

Modes pratiques

2 | 2020
Numero speciale (Italiano)

https://devisu.inha.fr/modespratiques/505

Electronic reference

« Numero speciale (Italiano) », *Modes pratiques* [Online], Online since 21 February 2025, connection on 15 October 2026. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/505

Copyright

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

ISBN : 9791097315283

EDITOR'S NOTES

Il libro qui presente è un numero speciale di Modes Pratiques. Il tema del primo numero fu «Norme e trasgressioni», il secondo «Senza la moda», il terzo «Stagioni». Questa edizione speciale, tradotta in italiano, presenta una selezione di articoli pubblicati nei primi tre numeri francesi.

ISSUE CONTENTS

Manuel Charpy and Pablo Grand-Mourcel
Voguing o le norme esasperate

Alain Faure
La blusa operaia nel XIX secolo

Elsa Devienne
Controversie a Los Angeles

Larissa Zakharova and Manuel Charpy
Ministero dell'industria leggera e stiljaghy

Corinne Legoy
Delphine Baron, il processo alla fata dei travestimenti

Patrice Verdière
Rassegna stampa

Donald B. Kraybill
Out of fashion

Juliette Angotti
Lancaster, Pennsylvania, ottobre 2016

Sun Peidong
Abolire la moda

Thomas Grillot
Il costume indiano non esiste

Sylvain Villaret
Il naturismo e la moda

Corinne Legoy and Marjorie Meiss-Even
Moda, vestiti e femminismo

Christophe Granger
Pensate a contare i soprabiti

Sophie Abriat
Una stagione al largo

Anne-Emmanuelle Demartini
Una volpe in agosto

Steeve Gallizia
La meccanica delle intemperie

Clémentine Mélois
Collezione autunno/inverno

Johnny Joo
Abandoned Mall

Juliette Angotti
Black Friday

Manuel Charpy and Patrice Verdière
«La fabbrica dell'inverno»

Claire Braud
Collezione Autunno/Primavera

Voguing o le norme esasperate

(Parigi, 2015)

Manuel Charpy and Pablo Grand-Mourcel

Translated by Laura Massarelli and Silvia Vacirca

OUTLINE

Sfilata, beat e lazzi
Paillettes e calzini
Periferie
Houses, mothers and sisters
Pose
Storie
Genealogie

TEXT

s.t.



© Pablo Grand-Mourcel

1 «Il Ball, significa esprimere la sua propria sofferenza e inventare la sua vita.»

2 Lasseindra

Sfilata, beat e lazzi

3 Ritroviamo Yanou e Kylee seduti sulle rive della Senna, di fronte alla stazione d'Austerlitz, tra guinguette da cocktails chic e tende di rifugiati, mentre sorseggiano una bottiglia di birra. Non c'è fretta, anche se devono ballare tra una mezz'ora: il ball non ha tema stasera, quindi niente maquillage né abiti di scena. Sarà una semplice t-shirt grigia larga, con la strana scritta «Undesirable n° 1 Harry Potter», jeans slim e espadrillas per Yanou; berretto largo, canotta ampia con smiley, un jeans slim e scarpe da basket alte per Kylee. Si apprestano a ballare al Wanderlust. Il locale fa temere un pubblico di voyeur venuti allo spettacolo di giovani di periferia travestiti. Yanou e Kylee non sono preoccupati, sono indifferenti al luogo: le serate «Il fior fiore» sono organizzate da Lasseindra, la loro mother della «House of Ninja» e lei sa proteggere le «sisters». Passano alcuni balordi, ma le Voguer sono a casa propria e fanno dimenticare presto il carattere trendy cool del posto. Sanno resistere con noncuranza ad ogni recupero. Lo spettacolo è previsto per le 19; incomincia verso le 22, senza preavviso.

4 Una scena è materializzata da alcuni cordoni di velluto, che di solito servono a contenere chi aspetta per entrare nel locale. All'estremità di questo podio fantasmatico, una giuria: Sky, ballerina della House of Ninja, un ballerino professionista habitué di queste battle, vagamente simile a Tupac, e un uomo vestito con un insieme pantera e degli occhiali cerchiati che evocano un intellettuale panafricanista degli anni Sessanta. All'altra estremità della pista, un DJ, e lungo i cordoni si affollano Voguer e simili. Stasera è con la House of Ladurée che si gioca il ball. Si apre con alcuni passaggi pasticciati delle Voguer che si fanno fischiare gioiosamente e copiosamente. Se pure aggirano i codici sociali tramite i travestimenti, le Voguer hanno elaborato per la danza e i riti dei balls dei codici arbitrari e d'una complessità infinita… il che permette tutte le prese in giro. Il défilé comincia. Su un beat hip-hop e a tratti house, una commentatrice – speaker – , dai seni a ogiva e in bilico sui tacchi a spillo, emette un flow continuo di rap con una voce bassa rabbiosa e roca. Mescolando inglese e francese,

commenta i passaggi, celebrando i successi e deridendo gli insuccessi. Il coro del pubblico l'accompagna, con delle specie di melopee, per sostenere o seppellire i candidati da giudicare. Poiché il Voguing è anche, così come i battles di rap, del reading – con un erompere di sarcasmi – o dello shade, – la versione con insulti. Spesso omofobi, servono a proteggere dall'omofobia quotidiana.

5 I frizzi e lazzi sono essenziali perché il pubblico deve scegliere il suo campo nei duelli che si succedono. L'eliminazione è diretta, dettata dalla giuria e dalla folla. Il pubblico fa corpo con la sua House; quella sera, si divide tra il sostenere la House of Ninja oppure sostenere la House of Ladurée – i passaggi scatenano un grido singolare tra gli uni e «dolce, salato, House La-du-rée» tra gli altri. Le due Houses mimano una competizione, fatta d'opposizione di stili. Per la House of Ninja si coltiva volentieri lo stile inventato da Willi Ninja che ha creato la Casa negli anni Ottanta a New York e ammirava Fred Astaire, i gesti di ginnastica olimpica e le arti marziali. Ma la House of Ninja di Parigi ha in più un suo stile proprio, impresso da Lasseindra, fatto di cadute spettacolari e di humor spaccone. Si recita la competizione fino al catch e al burlesco: le candidate si spintonano, si accasciano, mimano la ferita… – negli anni Ottanta si mimavano delle lotte al coltello – e quando arriva il verdetto, fanno finta di gridare allo scandalo, si buttano per terra, abbattute, urlano che c'è il trucco… Come un concorso di bellezza che finisce male.

Paillettes e calzini

6 Per il neofita, le categorie della sfilata sono impenetrabili. Ironiche, le nostre Voguer tentano di spiegarcele – avendo cura di essere inaccessibili. Le une sono Old way, le altre Up in Drag, Vogue Fem, Butch Queen Face, American runway, European runway… Se non usano l'argot, così come il Pig latino delle Voguer di Harlem degli anni Ottanta, non smettono però di giocare con il linguaggio. Unica cosa chiara alla fine, il termine Voguing viene, come avrete indovinato, dall'imitazione delle pose della rivista Vogue. Le sfilate sono al tempo stesso una parodia delle pose delle riviste femminili, delle sfilate di alta moda, e dei concorsi per le Miss Bellezza– con tanto di trofei per le grandi serate. Adottano allora dei temi, simili d'altronde a quelli degli anni Ottanta: da «The Face au Cleopatra» a «Hollywood »…«Per

quelle serate, le Voguer si danno un gran da fare, mettendo insieme abiti e costumi trovati nei mercatini, o fabbricati col cartone, coperti di tessuto o dipinti. Parrucca e trucco volentieri eccessivi completano la trasformazione anche se in gran parte, esse conservano qualche attributo maschile, barbe accuratamente tagliate o torsi villosi.

7 Ma il costume non è indispensabile: buona parte delle sfilate si fanno con i vestiti di tutti i giorni. È il caso di quella sera, al Wanderlust – «venite così come siete» dice la locandina. Kylee, Naomi Campbell con la pelliccia e una chapka e gambe interminabili in alcune serate, balla oggi con la sua T-Shirt H&M, uno short di jeans stretch e dei calzini da sport – un classico tra le Voguer. La sovversione appare allora ancor più radicale: il ball e la sua aria da music-hall autorizza il travestimento e gli dà un aspetto carnevalesco. In t-shirt e calzini, la trasgressione è duplice: le Voguer fanno esplodere i codici del genere eterosessuale e al tempo stesso quelli della cultura gay mainstream, sulla quale incombono con tutto il loro peso i canoni fisici e le norme d'abbigliamento.

Periferie

8 A mezzanotte la sala si svuota, per forza, è l'ora dell'ultima metropolitana regionale. E senza nessuna esitazione, visto che domani è giornata lavorativa per un buon numero di persone. Alcuni sono in formazione, altri hanno appena passato la maturità, altri ancora cercano un «lavoro qualunque», quei posti precari e pagati male di commessi di fast-food o d'abbigliamento. Yanu finge di stupirsi che nonostante la sua «beautiful face», nessun datore di lavoro lo contatti, dopo aver mandato una ventina di CV, nei quali una esperienza ad Auchan drive si affianca ad una prestazione di danza per Hermès.

9 Non è una caricatura: ci sono anche i figli della classe media, ma la stragrande maggioranza delle Voguer viene dai quartieri cosiddetti «popolari» – Charenton, Villiers-sur-Marne, Romainville, Champlan… quartieri non necessariamente «malfamati», ma nei quali è difficile essere omosessuale. Sono tutti figli di migranti, «rebeus» e soprattutto «renois» [magrebini e neri, nella parlata argot dei giovani, n.d.t.] come ci spiegano, e tra questi molti vengono dalle Antille… Lasseindra invece viene dalla Guyana. E tutti sono gay e lo rivendicano, sottoli-

neando volontieri che la House of Ninja di Parigi conserva quanto a lei, rispetto ad altre «cricche», la sua dimensione gay e militante.

Houses, mothers and sisters

10 Avevamo appuntamento la settimana scorsa per una seduta fotografica a Parigi in un monolocale del XX arrondissement (quartiere), appuntamento fissato qualche settimana prima con Lasseindra. Si passa da lei per ogni cosa. Ci eravamo incontrati nell'estate del 2013, davanti al chiosco per la musica, di fronte al Municipio di Charenton. Lasseindra mi aveva spiegato, un po' seccata, che tutte le mie domande erano senza senso. Era diffidente, dopo alcune brutte esperienze con delle riviste di moda importanti. Avevamo preso appuntamento per il mese seguente; ci siamo rivisti un anno dopo. Abbiamo così discusso delle condizioni per fare delle foto dei membri della House of Ninja. Lasseindra esigeva un contratto per proteggere le 'ragazze' e il controllo sulla scelta delle immagini.

11 In questo mese di luglio 2015, il giorno delle fotografie, passa per verificare tutto, e delega la sua firma a una delle «sisters» per il contratto. Essere la «Mother» della House of Ninja implica l'accompagnare i suoi ballerini come farebbe la regista di una troupe. Ma la House è molto di più: una famiglia adottiva, come lo sono state le Houses nella Harlem degli anni Ottanta-Novanta per i gay latinoamericani e neri. In rottura o in situazione tesa con le loro famiglie, qui trovano un rifugio. Simbolicamente, senza equivoco, abbandonano il loro cognome per sostituirlo con Ninja . E questa famiglia, elettiva, coltiva la sua genealogia. Lasseindra chiama i suoi componenti i suoi «babies» e a loro volta essi si chiamano tra loro «sisters» Lasseindra chiama «grand mother» Willi Ninja, il fondatore della House of Ninja. Nuova famiglia con i suoi legami di solidarietà che creano degli obblighi, tra i quali la protezione.

Pose

12 Aspettando Lasseindra, ci installiamo e proviamo la luce. A fine mattinata, sono arrivate tutte. Dopo alcune battute sul quartiere «che fa schifo», perché è impossibile trovarci un KFC, due se ne vanno alla ricerca di menu di McDonald's. Tess trucca tutti quanti. Kylee ha un

asciugamano annodato in testa per evitare che i suoi capelli lunghi – che non ha – intralcino il trucco. Nella cucina del monolocale trasformata in guardaroba, le Voguer aprono le loro sacche da sport e si vestono.

13 Sanno che si tratta di uno spettacolo in cui più di tutto contano l'effetto e i gesti. Perciò i vestiti sono di poco prezzo – spesso GAP, New Look, marche di grandi magazzini o delle imitazioni. Non è solo questione di soldi: se anche parlano delle marche, specie quelle di lusso, in fin dei conti esse non hanno una grande importanza nel Voguing. Quel che conta è arrangiarsi una tenuta da scena – la creazione –, il vestito è gioco e travestimento. Il buon gusto non è previsto, le Voguer sono altrove, vogliono gusto e gioco, lungi dall'uniforme sobria della Parigina. Finalizzano le loro tenute con delle graffette, elastici e spille da balia, celate in astucci da scuola. Sanno che la moda, quella delle riviste patinate, è soprattutto immagine – i loro trucchi sono quelli dei fotografi di moda.

Storie

14 Una Voguer che aspetta di essere fotografata fumando uno spinello, alla finestra, mi raccomanda le fotografie di Chantal Regnault, uno dei rari reportage sulle Voguer di New York degli anni Ottanta, e riprende con passione la storia del Voguing. Se le Voguer minano i clichés del genere, maltrattano anche gli stereotipi della sociologia. Evidentemente l'idea secondo la quale le «autentiche» sotto culture sono senza storia, poiché spontanee, non regge. Tutti raccontano la loro storia del Voguing, a volte mitico, ma ne danno sempre una lettura dettagliata. Tutti hanno visto Paris is burning – dal nome di una serata – della documentarista Jennie Livingston, uscito nel 1990, e se lo conoscono è proprio perché lascia un ampio spazio a Willi Ninja. Tutti hanno un'idea sulla natura del fenomeno e sul suo ritorno. Ma non c'è niente di artificiale in questo: impegnarsi nel Voguing quando si è un giovane omosessuale figlio di immigrati non può esser fatto solo a metà. Da qui la loro volontà di sfuggire ad ogni folclorizzazione. Esse accettano serate e contributi in qualche clip, ma restano diffidenti nei confronti di ogni vampirizzazione.

15 Le Voguer – resta ancora da condurre l'inchiesta– fanno risalire la loro storia alla New York degli anni Trenta, momento in cui si

sviluppa la «ball culture». All'epoca è bianca: sul modello dei concorsi per Miss, dei concorsi di danza e delle sfilate di moda, i partecipanti sono premiati per i loro costumi. I neri sono rari, e possono esistere solo parodiando la loro identità, o, al contrario, schiarendosi la pelle. Ma in realtà le tracce di queste pratiche presso gli omosessuali neri sono introvabili – il che non significa negare la loro esistenza. Comunque sia, le Voguer risalgono volentieri a quell'epoca mitica che àncora chiaramente il Voguing nella marginalità sociale e nella lotta delle minoranze contro una società opprimente.

16 Quel che è sicuro è che negli anni Sessanta a Harlem alcuni omosessuali neri cominciano a organizzare i balls, all'incrocio delle lotte contro la segregazione e quelle del movimento LGBT nascente. Queste serate – Harlem Drag Balls – somigliano a dei balli in maschera: star hollywoodiane, personaggi storici, da Cleopatra a Maria-Antonietta, cantanti alla moda… Il tutto con dei costumi a paillettes molto ispirati al music-hall. Se alcuni hanno trovato nel movimento Harlem Renaissance delle tracce di una cultura gay, questa è globalmente male accetta da una lotta contro la segregazione dagli accenti culturali e religiosi, ma anche sempre più paramilitari e virili. Tuttavia i tempi cambiano e a pochi chilometri da Harlem, le sommosse a Stonewall e al Greenwich Village nel giugno 1969 danno una nuova visibilità al movimento gay e lo politicizzano. L'anno seguente il lancio a Los Angeles e a New York di una sfilata chiamata «gay pride» facilita l'espressione pubblica dell'omosessualità e fa diminuire la repressione poliziesca, molto forte ivi compreso a New York, dove tutto è divieto: travestirsi, servire dell'alcool agli omosessuali, ballare tra uomini…

17 Con gli anni Settanta, il movimento si sviluppa ma soprattutto si organizza. La prima House sembra esser stata creata nel 1977 da Crystal Labeija. Mentre a San Francisco le White Night Riots – in seguito alla troppo debole condanna di White, l'assassino di Harvey Milk – riportano alla ribalta la questione della condizione omosessuale, delle Houses aprono al di fuori di New York, nelle città con una forte cultura nera, come Baltimora, Washington e Atlanta. Protettrici, offrono un riparo a questi giovani omo in fuga, spesso rifiutati dalle loro famiglie e che non sempre hanno già raggiunto la maggiore età sessuale.

18 Economia precaria, come mostra Paris is burning: tutte moltiplicano i lavoretti di giorno, e la notte alcune di esse fanno lo strip-tease nei locali notturni – una infima parte si prostituisce. Esse praticano il mopping, termine d'argot – forse da mop, arraffare – per designare lo shopping che non passa alla cassa. Ma la sera e spesso durante tutta la notte, ad Harlem – al 10 West, 129th Street –, si ridistribuiscono le carte. Le Voguer, a volte con una rivista in mano, mimano la iper-femminilità che impera all'epoca nella stampa e nella pubblicità. Ma giocano anche con i codici della mascolinità e dell'eterosessualità in delle categorie dedicate ai militari, agli studenti modello delle scuole delle élite, ai quadri dinamici di Wall Street… Nelle notti di Harlem, questa gioventù squattrinata mima la norma del successo, incarnata da Manhattan. La norma, così esacerbata, esaltata, crolla allegramente sotto il peso dei suoi codici.

19 Con gli anni Ottanta, il movimento va incontro a una duplice mutazione. Con l'arrivo dell'AIDS, le Houses assumono un'importanza ancora maggiore, dato che la solidarietà e il sostegno sono essenziali di fronte alla malattia e al rifiuto delle famiglie. D'altra parte, la cultura dei balls è sempre più visibile: nel 1990, proprio mentre esce il documentario Paris is burning, che incontra un relativo successo, il clip Vogue del 'mostro' Madonna dà in spettacolo il Voguing al grande pubblico. Le Houses si moltiplicano. Ci sono quelle che portano il nome del loro fondatore – House of Pendavis, House of Duprée, House of Corey, House of Ninja –, quelle che rivendicano la loro identità – House of Ebony, House of Overness… –, poi quelle che portano volentieri il nome di una marca – House of Saint Laurent, House of Dior, House of Chanel, House of Miyake-Mugler, House of Balenciaga, House of Ladurée… Autenticità perduta dalla società dello spettacolo? A partire dal 1989, Willi Ninja rimpiange gli antichi balls, la scomparsa della vita musicale e sociale delle vie di New York… Se Paris is burning somiglia a un canto del cigno, è perché esso esprime la nostalgia d'un mondo, quello di prima dell'AIDS.

Genealogie

20 Ma il Voguing oggi è vivo. La sua resurrezione non ha nulla di inatteso. Il suo sviluppo non è forse senza rapporto con la cultura gay della Parigi degli anni Venti-Trenta. Del resto, come lo hip-hop, è una

cultura che opera in modo sotterraneo. Frutto di esclusioni molteplici e d'una serie di norme da sventare, ha tutte le ragioni di perdurare. Contrariamente a quanto ha potuto affermare la sociologia, le culture popolari non vivono una sola volta, e le loro repliche non sono necessariamente commerciali, denaturate… La coscienza e la conoscenza della loro storia non sono sinonimo della perdita di una ipotetica autenticità.

21 Le Voguer di oggi rifiutano forse il Voguing degli anni 1980, quello dei neri e dei Latinos gay di Harlem. Ma niente qui è folkloristico: le Voguer sono dei gay neri e arabi, in un mondo che li esclude dal lavoro a causa delle loro origini, in un ambiente prossimo che li esclude in quanto gay, infine, in un mondo gay che li esclude perché poveri. Per loro, il filo di questa storia non si è mai spezzato. Lasseindra non chiama forse Willi Ninja, morto a 45 anni nel 2006, grand mother, e Archie Burnett, ballerino nero che danza il voguing da uomo, «grand père», cioè nonno? Le sisters guardano con occhio divertito le fotografie scattate e ne scelgono qualcuna per i loro press book. Struccatura rapida: sono attese per una serata. Alcune se ne vanno ilari con ancora delle tracce di trucco, pregustando già le reazioni dei passanti per strada.

Media not found. : [image:pose]

Media not found. : [image:shooting]

Media not found. : [image:wanderlust]

BIBLIOGRAPHY

Molly McGarry e Fred Wasserman, Becoming Visible: An Illustrated History of Lesbian and Gay Life in Twentieth-century America, New York, Penguin Books, 1998.

A. B. Christa Schwarz, Gay voices of Harlem Renaissance, Indiana University Press, 2003.

Marlis Schweitzer, When Broadway was the Runway: Theater, Fashion and American Culture, University of Pennsylvania Press, 2009.

Voguing: Voguing and the House Ballroom Scene of New York City, 1989-92, photographs by Chantal Regnault, Introduction by Tim Lawrence, Soul Jazz Books, 2011.

Tiphaine Bressin e Jérémy Patinier, Strike a pose: Histoires(s) du voguing, Parigi, Éditions Des ailes sur un tracteur, 2012.

Jennie Livingstone, *Paris is burning*, 1990, 78 min.

Frédéric Nauczyciel, *Vogue! Baltimore*, 2011, fotografie e installazione.

AUTHORS

Manuel Charpy

Pablo Grand-Mourcel

TRANSLATORS

Laura Massarelli

Silvia Vacirca

La blusa operaia nel XIX secolo

Le regole della dignità

Alain Faure

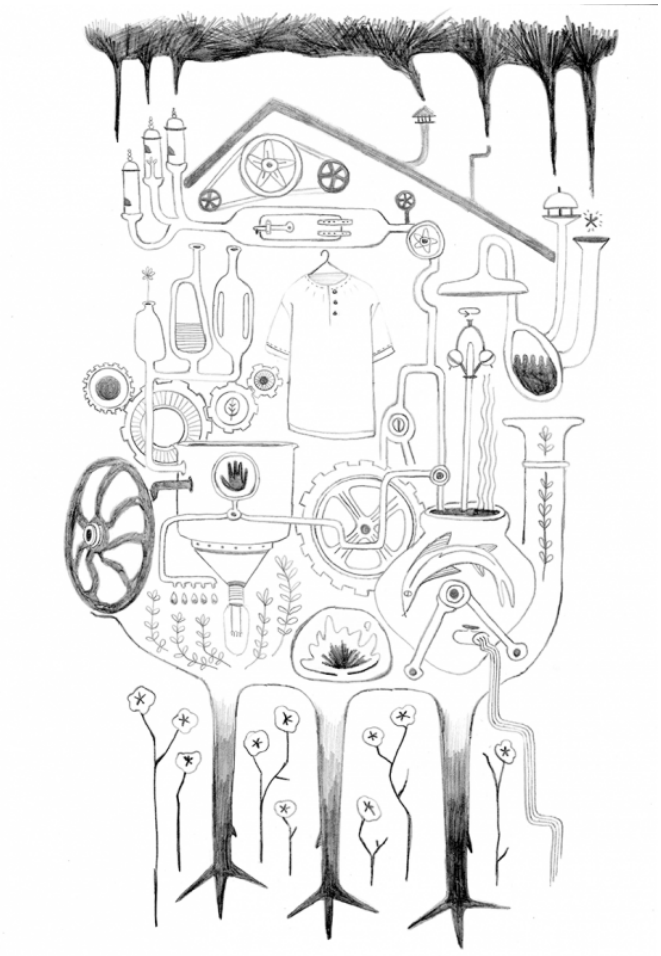
Translated by Monica Messina and Silvia Vacirca

OUTLINE

La blusa, dalla barricata alla metafora
Il doppio gioco dell'abbigliamento
La fine della blusa
Contro la norma
Bibliografia, musei, film

TEXT

s.t.



© Geoffroy Nicolaï

1 Nel XIX secolo per le strade di Parigi, città industriale, città ribelle, l'operaio era un passante familiare. Giornalisti e artisti, poliziotti e uomini di Stato, tutti pensavano di riconoscerlo dal suo aspetto, vale a dire dalla sua blusa, questo lungo e ampio camiciotto di tela che arrivava fino al ginocchio. Il ricordo della blusa, anche se vago, è arrivato fino ai nostri giorni, nonostante la comparsa alla fine del secolo dei «bleus», una tenuta da lavoro diversa, che consisteva in una giacca e pantaloni aderenti al corpo. Il fatto di identificare il popolo operaio dalla sua blusa si piegava alla prassi così frequente, ieri come oggi, di designare una categoria sociale a noi estranea con un attributo dell'abbigliamento, di definirla con una parola.

2 Ma questa reputazione di norma che aveva a quel tempo la blusa deve essere confrontata con le pratiche d'abbigliamento degli operai reali,

ed è questa la nostra principale intenzione. La blusa sì, ma portata da tutti? Tutti i giorni? E al lavoro che cosa si indossava? Domande rischiose perché le nostre fonti, se fanno luce su alcuni aspetti di questa storia, ne lasciano nell'ombra molti altri. Per questo motivo, qui si parlerà solo dell'operaio. Nondimeno, la questione sembra chiara: l'abito, ordinario o elegante, avrebbe progressivamente rimpiazzato nel corso del secolo la blusa dell'operaio parigino; ed il completo della domenica fu la prima e precoce tappa di questa mutazione delle apparenze [1]. Noi non rimettiamo in causa la realtà dei fatti, ma vogliamo sottolineare il carattere non lineare di questa evoluzione secolare, le sue contraddizioni e la sua complessità; soprattutto intendiamo provare che le regole di abbigliamento in uso presso gli operai, certamente inquadrate dalla prassi professionale e limitate dalle risorse materiali, non gli venivano imposte dall'esterno, ma erano dettate dai loro valori.

La blusa, dalla barricata alla metafora

3 Della blusa *operaia* a Parigi non si conosce nessuna rappresentazione o riferimento scritto anteriore all'anno 1830, più precisamente alle barricate della Rivoluzione di luglio, come se ci fosse stato bisogno di questo avvenimento rivoluzionario per farla esistere nella coscienza dei contemporanei: i combattimenti gli avrebbero aperto gli occhi. Qualche blusa appariva nei racconti eroici pubblicati dopo l'avvenimento, come questo «coraggioso, coperto da una blusa blu e con la pistola in mano», la cui audacia avrebbe deciso la presa del Louvre da parte degli insorti [2]. Un testimone riferisce di aver visto sbucare a piazza de la Bourse all'inizio degli scontri una truppa condotta da «un uomo che dai pantaloni e la blusa di tela bianca [...] si poteva identificare come un muratore» [3]. Ma è nella pittura che bisogna cercare la rivelazione più lampante della blusa, in uno dei personaggi del quadro di Delacroix, dipinto quasi a caldo, *La Libertà che guida il popolo.* Si tratta dell'uomo a terra, il solo protagonista del quadro che contempla l'apparizione della guerriera, che brandisce la bandiera dai tre colori riconoscibili nelle tonalità dei suoi abiti: una blusa blu, tirata su quel tanto che basta per lasciar apparire la camicia bianca e

una cintura rossa. Erano in effetti le vesti di un operaio, raffigurato dall'artista come un soldato della Libertà [4].

4 Dopo il 1830 la blusa divenne un riferimento: ormai, la si vedeva, la si nominava. Così, per l'archeologo Charles Lenormant, la blusa non era altro che una lontana eredità dei Galli, che dall'Alvernia, dove era stata conservata, sarebbe passata da vetturino a vetturino e avrebbe saltato una generazione per conquistare la capitale:

> «Per prima cosa è diventata il completo universale dei conducenti di carrozze; dalle strade è passata all'agricoltura; dai campi ha invaso le città e già molte professioni industriali l'hanno riadattata sotto i nostri occhi.» [5]

5 La polizia e la giustizia, impegnate nella repressione dei disordini e degli attentati che segnarono la Monarchia di luglio, non mancavano mai di menzionare la blusa indossata da tale o talaltro individuo per sottolineare che si aveva a che fare con degli operai, individui pericolosi. Nel periodo dei grandi scioperi dell'estate del 1840, il prefetto di Polizia si allarmava per i gruppi presenti di sera alla porta Saint-Denis e Saint-Martin, composti «da uomini in blusa» e da «ragazzini» [6].

6 Questo momento dell'«invenzione» della blusa sarebbe stato seguito dalla straordinaria inflazione dell'uso del termine nel 1848. Nel corso dei mesi tumultuosi che seguirono la vittoria popolare di febbraio, «le bluse» erano dappertutto, nei giornali, nei discorsi, sui manifesti, a teatro… Più che una moda, la blusa era a quel tempo un culto destinato al fratello sofferente davanti al quale bisognava inchinarsi. Louis Reybaud, l'economista satirico, ha deriso questa ostentazione diffusamente ipocrita e queste professioni di fede in cui si proclamava il proprio amore per gli operai. «Altri andavano ancora più lontano, aggiungeva, indossavano la blusa e si credevano del popolo perché ne portavano il vestito. Che tempi singolari! Che strane usanze!» [7] In effetti, Baudelaire, non fu visto mentre vendeva al mercato del pesce *Le Salut public*, il giornale da lui fondato a febbraio, «vestito con una blusa da operaio»? [8]

7 Di veri operai in blusa ce n'erano, ovviamente, e in massa. Victor Delente, un veterano delle lotte repubblicane, scrive all'inizio di giugno nel suo giornale *Le Tocsin des travailleurs* [9] che la reazione minaccia di confiscare la Repubblica: all'Assemblea legislativa, «la

blusa è così rara che sembra stonare con l'ambiente», mentre a febbraio era «l'uniforme delle barricate». Ed è proprio per essere all'unisono con i lavoratori che i Montagnardi, la guardia improvvisata da Caussidière, l'effimero prefetto di Polizia democratica, portavano «il camiciotto blu e la cintura rossa»[10]. Ma questa «uniforme» si sarebbe rivoltata contro chi la portava. Durante le giornate del giugno 1848, la blusa cessò di essere «il completo più alla moda, il più decente e ben indossato» per diventare «il marchio di Caino», che provocava «un sentimento di orrore e di odio»[11]. E non era solo un modo di dire. Per i custodi dell'ordine borghese, chiunque portasse la blusa era un operaio e qualsiasi operaio era un insorto. Questo amalgama fu la causa di numerosi arresti ed esecuzioni sommarie, come testimonia Louis Ménard:

> «Sul lungo Senna delle Tuileries alcune guardie nazionali della periferia, vedendo passare un uomo in blusa, l'arrestarono con l'intenzione di fucilarlo; un rappresentante del popolo gli strappò l'uomo di mano cercando di spiegare che a Parigi c'erano uomini in blusa che non erano degli insorti, ma appena si allontanò, l'uomo fu riacciuffato e fucilato.»[12]

8 Adulata e denigrata, la blusa era diventata non solo un segno riconoscibile da tutti ma anche un'entità, una maniera di parlare dell'antagonismo tra classi. «Le bluse»… L'espressione acquistava tutta la sua forza quando veniva accostata a un'altra, «gli abiti», ossia le persone ben vestite, che indossavano le redingote, in abiti eleganti, i borghesi[13]. Un giorno di maggio del 1848, diverse centinaia di attori, artisti, impiegati di banca e commessi di negozio chiesero di essere ammessi negli Opifici nazionali, aperti dal governo per assorbire la manodopera disoccupata: finora siamo stati respinti «perché portiamo degli abiti e che per abitudine ci ripugna indossare la blusa», ma siamo degni della considerazione dalla Repubblica «come gli operai»[14]. Nella guerra di strada, «gli abiti» designavano i borghesi democratici o socialisti, che sposavano la causa operaia e costruivano le barricate insieme alle «bluse». De Maupas, il prefetto di Polizia del colpo di Stato del 2 dicembre 1851, scrive che fece disperdere i gruppi ostili riuniti a piazza de la Bourse, il 3 dicembre, e che in seguito «gli abiti neri si spostarono su altre zone dei boulevards […] per fomentare nuove manifestazioni; le bluse si diressero verso il quartiere

Saint-Martin, dove sapevano di ritrovare la maggior parte dei loro amici»[15]. Nello stesso momento, lo studiante Chassin scopriva, pieno di speranza, le barricate costruite a rue du Temple: «Gli abiti in tessuto di lana dominano ancora, ma si aggiungono le bluse dei veri lavoratori»[16]. La barricata sarà mista o niente.

9 «Gli abiti» e «le bluse»: l'espressione sarebbe rimasta per indicare i borghesi e gli operai, che si supponeva dovessero essere opposti in tutto e farsi la guerra. Jules Vallès ha costantemente usato l'opposizione tra «gente in redingote» e «gente in blusa»[17].

Intestazione del 27 febbraio 1871 del giornale *Le cri du peuple*.



1re Année. — N° 6. CINQ CENTIMES Lundi, 27 février 1871.

RÉDACTION

ADMINISTRATION

LE CRI DU PEUPLE

Journal politique quotidien

BUREAUX DE VENTE

Rédacteur en chef : JULES VALLÈS

LE PARLEMENT EN BLOUSE

heur dans l'air, on proclamait comme à Rome le tumulte gaulois, et l'on descendait la rue qui mène à la place de Grève, bras dessus, bras dessous, quelquefois au son du tambour!

mer la responsabilité de la police de Paris dans le cas où les Prussiens traverseraient la capitale.

∴

Hier, à midi et demi, MM. Thiers et Jules Favre sont partis pour le quartier-général

Il n'y avait pas un pouce d'ouvrage nulle part, la pensée les suit aux remparts ou dans les tranchées; le jour ils finissent l'exercice. Les femmes causent par les rues, gesticulaient devant les boulangeries et cherchaient à résoudre ce problème difficile: faire vivre toute la maisonnée avec 30 sous!

Au premier signal de l'entrée des Prussiens dans Paris, tous les gardes s'engagent à se rendre immédiatement, en armes, à leur lieu ordinaire de réunion, pour se porter ensuite contre l'ennemi envahisseur;

2° Dans la situation actuelle, le garde national ne reconnaît plus d'autres chefs que

Questo famoso articolo di Jules Vallès, "Il parlamento in Blusa", è dedicato all'immobile sito al Place de la Corderie-du-Temple dove, l'Internationale e la Federazione delle Organizzazioni sindacali dei lavoratori hanno la sede. Vallès scrive: «La Rivoluzione è lei che è seduta sulle panchine, in piedi contro il muro, presenta in tribuna d'onore! La Rivoluzione in abiti da lavoro! [...] Salutate! ecco il nuovo Parlamento! »!"

Le cri du peuple, 27 febbraio 1871.

10 Si potrebbero enumerare i testi politici e militanti che, fino agli anni 1880, riprendevano questa metafora dell'abbigliamento. Ma non si ignorava così la diversità delle pratiche d'abbigliamento degli operai e le loro opinioni sul modo di vestirsi?

Il doppio gioco dell'abbigliamento

11 L'identificazione della blusa con il popolo operaio, nel linguaggio e nelle immagini, prova evidentemente la sua grande presenza nella folla dei passanti o tra le fila dei rivoltosi. Ma questa blusa, da dove

viene? Quali operai la portavano, o non la portavano, e in quali circostanze?

12 La blusa è nata a Parigi? Non lo sappiamo. Quello di cui siamo sicuri è che è nata nel XIX secolo. Né gli operai delle illustrazioni *dell'Encyclopédie* (le ultime sono apparse nel 1772), né i banditori [18], portavano le bluse. Un passante di Parigi come Louis-Sébastien Mercier parlava della «livrea variegata del popolo», ma non ci aiuta molto [19]. Daniel Roche, nel suo lungo capitolo sull'abbigliamento del popolo parigino nel XVIII secolo, non dice una parola sulla blusa: semplicemente perché questo indumento all'epoca era sconosciuto [20]. Si pensa ovviamente a un indumento rurale, la blusa contadina, la cui origine dovrebbe essere nel «blu popolare», questa tintura poco costosa derivata dall'indaco e destinata ai tessuti ordinari in cotone o in fibre miste con cui, in molte regioni, si confezionavano indumenti da lavoro o di lungo utilizzo come la blusa [21]. La blusa operaia era una versione urbana del «blu popolare» poiché questa blusa era spesso di colore blu [22]? In ogni caso, il termine nel XIX secolo conserverà sempre un'ambiguità a causa delle sue origini ibride. Le prime rappresentazioni della blusa a Parigi di cui si ha notizia, antecedenti alla rivoluzione del 1830, sono quelle della blusa contadina, sulla scena e sulla stampa [23]. Nel 1880, Jules Vallès scrisse un feuilleton ispirato alla drammatica jacquerie di Buzançais nel 1847, che si intitolava *Le bluse*: gli insorti qui sono i contadini [24]. Potremmo anche ricordare Christophe Thivrier, il «deputato in blusa», che fece parlare di sé recandosi a una seduta della Camera – era stato eletto deputato socialista di Commentry nel 1889 – vestito con una bella blusa blu, come un «campagnolo» [25]. La blusa, ovvero la campagna a Parigi?

13 No, quelli che indossavano la blusa a Parigi non erano assolutamente dei rurali venuti a fare i muratori nei cantieri giusto il tempo di un «ciclo stagionale», poiché si pensa innanzitutto ai famosi stagionali del Limosino [26]. Certo, chi dice muratore dice blusa, una blusa bianca come lascia intendere il disegno di Henry Monnier. Era anche la tenuta degli imbianchini, sempre bianca se si fa riferimento alla folla degli operai presenti intorno all'Hôtel-de-Ville per trovare lavoro, vestiti «con pantaloni bianchi e bluse dello stesso colore» [27]. A meno che non fosse blu, come affermava nel 1849 una guida molto prepa-

rata sul mondo operaio parigino, Pierre Vinçard, che scriveva a proposito della tenuta del pittore:

14 «Non c'è niente di così pittoresco e tuttavia di più semplice: un paio di pantaloni di tela biancastra che indossa all'atelier per proteggere quello che porta sotto; un camiciotto blu e un grande basco di cotone a righe, simile a quello di Figaro, costituiscono il suo completo da lavoro.» [28]

15 Ma ammettiamolo, i pittori non erano degli stagionali, la loro blusa non era una tenuta da campagna... Da un altro lato, erano gli operai edili a non portare la blusa. Vinçard descriveva così la tenuta adottata da molti carpentieri: «Giacca e pantaloni di velluto, orecchini, compasso nella tasca destra, cappello a falda larga, questo è il suo completo abituale» [29]. Durante tutto questo secolo di grandi lavori a Parigi, di cantieri quasi permanenti, la blusa del muratore o dell'imbianchino, i velluti del carpentiere facevano parte del decoro delle strade. Ma forse non è stato ancora detto l'essenziale: la blusa era anche una tenuta da lavoro nei laboratori e nelle fabbriche. Ci stiamo avvicinando a un campo poco conosciuto della storia del lavoro, ma il fatto che la blusa sia stata indossata al lavoro da alcuni operai è indiscutibile. Non è sorprendente vista la presenza delle macchine e in un periodo di insicurezza sul lavoro? Adolphe Boyer, operaio e scrittore, denunciò il pericolo rappresentato dallo spazio limitato lasciato agli operai negli stabilimenti industriali, soprattutto in quelli meccanizzati:

16 «Che il vostro passo sia sicuro quando camminate in questi stretti percorsi! Fate attenzione che non vi giri la testa! Perché se inciampate e i vostri vestiti si impigliano nelle ruote degli ingranaggi, sarete inesorabilmente trascinati via e stritolati o schiacciati da enormi cilindri! In questo modo, e troppo spesso, si impigliano le bluse di operai e apprendisti.» [30]

***Il Muratore*, disegno di Henry Monnier (incisione di Chevauchet), 1842.**



Nel capitolo dedicato al muratore leggiamo: “Uscite molto presto, alle sei d'estate, alle otto d'inverno, dirigetevi verso una casa in costruzione e, grazie a Dio, non è uno spettacolo raro a Parigi, vedrete arrivare da ogni parte un reggimento di operai: camici blu o bianchi per alcuni; giacche di tela pesante per altri; tasche gonfie di un pacchetto di tabacco, una pipa, di solito di argilla, sapientemente tappata, e un fazzoletto di cotone a quadretti rossi; pantaloni di tela o di cotone blu; scarpe enormi e robuste in cui non è ammesso nemmeno l'umile calzino. Il costume è completato da un berretto di stoffa, o da un cappello che si sospetta più che riconoscere, a causa delle macchioline lasciate dall'intonaco slavato e dal fango giallastro prodotto dalla segatura della pietra. Questo copricapo è deformato dai pugni dell'amicizia e della rabbia”.

Estratto di : Émile de La Bédollierre, *Les industriels, métiers et professions en France, avec cent dessins par Henry Monnier*, Parigi : Veuve Louis Janet, 1842.

17 Ma allora, perché è stata adottata la blusa? Comoda, malgrado il pericolo? Poco costosa? Imitazione? Spirito di classe che influenzò anche il completo da lavoro?

18 Comunque sia, la «pista del Limosino» non funziona perché i lavoratori edili non portavano tutti la blusa e quelli che la portavano non

erano tutti lavoratori edili: Delacroix ha quindi dipinto un operaio «ordinario». Perché la blusa era sfoggiata da alcuni e ignorata da altri? Per poter rispondere, chiediamoci com'era l'abbigliamento degli operai fuori dal lavoro, per uscire la sera, di domenica, nei giorni di festa... Indossare *continuamente* la blusa, al lavoro e in città, può significare solo due cose. La miseria oppure la fierezza.

19 La miseria... Non ho altro da indossare. Alcuni operai l'hanno detto e ripetuto: tutto quello che un operaio potrà mai avere in materia di abbigliamento è «un pessimo cappello, due bluse, due paia di pantaloni di cotone, due camicie e uno scadente paio di scarpe» [31]. La miseria è tale, dicono alcuni sarti nel 1848, che si vedono alcuni operai accontentarsi di una semplice blusa per uscire e «camminare a piedi nudi» [32]. È fuori questione rinnovare il nostro guardaroba, scrivono alcuni lavoratori del cuoio nel 1867, «un solo indumento è l'unico modo per equilibrare il [*nostro*] modesto budget»; e si indovina di quale indumento parlano [33]. La miseria con il suo seguito di umiliazioni: Norbert Truquin, operaio nomade che arriva a Parigi nel 1848, afferma che poté visitare i musei e i monumenti della città solamente indossando una redingote «perché non lasciavano entrare le persone in blusa» [34]. È richiesto un abbigliamento formale.

20 La fierezza... Sono operaio e quindi la indosso. Le testimonianze in questo senso sono più tardive e indirette. I delegati operai venuti dall'Inghilterra per visitare l'esposizione di Parigi nel 1867 espressero spesso il loro stupore nel vedere i fratelli parigini circolare in blusa per le strade e andare a un concerto all'aperto alle Tuileries:

> «Un operaio di Londra (me compreso) proverebbe vergogna a presentarsi in società senza indossare un completo di aspetto simile a quello del suo datore di lavoro [...] il parigino, che ho incontrato dappertutto, si veste con un buon paio di pantaloni scuri e una giacca, con un orologio infilato in tasca, e come soprabito una blusa pulita [...], evidentemente fiero di sembrare un salariato.» [35]

L'Operaio tipografo



Incisione estratta dal libro di Théotiste Lefevre, *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*, t.1, Parigi: Firmin Didot, 1872-1873, p. 3 [1ª ed. 1855].

21 Jules Vallès, durante il suo esilio a Londra, era rimasto sorpreso dal fatto che gli «artigiani» non portassero la blusa: «Non sono vestiti di blu, vi passano accanto senza che possiate riconoscerli», segno secondo lui di una fierezza malriposta. Sotto un altro profilo, citiamo Denis Poulot, l'imprenditore che disprezzava i costumi operai e denunciava che alcuni di loro «facevano sfoggio della blusa», prova di «sublimazione», vale a dire di arroganza e di odio di classe:

> «Negli omnibus, vagoni, trasporti pubblici, se vedete un individuo che pensa di avere il diritto di essere maleducato, risponderà alle vostre timide osservazioni: È perché ho una blusa o perché non ho i guanti, sublime.» [36]

Ma la fierezza poteva prendere altre strade: esisteva un abbigliamento misto, ovvero una blusa per il quotidiano e una mise ricercata per le giornate importanti. Alcuni operai avevano persino la reputa-

zione di essere dei veri dandy, come i sarti professionisti che non uscivano mai senza gilet bianco e abito nero [37]! Per le cerimonie di ricevimento, i *Compagnons du Devoir et du Tour de France* portavano tutti jaquette e redingote [38]; è famosa la raccomandazione d'Agricol Perdiguier agli operai: evitate la blusa, sempre «scura» e «sudicia», che fa degli operai «une classe a parte», «subalterna» [39]. Mettete piuttosto gli «abiti da festa» – l'espressione è impiegata dal militante Victor Wynants [40]. Parlando dell'esposizione universale del 1855 a Parigi, ricorda che la domenica il biglietto d'entrata era stato ridotto a 20 ct. per attirare gli operai [41]:

22 «L'operaio vi si recò in abito da festa. Poteva benissimo andarci in questo modo: non era forse la sua esposizione, quella dei suoi prodotti? Poi, probabilmente, arrivarono in troppi oppure i membri incaricati di giudicare gli effetti di questa misura non videro abbastanza bluse, poiché, dopo poco tempo, una nuova ordinanza spostò il giorno al lunedì, col pretesto che gli operai non avevano approfittato di ciò che essi *chiamavano un favore*. Per approfittarne, bisognava prendersi una giornata di lavoro, *prendersi il lunedì!*»

23 Quindi, per gli organizzatori, tutti quelli che non erano in blusa erano per forza dei borghesi, quando tantissimi operai avevano voluto mettersi in ghingheri per andare all'Expo... Un vero qui pro quo in termini di abbigliamento, un arrogante malinteso.

24 Molti operai possedevano a quell'epoca un doppio guardaroba. Un operaio carpentiere nel 1846 ha redatto il budget dettagliato di un collega sposato: l'uomo possedeva «oggetti di lavoro» – pantaloni e camiciotti: non una giacca quindi, ma anche «oggetti eleganti», tra cui una redingote e un cappello elegante [42]. Dieci anni dopo, una delle prime monografie scritte da Le Play riguardante un carpentiere, evocava la presenza, accanto ad «abiti da lavoro» – in particolare tre camiciotti – di «abiti della domenica»: un paletot invernale in tessuto di lana nero, un paio di pantaloni in tessuto di lana, un cappello di seta nero, più un «abito blu», che metteva raramente... [43] Gli inventari redatti dai giudici di pace per i defunti di maggio o giugno del 1871 – probabili vittime della Semaine Sanglante (Settimana di sangue) – nonché le richieste d'indennità redatte per le persone vittime dell'assedio e della guerra civile rivelano un'ampia varietà di situazioni: un operaio marmista aveva una sola blusa, un paio di pantaloni

da «carpentiere» e un «bergeron»; ma uno smaltatore a freddo della via della Folie-Méricourt parlava, per quanto lo riguardava, di una perdita di 420 franchi: tre pantaloni da lavoro e tre camiciotti a titolo di «abiti da lavoro» e soprattutto una redingote in tessuto di lana nero, tre pantaloni, di cui due in tessuto di lana e due gilet eleganti [44]…

25 Questi guardaroba eleganti appartenevano ad operai agiati. I carpentieri, dopo il loro sciopero del 1845, erano pagati 5 franchi al giorno [45], un salario molto buono per l'epoca, e quello «monografato» da Le Play era capo cantiere. Ma soprattutto questi operai avevano scelto di riservare gli indumenti da lavoro al lavoro. Per altri – quando non si trattava semplicemente di una questione di risorse – la blusa restava l'indumento per eccellenza. Come spiegare che gli operai che formavano il comitato di direzione dell'*Atelier*, il famoso «organo speciale delle classi lavoratrici» degli anni 1840, durante le riunioni erano vestiti «taluni in blusa, altri in frac» [46] o che la tenuta degli operai fonditori di bronzo, convocati al Palazzo di Giustizia nel 1855 per un reato di coalizione, «andava dalla blusa all'abito nero e dal berretto al cappello di feltro»? [47] Per un operaio che si rispetti, bisognava scegliere tra la blusa e l'abito.

La fine della blusa

26 Il seguito di questa storia riguarda la sparizione della blusa operaia dai luoghi pubblici, sia di domenica che negli altri giorni. Quali furono le modalità e le motivazioni di questo movimento di standardizzazione sociale nella presentazione di sé?

27 L'assenza della blusa salta agli occhi. Tra il XIX e il XX secolo, le decine e decine di cartoline che mostravano le uscite (o gli ingressi) dalle fabbriche di Parigi e della sua periferia mostrano che la blusa ha fatto il suo tempo [48]: qualcuna appare ancora qua e là – sembra piuttosto un lungo grembiule – mentre la tenuta della grande maggioranza degli operai consiste in un completo spezzato giacca-gilet-pantaloni, più o meno sgualcito, e un berretto; un tocco di eleganza poteva essere dato da un cappello di paglia (il panama) e da una catena d'orologio che usciva dal gilet. Era la qualità scadente e l'usura dell'abbigliamento che rivelava l'appartenenza sociale di chi lo indossava, molto più del vestito stesso. La cosa aveva già colpito molti

osservatori esterni. Nel 1887, Denis Poulot considerava che l'operaio aveva acquistato dignità negli ultimi vent'anni. La prova: durante l'estrazione a sorte presso il municipio dell'11° arrondissement, su 1400 coscritti, «cinque o sei, al massimo, portavano le bluse»[49]. Un altro osservatore dei luoghi pubblici nota un «progresso» nell'«abbigliamento dell'operaio» per questo semplice fatto: sul luogo dove si assumono i muratori, a piazza Saint-Gervais, il 17 febbraio 1905, solo tre operai su 105 portavano la blusa[50]. Un poliziotto in servizio a piazza della République, durante il 1° maggio del 1907, vide affluire i manifestanti «vestiti in modo grezzo», ma aggiunge «corretto»[51]. I «blusai», per parlare come Maupas, avevano cambiato pelle.

***Artigiani parigini…*, disegno di Paul Poncet, 1912.**



Prima pagina di *L'Ouvrier en meuble* del 1° maggio 1912; organo di stampa Federazione nazionale dei mobili.

28 Naturalmente per le domeniche e le feste, per molti era di rigore una mise elegante. Quasi tutte le monografie dell'epoca potrebbero essere citate, in particolare quelle redatte dall'economista seguace del movimento riformatore «le playsien», Pierre Du Maroussem [52]. Le redingote e gli abiti in tessuto di lana erano ora completati da cappelli a bombetta e a cilindro, cravatte, scarpe di vernice... Nei ricordi d'infanzia anteriori alla prima guerra, le belle domeniche rimavano con i begli abiti:

> «Ci furono anche dei giorni meravigliosi quando partivamo tutti in *bateau-mouche* fino a Suresnes. Rivedo mio padre in giacca d'alpaca con una paglietta e mia madre in corpetto bianco con maniche *gigot* e gonna a campana. » [53]

29 L'uomo era un semplice imbianchino e la donna un'operaia.

30 Molti autori hanno insistito su questa impennata delle spese di abbigliamento nei budget popolari, arrivando persino a scrivere: «Vestirsi è più caro dell'affitto.» [54] Per quanto riguarda Parigi, l'affermazione è discutibile: la somma destinata dalle famiglie operaie – l'uomo e la donna – all'abbigliamento in generale era sempre inferiore all'affitto annuale che dovevano pagare per un alloggio più o meno decoroso, diciamo 400 franchi intorno al 1900. In quantità, qualità e valore, gli abiti proletari non avevano molto a che vedere con il guardaroba dei veri borghesi, anche se ne imitavano le forme! Non bisogna inoltre dimenticare la massa che non poteva permettersi finanziariamente di farsi bella neanche una volta a settimana.

31 La famiglia di un conciatore del Bièvre, diventato straccivendolo per mancanza di lavoro, non usciva mai la domenica a causa della «mancanza di denaro e di vestiti abbastanza decenti da poter figurare in modo onorevole in mezzo alla popolazione vestita a festa. » [55] H. G. Wells ha parlato nel 1912 di «questa miseria delle scarpe» [56]. Non possedere calzature portabili significava isolarsi dal resto del mondo. Alcuni genitori, in buonafede o no, utilizzavano questo motivo per giustificare le assenze dei loro figli alla scuola comunale: «Il padre non ha il coraggio di infliggere questa umiliazione al figlio davanti ai suoi compagni di classe più abbienti» [57]. Le casse scolastiche servivano anche a fornire le scarpe agli studenti più poveri, ma non

esisteva una cassa della domenica per aiutare le famiglie povere a prendere il battello per Suresnes senza vergognarsi.

32 Ciò non toglie che le spese per l'abbigliamento degli operai erano aumentate, contraddicendo tra l'altro una delle pretese «leggi d'Engel» che considerava questa voce una spesa fissa nel budget popolare [58], ma soprattutto ciò aveva l'effetto di normalizzare l'aspetto dell'operaio, sia di domenica quando la mise borghese faceva ancora dei seguaci, che gli altri giorni quando ci si vestiva sempre di più con abiti confezionati a buon mercato. Poiché sono quest'ultimi che hanno sbaragliato la blusa.

33 La fabbricazione dei vestiti è una di quelle rivoluzioni silenziose del XIX secolo in cui la tecnologia non c'entra niente perché tutto è nell'idea: conquistare una nuova clientela grazie a prezzi fissi, ma bassi, impiegando una manodopera a domicilio che poteva essere facilmente sfruttata e continuamente rinnovata [59]. Nuova clientela? Il confezionista si distinse ben presto dal commerciante di abiti usati per diventare «mercante di abiti nuovi». La sua specialità, almeno all'inizio, era il nuovo a buon mercato, imitando gli abiti eleganti borghesi. Uno dei pionieri del settore, Pierre Parissot, aveva iniziato nel 1824 confezionando «abiti da lavoro» – bluse, camiciotti e pantaloni di protezione –, ma si sarebbe velocemente orientato verso i «completi a buon mercato» che permettevano di essere «vestiti a nuovo spendendo poco», determinando così la fortuna della sua insegna, la *Belle Jardinière*, imitata da molti altri [60]. La blusa non rappresentava un mercato soddisfacente, ma colui che la indossava e che ricercava una certa distinzione faceva parte della nuova clientela.

34 La diffusione degli abiti della domenica e, per la vita quotidiana, l'acquisto di giacche e pantaloni di scarsa qualità, determinarono il successo della confezione alla fine del XIX secolo. Gli «abiti da festa», con cui all'inizio un certo numero di operai amava agghindarsi, venivano forse ancora dal circuito tradizionale dell'usato [61], ma dopo il 1860 o 1870 non c'è più alcun dubbio: il confezionista era diventato il grande sarto delle classi povere al punto che esse abbandonarono la blusa anche nel quotidiano. Per chi volesse un'analisi precisa delle quantità prodotte e dei prezzi [62], l'abbigliamento popolare a buon mercato è una cosa evidente: Lebrun, un operaio di fabbrica, poteva cambiare il suo completo della domenica tutti gli anni per

25 franchi… [63] Nei «reparti novità» della cooperativa operaia la Bellevilloise si potevano trovare, diceva la pubblicità, «completi» confezionati a partire da 20 franchi o, per i soli pantaloni, a 5,75; mentre se un membro della cooperativa desiderava un abito su misura, era costretto a pagare almeno il doppio [64]. La canottiera, passata da 5 a 1,95 franchi, secondo un'inchiesta sulla biancheria intima del 1907, era diventata un indumento normale per gli operai [65]. Il fatto che i poveri potessero cambiarsi la biancheria e vestirsi come tutti gli altri è stato accolto dagli economisti liberali come il migliore risultato della confezione:

> «Sicuramente, l'abbigliamento confezionato non vale l'abito di lusso realizzato dal sarto […] Sostituisce semplicemente gli stracci o gli indumenti quasi ridicoli con cui si copriva un gran numero di contadini e operai vent'anni fa; e non si può frequentare una scuola per adulti o riunire una grande assemblea di operai, senza restare colpiti da questa felice trasformazione dell'abito, in parte grazie alla confezione. » [66]

E questa «felice trasformazione» sarebbe anche un cambiamento d'animo, secondo le parole di un importante confezionista:

> «L'operaio, un tempo vestito con una tela rada o stracci rammendati, oggi può indossare l'abito; questa tenuta che gli è diventata familiare, lo risolleva e lo obbliga a rispettarsi.» [67]

Il sublime operaio ora dovrà comportarsi bene.

35 È la vendita a rate, adeguata al budget operaio, che più contribuì all'affermazione e poi al trionfo della confezione nella seconda metà del secolo. Sperimentato dapprima da astuti commercianti su piccola scala, il credito all'abbigliamento [68] fece la fortuna di ditte specializzate, tra cui la più famosa è quella fondata da Crespin: il cliente anticipava una parte del valore dell'oggetto desiderato, poi lo andava a ritirare in negozio e in seguito versava il saldo tramite piccole somme indicate su un libretto detto di abbonamento [69]. Nel 1872, Crespin fondò la sua sede a boulevard Barbès, presto conosciuta col nome di magazzini Dufayel, i cui cataloghi facevano balenare ai più modesti la speranza di avere accesso a un corpo e a una casa di bell'aspetto. Oggi ci è difficile immaginare l'enorme successo di questa formula: in

alcuni immobili popolari, affermano i fratelli Bonneff, erano tutti «abbonati»… Per lo straordinario come per l'ordinario, un'intera generazione accettò di donare, non senza pericolo[70], una parte dei suoi risparmi ai registi della confezione.

36 Il successo delle ditte d'abbonamento è stato spesso attribuito, all'epoca, alla loro politica commerciale molto aggressiva: tutto era buono per trovare nuovi clienti[71], ma erano anche i clienti che si lasciavano abbindolare. La confezione rispondeva ai bisogni di tutti coloro che finora si erano dovuti accontentare della blusa e che se ne sentivano umiliati. Per i difensori dell'abito, l'uniformazione che ne deriva non era un difetto, al contrario: non c'era bisogno che l'abito fosse «una demarcazione evidente tra le diverse categorie di cittadini», scriveva nel 1872 un ex direttore dell'*Atelier*, il tipografo Leneveux, che proseguiva:

> «Probabilmente la ricchezza si riconoscerà sempre da un esame attento del completo, dalla finezza delle sue stoffe e dal tessuto, ma l'effetto generale della prima impressione non offenderà nessuno se l'insieme del completo segue le stesse grandi linee per tutti.»[72]

E basta leggere alcuni rapporti degli operai delegati alle esposizioni universali organizzate oltre-Atlantico per constatare a che punto la tenuta piena di dignità dell'operaio americano avesse lasciato il segno:

> «Bisogna ammetterlo, l'operaio americano si veste meglio […] Quando la sua giornata è finita, indossa paletot e cappello e, per strada, niente lo distingue dal più ricco banchiere […] La dignità di ciascuno ci guadagna agli occhi di tutti; auguriamoci quindi con tutto il cuore che questo deplorevole lasciarsi andare, purtroppo tanto generalizzato, della classe operaia francese, sia sostituito dalla tenuta semplice ma corretta dei cittadini americani, poiché siamo persuasi che un abito decente dia maggior risalto al valore intrinseco dell'uomo.»[73]

Si comprende meglio allora il successo di un Dufayel.

37 Questa tenuta «corretta» all'uscita dal lavoro è ancora più significativa perché suppone un cambio d'abito sul posto di lavoro. Potersi pulire le mani e il viso alla fine della giornata e togliersi la tenuta da

lavoro uscendo dal laboratorio, era il sogno di molti operai [74]. Nel 1867, per i fonditori di caratteri, tutte le tipografie avrebbero dovuto essere dotate di spogliatoi per riporre i vestiti del personale [75]. Per «presentarci in pubblico», dicevano alcuni, avremmo bisogno di «bagni» e di «cambiarci la biancheria», ma come fare con i nostri magri salari [76]? Le attrezzature, malgrado tutto, potevano esistere in qualche stabilimento: dal Secondo Impero, le grandi fabbriche a gas di Parigi erano dotate di un «lavatoio per gli operai», dove potevano anche riporre i loro abiti [77]; e anche presso un gioielliere, a un piano alto di rue Jean-Jacques Rousseau, vi erano allo stesso livello dei laboratori uno spogliatoio per gli uomini, uno per le donne e un altro, separato, per gli impiegati [78]. A ciascuno il suo posto.

38 La svolta avvenne probabilmente con la legge del 1893 sull'igiene e la sicurezza dei lavoratori, che prescriveva ai datori di lavoro di mettere «a disposizione del loro personale i mezzi per permettere la pulizia individuale, spogliatoi con lavandini, nonché acqua da bere di buona qualità» [79]. Immaginiamo le resistenze padronali, dal rifiuto puro e semplice ai tentativi di aggiramento, soprattutto per quanto riguarda gli spogliatoi, che occupavano molto spazio. Nei laboratori di ebanisteria del Faubourg, non veniva presa nessuna precauzione per proteggere gli effetti degli operai, come denuncia un sindacalista:

> «Non protetti, appesi a un chiodo in un angolo qualsiasi, lasciato libero dall'ingombro dei laboratori, [essi] sono sporcati, usurati, bruciati da tutte queste polveri; allora, malgrado la loro buona volontà, pochi operai riescono ad avere indumenti puliti. » [80]

39 Nel 1913, alcuni operai di una falegnameria meccanica dell'avenue de Suffren denunciavano all'ispettorato del lavoro la pericolosità delle macchine, aggiungendo: «Per quanto riguarda l'igiene, non ne parliamo neppure, non ci sono né lavandini, né spogliatoi, per cui siamo costretti a rientrare a casa completamente sudici.» [81]

40 In diversi settori dell'industria, la differenza tra il lavoro e la strada restava sconosciuta, che fosse per colpa dei datori di lavoro recalcitranti, di operai troppo timidi o di un ispettorato senza veri poteri [82]. Ma sempre più operai rivendicavano il «diritto di essere puliti» [83]. Ora, per cambiarsi, oltre a un luogo occorrono abiti di ricambio. E quale altro modo di procurarsene a buon mercato se non acquistando

abiti confezionati di qualità inferiore? Gli operai vestiti quasi decentemente che si vedono sulle cartoline alle uscite delle fabbriche sono i figli di Dufayel e della confezione industriale.

Contro la norma

41 Ma la storia della norma è molto meno lineare di quello che sembra. Vi sono state reticenze e resistenze operaie, coscienti o no, e vi è stato persino un forte ritorno al passato, davvero molto simbolico. All'inizio la confezione non aveva solo consumatori felici; e ancora meno operai ben pagati. Sono note le disavventure di Martin Nadaud: l'operaio muratore che, la prima volta che ritornò al paese nel 1833, si comprò un completo in tessuto di lana, ma trattandosi di «robaccia» [84], i pantaloni si strapparono al primo utilizzo:

> «Per fortuna avevo comprato una bella blusa con il collo blu e rosso, stretta da una cintura tricolore, che andava molto di moda a quel tempo. Allora, come dice il proverbio, la blusa nasconde tutto, e mi sentivo ancora fiero ed elegante.» [85]

Non dimentichiamo che i prezzi bassi degli abiti confezionati erano ottenuti con la compressione dei salari. A volte, anche il personale dei bravi sarti era pagato così male che, per vestirsi, doveva comprare la robaccia dei confezionisti:

> «Si fanno tessuti che non hanno alcuna resistenza, tanto che colui che lavora da mattina a sera per confezionare abiti di lusso per gli altri, è costretto a vestirsi con questi tessuti scadenti, che cadono a pezzi. Che contrasto deplorevole!» [86]

D'altra parte, vi erano molte critiche contro l'acquisto a rate, come nel caso del sindacalista Auguste Keufer:

> «È pericoloso ricorrere al credito per utilizzarlo in spese inutili. Bisogna togliere dalla testa dell'operaio l'idea che quando compra a credito, fa un buon affare. Non è vero e non bisogna smettere di dirglielo, di ripetergli che più comprerà in contanti, meno spenderà e in più si assicurerà l'indipendenza e la libertà di spirito» [87].

42 Forse più efficace di questi avvertimenti, fu il sentimento diffuso che apparire vestito come un borghese fosse un tradimento del suo essere e della sua classe. Gli operai francesi delegati alle esposizioni universali non erano sempre sedotti dal bell'aspetto dei proletari stranieri che incontravano in queste occasioni. Ad esempio, a Vienna nel 1873. Gli operai viennesi si vestono bene:

> «Indossano un capello, pochi portano il berretto, escono raramente in tenuta da lavoro, la loro pulizia è proverbiale e la loro biancheria lo dimostra», … ma bisogna anche sapere che la disciplina è dura nei loro laboratori e che non hanno una camera sindacale [88]. Era di questo che si sarebbero dovuti occupare piuttosto che di «cose frivole ed esteriori» come «avere un bel vestito e andare nelle brasserie frequentate dall'alta società»… [89]

43 All'inizio del XX secolo, le critiche sindacali furono molto virulente nei confronti degli operai costretti dai loro datori di lavoro a vestirsi bene per presentarsi ai clienti, ad esempio i tappezzieri o gli installatori elettricisti. Il fatto è che questi operai, col pretesto di essere ben vestiti e di frequentare gente altolocata, si credono superiori, giocando agli «aristocratici del proletariato»:

> «Si dice che l'abito non fa il monaco, tuttavia basta un camiciotto o una jaquette, una bombetta o un berretto, per scavare tra due persone sfruttate allo steso modo […] un fossato ridicolo che sembra, per la gioia dei nostri padroni, creare una specie di aristocrazia del proletariato.» [90]

In realtà, fumare il sigaro, non interessarsi che alle corse dei cavalli e portare «solini ben incravattati» non impediscono di essere pagati meno di uno sterratore con «meno libertà di linguaggio, di aspetto e persino di pensiero.» [91],Per questi puristi della tenuta, un abito elegante indossato da un operaio con molte probabilità dissimulava un animo frivolo, l'ossessione della mise che conduceva dritti dritti all'egoismo.

44 Questo modo di vedere – che darebbe ragione al discorso dei confezionisti… – è ovviamente contraddetto da numerosi esempi. L'operaio ebanista «di gran lusso» di cui Du Maroussem ha parlato e che non temeva di vestirsi tutti i giorni con gli abiti della domenica, non aveva

assolutamente l'animo di un borghese: ex-comunardo, membro influente della sua camera sindacale, lettore della stampa socialista, l'uomo amava dire: «Un buon rivoluzionario è colui che ha la pancia piena» [92] e, abbiamo voglia di aggiungere, un guardaroba ben fornito... Tuttavia, l'argomento del tradimento di classe non poteva lasciare indifferenti tutti i militanti. Che fare allora? Vestirsi bene ma «senza eccessi», come Lebrun, l'operaio di cui parlavamo prima, che, diventato anarchico, rinunciò al cilindro e alla redingote: «Mi stavo imborghesendo [...] Non erano abiti abbastanza semplici.» [93] Altri, probabilmente molto più numerosi, restavano fedeli in pubblico alla blusa e al camiciotto, al costo di suscitare una riprovazione ancora più forte di un tempo. Un sindacalista dell'editoria, Ferdinand Castanié, ha scritto il racconto edificante di una visita a rue de Richelieu, alla Biblioteca nazionale. Siamo nel 1903:

> «Benché i nove colpi dell'orologio fossero risuonati già da un po' di tempo, la porta del santuario contenente i famosi libri era ancora chiusa.
>
> Sopportavo l'attesa leggendo un giornale... Quando, infine, un guardiano aprì lentamente la porta. Sembrò strizzare gli occhi in modo singolare vedendo il titolo del mio giornale e, siccome mi accingevo a varcare la soglia, mi sbarrò la strada dicendo:
>
> – Ha letto il nuovo regolamento?
>
> Feci gentilmente notare a questo compiacente funzionario che venivo alla Biblioteca per leggere tutt'altra cosa e che non avevo tempo da perdere.
>
> Durante questo breve dialogo, dovette scansarsi più volte per lasciar passare diverse persone alle quali non fece nessuna osservazione.
>
> – Eh va bene! Leggetelo, allora, riprese con un tono insolente.
>
> Fui quindi costretto a contemplare con estrema attenzione questo famoso regolamento, per nulla nuovo, nel quale si diceva che: «Tutti i lettori devono presentare un giustificativo d'identità e di domicilio.

> – Molto bene, dissi, ho tutto quello che volete! E, impaziente di finirla lì, gli mostrai subito i miei documenti.

> – Non serve a niente, fece lui con un'aria sprezzante. […]

> Poi camminando verso di me e fissandomi con uno sguardo di supremo disgusto, mi spinse brutalmente fuori, dicendo:

> – Non si entra in camiciotto e pantaloni blu! Bofonchiando insulti vaghi.» [94]

Infine, la popolarità delle tenute "fuori norma", alla vigilia della Prima guerra mondiale, dimostra una resistenza simbolica all'uniformità. In effetti, nel settore edile, alcuni operai erano rimasti fedeli alle loro vecchie tenute, sia al lavoro che nella vita quotidiana. Se gli imbianchini avevano abbandonato la blusa al di fuori del cantiere, i carpentieri avevano conservato la giacca e gli ampi pantaloni di velluto i "*largeot*", con una cintura di flanella rossa o blu; il completo degli sterratori era molto simile: pantaloni di velluto, cintura rossa, protezione e cappello di feltro. Tutti avevano dei fornitori autorizzati, sia per gli attrezzi che per gli abiti:

> «I giorni lavorativi, il carpentiere si veste da carpentiere […]. I completi da lavoro si acquistano nei magazzini specializzati, di cui i due principali si trovano uno di fronte all'altro al faubourg Saint-Martin. Uno dei due si chiama "San Giuseppe", in linea con la merce venduta, e ha la reputazione di vestire la maggior parte delle professioni cantieristiche.» [95]

Allo stesso modo, a Parigi vi era un solo negozio che vestiva «*les compagnons de la taupe*» [96].

45 Tenute a parte, questi operai non temevano di distinguersi in pubblico, perfino al di fuori dei «giorni lavorativi». Robert Debré si ricorda di alcuni operai che aveva conosciuto quando frequentava l'Università popolare del 15° *arrondissement*:

> «Mi ricordo in particolare della figura di un operaio falegname, grande e robusto, che indossava sempre un'ampia cintura di flanella

> rossa, attorcigliata più volte intorno ai fianchi, e un paio di pantaloni di velluto marrone a coste, leggermente a sbuffo.» [97]

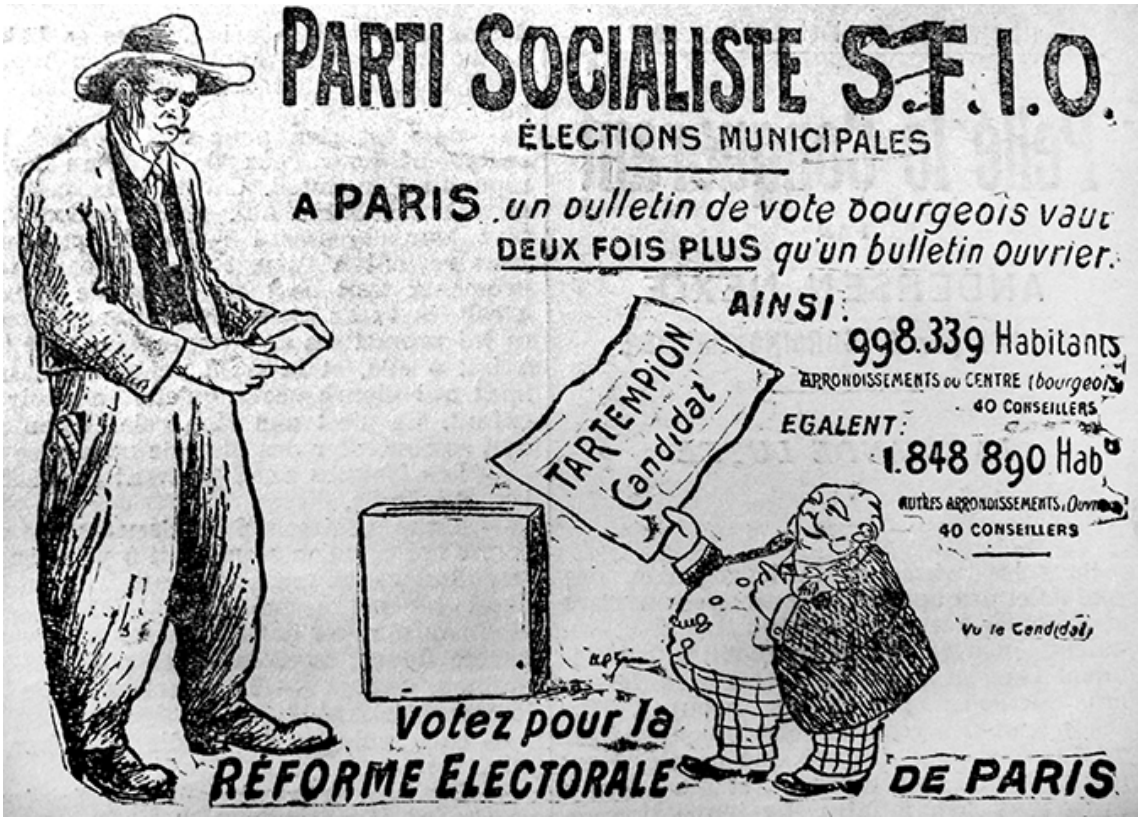
Un racconto dell'infanzia narra di un vecchio sterratore che abitava a rue Clisson, nel 13° arrondissement. Era un uomo tranquillo, che la domenica amava fare un giro nel quartiere. Com'era vestito?

> «Di domenica, si mette una camicia pulita, un cappello di feltro meno sudicio, un paletot meno verde, cambia i suoi vecchi pantaloni fangosi con un paio largo in velluto nero e tutto nuovo, la sua cintura di flanella rossa con una blu e, con la mano dietro la schiena, sempre con lo stesso passo lento, se ne va a girovagare per le strade.» [98]

Per lui, la domenica era semplicemente il giorno del pulito. «Lo sterratore di oggi si preoccupa del suo aspetto fisico», constatava un sindacalista nel 1914 [99]; sì, ma senza per questo avere bisogno di un secondo guardaroba.

46 Ora, questo completo dell'operaio edile gode all'inizio del XX secolo di un prestigio considerevole. Invade disegni e manifesti dell'immaginario socialista e sindacalista del periodo. Il popolo organizzato, il popolo in lotta è quasi sempre raffigurato con il completo del carpentiere o dello sterratore. *L'Humanité* o *La Bataille syndicaliste*, i quotidiani della CGT, si adattarono ai pantaloni larghi di velluto e alla cintura di lana. I pantaloni a sbuffo erano diventati l'emblema dei proletari come lo era stata la blusa nel 1848: non c'è da stupirsi allora che, alle feste dei militanti, il cantante Montéhus si presenti «vestito con un paio di pantaloni di velluto blu e una camicia rossa» [100]. Sarebbe utile conoscere meglio questa «moda» molto sorprendente, ma sproporzionata rispetto alla posizione che occupano questi operai senza abito.

Manifesto elettorale del Partito socialista, 1912.



Il manifesto denuncia l'ingiustizia delle elezioni comunali a Parigi cui ogni quartiere ottiene un seggio nel Consiglio municipale, indipendentemente sua popolazione. Eppure, il borghese panciuto è niente confronto al carpentiere… Disegni simili sono pubblicati in *L'Humanité* del 21 febbraio 1914, *La Bataille syndicaliste* nel maggio 1911, o negli opuscoli di propaganda sindacale..

Riprodotto nel giornale *L'Humanité*, 3 maggio 1912.

47 Perché questo prestigio? L'edilizia era il settore di punta del movimento operaio parigino dell'epoca. Gli sterratori erano stati alla guida dei grandi scioperi spesso vittoriosi sui cantieri della metropolitana[101]; i carpentieri avevano ottenuto un salario di 1 franco all'ora nel 1907, il doppio rispetto al 1845. I loro sindacati erano ricchi e potenti. Gli sterratori, dichiarò Georges Yvetot, un dirigente della CGT, sono «l'aristocrazia coraggiosa del lavoro»[102], un bel complimento per dei manovali. Ma vi era un'altra cosa in questo particolarismo dell'abbigliamento: il bisogno di una rappresentazione sociale comoda e compresa da tutti, che non potrebbe coesistere con un aspetto adatto a tutte le occasioni. Uno scioperante vittorioso non poteva portare l'abito.

48 Ecco la conferma che questa storia dell'aspetto operaio maschile non è quella di una espropriazione, di una perdita o di un livellamento. L'abbiamo vista costantemente caratterizzata dalla fierezza e dalla dignità, il che, a seconda delle epoche e degli individui, faceva il gioco della blusa oppure dell'abito. Qui, la norma era plasmata sulle aspirazioni e i valori dell'ambiente operaio.

"La popolazione attiva non ascolta i cattivi consigli", designo di Crépon, 1870.



PARIS. — « La population ouvrière de Paris n'écoute point les mauvais conseils. » — (Dessin de Crépon.)

Poco dopo il funerale di Victor Noir, l'arresto del deputato Henri Rochefort, avvenuto il 7 febbraio 1870 nella sala della Marsigliese di rue de Flandre, a La Villette, scatenò tre giorni di tumulti a Parigi, con l'inizio di barricate. Furono eseguiti numerosi arresti per grida sediziose o assembramenti illegali, seguiti da condanne. I dimostranti, operai senza capi dichiarati, avevano invitato la popolazione dei sobborghi a seguirli nella speranza di incendiare Parigi e rovesciare l'Impero. La scena qui sopra dovrebbe rappresentare un tentativo di assunzione di un lavoratore. Un rivoltoso in camice, accompagnato dalla sua replica di un bambino, esorta un pacifico lavoratore a scendere in strada per combattere contro l'Impero. Ovviamente, sarà una causa persa. Interpretare l'immagine è difficile. Dobbiamo vedere nell'abbigliamento degli intrusi e del padre di famiglia un tentativo di creare un contrasto tra camicetta e saio, supponendo che l'indumento posto sulla sedia fosse effettivamente un cappotto o una casacca, e non una camicetta? In altre parole, un camice significa disordine e un abito significa ordine. Un lavoratore ben vestito è un lavoratore che pensa bene. Ma l'immagine evoca qualcos'altro, inscritto nel momento. Durante i precedenti disordini del maggio-giugno 1869 e quelli di febbraio (così come nel giugno successivo, quando le strade di Parigi erano di nuovo in subbuglio), è stato ripetuto più volte dall'opposizione repubblicana moderata che tutti questi disordini erano in realtà causati da

poliziotti travestiti da operai, i “camici bianchi”, bianchi per far sembrare i provocatori degli operai edili, o bianchi perché non erano mai stati indossati. Troppo puliti per essere onesti. Il ricordo dei “camici bianchi” dell'Impero era molto vivo e ancora nel Novecento vi si faceva riferimento, a riprova del fatto che l'accusa aveva fatto scuola. Da quel momento in poi, i lettori di Le Monde illustré non poterono fare a meno di pensare che i barricaderi raffigurati fossero in realtà agenti di polizia. Il giornale non lo disse, e anzi citò a sostegno dell'immagine un violento articolo di Amédée Achard sul Moniteur universel, molto ufficiale, che definiva i manifestanti furfanti e codardi! Ma l'ambiguità rimane. In ogni caso, bianco o no, il camice non ha avuto molta risonanza. Si vedano i fascicoli di indulto di alcuni rivoltosi del febbraio 1870 (Archives nationales, BB 24 722) e A. Dalotel, A. Faure, J.-C. Freiermuth, Aux origines de la Commune: le mouvement des réunions publiques à Paris, 1868-1870, Paris, F. Maspero, 1980, p. 348-354.

Incisione pubblicata in *Le Monde illustré*, 19 febbraio 1870, p. 209-210.

“Il Buon scioperante”, 1909.



Questa fotografia, talvolta riprodotta nelle opere militanti, fu pubblicata con il titolo “le bon gréviste”. Il giornale affermava che era stato preso all'uscita da una riunione di operai edili tenutasi al Tivoli Vauxhall, una grande sala riunioni in rue de la Douane. L'arresto non era affatto improbabile: il 1908 e il 1909 furono anni di scioperi a rotazione nei cantieri pubblici parigini, in particolare nella metropolitana, che portarono a scontri con i lavoratori gialli e la polizia. È stata la prospettiva della vittoria o la semplice gioia di vivere a rendere esultante questo scavatore ben vestito, che ha respinto i poliziotti aggrappati alla sua giacca?

L'Illustration, 29 maggio 1909, p. 377.

Bibliografia, musei, film

49 Questo articolo avrà raggiunto uno dei suoi obiettivi se ha trasmesso al lettore la voglia di andare a vedere o rivedere al museo del Louvre il quadro di Delacroix *La Libertà che guida il popolo* – a nostro parere la prima rappresentazione della blusa operaia – e di leggere o rileggere l'opera di Jules Vallès, un "abito" che ha tanto parlato delle "bluse" (edizioni La Pléiade ou Éditeurs Français Réunis).

50 Due film illustrano sul grande schermo, nel modo più fedele possibile, la blusa popolare del XIX secolo. Uno mostra la blusa contadina: *Moi, Pierre Rivière, ayant* égorgé *ma mère, ma sœur et mon frère…* film realizzato da René Allio (1976) a partire dal celebre racconto del parricida della Normandia – un anti-Pinagot – e l'altro, la blusa operaia: *La Commune* (Paris, 1871), il film di Peter Watkins (2000) nel quale la fedeltà all'abbigliamento dell'epoca è impressionante.

Media not found. : [image:lavoratori_parigini]

NOTES

1 Citiamo qui: Fabrice Laroulandie, *Les ouvriers de Paris au XIXe siècle*, Paris, Éditions Christian, 1997, p. 120-124; Robert Beck, «Paraître dominical et jeu des apparences dans les villes françaises de la fin du XVIIIe siècle à celle du Second Empire», in Isabelle Paresys dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale. Du Moyen Age à nos jours*, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pag. 59-72.

2 Événements de Paris, des 26, 27, 28 et 29 juillet 1830; *par plusieurs témoins oculaires*, Paris, Audot, 1830, pag. 130.

3 Edmond Marc, citato da Bertier de Sauvigny, *La révolution de 1830 en France*, Paris, Armand Colin,1970, pag. 104. Vedere anche alcuni riferimenti in Jean-Claude Caron, *Trois jours qui* ébranlèrent *la monarchie*, Paris, Larousse, 2010, pagg. 108, 116, 127 – È arguto constatare che l'imponente opera di Nathalie Jakobowicz sulle rappresentazioni del popolo nel 1830 dedica solo una pagina e mezza al «completo» dei combattenti, senza spendere neanche una riga sulla blusa, che invece appare in diverse litografie riprodotte nella sezione centrale dell'opera… Lo studio dell'immagine non

rende lungimiranti! (N. Jakobowicz, 1830, *le peuple de Paris*: révolution et représentations sociales. Rennes, PUR, 2009, pagg. 142-143).

4 L'abbigliamento degli altri personaggi che appaiono in primo piano su questo sorprendente dipinto – soprattutto l'uomo con la sciabola e quello con il cappello a cilindro – ha fatto nascere nei recenti commentatori dell'opera molte ipotesi sulla loro appartenenza sociale, ma tutti sembrano d'accordo sul visionario ferito. Per Hélène Toussaint, si tratta di un «bracciante venuto temporaneamente dalla campagna, accampatosi per la durata di un cantiere»; Alain Jaubert parlava di «un paesano venuto a lavorare a Parigi come manovale edile» e, di recente, Francis Démier ha visto nell'«operaio che porta un foulard sulla testa [...] la tenuta di un paesano venuto a lavorare a Parigi». Si avrebbe dunque a che fare con un mezzo-parigino, un proletario tra due mondi, la cui tenuta sarebbe il risultato di una specie di esotismo, ciò che, come vedremo, pensiamo sia un errore (Referenza delle citazioni: «*La Libertà che guida il popolo» di Delacroix*. Esposizione del Museo nazionale del Louvre, Catalogo creato e redatto da Hélène Toussaint..., Paris, RMN, 1982, pagg. 44, 50; Alain Jaubert, *Sous les pavés, l'image. Eugène Delacroix: La liberté guidant le peuple*, Documentario della collezione Palette, diffusione La Sept, 1989 (consulente scientifico Sylvain Laveissiere); Francis Démier, *La Liberté guidant le peuple: un tableau, les Trois Glorieuses de* 1830, Paris, Hatier, 2014, pag. 27).

5 Charles Lenormant, «Du costume parisien et de son avenir», in *Le livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, 1832, t. 7, pagg. 13-14.

6 Archivi nazionali (AN), F7 3890, Bollettino di Parigi del 5 settembre 1840.

7 Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques*, Paris, Michel Lévy, 1849, t. 2, pagg. 74-75.

8 Frédérique Desbuissons, «Gustave Courbet, frontispice du n° 2 du *Salut public* de Champfleury, Charles Baudelaire et Charles Toubin», in A. Corbin et J.-M. Mayeur dir., *La barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, pag. 151.

9 «Ce que nous voulons», in *Le Tocsin des travailleurs*, 1 giugno 1848.

10 Marc Caussidière, *Mémoires de Caussidière, ex-préfet de police et représentant du peuple*, Paris, Michel Lévy, 1849, t. 2, p. 182. Il *bourgeron* era una blusa corta o camiciotto.

11 Ivan Tourgueniev, «Les nôtres m'ont envoyé... Épisode des journées de juin 1848», in *L'exécution de Troppmann*, Paris, Stock, 1990 [1874], p. 86. Lo scrittore russo fu testimone degli eventi del 1848 a Parigi.

12 Louis Ménard, *Prologue d'une révolution*, Paris, Au Bureau du Peuple, 1849, pagg. 274-275.

13 Sull'abito borghese maschile, consultare l'analisi classica di Philippe Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia…*, Longanesi, 1982.

14 Émile Thomas, *Histoire des Ateliers nationaux…*, Paris, Michel Lévy frères, 1848, pagg. 127-128.

15 Ch. de Maupas, *Mémoires sur le Second Empire. La présidence de Louis-Napoléon*, Paris E. Dentu, 1884, pag. 486.

16 Charles-Louis Chassin, *Félicien. Souvenirs d'un étudiant de 48*, Paris, Edouard Cornély, s.d. [1904], pag. 299.

17 Sul tema dell'abbigliamento di Jules Vallès, consultare Philippe Bonnefis, *Jules Vallès: du bon usage de la lame et de l'aiguille*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

18 Consultare Vincent Milliot, *Les cris de Paris ou Le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens, XVI-XVIII siècles*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

19 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, nuova edizione, 1792, t. 1, pag. 5

20 Daniel Roche, *Le peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, pag. 164-201.

21 Fare riferimento all'opera *Bleu de Nîmes. Jeans Denim. Le bleu populaire*. Milano, Electra, 1989. Si tratta di un catalogo bilingue di una mostra al museo del Vieux Nîmes nel 1989 – Il tessuto comune di Nîmes, il «denim», diventerà come sappiamo il jeans negli Stati Uniti.

22 Nel 1841 uno scrittore descriveva coloro che indossavano la blusa come «uomini destinati al blu» (Louis Huart, *Physiologie du tailleur*, Paris, Aubert, 1841, pagg. 48-49).

23 Una delle litografie che formava il seguito dei *Contrastes* di Traviès – la n. 9, del 1828 – mostra un fiero aratore in blusa, che tiene in mano il manico del suo aratro, in opposizione a un cortigiano tutto inchini e reverenze (riproduzione in Nathalie Jakobowicz, *1830…*, *op. cit.*, pag. 57).

24 Precisiamo che per conformarsi alla sua visione politica del mondo sociale, nel suo racconto ha messo in scena gli «abiti» – falsi o veri amici delle bluse – con una certa dose di fantasia (Vedere l'introduzione di Jean

Dautry alle *Blouses*, in Œuvres *de Jules Vallès*, pubblicate sotto la direzione di Lucien Scheler, Paris, les Éditeurs français réunis, 1957, pagg. 120-145).

25 L'espressione è ne *L'Illustration* del 10 maggio 1890. Consultare Ernest Montusès, *Le député en blouse*, rist. 1982, Horwath, p. 79.

26 La bibliografia su di loro è copiosa: Alain Corbin, «Les paysans de Paris. Histoire des Limousins du bâtiment au XIX siècle», in *Ethnologie française*, aprile-giugno 1980, pagg. 169-180 ; Pierre Urien, *Quand Martin Nadaud maniait la truelle: la vie quotidienne des maçons limousins, 1830-1849*, Felletin, Association Les Maçons de la Creuse, 1998; Casey Harison, *The Stonemasons of Creuse in Nineteenth-Century Paris*, Newark, University of Delaware Press, 2008. I nostri lavori sono ripresi da: «La place du migrant chez les maçons de Paris au XIX siècle» (consultare la pagina: idhe.u-paris10.fr/cdr-idhes-nanterre/membres/migrations-et-hebergement-des-migrants-125060.kjsp).

27 Etienne Fauris, «De la situation des ouvriers peintres en bâtiment», in *La Mutualité*, 15 marzo 1866, p. 95.

28 Pierre Vinçard, «Le peintre en bâtiment», in *Le Travail affranchi*, 28 gennaio 1849.

29 Pierre Vinçard, *Les ouvriers de Paris, études de mœurs, types, caractères, travail, salaires, dangers etc., Dessins par Gérard Séguin*, Paris, Michel, 1851, pag. 139.

30 Adolphe Boyer, *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail*, Paris, Dubois éditeur, 1841, pag. 66.

31 «Lettre de J…», in *La Démocratie pacifique*, cit. da Rémy Gossez, *Circonstances du mouvement ouvrier., Paris, 1848*, Tesi di dottorato in diritto, 1950, pag. 1013-1017.

32 Agricol Perdiguier, *Statistique du salaire des ouvriers en réponse à M. Thiers et autres économistes de la même école*, Paris, Au bureau du journal *La Révolution démocratique et sociale*, 1849, pag. 35.

33 Esposizione universale del 1867, *Rapports des délégations ouvrières…*, Paris, Librairie A. Morel, s.d., t. 1, *Cuirs et peaux*, pag. 14.

34 Norbert Truquin, *Mémoires et aventures d'un prolétaire à travers la révolution*, Paris, Maspero, 1977 [1887], pag. 60.

35 «Our London workman (myself included) would feel ashamed to go into society unless he could wear a suit similar in appearance to his employer, and flash a little jewellery to correspond, but the Parisian I met with every-

where would be attired in a good pair of black trousers and vest, with a watch in his pocket, over this a clean blouse, and a cap, evidently proud to own himself one of the wage class.» Estratto del rapporto di A. Hooper, ebanista a Londra in *Reports of artisans selected by a committee appointed by the council of the Society of Arts to visit the Paris universal Exhibition*, 1867, London, Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1867, pag. 18.

36 Denis Poulot, *Le sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, Marpon et E. Flammarion, 1887 [1870], pag. 79.

37 Focillon, «Tailleur d'habits de Paris», in *Les Ouvriers des deux mondes*, Paris, Alla sede della Società internazionale degli studi pratici di economia sociale, 1ª serie, t. 2, 1858, pag. 163.

38 *L'Illustration*, ottobre 1845-febbraio 1846, pagg. 183-185; vedere anche l'iconografia raccolta da François Icher, *Les Compagnons ou l'amour de la belle ouvrage*, Paris, Découvertes Gallimard, 1995.

39 Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon*, Paris, Maspero, 1977 [1854-1855], pagg. 381-382.

40 Amico di Varlin – scrisse insieme a lui il rapporto degli operai legatori all'Esposizione universale del 1867.

41 Esposizione del 1867. Delegazione degli operai legatori. *Deuxième partie: La reliure à l'Exposition de 1867…* Paris, Chez tous les libraires, 1869-1875, pagg. 211-212 – Wynants è coautore con EV [Eugène Varlin] di questa parte del rapporto dei legatori all'Esposizione, pubblicato solo nel 1875.

42 «Des salaires», in *L'Enquête sociale*, novembre 1846, pag. 357 (osservazione di Vellu).

43 Le Play e Focillon, «Charpentier de Paris…» in *Les ouvriers des deux mondes*, 1ª serie, t. 1, pag. 39. Questo «abito blu» sarebbe forse l'acquisto di un abito usato di questo colore, molto alla moda in epoca romantica?

44 Charles Martin-Prével e Claire Meunier, *Les Communards, la mort et la mémoire*, Tesi di laurea, Università di Paris-X, 2005, pagg. 88, 90, 94; Alain Dalotel, «Les fortunes à Popincourt en 1871» (studio inedito comunicato dall'autore).

45 Julien Blanc, *La grève des charpentiers en 1845. Épisode de la crise sociale de l'époque*, Paris, Librairie sociétaire, 1845.

46 Claude Genoux, *Mémoires d'un enfant de la Savoie…*, Paris, Le Chevalier, 1870, pag. 270.

47 Frédéric Thomas, *Petites causes célèbres du jour*, Paris, Gustave Havard, t. 9, settembre 1855, p. 49. Si tratta del processo dello sciopero contro la polvere di carbone.

48 Consultare il libro illustrato di Serge Zeyons, *Sorties d'usines en cartes postales*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1997.

49 Denis Poulot, *Le sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, Marpon et E. Flammarion, 1887 [1870], pag. V.

50 Biblioteca storica della città di Parigi, CP 4146, L'Esprit, «Notes d'un rond de cuir», 17 febbraio 1905, f° 10.

51 Gaston Faralicq, *Trente ans dans les rues de Paris*, Paris, Librairie académique Perrin, 1934, pag. 115.

52 Queste monografie, pubblicate nella serie degli *Ouvriers des deux mondes*, riprendono i suoi lavori pubblicati con il titolo *La question ouvrière* da Arthur Rousseau negli anni 1890 (t. 1: *Charpentiers de Paris*, 1891 ; t. 2: *Ébénistes du faubourg Saint-Antoine…* ; t. 3: *Le jouet parisien…*, 1894 ; t. 4 : *Halles centrales*, 1894). Consultare I. Lespinet-Moret, «Pierre du Maroussem, un arpenteur de l'économique et du social», in *L'économie faite homme. Hommage à Alain Plessis*, Genève, Droz, 2011, pagg. 423-436.

53 Rose Descotils-Vasseur, «Enfants d'ouvriers, d'ouvrières… et de la guerre, de 1905 à 1920», in *Revue d'histoire du XIV arrondissement de Paris*, febbraio 1977.

54 Cécile Dauphin e Pierrette Pézevat, «Les consommations populaires dans la seconde moitié du XIXe siècle à travers les monographies de l'école de Le Play», in *Annales*, marzo-giugno 1975, pag. 540.

55 Demolins e Pocquet, «Chiffonnier instable et, par alternance, mégissier, fumiste et brossier de Paris», in *Les ouvriers des deux mondes*, 1ª serie, t. 5, 1885, pag. 194.

56 *This Misery of Boots* è il titolo di un eccellente volantino socialista pubblicato da Wells nel 1907 alla Fabian Society.

57 Louis Lucipia, *La Caisse des écoles à Montmartre…*, Paris, Imprimerie de la Société de Typographie, 1889, pag. 110.

58 Diana Crane, «Une analyse secondaire des monographies de famille: les pratiques vestimentaires» (1855-1909), in *Les Études Sociales*, n° 131-132, 2000, pagg. 53-54.

59 Henriette Vanier, *La mode et ses métiers, frivolités et luttes des classes, 1830-1870. Con la collaborazione di Guy P. Palmade*, Paris, A. Colin, 1960; François Faraut, *Histoire de «La Belle Jardinière»*, Paris, Belin, 1987; Nancy L. Green, *Du Sentier à la 7e Avenue : la confection et les immigrés. Paris-New York, 1880-1980*, Paris, Le Seuil, 1998. Sui salari, consultare Alain Faure, «Petit atelier et modernisme économique: la production en miettes au XIXe siècle», *Histoire, Economie et Société*, 1986. [Pagina http://www.u-paris10.fr/96682101/0/fiche___pagelibre –, pag. 23].

60 Office du Travail, *La petite industrie (salaires et durée du travail). Le vêtement à Paris*. Paris, Imprimerie nationale, 1896, pp. 16-17 (questa inchiesta è stata realizzata da Pierre Du Maroussem). Non bisogna confondere la blusa – o più tardi i *bleus* – con i «vestiti da lavoro» tipici di certe professioni (come la giacca del cuoco, il grembiule con pettorina del droghiere, il grembiule del trasportatore di carni…), che si potevano trovare nei negozi del centro di Parigi, primo tra tutti la *Belle Jardinière*. Erano delle tenute specifiche, destinate a essere portate unicamente durante l'esercizio del mestiere.

61 Consultare i lavori di Manuel Charpy, «Formes et échelles du commerce d'occasion. L'exemple du vêtement à Paris», in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002, pagg. 125-150 ; «Temple de la fripe, fabrique de la mode», in *Le Carreau du Temple*, Paris, Nicolas Chaudun, 2014, pagg. 122-159.

62 L'opera di Jeanne Singer-Kérel (*Le coût de la vie à Paris de 1840 à 1954*, Paris, Armand Colin, 1961) dà scarse informazioni sul prezzo dei vestiti confezionati e la loro evoluzione nel corso del secolo.

63 Dr. J. Bailhache, «Monographie d'une famille d'ouvriers parisiens. Un type d'ouvrier anarchiste», in *La Réforme sociale*, maggio 1905, pag. 416.

64 Annuncio apparso ne *l'Humanité*, 29 marzo 1907 (e altre date).

65 Office du Travail, *Enquête sur le travail à domicile dans l'industrie de la lingerie*, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1907, pag. 45.

66 AN, F12 3079, Esposizione del 1867, classe 91, prodotti utili e a buon mercato, presentazione della classe 91, senza titolo (testo di prova).

67 Lemann, *De l'industrie des vêtements confectionnés en France*, Paris, Paul Dupont, 1857, pagg. 16 e 35 – A nostro parere, Robert Beck nel suo articolo («Paraître dominical et jeu des apparences…», *art. cit.*) ha esagerato molto la repulsione borghese nei confronti degli operai vestiti a festa. Quello che irritava il bel mondo, era la *presenza* del popolo in alcuni luoghi, a prescindere da come fosse vestito. Ma che il proletario si abbigliasse secondo la norma borghese era visto generalmente come un progresso economico e un beneficio politico: acquistando abiti confezionati, l'operaio acquisiva anche una certa condotta.

68 Ciò vale anche per i mobili o le apparecchiature domestiche, come le macchine da cucire.

69 È il sistema descritto nel X.-E. Lejeune, *Calicot. Enquête de Michel et Philippe Lejeune*, Paris, Montalba, 1984, pag. 219. Su Crespin, vedere André Saint-Martin, *Les grands magasins*, Paris, Arthur Rousseau, 1900, p. 90 et sq.; A. Brisson, *Florise Bonheur*, Paris, Flammarion, s.d. [1902], p.46, 18, 182… Le ricerche sul consumo popolare a credito si sono recentemente moltiplicate. Consultare il lavoro di Brain Wemp, *The Grands Magasins Dufayel, the working class, and the origins of consumer culture in Paris 1880-1916*, tesi di storia dell'Università McGill di Montreal, 2010 (disponibile online nel sito dell'Università); e il lavoro di Anaïs Albert: «Le crédit à la consommation des classes populaires à la Belle Époque. Invention, innovation ou reconfiguration?», in *Annales* ESC, 2012, n° 4, pagg. 1049-1082 ; e la sua tesi inedita: *Consommation de masse et consommation de classe. Une histoire sociale et culturelle du cycle de vie des objets dans les classes populaires parisiennes (des années 1880 aux années 1920)*. Tesi, Università Paris I-Panthéon-Sorbonne, novembre 2014, 2 vol., 704 p. + 163 p.

70 Gérard Jacquemet constata un forte aumento dei procedimenti per debiti intentati dalle ditte d'abbonamento davanti al giudice di pace del 20° arrondissement tra il 1881 e il 1912 (*Belleville au* XIX*e siècle: du faubourg à la ville*, tesi dell'Università di Paris-IV, 1980, pag. 1181).

71 Consultare, tra l'altro, la serie di articoli di Francis Delaisi apparsa in *La Bataille syndicaliste* tra giugno e dicembre 1911.

72 H. Leneveux, *Le budget du foyer*, Paris, Pagnerre, 1872, pag. 67.

73 *Rapports de la délégation ouvrière libre à l'Exposition de Philadelphie 1876*, Compositeurs typographes, pagg. 40-41.

74 Questa aspirazione traspariva chiaramente nei racconti operai del XIX e XX secolo analizzati da Thierry Pillon, *Le corps à l'ouvrage*. Paris, Stock, 2012,

pag. 116 e seguenti.

75 Esposizione universale del 1867, *Rapports des délégations ouvrières*, t. 3, *Fondeurs*, p. 21.

76 *Ibid.*, t. 1, *Fumistes*, pag. 18.

77 Consultare presso gli Archivi di Parigi i quaderni catastali relativi alle fabbriche; il lavatoio della fabbrica a La Villette, precisa il documento, comprendeva «una stanza che conteneva degli scomparti per gli operai» (APa, D1P4 51, rue d'Aubervilliers, quaderno del 1876).

78 Archivi di Parigi, VONC 358, stima locativa del n. 65 di rue Jean-Jacques Rousseau, rapporto del 14 febbraio 1880.

79 Decreto di applicazione del marzo 1894.

80 Émile Arbogast, «Ma délégation au concours de fin d'année de l'école Boulle», in *L'ouvrier en meuble*, 15 settembre 1906.

81 AN, F22 480, Maison Daniel et fils. A seguito dell'ingiunzione dell'ispettorato, vennero installati degli spogliatoi.

82 L'ispettore Frois riteneva che la legge fosse troppo vaga: «Attualmente, vi sono laboratori di cento persone con uno spogliatoio troppo piccolo, dove i vestiti sono ammassati gli uni sugli altri. L'ispettorato è impotente.» (*Cinquième congrès de l'hygiène des travailleurs et des ateliers*, 1911, pag. 44)

83 «Voi dovete interessarvi alla questione perché è un vostro diritto essere puliti», la frase è di un sindacalista dell'edilizia, Eugène Dayras, («L'hygiène dans les chantiers», in *La Bataille syndicaliste*, 1 aprile 1912).

84 In un dizionario del 1808 si legge: «Robaccia. È della robaccia [...] Si dice in segno di disprezzo o per ridurre il valore di una merce qualsiasi; e per far capire che la qualità è più che scadente.» ([D'Hautel], *Dictionnaire du bas-langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple...*, Paris, Léopold Collin, 1808, t. 1, pag. 149)

85 Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon.* Bourganeuf, Duboueix, 1895, p. 66-67. Egli precisa che acquistò questa «roba vecchia ben aggiustata, che pareva nuova» al mercato del Temple. Non erano quindi vestiti confezionati di prima mano, ma considera comunque questo acquisto come una nuova tendenza: «Le mode, trascinate dalla varietà delle lane e delle stoffe, che le nostre fabbriche e le manifatture emergenti iniziavano a produrre e a consegnare al pubblico, conquistarono l'interesse degli operai.»

86 «Revue», in *La Ruche populaire*, gennaio 1845, pag. 24.

87 Consiglio superiore del lavoro, 9ª sessione, Paris, Imprimerie nationale, 1900, pagg. 442-443.

88 Rapporti della delegazione operaia francese a Vienna. 1873, *Menuisiers en meubles sculptés*, p. 41, 58.

89 *Ibid.*, *Ouvriers en bronze*, pag. 106.

90 Louis Marrais-Sarimas, «Les Aristos du prolétariat», in *L'Ouvrier en meuble*, 15 agosto 1909.

91 *Ibidem* – Consultare nella stessa ottica Cœuille e C. André, «Le réveil des monteurs-électriciens», in *Le Travailleur de l'électricité*, gennaio-febbraio 1911.

92 Pierre Du Maroussem, «Ébénistes parisien de haut luxe»..., in *Les ouvriers des deux mondes*, 2ª serie, t. 4, 1892, pagg. 55-61.

93 J. Bailhache, «Monographie d'une famille d'ouvriers parisiens. Un type d'ouvrier anarchiste», in *La Science sociale*, maggio 1905, 14° fascicolo, pag. 361.

94 «La Bibliothèque Nationale fermée aux travailleurs. On n'entre pas en costume de travail», in *La Voix du Peuple*, 7-14 giugno 1903 (Castanié era il segretario del Sindacato dei conduttori, controllori e pedalinisti della Senna) – Qui non si tratta della sala Labrouste, la famosa «Sala da lavoro», ma della «Sala pubblica di lettura» – la sala B – teoricamente aperta a tutti (tratto da Eve Netchine e Edmée Strauch, «La salle B ou 70 ans de lecture publique à la Bibliothèque nationale», in Blasselle e Portes dir., *Mélanges autour de l'histoire des livres imprimés et périodiques*, Paris, BnF, 1998, pagg. 242-265).

95 Pierre Du Maroussem, *La question ouvrière*, t. 1 : *Charpentiers de Paris*, Paris, Arthur Rousseau, 1891, pag. 96.

96 Léon e Maurice Bonneff, *La classe ouvrière*. Paris, Publications de *La Guerre Sociale*, s.d. [1911], pagg. 66-67.

97 Robert Debré, *L'honneur de vivre Témoignage*. Paris, Stock et Hermann, 1974, p. 59. Ma ecco una cosa che non era probabilmente molto frequente... «Nessun operaio veniva alle conferenze senza cravatta», afferma Pierre Hamp che fu residente all'Università popolare di Belleville nel 1899 (Pierre Hamp, *Il faut que vous naissiez de nouveau*, Paris, Gallimard, 1935, pag. 54).

98 Auguste Brepson, *Un gosse*, Paris, Rieder, 1928, pag. 227.

99 Louis Grandidier, «L'organisation du chômage», in *La Bataille syndicaliste*, 15 febbraio 1914.

100 «Une fête inoubliable», in *La Bataille syndicaliste*, 25 agosto 1912. Si trattava della festa di *La Bataille syndicaliste* del 24 agosto 1912, al Cirque de Paris.

101 Consultare presso gli Archivi della prefettura di Polizia le cartelle BA 1401 e BA 1402.

102 A un meeting del Sindacato dei lavoratori edili, sala Wagram, davanti a 3500 persone (in AN, F7 13566, verbale di polizia del 17 febbraio 1912).

AUTHOR

Alain Faure

TRANSLATORS

Monica Messina

Silvia Vacirca

Controversie a Los Angeles

Indossare il costume da bagno in città ai primi del XX secolo

Elsa Devienne

Translated by Laura Massarelli and Silvia Vacirca

OUTLINE

Le origini della controversia
I primi arresti
Una ordinanza controversa a livello locale
L'impossibile applicazione della legge
La trasformazione della spiaggia in luogo di ozio e di esibizione dei corpi
L'abbandono progressivo dell'ordinanza
L'influenza di questi conflitti sulle norme d'abbigliamento in città
Conclusione

TEXT

s.t.



© Elsa Abderhamani

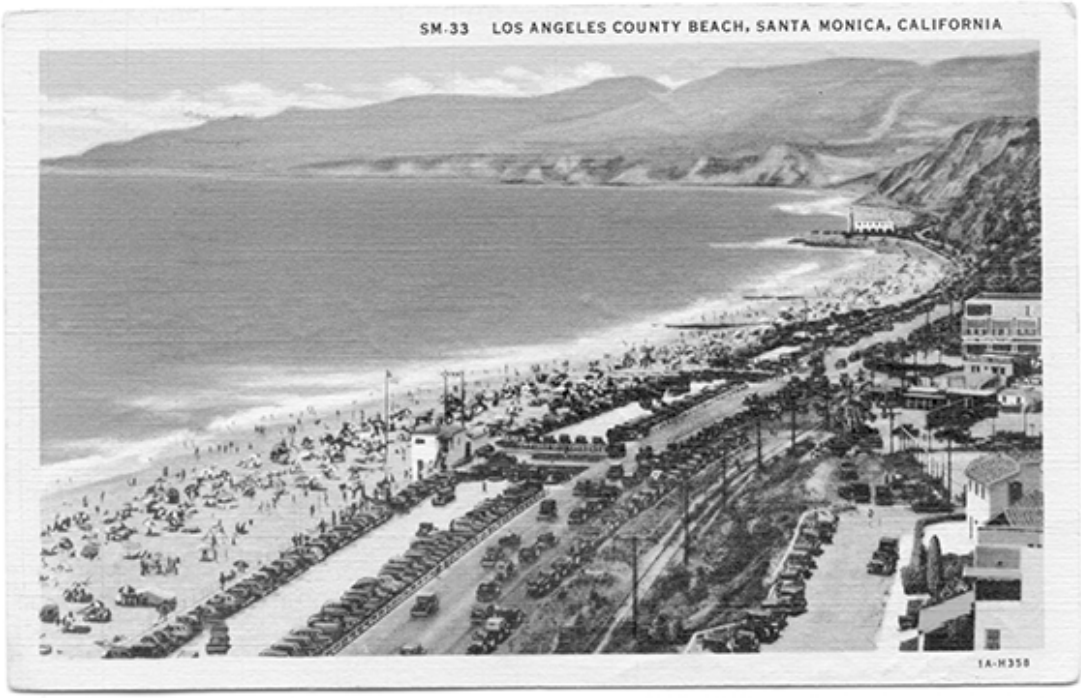
1 Il 17 luglio 1919, Alta Johnson, «una graziosa e giovane madre di famiglia»[1], si reca sulla spiaggia di Santa Monica, un comune litorale della regione di Los Angeles, per fare un picnic in compagnia di suo marito, suo figlio e un'amica. Quando a un certo punto non c'è più pane, la giovane donna si mette un accappatoio corto sul costume da bagno e se ne va per le vie della città per trovare di che completare il pranzo. Questa storia non varrebbe la pena di essere raccontata se non fosse che finisce con un arresto. Alta Johnson non ha ancora finito i suoi acquisti quando viene arrestata da un poliziotto particolarmente zelante, Ben Carrillo, per il motivo che il suo accappatoio la copre solo fino alle ginocchia e lascia scoperte le gambe, mentre lei si

trova in una strada di città. Orbene, un'ordinanza municipale stabilisce che i bagnanti debbano indossare un abito da città che copra integralmente i loro corpi quando superano questa invisibile barriera che separa la spiaggia dal bitume. L'ordinanza ha fatto scorrere molto inchiostro negli anni precedenti, e nel 1919 la sua applicazione è sempre più rara e aleatoria, molto spesso lasciata alla discrezione degli agenti di polizia. Qualche giorno dopo, Alta Johnson assume degli avvocati e minaccia la città di un processo. In realtà, come indica il giornale locale: «numerose giovani fanciulle vanno e vengono tra il lungomare e il loro appartamento senza mettersi un qualunque indumento sopra il costume da bagno[2]». Poiché la regola viene costantemente disattesa, finisce col non avere più senso. Questo è quanto argomentano gli avvocati della bagnante. Il comune allora fa marcia indietro e le presenta le sue scuse. La controversia sul fatto di portare il costume da bagno in città si ferma qui. Non se ne parlerà più o quasi negli anni successivi.

2 La storia di Alta Johnson si iscrive in una lunga lista di arresti di bagnanti, donne e uomini, che si verificano sulle rive di Los Angeles, più in particolare nelle città litoranee di Santa Monica e Venice, tutte e due indipendenti da Los Angeles, ma integrate al tessuto urbano della metropoli[3] tra il 1915 e il 1919. Il motivo di questi arresti è sempre lo stesso: la persona è stata sorpresa in costume da bagno per le strade, in tram, o in un negozio della città, contravvenendo così all'ordinanza municipale che esiste a Santa Monica e a Venice, ma anche in numerose stazioni balneari della costa Est degli Stati Uniti[4], e che proibisce di portare il costume da bagno in città. Questi arresti sono oggetto di forti controversie, cui fa eco la stampa locale. Questa ordinanza, eccessiva secondo alcuni, necessaria per salvaguardare i buoni costumi e la dignità delle donne secondo altri, è sempre più discussa, molto di più delle prescrizioni che riguardano la forma o la lunghezza dei costumi da bagno. Gli storici hanno scritto la cronaca della «erosione del pudore[5]» che si osserva sulle spiagge occidentali nel XIX e XX secolo, ritracciando passo per passo le tappe che hanno portato dal costume da bagno lungo, con i suoi collant e la sua cuffia, che portavano le donne ai primi del XX secolo, sino al famoso bikini, inventato nel 1946[6]. Ma questa fascinazione per l'accorciarsi del costume da bagno ha avuto la tendenza, da un lato a dare un'immagine troppo schematica e teleologica di questo processo[7], e dall'altro

a occultare altre evoluzioni, che sebbene meno spettacolari, hanno avuto un impatto profondo sull'evoluzione dei modi di essere e di presentare il proprio corpo in pubblico nel XX secolo. Qui dunque intendiamo interessarci alla storia di queste ordinanze misconosciute, che delimitano dove indossare il costume da bagno, in spiaggia o addirittura solamente nello spazio acquatico. Poiché gli archivi della polizia di Santa Monica o quelli della polizia di Los Angeles non possono essere consultati – i primi sono stati distrutti e i secondi non sono mai stati messi a disposizione del pubblico[8] – questo articolo si nutre soprattutto del racconto degli arresti di bagnanti, così come sono stati pubblicati nei giornali locali.

Cartolina che raffigura le spiagge di Santa Monica.



Dagli anni Dieci, le spiagge della regione sono facilmente raggiungibili in auto (si distinguono le numerose spazi di parcheggio per gli Angelinos) o in tram.

Collezione privata : Elsa Devienne

Cartolina che raffigura la spiaggia di Ocean Park a Santa Monica.



In secondo piano, si vede uno dei numerosi parchi di divertimento della costa.

Collezione privata : Elsa Devienne

3 La controversia sul fatto di indossare il costume da bagno in città ci ricorda in effetti delle problematiche assai contemporanee sulla questione dell'abito e del contesto spaziale nel quale è indossato. Dai decreti municipali instaurati da cittadine balneari nel sud della Francia, per lottare contro i turisti che passeggiano in costume da bagno in città, ai divieti di portare calzoncini corti e altre tenute leggere nelle chiese italiane, senza dimenticare il dibattito sul fatto di indossare il velo nei luoghi pubblici in Francia, le controversie abbondano non appena ci si interroga sul significato di un indumento – o della sua assenza – in un luogo particolare, segnatamente se considerato sacro o repubblicano. Come ricorda Nicole Pellegrin, l'abito «significa la divisione sociale del tempo e dello spazio[9]», serve a connotare la differenza di natura tra il luogo e tra i periodi dell'anno o della vita. Quindi, un indumento non avrà lo stesso senso a seconda del luogo in cui è indossato. Integrare la dimensione spaziale nella storia del costume da bagno equivale dunque a tenere conto degli

spazi e delle frontiere assegnate a questo abito, e del modo in cui essi sono stati sconvolte dai bagnanti con le loro pratiche quotidiane.

4 Nello specifico, si tratta di interessarsi alle restrizioni spaziali imposte ai bagnanti nel contesto urbano. A Los Angeles, città dell'Ovest americano che ha avuto una crescita demografica spettacolare ai primi del XX secolo, grazie allo sviluppo dell'agricoltura intensiva, alla speculazione immobiliare e all'insediamento dell'industria cinematografica nella regione, la spiaggia è letteralmente *dentro* la città. Anche se in origine era stata fondata nell'entroterra, Los Angeles infatti ai primi del secolo raggiunge la riva dell'oceano, offrendo così ai suoi abitanti la possibilità di lavorare negli uffici del centro città durante la mattina, e di farsi un bagno di sole al pomeriggio, sulle ampie spiagge di sabbia di Santa Monica, di Venice, o di altre città litoranee facilmente accessibili in automobile o con il tram. In questo contesto le autorità locali hanno cercato di regolamentare le spiagge come se fossero uno spazio urbano a tutti gli effetti. La spiaggia, nella misura in cui autorizza la semi nudità e un parziale abbandono delle convenienze, costituisce un luogo potenzialmente pericoloso, e che va sorvegliato, in modo da impedire che l'atmosfera rilassata delle rive non finisca col contaminare i comportamenti e l'abbigliamento in città. Portare il costume da bagno in città costituisce una delle trasgressioni contro le quali le autorità municipali di Santa Monica e Venice si mobilitano ai primi del secolo. Ma piuttosto che regolamentare con troppa rigidità le tenute dei bagnanti, il che rischierebbe di farli fuggire verso altre rive, le città scelgono di concentrare i loro sforzi sul mantenimento di una frontiera tra la spiaggia – dove le prescrizioni di abbigliamento sono relativamente elastiche – e la città – dove invece l'epidermide deve essere celata. Tuttavia, come vedremo questa è una barriera difficile da far rispettare. I bagnanti la ignorano o fingono di ignorarla, e trasgrediscono la frontiera tra città e spiaggia, influenzando progressivamente quello che è considerato accettabile in città, dal punto di vista dell'abbigliamento.

5 Questo articolo propone dunque di allontanarsi dalle storie che si raccontano sulle cosiddette «battaglie di spiaggia[10]» troppo spesso focalizzate sulle donne, le spiagge della costa Est degli Stati Uniti, e la questione della lunghezza o della forma dei costumi da bagno. Le controversie sul portare il costume da bagno in città riguardano sia le donne che gli uomini, e turbano le stazioni balneari della costa Ovest

come quelle della costa Est. Soprattutto adottando una scala micro-locale, lo studio di tali controversie fa luce sulle invisibili frontiere che segmentano lo spazio urbano e il modo in cui i cittadini, nei loro spostamenti quotidiani, fanno muovere queste frontiere. Facendo questo speriamo di contribuire alla scrittura di una storia del corpo nello spazio pubblico e, al tempo stesso, di una storia della spiaggia nel XX secolo, periodo troppo spesso trascurato a vantaggio del XVIII e XIX secolo [11].



Le donne portano un vestito ampio e calze; alcune di esse indossano cuffia da nuoto per coprire i loro capelli. Gli uomini indossano abiti che soprono le spalle e arrivano all'altezza del ginocchio.

Per gentile concessione : Santa Monica Public Library Image Archives.

Bagnanti sulla spiaggia di Santa Monica nel 1910.



Per gentile concessione : Santa Monica Public Library Image Archives.

Le origini della controversia

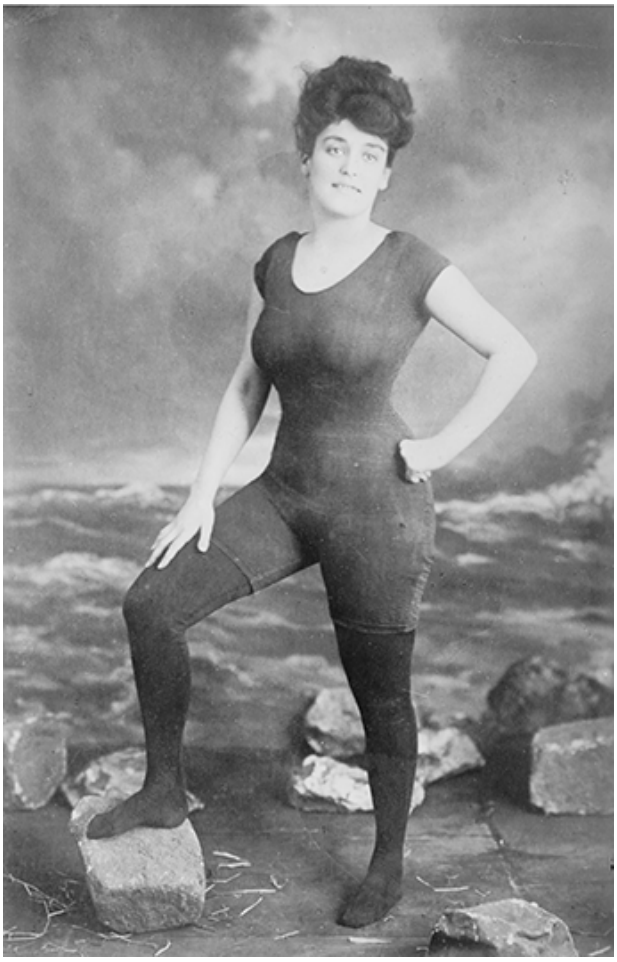
6 La maggior parte delle stazioni balneari viene creata alla fine del XIX secolo dietro iniziativa di uomini d'affari che intraprendono attirare i turisti e i residenti verso l'oceano, costruendo dei moli, delle piscine all'aperto, degli alberghi, dei parchi d'attrazione e degli stabilimenti balneari. Poiché l'assetto turistico del litorale è relativamente tardivo rispetto all'Europa o alla costa Est, si sviluppa quasi immediatamente in un contesto ludico, senza preoccupazioni igieniste o di obblighi morali. E così, sulle rive di Los Angeles, non vi è separazione dei sessi come invece ancora accade altrove: le spiagge sono fin dall'inizio uno spazio per il tempo libero, in cui i bagnanti sono invitati a godersi i piaceri dell'acqua e dei giochi di sguardi. Tuttavia, come nel resto degli Stati Uniti, esistono delle regole per quanto riguarda le tenute da spiaggia. All'inizio degli anni Dieci la maggior parte delle stazioni

balneari dispongono di una ordinanza che indica precisamente la lunghezza e la forma dei costumi da bagno autorizzati: le donne come gli uomini devono indossare un costume che scenda fino ai ginocchi e che copra le spalle. Quello delle donne deve comportare un abito che copra le anche e le cosce, su alcune spiagge si raccomanda persino che le bagnanti si dotino di una cuffia e di collant [12]. Ma in altre città, come a Santa Monica, si ritiene che non sia necessaria un'ordinanza e che ogni bagnante debba fare appello al suo senso del pudore [13]. In altre parole, la regola viene imposta o in modo formale, o in modo informale, tramite la pressione collettiva. D'altro canto, bisogna precisare che le tenute prescritte sono immaginate unicamente per il bagno: sulle fotografie dei primi del secolo, la maggior parte delle persone presenti in spiaggia (sdraiate o sedute) rimangono vestite. In effetti si ritiene che quando esce dall'acqua, il bagnante debba recarsi allo stabilimento balneare dove potrà lavarsi e cambiarsi con un abito da città. Questa regola non è sempre rispettata: alcune persone si cambiano sul posto cercando di nascondersi allo sguardo degli altri bagnanti, con il rischio di farsi arrestare dalla polizia [14]. Ma la spiaggia, e *afortiori* i suoi dintorni, resta uno spazio in cui si è vestiti come in città.

7 A partire dagli anni Dieci questa situazione è sconvolta da numerosi fattori. Da un lato il costume da bagno monopezzo per le donne – un costume di tessuto scuro ma relativamente attillato, che finisce a livello delle anche e permette di nuotare molto più facilmente che non con un vestito e dei collant – fa una apparizione clamorosa sulle spiagge del paese, grazie in parte alla pubblicità che ne fa Annette Kellerman, una nuotatrice australiana aureolata dai suoi successi sportivi, che viene arrestata in questa tenuta nel 1907 sulla spiaggia di Revere Beach vicino a Boston per oltraggio al pudore [15]. D'altra parte, all'inizio degli anni Dieci incomincia a propagarsi negli Stati Uniti tra le classi medie e superiori la moda dell'abbronzatura, in coincidenza con la diffusione dei viaggi nei paesi del Sud e lo sviluppo dello sport all'aria aperta [16]. Asciugarsi sulla sabbia e offrire il proprio corpo ai raggi del sole diventa un comportamento sempre più comune. Infine, l'inizio degli anni Dieci corrisponde ugualmente al periodo durante il quale le stazioni balneari della Costa degli Angeli incominciano una mutazione del loro statuto, da luoghi di villeggiatura stagionale a città residenziali a tutti gli effetti. Numerosi abitanti di Los Angeles scel-

gono di installarsi sulla costa e di fare i pendolari tra il mare e gli uffici del centro città. Questa trasformazione economica e demografica ha delle conseguenze su ciò che è accettato o meno nelle vie della città: una piccola élite locale – composta principalmente da uomini d'affari implicati nell' economia del turismo o dell'immobiliare, e di capi religiosi – si costituisce e si autonomina guardiano del carattere rispettabile della città e dei suoi abitanti.

Annette Kellerman posa nel suo famoso costume intero nero (1919).



Questo la portò ad essere arrestata sulla spiaggia di Revere Beach, vicino a Boston, Massachusetts, nel 1907.

Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division, George Grantham Bain Collection, LC-B2- 738-5.

I primi arresti

8 È in questo contesto che la controversia riguardante il portare il costume da bagno in città prende le sue radici. Un numero crescente di bagnanti di ambo i sessi, vestiti con costumi all'ultima moda, vanno a passeggio sulla spiaggia, giocano a palla, si sdraiano sulla sabbia per esporre la propria pelle al sole, peggio ancora, alcuni in questa tenuta si avventurano nelle vie adiacenti per andare a prendersi da bere o da mangiare o semplicemente per tornare a casa loro. Questi comportamenti, anche se sembrano naturali ai nostri occhi, costituiscono una vera rottura in una società dove il corpo nudo non è mai esposto agli sguardi in uno spazio pubblico. Le reazioni ostili si moltiplicano, da parte soprattutto dalle autorità religiose locali e dei club di donne delle classi superiori, e incominciano gli arresti. Questi ultimi generano all'inizio dei malintesi sul motivo invocato, al punto che il capo della polizia di Santa Monica deve spiegarsi in merito nel giornale della città nel 1916: «Nessuno è stato arrestato o giudicato a causa del tipo di costume da bagno indossato in spiaggia o nell'oceano[17]», afferma, negando la voce secondo la quale alcuni bagnanti sarebbero stati arrestati sulla spiaggia a causa di un costume da bagno non conforme. La sola ordinanza che esiste nei testi di legge, e che egli si sforza di conseguenza di far rispettare, riguarda la necessità di portare un indumento sopra al costume da bagno quando il bagnante cammina per la strada. Egli si sforza di spiegare che non importa quello che succede sulla spiaggia, dal momento in cui le persone rispettano questa regola di base nell'ambito cittadino.

9 La stessa cosa succede a Venice, quando verso la metà degli anni Dieci l'élite locale, segnatamente quella religiosa, si mobilita per fare applicare la legge. Tuttavia, i primi arresti, nel 1914, causano una tale ondata di proteste da parte dei bagnanti che la polizia deve, almeno per il momento, rinunciarvi. L'anno seguente, l'atmosfera generale è cambiata, secondo la polizia, e numerosi turisti venuti dall'Est degli Stati Uniti, «poco avvezzi a vedere delle persone per la strada con il loro costume da bagno o spaparanzati al sole sulla spiaggia[18]», si sono lamentati presso le autorità. Le spiagge dell'Ovest in effetti hanno la reputazione di tollerare delle tenute più leggere rispetto a quelle della costa Est. Nel catalogo di vendita di vestiti per corrispondenza Roebuck I costumi da bagno più osé sono infatti qualificati

come «stile californiano[19]». Le inquietudini delle autorità di Venice sembrano confermare questa reputazione. Delle dichiarazioni attestano parimenti il fatto che la rispettabilità della città può essere una carta in più per attirare i turisti che ci tengono alle convenienze in materia di abbigliamento. A Venice, il comune sceglie dunque di essere severo e di proibire il costume da bagno non soltanto in città, ma anche su una parte della spiaggia. Infatti, l'ordinanza municipale stabilisce che i bagnanti non devono allontanarsi «di più di 6 m. dal mare» in tenuta succinta[20]. In altre parole, sono costretti a rivestirsi o a coprirsi con un accappatoio appena hanno finito di fare il bagno. A Venice come a Santa Monica tutto sta nel garantire la tenuta stagna della frontiera tra la città, in cui devono continuare ad essere rispettate le convenzioni sociali, e la spiaggia, dove le autorità devono mostrarsi più flessibili se desiderano attirare dei villeggianti. Ma imponendo l'abito da città persino sulla sabbia, Venice tenta di distinguersi dalla sua vicina e rivale, Santa Monica, e di avere la meglio nella lotta per la rispettabilità.

Una ordinanza controversa a livello locale

10 Queste decisioni non sono prese alla leggera. In un contesto di competizione tra le diverse stazioni balneari che si moltiplicano lungo la costa, l'applicazione più o meno severa dell'ordinanza può in effetti avere delle conseguenze economiche maggiori per le città della costa che dipendono ancora largamente dal turismo. Ma è difficile accontentare tutti. Le spiagge pubbliche della regione sono frequentate da un pubblico variegato, che comprende sia dei turisti ricchi venuti da Boston e New York che degli operai di Los Angeles in libertà. Se i visitatori provenienti dall'Est sembrano essere scioccati dall' esposizione dell'epidermide in città, ci sono altri bagnanti che, al contrario, vengono sulle spiagge avendo in mente i film di Hollywood girati sulla costa, sperando per esempio di scorgere le famose *bathing beauties*, quelle attrici che compaiono nelle commedie burlesche di Mac Sennett tra il 1915 e il 1929[21], e che ostentano dei costumi da bagno molto audaci per l'epoca. Gli uomini d'affari implicati nell'economia del turismo sono d'altronde molto consci dell'impatto dell'immagine balneare, che è diffusa tramite il cinema o i dépliant pubblicitari, sul

pubblico. A Santa Monica, dove la controversia imperversa in seguito a numerosi arresti di bagnanti di ambo i sessi nel 1916, il direttore dello stabilimento balneare osserva così che non è giudizioso spedire giovani bagnanti in prigione perché portano un costume da bagno alla moda per strada, dal momento in cui la città stessa fa circolare in tutta la regione dei dépliant pubblicitari sui quali è raffigurata una giovane donna che indossa un costume da bagno simile [22].

11 Proprio come quest'ultimo, la grande maggioranza dei membri della élite di commercianti sostiene una applicazione moderata dell'ordinanza. Il proprietario dello stabilimento balneare di Ocean Park, situato a Venice, ritiene infatti che la polizia dia una interpretazione troppo «letterale» all'ordinanza quando fa arrestare i suoi clienti che sono usciti, vestiti con il solo costume, per comprare delle bevande e delle noccioline americane nel negozio situato di fronte alla spiaggia [23]. Quanto ha Frank E. Bundy, un uomo d'affari importante della città di Santa Monica, egli si preoccupa della cattiva reputazione che si sta procurando la città a causa della pubblicità data a questi arresti [24]. Contrariamente agli uomini d'affari della regione, che temono di vedere scappare i turisti verso altre rive, se gli arresti diventano troppo numerosi, i dirigenti religiosi si schierano a favore di un'applicazione severa della legge. Il reverendo Sydney Maddox, che dirige la prima chiesa Battista di Santa Monica, sostiene pertanto con fermezza la campagna di arresti dell'estate 1916, organizzando delle conferenze pubbliche sul tema [25]. In altre parole, l'ordinanza è lungi dal riscuotere l'unanimità.

L'impossibile applicazione della legge

12 Controversa a livello locale, l'ordinanza è d'altronde difficile da applicare nella pratica. Ci sono molteplici questioni che si pongono alle autorità incaricate di farla rispettare: il lungomare e i moli sono anch'essi parte della spiaggia in virtù delle loro funzioni balneari, oppure appartengono al mondo della città? E che ne è dei tram e delle automobili? L'ordinanza così com'è a Santa Monica non comporta nessuna precisione per quanto riguarda l'esatta delimitazione dello spazio in cui è autorizzato il costume da bagno, pertanto queste questioni vengono risolte di volta in volta, in funzione dei

reclami che sono sporti dalla popolazione presso gli agenti di polizia. Nel luglio del 1916 una giovane donna di 22 anni è così arrestata per essere salita su di un tram in costume da bagno, e «avere enormemente scioccato i passeggeri che si recavano al mare[26]». Quest'ultima finisce con l'essere rilasciata senza ricevere una multa, ma dopo essere stata a lungo rimproverata dalla «matrona della polizia», cioè una donna funzionario di polizia. L'automobile pone un problema ancora più spinoso poiché non è chiaro se la polizia debba considerare quest'ultima come uno spazio privato o semi-pubblico. Orbene, e proprio alla fine degli anni Dieci che diventa abituale andarsene in spiaggia in automobile con già indosso il costume da bagno, per risparmiare il prezzo dello stabilimento balneare. Gli abitanti di Los Angeles in effetti associano l'automobile ad una estensione del loro spazio privato. Ai primi degli anni Venti, la questione sembra essere risolta: quando, nel 1924, si verifica un incidente d'auto nel quale sono coinvolte tre giovani donne in tenuta succinta, queste ultime sono poi lasciate andare senza essere accusate[27]. I poliziotti esitano parimenti ad arrestare un bagnante che passeggia in costume da bagno in uno stabilimento privato. Nel luglio del 1916, un giovanotto di 16 anni, ad esempio, viene semplicemente rimproverato perché si è recato in costume da bagno in un negozio[28]. Un mese dopo una giovane donna originaria di San Francisco viene arrestata e condotta al posto di polizia per avere fatto delle spese a più di un chilometro dalla spiaggia, con un costume da bagno all'ultima moda, sul quale tuttavia aveva indossato un corto paltò[29]. La differenza nel modo in cui vengono trattati questi due bagnanti sembra significare che la legge è applicata in modo più diligente quando si tratta di una donna.

13 Parallelamente a queste decisioni le autorità municipali prendono dei provvedimenti per materializzare in modo più apparente la frontiera tra la spiaggia e la città. Nel 1916, la polizia di Santa Monica fa così erigere lungo la spiaggia dei cartelli che indicano che è proibito passeggiare per strada in costume da bagno[30]. L'iniziativa si rivela insufficiente e la confusione continua a regnare tra i bagnanti. L'anno seguente, un giornalista osserva che il limite a partire dal quale è obbligatorio portare l'accappatoio «non è indicato con una corda», e di conseguenza esso è «altrettanto facile da varcare dell'equatore[31]». Il paragone indica che i bagnanti non hanno necessariamente

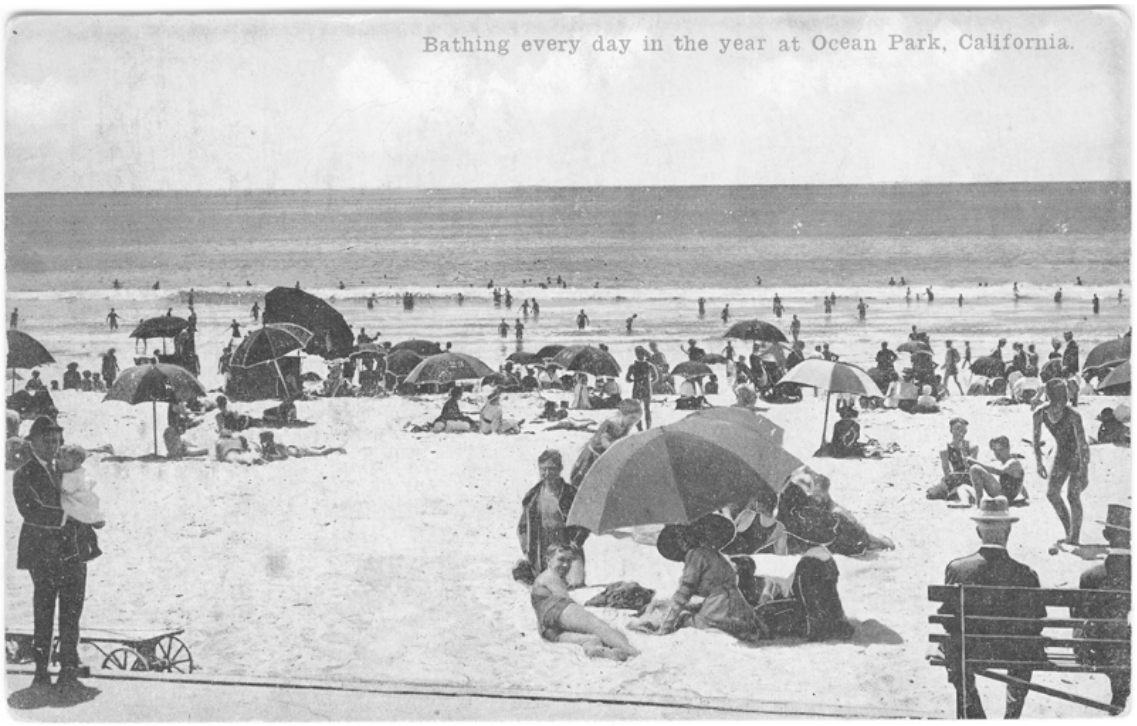
coscienza di attraversare questa frontiera e che, anche se conoscono la legge in vigore, possono contravvenire ad essa senza rendersene conto. Le caratteristiche materiali delle spiagge di Los Angeles, e in realità di tutte le spiagge ai confini di una grande città, e cioè l'assenza di corde o di barriere, rendono difficile ogni severa applicazione di una legge che implica la demarcazione tra diverse zone. Allo stesso modo, le leggi informali di separazione delle razze sulla spiaggia di Chicago sono trasgredite nel 1919, quando una zattera di fortuna costruita da alcuni ragazzi neri deriva verso la spiaggia riservata tradizionalmente ai bianchi, dando luogo a delle violente recriminazioni da parte dei bagnanti e, più tardi, ad una zuffa generale che si trasforma in sommossa razzista nei giorni seguenti [32]. Le condizioni materiali, ed in questo caso specifico le condizioni ambientali, impediscono il rispetto di questo tipo di legge.

14 L'applicazione della legge si scontra anche con problemi d'organigramma e attrezzature. All'inizio dell'estate del 1917, il capo della polizia di Venice ritiene che «non ci siano abbastanza poliziotti in città per sorvegliare tutti i bagnanti». Inoltre essi non sono attrezzati per recarsi sulla spiaggia e ancora meno nell'acqua: «che possibilità avrebbe un poliziotto di acchiappare un bagnante che si gettasse in acqua dopo essere stato rincorso per la strada? [33]», si chiede il giornalista del giornale locale. Logicamente potrebbero essere i bagnini le persone sulle quali le autorità, in questo caso specifico, potrebbero appoggiarsi, ma questi ultimi di solito sono poco inclini a far rispettare la legge. Nel 1917 un bagnino interrogato dal giornale locale spiega che non ci tiene ad applicare l'ordinanza, nella misura in cui si rischierebbe di «esigere da lui che si metta un accappatoio quando è in servizio [34]». Trovandosi loro stessi in perpetua infrazione, visto che portano il costume da bagno in spiaggia e nei suoi dintorni, i bagnini si schierano al fianco degli oppositori all'ordinanza.

15 Le difficoltà di fronte alle quali si trovano i comuni per far rispettare la legge dimostrano fino a che punto le spiagge siano degli spazi difficili da regolamentare nel contesto urbano. La mancanza di uniformità delle regole applicate sulla sabbia a seconda dei comuni, l'assenza di una polizia assegnata specificatamente alla spiaggia, e il carattere elusivo del limite tra la sabbia e il bitume fanno del litorale un luogo a parte, che gode di un regime giuridico diverso, più elastico di quello che è imposto in città. I dibattiti senza fine sul modo in cui questa

ordinanza dovrebbe essere applicata indicano in effetti che le trasgressioni sono ricorrenti, per non dire quotidiane.

La spiaggia di Ocean Park a Santa Monica nel 1915.



Alcune persone sembrano indossare abiti per la città, ma la maggiore parte delle persone sulla sabbia sono ora in costume da bagno. Tuttavia, è dfficile dire dove finisce la spiaggio e dove comincia la città

Per gentile concessione : Santa Monica Public Library Image Archives.

Panorama sulla spiaggia di Ocean Park che mostra la stabilimento balneare.



Collezione private : Elsa Devienne

La trasformazione della spiaggia in luogo di ozio e di esibizione dei corpi

16 Ciò nonostante, non tutte le trasgressioni sono giudicate con la stessa severità. Nel 1917, quando alcuni abitanti di Santa Monica si lamentano che portare un accappatoio di qualità su un costume da bagno bagnato rischierebbe di rovinarne il tessuto, il capo della polizia cerca di calmare gli animi. Egli risponde prudentemente che verrebbero arrestate soltanto le persone che «in modo evidente non si affrettano per tornare a casa propria o per raggiungere la spiaggia[35]». Gli agenti di polizia pertanto sono incoraggiati a tenere presente il comportamento del bagnante prima di procedere ad un arresto. Il capo della polizia va ancora più in là e precisa che lo scopo dell'ordinanza è soprattutto di evitare «lo spettacolo volgare dei bagnanti per le strade[36]». Egli intende più in particolare «alcune

signorine [a cui] piace mettersi in costume e andare a spasso così, senza però mai mettere piede nell'acqua», aggiungendo subito dopo che anche gli uomini sono interessati, e che essi «dovrebbero vergognarsi di essere così poco modesti![37]». Secondo la polizia della città, non si tratta quindi tanto di limitare la presenza dei bagnanti in costume da bagno in città, quanto di regolamentare le loro intenzioni quando escono in questa tenuta. Se si tratta evidentemente di un semplice mezzo di risparmiare tempo, in questo caso la polizia sarà indulgente, ma se il bagnante intende mostrare il suo corpo pavoneggiandosi nella strada, allora l'arresto è giustificato. Al centro della controversia dunque è il problema della esibizione volontaria e ricercata del corpo seminudo nello spazio pubblico.

17 L'altra dimensione trasgressiva che appare attraverso questi discorsi è legata alla trasformazione della spiaggia, agli albori del XX secolo, in un luogo di immobilità orizzontale e di ozio. Questa trasformazione riflette un'evoluzione più ampia, quella dei valori dominanti della società americana e in particolare del suo rapporto con il tempo libero, al volgere del secolo. Come spiega la storica Cindy Aron, la società americana del XIX secolo immagina il tempo libero e le vacanze in una prospettiva utilitaria e di miglioramento di sé: questo tempo di riposo deve servire a qualche cosa, essere messo a profitto, il che spiega in particolare la moltiplicazione delle *chautauquas*, queste specie di centri di vacanze in cui gli americani delle classi media e operaia vengono invitati ad assistere a delle conferenze[38]. All'alba del nuovo secolo, l'emergere e il successo di nuovi centri di svago commerciali come il cinema, i dancing, e i parchi d'attrazione, contribuiscono allo sviluppo di una cultura di massa mista, libera dalle considerazioni morali sulla utilità del riposo, e concentrata sui piaceri fisici fugaci che procurano le montagne russe o la visione di un film[39]. Le tensioni che genera questa nuova cultura appaiono in modo particolarmente evidente nei discorsi riguardanti la spiaggia: per i partigiani più ardenti dell'ordine vittoriano, i bagnanti trasgrediscono l'ordinanza quando sono per la strada ma anche quando si recano in spiaggia in costume da bagno, ma non vanno a fare il bagno. Coloro che restano all'asciutto sono percepiti, in particolare dai dirigenti religiosi, come dei «buoni a nulla[40]», «privi di ogni decenza[41]», che vengono sulla spiaggia solamente per esibirsi, distogliendo così la spiaggia dal suo obiettivo igienista, quello di nuotare e così facendo

mantenere la propria salute. Se le nuove sensibilità che presiedono alla «invenzione della spiaggia[42]» nascono proprio nel XIX secolo, come ha dimostrato Alain Corbin in *Le territoire du vide*, bisogna però moderare l'affermazione e sottolineare questa enorme trasformazione che si verifica all'inizio del XX secolo e che fa della spiaggia, progressivamente e non senza recriminazioni, il luogo della pigrizia e dell'esibizione dei corpi immobili sulla sabbia. La spiaggia moderna – quella che si disegna attraverso i discorsi denunciatori dei partigiani dell'ordinanza – non ha più niente in comune con la spiaggia della fine del XIX secolo in cui la maggior parte dei presenti sono seduti a gambe incrociate e portano un abito da città.

L'abbandono progressivo dell'ordinanza

18 Alla fine degli anni Dieci, i fautori dell'applicazione severa dell'ordinanza si trovano in una situazione sempre più difficile da sostenere. Nel campo opposto si trovano non soltanto la giovane generazione – i giovani uomini e donne che prendono parte a questa nuova cultura di massa –, ma anche i membri della élite economica locale, che vedono di cattivo occhio la pubblicità fatta da questa controversia alla regione. Nel 1917, l'opposizione tra i due campi si materializza intorno alla organizzazione, nelle strade di Venice, di una sfilata degli ultimi modelli di vetture, sulle quali devono apparire delle giovani attrici di Hollywood in costume da bagno. L'evento è organizzato dalla Camera di Commercio locale, che spera così di fare concorrenza a Santa Monica, dove ogni anno ha ugualmente luogo una sfilata di automobili. Già l'anno precedente Venice aveva previsto di organizzare un simile evento, prima che l'idea non fosse abbandonata di fronte alle proteste dei pastori della città. Questi ultimi in effetti si oppongano fermamente alla presenza di attrici in tenuta succinta per le strade. Come fa osservare il reverendo Fenwicke L. Holmes, che prende la testa della campagna anti parata nel 1917, una sfilata di giovani donne in costume da bagno – anche se sedute in delle automobili – violerebbe l'ordinanza che proibisce il costume da bagno in città[43]. La giunta comunale alla fine prende il partito della Camera di commercio e autorizza la parata[44]. La semi nudità è così ritenuta

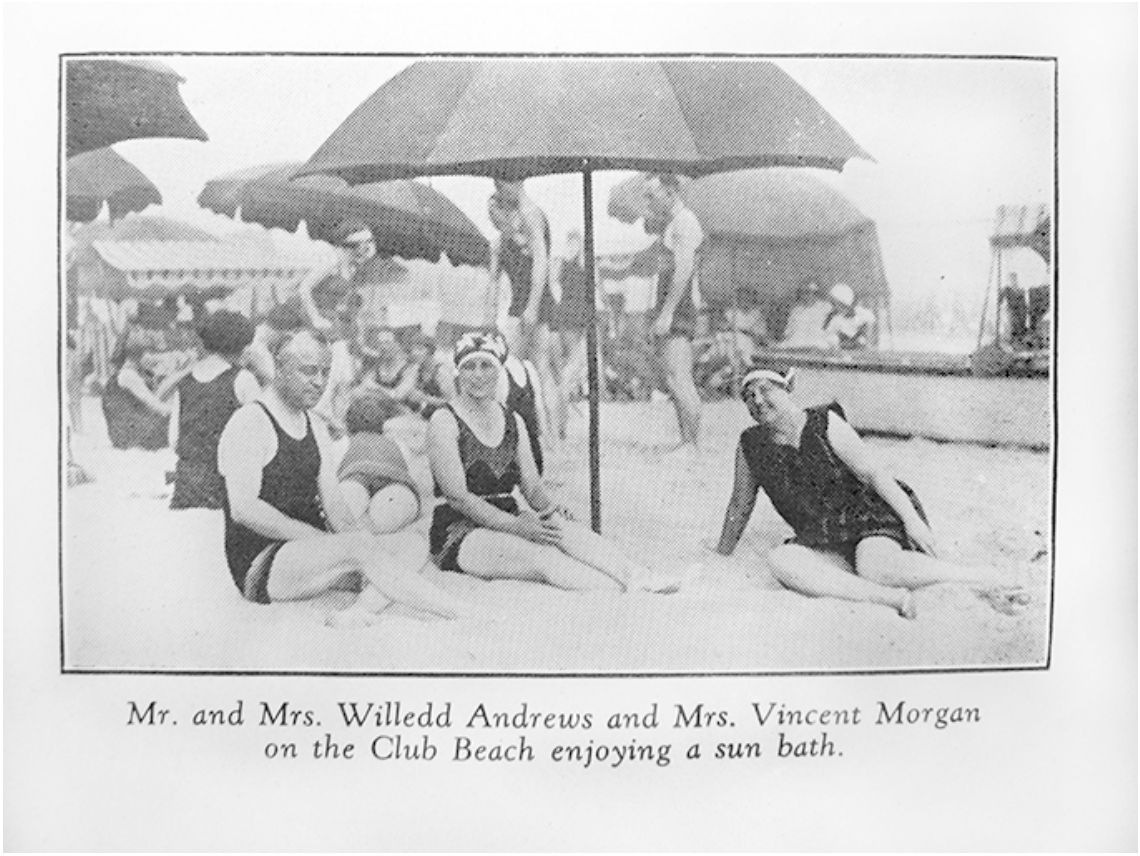
accettabile in città, qualora sia strettamente inquadrata e quando si inscriva in una campagna di promozione della città.

19 Questa decisione riflette un cambiamento principale nell'atteggiamento della giunta municipale – composta soprattutto da uomini d'affari – nei confronti delle autorità religiose locali: se il reverendo F.L. Holmes era riuscito, nel 1916, a convincere il comune a rinunciare all'organizzazione di una tale sfilata, l'anno successivo non è già più così. Come prova supplementare di questo cambiamento, qualche giorno dopo lo svolgersi della sfilata, i membri della giunta comunale decidono di abrogare l'ordinanza controversa e di dedicare i loro sforzi alla lotta contro una nuova moda, che vede gli uomini esporsi a torso nudo sulla spiaggia [45]. La decisione non piace affatto al sindaco della città, che ordina immediatamente alla polizia di ignorare questa decisione e di procedere all'arresto di tutti i bagnanti che passeggiano a più di 6 metri dall'oceano in costume da bagno [46]. Il braccio di ferro tra il sindaco e la giunta comunale continua durante il mese d'agosto 1917, quando ogni campo espone il suo punto di vista nel giornale locale. Secondo i due membri della giunta comunale incaricati dei problemi di pudore in riva al mare, il costume da bagno ad un pezzo e l'unico che sia appropriato per il bagno e il suo utilizzo non rimette in questione la rispettabilità delle donne che lo indossano. Quanto al sindaco della città, anche se tenta di far prova di indulgenza, raccomandando così l'arresto soltanto alla seconda infrazione, egli si rifiuta però di cambiare posizione [47]. La questione viene finalmente risolta sul campo, tramite l'azione o piuttosto l'inazione della polizia. In realtà durante il mese non vi è stato nessun arresto, cosa che il giornale locale attribuisce alla mancanza di volontà degli agenti di polizia di fermare i colpevoli [48]. I poliziotti conoscono troppo bene le difficoltà pratiche nel far rispettare una tale ordinanza, senza contare che l'ordine del sindaco è apertamente rimesso in questione da una grande parte della élite locale. In queste condizioni, è probabile che gli agenti abbiano preferito ignorare le infrazioni di cui erano testimoni. L'ordinanza viene in seguito dimenticata e Venice diventa negli anni successivi, una spiaggia rinomata per le donne in costume da bagno che vi si pavoneggiano.

20 A Santa Monica, il sindaco della città ricorda i termini esatti dell'ordinanza in una dichiarazione ufficiale nel 1918, ma molti segnali indicano che essa è sempre meno applicata. Innanzitutto, durante la sua

dichiarazione, il sindaco si affretta a precisare che la città non è «puritana per quanto concerne i costumi da bagno», e che non ci sarà «nessuna ridicola restrizione[49]» imposta ai bagnanti al di fuori dell'ordinanza che proibisce di portare il costume da bagno in città. Questo discorso significa che il comune vuole ad ogni costo evitare di spaventare i turisti e che desidera dare una immagine risolutamente moderna. Il seguito, durante l'estate 1918 non viene fermato nessun bagnante, con grande sollievo delle autorità[50]. Pertanto, quando Alta Johnson è arrestata da Ben Carrillo il 17 luglio 1919, mentre da almeno un anno non era stato registrato nessun arresto, il caso solleva un polverone. Il giornale locale si preoccupa di vedere diffondere l'informazione nei grandi giornali della città come il *Los Angeles Examiner*, poiché teme che l'incidente faccia di Santa Monica «un oggetto di scherno da parte delle persone di ampie vedute[51]». Di fronte alla copertura mediatica negativa dell'arresto, la polizia si vede costretta a fare marcia indietro e ad abbandonare, in pratica, l'ordinanza. Il 23 luglio 1919, il capo della polizia di Santa Monica dichiara effettivamente alla stampa che «la modestia naturale delle donne dovrebbe evitare un'applicazione drastica dell'ordinanza». Nonostante egli stesso si dichiari contrario alla «esibizione non necessaria dei bagnanti che non portano l'accappatoio sopra al loro costume quando si trovano nei quartieri cittadini», egli è del parere che si debba lasciare ai turisti un margine di tolleranza, nella misura in cui vengono rispettate le buone maniere. E conclude affermando che «l'era puritana è finita» e che le «idee di alcuni irriducibili religiosi oramai non sono più in voga[52]». Tali parole riflettono lo scisma che divide l'élite commerciale dai dirigenti religiosi. Ma l'immagine turistica della città e troppo importante agli occhi del comune per lasciare che questi ultimi dettino legge. Tanto più che in pratica, ci sono già troppi bagnanti che camminano per la strada in costume da bagno perché si possa invertire la tendenza. Nel 1919 il costume da bagno ad un pezzo «è onnipresente[53]» e molte giovani donne lo esibiscono nelle vie della città[54]. Il comune finisce dunque con il piegarsi di fronte alle trasgressioni quotidiani dei bagnanti e al battage mediatico attorno al caso di Alta Johnson. L'anno seguente è a Santa Monica che Annette Kellerman salva una bagnante in difficoltà che stava per affogare. La celebre nuotatrice approfitta di questo evento per reiterare il suo sostegno al costume da bagno ad un pezzo e, implicitamente, al suo utilizzo dentro e fuori dall'acqua[55].

I membri di un club privato si rilassano sulla spiaggia in costumi da bagno tipici dalla metà degli anni venti.



Mr. and Mrs. Willedd Andrews and Mrs. Vincent Morgan on the Club Beach enjoying a sun bath.

I costumi sono più stretti e permettono di vedere le spalle e le cosce dei bagnanti.

« Casadelmar Topics », vol. 1, n° 6, agosto 1925, pag. 9 / California Tourism and Promotional Literature Collection, Oviatt Library, California State University Northridge.

L'attrice Imogen Ingalls posa sulla spiaggia di Del Rey.



PALISADES DEL REY PRESS

lisades Del Rey Spo

ose
quatic
e Canals

VENICE ADVIS-
MMISSION AND
GROUND COM-

nis Notes

ades Dey Rey tennis
een the scene of not
ingles and doubles, but
ers and mixed doubles
cupied the tennis cal-

sting set of mixed dou-
yed recently with Mrs.
son and Arthur Amos
for honors with Mrs.
s and Jack Dahlberg.
ed prize involved was
ts and a dinner. The
is contest is not defi-
, but The Press is not
stating that the latter
pent sums of money at
cafe and theatre for a
nds.

* * *

infelt is the exclusive
es champion of Pali-
ey. He acquired that
Sunday by defeating
ey, who has ruled su-
for the past two years.
he Palisades Del Rey
ip by spending hours
d weeks of downright

Actress Poses

MISS IMOGENE INGALLS, Popular actress from San Francisco, whose main recreation is periodic visits to the beach at Palisades Del Rey.

deuce and the outcome of the contest is still in the air. They tried to settle the affair June 13.

BOXING

Palisades Del Rey, naturally, is interested in the boxing program conducted at the Hollywood American Legion Stadium each Friday night, because of the fact that

FOX HILLS
BUILD 2
COURSE

NEWLY ORGANIZE
CLUB HAS SIG
ON PROPERTY
TO CULVER CI
WAY

Construction wo
18-hole golf course
pionship length a
near Palisades Del
get under way nex
cording to a report
week by the newly
Fox Hills Country
Los Angeles, with
the Financial Cente

The club has lease
340 acres just five
east of Venice on Ce
nue, adjacent to the
speedway, for a p
years. Plans have
completed not only
struction of the two
also for four tenni
which championship
be staged, a huge sw
bridle paths and t
grounds. A polo fie
ing planned, it was a

Officials of the F
obtained the lease on
a very low rental b
reported, and becaus
the fact that they c
ing of several hund
dollars in the org
quirements in not pu
land, memberships
placed at $150 and u

Palisades Del Rey Press, 15 Giugno 1926, pag. 7 / Fritz Burns Collection, Archives and Special Collections, William H. Hannon Library, Loyola Marymount University

21 Negli anni seguenti, non si parla quasi più dell'ordinanza. Il tema riappare negli anni 1920, ma questa volta nei comuni litoranei più lontani da Los Angeles, come Newport Beach, una piccola stazione balneare che accoglie all'epoca un numero crescente di residenti durante tutto l'anno, preoccupati di rispettare le convenienze [56]. Ma a parte queste rare menzioni, l'ordinanza è rapidamente dimenticata. Il costume da bagno intero si è guadagnato il diritto all'esistenza sulla spiaggia, e persino nei suoi immediati dintorni. Come prova di questa trasformazione, sono sempre più numerose le attrici che si fanno fotografare in tenuta succinta sulla sabbia all'inizio degli anni Venti. Una fotografia di Imogene Ingalls, una giovane attrice di San Francisco, che appare il 15 giugno 1926 nel *Palisades Del Rey Press*, il giornale del quartiere litorale di Del Rey situato a sud di Los Angeles è un buon esempio di

questa nuova moda. Con i capelli ancora umidi, la giovane donna si mette in posa sulla spiaggia con un costume da bagno ad un pezzo bagnato, che le aderisce alla pelle e rivela le forme delle sue anche e dei seni. Con i suoi capelli corti, Imogene Ingalls è l'incarnazione delle *flappers*, quelle giovani donne degli anni Venti che fumano e ballano in pubblico, con disprezzo delle convenzioni [57]. In dieci anni, il rapporto con il corpo e la sua esposizione in pubblico è enormemente cambiato. È diventato oramai accettabile, almeno per una giovane attrice, esibire il proprio corpo seminudo in pubblico. Lo svolgimento del primo concorso di Miss America nel 1921 ad Atlantic City, concorso che comprende una sfilata in costume da bagno, è un altro esempio rivelatore di questa evoluzione [58].

L'influenza di questi conflitti sulle norme d'abbigliamento in città

22 Le trasgressioni quotidiane dei bagnanti di Venice e Santa Monica s'iscrivono dunque in un movimento più ampio – portato dalla giovane generazione, avida dei piaceri della nuova cultura di massa, e dall'élite commerciante – che vede i valori vittoriani perdere la loro importanza di fronte all'arrivo di valori concorrenti quali sono il piacere, la gioventù, la valorizzazione del corpo e la sua esibizione in pubblico. Queste trasgressioni hanno delle conseguenze sul modo di presentare il proprio corpo sulla sabbia, ma anche in città. Tali pratiche contribuiscono in effetti al rilassamento dei codici dell'abbigliamento applicati nello spazio pubblico nell'insieme della regione metropolitana e soprattutto nei luoghi che sono lontani dalla spiaggia. Nel 1941, la guida turistica del *Federal Writers Project* dedicata a Los Angeles spiega così che non è raro vedere «dei costumi da bagno indossati per la strada a 50 chilometri dalla spiaggia [59]».

23 Più in generale si può formulare l'ipotesi che la disinvoltura leggendaria degli Angelinos, descritta dalla penna tagliente di Nathanael West in *Il giorno della locusta*, sia un prodotto della scomparsa delle frontiere fra la spiaggia e la città. Nel suo famoso romanzo sulla Hollywood degli anni Trenta West descrive con humour quegli impiegati del telefono vestiti come se andassero a disputare una partita di

tennis, e quegli impiegati di banca vestiti in modo che si potrebbe credere siano sul punto di salire a bordo di uno yacht [60]. Questo stile di abbigliamento sportivo e disinvolto, così caratteristico della città sin dagli anni Trenta (e ancora oggi), è strettamente legato alle trasgressioni quotidiane dei bagnanti dei primi del secolo. Questi uomini e donne che, ogni giorno, respingevano il limite di ciò che era considerato accettabile come abbigliamento in città, hanno in effetti contribuito, entro una certa misura, al rilassamento delle norme della presentazione di sé nello spazio pubblico, e all'emergere di una cultura dell'abbigliamento originale, propria della California del Sud.

Conclusione

24 Questa influenza delle mode balneari sui modi di vestirsi in città non avrebbe potuto verificarsi se la polizia non avesse dimostrato in fin dei conti una certa tolleranza nei confronti dei bagnanti che infrangono la legge. Se l'estate 1916 vede un gran numero di arresti, questi in seguito diventano sempre più rari, e l'ordinanza che proibisce di portare il costume da bagno in città non viene più applicata a partire dall'inizio degli anni Venti. Le autorità comunali devono in effetti far fronte a molteplici ostacoli all'applicazione stretta della legge. In assenza di una vera e propria polizia della sabbia, le spiagge sono degli spazi difficile da controllare e da delimitare dal punto di vista spaziale. Tanto più che una severità eccessiva rischia di nuocere all'economia del turismo e del tempo libero. Alla fine, l'ordinanza è oggetto di molteplici compromessi tra i desideri dei bagnanti, le ambizioni degli uomini d'affari, le recriminazioni dei dirigenti religiosi e il margine di manovra di cui dispongono gli agenti di polizia sulla sabbia.

25 Se questa ordinanza viene rapidamente abbandonata, poi dimenticata, l'analisi su scala micro-urbana della sua applicazione mette in rilievo delle importanti evoluzioni. Innanzitutto, la controversia attorno al divieto di indossare il costume da bagno in città fa luce sullo spostamento radicale che si opera sul litorale ai primi del XX secolo: la spiaggia del XIX secolo, dove si è vestiti come in città, cede il passo alla spiaggia come la conosciamo oggi, in cui è di rigore la semi-nudità e dove il corpo viene dato in spettacolo. Questa evoluzione genera delle forti tensioni, tra le quali questo dibattito sull'ordi-

nanza che limita il costume da bagno al solo spazio acquatico è l'esempio più eclatante. In seguito, il dibattito intorno a questa ordinanza permette di osservare l'emergenza di nuove norme della presentazione di sé in una città litoranea come Los Angeles: oramai è accettato e accettabile svelare una parte del proprio corpo. Per le strade, nei tram e nei negozi. Facendo il suo ingresso nella città, per lo meno in quelle del Sud della California, il costume da bagno inaugura una nuova era nella storia dello spazio pubblico urbano. Questa evoluzione è il prodotto delle trasgressioni quotidiane della frontiera spiaggia/città. Varcando questa linea, i bagnanti trasgressori contribuiscono a diluire il divieto e sconvolgono la invisibile segmentazione dello spazio urbano. In altre parole, sono i cittadini, con il loro uso trasgressivo della spiaggia e dei suoi dintorni, che rimodellano la città e i suoi divieti.

s.t.



© Elsa Abderhamani

BIBLIOGRAPHY

Cindy S. Aron, Working at Play: a History of Vacations in the United States, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Catherine Cocks, Tropical Whites: The Rise of the Tourist South in the Americas, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

Alain Corbin, Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840), Parigi, Flammarion, 2010.

Christophe Granger, «Batailles de plage. Nudité et pudeur dans l'entre-deux-guerres», Rives méditerranéennes, No 30, 2008, pagg. 117-133.

John F. Kasson, Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century, New York, Hill & Wang, 1978.

John K. Walton, The British Seaside: Holidays and Resorts in the Twentieth Century, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Jeff Wiltse, Contested Waters: A Social History of Swimming Pools in America, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2007.

The Beach Club, Mack Sennett Comedies (1928)

(visionabile su Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=5SQhq6LVNiI)

Nathanael West, *The Day of the Locust*, New York, Random house, 1939 [traduzione francese: *L'incendie de Los Angeles*, Parigi, Seuil, 1961].

Altro sito ricco di fotografie antiche di Santa Monica:

http://waterandpower.org/museum/Early_Views_of_Santa_Monica.html

NOTES

1 *Santa Monica Evening Outlook*, 18 luglio 1919, pag. 1.

2 *Santa Monica Evening Outlook*, 2 agosto 1919, pag. 2.

3 Venice è annessa da Los Angeles nel 1925, mentre Santa Monica ha mantenuto la sua indipendenza fino ad oggi.

4 Una ordinanza che proibisce ai bagnanti in costume da bagno di passeggiare per le strade viene ad esempio adottata a Revere beach, vicino a Boston, nel 1897. Mark Allan Herlihy, «Leisure, Space, and Collective Memory in the "Athens of America": A History of Boston's Revere Beach», tesi di dottorato (Ph.D.), storia, Brown University, 2000, pag. 136.

5 Anne-Marie Sohn, «Le corps sexué», *in* Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin e Georges Vigarello (dirs.) *Histoire du corps. Vol. 3 : Les mutations du regard. Le* XX *siècle*, Parigi, Seuil, 2006, pag. 94.

6 Per il contesto americano, vedi in particolare: Angela J. Latham, «Packaging Women: the Concurrent Rise of Beauty Pageants, Public Bathing and Other Performances of Female Nudity», *Journal of Popular Culture*, nº 29-3, 1995, pp. 149-167; Debbie Ann Doyle, «Mass culture and the Middle-Class Body on the Beach in Turn-of-the-Century Atlantic City», *in* Josephine Carubia, Lorraine Dowler et Bonj Szczygiel (dirs.) *Gender and Landscape: Renegotiating the Moral Landscape*, 2005, pagg. 94-108; Lena Lencek e Gideon Bosker, *Making Waves: Swimsuits and the Undressing of America*, San Francisco, Chronicle Books, 1989 ; Jeff Wiltse, *Contested Waters: A Social History of Swimming Pools in America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2007.

7 È l'argomento che sviluppa Christophe Granger per il contesto francese. Vedi «Batailles de plage. Nudité et pudeur dans l'entre-deux-guerres», *Rives méditerranéennes*, nº 30, 2008, pagg. 117-133.

8 A partire dal 1968 è possibile presentare richiesta presso la polizia di Los Angeles per ottenere gli archivi esistenti riguardanti un incidente o un arresto, ma bisogna disporre della data, del luogo e di una descrizione precisa per ottenere il fascicolo.

9 Nicole Pellegrin, «Le vêtement comme fait social total», *in* Christophe Charle (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Parigi, Éd. de l'EHESS, 1993, pagg. 81-92.

10 Prendo a prestito questa espressione a Christophe Granger, «Batailles de plage. Nudité et pudeur dans l'entre-deux-guerres», *art. cit.*

11 Alain Corbin, *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Parigi, Flammarion, 2010; Gabriel Désert, *La vie quotidienne sur les plages normandes du Second Empire aux Années folles*, Parigi, Hachette, 1983. È questo ugualmente il caso dell'opera di Marc Boyer sulla Costa Azzurra, nonostante le date citate nel titolo: Marc Boyer, *L'hiver dans le Midi: L'invention de la Côte d'Azur XVIII - XXI siècle*, Parigi, L'Harmattan, 2010. Un certo numero di storici hanno incominciato ad interessarsi al XX secolo, è segnatamente il caso di John K. Walton per la Gran Bretagna e, più di recente, di Christophe Granger (citato sopra) e Johan Vincent per la Francia: John K. Walton, *The British Seaside: Holidays and Resorts in the Twentieth Century*, Manchester, Manchester University Press, 2000;

Johan Vincent, *L'intrusion balnéaire. Les populations littorales bretonnes et vendéennes face au tourisme* (1800-1945), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

12 Catherine Cocks, *Tropical Whites: The Rise of the Tourist South in the Americas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, pag. 105.

13 A.J. Latham, «Packaging Women: the Concurrent Rise of Beauty Pageants, Public Bathing and Other Performances of Female Nudity», *art. cit.*, pag. 152.

14 *Los Angeles Times*, 1 agosto 1911, pag. II1.

15 M. A. Herlihy, «Leisure, Space, and Collective Memory», *op. cit.*, pag. 124.

16 Sulla moda dell'abbronzatura nelle Americhe, vedi Catherine Cocks, *Tropical Whites*, *op. cit.*, pp. 110-123.

17 *Santa Monica Evening Outlook*, 19 agosto 1916, pag. 1.

18 *Santa Monica Evening Outlook*, 15 maggio 1915, pag. 1.

19 Catherine Cocks, *Tropical Whites*, *op. cit.*, pag. 107.

20 *Santa Monica Evening Outlook*, 15 maggio 1915, pag. 1.

21 Hilde D'Haeyere, «Splashes of Fun and Beauty. Mack Sennett's Bathing Beauties», in Rob King (dir.), *Slapstick Comedy*, Londres, Taylor & Francis, 2009, pp. 207-255.

22 *Santa Monica Evening Outlook*, 22 agosto 1916, pag. 8.

23 *Santa Monica Evening Outlook*, 28 luglio 1915, pag. 1.

24 *Santa Monica Evening Outlook*, 28 agosto 1916, pag. 4

25 *Santa Monica Evening Outlook*, 21 agosto 1916, pag. 1.

26 *Santa Monica Evening Outlook*, 29 luglio 1916, pag. 1.

27 *Santa Monica Evening Outlook*, 1 luglio 1924, pag. 1.

28 *Santa Monica Evening Outlook*, 29 luglio 1916, pag. 1.

29 *Santa Monica Evening Outlook*, 10 agosto 1916, pag. 2.

30 *Santa Monica Evening Outlook*, 29 luglio 1916, pag. 1.

31 *Santa Monica Evening Outlook*, 12 aprile 1917, pag. 2.

32 Walter Rucker et James Nathaniel Upton (eds.), *Encyclopedia of American Race Riots*, Greenwood Press, Westport, 2007, pag. 100.

33 *Santa Monica Evening Outlook*, 27 giugno 1917, pag. 1.

34 *Santa Monica Evening Outlook*, 2 agosto 1917, pag. 5.

35 *Santa Monica Evening Outlook*, 30 agosto 1916, pag. 1.

36 *Ibid.*

37 *Santa Monica Evening Outlook*, 18 agosto 1916, pag. 8.

38 Cindy S. Aron, *Working at Play: a History of Vacations in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pagg. 113-126.

39 Su questo tema, vedi John F. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century*, New York, Hill & Wang, 1978; Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphie, Temple University Press, 1987.

40 *Santa Monica Evening Outlook*, 21 agosto 1916, pag. 1.

41 *Santa Monica Evening Outlook*, 7 luglio 1915, pag. 1.

42 Alain Corbin, *Le territoire du vide*, *op. cit.*, pag. 283.

43 *Santa Monica Evening Outlook*, 4 giugno 1917, pag. 1.

44 *Santa Monica Evening Outlook*, 6 giugno n 1917, pag. 1.

45 *Santa Monica Evening Outlook*, 12 giugno 1917, pag. 1.

46 *Santa Monica Evening Outlook*, 1° agosto 1917, pag. 1.

47 *Santa Monica Evening Outlook*,

48 *Santa Monica Evening Outlook*, 8 agosto 1917, pag. 1.

49 *Santa Monica Evening Outlook*, 1 maggio 1918, pag. 1.

50 *Santa Monica Evening Outlook*, 7 aprile 1919, pag. 5.

51 1 *Santa Monica Evening Outlook*, 18 luglio 1919, pag. 1.

52 *Santa Monica Evening Outlook*, 23 luglio 1919, pag. 4.

53 *Santa Monica Evening Outlook*, 10 septembre 1919, pag. 2.

54 *Santa Monica Evening Outlook*, 2 agosto 1919, pag. 2

55 *Santa Monica Evening Outlook*, 2 giugno 1920, pag. 3.

56 *Los Angeles Times*, 9 mai 1926, pag. 12.

57 Su questo tema, vedi Paula S. Fass, *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920s*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

58 Su questo tema, vedi A. J. Latham, «Packaging Women: the Concurrent Rise of Beauty Pageants, Public Bathing and Other Performances of

Female Nudity», *art. cit.*

59 *Los Angeles: A Guide to the City and its Environs*, New York, Hastings house, 1941, pag. 4.

60 Nathanael West, *L'incendie de Los Angeles*, tradotto da Marcelle Sibon, Parigi, Seuil, 1961 [1939], pag. 221.

AUTHOR

Elsa Devienne
Université Paris Ouest Nanterre La Défense / EHESS

Elsa Devienne è docente di civiltà americana presso l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Specializzata in storia ambientale e storia urbana, ha pubblicato, con Lisa Brawley, *D'Après nature : Frederick Law Olmsted et le park movement américain* (Éditions Fahrenheit, 2014). Attualmente sta lavorando alla pubblicazione della sua tesi di laurea, discussa nel 2014 all'EHESS e dedicata alla storia sociale e ambientale della costa di Los Angeles nel XX secolo.

TRANSLATORS

Laura Massarelli

Silvia Vacirca

Ministero dell'industria leggera e stiljaghy

La moda sovietica degli anni Cinquanta-Sessanta, tra norme socialiste e gusto occidentale

Larissa Zakharova and Manuel Charpy

Translated by Laura Massarelli and Silvia Vacirca

TEXT

s.t.



© Bahia Alecki

Manuel Charpy : In che modo è arrivata a lavorare sulla moda e i vestiti?

Larissa Zakharova : Ho incominciato a lavorare sulla vita quotidiana in Unione Sovietica e in particolare sulla distribuzione degli alloggi a Pietrogrado durante la guerra civile a partire da un micro-studio su un palazzo del centro città, in cui i proprietari e gli inquilini di prima della Rivoluzione erano stipati in alcune stanzette dei loro appartamenti, mentre le altre stanze erano state distribuite agli operai che venivano da quartieri periferici. È stato così che sono apparsi gli appartamenti comunitari. Ho avuto voglia di continuare a lavorare sulla vita quotidiana in un regime autoritario, per vedere in che modo si articolavano. Ho allora sfogliato delle riviste appartenenti al quotidiano, in particolare delle riviste femminili e domestiche, come

Rabotnica (La Lavoratrice) e le riviste di moda. Mi ha colpito in particolare lo sfasamento del discorso – dei testi e delle immagini – di queste riviste su ciò che è accettabile per la società sovietica e l'immagine – il cliché – che avevamo dell'URSS, cioè di una economia di penuria. Di colpo il mio soggetto faceva sorridere: di quale moda si può parlare in una società di penuria? Volevo capire questa apparente contraddizione. Sono andata a consultare gli archivi degli organismi di Stato incaricati della produzione di ciò che veniva chiamato in modo esplicito «la moda sovietica». Visto che il termine esisteva, aveva dunque un senso riflettere sulla questione.

Aveva ricordi personali, non di quella epoca ma di ciò che nel suo quotidiano le trasmettevano gli oggetti, le testimonianze, le pratiche?

Sono figlia dell'Unione Sovietica, di un paese che non esiste più. E proprio per questo mi ricordo di certe pratiche quotidiane della mia infanzia. Mia nonna cuciva degli abiti per tutta la famiglia, e noi scherzavamo dicendo che aveva il «suo» stile, identificabile in particolare nei fiocchetti che metteva dappertutto. Aveva seguito dei corsi di «taglio e cucito» che venivano impartiti a chi voleva imparare a cucire. Aveva una macchina da cucire, e dato che era andata in pensione molto presto per occuparsi di me, poiché mia madre continuava i suoi studi, produceva molto. Sono cresciuta guardando lei che cuciva. Inoltre, avevamo dei prodotti specifici che avevano uno statuto emblematico nella nostra quotidianità. Quando ero bambina esistevano dei vestiti prodotti da una società sino-sovietica, che si chiamava «Amicizia». Erano vestiti bellissimi, con molti nastri e volant, e mia nonna non era in grado di riprodurli. Esistevano quindi dei vestiti per il quotidiano, fatti in casa, e poi quelli per le grandi occasioni che tutte le bambine sognavano.

Il quotidiano è una prospettiva che è servita a rileggere la storia dei regimi comunisti. Era questo il suo progetto?

In Russia, la storia del quotidiano che scrivevamo era abbastanza statica, una specie di descrizione della cultura materiale, nello stile di Fernand Braudel. È un metodo che è stato introdotto dagli storici dell'Occidente medievale e dell'epoca moderna. Ma negli anni Novanta, gli studi sul quotidiano erano molto diversi a seconda dei paesi. Negli Stati Uniti, il quotidiano era un modo di non guardare più

il regime sovietico dall'alto, come onnipresente e in grado di controllare la società nel suo insieme, ma di vedere anche in che modo la società partecipava a mantenere il regime, come era implicata nel potere nella vita quotidiana – penso in particolare agli studi di Sheila Fitzpatrick[1], di Moshe Lewin[2]. Ci si interessava contemporaneamente al sostegno al regime – considerato innanzi tutto «interessato» – e alle strategie di resistenza e sopravvivenza. A partire in particolare dagli studi di Michel De Certeau e di Norbert Elias, si cercava di capire in che modo gli individui ordinari e le autorità avessero trasformato il quotidiano. Con un terzo approccio, in Europa, si osservava la capacità di sbrogliarsela, come aveva fatto Sandrine Kott a proposito della RDT, a partire dal concetto di dono e contro-dono di Marcel Mauss, e si cercava di capire come facevano gli individui nei regimi socialisti a far fronte alla penuria di prodotti e servizi. Ho cercato di combinare questi tre approcci. Bisogna aggiungere che gli studi di Alf Lüdtke[3] sono diventati un punto di riferimento. Dopo di lui si è cercato di non separare più la sfera politica ed economica dal mondo delle pratiche quotidiane e ordinarie e di concepire il quotidiano come uno spazio di interazione tra le direttive che vengono dall'alto e le risposte delle società, che possono a loro volta influenzare le iniziative del potere. Questo è il paradigma che mi ha guidata. D'altronde, quando oggi rileggo il mio studio, mi dico che la mia impostazione era troppo quella di un ricercatore onnisciente, che vede tutto dall'alto e che sa meglio degli attori quello che fanno. Oggi lascio più libertà agli attori e al loro discorso. Per esempio, scrivevo che i creatori parlavano di «moda sovietica» ma che in realtà era soltanto una figura retorica, perché in pratica si limitavano a copiare la moda francese… Oggi non adotterei più questo sguardo accusatore.

La moda e l'abbigliamento sono elementi politici per educare il corpo e riformare le identità anche prima dell'avvento dell'URSS, fin dal regno di Pietro Il Grande

Con Pietro Il Grande, ai primi del XVIII secolo, l'obiettivo era occidentalizzare la Russia e i vestiti erano uno degli strumenti di questo cambiamento. Le storie più note riguardano i boiardi [Aristocratici ortodossi dell'Europa dell'Est] che erano costretti a radersi la barba, mentre le donne, d'abitudine confinate nella sfera domestica, venivano costrette ad uscire negli spazi pubblici, a frequentare i salotti, e

persino a denudarsi le spalle e a portare delle acconciature all'europea. È un caso manifesto di intervento diretto di uno Stato autoritario nel quotidiano, che ha sconvolto completamente le pratiche e le norma di presentazione di sé nello spazio pubblico. Non penso che i Bolscevichi possano essere paragonati a queste esperienze, che d'altronde sono state continuate dai loro successori, anche se ci sono dei regolari ritorni al passato, a tradizioni come il regime di Nicola I [Imperatore dal 1825 al 1855] che promuove il costume tradizionale – reinventato – con dei *kokošniki*, dei tipi di copricapi ornamentali che le donne portavano anche in pubblico. I Bolscevichi erano meno radicali, perché fin dall'inizio si erano affidati a degli esperti. Lounatcharski, commissario del Popolo per la Pubblica Istruzione, teneva per esempio un discorso molto chiaro su quel che doveva essere la cultura, anche quella del quotidiano, ma non aveva mai imposto un tipo di stile o un abito. Di questi problemi si occupavano dei professionisti, che naturalmente dovevano essere fedeli al regime. Il Partito Comunista, sia con Lenin che in seguito con Stalin, non ha mai deciso che cosa si potesse indossare, e cosa no. L'idea di una normalizzazione dall'alto sembra dunque caricaturale: esistevano sempre dei corpi intermedi – nella fattispecie dei creatori di moda – e che godevano di una certa libertà di creazione, all'interno di un ambito ideologico col quale interagivano, adattandolo e anche modificandolo.

Quale è stato il ruolo della Kul'turnost' nella definizione della «moda sovietica»?

È una campagna che è incominciata sotto Stalin alla metà degli anni Trenta, quando fu annunciato che il socialismo si era compiuto nelle sue grandi linee in Unione Sovietica, quando Stalin ha lanciato lo slogan celebre: «La vita è diventata migliore, è diventata più allegra» (*Žit stalo lušee, žit stalo veselee*). A partire da qui, la sfera del consumo era stata legittimata e anche l'uomo sovietico fu considerato un consumatore. È una rottura, poiché dopo la Rivoluzione e durante il comunismo di guerra esistevano sì degli uffici di sperimentazione costruttivista, ma il loro impatto sulla produzione era infimo, in epoca di razionamento. Con la NEP [Nuova Politica Economica, un ritorno parziale all'economia di mercato tra il 1921 e il 1927 in URSS], coesistevano un discorso sui pericoli della moda e del suo spirito borghese e filisteo, e la vendita di riviste di moda, sovietiche ma

anche francesi. La questione della norma in materia di moda era dunque molto vaga. Con la fine della NEP, assistiamo a un ritorno all'ascetismo; il temine «moda» era bandito. Le riviste di moda hanno cambiato testata, diventando «l'arte di vestirsi» ed esaltavano la razionalità degli abiti, tanto più che all'epoca si assiste al ritorno delle tessere di razionamento. Che però sono state abolite nel gennaio del 1935. Comincia allora la *kul'turnost'* – si tratta di «civilizzare» l'insieme delle pratiche quotidiane, dei modi di fare, di stare al mondo, della presentazione di sé. Il termine *ku'ltura* deve qui essere inteso come il termine tedesco *kultur*. L'idea era che l'ascensione sociale – il contadino nella poltrona del direttore – doveva essere accompagnato dall'educazione ad una nuova cultura quotidiana.

Vestiti da lavoro.



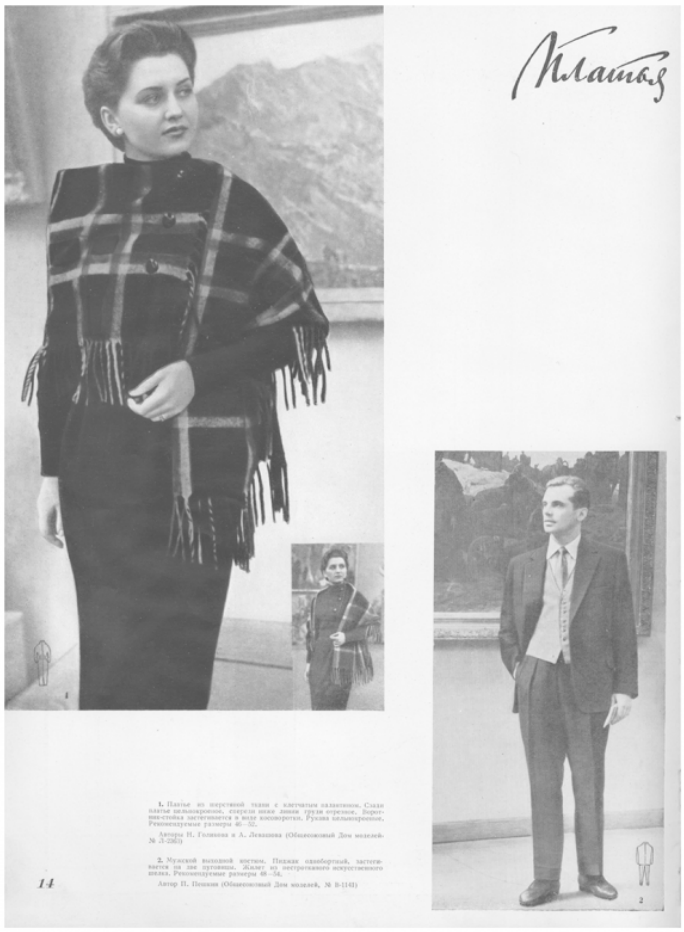
Creati dai artisti della Casa di Modelli dell'URSS, dal GUM (*Glavnyj Universalnyj Magazin* [*Magazzino* universale principale]) et della Cecoslovacchia.

Jurnal mod, 1957, n° 2, pag. 8.

Le istituzioni incaricate della definizione della «moda sovietica» – le Case dei modelli di abbigliamento – nascono in questa epoca?

La prima *Casa di modelli di abbigliamento* (*Dom modelei odeždy*) ha aperto proprio allora a Mosca – essa è diventata in seguito il centro di creazione dell'abbigliamento nazionale. La seconda ondata di istituzionalizzazione del sistema data dal 1944: fin da prima della vittoria, si è incominciato a riflettere sul modo di ricompensare lo sforzo fornito dai Sovietici durante la guerra. Era tanto più necessario in quanto moltissimi Sovietici, fossero essi degli *Ostarbeiter*[4] o dei militari che avevano varcato le frontiere, avevano visto coi propri occhi il mondo degli oggetti quotidiani dell'Europa occidentale. Avevano potuto misurare la distanza tra le immagini della propaganda e la realtà. Queste riforme iniziate per migliorare il quotidiano sono state accompagnate dall'apertura di nuove *Case di modelli* in diverse città, filiali di una casa madre centrale a Mosca. Ogni anno la «moda sovietica» era così dettata in modo centralizzato, dal centro verso le case regionali, che dovevano conformarsi ad esso. Le riunioni alla Casa centrale di Mosca erano annue o biennali e pubblicava generalmente due volte l'anno – con la stessa frequenza delle collezioni della moda occidentale – degli album di modelli.

Vestito accessoriato e abito eleganto da uomo.



Creati dai artisti della Casa di Modelli dell'URSS.

Jurnal mod, 1957, n° 4, pag. 14.

Come funzionavano queste Case di modelli?

Ogni casa aveva i suoi propri creatori e dei tecnici che si occupavano di tradurre i disegni in disegni tecnici – o cartamodelli – per la produzione. I creatori avevano dei compiti specifici da svolgere, definiti dal piano quinquennale. Dopo la morte di Stalin, i piani quinquennali precisavano in modo particolare che dovevano fornire ai Sovietici dei «bei» vestiti e di «migliore qualità». Queste direttive erano dunque molto generali, stava poi ai creatori interpretarle. In pratica, hanno tradotto questa domanda cercando di diversificare l'offerta. Ma la grande varietà di modelli creati da questi stilisti passava poi davanti al *consiglio artistico* (*Bolšoj Koudožestvennyi sovet*) che si riuniva in ogni *Casa di modelli*. Riuniva il personale delle *Case*

di modelli, i rappresentanti dei diversi organismi implicati nella produzione degli abiti – essenzialmente i rappresentanti delle fabbriche tessili e di confezione e i rappresentanti del sistema di distribuzione –, dei rappresentanti del partito, del quartiere o della città, e infine degli artisti e critici d'arte, invitati a dare il loro parere. Questo *Gran Consiglio Artistico* deliberava su ogni modello accettato per la produzione industriale, accettato per gli atelier di sartoria su misura, o totalmente respinto. La normalizzazione estetica veniva fabbricata qui. In questo *Gran Consiglio Artistico* i conflitti tra creatori e produttori erano permanenti. I creatori pensavano di sapere quel che era bello; gli industriali si concentravano sulla qualità e il rispetto del piano. Accettare nuovi modelli rallentava la produzione, quindi frenavano il rinnovo dei modelli. I rappresentanti del sistema di distribuzione erano anche conservatori. Incaricati di seguire la domanda dei consumatori, prendevano nota dei prodotti di maggior successo. Questa ingiunzione risale agli anni Trenta, ma è a partire dagli anni Cinquanta, con lo sviluppo dell'industria leggera, che i distributori assumono un'influenza sulle fabbriche di confezione. Anche loro ostacolavano le idee nuove dei creatori, chiedendo dei «modelli di transizione», cioè dei modelli che avevano già funzionato un po' trasformati.

Diverse norme sono in atto. La prima è estetica: come era definita la «moda sovietica»?

Se i progetti dei costruttivisti sono stati rapidamente abbandonati, il concetto di arte industriale (*proziskusstvo*) che voleva che l'arte scendesse nella strada, e che l'estetica fosse diffusa nel quotidiano dall'industria, è rimasto attuale. È Nadežda Lamanova a definire fin dal 1919 ciò che doveva essere l'abito sovietico, sulla base di un'impostazione funzionale e razionale. Doveva essere adatto alle circostanze e alla morfologia di chi lo indossava, non si trattava di creare un'uniforme ma un abito personalizzato. Sono anche state sviluppate una serie di teorie generali sulle materie e i colori: quali colori si accordano tra loro, quali materie e colori possono essere indossati in estate o in inverno… Questa logica poteva essere spinta molto in là: per decidere per esempio che i sandali non vanno portati coi calzini… Alla fine si tratta di una serie di regole che definivano il «buon gusto sovietico». Tali norme, riprese dalle Case di modelli, sono rimaste fisse fino al crollo dell'Unione Sovietica.

Vestiti da sera.



Creati dai artisti della Casa di Modelli dell'URSS.

Jurnal mod, 1957, n° 3, pag. 23.

Si può parlare di norme sociali, in altre parole, in una società che si pretende «senza classi», si definiscono dei modelli per ogni categoria sociale?

I creatori delle Case di moda hanno dato vita a un sistema di categorie che voleva coprire tutti gli aspetti del quotidiano, dal lavoro fino allo spazio privato. Questo sistema non era basato dunque su categorie socio-professionali, bensì sulle attività. Il progetto era di avere un abito funzionale, adatto ad ogni uso, ad ogni circostanza. Si creavano così dei «vestiti da lavoro» ma non da «operai» o «operaie» – la categoria poteva comprendere altrettanto bene sia i tailleur femminili che i camici. Le categorie poi comportavano decine di sottocategorie. Le attività del tempo libero erano anch'esse identificate: gli abiti da

sera, per lo sport, per le vacanze, per la campagna, la dacia…Ogni volta il guardaroba veniva dettagliato. Il progetto era di considerare insieme sia i vestiti dei momenti eccezionali che quelli della vita ordinaria, ovverosia sopprimere la cesura osservata da Barthes attraverso le riviste tra vestiti aristocratici e mondani, e vestiti domestici, identificati dalle attività ad essi collegate. La «moda sovietica» definita dalle *Case di modelli* comprendeva tanto gli abiti da cocktail che i vestiti da lavoro: nessun settore della vita quotidiana doveva sfuggire alle loro prescrizioni. Si è arrivati a definire come ci si doveva vestire per fare i lavori domestici in casa: degli abiti funzionali ma non fuori moda…

Copertina della rivista *Modeli sezona*, 1959.



Pubblicita dall'Istituto dell'assortimento dei prodotti dell'industria leggera e della cultura dell'abbigliamento dell'URSS, n° 1, primavera-estate 1959.

Al tempo stesso i creatori delle Case di modelli sono molto attenti alla moda occidentale per creare una «moda sovietica»…

Queste norme funzionali non bastavano per creare una «moda sovietica», uno «stile sovietico». I creatori, soprattutto negli anni Cinquanta, si ispiravano alla moda occidentale, tanto più che avevano ricevuto ingiunzione dal partito di guardare cosa succedesse altrove, per copiare quel che poteva essere utile all'URSS. Concretamente, questi creatori guardavano a Parigi, che era per loro la capitale della moda – la stessa Nadežda Lamanova aveva lavorato a Parigi con Poiret. Tra le grandi case parigine Dior era diventato la casa di riferimento, tanto più che era interessato agli scambi con il mercato sovietico. I creatori inviati in missione in Francia prendevano gran quantità di spunti da Dior, pur dicendo che creavano una moda sovietica specifica. È difficile non pensare che si tratti di un discorso ipocrita, poiché da un lato, nei rapporti interni, non vi è nessuna critica della moda «borghese», al contrario si invitano i creatori a ispirarsi a Dior, a comprare dei modelli ecc. affinché la donna sovietica sia «la più bella del mondo». D'altro canto, nelle riviste di moda, la moda occidentale, perché borghese, estrema e non egualitaria, è condannata. I creatori delle *Case di modelli* appartenevano a due mondi, al tempo stesso alla comunità internazionale dei creatori dalla quale si aspettavano riconoscimento, ma erano anche impiegati dello Stato e dovevano fare i conti con le ingiunzioni della competizione nell'ambito della Guerra fredda…

Nell'URSS si ha l'immagine di un corpo liberato, in particolare quello femminile. Lei però scrive che le «norme di decenza» erano anch'esse un soggetto della *Casa di modelli*

L'immagine del corpo femminile liberato viene piuttosto dall'inizio degli anni Trenta, in particolare con le parate sportive dove si vedono le ragazze con dei costumi attillati, e pantaloncini corti… Paradossalmente, il «grande ritiro »[5] e la campagna di *Kul'turnost'* sono stati anche un ritorno alle norme della decenza piccolo borghese : ci si è messi a definire la giusta lunghezza delle gonne, la buona ampiezza delle scollature, l'altezza giusta dei tacchi, nonché le pettinature. Quando ero piccola era ancora proibito andare a scuola coi capelli sciolti. Ci voleva almeno una coda di cavallo, ancora meglio delle trecce, altrimenti venivamo considerate delle ragazze depravate, indecenti… I creatori nelle *Case dei modelli* cercavano di fare cambiare queste norme, ma gli altri membri dei consigli, più conservatori, rifiutavano molto spesso di transigere. Quando si leggono i

resoconti stenografici delle riunioni nelle *Case dei modelli* – in questo l'URSS era eccezionale, la burocrazia ha prodotto delle montagne d'archivi… –, si possono trovare dibattiti sulla giusta lunghezza delle gonne, la giusta larghezza dei pantaloni. Si condannano per esempio i pantaloni troppo attillati degli *stiljaghy*. In questo ambito, i creatori funzionano spesso come mediatori: sono loro che a poco a poco riescono a far accettare ai consumatori delle novità.

Esempi di abbigliamenti di buon gusto.



Odežda i byt, 1961, n° 1, pag. 12-13.

Qual'era il posto riservato ai consumatori ?

Le riviste-sfilate del *Gran Consiglio Artistico* sono state aperte al pubblico, a seconda dei periodi. Per esempio, la *Casa di modelli* di Leningrado era all'inizio molto aperta e ogni modello veniva commentato in pubblico, e dal pubblico. Ma rapidamente le dissonanze diventano troppo visibili, l'accesso al pubblico viene chiuso. D'altronde, nei negozi si raccoglievano le reazioni dei consumatori, nell'ambito del monitoraggio della domanda dei consumatori. Negli archivi, i rapporti dei negozi indicano le reazioni dei consumatori. Gli esperti delle merci (*tovarovedy*) erano obbligati a tenere dei diari di

controllo dove annotavano tutte le osservazioni, domande, reclami… dei consumatori.

Che ruolo svolge la standardizzazione industriale nella definizione normativa della «moda sovietica»?

Non ho consultato gli archivi delle fabbriche, ma i resoconti stenografici delle *Case di modelli* danno un'idea dell'industrializzazione: la produzione di uno stesso modello raggiungeva da 10 a 12.000 esemplari. Anche se spesso si trattava di un modo di rispettare il piano quinquennale, e se alcuni modelli non trovavano poi acquirenti nei negozi, eravamo in un momento di sviluppo dell'industria leggera, e di una ricerca di maggior flessibilità nella produzione. Fu così che si aprirono delle piccole fabbriche vicino ai negozi, in modo che la produzione si adattasse alla domanda reale. Si parlava allora di «piccole serie» – circa 500-1.000 esemplari – e si chiamavano questi negozi «boutique di marca» (*firmennyj magazin*), come sul mercato occidentale.

In questa logica di pianificazione della moda, qual è il ruolo degli economisti?

La questione normativa si poneva anche dal punto di vista degli economisti che cercano di definire ciò che dovrebbe essere, in termini quantitativi e di rinnovo degli oggetti, il consumo sovietico. Una corrente difendeva i fenomeni di moda e quindi il fatto che il ritmo d'acquisto potesse essere più rapido del ritmo d'usura. Un'altra parte degli economisti, lavorando sui budget, sottolineava che la parte degli abiti non cresceva all'infinito bensì raggiungeva una soglia: diventava un punto di riferimento per il consumo sovietico tradotto in formule. Queste formule si traducevano molto concretamente in numero di camicie, di cappotti, di calzini… Soltanto l'usura doveva decidere del rinnovo del guardaroba – non era ragionevole distruggere un oggetto utile che condensava del lavoro. Si trattava di proiezioni per un futuro lontano; nel presente, la produzione era definita dalle materie prime disponibili e dalle reti di distribuzione, più che da queste formule.

Questo approccio scientifico alla moda si ritrova anche nel modo di definire le norme delle taglie.

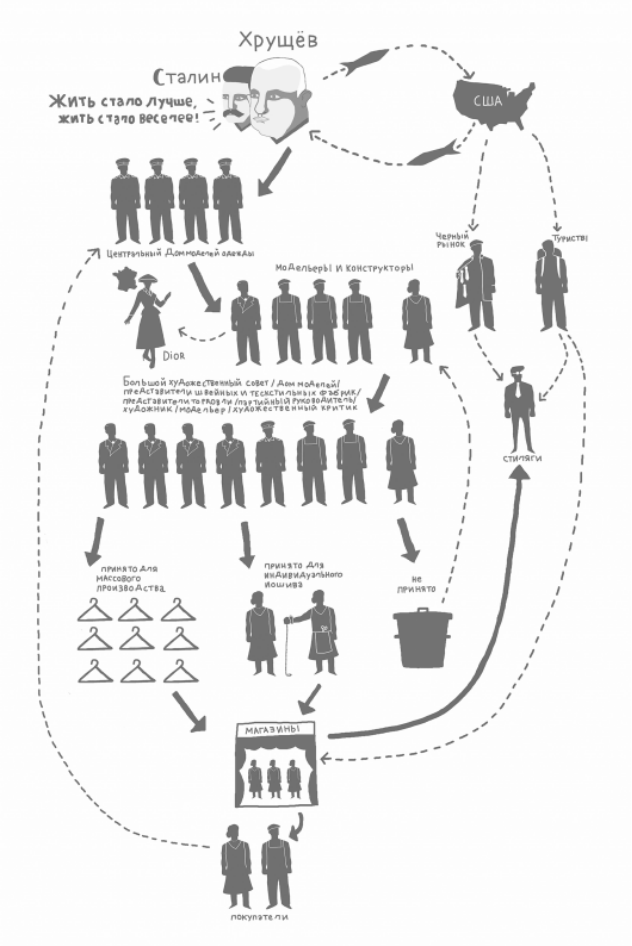
Effettivamente si conduceva una riflessione scientifica sulla produzione della moda. Degli istituti di ricerca, dipendenti dal Ministero dell'Industria Leggera, si occupavano della resistenza dei tessuti e delle tinture. La questione del benessere materiale dei sovietici era presa molto sul serio e trattata attraverso il prisma tecnico e scientifico, anche per le taglie. Nella continuità delle indagini etnografiche dei primi del XX secolo, degli specialisti visitavano dei popoli in tutti gli angoli dell'URSS per raccogliere delle misure antropologiche. In questo immenso territorio le diversità fisiche erano notevoli. Si cercava di produrre degli abiti che corrispondessero alle diversità morfologiche, e gli istituti distribuivano degli schemi di taglie destinati alle Case dei modelli e alle fabbriche. Si definivano degli standard di taglie, ma contemporaneamente c'erano variazioni assai numerose: si trovavano modelli per «giovani donne», per «donne obese»… Naturalmente c'erano degli errori: i campioni delle popolazioni non sempre erano rappresentativi e le fabbriche inoltre baravano. Dato che avevano l'obbligo di produrre un numero minimo di abiti, e che contemporaneamente il loro consumo di tessuti era limitato, preferivano produrre abiti di taglie piccole. I consumatori con grandi taglie da me intervistati mi hanno espresso la loro difficoltà ad abbigliarsi in negozi di *prêt-à-porter*.

Vendite a parte, i modelli delle Case erano diffusi nella società?

I negozi avevano un ruolo. Ogni *Casa di modelli* aveva la sua pubblicazione, i creatori chiamati artisti-modellisti» erano anche giornalisti di moda. Se le riviste erano indipendenti dalle *Case di modelli* erano però dipendenti dal Ministero dell'industria leggera… All'epoca erano gli stessi creatori che scrivevano anche su *Rabotnica*, *Journal mod*, *Modeli sezona* (La Lavoratrice, Rivista di moda, Modelli di stagione)… Lo spazio della moda era molto omogeneo. Non c'era spazio per il regionalismo, tutto era centralizzato a Mosca. Le sole variazioni riguardavano le regioni – segnatamente autonome – alcuni motivi folcloristici, poiché l'arte sovietica doveva essere «socialista per il contenuto ma nazionale per la forma». In pratica, questi folclori erano utilizzati soprattutto per le mostre all'estero, che esaltavano la diversità etnica dell'URSS con un motivo uzbeko, un copricapo lettone… Ma i consumatori non ricercavano questi abiti; li indossavano persone che si cucivano da sole i propri abiti, senza riferimento alle proposte dei creatori… Esistevano anche delle sfilate pubbliche

aperte ai consumatori che potevano alla fine andarsene con dei cartamodelli per fare a casa o ordinare in sartoria quello che avevano visto. Anche sul luogo di lavoro erano organizzate delle sfilate specifiche, dove i lavoratori dovevano esprimere il loro parere sui modelli presentati, la decenza, lo stile, ecc. Ma il pubblico si chiedeva soprattutto dove trovare questi abiti. Si tenevano sfilate anche nelle fabbriche o negli uffici, durante la pausa pranzo, e gli operai avrebbero dovuto imparare cos'era l'uomo moderno sovietico.

s.t.

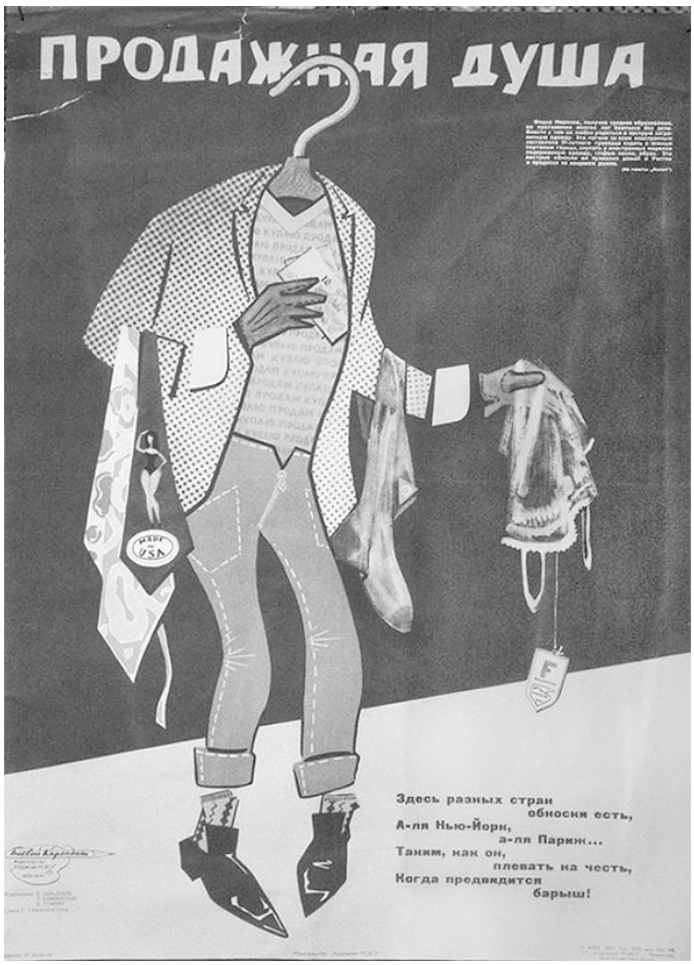


© Bahia Alecki

In questo sistema di norme centralizzate, le trasgressioni sono molteplici. Prima di parlare degli *stilyaghy*, quali erano le trasgressioni più ordinarie, dato che la produzione domestica riguarda la metà dei consumatori di abiti?

È molto difficile cogliere le trasgressioni estetiche domestiche e ordinarie attraverso gli archivi amministrativi… Le indagini di bilancio distinguono tra i prodotti comprati nei negozi di stato, le spese per i laboratori di sartoria su misura, e i prodotti comprati ai privati – cosa che in teoria era proibita dalla legge – ma non si vede la dimensione qualitativa delle produzioni. I rari commenti degli statistici vertono sul mercato nero, che alleviava le difficoltà del sistema di distribuzione. Ad esempio, notano che c'erano dei privati che vendevano delle scarpe da Leningrado a Tbilisi. Per capire le trasgressioni ci vogliono altre fonti, delle immagini o interviste.Con qualche intervista – sedici – ho cercato di capire le correlazioni tra i livelli di reddito e le tattiche di consumo: perché alcuni preferivano andare in un negozio di Stato, altri presso i privati, altri ancora si cucivano gli abiti da soli, altri infine ordinavano gli abiti a delle sarte clandestine, ecc. Il fattore economico era importante – gli atelier di sartoria su misura erano più cari, quelli clandestini intermedi, e l'autoproduzione poco cara. Ma grazie alle interviste – e a mia nonna – ho capito che era possibile cucire in casa ed essere appassionati di moda. In altre parole, esistevano dei consumatori attenti alla moda in tutte le forme di produzione e di consumo, grazie soprattutto ai cartamodelli delle riviste. In un certo senso i negozi sembravano quasi essere degli spazi al di fuori della moda e totalmente esenti da qualunque trasgressione. E inversamente, certe persone producevano a domicilio degli abiti trasgressivi. È questo, ad esempio, il caso di Eduard Limonov che, negli anni Settanta, cuciva a domicilio e vendeva alle donne moscovite dei pantaloni bianchi, che all'epoca era proibito indossare. Coloro che andavano dai sarti privati potevano portare dei modelli tratti da riviste occidentali importate di contrabbando o vendute dai turisti. Ma era una trasgressione limitata perché i creatori delle *Case di modelli* stessi si ispiravano alla moda occidentale… Per questi consumatori si trattava di essere all'unisono con la moda occidentale.

Stiljaghi.



Caricatura che denuncia gli speculatori-rivendori di abbigliamenti di produzione straniera (in russo *fartsovchtchiki* – *фарцовщики*), principali fornitori di *stiljaghi*. Traduzione: «Anima alla vendita. Qui ci sono stracci di diversi paesi. Alla Nuova York, alla Parigi, quelli come lui non conoscono onore, quando il guadagno è facile»

Collezione privata.

Le trasgressioni degli *stiljaghy* erano più manifeste e più politiche? Qual'era la natura delle loro trasgressioni?

Si è dato un senso politico alle trasgressioni degli *stiljaghy* [dei giovani hipster sovietici, il nome viene dalla parola stile in russo, deformata per avere una connotazione peggiorativa] e alcuni *stiljaghy* hanno scritto le loro memorie, in cui sottolineano la dimensione politica della loro apparenza[6]. Si può pensare che si tratti di una ricostruzione *a posteriori*. Gli inizi sembrano piuttosto apolitici e somigliano alla scoperta da parte dei «giovani» di artefatti materiali nuovi arrivati dall'Ovest – in particolare tutti gli abiti confiscati dai

soldati dell'Armata Rossa. Questi oggetti sono arrivati sul mercato subito dopo la Seconda Guerra Mondiale. Mark Edele ha sottolineato che per la generazione dei bambini della guerra, era un modo per affermare la propria virilità, e di rifarsi all'eroismo militare dei loro padri [7]. Non si trattava dunque di vere e proprie trasgressioni, tanto più che questi bambini, figli delle élite, erano intoccabili. Ma questo cambia negli anni Cinquanta, quando una popolazione più ampia ha imitato queste pratiche, e contemporaneamente lo Stato ha cominciato a reprimerle. In un certo senso è una repressione politica – contro il «cosmopolitismo» – che ha fatto di questa moda una trasgressione politica. A partire dal momento in cui la stampa diceva che portare una cravatta americana o ascoltare jazz equivaleva a vendere la patria, queste pratiche assumevano una carica politica. È stato un articolo di Beliaev nel 1949 che ha inventato il termine *stiljagy* per condannarli [8]. Un buon numero di giovani incominciava allora a comprare sul mercato nero dei vestiti importati, e soprattutto a ordinare delle copie. Si arrangiavano: ad esempio chiedevano a un calzolaio di aggiungere una suola compensata a delle scarpe normali, comprate in un negozio di Stato, dove si compravano un pantalone normale in stile sovietico, per poi farlo restringere da un sarto anche se poi per indossarlo ci voleva del sapone… Queste non erano pratiche autentiche occidentali, ma delle modifiche arrangiate di prodotti sovietici con frammenti di moda occidentale. La diffusione di questa moda ha creato la distinzione tra gli *štatniki* (derivato dal termine *štaty* – gli Stati Uniti nello slang russo – per designare gli amatori della moda americana) che avevano i mezzi per comprare di contrabbando abiti importati, e gli altri, che copiavano e si arrangiavano.Scoprivano la moda occidentale con l'importazione di abiti, ma anche attraverso la musica – e le copertine dei dischi in vinile – e i film. Dagli anni tra le due guerre ai primi anni Cinquanta, a causa della penuria di film sovietici, ci fu una grande diffusione di film occidentali, film le cui licenze erano scadute, o addirittura film confiscati dall'Armata Rossa. Essi hanno svolto un grande ruolo per la moda. La diffusione delle radio di propaganda occidentale – che si ascoltava nelle campagne, dove non si riusciva a proibirle – ha inoltre contribuito alla diffusione della moda dei *teenager*.

Quali erano i profili di questi *stiljaghy* e di che natura è stata la loro repressione?

Erano giovani, pochissime donne – malgrado quanto mostra il film *Stiljaghy* di Valerij Todorovskij, realizzato nel 2008 – perché la normalizzazione pesava di più sulle donne. Tra gli uomini, se ne trovavano in tutti gli strati sociali. Accanto ai primi *stiljaghy* della gioventù dorata si trovavano degli studenti, operai… e c'erano degli «*styliaghy* convinti» e altri «ad intermittenza» che portavano dei vestiti in stile soltanto nei luoghi di socializzazione e al lavoro si rimettevano una tenuta più «conveniente». Uno dei modi di combatterli è stato l'escluderli dalla gioventù comunista e dall'Università, e a volte dare note di biasimo sul lavoro, il che poteva essere un duro colpo per la carriera. Ma globalmente la repressione era soprattutto orale. A volte, lo vediamo negli archivi giudiziari – quelli della Procuratura (che noi chiameremmo procura) dei tribunali, erano perseguiti per delitto economico, quando questa pratica di consumo era accompagnata dalla compravendita – dalla speculazione – sul mercato nero. Ma persino tale repressione era fatta di accomodamenti. Ad esempio, in occasione del Festival mondiale della gioventù, i giovani sovietici che compravano dei vestiti occidentali per strada agli studenti stranieri erano condannati. Ma se gli studenti stranieri vendevano i loro abiti in dei negozi di usato ufficiali, questo era autorizzato… Era un mezzo per mantenere il controllo – politico e economico – sul flusso di questi prodotti. La stessa cosa valeva con gli acquisti dei turisti sovietici all'estero. Le norme economiche spesso avevano la precedenza sulle norme etiche e politiche.

Qual è oggi l'eredità di queste norme dell'abbigliamento?

L'Unione Sovietica non ha avuto il maggio '68 e questo si sente ancora oggi. Il maggio '68 ha, a mio avviso, democratizzato le apparenze, tramite la stampa, ma anche mettendo in crisi numerose regole e norme sociali. Questo in URSS non è successo; le norme del «buon gusto sovietico» dominano ancora. Questo vale ad esempio nell'accostamento dei colori, una delle norme importanti del «buon gusto sovietico»: i guanti, le scarpe, la borsetta, il foulard, ecc. dovevano essere dello stesso colore. È ancora così oggi per le donne russe – da qui derivano quelle macchie colorate che passeggiano per le città… Resta anche una fiducia quasi cieca nel creatore-artista, nella sua capacità di creare degli insiemi coerenti e di buon gusto. I manager delle boutique di lusso oggi sottolineano che domina il «total look»; le donne russe comprano degli insiemi completi, a immagine esatta di

ciò che ha voluto il “creatore”.Ma le norme di decenza non sono più osservate, al contrario. Se anche, per esempio, in qualche scuola si impongono delle uniformi per dei motivi sociali, l’obbligo per le ragazze oggi è piuttosto di essere vestite alla moda… La moda si costruisce oggi contro le norme di decenza sovietica e assistiamo ad una erotizzazione folgorante delle apparenze dopo la scomparsa dell’URSS.

BIBLIOGRAPHY

Bartlett Djurdja, *Fashion East. The Spectre that Haunted Socialism*, Cambridge, London, The MIT Press, 2010.

Dunham Vera S., *In Stalin’s Time: Middle Class Values in Soviet Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Edele Mark, «Strange Young Man in Stalin’s Moscow: the Birth and Life of the Stiliagi, 1945-1953», *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, N° 50, 2002 (1), pagg. 37-61.

Enderlein Evelyne, *Les femmes en Russie soviétique, 1945-1975. Perspectives 1975-1999*, Paris, L’Harmattan, 1999.

Gorsuch Anne E., « “A Woman Is Not a Man”: The Culture of Gender and Generation in Soviet Russia, 1921-1928. », *Slavic Review*, 55, 3, Autunno 1996, pagg. 636-660.

Gorsuch Anne E., «NEP be damned! Young Militants in the 1920s and the Culture of Civil War», *The Russian Review*, 56, Ottobre 1997, pagg. 564-580.

Gorsuch Anne E., *Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Gronow Jukka, *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin’s Russia*, Oxford, Berg, 2003.

Grušin B. A., Četyre žizni, *Rossii v zerkale oprosov obščestvennogo mnenija. Očerki massovogo soznanija rossijan vremen Hruščeva, Brežneva, Gorbačeva i Elcina v 4-h knigah. Žizn’ 1-ja. Epoha Hruščeva*, Mosca, Progress-Tradicija, 2001.

Gurova Ol’ga, *Sovetskoe nižnee bel’e: meždu ideologiej i povsednevnost’ju*, Mosca, NLO, 2008.

Hessler Julie, A *Social History of Soviet Trade. Trade Policy, Retail Practices, and Consumption, 1917-1953*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2004.

Hoffmann David L., *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity (1917-1941)*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

Ilič Melanie, Attwood Lynne, Reid Susan E., *Women in the Khrushchev Era*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004.

Kelly Catriona, «Ordinary Life in Extraordinary Times: Chronicles of the Quotidian in Russia and the Soviet Union», *Kritika*, Volume 3, 4, Autunno 2002.

Kelly Catriona, *Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*, Oxford University Press, 2001.

Koenker Dianne P., «Men against Women on the Shop Floor in Early Soviet Russia: Gender and Class in the Socialist Workplace», *American Historical Review*, 1995, 5, pagg. 1438-1464.

Kirsanova Raisa, «Stiljagy: zapadnaja moda v SSSR 40-50-h godov», *Rodina*, 1998, n°8, pagg. 72-75.

Lebina N. B., Čistikov A. N., *Obyvateli i reformy. Kartiny povsednevnoj žizni gorožan.* San Pietroburgo, Dmitri Bulanin, 2003.

Lebina N. B., *Povsednevnaja žizn' sovetskogo goroda :normy i anomalii. 1920/1930 gody*, San Pietroburgo, Kikimora, 1999.

Osokina Elena, *Za fasadom «stalinskogo izobilija». Raspredelenie i rynok v snabženii naselenija v gody industrializacii*, 1927-1941. Mosca, ROSSPEN, 1998.

Reid Susan E., «Cold War in the Kitchen: Gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev», *Slavic Review*, 61, 2, Estate 2002, pagg. 211-252.

Reid Susan E., Crowley David, *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, New York, Berg, 2000.

Roth-Ey Kristin, «Kto na piedestale, a kto v tolpe? Stiljagy i ideja sovetskoj "molodežnoj kul'tury" v epohu "ottepeli". », NZ, N° 36 (4-2004), http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=25011077.

Ruane Christine, «Clothes Shopping in Imperial Russia: The Development of a Consumer Culture», *Journal of Social History*, Vol. 28, 4, Estate, 1995, pagg. 765-782.

Stitziel Judd, *Fashioning Socialism. Clothing, Politics and Consumer Culture in East Germany*, Oxford, New York, Berg, 2005.

Strijenova Tatiana, *La mode en Union Soviétique. 1917-1945. (Soviet costume and textiles*), Paris, Flammarion, 1991.

Tihomirova Anna, « "Modno odevat'sja – ešče ne značit byt' sovremennoj!": socialističeskij proekt "al'ternativnoj sovremennosti" 1960-h godov (na primere žurnala Sibylle)» , *Teorija mody*, 3, 2007, pagg. 234-250.

Tihomirova Anna, «V 280 kilometrah ot Moskvy : osobennosti mody i praktik potreblenija odeždy v sovetskoj provincii (Jaroslavl', 1960-1980-e gody)», NZ, 5 (37), 2004.

Vainshtein Olga, "Female Fashion, Soviet Style: Bodies of Ideology ", Helen Goscilo, Beth Holmgren (ed.), *Russia. Women Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

Larissa Zakharova, *S'habiller à la soviétique. La mode et le Dégel en URSS*, Paris, CNRS éditions, 2011.

Larissa Zakharova, «Le quotidien du communisme: pratiques et objets», *Annales. Histoire, sciences sociales*,

Éditions EHESS, 2013, 68e année (2),
pagg. 305-314.

NOTES

1 Sheila Fitzpatrick, Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s, Oxford University Press, 1999.

2 Moshe Lewin, La Formation du système soviétique. Essais sur l'histoire sociale de la Russie dans l'entre-deux-guerres, Parigi: Gallimard, 1987.

3 Alf Lüdtke, Histoire du quotidien, Parigi: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994 [1989].

4 Lavoratori dell'Est, i Sovietici deportati in Germania durante la Seconda Guerra Mondiale per effettuare dei lavori nell'industria e presso i privati.

5 Nicholas Timasheff, The Great Retreat, the Growth and Decline of Communism in Russia, New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1946.

6 Si veda, ad esempio, Alexei Kozlov, «Kozel na sakse i tak vsiu žizn», Mosca: Vagrius, 1998.

7 Mark Edele, ''Strange Young Man in Stalin's Moscow: the Birth and Life of the Stiliagi, 1945-1953", Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, n° 50, 2002 (1), pag. 37-61.

8 Dmitri Beliaev, «Stiljaga», Krokodil, n° 7, 10 marzo 1949, pag. 10.

AUTHORS

Larissa Zakharova

Manuel Charpy

TRANSLATORS

Laura Massarelli

Silvia Vacirca

Delphine Baron, il processo alla fata dei travestimenti

Balli in costume e norme sociali nel Secondo Impero

Corinne Legoy

Translated by Laura Massarelli and Silvia Vacirca

OUTLINE

«Ma com'era bello il processo della baronessa di Korf contro la Signora Delphine Baron»
«Qual è dunque l'avvenimento del giorno, e perché tanta emozione tra i ferventi discepoli della moda?»
«I corpetti erano troppo scollati: capisco l'estrema gravità di un tale rimprovero rivolto ad un corpetto»
«Sarebbe la fine per la grazia e il gusto francesi, se fossero le sarte a dettar legge»
«Non so se, in Russia, si trattino in questo modo i servi che ancora vi sono…»

TEXT

1 Dove si vede che i costumi per fanciulle non sono da prendere alla leggera. Nel tribunale civile della Senna, si svolse, nel 1859, un duello che avrebbe potuto essere un semplice scontro tra una sarta e la sua cliente: una storia di cliente moroso, insomma. Se non ci si fossero messi in mezzo gli avvocati, che fecero di questo processo un conflitto di norme un po' particolare.

s.t.



© Pablo Grand Mourcel

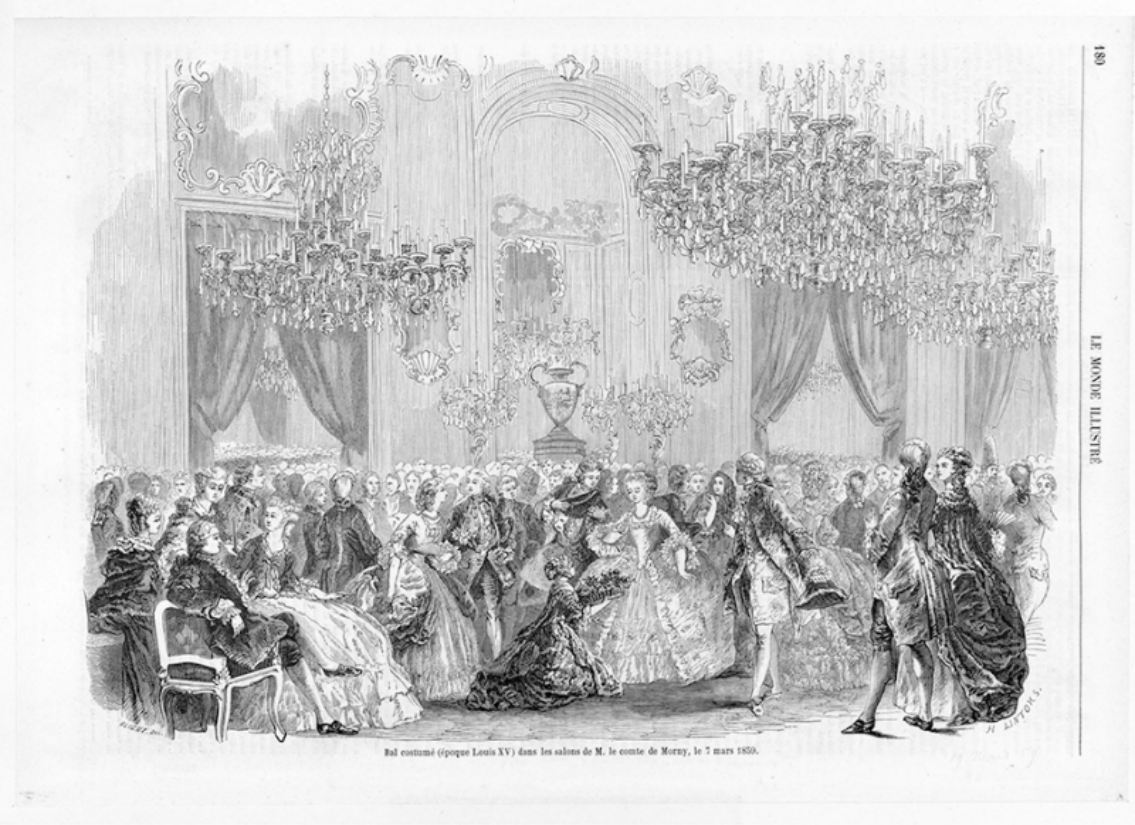
2 A volte basta un semplice nome per suscitare il sogno di una storia da scrivere. Così fu per quello di Gaspard Chaix d'Est-Ange, incontrato per caso durante une ricerca sui balli in maschera e in costume del XIX secolo. Chaix d'Est-Ange era stato nel 1857, avvocato di Flaubert e di Baudelaire per il clamoroso processo di *Madame Bovary* e dei *Fiori del Male*; tuttavia, sul catalogo della biblioteca nazionale di Francia, si trovava stranamente associato ad una sarta sconosciuta, Delphine Baron, in una causa che la opponeva alla baronessa di Korf, difesa dall'avvocato Léon Duval, il 6 aprile 1859, presso il Tribunale civile della Senna. Ne *La Tribuna Giudiziaria, raccolta delle arringhe e delle requisitorie più notevoli dei Tribunali francesi e stranieri*[1], che ha pubblicato le arringhe dei due avvocati, si allacciava così un piccante incontro tra il mondo della sartoria parigina, una baronessa russa, ed uno dei più celebri avvocati dell'epoca. La causa, del resto poteva

sembrare esser soltanto una semplice «questione di stracci» (*Le Journal du Loiret*, 11 e 12 aprile 1857): la baronessa si rifiutava di pagare i costumi da fioraia in stile Luigi XV che aveva ordinato per le sue figlie, per il ballo del conte di Morny del 13 marzo 1859, col pretesto che sarebbero stati «immodesti»[2] e consegnati troppo tardi; inoltre reclamava 3000 franchi di risarcimento danni. La sarta dal canto suo esigeva il pagamento dei costumi forniti. Lo scontro tra i due litiganti, gli argomenti invocati da ambo le parti, il contesto, nonché l'eco immediata del caso, tutto insomma contribuisce a non poter limitarsi alla formula sbrigativa e sarcastica del *Journal du Loiret*. Indagare, cercare di dipanare il filo di questo processo, equivale infatti ad esplorare il campo di una storia più profonda di quanto non sembri, che cristallizza un'aspra competizione di norme, in cui il tempo della festa in maschera non è mai estraneo alle pulsazioni del mondo.

«Ma com'era bello il processo della baronessa di Korf contro la Signora Delphine Baron»[3]

> «Dovete sapere, Signori, che la fine del Carnevale è stata accompagnata da un vero e proprio diluvio di balli in maschera: e così il 28 febbraio c'è stato il ballo in maschera dato dal ministro di Stato; il 2 marzo ballo in maschera dal Signor conte di Morny; il 5 marzo ballo in maschera agli Affari Esteri, e da ultimo il 7 ballo in maschera dall'Imperatrice; e qui parlo solo delle feste ufficiali, senza contare tutte le riunioni private che furono numerose».

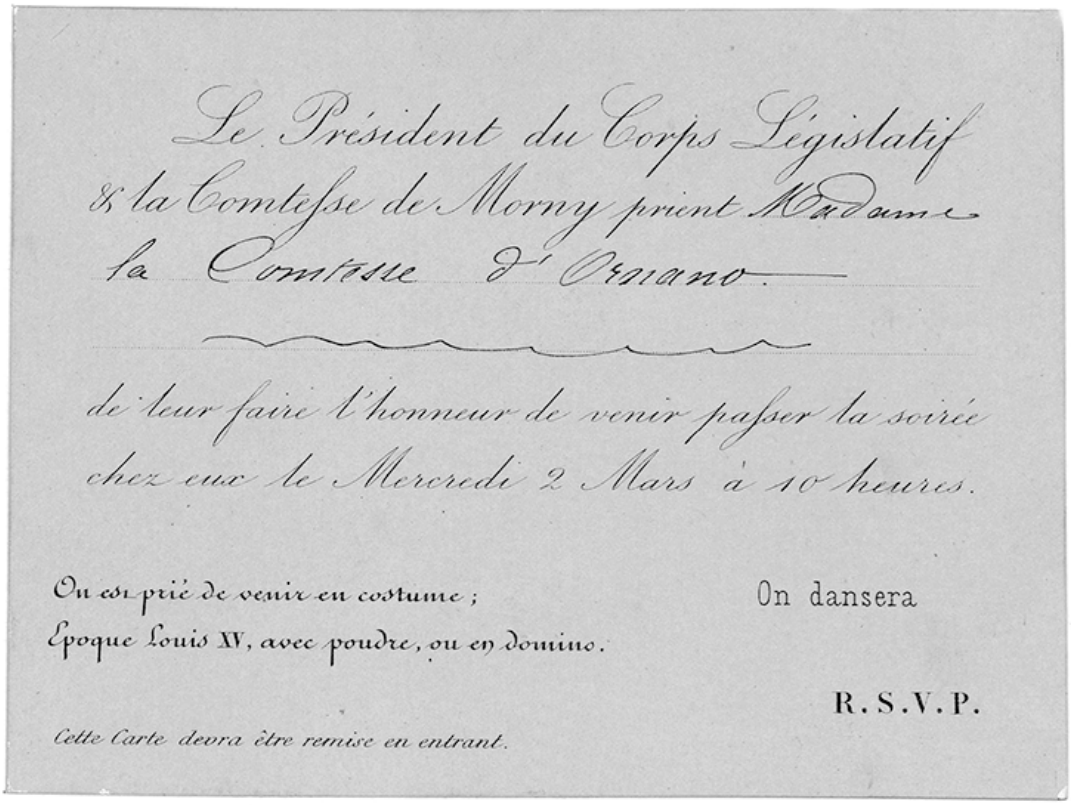
Ballo in costume (epoca Luigi XV) nei saloni del conte di Morny, il 7 marzo 1859.



Designo di Bligny, incisione di Henri Linton; pagina del giornale *L'Illustration*.

Collezione privata.

Biglietto di invito al ballo di Morny.


Le Président du Corps Législatif
& la Comtesse de Morny prient Madame
la Comtesse d'Orsano
de leur faire l'honneur de venir passer la soirée
chez eux le Mercredi 2 Mars à 10 heures.
On est prié de venir en costume ; On dansera
Epoque Louis XV, avec poudre, ou en domino.
R.S.V.P.
Cette Carte devra être remise en entrant.

Collezione privata.

3 Con questa enumerazione che apre la sua arringa, Chaix d'Est-Ange sottolinea la singolarità festiva del regno di Napoleone III. In realtà anche se il Secondo Impero non inventa questo divertimento – le feste in costume e in maschera – , che si perpetua senza soste dalla Restaurazione agli Anni Folli, ne consacra però una forma specifica: i balli politici, quei balli privati ma organizzati dai circoli del potere. Durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio, la Duchessa di Berry o Marie-Amélie, moglie di Luigi Filippo, hanno sì organizzato dei balli in maschera, ma si trattava all'epoca soprattutto del persistere di una lunga tradizione aristocratica, peraltro poco vivace, di feste a corte; con il Secondo Impero invece, si diffondono queste feste organizzate dai ministri, i consiglieri di Stato, dagli ambasciatori, da Napoleone III stesso o dalla Imperatrice Eugenia. Esse alimentano un vertiginoso calendario mondano in tutto questo periodo, niente a che vedere con quello che è preceduto e quel che seguirà – i balli ufficiali con travestimenti scompaiono dall'arsenale

festivo repubblicano, se non del tutto dai saloni. Tra i grandi orchestratori dei balli in maschera, Chaix d'Est-Ange cita Fould, ministro di Stato tra il 1852 e il 1860, Morny, presidente del Corpo Legislativo dal 1854 al 1865, e Walewski, ministro degli Affari Esteri tra il 1855 e il 1860. Va qui ugualmente evocato Persigny, durante il suo secondo ministero agli Interni tra il 1860 e il 1863, o Chasseloup-Laubat, ministro della Marina e delle Colonie dal 1860 al 1869, che, entrambi, ne furono amanti. Gli inviti a questi balli, conservati soprattutto alla Biblioteca – Museo dell'Opera di Parigi, ne sono una traccia preziosa, e ci informano tanto sui codici festivi quanto sui rapporti sociali intrecciati. La stessa cosa vale per l'invito indirizzato alla contessa d'Ornano, dal conte di Morny e sua moglie, per il ballo del mercoledì nel marzo 1859. Gli ospiti sono attesi alle dieci di sera, al domicilio dei Morny, cioè l'hotel di Lassay, e sono pregati «di venire in costume; epoca Luigi XV, con la cipria, o con un domino». Aperte ai notabili del Secondo Impero, come la contessa d'Ornano, queste feste lo sono anche alle 'élite' europee, come la baronessa di Korf. Ed è così che la principessa Pauline di Metternich, la contessa di Castiglione o la contessa Barbara Rimskij-Korsakov frequentano assiduamente questi balli, in cui dei costumi audaci spesso svelano il corpo assai più di quanto non lo mascherino. Il 7 febbraio 1866, esse partecipano al grande ballo organizzato da Napoleone III ed Eugenia, dove la contessa Rimskij-Korsakov compare semplicemente rivestita del costume della Salammbô di Flaubert – ovverosia appena velata.

4 Per quel che riguarda la baronessa di Korf, le informazioni sono, in un primo tempo, tenui. L'arringa del suo avvocato, Léon Duval, ci fornisce solo qualche riferimento: essa è una «gran dama russa», «moglie del generale barone di Korf», venuta dalla corte di Russia, di passaggio a Parigi e che alloggia all'Hotel Richmond con le sue due figlie. Essi permettono tuttavia d'aprire alcune piste. Niente di strano, innanzi tutto, in questa presenza russa a Parigi all'indomani della guerra di Crimea, che vide Alessandro II rompere con la chiusura del suo Paese imposta da suo padre Nicola I. Dopo gli esuli politici (come Turgenev arrivato nel 1832 o Bakunin arrivato nel 1844), ritornarono all'epoca molti personaggi mondani, artisti e negozianti [4], e molti di loro ripresero gli usi mondani e turistici delle 'élite' russe, abituate a passare una parte dell'inverno a Parigi. La rive droite è il loro luogo di predilezione, vicino alla rue de Rivoli, al boulevard des Italiens e alla

rue de la Paix; l'hotel Richmond, in rue du Helder, s'iscrive in questa geografia elettiva e socialmente significante. Contemporaneamente la vita e la personalità di Morny stesso concorrono a spiegare questa socievolezza comune: ambasciatore straordinario in Russia nel 1856, egli sposa, nel 1857, una principessa russa, Sofia Troubeckoj; di ritorno in Francia, la coppia moltiplica i balli e i ricevimenti in cui si incrociano notabili del Secondo Impero, artisti, aristocratici europei.

"Le moniteur de la coiffure"



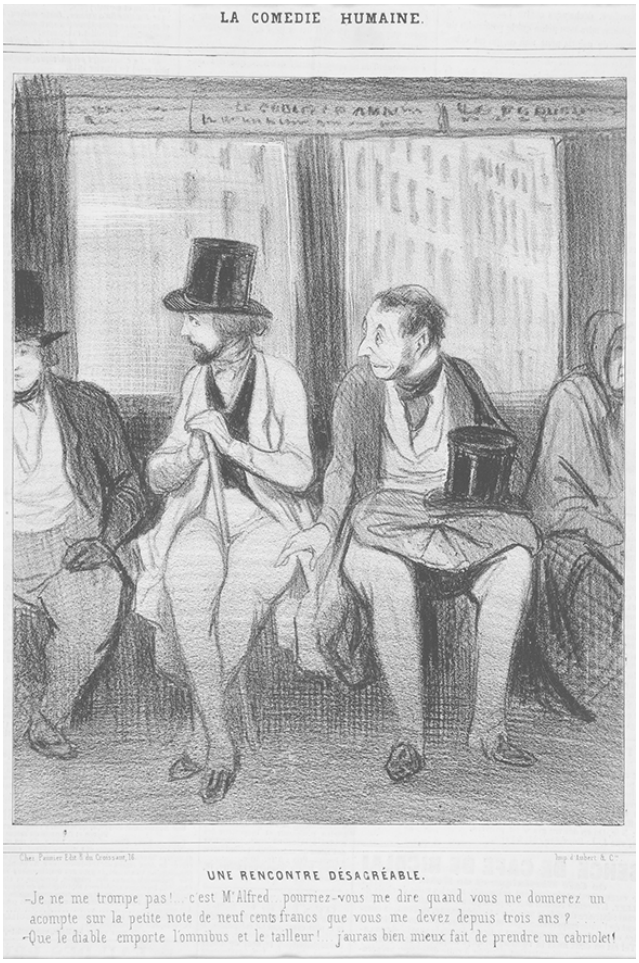
«Costumi storici artistici e travestiti della Maison Moreau, Delphine Baron, successore, drapperia, gilet e nouveautés della Maison Dubois jeune, camicie, colletti e cravatte della Maison du Phénix, S. Hayen aîné, cappelleria della Maison René Pineau, tagli di capelli e acconciature di Loisel, Parfums de Violet, inventore del sapone Thridace, fornitore de Sua Maestà l'Imperatrice. Parigi, Rue des Petites Écuries, 19.»

Le Moniteur de la coiffure, for the Bulletin of Fashion, New York, volume 21, gennaio 1860 / BnF

5 Una testimonianza inattesa permette tuttavia di tracciare un ritratto più preciso della baronessa di Korf. Nel corso delle deambulazioni che percorrono tutta l'indagine, una parte del mistero su questa famiglia si trova in effetti svelata dalla scoperta dell'identità del suo pronipote:

Vladimir Nabokov, l'autore del famoso *Lolita*[5]. Due protagonisti del caso del 1859 sono, in realtà, i nonni paterni dello scrittore: Marie, una delle figlie della baronessa per la quale Delphine Baron realizzò per l'appunto uno dei costumi incriminati, e Dimitri Nabokov (1827-1904), allora consigliere di Stato[6]. Quasi un secolo dopo, il loro nipotino racconta così dettagliatamente il contenzioso del 1859, «incidente abbastanza grottesco» secondo le sue parole, e fa luce su alcuni dei suoi attori. Nina Alexandrovna (1819-1895), sua nonna, è moglie d'un generale d'origine tedesca arruolato nell'esercito russo, Ferdinand Nikolaus Viktor von Korf(f) (1819-1895), dal quale ha avuto cinque figlie. La baronessa venne a passare l'inverno 1859 a Parigi con due di loro: Olga e Marie, la maggiore, nata nel 1842. Dimitri Nabokov, amico di famiglia e futuro sposo di Marie, vi si trova anch'egli. All'epoca del ballo quindi, e del suo matrimonio nel settembre dello stesso anno, Marie ha 17 anni, età che suscita la massima vigilanza materna e sociale. In un commento diretto benché allusivo, Nabokov aggiunge però che la sua «cara nonna» era «bella, appassionata e, mi spiace dirlo, assai meno austera nei suoi costumi in privato di quanto potesse sembrare visto il suo atteggiamento nei confronti degli abiti scollati»[7]. Viste queste affermazioni, acquista allora un senso particolare l'ironia mordente di Chaix d'Est-Ange nella sua arringa: «non riesco a spiegarmi che quel che le sembrava troppo abbottonato il giorno prima, le paresse poi troppo scollacciato l'indomani, e questo eccesso d'amore per i corsetti molto accollati, proprio quando deve pagare il conto che le presentano, [...] mi sembra sospetto». Si disegna allora in filigrana una questione sulla quale ritorneremo: e se, in fondo, la posta in gioco nel caso non fosse stata solo un crimine d'immodestia? Non solo dunque il tradimento da parte della sarta dell'imperativo pudore delle due fanciulle?

“Un incontro spiacevole”, Honoré Daumier, 1843.



Uno spiacevole incontro tra un sarto e uno dei suoi cattivi pagatori: “Non mi sbaglio! Signor Alfred, può dirmi quando mi darà un acconto sul piccolo conto di novecento franchi che mi deve da tre anni? - Diavolo, prenditi l'omnibus e il sarto! Sarei stato molto meglio in una cabriolet! »

Designo di Honoré Daumier, *La Comédie Humaine*, apparso su *Le Charivari*, 3 aprile 1843 / Collezione privata.

6 Nello spazio confinato del tribunale civile, si erige di fronte alla baronessa di Korf una figura venuta da tutt’altro ambiente: Delphine Baron. Con lei, viene convocato questo mondo dell’ombra tanto spesso dimenticato dietro i fasti della festa imperiale: le manine che cuciono e ricamano, modellano i costumi, i bouquet e i nastri destinati ad adornare i corpi mascherati e travestiti; i laboratori di sartoria con le loro esigenze e le loro pressioni in queste città febbricitanti del ballo[8]. Su Delphine Baron, «subentrata da poco tempo alla celebre casa Moreau» precisa *La Tribune Judiciaire*, l’indagine è erratica prima di arrivare a delineare i contorni di una vita[9]. Pubblicità,

articoli di stampa, dizionari e corrispondenze strappano molto presto Delphine Baron all'anonimato per renderle un po' di quella notorietà che la caratterizzava sotto il Secondo Impero e all'inizio della III Repubblica, fino alla sua morte nel luglio 1895. *L'Annuario degli Artisti e dell'insegnamento drammatico e musicale*[10] segnala in realtà il suo decesso con un necrologio laconico, che passa sotto silenzio quello che fu il suo percorso e la riduce allo statuto di «moglie di»: «Sig.ra Delphine Baron, vedova di Marc Fournier, che, dal 1851 al 1868, fu direttore del teatro della Porte-Saint-Martin». Più in generale, fu il silenzio a circondare la scomparsa della «fata del travestimento», annientando la sua passata popolarità, cancellando persino il ricordo della sua attività. Le fonti disparate che la riportano alla luce tra gli anni 1850 e 1880 purtuttavia testimoniano di una storia più ricca. Quando riprende la casa Moreau, nel 1856 o 1857, Delphine Baron rompe con una precedente carriera di attrice. Nata a Lione nel 1818, arrivata a Parigi con la sua famiglia nel 1833, era entrata al Conservatorio prima di debuttare all'Odeon nel 1844. Nel 1845, sposò l'attore di vaudeville Marc Fournier entrando al teatro della Porte-Saint-Martin nel 1846, dove divenne piuttosto celebre – abbastanza, comunque, perché lo scultore Calmels realizzasse il suo busto in gesso, e lo esponesse al Salone del 1857. La sua separazione da Marc Fournier, nel 1856, la indusse ad abbandonare la scena. Ella comprò allora manifestamente l'attività di costumi teatrali dal celebre costumista Babin, aprendo poi il suo laboratorio di sartoria[11]. Tale scelta, determinata dalla sua carriera d'attrice, sembra però esser dovuta anche all'eredità famigliare, poiché suo padre – ispettore del demanio e pittore – permise a Delphine e a suo fratello Alfred (scultore anch'esso prima di diventare attore) di ricevere delle formazioni artistiche. Fu così che la giovane Delphine si formò all'arte dell'incisione, professione che esercitò inizialmente, prima di lanciarsi nel teatro. Alla Porte-Saint-Martin, continuò tuttavia a disegnare – con grande talento secondo i suoi contemporanei – fornendo i modelli dei costumi che faceva in seguito eseguire, sotto la sua direzione[12]. Diventata proprietaria della sua Casa, si specializzò proprio nei costumi – da teatro, da ballo o d'artista – nonché nelle toilette da città, con un successo di cui testimoniano molti indizi. Fin dagli anni 1860, il suo nome ritorna così regolarmente nella stampa, nelle rubriche di moda, mondane o di teatro, associato a commenti lusinghieri sulle sue creazioni. Nel 1860,

ella diviene, come abbiamo detto, la «fata del travestimento» secondo *Le Moniteur de la Coiffure*, che poeticizza in tal modo la formula più frequente al suo riguardo: quella di «grande sarta». Nel 1877, la sua casa è raccomandata per gli stranieri che desiderano recarsi al ballo in maschera dell'Opera di Parigi, e nel 1878, *Le Monde Artiste* s'infiamma sui costumi «meravigliosi» che ha fornito per una rappresentazione teatrale a Rouen[13]. Secondo le fonti, si delinea anche una rete di clienti che la ricollega ad artisti di richiamo: nel 1863, affitta un costume da Pierrot al figlio di Théophile Gautier[14] e nel 1865, *La Petite Revue* l'associa a Nadar:

> «Nadar passa nel salone ove il flusso dei visitatori circola a fatica attorno alle vetrine. Cento voci l'accolgono con cento richiami che si incrociano:
>
> – Nadar, non ti scordare che ti aspettiamo alle sette per la nostra cena del martedì.
>
> – Nadar, hai promesso a mia moglie di venire stasera al suo ballo in maschera.
>
> – Nadar, devi assolutamente scrivere un feuilleton per il mio giornale, sull'ascensione di Amsterdam. [...]
>
> – Sì, amici miei; sì, colombelle, sarò presto da voi, tra cinque minuti, tra otto minuti, tra un quarto d'ora... Henri conta su di me per la cena. Charles, sii contento; Delphine Baron mi ha appena mandato un costume incredibile per il tuo ballo. Victor, aspettami alle cinque al caffé Riche.»[15]

Parallelamente il trasloco della sua Casa – che avviene tra il 1863 e il 1871 – dalla via delle Filles-Saint-Thomas all'angolo tra la via di Richelieu (n° 112) e il boulevard Montmartre (n°21) sembra indicare il prosperare della sua attività, iscritta ormai più chiaramente in questo quartiere selettivo di case di moda rinomate – prima che la haute-couture faccia della rue de la Paix e delle vie circostanti il suo cuore pulsante. Infine, e al di là del caso del 1859, Delphine Baron sorge ugualmente a più riprese nella stampa, per dei contenziosi con alcune sue clienti. Nel 1881, affronta una cantante, Marie Heilbron, che

accusa di aver nuociuto alla sua reputazione, per aver evocato in una lettera i suoi costumi «sbagliati» [16]; nel 1886, vi è un nuovo processo contro un'attrice, Jane Granier, questa volta per ottenere il pagamento di più di 3000 franchi di pantaloni realizzati dalla sarta. L'impresario e l'attrice sono condannati a pagare il conto, mentre il giornalista, dal canto suo, vi trova un pretesto per ironizzare: «È dunque la Sig.na Granier a portare i pantaloni?» [17].

Veduta stereoscopica, "Un matrimonio sotto Luigi XV", 1859.



"Questa piccola serie di dodici stampe stereoscopiche che Furne Fils & Tournier hanno appena messo in vendita si distingue per la ricchezza e l'accuratezza dei costumi (provengono dai negozi di Delphine Baron), per l'elegante composizione dei gruppi e soprattutto per la finitura delle stampe, che può reggere il confronto con tutto ciò che la fotografia inglese ha prodotto di più compiuto e riuscito."

La Photographie. Journal des publications légalement autorisées : faits intéressants la photographie, annonces, Parigi : Furne fils et H. Tournier, maggio 1859 / Collezione privata.

7 Sul suo cammino, Delphine Baron incontra dunque un buon numero di clienti morosi. La storia, in questo caso, non è nuova, e la letteratura li ha, del resto, adottati da lungo tempo come elementi inscindibili dall'attività di un sarto. Fin dal XVII secolo, Molière ha forgiato questa coppia litigiosa, con i tratti del sarto Dimanche, che cerca invano di farsi pagare da Don Giovanni, il suo cliente recalcitrante. Gli artisti del XIX secolo poi non se lo lasceranno scappare e lo ritraggono fino a farne un cliché. Sarti e clienti morosi diventano così due tipi indissociabili, immortalati dal romanzo, in particolare *La*

Comédie Humaine di Balzac, dai fisiologi[18], il teatro e la caricatura. Daumier si è fatto pittore acuto e mordente di questo binomio; «un incontro spiacevole tra un sarto e uno dei suoi clienti morosi»[19], pubblicato ne *Le Charivari* del 3 aprile 1843, ne è l'esempio. È un cliché vecchio, ma in questa seconda metà del secolo sembra delinearsi qualcosa di nuovo: la coppia non è più soltanto oggetto di un cliché letterario e artistico, essa si invita regolarmente nelle colonne della stampa, alimenta le croniche giudiziarie e diventa, di fatto, una coppia piantagrane. In realtà i processi tra i sarti e i loro clienti si moltiplicano. Così la norma ammessa nel rapporto tra questi due mondi, così come l'arte lo dipinge – disprezzo sociale del cliente per il suo sarto, negligenza da bohemien, o reale mancanza di denaro per pagare, del cliente moroso– sembra essere ormai sempre più fermamente contestata da dei sarti che non esitano più a trascinare i loro clienti in tribunale[20]. Un contesto nuovo, che vede apparire dei rapporti commerciali più aspri, permette di capire questo nuovo aspetto: si fa sempre più viva la concorrenza con la nascente confezione, nonché con i primi grandi magazzini, si approfondiscono la distanza e la gerarchia tra la «haute-couture» nascente e i molteplici luoghi di produzione del su misura[21]. Contemporaneamente e in modo indissociabile, si afferma anche una coscienza sociale inedita delle piccole e grandi mani del mondo della sartoria. Altrettanti elementi che concorrono a trasformare il cliché in realtà giudiziaria.

«Qual è dunque l'avvenimento del giorno, e perché tanta emozione tra i ferventi discepoli della moda?»[22]

8 L'oggetto di per sé dell'«avvenimento del giorno» sembra molto semplice, come abbiamo detto. Lo scenario della causa, in compenso, è pieno di nuovi sviluppi, in cui si mescolano, in una stanza d'albergo, una decina di protagonisti: la baronessa di Korf, Nabokov, l'amico di famiglia, delle operaie di sartoria, una prima damigella d'atelier, una sarta rivale di Delphine Baron, due ufficiali giudiziari e qualche testimone, un commissario di polizia. Seguiamo per cominciare l'avvocato Léon Duval nel suo racconto degli eventi. Avendo ricevuto l'invito dei

Morny in febbraio la baronessa decide di fare un'ordinazione per tre costumi, uno per lei, presso la Casa Delille, due per le sue figlie, presso Delphine Baron. Per esse desidera dei costumi da fioraia Luigi XV e fornisce alla sarta una stampa che serva da modello. Chiede che vengano consegnati alle ventuno alla vigilia del ballo. Il suo costume arriva in tempo, ma quelli delle figlie si fanno aspettare. Finalmente sono consegnati alle ventuno, la sera stessa del ballo, senza i fiori chiesti, che sono stati promessi per un quarto d'ora dopo. Ecco che allora insorge il gravame maggiore: «immodesti», senza gusto né stile, fatti di tela laddove ci si aspettava della seta, i costumi deludono e scandalizzano la baronessa. La sarta ne è immediatamente avvertita e invia, per effettuare dei ritocchi, due operaie che «invece di riparare il guaio si misero del tutto in licenza. La baronessa manda allora a chiamare la sig.na Fortunée, sarta della casa Delille, che decide implacabilmente che i costumi sono «irrecuperabili». Alle ventitré, la baronessa di Korf decide dunque di privare le figlie del ballo dal conte di Morny. L'indomani mattina, le cose si complicano quando la baronessa decide di rifiutare i costumi con un atto ufficiale. Il giorno appresso in effetti Delphine Baron invia dalla sua cliente un ufficiale giudiziario incaricato di un sequestro cautelare in attesa di un pagamento di 700 franchi. Dimitri Nabokov, allora presente, propone di pagare i 700 franchi ed esige in cambio una ricevuta; l'ufficiale giudiziario gliela rifiuta e ordina il sequestro, il tutto «senza ricorrere alla minima civiltà». Un secondo ufficiale giudiziario vien allora inviato, ma non riesce a risolvere la situazione e consiglia di resistere alla procedura di sequestro «se necessario reggendo all'assedio»… Un commissario di polizia è chiamato di rinforzo, il che permette la risoluzione momentanea della questione: il primo ufficiale giudiziario accetta infine di non procedere al sequestro dietro versamento di 700 franchi che vengono consegnati al commissario di polizia. L'avvocato Léon Duval reclama dunque che i costumi siano ripresi da Delphine Baron, che i 700 franchi siano resi alla baronessa e che le siano versati i risarcimenti ai danni.

9 Di fronte a questo avvenimento, la reazione dell'avvocato Chaix d'Est-Ange è spietatamente sarcastica: «Non so se sia perché si tratta, in questo processo, di un ballo in maschera e di travestimenti che la baronessa di Korf si è creduta autorizzata a travestire i fatti in modo così strano». Egli presenta allora una versione notevolmente diffe-

rente della questione, non tanto, in sostanza, nelle sue linee principali, quanto nell'interpretazione data ai comportamenti rispettivi dei protagonisti. Ed è questo tutto il senso delle due arringhe, che oppongono le convenzioni sociali alle regole del gioco (o del ballo), l'aristocrazia al mondo della sartoria, l'Ancien Régime alla nuova società.

«I corpetti erano troppo scollati: capisco l'estrema gravità di un tale rimprovero rivolto ad un corpetto» [23]

10 Il primo conflitto di norme – il nocciolo apparente del processo – si gioca attorno alla presunta indecenza dei costumi forniti da Delphine Baron per le due giovani figlie della baronessa. L'avvocato Léon Duval lo dichiara subito: quei costumi erano «immodesti», troppo scollati, troppo stretti, troppo fascianti. Egli basa così il suo giudizio sulle norme sociali che codificano allora il contegno e il portamento delle signorine di buona famiglia. Sono dominate da regole di buona creanza imperativa, da questa virtù fondamentale che è la «modestia» : quella che fa evitare gli sguardi insistenti e che impone di non farsi notare, quella che impone un contegno e rassicura i futuri mariti – la semplicità obbligata delle signorine rientrando ampiamente in una strategia matrimoniale. Questo archetipo di signorina modesta si rafforza, del resto, in questi anni 1860, in cui si mette con un nuovo vigore l'accento sulla castità delle donne, sul loro ruolo di figlie, spose e di madri [24]. Nutre più in generale tutta una polizia morale sotto il Secondo Impero: lo attesta il processo di *Madame Bovary*, in cui vediamo l'accusa, nella persona d'Ernest Pinard, scagliarsi contro la «poesia dell'adulterio», i suoi «quadri lascivi» e la voluttà sconveniente d'Emma. Questa pudicizia è abbondantemente derisa, come sappiamo, da Baudelaire, che è divertito dalle «foglie di fico del Signor Nieuwerkerke», ministro delle Belle Arti di Napoleone III, che fece coprire la nudità delle statue, o da Astolphe de Custine: «I nostri puritani vestiti di nero si ostinano a voler fare di questo mondo un convento dedicato all'educazione delle giovinette» [25]. È così che i codici dell'abbigliamento e della decenza seguono rigorosamente le

tappe della vita: alla signorina un vestito fino a terra e un'acconciatura elaborata; alla giovinetta, una gonna alla caviglia, una treccia o dei capelli raccolti in una reticella, alla bambina, un vestito che lascia scoperti i suoi stivaletti o pantaloni («tubi di modestia» secondo la lingua dell'epoca, assai significativa) e dei capelli sciolti [26]. E si impongono ugualmente, anche se può sembrare un paradosso, in quest'epoca particolare del ballo che, per dirla con le parole della viscontessa di Renneville, «ha un'enorme influenza sulle eventualità della famiglia e della vita sociale» [27]. Tutto sta infatti nel sedurre pur rispettando le norme della decenza, di mostrare il proprio rango sociale senza sfoggiare un lusso spropositato; in una parola, cercare pudicamente marito. Perciò le madri vegliano con estrema cura sulle tenute da ballo delle loro figlie; Léon Duval lo ricorda: «una madre deve vegliare sulla toilette in simili occasioni e deve poterla modificare». In un certo senso, Chaix d'Est-Ange stesso non intende dire nient'altro nella sua formula sarcastica: «I corpetti erano troppo scollati; capisco l'estrema gravità di un tale rimprovero rivolto ad un corpetto; capisco che un corpetto venga meno ad ogni suo dovere quando non risponde esattamente alla missione di fiducia che gli viene affidata». Poiché in questo XIX secolo ossessionato dalla leggibilità del corpo sociale, l'abito è, prima di tutto, un segno, la traduzione immediata dello statuto, dell'età e del sesso: «al mondo si può essere un uomo serio, o un perdigiorno, una donna per bene, oppure una donna appartenente a tutta una serie di sfumature della società parigina, a seconda del modo in cui ci si veste. Ciò che i Latini chiamavano *habitus corporis*, il modo d'essere, dipende molto dal modo in cui ci si è messi», riassume così l'avvocato Duval. Che una signorina esponga le spalle e il petto agli sguardi e la sua relegazione dalla buona società sarà immediata, questa è la sentenza implicita di Duval. Tuttavia, sottolineiamo che lo stesso discorso non vale per le dame del Secondo Impero. In realtà l'imperatrice Eugenia ha fatto dei décolleté generosi una norma per le toilette da ballo, lanciando così una vera e propria moda che s'impose nelle serate di Compiègne o delle Tuileries. Ad ogni età la sua tenuta, dunque, ma anche ad ogni circostanza: il décolleté sarebbe indecente per una toilette da mattina, mentre è di rigore per i vestiti da sera di ogni gran dama del Secondo Impero [28]. Impossibile, dunque, interpretare il XIX secolo all'insegna d'una pudicizia trionfante e generale: le norme del pudore sono molto caratterizzate socialmente ma anche molto contestuali –

funzione delle attività pratiche, dei momenti della giornata e delle età della vita. Nutrono ugualmente, e in modo indissociabile, un immaginario erotico particolarmente fecondo focalizzato su ciò che impongono le buone maniere, ad esempio di raccogliere (i capelli), o di nascondere allo sguardo (le caviglie).

11 Questo processo per immodestia condotto da Léon Duval pone tuttavia un certo numero di problemi. Il primo è riassunto con un certo spirito da Chaix d'Est-Ange, che presenta al tribunale la stampa d'un costume da fioraia Louis XV: «sembrerebbe che sotto Luigi XV, è così che si vestivano o piuttosto che… si svestivano le fioraie». La scelta della baronessa di Korf è in effetti intrigante poiché questo costume è sempre caratterizzato da un corpetto molto scollato e una gonna corta. Se pure, naturalmente, rientra nel codice di costume del ballo del conte di Morny, il cui tema era l'epoca di Luigi XV, esso sfugge invece, e in modo immediato, ai codici sociali ricordati con fermezza da Léon Duval. Comunque sia, la cosa più interessante si trova probabilmente a un altro livello, nell'applicazione di questi codici a un ballo in maschera e in costume: la funzione sociale dell'abito propria allo spirito del tempo – di distinzione e di prestigio, d'identificazione statutaria – è così applicata a un universo che, *a priori*, l'ignora o sembra votato a sovvertirla. Nel ciò fare, l'idea d'un «fuori dal tempo» della mascherata, che permetterebbe in piena impunità, la liberazione dalle norme e autorizzerebbe le licenze che i codici sociali condannano, vacilla ampiamente. L'interpretazione dominante delle mascherate, costruite su questa lettura [29], trova qui un limite manifesto: la sfera sociale e il mondo della festa travestita non sono poi così separati, e le norme dell'una pesano, innegabilmente, sul dispiegarsi dell'altro. In realtà ciò che l'arringa di Duval dimostra, è proprio la rigidità di rappresentazioni che resistono alla dissociazione tra regola del gioco e ordine sociale, e che, anche per un ballo in maschera, sanciscono la morale comune che pesa sulle giovani donne. In questo ambito, persino il travestimento non può essere sovversione e il costume deve confermare in modo chiaro il loro statuto. Del resto, i costumi assai scollacciati ma molto lussuosi delle aristocratiche provocanti che sono le contesse di Castiglione o Rimskij-Korsakov ne sono a modo loro testimonianza: lo svelamento del loro corpo s'accompagna in realtà ad una ricchezza del costume che riconferma il loro posto nella gerarchia sociale.

12 Questo paradossale intrico delle norme, che fa del ballo in maschera uno spazio di consolidamento sociale, inserito nell'ordine del tempo al quale non si deve derogare, spiega del resto la fortissima stratificazione di questi balli, così come ce la ricorda Léon Duval : al ballo del conte di Morny, che richiede una gran sarta ma anche buona creanza, egli oppone ad esempio il ballo dell'Assommoir per il quale Delphine Baron sarebbe stata la sarta ideale, e i costumi perfettamente adatti… per una cameriera.

13 Su questo terreno – della reintroduzione dei codici sociali nell'ordine del ballo in maschera – Chaix d'Est-Ange sceglie di schivare l'ostacolo: ricordando, da un lato, che durante la prova, la baronessa non ha trovato i corpetti troppo scollati e che, d'altro canto, bastava spostare qualche spillo perché fossero meno stretti. Cosa tanto semplice – sottolinea -, che fu fatta, ma…per restringere uno dei corpetti che era troppo largo. Egli dunque pone la sua arringa su tutt'altro terreno: quello dell'opposizione tra il mondo, frivolo e incoerente, d'una aristocratica russa e il mondo, laborioso e dipendente della sartoria. Pertanto la sposta ugualmente verso una competizione di norme completamente diversa.

«Sarebbe la fine per la grazia e il gusto francesi, se fossero le sarte a dettar legge»[30]

14 Al delitto d'immodestia dei costumi si aggiunge da subito, nell'arringa dell'avvocato Duval, ciò che costituisce ben presto uno dei punti di cristallizzazione del processo: le accuse di licenza e d'inciviltà fatte alla casa Baron. Le norme in gioco, e in lotta, non sono dunque solo quelle della buona creanza imperativa di due signorine, ma proprio, probabilmente soprattutto, quelle della gerarchia e delle relazioni sociali.

15 «Perché hanno occupato i divani con la loro verve da popolino?» con queste sferzanti parole Duval dice tutto, in un certo modo, della concezione del mondo sottesa dalla sua arringa. In essa si applica infatti a riaffermare la distinzione sociale tra la sua cliente e la sarta, o, per usare il suo lessico d'Ancien Régime, l'aristocrazia e il popolo.

Accusando le operaie mandate da Delphine Baron di essersi comportate senza riguardi né rispetto per la baronessa di Korf, egli dispiega un insieme di rappresentazioni sprezzanti, comuni all'epoca, che associano le «sartine» o modiste alle donne di leggeri costumi: le quali «avevano la lingua facile e un'abitudine smisurata del ballo in maschera» sottolinea. E facendo questo egli fa suo il cliché d'una femminilità ordinata attorno a due poli: uno ordinato, rassicurante, quello della virtù domestica incarnata dalla baronessa di Korf e dalle sue figlie; l'altro, deviante e sconveniente, quello delle donne che esercitano un mestiere, e in particolare quello d'operaie o d'attrice – associati così a lungo, come si sa, alla prostituzione [31]. Questi mondi, Duval li mescola del resto nella sua arringa quando afferma che le sarte dissero che «i costumi non erano troppo scollati, e che si portavano così nel gran mondo, ovverosia in tutti i teatri del boulevard». Così facendo egli ricordava apposta il passato d'attrice di Delphine Baron, deridendo ugualmente quel che sarebbe l'orizzonte normativo incerto delle donne per le quali il «gran mondo» si fosse limitato ai «teatri di boulevard». Quel «boulevard», è il boulevard du Temple (nel rettifilo del quale si trova precisamente il Teatro della Porte-Saint-Martin), il «boulevard del Crimine» per i contemporanei, dove ogni sera si recitano, nei teatri che lo costellano, i melodrammi che gli hanno valso questo soprannome [32]. All'epoca attira un pubblico considerevole, borghese, (che vi si «incanaglia»), fatto di artisti (affascinati dal genere) ma soprattutto popolare, fino al 1862, data in cui quei teatri vengono demoliti dietro l'impulso di Haussmann. Nella gerarchia teatrale della Parigi del XIX secolo, già di per sé socialmente significante, il boulevard del crimine è dunque lo spazio del «teatro da tre soldi», quello degli *Amanti perduti* di Carné, accessibile a tutti, che mescola teatro, baracche da fiera, spettacolo da strada e caffè popolari – altrettanti «postacci malfamati», per riprendere le parole del prefetto della Senna che li fece radere al suolo senza batter ciglio [33]. Luogo di licenziosità, se non di depravazione popolare per le 'élite' sociali, la sua evocazione permette così a Duval d'assimilare le operaie della sartoria a delle cocotte pervertite.

16 Gli argomenti e l'immaginario così evocati servono soprattutto e innanzitutto a discreditare la parola della casa Baron, difesa da Chaix d'Est-Ange, rimandando il mondo della sartoria a un universo senza morale né rispettabilità. Tuttavia, un'altra pista, più feconda, viene

aperta dall'arringa di Duval, che rivela quanto sia in gioco molto di più di una semplice questione di credibilità delle parti in causa. Mentre Chaix d'Est-Ange sottolinea che solo una perizia permetterà di valutare se i corpetti fossero veramente troppo scollati, Duval gli ribatte:

> «Una perizia per sapere se un vestito va bene! Sarebbe come chiedere una perizia per valutare se una mosca si è posata bene! Io dal canto mio sostengo che, in tale materia, anche in un paese di uguaglianza, le dame sono sovrane, e che sarebbe la fine della grazia francese, e del gusto francese, se le sarte dettassero legge. Che un meccanico non sia alla mercé di un industriale per il quale ha fabbricato una macchina, posso capirlo. Qui ci sono delle condizioni precise, matematiche, ben note [...]. Ma in materia di abiti, è il gusto individuale che decide. [...] Labruyère lo ha detto: «...soltanto un filosofo potrebbe lasciarsi vestire dal suo sarto.» E questo perché un abito può benissimo adattarsi alla nostra taglia, ma restar purtuttavia un abito di cattivo gusto.»

17 Sovranità della cliente contro le sarte, riaffermazione del suo «gusto individuale» come sola istanza legittima, riduzione del sarto al «fattore» che si limita ad eseguire un'ordinazione, e follia di colui che si rimettesse ai suoi consigli: è proprio questo ruolo – classico, Ancien Régime anch'esso – della nobiltà come arbitro esclusivo del gusto che difende qui Duval. Orbene, e in un certo senso è la posta fondamentale di questo processo, questa «norma», questo gioco dei ruoli che confina il sarto all'esecuzione su misura d'un costume di cui il cliente apporta il modello, sono particolarmente rimessi in causa in questi anni 1850-1860. Nel 1858, Worth, considerato il padre della haute-couture, ha fondato la sua casa: in essa egli propone le sue proprie creazioni, frutto della sua immaginazione, ed esposte sui primi manichini della storia. Sta a lui dunque determinare ciò che bisogna indossare. Ma altri nomi, a noi meno noti ai giorni nostri, hanno ugualmente svolto un ruolo decisivo in questa «consacrazione del sarto» : Staub, ad esempio, citato da Duval, il sarto più celebre dell'epoca secondo Balzac che ne fa il sarto di Lucien de Rubempré, Dusautoy, anch'esso citato, sarto di Napoleone III, o Humann, per il quale disegnò Gavarni e che, si dice, lanciò a uno dei suoi clienti: «Lei sa perché ci sono così tante persone vestite male, Signor Marchese? È perché si vogliono scegliere i propri abiti invece di scegliere il sarto»... Parole quanto mai emblematiche di ciò che è in gioco

all'epoca: l'arrivo degli «artisti» al posto dei «fattori», la consacrazione dei sarti o sarte «che dettano legge», detronizzando l'aristocrazia e contestandole il suo monopolio plurisecolare di lanciare le mode. Questo movimento si iscrive in una nuova promozione dei mestieri della sartoria, l'avvento dell'era delle «arti del vestire» ed è accompagnato ancora in quegli anni (prima della mascolinizzazione imperante del «grande couturier»), dalla salvaguardia e dall'affermazione di modiste rinomate, di cui Delphine Baron fa parte. Ciò che rivela dunque l'arringa, è proprio la resistenza che incontra il passaggio da un sistema di norme a un altro, la resistenza opposta alla scomparsa delle antiche convenzioni che fanno profondamente parte dell'identità nobiliare: quando Duval afferma che la gloria degli Staub è fatta dai clienti che, dopo aver rifiutato numerosi abiti, finiscono con l'accettarne uno, e indossarlo, significa proprio la persistenza di queste rappresentazioni che sottopongono un sarto al suo cliente. Questo processo del 1859 mette così in luce quello che per alcuni ha potuto rappresentare la fine dell'Ancien Régime nell'abbigliamento. E' questo in fondo il senso delle parole di Duval: «quando si è naturalmente dei grandi di questo mondo, e quando dico naturalmente intendo per il sangue, gli antenati, il tono, l'educazione, il saper vivere, si è almeno all'altezza della signora Baron»... che tradiscono implicitamente la quasi disfatta della nascita di fronte al talento in questa querelle di ciò che realmente definisce la norma del gusto.

18 A questa difesa aristocratica, posta sul terreno dell'infeudazione sociale, morale e culturale delle «fattrici» di abiti, Chaix d'Est-Ange oppone una lettura totalmente diversa: la presa in conto del mondo della sartoria e delle sue realtà sociali, per alla fine rovesciare gli argomenti e dimostrare che leggerezza e incoerenza sono appannaggio della baronessa. Lavoro di sartoria contro capriccio aristocratico, tale è dunque il registro dell'avvocato. Egli sottolinea prima di tutto le ore febbrili di un laboratorio di sartoria nel cuore del carnevale: «Capirete sicuramente quale sia in un simile momento l'attività che regna nella casa Moreau e Delphine Baron: capirete bene a quante domande si debba rispondere, quante esigenze vadano soddisfatte; non si dorme più, neanche ci si corica; è come, mi si perdoni il paragone, nel fuoco dell'azione». Al ritmo dei balli e delle feste, il carnevale è in effetti uno dei momenti di fuoco dell'attività di ogni casa di moda nel XIX secolo, il momento in cui la regola per le operaie

dell'ago è quella delle veglie notturne, spesso fino alle ventitré, orari che la legge ha inquadrati solo nel 1892. Chaix d'Est-Ange ricorda così che un'operaia, poi la prima damigella, vennero inviate per la prova d'abito alle ventuno, per non ripartire dall'Hôtel Richmond che alle ventidue. Questo è anche il momento dell'incessante va-e-vieni che caratterizza ancora la produzione d'abiti sotto il Secondo Impero – e che fu interrotto soltanto dai grandi magazzini, con la centralizzazione della produzione in seno ad un unico spazio : va-e-vieni di «galoppine», quelle giovani operaie che consegnano i costumi a chi li ha ordinati, o va-e-vieni tra le case di sartoria e gli atelier che forniscono le parure specifiche – come fu per le ghirlande di rose che, come ci ricorda Chaix d'Est-Ange fu necessario ordinare altrove. Questo momento è infine quello di una rude competizione commerciale che porta l'avvocato a ricordare, per negare ogni legittimità alle testimonianze evocate dalle parte avversa, «che basta presentare ad una sarta un vestito che non sia frutto delle sue mani, perché ella vi trovi tutti i difetti possibili». E così le vigilie dei balli assumono l'aspetto, secondo le parole dell'avvocato, di vere e proprie «battaglie da sferrare»; anche la richiesta della baronessa di Korf sembra dunque particolarmente estranea a questa realtà laboriosa: ella «che cosa le domanda? Due costumi nuovi per le sue figlie; e per quale giorno? Per il 2 marzo [...]. due costumi nuovi in un momento simile, due costumi da consegnare entro tre giorni, quando già la signora Baron, ha letteralmente dovuto rifiutare ordini per circa 20000 franchi; era impossibile» lancia egli con forza. Il suo tono allora si fa mordente e ironico, quando finge di comprendere l'ostinazione della baronessa: «questa disperazione io la capisco: si trattava di andare al ballo in maschera, di andare al ballo in maschera dal Signor de Morny.». E descrive doviziosamente una baronessa che incalza senza posa la sarta, fino a quando questa non cede, «vinta, stroncata da questa insistenza che le si incollava addosso». Il contrasto dei mondi è allora patente sotto le parole di Chaix d'Est-Ange: futilità d'un ballo assurto ad obbligo imperativo per i codici aristocratici; compiacenza infelice di una sarta già oberata di lavoro e assai mal ringraziata con un processo, e incredibili «amenità». La buona creanza, come si vede, cambia di campo nell'arringa dell'avvocato di Delphine Baron. Al tempo stesso egli malmena ugualmente e risolutamente l'ordinamento aristocratico della società difeso da Duval. Ai suoi occhi la rispettabilità di nascita invocata dall'avvocato della baronessa non

vale: Delphine Baron ha creduto di avere a che fare con una intrigante e il suo «linguaggio strano, pittoresco», le «maniere non meno energiche con le quali era stata accolta la sua prima damigella» hanno confermato questa impressione. Gli usi linguistici che significano l'appartenenza di classe, e che aveva invocato Duval per dimostrare la licenza delle operaie, si rivoltano così contro la baronessa. Egli si prende gioco, del resto, di questa rispettabilità di nascita, invocata da Duval, esclamando: «Bisogna riconoscere che la signora di Korf di affari se ne intende; ordinare dei costumi, non pagarli e poi reclamare 3000 franchi! Essa è nata per il commercio». A quest'ultima, infine, toglie – rispondendo parola per parola agli argomenti del suo avvocato – la sua supremazia in materia di buon gusto e di buone maniere. Innanzitutto, sottolinea che Delphine Baron aveva fatto attenzione a realizzare dei corpetti più accollati di quelli della stampa ricevuta. Si attarda soprattutto, con una ironia che fa centro, sulla sua scarsa conoscenza degli usi del gran mondo: «Alle dieci! Era forse troppo tardi? Basta far notare che sugli inviti si scrive alle ore dieci, ma che, per quanto si desideri ardentemente non perdere nulla di un ballo, arrivare prima delle dieci e mezza significherebbe correre il rischio di vedere accendere i lustri e metter la cera sui parquet; il fatto che le signore di Korf siano straniere non è un motivo per presentarsi come delle provinciali.»

19 Si disegnano così i contorni non certo di un semplice «affare di stracci», bensì, nel corso di questo processo, quelli di un conflitto di poteri in un momento in cui è in gioco la spoliazione della nobiltà del suo statuto d'arbitro del gusto per il mondo della moda. Diventa quindi teatro di una lotta delle classi. Vi si disegna ugualmente il rovescio della festa imperiale e le realtà industriose che la sottendono. In esso si disegnano infine due universi di pensiero antagonisti, come tradisce la politicizzazione, inattesa e singolare, delle referenze convocate dagli uni e dagli altri. Dietro l'immodestia pretestuosa dei due corpetti è in gioco un altro conflitto di norme: quello che convoca la Francia dell'uguaglianza, del Codice Civile e del diritto, figlia della Rivoluzione, contro la Russia dell'Ancien Régime, della frusta e dei servi della gleba.

«Non so se, in Russia, si trattino in questo modo i servi che ancora vi sono…»[34]

20 Al di là del confronto tra le norme del pudore e del contenzioso commerciale, le arringhe danno infine alla causa una dimensione del tutto diversa: quella politica, di un conflitto tra società d'Ancien Régime e società nuova. Prova ne sia fin da subito l'incredibile ricorso, da ambo le parti, ai riferimenti al 1793, all'uguaglianza, al Codice Napoleone, alla bandiera tricolore, alla servitù e ai gentiluomini. È in gioco anche, in modo sorprendente, un altro scontro normativo: quello che oppone un immaginario sociale conservatore, portato dall'avvocato Duval, ad un immaginario sociale dell'uguaglianza giuridica e di nascita, difeso dall'avvocato Chaix d'Est-Ange.

21 L'arringa di Duval è sottesa dalla denuncia di ciò che egli presenta come un egualitarismo forsennato: quello delle operaie della sartoria e dell'ufficiale giudiziario inviato da Delphine Baron, che descrive irrispettoso delle gerarchie sociali e che maltratterebbe le 'élite' titolate. «Esse dissero che in un paese d'uguaglianza, la moglie di un boiardo non era più in alto di un'altra donna, e che non c'erano servi in Francia», egli sottolinea. A questa accusa ricorrente, aggiunge quella di inciviltà: non si è timorati di nessuno […] le dame si possono sedere su semplici sedie, una volta occupato il posto sul divano». Il processo così si sposta dal delitto d'immodestia al crimine sociale di disprezzo delle distinzioni statutarie. L'accusa, tuttavia, va detto subito, non è ritenuta valida dall'avvocato Chaix d'Est-Ange, che la spazza via a colpi di eloquenza «adesso, che l'ufficiale giudiziario si sia seduto arrivando su una poltrona, un divano o uno sgabello, confesso che mi è difficile difenderlo su questo punto, dato che non ho pensato a chiedere tali informazioni alla mia cliente, poiché le ritengo irrilevanti per il processo.» Essa costituisce invece un nodo importante per l'avvocato Duval, che fa di questa rivendicazione egualitaria una minaccia diplomatica e sociale al tempo stesso. Senza esitare a drammatizzare a oltranza l'eco della causa, egli infatti proclama: «Guai ai mercanti del lusso! Guai alle modiste se ci inimicano la Russia!». A questo punto è in gioco, ai suoi occhi, il buon nome e la reputazione

della Francia: Non bisogna che all'estero ci si immagini che una volta che da noi è stabilito il Codice Napoleone, se ne è andata la civiltà». Egli fa così sua un'immagine nata precocemente nell'universo del pensiero antirivoluzionario: quello di una Rivoluzione che partorisce dei modi volgari, rompendo con la delicatezza e l'urbanità dei secoli passati. Esiste in effetti innanzitutto un rischio diplomatico: in un momento di un nuovo ravvicinamento con l'autocrazia russa, questa invocazione d'una «Francia dell'uguaglianza» da parte delle operaie è ai suoi occhi una provocazione pericolosa. Agli occhi dell'avvocato Duval, la minaccia non è tuttavia puramente diplomatica, bensì anche sociale: «un tempo gli ufficiali di giustizia allo Châtelet facevano un mestiere pericoloso; presso i grandi, si prendevano a volte qualche bastonata. Lo si considerava un male e a buon diritto, ma tali licenze sono state ampiamente vendicate nel '93: non bisogna che oggi siano gli ufficiali di giustizia a prendere a bastonate i gentiluomini». Per l'avvocato della baronessa, il pericolo è chiaro: è quello d'una inversione dell'ordine sociale, in una specie di sovversione carnevalesca in cui i grandi ricevono le bastonate… Su questo terreno, Chaix d'Est-Ange sceglie, dal canto suo, di denunciare, al contrario, la brutalità d'un aristocrazia russa intrisa d'usi arbitrari [35]. Ricorda perciò che la prima damigella «fu ricevuta…non posso dirvi come; non so se, in Russia, si trattino in questo modo i servi che ancora vi sono ma, in Francia, ci sono poche gran dame che si emanciperebbero fino a spingere così in là la libertà di linguaggio». Il conflitto diventa così un conflitto di culture politiche, ironicamente riassunto dall'avvocato di Delphine Baron: «La baronessa di Korf non si è accontentata di chiedere il risarcimento danni, ha sporto denuncia contro il procuratore, contro l'ufficiale di giustizia. In Russia, ci avrebbero frustati tutti con il knut [36]; ma, in Francia, il knut non esiste… È un vero peccato, ma non esiste proprio. Aspettando che sia colmata questa incresciosa lacuna del nostro sistema giudiziario, ci si è accontentati, lo ripeto, di sporger denuncia […]». I suoi argomenti lo portano allora a denunciare un'aristocrazia di facciata – Nabokov, «un signore che è, a quel che si dice, un grandissimo signore in Russia» – dalla reale brutalità e, pertanto dall'inciviltà manifesta: Nabokov propose all'ufficiale giudiziario, secondo le sue parole, «di buttarlo dalla finestra; e devo confessarlo, son costretto a convenire che l'ufficiale giudiziario ha avuto il cattivo gusto di non lasciarlo fare, devo confessare anche che ne derivò forse anche un po' d'irritazione e in verità, mi sembra che al

suo posto molte altre persone oneste avrebbero provato la stessa cosa». Chaix d'Est-Ange rimanda i suoi avversari ai loro usi autocratici e pone risolutamente il caso sul terreno del diritto e dell'uguaglianza giuridica. La conclusione della sua arringa è a tal riguardo implacabile: «Ecco, signori, questo processo dal quale si può trarre una piccola morale; ed è che quando si ordinano dei costumi bisogna pagarli; è che la legge è fatta per la signora baronessa di Korf come per tutti quanti; è che, da ultimo, in Francia gli ufficiali giudiziari hanno il diritto, che non si può trovare esorbitante, di opporsi al fatto che il Sig. Nabokov li voglia buttare dalla finestra.»

22 Chi ebbe la meglio dunque? L'avvocato Duval, «questo abile spadaccino, questo maestro dell'epigramma attico» secondo il *Monde Illustré* [37], o l'avvocato Chaix d'Est-Ange, questo giovane avvocato tanto spiritoso, che quel giorno eseguì «la più memorabile impresa» possibile «in punta di spillo» secondo il quotidiano *Le Figaro* [38]? Diciamolo subito, in questo duello, la vittoria spettò alla baronessa. Delphine Baron fu condannata a pagare 1000 franchi di risarcimento danni a causa del sequestro di cui la signora di Korf era stata oggetto, e che fu considerato vessatorio dal sostituto procuratore. La vittoria tuttavia è parziale: in effetti, alla fine del processo fu ordinata una perizia. La vittoria è ugualmente appannata poiché su di essa plana un mistero in sospeso: per Chaix d'Est-Ange, i costumi sono stati portati… senza che nulla, per il momento, ci permetta di smentirlo o confermarlo. La vittoria, infine, è probabilmente soprattutto di breve durata, alla vigilia della caduta di un mondo in cui ben presto il rapporto di forza penderà sempre più spesso a favore delle sarte: «Verrà il giorno in cui avrete la vostra rivincita […]. Allora signori avvocati, terrete la bocca chiusa, e la signora Baron taglierà il filo delle vostre arringhe. Fate attenzione, signori della Basoche, voi che, a un certo momento, parlate così bene di toilette e di tessuti; cosa direste se un bel giorno foste obbligati a comparire davanti a un tribunale di sarte che, giudici sovrani e senza appello, introdurrebbero dei grandi cambiamenti nel severo costume della vostra professione […]. Stavolta non potreste più dichiarare incompetenti queste povere sarte, e voi che avete perorato tanto bene per la moda e il buon gusto, sareste obbligati a subire, senza lamentarvi, e a tacere senza protestare…», predice *Le Tintamarre*.

23 Al termine di questa breve storia, resta per noi la speranza di avere dimostrato in che misura le «storie di stracci» cristallizzino dei temi complessi, dei giochi di potere e di gerarchia, là dove si articolano delle rappresentazioni sociali, dei quadri economici e immaginari politici. Ben lungi dunque dalla sfera delle futilità e nel più intimo della singolarità di un'epoca.

NOTES

1 Di J. Sabbatier, Paris, Borrani, 1859.

2 Troppo scollati e troppo stretti.

3 *Le Monde Illustré*, 16 aprile1859, rubrica «Courrier du Palais».

4 Brigitte de Montclos, *Les Russes à Paris au XIX^e siècle*, Parigi, Paris Musées, 1996

5 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: an Autobiography Revisited*, 1951. Tradotto in francese col titolo *Autres rivages*, Parigi, Gallimard, 1961.

6 Egli fu tra il 1878 e il 1885, ministro della Giustizia d'Alessandro II poi d'Alessandro III.

7 *op. cit.*, pag. 56.

8 Ben poche opere sono state loro dedicate, a parte quella di Henriette Vanier, *La mode et ses métiers: frivolités et lutte des classes, 1830-1870*, Parigi, Armand Colin, 1960.

9 Riferiamo qui il primo stadio di una indagine destinata ad essere approfondita e precisata.

10 Nella rubrica «Necrologio dell'anno 1895», *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris, Risacher, 1896 (A10), pag. 78. Questo decesso si verifica un anno dopo la comparsa di un trafiletto ne *Le Gaulois* del 12 novembre 1894 dove si annunciava: «Malata, Delphine Baron desidera ceder il suo negozio di costumi e il suo materiale, sul boulevard des Italiens».

11 Casa di moda o Casa di costumi, la distinzione nel caso di Delphine Baron non è molto netta, è giocoforza ammetterlo. Lo statuto dei costumisti rispetto alle case di sartoria nel XIX secolo è, oltretutto, un terreno vergine ancora tutto da esplorare.

12 Voce «Delphine Baron» in *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, sotto la dir. di M. Berthelot et alii, T5, Paris, Lamirault et C^{ie}, 1885, p.459.

13 27 aprile 1878: «I costumi della casa Moreau sono semplicemente meravigliosi, e mai, al Théâtre-Français avevamo assistito a un tale spiegamento di lusso».

14 27 aprile 1878: «I costumi della casa Moreau sono semplicemente meravigliosi, e mai, al Théâtre-Français avevamo assistito a un tale spiegamento di lusso».

15 Lettera di Delphine Baron-Fournier a Théophile Gautier del 24 ottobre 1863: ella reclama in essa il pagamento del suo conto di 8 franchi e la restituzione di un cappello d'Arlecchino e di un manganello, che mancavano al costume riportato da Théophile Gautier figlio, *Correspondance générale de Théophile Gautier*, T.8, Genève, Droz, 1993, pag. 191.

16 *La Petite Revue* del sabato 9 dicembre 1865, rubrica «Intérieur de quelques gens de lettres et artistes», Paris, Émile Voitelain, TIX, 11 novembre 1865-10 febbraio 1866.

17 Cronaca «Tribunaux» du *Gaulois*, mercoledì 16 marzo 1881.

18 Cronaca giudiziaria del *Journal de l'Ain*, 20 novembre 1886.

19 Vedi la nota «Il Sarto» ne *Les Français peints par eux-mêmes*, Parigi, Curmer, 1842: «Se il sarto di un uomo alla moda fa spesso credito al suo cliente, se accetta umilmente le condizioni di questo nuovo Don Giovanni come un modesto Sig. Dimanche».

20 Disegno che servì, d'altronde, a illustrare *la Comédie Humaine* di Balzac. Si potrebbe citare ugualmente un'altra caricatura, apparsa il 2 novembre 1839 ne *Le Charivari*: «Sarto, lei mi chiede del denaro, ma io non ne faccio, io faccio invece dei ritratti… Prenda questo, è la Sig.ra sua moglie che ho dipinto di memoria.»

21 Maugas, sarto in voga sotto il Secondo Impero, ottenne così nell'inverno 1866, il pagamento delle toilette che aveva fornito alla duchessa di Persigny. Si potrebbe citare un altro contenzioso tra una sarta e la sua cliente, nel 1870, che si conclude con l'obbligo di pagare per la seconda. Della sarta, la Sig.ra Achard, il suo avvocato dichiara significativamente: «Il fatto è che la Sig.ra Achard non è una modista volgare […]. Ella è della nuova scuola, che voi tutti conoscete, ne è a capo l'immortale Worth. Il che significa che la Sig.ra Achard non è una fattrice, bensì è un'artista.», citato da Chloé

Antoine, «Le commerce du vêtement et de la toilette au XIX^{e} siècle. Rencontres de la littérature réaliste et de l'histoire», Tesi di Master, 2009, Università Lyon-2, ENSSIB.

22 Anche qui, per mancanza di studi, formuliamo una semplice ipotesi: e cioè che questo nuovo contesto che vale per le case di moda potrebbe pesare ugualmente sui costumisti et le costumiste, soprattutto quando, ed è il caso di Delphine Baron, la loro attività non si limita esclusivamente ai costumi.

23 *Le Tintamarre*, *critique de la réclame*, *satire des puffistes*, da 17 aprile 1859, rubrica «Revue de la mode et des magasins de Paris».

24 Arringa di Gustave Chaix d'Est-Ange.

25 Vedi su questo punto Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, T4, Il XIX secolo, Paris, Plon, 1991, pag. 304.

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

AUTHOR

Corinne Legoy

Corinne Legoy è docente di storia contemporanea all'Università di Orleans. Il suo lavoro si incentra sugli usi politici e culturali del XIX secolo. Dopo aver lavorato sulla lode alla poesia e sul teatro durante la Restaurazione, ora sta lavorando ai balli in maschera ed in costume dal primo Novecento ai ruggenti anni Venti.

TRANSLATORS

Laura Massarelli

Silvia Vacirca

Rassegna stampa

Patrice Verdière

TEXT

1 Selezione de annunci pubblicati sulle riviste Femina (1905) La Nouvelle Mode (1909) e Chiffons (1909).

Media not found. : [image:reclames]

AUTHOR

Patrice Verdière

Out of fashion

Gli Amish e la moda, dal XVI secolo ad oggi

Donald B. Kraybill

Translated by Monica Messina and Giulia Bonali

OUTLINE

Un sarto anabattista
Fashion district
Cappelli di paglia e *wringer washer*: le attività quotidiane
Gli Amish e Madison Avenue

TEXT

Fotografia di stampa, 1979.



«Una famiglia Amish ascolta con attenzione una persona della Croce-Rossa a Lancaster, Pennsylvania, nel mese di giugno, prima di farsi vaccinare contro la poliomielite. I membri della setta Amish di solito evitano la vaccinazione per conservare il loro modo di vita semplice e rurale. Ma come dice uno di loro: "Ci faremo vaccinare. Non vogliamo nuocere ai nostri vicini inglesi (*English neighbors*)". La diffusione della poliomielite tra gli Amish è la prima negli Stati Uniti dal 1972».

Archivi di AP Newsfeatures photo – APN Sunday Illustrations, 1979 / Collezione privata.

Un sarto anabattista

1 Per gli anabattisti, tale persecuzione dimostra il carattere immorale, ingiusto e violento del mondo "esterno", confermando così il loro rifiuto della società temporale e materialista. Tra il 1527 e gli anni 1600, le autorità uccidono centinaia di anabattisti. Per gli Amish, questo martirio sarà un momento fondatore. Nel 1693, mentre le persecuzioni continuano, gli anabattisti si dividono tra il Canton

Berna e l'Alsazia. Jakob Ammann (o Amman), un nuovo convertito del cantone di Berna, si trasferisce in Alsazia dove fonda la Chiesa che prenderà presto il nome di Amish, da Amman. Figlio di un sarto e, molto probabilmente, sarto anche lui, sin dall'inizio sottolinea il ruolo centrale delle regole d'abbigliamento per stabilire un confine tra la sua nuova Chiesa e il resto del mondo.

Ritratto di Hans Jacob Amman



"Hr. Hans Jacob Amman, der beruemte Artzet in Zürich, ist sëlig ferscheiden A°. 1658. Ae.t72", incisione del XVII secolo.

Collezione privata.

2 Dal 1702, quasi dieci anni dopo la nascita del movimento, il prete cattolico alsaziano Antoine Rice scrive che gli Amish sono identificabili per il fatto che gli uomini si fanno crescere la barba lunga e che le donne, come gli uomini, indossano solo indumenti in lino, sia d'estate che d'inverno[2]. In risposta, per rafforzare le diverse identità dei due

gruppi, gli anabattisti che si oppongono a Amman portano la barba corta e si vestono come i cattolici. Jacob Amman decreta, a sua volta, che i membri della sua Chiesa che seguono la moda rasandosi e portando vestiti "pretenziosi" devono essere scomunicati. La distinzione che emerge allora tra gli Amish e gli altri anabattisti si annida nei più piccoli dettagli. Mentre gli anabattisti svizzeri usano tasche e bottoni, gli Amish continuano a chiudere i loro cappotti con i ganci, ancora oggi utilizzati dagli uomini per gli abiti della domenica. Un proverbio popolare, che sembra sia stato inventato da un critico degli Amish, dice ironicamente:

> *"Die mit Hacken und Ösen wird der Herr erlösen,*
>
> *Die mit Knöpfen und Taschen wird der Teufel erhaschen."*
>
> Quelli che portano i ganci saranno salvati da Dio,
>
> Quelli che portano tasche e bottoni saranno rapiti dal diavolo.

3 **America old-fashioned**

4 A seguito del decreto di espulsione degli anabattisti d'Alsazia del 1712 e fino agli anni 1850, molte famiglie Amish emigrano nei Paesi Bassi e poi in Nord America alla ricerca della libertà religiosa. Nel corso del XIX secolo, gli indumenti degli Amish si confondono con quelli di numerose comunità rurali degli Stati Uniti. Ma, a partire dagli anni 1880, una forte divisione in seno alla Chiesa Amish porterà alla fondazione degli Amish del Vecchio Ordine (*Old Order Amish*). Questo movimento si sviluppa in contrapposizione alla forte industrializzazione della società americana. Di conseguenza, gli abiti Amish restano invariati nel tempo, diventando sempre più riconoscibili alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, quando l'abbigliamento della società cambia con la diffusione del *prêt-à-porter* di massa. L'abito Amish si cristallizza per diventare un simbolo religioso.

Fotografia di un Amish, circa 1855.



Collezione privata.

5 A partire dal 1937[3] – anno in cui l'ultima congregazione Amish europea, situata in Germania, viene sciolta – gli Amish sono presenti solo negli Stati Uniti e in Canada. Oggi, continuano a osservare le credenze cristiane tradizionali, a cercare di mettere in pratica l'insegnamento di Gesù e a battezzare solo i giovani adulti tra i 18 e i 24 anni. Solo i bambini nati da coppie Amish diventano membri della Chiesa, come fa circa l'85% dei giovani che si fa battezzare, impegnandosi così a osservare le regole della Chiesa.

6 La vita quotidiana degli Amish ruota intorno a un tipo di parrocchia o congregazione chiamata *church district*. Ogni distretto, circoscritto da frontiere fisiche come strade, ruscelli e recinzioni, è composto da 20 a 40 famiglie. Gli Amish chiamano "inglesi" i loro vicini perché parlano inglese, a differenza di loro che parlano il tedesco della Penn-

sylvania (*Pennsylvania German* o *Pennsylvania Dutch*), un dialetto di origine alsaziana. Ogni domenica mattina, i membri del distretto si riuniscono per tre ore, in casa o nel fienile di uno dei membri, per esercitare il loro culto.

7 Oggi, le pratiche sociali degli Amish includono il pacifismo, la valorizzazione dell'umiltà e della vita comunitaria ma anche il divieto di continuare gli studi dopo l'eighth grade (la licenza media) – poiché la corte federale ha vietato le scuole Amish oltre i 14 anni –, la messa al bando dei veicoli a motore e dell'elettricità delle reti pubbliche, il divieto della televisione, dei telefoni e dei computer, anche se molti giovani Amish utilizzano gli smartphone e i social media prima di essere battezzati, ed infine l'obbligo di indossare il costume tradizionale.

Fashion district

8 Questa serie di divieti, così come il modo di vestire, crea una solida frontiera tra la vita degli Amish e la cultura americana mainstream. Tale divisione è alla base della vita religiosa degli Amish, che non vogliono rinunciare a una separazione visibile dal resto della società secolarizzata che li circonda. Così, la Chiesa Amish si oppone con fermezza al fatto che i suoi membri seguano la moda: comprare vestiti alla moda può portare alla scomunica. Molte credenze Amish legate al quotidiano hanno quindi implicazioni sociali: i vestiti Amish separano ma creano anche un senso di appartenenza molto forte a un gruppo.

9 Se è vero che ognuna delle quaranta comunità Amish esistenti ha un abbigliamento leggermente diverso, i codici e le pratiche di abbigliamento fondamentali sono condivisi da tutte le comunità. In linea generale, il *plain dress* o *garb* – il termine è in uso in altre comunità cristiane – si definisce come un abito semplice, di aspetto e taglio tradizionali, modesto e realizzato in tessuti robusti. Tutte le comunità vietano i cosmetici, i tatuaggi e i gioielli, inclusi gli anelli di fidanzamento e le fedi, sono autorizzati soltanto gli anelli in rame perché si ritiene che siano un rimedio efficace contro l'artrite. E mentre gli orologi da taschino sono accettati sia per gli uomini che per le donne, quelli da polso sono vietati. In tutti i distretti, le donne indossano una cuffia (Kapp) e tutti gli uomini si lasciano crescere la barba, solo l'età

in cui smettono di tagliarla varia a seconda della comunità: alcuni non la tagliano più dopo il battesimo, altri dopo il matrimonio. Gli uomini non devono indossare la cravatta, considerata come un ornamento inutile e superficiale, e nessuno porta la cintura, mentre in alcune comunità sono autorizzate le bretelle.

Cartolina degli anni 1910-1960, Pennsylvania.



Collezione privata.

Cartolina degli anni 1910-1960, Pennsylvania.



Collezione privata.

Cartolina degli anni 1910-1960, Pennsylvania.



Collezione privata.

Cartolina degli anni 1910-1960, Pennsylvania.



Collezione privata.

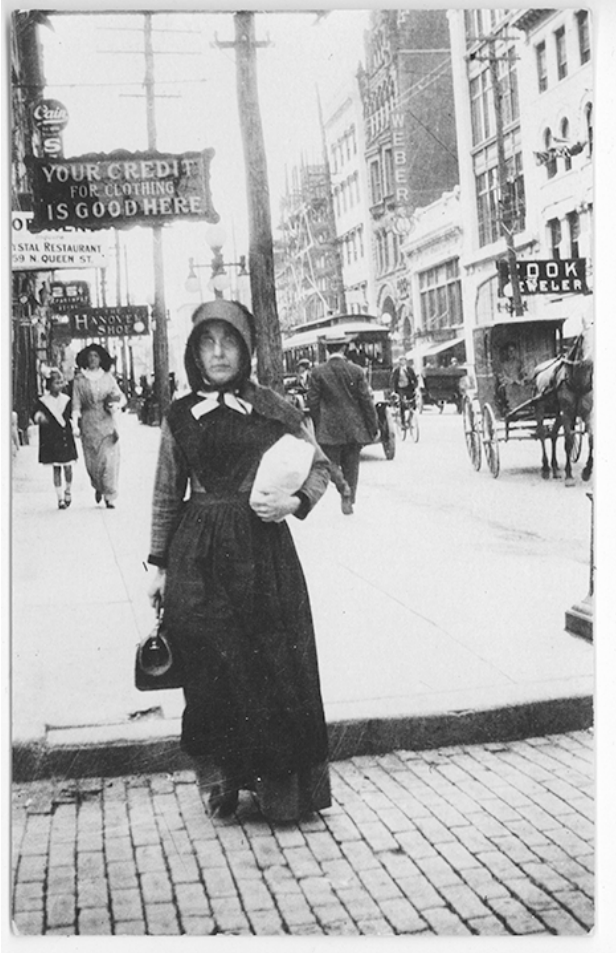
10 Da lontano, gli Amish sembrano tutti uguali. Ma se li si guarda con più attenzione, si scopre un mosaico di dettagli che, proprio a causa dell'uniformità dell'abbigliamento, è ricco di significato e di differenze di genere, età, riti di passaggio, stato civile, obbedienza, riti religiosi... I vestiti rivelano dei piccoli indizi sulla conformità degli individui alle norme del gruppo. L'ampiezza della tesa di un cappello, la lunghezza dei capelli, le dimensioni di una cuffia, la lunghezza di una gonna e il colore delle scarpe e delle calze indicano in modo discreto il grado di adesione all'ordine Amish (*Amish Ordnung*). Queste leggere variazioni annunciano chiaramente al resto della comunità se si è liberali o conservatori, se ci si vuole distinguere e sfidare le regole o, al contrario, esprimere la propria obbedienza alle leggi della Chiesa. I tagli dei capelli e dei vestiti indicano la lealtà nei confronti della Chiesa. «Osservare il modo in cui un bambino è vestito, rivela sempre il cuore di sua madre», mi ha detto una donna. Gli Amish ritengono che le maniche arricciate e con volant, i minuscoli fiocchi all'altezza dei gomiti degli abiti, danno un'idea della famiglia in cui le giovani donne sono state educate. Gli Amish pensano che ci sia un legame diretto tra il loro abbigliamento e le loro convinzioni religiose, tra il loro aspetto esterno e la loro intima devozione. L'abito è probabilmente il primo barometro dell'umiltà e della lealtà alla Chiesa.

Fotografie di un uomo e di un ragazzo Amish in una strada commerciale di Lancaster, Pennsylvania, primo decennio del XX secolo.



Collezione privata.

Fotografie di una donna Amish in una strada commerciale di Lancaster, Pennsylvania, primo decennio del XX secolo.



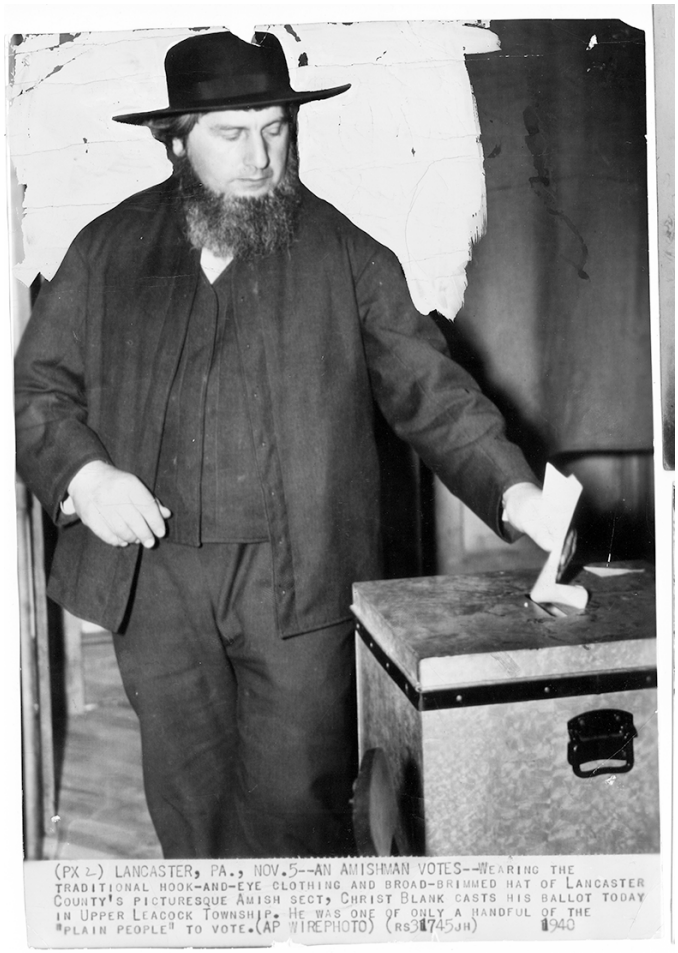
Collezione privata.

11 L'individualismo è il valore che separa più profondamente la cultura Amish dal resto della società americana. E il modo di vestire ne è indubbiamente il segno più visibile. Gilles Lipovetsky nel suo libro *L'Impero dell'effimero* afferma che il mondo effimero della moda con la sua celebrazione dello spettacolo e della superficialità caratterizza la cultura moderna [4]. Nella nostra cultura contemporanea in cui l'abito esprime, o deve esprimere, l'individuo, le sue preferenze così come il suo status sociale, utilizziamo la moda – gli stili, i colori, le marche... – per esternare le diverse sfaccettature della nostra individualità e definire il modo in cui ci presentiamo agli altri. Gli ornamenti esprimono un modo di essere, di esser visti e di essere riconosciuti. All'interno della società Amish, l'individuo rinuncia a utilizzare la moda come mezzo di espressione. Le regole decretate dal gruppo

non sono solo segnali “etnici” di appartenenza a un gruppo, ma anche il segno della sottomissione all’autorità della comunità e della rinuncia alla propria espressione individuale a vantaggio della Chiesa.

12 Inoltre, i membri rivestono in un certo senso “la divisa aziendale” perché sono in servizio permanente in qualità di rappresentanti della loro comunità. L’abito semplice, fondamentale sia per l’identità individuale che del gruppo, è ciò che permette di esprimere lealtà e appartenenza alla Chiesa. Il costume tradizionale Amish adempie quindi a diversi doveri sociali: 1. Indica che un membro fa riferimento a un ordine collettivo (*Amish ordnung*); 2. Impedisce l’uso dei vestiti a fini individuali; 3. Promuove l’uguaglianza; 4. Sostiene l’identità del gruppo; e 5. Traccia dei confini simbolici intorno al gruppo.

Fotografia di stampa, 1940.



Lancaster, Pennsylvania, novembre 1940: un Amish vota, vestito in abito tradizionale *hook-and-eye*.

Collezione privata.

13 L'abbigliamento codificato non è solo uno strumento di controllo sociale, gli Amish del vecchio ordine pensano che l'abito semplice deve riflettere i valori biblici di umiltà, modestia, sacrificio personale, semplicità e separazione dal mondo. I vestiti, riassume un membro del vecchio ordine, devono essere "curati, monocolore, semplici, economici e coprire tutto il corpo". Il libro di catechismo degli Amish, *1001 Questions and Answers on the Christian Life*, consacra nove pagine e 43 domande al tema dell'abbigliamento, al secondo posto dopo la voce "paradiso" … Il controllo sul vestiario non viene fatto risalire alle Scritture ma è accettato in quanto tradizione della Chiesa, così come approvata da Dio.

14 Un Amish interrogato paragona il loro abito all'uniforme della polizia, in quanto incarna la funzione. Un altro leader Amish pensa che gli uomini della comunità non dovrebbero vergognarsi di essere identificati con la loro Chiesa e con Dio, dal momento che gli uomini sono generalmente fieri della loro uniforme, che rappresenta sempre un modo di incarnare un potere, di segnalare la propria sottomissione a un ordine e la propria differenza dal resto del mondo.

Cappelli di paglia e *wringer washer*: le attività quotidiane

15 Le madri realizzano i vestiti da donna e a volte anche le camicie dei membri della famiglia. Ma la maggior parte dei vestiti, in particolare gli abiti da uomo, sono realizzati dai sarti della comunità Amish. Scarpe, camicie e biancheria intima vengono acquistati nei negozi al dettaglio, perlopiù gestiti dagli Amish. Gli emblematici cappelli e cuffie sono sempre realizzati all'interno della comunità. Nella comunità di Lancaster, i cappelli di paglia, indossati dagli uomini nella stagione estiva, sono fatti di paglia di riso intrecciata, importata dalla Cina e acquistata in negozio, poi ritagliata alla maniera Amish. Perciò, le materie come le forme variano molto a seconda della comunità.

16 Gli Amish non si vestono solo di nero e di bianco, come alcuni stereotipi suggerirebbero. La maggioranza delle comunità rifiuta il rosso, l'arancione e il giallo accesi, così come tutti gli abbinamenti di colori

sgargianti. I colori più comuni utilizzati dagli Amish sono di preferenza scuri: viola, blu, marrone, verde, grigio, oltre al nero e al bianco. Nei gruppi più progressisti, gli indumenti dei bambini, in particolare i vestiti delle bambine, sono realizzati perlopiù nei colori pastello: verde, lavanda... e con stoffe a tinta unita poiché i tessuti stampati e a fantasia sono vietati. Tuttavia, un maggior approfondimento delle comunità Amish mostra ancora una volta che, sebbene seguano regole comuni, ogni comunità stabilisce i suoi colori predominanti.

Pubblicità per una lavatrice *Maytag*, 1916.



Collezione privata.

Vecchio modello di lavatrice *Maytag*, anni 1950.



Collezione privata.

17 La cultura Amish si fa sentire perfino nella cura degli indumenti. La questione è ancora più importante dal momento che i bambini sono numerosi e che essenzialmente la vita degli Amish è di tipo rurale e ruota intorno alle fattorie. La madre di famiglia ha il compito di lavare e stirare gli indumenti. Gli Amish più tradizionalisti utilizzano lavatrici a manovella mentre i più progressisti si sono adeguati, scendendo a compromessi. Poiché gli Amish rifiutano l'allacciamento alla rete elettrica, utilizzano gruppi elettrogeni che producono elettricità o aria compressa per far funzionare piccole lavatrici a tamburo, diffuse negli anni '50, spesso di marca *Maytag* o *Haag*, sviluppando così un mercato dell'usato di queste vecchie lavatrici senza programmatore elettronico ed economiche. Rulli asciugatori e a volte piccole centrifughe, le asciugatrici sono vietate, permettono una pre-asciugatura

del bucato prima di stenderlo sui fili all'aperto, immagine stereotipata della rappresentazione degli Amish [5].

18 Gli indumenti circolano all'interno delle famiglie, spesso numerose, in particolare tra i bambini. Ma ancora più importante, i *quilt* [6] – capi in tessuti trapuntati – vengono tramandati con cura nelle famiglie Amish, come del resto avviene in molte famiglie rurali americane.

19 Se per la comunità l'abito è così importante, è perché rappresenta un modo di apparire ma anche di essere. Vestiti con questi indumenti singolari, i bambini imparano ad agire, pensare e sentire come un Amish fin dalla culla. Salvo qualche piccola differenza, si vestono come i loro genitori, in particolare i ragazzi che indossano degli abiti con gli stessi tagli, colori e abbinamenti dei loro padri.

Coppia Amish, figurine souvenir in alluminio, anni 1960.



Collezione privata.

20 Malgrado queste forme di trasmissione e la rigidità delle regole, gli Amish, come tutte le comunità, sono preoccupati che tali pratiche vengano meno. I leader Amish temono più di tutto l'abbandono dell'abito tradizionale a seguito di un'assimilazione alla cultura dominante della società americana. Un uomo Amish mi ha descritto come l'abbandono dell'abito Amish, la "svestizione" potrebbe arrivare: «prima, diceva, veniamo autorizzati a toglierci i berretti, poi i lati dei cappucci, poi i cordoncini; i vestiti delle donne diventano sempre più corti e attillati e i copricapi un po' più piccoli; e poi, a un certo punto, senza sapere bene come, il mantello viene abbandonato. Ovviamente, il grembiule sarà già sparito molto prima. A breve, ogni pretesto sarà buono per abbandonare il nostro abito: braccia scoperte, scollature profonde, corsetti attillati e gonne corte. Questo non avverrà in un anno e nemmeno tra una generazione... ma quello che è accaduto con il berretto dimostra che sono in atto grandi cambiamenti», disapprovava, con una certa inquietudine.

Gli Amish e Madison Avenue[7]

21 I codici di abbigliamento Amish sembrano tanto complicati quanto restrittivi ma, agli occhi degli Amish, li liberano dal peso della scelta. Anche se le ragazze incalzano le loro madri per comprare il colore pastello giusto che corrisponda a quello delle loro amiche, sono meno soggette alle evoluzioni della moda. Gli Amish possono sembrarci ossessionati dall'abbigliamento e dalla moda ma, allo stesso tempo, si sottraggono alle regole dettate da Madison Avenue. I gusti degli Amish, essendo regolati dalla Chiesa, non seguono né gli stilisti, né le celebrità people.

***Pennsylvania The Little Red Schoolhouse*, poster, 1939**



Collezione privata.

22 Ormai è chiaro, i vestiti sono il simbolo e il segno più caratteristico dell'identità Amish. Senza l'uniforme civile – the *plain garb* – l'identità pubblica di un Amish rimarrebbe invisibile. Anche nella stessa cerchia degli Amish, l'abbigliamento gioca un ruolo centrale che rivela degli indizi sullo status sociale e sull'adesione al gruppo di chi lo indossa. Se la sfida principale di una collettività è di controllare l'individualismo e assicurare il coinvolgimento di ogni membro, l'abito codificato degli Amish svolge questo ruolo. Nel quotidiano, il costume tradizionale crea un divario culturale che rinchiude e separa, ma che unisce i membri dando loro un'identità comune anche nella vita privata, al riparo dal mondo. Manifestazione simbolica di una controcultura, l'abito Amish non esprime soltanto il rifiuto delle marche e degli stilisti, ma di tutti i valori di una cultura consumistica ipermoderna.

23 Eppure, le immagini sono affascinanti. La loro immagine e, in particolare, quella dei loro vestiti, è una costruzione sociale e mediatica allo stesso tempo utopica e nostalgica. Molti agricoltori Amish, ad esempio, non praticano l'agricoltura biologica, anche se alcuni, con l'impennata dei prezzi, cominciano a praticarla. Ma, di fatto, gli Amish sono in rotta con la cultura americana mainstream. Paradossalmente, il rifiuto Amish dell'iperconsumo e di Madison Avenue serve da modello all'industria della moda.

BIBLIOGRAPHY

Fabienne Randaxhe, «Temporalités en regard. Le Vieil Ordre amish entre *slow* et *fast time* », *Annales*, n° 2, 2002, p. 251-274.

Donald B. Kraybill, Karen M. Johnson-Weiner, and Steven M. Nolt. *The Amish*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. A definitive study of the Amish in North America and a companion to "The Amish" a two hour video produced by the American Experience and shown on the US public broadcast system (PBS).

Donald B. Kraybill and Carl Bowman, *On the Backroad to Heaven: Old Order Hutterites, Mennonites, Amish, and Brethren*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001. A comparison of the cultural practices Old Order traditional groups.

Donald B. Kraybill, *The Riddle of Amish Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. A study of how the Amish of Lancaster County Pennsylvania negotiate with modernity.

Donald B. Kraybill, *Les Amish. Une énigme pour le monde moderne*, Paris, Editions Excelsis, 2004 (French translation of the above book).

Donald B. Kraybill, "Slo-mo Amish Fashion," *Vestoj*, Issue Five: On Slowness http://vestoj.com/

Steven M. Nolt, *The Amish: A Concise Introduction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. A short, succinct overview of the Amish in North America.

Stephen Scott, *Why Do They Dress That Way?* Intercourse, PA: Good Books 1986. A comparison of dress practices in various Old Order Amish and related groups.

http://groups.etown.edu/amishstudies/

http://facultysites.etown.edu/kraybilld/ (Prof. Kraybill's website)

http://amishamerica.com/

NOTES

1 Una parte di questo articolo è una versione adattata di capitoli pubblicati in Donald B. Kraybill, Karen M. Johnson-Weiner, and Steven M. Nolt. *The Amish*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.

2 Consultare Robert Baecher, "Research Note: the Patriarche of Sainte-Marie-aux-Mines", *Mennonite Quarterly Review* n°74, January 2000, p. 145-158.

3 Consultare John A Hostetter, "Old World Extinction and New World Survival of the Amish: a Study of Group Maintenance and Dissolution", *Rural Sociology* n°20, n°3/4, 1955, p. 212-219.

4 Gilles Lipovetsky, *L'impero dell'effimero: la moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989.

5 www.amishamerica.com

6 Sul ruolo del Quilt negli Stati Uniti, consultare Géraldine Chouard, «"*Once Upon Quilt*": la fabrique de l'Amérique », *Revue française d'études américaines*, n° 116, 2008-2, p. 20-33 [NdT].

7 Madison Avenue a New York è dagli anni 1920 il luogo dove sono concentrate le grandi agenzie di pubblicità; è diventata sinonimo di cultura commerciale dominante.

AUTHOR

Donald B. Kraybill

TRANSLATORS

Monica Messina

Giulia Bonali

Lancaster, Pennsylvania, ottobre 2016
inchiesta fotografica

Juliette Angotti

TEXT

Media not found. : [image:pennsylvania]

2 Gli uomini e le donne Amish non possono né fotografare né fare delle riprese. Questa regola è rispettata da tutta la comunità. Qualsiasi dispositivo ottico che serva a riprodurre un'immagine del mondo è vietato. Posare e fissare la sua im- magine è un atto grave, soprattutto per gli adulti. La fotografia fu ammessa solo durante un breve periodo nel XIX secolo. Alcuni ritratti di famiglie Amish furono realizzati in studio da fotografi professionisti. Ma questa tecnologia è bandita dalla comunità sin dal 1863. Parallelamente a questo divieto, molte cartoline vengono stampate a partire da fotografie di paesaggi e di ritratti realizzati all'e- sterno. Si tratta di scene di strada, di lavoro o di sport.

AUTHOR

Juliette Angotti

Abolire la moda

Inchiesta sulla Rivoluzione culturale cinese e la repressione delle «tenute stravaganti»

Sun Peidong

Translated by Monica Messina and Giulia Bonali

OUTLINE

«TENUTE STRAVAGANTI»?
- Pantaloni a zampa d'elefante e culotte proletarie «tête de buffle»
- Il diametro di una bottiglia di alcol di riso di Jiujiang
- Colli a scialle e fiocchi, ovvero la classe rivelata
- Pantaloni bianchi: pantaloni da canaglia

RIEDUCARE LA MODA
- 1690 lettere o la disciplina politica
- Razionamento e ascetismo o la soddisfazione dei bisogni
- «Spietato come un rigido inverno» o il regno dell'ideologia

TEXT

s.t.



© Bahia Alecki

1 Alla vigilia della «Rivoluzione culturale», la stampa del paese lanciò un attacco in piena regola contro le «tenute stravaganti»[1]. Era un segno che annunciava i «quattro vecchiumi» contro cui si sarebbe battuta la Rivoluzione culturale. Le strade si riempirono rapidamente di Guardie rosse che misuravano le gambe dei pantaloni e i capelli dei passanti. A causa della loro acconciatura, la gente comune era sottoposta ad aspre critiche e veniva costretta a sfilare per strada con metà della testa rasata, i vestiti fatti a brandelli o a portare grandi cappelli di carta, al punto che i suicidi divennero un fatto quotidiano. Così, la paura e la violenza si diffusero in tutto il paese[2]. Col senno di poi, sembra che le spedizioni punitive delle autorità, su scala nazionale,

contro «le tenute stravaganti» siano state il primo fulmine a ciel sereno della Rivoluzione culturale.

2 Durante i 17 anni che seguirono, «tenuta stravagante» sarebbe rimasto un termine disonorevole [3]. Fu solo il 13 dicembre 1983, nel corso della riunione dei segretari della Lega della Gioventù Comunista delle provincie e regioni autonome, organizzata su scala nazionale sotto la direzione del suo Primo segretario Hu Yaobang, che il termine è stato riabilitato durante un discorso sull'«inquinamento spirituale» in cui Hu dichiarò: «Il primo punto [nella pulizia dell'inquinamento spirituale] riguarda la tenuta, il modo di vestirsi. L'attuale maniera di vestirsi è buona o cattiva? Per me, è cattiva, inclusa la vostra di oggi. I nostri vestiti attuali non sono corretti: un unico colore, un unico stile. Parlare di tenuta stravagante non è corretto. Gli stranieri che vedono le nostre compagne portare i pantaloni considerano che anche questa sia una tenuta stravagante.» [4]

3 «Pelle sociale [5]», il corpo e i suoi oggetti ornamentali interrogano il campo ideale dell'intimo e dello spazio pubblico in termini di struttura e dinamismo. Il vestiario originariamente è una questione privata della gente comune che fa parte del loro quotidiano. Come mai, in un contesto storico particolare, diventa uno strumento di lotta di classe e di repressione? Come si può stabilire un legame tra «tenuta stravagante» e «inquinamento spirituale»? In concreto, a cosa corrispondeva a quel tempo una «tenuta stravagante»? E una «tenuta rivoluzionaria»? Come si stabilisce un legame tra abbigliamento e rivoluzione? Nella situazione politica, culturale, storica e sociale della Rivoluzione culturale, quali erano le interazioni tra individuo e Stato, tra individuo e politica? Nell'espressione della sua agentività umana (*human agency*), in che modo l'individuo è investito o privato dei suoi diritti [6]?

4 Per rispondere a queste domande ci siamo basati sulla cronaca locale, gli archivi, gli articoli e i saggi degli intellettuali, nonché sugli articoli di periodici e giornali influenti, ma anche su documenti provenienti dall'estero.

5 Poi, abbiamo confrontato questi testi molto misurati con inchieste svolte sul campo: principalmente si tratta di interviste approfondite ai cittadini residenti nella provincia del Guangdong [il cui il capoluogo è Canton] durante la Rivoluzione culturale, e di qualche fotografia della

vita quotidiana durante quel periodo[7]. Seguendo il modello di Norman Denzin nel *The Comparative Life History*[8], abbiamo scelto di interrogare persone di età compresa tra 45 e 80 anni che lavoravano o studiavano nel Guangdong durante la Rivoluzione culturale, ad eccezione di un cinese originario del Guangdong che allora si trovava in missione in Africa.

6 Nel corso delle nostre interviste, con metodo induttivo, abbiamo chiesto ai nostri interlocutori il loro punto di vista sul loro abbigliamento e quello della loro cerchia (famiglia, colleghi e amici) nonché sulle «tenute stravaganti», poi gli abbiamo chiesto quale fosse il loro abbigliamento quotidiano e quello del loro entourage durante la Rivoluzione culturale, e infine le loro impressioni sulle «tenute stravaganti» e le storie che potevano raccontarci a tale proposito. Basandoci sull'esperienza di Nicolas Herpin e Liliale Kasparian, che hanno condotto un'inchiesta sull'abbigliamento nel 1983[9], abbiamo invitato i nostri interlocutori a commentare l'abbigliamento e la moda così come appariva sulle loro fotografie (personali o di famiglia) scattate durante quel periodo.

«TENUTE STRAVAGANTI»?

7 La circolare emessa il 16 maggio 1966 dal Comitato centrale del Partito sulla Rivoluzione culturale – la «circolare del 16 maggio» – esortava a lottare contro il «feudalesimo», il «capitalismo» e il «revisionismo». Per semplificare, il «capitalismo» designava l'Occidente, il «feudalesimo» il passato e il «revisionismo» gli altri paesi comunisti. È così che «feudalesimo», «capitalismo» (o «borghesia») e «revisionismo» divennero i bersagli della Rivoluzione culturale, e l'abbigliamento ne fu uno dei primi. I vestiti russi tipo *blazy* erano «revisionisti», i completi all'occidentale «borghesi», i *qipao* (o cheongsam) residui «feudali», e qualsiasi vestito un po' variopinto era una «tenuta stravagante».

8 Durante la Rivoluzione culturale, praticamente tutti i cittadini, anche nel Guangdong, portavano una «tenuta rivoluzionaria». Qualsiasi fosse l'età, la professione, l'identità, lo status o il sesso, la popolazione era vestita in modo molto omogeneo e la sua tenuta quotidiana consisteva principalmente in abbigliamento militare, tute da lavoro, vestiti col collo Mao (nelle quattro varianti), tenute Lenin o delle

Guardie rosse. La produzione di tessuti e vestiti subiva a quel tempo l'influenza di una direttiva molto radicale, e molti tessuti e stili apprezzati dalla gente portavano l'impronta infamante dei «quattro vecchiumi», mentre certe fantasie erano giudicate «controrivoluzionarie». I colori grigio, nero, blu e kaki (definito «giallo» dai Cantonesi) erano le principali tonalità in voga tra i dirigenti; i vestiti dei cittadini cantonesi erano in misto cotone, tela kaki e denim.

9 Cos'era allora una «tenuta stravagante»? Durante i dieci anni della Rivoluzione culturale, la definizione è cambiata secondo le regioni e i periodi. A Shanghai, tra il 1969 e il 1973, le «tenute stravaganti» includevano principalmente i colli *huntun*, i colli *siumai*, i pantaloni aderenti neri, i grandi colli rovesciati o appuntiti, i risvolti ampi, le grandi tasche applicate, i grossi bottoni, le camicie da donna in nylon trasparente e i pantaloni a zampa d'elefante [10]. Ascoltando le testimonianze, si possono individuare quattro tipi principali di «tenute stravaganti» nella regione del Guangdong durante la Rivoluzione culturale.

Fig. 2: Uomo con una «tenuta stravagante», nel 1970



Camicia colorata di stile Hong Kong.

Collezione privata.

Pantaloni a zampa d'elefante e culotte proletarie «tête de buffle[11]»

10 I *niutouku*, o pantaloni «tête de buffle» (testa di bufalo), sono portati in generale dai cinesi del sud per lavorare nelle risaie. Si tratta di una specie di pantalone sotto il ginocchio in tessuto grossolano, senza tasche né cintura ma con l'elastico in vita; la sua forma ricorda la testa di un bufalo ed è pratico per inginocchiarsi o accovacciarsi nelle risaie. Nel nord del Guangdong, i contadini Zhuang sono affezionati a questo tipo di pantaloni, che vengono indossati da entrambi i sessi. Sono anche molto diffusi nel sud del paese, dove vengono utilizzati anche come indumento intimo. Nella regione di Shanghai, viene chia-

mato «slip» (*sanjiaoku*), e Lu Xun lo cita nel suo saggio *Nüdiao* (Il fantasma della donna impiccata)[12]: «In effetti, il *niutouku* non è utilizzato solo dai contadini, ma si porta anche in città. Si indossa in un modo alquanto speciale: tenendo i due lati con le mani, si fa una piega a sinistra e una a destra, e poi si arrotola la parte superiore prima di annodare la cintura. La parte superiore è larga, il cavallo profondo, le gambe larghe e la lunghezza dipende dalla stagione.»[13] Durante la Rivoluzione culturale, un tipo di *niutouku* chiamato «*niutouku* proletario» era in voga presso i Cantonesi. In realtà, si trattava di pantaloni di completi a gamba stretta, a zampa di elefante o di jeans, che si facevano portare dai loro parenti di Hong-Kong Macao, Taiwan o dall'estero, per tagliarli a forma di «*niutoukus* proletari». Le gambe dei pantaloni a zampa di elefante erano lunghe e larghe mentre quelle dei *niutoukus* corte e strette, e poiché il consumo di tessuto era controllato (ogni persona aveva diritto a 5,5 m all'anno), si capisce perché la popolazione del Guangdong, soggetta a questa pressione, era costretta a ridimensionare i suoi «pantaloni borghesi» nuovi per farne delle «culotte proletarie».

11 F., 57 anni, diploma liceale, attualmente funzionario in pensione, è stato trasferito in una brigata di produzione a Dongguan durante la Rivoluzione culturale. Questo testimone diretto ci racconta:

> «Avevo un fratello e una zia a Hong-Kong e dei parenti a Macao. Tra i vestiti che mi avevano regalato, uno aveva un'etichetta in inglese sul collo. [Noi] l'abbiamo tolta. Insomma, non volevamo avere in testa una mentalità occidentale, una mentalità borghese, che ci avrebbe alla fine corrotti, facendo di noi dei «revisionisti»; per questo dovevamo, attraverso lo studio, stare sempre in guardia. Il tessuto era raro e non avremmo potuto permetterci di rifiutare un pantalone a zampa d'elefante, ne avevamo bisogno, allora lo tagliavamo. Oppure lo scucivamo interamente per rifarlo. A quel tempo avevamo un'espressione che diceva così: "rifare un *niutouku* per portarlo"».[14]

12 La madre e la sorella di F. hanno anch'esse tagliato dei pantaloni a zampa di elefante per farne dei pantaloni da completo più adatti allo standard cinese:

> «A quel tempo, certe persone seguivano il movimento, non potevano essere come oggi, molto progressiste, quella gente non vi accettava,

> vi disprezzava... guardandovi storto, o vi considerava dei mascalzoni. Questa era la mentalità dell'epoca. Ad esempio, avevamo dei pantaloni a zampa di elefante. In realtà, erano pantaloni da completo ma con le gambe svasate, a forma di trombetta. Mia madre e mia sorella hanno tagliato le gambe per realizzare un pantalone da completo a gamba dritta. A quel tempo, se i vestiti provenienti dall'estero avevano delle etichette, bisognava toglierle dai colli. » [15]

13 H., 73 anni, livello di scuola primaria, responsabile di laboratorio in una fabbrica di acido solforico di Guangzhou e segretaria aggiunta del comitato di Partito al momento della Rivoluzione culturale, nell'ottobre 1969 è stata nominata funzionario di una squadra di rieducazione agricola a Conghua (Guangdong), dove è rimasta 13 mesi. Attualmente è pensionata. Ci ha riferito una storia di cui è venuta a conoscenza:

> «Non l'ho visto con i miei occhi, ma qualcuno è venuto a dirmi che gli avevano tagliato i pantaloni a zampa d'elefante mentre camminava per strada. Non so come sia potuto accadere. In quel periodo, alcune persone avevano l'incarico di sorvegliare le strade e in particolare di tagliare le «tenute stravaganti», ovvero un tipo di vestiti molto corti e molto stretti, e soprattutto i pantaloni a zampa di elefante. Ma era una cosa che succedeva di rado: nella nostra grande fabbrica avevano tagliato i vestiti solo a una o due persone, perché in quel momento la gente era piuttosto onesta. In ogni caso, quelli a cui avevano tagliato i vestiti ci avevano perso la faccia e quindi non ricominciavano più.» [16]

14 La particolare situazione del Guangdong, vicino a Hong-Kong, Macao e Taiwan, ha permesso ai pantaloni a zampa d'elefante di diffondersi più che altrove tra la popolazione. Questi pantaloni sono diventati l'incarnazione delle «tenute stravaganti». Sin dalla loro apparizione, si sono scontrati con il disprezzo e l'ostilità delle «masse rivoluzionarie». Condannati ad essere additati al loro passaggio e definiti "immorali". Portare un pantalone a zampa d'elefante era un atto politico e il segno della «ricerca di uno stile di vita borghese», «trasandato» o «ambiguo». Agli occhi di molti, quelli che li indossavano erano dei mascalzoni, delle canaglie, o quanto meno degli asociali. Il pantalone a zampa d'elefante è quasi diventato il simbolo della delinquenza giovanile.

15 Indubbiamente, la sua apparizione ha avuto un effetto sovversivo rispetto all'abbigliamento legittimo del tempo. Perché proprio questo, piuttosto che un altro indumento, si è ritrovato in prima linea nella guerra tra tradizione e innovazione? Vi sono tre motivi: innanzitutto, la posizione della cerniera eliminava la differenza tra uomini e donne. Prima della sua apparizione, i pantaloni da donna si aprivano tutti sul lato destro, mentre il pantalone a zampa d'elefante si apriva sempre davanti, a prescindere dal sesso. Poi, la vita bassa, il cavallo corto e il taglio aderente mettevano in risalto le linee del corpo, infrangendo le norme comuni dell'epoca che volevano vestiti piuttosto larghi e fluidi. Infine, la gamba era stretta in alto e larga in basso, progressivamente svasata a partire dal ginocchio per creare una forma a trombetta molto accentuata. A certe persone anziane, questa forma appariva androgina e contro natura.

16 Per questo, nel contesto politico e sociale della Rivoluzione culturale, il pantalone a zampa d'elefante, che sfidava le regole di abbigliamento in vigore, era considerato un pericolo. Le modifiche apportate a questi pantaloni da parte della popolazione dimostrano lo stretto legame tra abbigliamento, lealtà politica e appartenenza di classe. Dichiarando che le etichette dei prodotti stranieri dovevano essere tolte perché «non volevamo avere in testa una mentalità straniera, una mentalità borghese, che ci avrebbe alla fine corrotti, facendo di noi dei "revisionisti"», uno dei nostri interlocutori dimostra che un oggetto della vita quotidiana implica un'appartenenza di classe; in altre parole che vi era una stretta equivalenza tra consumi e identità sociale. D'altronde, un'interlocutrice considera che a quel tempo la gente comune era piuttosto «onesta», ovvero sottomessa alle regole di abbigliamento in vigore. Dietro questa sottomissione si nasconde il potere e il dominio assoluti delle autorità sul codice d'abbigliamento ufficiale. Infine, la *sanzione sociale*[17] contro le «tenute stravaganti» è strettamente legata al concetto di "faccia". «L'albero vive della sua scorza, l'uomo vive della sua faccia», dice un proverbio cinese, spiegando così la forza dissuasiva che rappresenta per i cinesi il timore di perdere la faccia.

Il diametro di una bottiglia di alcol di riso di Jiujiang[18]

17 B., 56 anni, diploma di scuola secondaria di primo grado, artista-militare durante la Rivoluzione culturale, attualmente funzionario, ci racconta:

> «Durante la Rivoluzione culturale, le donne che portavano vestiti militari avevano un aspetto da rivoluzionarie, perciò le ragazze indossavano queste tenute piuttosto che le gonne. I pantaloni non dovevano essere stretti: per essere nella norma si doveva riuscire a farci passare una bottiglia di alcol di riso di Jiujiang e, se le gambe del pantalone erano strette, dovevano essere tagliate; alcuni impiegati erano incaricati di mantenere l'ordine. I pantaloni aderenti erano chiamati "mutandoni borghesi" ed erano vietati, si doveva per forza poterci infilare una bottiglia per essere veramente un indumento rivoluzionario. Per questo, le persone di entrambi i sessi portavano delle tenute militari, tipo quelle dell'Armata Popolare di Liberazione. Gli uomini trovavano che la tenuta militare dava alle donne un'aria dinamica, determinata, coraggiosa e da brave lavoratrici, molto decente e rivoluzionaria.»[19]

18 Il taglio delle gambe dei pantaloni evoca ricordi precisi a molti dei nostri interlocutori. La larghezza fissata per le gambe dei pantaloni era di circa 25 cm. Quando i membri del servizio d'ordine scoprivano dei pantaloni più stretti, li tagliavano immediatamente, poi li misuravano con una bottiglia di alcol di riso di Jiujiang che serviva da unità di misura. M., 62 anni, livello di scuola media, attualmente operaia in pensione, lavorava a quel tempo in un cotonificio del Guangzhou e si ricorda che:

> «Durante la Rivoluzione culturale, c'erano delle Guardie rosse nei mercati e per strada che fermavano i passanti con i pantaloni aderenti. Era vietato portare i pantaloni stretti. Le Guardie rosse sbarravano il passo a queste persone, poi gli infilavano una bottiglia di alcol di riso nei pantaloni e, se la bottiglia non passava, venivano tagliati perché la regola imponeva una larghezza di almeno 20 o 25 cm per le gambe dei pantaloni. Le Guardie rosse si appostavano nelle strade e nei piccoli negozi. Quando vedevano delle persone che indossavano pantaloni non conformi alla regola, gli infilavano una

> bottiglia di alcol di riso e tagliavano le gambe dei pantaloni con le forbici se la bottiglia non passava. Tutti avevano paura e indossavano pantaloni a gamba larga.» [20]

19 Se, per caso, a qualcuno veniva voglia di portare questi vestiti stretti, era accusato pubblicamente di ricercare «un modo di vita borghese» e spesso veniva pesantemente umiliato, fino al punto a volte di suicidarsi. Z., 50 anni, livello di scuola media, nel 1971 faceva parte di una brigata di propaganda in un'azienda forestale. Dopo aver ottenuto il suo diploma di studi secondari nel 1973, ha iniziato ad insegnare in una scuola primaria di Canton, concludendo la sua carriera come operaia in una fabbrica del Guangzhou. All'inizio della Rivoluzione culturale era una scolara:

> «A scuola, il nostro professore di educazione fisica si chiamava Zeng ed era una brava persona. Indossava un pantalone a tubo che gli aveva regalato uno dei suoi parenti di Hong-Kong. Ci avevano chiamato con l'altoparlante della scuola per radunarci sul campo sportivo e lì abbiamo sentito il direttore della scuola gridare: "Silenzio, state calmi! Le masse rivoluzionarie hanno detto di escludere il figlio dei proprietari fondiari ZSQ dalla nostra scuola!". Allora, il professore Zeng è stato trascinato sulla pedana, le Guardie rosse gli hanno rasato una croce sul cranio e gli hanno fatto portare un cartello. Durante la sessione di lotta e di accuse pubbliche, gli allievi, i professori e alcune persone arrabbiate che erano state sfruttate dai suoi genitori gli gettavano l'inchiostro sul collo. In seguito, si tagliò le vene, ma fecero in tempo a salvarlo portandolo in ospedale. Un giorno, mentre gli insegnati erano convocati in Formazione durante le vacanze scolastiche, si impiccò.» [21]

Brigata rurale, 1968.



Collezione privata.

20 Durante la Rivoluzione culturale, la popolazione era costretta a uniformare il suo stile di vita: quelli che obbedivano erano citati ad esempio, mentre quelli che resistevano o si ribellavano venivano umiliati; questa era considerata una pesante sanzione sociale. Le «tenute stravaganti» si definivano in opposizione ai vestiti «legittimi», ortodossi, che corrispondevano all'«educazione permeata dei principi del Partito». Questo segno infamante, che si traduceva in discriminazione, disprezzo e perfino persecuzione da parte di tutte le forze sociali, spingeva le persone a obbedire e a conformarsi alle regole di abbigliamento in vigore [22].

Colli a scialle e fiocchi, ovvero la classe rivelata

21 D, 60 anni, operaio di cantiere navale a Guangzhou, attualmente in pensione. Questi sono i suoi ricordi sulle punizioni che le Guardie rosse infliggevano agli operai che osavano portare dei colli a scialle:

> «A quel tempo, se si volevano indossare abiti da lavoro un po' alla moda, si veniva considerati come feudali, borghesi e revisionisti. Quando per fortuna i nostri parenti di Hong-Kong ci portavano un indumento, c'era sempre qualcosa che non andava e bisognava ritoccarlo sette o otto volte per modificarne completamente lo stile. Se si indossava qualcosa un po' alla moda, ad esempio un collo sciallato o un paio di jeans aderenti, succedeva una catastrofe e si veniva qualificati come feudali, borghesi e revisionisti. Le Guardie rosse arrivavano con le forbici per tagliare i pantaloni a partire dal basso fino alla coscia. Come potevamo portarli? In quel periodo, la paura ci attanagliava e non potevamo che seguire la società e fare quello che ci chiedevano.» [23]

22 C., 56 anni, livello di scuola media, attualmente in pensione, era stata assegnata a una brigata di produzione di un comune popolare del distretto di Huadu durante la Rivoluzione culturale. In seguito divenne operaia in una fabbrica del Guangzhou. Quando la Rivoluzione culturale scoppiò, C. era una studentessa; una delle sue compagne di classe indossava un abito con un fiocco che un parente di Hong-Kong le aveva regalato. Questo indumento le avrebbe portato sfortuna:

> «Nella classe accanto, una compagna portava un indumento decorato con un elegante fiocco, che i suoi parenti di Hong-Kong le avevano inviato. Alcuni attivisti l'hanno sottoposta a una sessione di lotta e di accuse pubbliche. Hanno iniziato col tagliarle il fiocco, poi i capelli, in una maniera molta brutta, le hanno appeso un cartello con su scritto «delinquente» e un mucchio di gente è venuta ad accusarla, colpendola e insultandola.» [24]

23 Questo fatto ha impressionato molto la nostra interlocutrice:

> «Sembra che, proprio a partire da quel momento, si siano vestiti tutti allo stesso modo. Prima, a volte, i vestiti erano un po' più colorati, meno scuri e il loro stile poteva essere meno e stereotipato. Inoltre, quando eravamo scolare potevamo farci la coda di cavallo. Ma dopo questo incidente, ho portato i capelli corti e vestiti standard.» [25]

Vestito colorato in Dacron e uniforme «Lenine» da donna, nel 1970.



Collezione privata.

24 Le persone che non indossavano una tenuta militare o una tuta da lavoro attiravano facilmente l'attenzione e il sospetto, soprattutto per quanto riguardava la loro appartenenza di classe. D., 56 anni, diploma di scuola superiore, direttore di una scuola dell'infanzia, era operaio in una fabbrica di biancheria da bagno del Guangzhou nel periodo della Rivoluzione culturale, prima di essere trasferito in una squadra di produzione. Ci racconta:

> «Per fare un esempio facile: se non portavi un indumento militare o una tuta da lavoro, chi eri? Per gli altri, eri un punto interrogativo! Un grosso punto interrogativo! È come quando guardiamo una serie televisiva: a parte gli abiti dei carcerati che sono un po' speciali, i vestiti delle altre persone non hanno alcun segno distintivo. Allo stesso modo, se non porti queste due tenute, chi sei? Se non vuoi attirare l'attenzione, e non vuoi essere un punto interrogativo per gli altri, allora devi indossare uno di questi due tipi di vestiti. » [26]

25 Durante la Rivoluzione culturale, il sistema di valori che riguardava i vestiti legittimi era definito esclusivamente dallo Stato. Per mezzo dei suoi potenti meccanismi di propaganda e di educazione dell'opinione pubblica, nonché del suo sistema di rigida gestione burocratica a tutti i livelli, lo Stato infliggeva una dura sanzione sociale a quelli che osavano o desideravano portare «tenute stravaganti». Per questo motivo, la gente comune adottava unanimemente una tenuta «legittima» nel modo di vestire quotidiano, per costruirsi un'appartenenza di classe di cui mancava o che aveva bisogno di manifestare o di amplificare, e per mostrare la propria sottomissione al codice d'abbigliamento «legittimo». In questo modo lo Stato, attraverso un ente apposito, realizzava l'integrazione sociale.

Pantaloni bianchi: pantaloni da canaglia

26 I pantaloni che portavano gli abitanti del Guangdong durante la Rivoluzione culturale erano generalmente blu, grigi o neri, a volte beige, ma di solito a tinta unita e di colore scuro. Se qualcuno indossava un pantalone chiaro, si distingueva facilmente in mezzo a una marea di colori scuri. F., 57 anni, diploma liceale, attualmente in pensione, era stato inviato presso una squadra di produzione a Dongguan. Ci racconta:

> «Soltanto le camice erano bianche, non c'erano pantaloni bianchi, nessuno portava il bianco. Se qualcuno indossava un pantalone bianco, come dire? Aveva un'aria borghese. Il minimo stile occidentale vi trasformava in un borghese, una specie di "canaglia".» [27]

27 Durante la Rivoluzione culturale, gli individui che discendevano da una classe considerata sbagliata, si trasformavano scrupolosamente, stando molto attenti a prendere le distanze dal feudalesimo, dalla borghesia e dal revisionismo al fine di aumentare il proprio «indice di sicurezza». Nel suo romanzo *Dieci anni di cento persone*, Feng Jicai racconta in particolare la storia di un insegnante proveniente dall'alta borghesia:

> «Mi interrogo ogni giorno su tre punti, e quasi ogni giorno mi domando che cosa ho detto o fatto per mettermi contro i dirigenti: se ho fatto qualcosa, credo che il mio indice sia diminuito. Ma se quello che ho detto o fatto oggi mi è valso un complimento da parte dei dirigenti, credo che il mio indice sia aumentato, e provo un sentimento di stabilità, affidabilità e sicurezza.» [28]

28 Il sentimento di sicurezza di ogni individuo dipendeva dal comportamento e dal controllo dei dirigenti; infatti il dominio dello Stato attraversava tutti i livelli per infiltrarsi persino nella vita quotidiana degli individui, costretti all'autocritica permanente. Prima della Rivoluzione culturale, questo insegnante aveva dei pantaloni da completo bianchi, che aveva indossato una volta sola in occasione di un grande ricevimento per la Festa delle lanterne. Li trovava molto belli, ma «in seguito scoprì che quei pantaloni rappresentavano una coscienza di classe borghese repressa, che lui doveva imperativamente impedire al male di emergere, sopprimendolo all'origine, e perciò quei pantaloni bianchi rimasero appesi nell'armadio e non ne uscirono più fino a quando gli vennero confiscati durante una perquisizione della Rivoluzione culturale.» [29] Da ciò, ricavò la formula di calcolo dell'«indice di sicurezza»: «Ottenimento dell'apprezzamento dei dirigenti grazie al mio lavoro zelante in seno all'unità + abbigliamento più comune possibile + prudenza nelle parole e negli atti = indice di sicurezza.» [30]

29 Durante il periodo rivoluzionario, l'immagine artificiale dell'abbigliamento è una limitazione, ad opera dell'ideologia di Stato, dell'individualità e della possibilità di estetiche diverse e molteplici. In questo senso, il codice d'abbigliamento implica una componente di esclusione.

30 Occorre qui sottolineare che a causa dell'impossibilità per la maggioranza delle persone intervistate di datare con precisione l'apparizione

delle tenute considerate alternative, nonché delle carenze delle altre fonti sull'argomento (cronaca locale e archivi), l'indagine su tale questione dovrà essere approfondita per poter tracciare un quadro temporale della comparsa delle «tenute stravaganti» nel Guangdong.

RIEDUCARE LA MODA

31 base a quale norma una tenuta era giudicata «stravagante» nel Guangdong degli anni '60 e '70? Un articolo del *Yangsheng Evening News* del 10 giugno 1964 – firmato da un «Gruppo di studio tecnico sull'abbigliamento di Guangzhou» e intitolato «Che genere di vestiti si devono considerare come "tenute stravaganti"?» - tenta di definire le grandi linee:

> «Esempio: nell'abbigliamento femminile, le scollature che espongono il petto, le maglie che espongono le spalle, le gonne a tubo che fasciano i glutei e gli altri vestiti che intenzionalmente stringono troppo i fianchi ed espongono il petto sono considerati tenute stravaganti. Analogamente, nell'abbigliamento maschile, i jeans e le camicie a fiori che danno un aspetto ambiguo. Questi vestiti bizzarri hanno come caratteristiche comuni, da un lato di incitare al flirt e di eccitare i sensi, dall'altro di essere dannosi per la salute e di ostacolare i movimenti dell'organismo. Inoltre, tutte queste tenute stravaganti sono copiate dall'Occidente e sono contrarie al nostro stile socialista diligente, semplice e profondamente legato al lavoro. » [31]

32 Quali erano le componenti sociali che sorvegliavano l'applicazione di questa norma e quali erano quelle che dovevano essere sanzionate o rieducate? Durante la Rivoluzione culturale, la popolazione era suddivisa dall'autorità politica in tre gruppi. Secondo il comitato rivoluzionario provinciale del Guangdong, il primo gruppo, ovvero le «cinque categorie rosse», era composto dai soldati rivoluzionari, i funzionari della rivoluzione, gli operai, gli agricoltori poveri, gli agricoltori medio-poveri e i loro figli. Il secondo gruppo, i «nove tipi di persone» o «nove categorie nere» era composto, al contrario, da elementi catalogati come «proprietari fondiari, ricchi agricoltori, controrivoluzionari, cattivi elementi o gruppi di destra», i detenuti che avevano scontato la loro pena, le persone uscite dai campi di lavoro e di rieducazione, i reazionari delle classi lavorative e gli imprenditori delin-

quenti. Infine, il terzo gruppo, le «cinque categorie grigie», designava le persone che si trovavano tra i due gruppi precedenti, nonché i loro figli, ed era costituita principalmente da impiegati, venditori, medici, insegnanti, giornalisti, piccoli commercianti e professionisti indipendenti, assimilati alla categoria economica e politica della «piccola borghesia [32]». Ovviamente, le «cinque categorie rosse» erano la massima autorità nel giudicare e nel decidere in merito alla conformità o alla devianza dell'abbigliamento quotidiano degli altri due gruppi.

33 Quindi, l'abbigliamento «legittimo» proclamato e definito dallo Stato designava i vestiti dei funzionari della macchina statale, nonché delle classi sociali di base sulle quali si appoggiava: i vestiti degli operai, dei soldati dell'EPL e dei contadini, ovvero tenute militari, tutti i tipi di collo Mao, tute da lavoro e vestiti da contadino. E doveva soddisfare tre criteri: essere utile alla rivoluzione, essere utile al lavoro e promuovere la semplicità, l'ordine e l'uniformità nel lavoro.

Vestiti Jiangqing, nel 1970



Collezione privata.

1690 lettere o la disciplina politica

34 La repressione non avveniva solo in strada, con le bottiglie di alcol di riso di Jiujiang in mano. Ma ha assunto diverse forme tra cui, per prima, la repressione politica. Di certo, si esprimeva con la repressione delle «tenute stravaganti», ma anche attraverso l'attuazione di un'«estetica puramente politica» e l'incitazione diretta nei confronti delle masse a lottare contro le «tenute stravaganti».

35 Così, il 7 giugno 1964, un articolo a pagina 2 del quotidiano *Jiefang Ribao*, intitolato «Rifiutiamo fermamente di confezionare delle tenute stravaganti – Gli impiegati del negozio di abbigliamento Gaomei hanno il coraggio di proteggere i buoni costumi della società» era pubblicato sotto forma di una lettera dei lettori. Questo

articolo costituiva una discussione e una critica sulle «tenute stravaganti». La discussione partiva da una controversia sullo stile di un vestito. A maggio 1964, una cliente del negozio Gaomei di Shanghai aveva ordinato un paio di pantaloni aderente sui glutei e stretto sulle gambe, e il personale aveva rifiutato di confezionarlo. La cliente allora aveva chiesto con un tono di rimprovero: «Non mi venite a dire che un paio di pantaloni riflette un pensiero borghese e che potrebbe influenzare i costumi?!», scatenando una disputa. Un impiegato del negozio aveva allora scritto al *Jiefang Ribao*, dichiarando: «Riteniamo che il personale del negozio Gaomei abbia agito correttamente, che questa situazione critica sia stata gestita bene e che, nella nostra società socialista, non dobbiamo lasciare riapparire le tenute stravaganti della vecchia società.» Il giornale aveva pubblicato la lettera aggiungendovi un commento della redazione: «Non si tratta solo di una piccola questione su come considerare uno stile di abbigliamento, ma di un problema importante che consiste nel sapere se dobbiamo resistere o no alla mentalità e al modo di vivere borghesi. Non è assolutamente un argomento da trascurare!» L'articolo concludeva esortando i lettori a scrivere al giornale e a partecipare alla discussione per fissare dei limiti ai gusti personali sull'abbigliamento «nella nostra società socialista [33]».

36 La pubblicazione di questa lettera suscitò immediatamente un ampio dibattito sulle «tenute stravaganti». Moltissimi operai, impiegati dei comuni popolari, funzionari dell'amministrazione, venditori, soldati, insegnanti, studenti e gente del popolo scrissero per esprimere la loro opinione. Nei quattro mesi che seguirono l'uscita dell'articolo [34], il *Jiefang Ribao* pubblicò in tutto 1690 lettere sull'argomento. Numerose unità del Partito e della Gioventù comunista si interessarono al dibattito attraverso riunioni di studio, discussioni, giornali scritti a mano sulla lavagna o giornali murali al fine di stabilire dei parametri ed elevare il loro livello di coscienza [35]. Nelle lettere, molti lettori dichiaravano che le «tenute stravaganti» erano degli oggetti borghesi; le tenute dal taglio bizzarro si addicevano al modo di vita dissoluto e degenerato della classe sfruttatrice e oziosa e delle persone con attività losche e desideri vani e decadenti. Al contrario, il popolo dei lavoratori amava i vestiti economici e robusti, comodi e pratici, semplici e di buon gusto.

37 Questa critica delle «tenute stravaganti», che sottolineava e rafforzava il carattere rivoluzionario e il significato politico dell'abbigliamento, si diffuse rapidamente in tutto il paese per formare un fronte compatto di tutta la popolazione. Nei suoi editoriali, il *Jiefang Ribao* dichiarava che le attività commerciali del socialismo erano attività economiche profondamente politiche. I commercianti dovevano considerare in primo luogo la dimensione politica del loro lavoro, promuovere una morale e uno stile di vita nuovi attraverso le loro attività di acquisto e vendita di prodotti e i loro servizi, e distruggere le vecchie abitudini grazie all'apporto di novità. Questa propaganda potente generò una profonda impressione sull'opinione pubblica:

> «Alcuni, ricorda C., osano rivelare la loro personalità nel modo di vestirsi, altri non osano, e questo provoca dibattiti e critiche in seno all'opinione pubblica, o forse tra i capi famiglia, che sono molto conservatori; perché l'incessante dibattito pubblico accusa la gente che porta quelle che vengono definite "tenute stravaganti", che fasciano i glutei o con le gambe dei pantaloni strette, di essere "gente cattiva"; questo strano fenomeno era una novità a quel tempo.» [36]

38 Per tale motivo, le «tenute stravaganti» erano accusate di rappresentare concretamente la ricerca di un «modo di vita malsano» e di essere la manifestazione volgare di un «pensiero borghese decadente e vuoto». Questo grande dibattito di massa può essere considerato come lo spartiacque della moda: a partire da quel momento, le «tenute stravaganti» cominciarono a scomparire dalla vita quotidiana cinese.

39 Le «masse» diventavano sempre più efficaci nella repressione della stravaganza quanto più erano invitate a farlo nel nome della lotta di classe. Secondo un articolo del 23 agosto 1966 del *Quotidiano del Popolo*, le Guardie rosse che avevano occupato le strade dal 20 agosto, distribuivano volantini e affiggevano manifesti dappertutto, organizzando assemblee e pronunciando discorsi violenti contro le mentalità, gli usi e i costumi del passato. Inoltre, esortavano gli impiegati del settore dei servizi a non praticare più tagli di capelli o di vestiti stravaganti ai loro clienti. Tutti gli impiegati del negozio di moda Cielo Blu – che aveva modificato la sua insegna in «Negozio di vestiti Difesa dell'Oriente» – scrivevano in una lettera indirizzata alle Guardie rosse:

> «Rispondiamo con determinazione alla vostra esortazione rivoluzionaria, approviamo totalmente l'azione rivoluzionaria delle Guardie rosse del liceo Nº2 di Pechino contro la confezione di vestiti nello stile di Hong-Kong e di tenute stravaganti, e ci impegniamo a non modificare né a vendere tali vestiti. Diamoci tutti la mano e portiamo la Grande Rivoluzione Culturale Proletaria verso una nuova fase ancora più profonda ed estesa.» [37]

40 Sulla porta di alcuni negozi di abbigliamento, erano incollate due frasi parallele, piene di fervore rivoluzionario: «Confezione di vestiti rivoluzionari: molti, presto e bene – Distruzione di tenute stravaganti: molte, presto e bene», e una striscia orizzontale dichiarava: «Viva il proletariato, abbasso la borghesia». [38] Con questa atmosfera, le Guardie rosse si abbandonavano ad atti verbali e fisici contro le «tenute stravaganti» in nome della distruzione dei «quattro vecchiumi». La «lotta verbale» si esprimeva con critiche teoriche e l'educazione politica. Il *Quotidiano del Popolo* paragonava le tenute devianti al «nuovo orientamento della lotta di classe», alle «tendenze malsane e alle cattive pratiche della borghesia», alle «lotte della giovane generazione», alla «negazione delle gesta delle Guardie rosse» … Per contrastare i discorsi che sorgevano tra la popolazione – «dettagli senza importanza della vita quotidiana», «nessun diritto di intervenire», «inutile e inoffensivo», «i gusti sono gusti», «a forza di vederne ci si abitua» oppure «molto rumore per nulla» –, si organizzavano «classi di studio speciali», «riunioni di lotta sul posto» oppure «piccoli dibattiti sui *dazibao*». Per quanto riguarda la «lotta fisica», questa dava luogo a molti atti estremi. Qualsiasi vestito non conforme alla norma statale esponeva colui che lo indossava ad essere attaccato. Attraverso il livello di potere locale, lo Stato esercitava su coloro che osavano indossare delle «tenute stravaganti» aggressioni e minacce, colpi e insulti, umiliazioni, tagli delle gambe dei pantaloni e dei vestiti… Nei racconti di molte persone intervistate, abbiamo ascoltato le storie di «attivisti» che si appostavano all'uscita dei luoghi di lavoro, per misurare con una bottiglia la larghezza delle gambe dei pantaloni di giovani impiegati. E i casi in cui le Guardie rosse esercitavano la forza non erano rari.

41 Inoltre, la propaganda dei media aveva un'influenza importante. Solo la teoria rivoluzionaria e «l'estetica puramente politica» erano diffuse

dalla macchina di propaganda del Partito, gli altri sistemi di valori venivano violentemente denigrati. Il discorso dominante modellava i desideri consumistici, in particolare dei giovani e degli adolescenti. In tali condizioni, gli individui comuni che accettavano completamente o subivano l'influenza di questi discorsi, consapevolmente o meno, diventavano i portaparola e i difensori di questo sistema di valori, tanto più quando si trattava di lavoratori modello.

Razionamento e ascetismo o la soddisfazione dei bisogni

42 Sotto la Rivoluzione culturale, lo Stato esercitava un forte condizionamento sui consumi individuali, che si manifestava attraverso una definizione politica dei "bisogni" della popolazione.

43 Con l'avvento della nuova repubblica, gli obiettivi strategici del governo cinese definirono l'industrializzazione, principalmente l'industria pesante, come una priorità economica [39]. Per mettere in atto questa strategia, lo Stato adottò il collettivismo della produzione e l'ascetismo dei consumi [40]. Dopo il 1949, il collettivismo strutturò progressivamente la vita sociale diventandone una delle sue caratteristiche. La vita politica ed economica del Partito e dello Stato si concentrò sul modo di promuovere e di realizzare la collettivizzazione, di accrescere la quota dei beni nazionali nella produzione e nella vita quotidiana, nonché di promuovere un modo di vita collettivista. Per incoraggiare l'ascetismo nei consumi, lo Stato pretese che la società riducesse all'estremo i suoi desideri e la domanda di consumo individuale per privilegiare i bisogni umani di base.

44 Tra la nuova repubblica e la politica di apertura e di liberalismo degli anni '80 [41], la Cina conobbe così una fase in cui i "bisogni" rientravano in una forma di nazionalismo. Durante la Rivoluzione culturale, i problemi dei "bisogni" erano problemi politici, di ordine politico, e subivano il duplice dominio del potere e del discorso di Stato. La soddisfazione dei bisogni doveva essere una delle fonti di legittimità di uno Stato onnipresente e al contempo uno dei suoi mezzi per unificare le masse.

45 I dati relativi al consumo di vestiti e tessuti nel Guangdong permettono di comprendere l'attuazione di tale politica. Iniziamo dal tessuto

di cotone. Il 15 settembre 1954, sulla base di una decisione del Consiglio di Stato, il Guangdong adottò la distribuzione pianificata dei tessuti di cotone. Secondo le «Cronache commerciali dei prodotti manifatturieri di consumo quotidiano» della *Guangzhou difangzhi* (*Gazzetta di Guangzhou*), la totalità dei tessuti di cotone e dei prodotti derivati, di qualsiasi colore, fantasia e qualità, ad uso pubblico o destinati ad eventi che necessitano un surplus di tessuto – nascite, matrimoni, decessi, catastrofi naturali… – doveva essere fornita secondo le quantità fissate e in cambio dei bollini della tessera annonaria. La razione fissata il primo anno era di 11,32 m per i funzionari, 8,7 m per i cittadini e 7 m per i contadini della zona suburbana. Poiché, a partire dal 1960, il governo aveva deciso di raggruppare gli acquisti e le vendite di maglieria, calze e cotone, la quantità di tessuto assegnata è stata notevolmente ridotta dal 1961 al 1965, fino ad arrivare a 70 cm per i cittadini e a 50 cm per i contadini della zona suburbana. Tali razioni permettevano appena di confezionare una maglietta da bambino. In seguito, tra il 1965 e il 1967, la produzione è aumentata. La Rivoluzione culturale ha anche fatto crollare la produzione di garza, la cui razione nel 1968 era di 2,76 m. La quantità di 5,5 m citata più volte nelle testimonianze corrisponde al periodo 1969-1978, lo squilibrio tra la domanda e l'offerta di cotone si era infatti progressivamente ridotto a partire dagli anni '70 [42].

46 Sempre secondo i dati delle «Cronache commerciali dei prodotti manifatturieri di consumo quotidiano», tute sportive, maglieria intima e pantaloni di cotone, maglie di cotone, coperte tessute, coperte in lana, biancheria da bagno, pigiami e lenzuola (razionati dal 1955) vennero forniti a partire dal 15 agosto 1960 in cambio dei bollini della tessera annonaria. Nel marzo 1961, anche gli asciugamani, le calze e le canottiere furono razionati e altri piccoli articoli come il filo per cucire, i fazzoletti e le coperte di cotone. Il numero dei bollini necessari era calcolato in base alla dimensione degli articoli, al contenuto di cotone, alla qualità e densità, al peso e alle loro caratteristiche. Nel 1964, la provincia del Guangdong stabilì una norma di razionamento per maglieria e calze, ovvero 83 cm per una T-shirt, 60 cm per una canottiera, 1,8 m per una tuta sportiva in cotone, 2,83 m per una tuta sportiva in pile, 37 cm per un asciugamano che pesava tra 730 e 875 g o un paio di calze da adulto e 5 m per un lenzuolo di un letto di 2 m. Una riduzione del 30 % sui bollini veniva concessa ai prodotti di terza

qualità, poiché i tessuti misti erano calcolati secondo il loro contenuto di cotone. Le regole di razionamento sono cambiate nel corso del tempo. Grazie a un'offerta maggiore, la quantità dei prodotti razionati diminuì progressivamente e, di conseguenza, la quantità dei bollini richiesti per prodotto [43].

Fotografia ricordo di tre collaboratori (L. sinistra) nel 1969 a Parigi.



Collezione privata.

47 Una testimonianza descrive l'influenza di questi vincoli statali sui consumi quotidiani dei cittadini. L., indonesiano cinese, tornato in Cina all'età di 14 anni per proseguire gli studi, era interprete di francese per una squadra di cooperanti dell'industria edilizia. Nel 1969, di ritorno dal Congo, fece scalo a Parigi e visitò la capitale francese accompagnato da alcuni membri dell'Ambasciata cinese. La fotografia è stata scattata in inverno, con un tempo gelido. I cooperanti, che erano partiti per un paese tropicale, non si erano portati dietro indu-

menti pesanti. I cappotti dei tre cooperanti (L. a sinistra) erano stati prestati loro dall'Ambasciata. Rientrati in Cina, la loro unità requisì i cappotti per consegnarli al Ministero degli Affari esteri. Nessun elemento straniero doveva perturbare il sistema di abbigliamento e il volume dei consumi.

48 Questa storia, così come i dati summenzionati, dimostra il controllo dei consumi sia su scala industriale che individuale. La politicizzazione radicale dell'abbigliamento quotidiano lasciava pochissimo spazio alle «tenute stravaganti». Sostanzialmente, i sistemi di razionamento e di distribuzione erano il mezzo con cui lo Stato stabiliva con precisione, a monte, i bisogni fondamentali della popolazione e, a valle, la natura dei beni destinati a soddisfarli. I razionamenti erano un mezzo per conseguire gli «obiettivi della rivoluzione».

«Spietato come un rigido inverno» o il regno dell'ideologia

49 Risulta ormai evidente che durante la Rivoluzione culturale la popolazione viveva in un clima di paura e violenza. Secondo Xu Ben, la Rivoluzione culturale si è servita della lotta di classe per mobilitare la società: «Dopo l'instaurazione del nuovo sistema politico nel 1949, i livelli di potere nella società, il rapporto col nemico, le opportunità sociali, la distribuzione dei privilegi e i rapporti di oppressione nelle relazioni personali erano tutti definiti in termini di classe.»[44] La società intera era immersa in un'ideologia dell'antagonismo[45], la cui caratteristica più importante fu l'apparizione di una profonda frattura tra "noi" e "il nemico". Da un lato, per il Partito e lo Stato, "noi" dovevamo ubbidire senza condizioni e offrire una lealtà assoluta; dall'altro, qualsiasi tipo di coesistenza tra "noi" e "il nemico" era impossibile.

50 La società cinese sembrava allora costituita semplicemente da "buoni" e "cattivi". E poiché il popolo non poteva avere elementi "cattivi" tra le sue fila, non si trattava di esseri umani ma di «demoni bovini e reincarnazioni di serpenti», di «cani», di «insetti velenosi», di «mucchi di escrementi di cane disprezzati dal genere umano»... L'unico sentimento possibile nei loro confronti era un profondo odio: «bisogna essere crudeli e spietati come un rigido inverno», «essere senza pietà persino quando sono a terra». Quindi non meritavano altro che «essere rasati per metà del cranio», portare dei cartelli,

essere costretti a inginocchiarsi, subire sessioni di accuse pubbliche, essere rinchiusi nelle «stalle»; «non possiamo trattarli con dolcezza, amabilità, rispetto, moderazione o indulgenza», si affermava, ma bisognava «distruggerli decisamente, profondamente, completamente». Questa lotta di classe senza limiti ha permesso di passare dalle parole ai fatti e di legittimare la violenza.

51 In una situazione tale, l'individuazione dei "cattivi" non poteva che creare un clima di terrore onnipresente. Additati alla pubblica riprovazione, vivevano nella disperazione, con un senso di colpa da espiare e una mancanza di sicurezza senza pari. I "cattivi" dovevano prendere tutte le precauzioni possibili, prigionieri dei loro rapporti sociali e minacciati dalla prossima ondata che avrebbe colpito loro e la loro famiglia. E quando la disgrazia arrivava, non potevano fare altro che riconoscere le loro colpe, confessare gli errori e subire le sessioni di lotta e pubblica denuncia [46].

52 Man mano che la Rivoluzione culturale si sviluppava, la paura era alimentata da un nuovo fattore: la crescente confusione tra gli elementi delle classi sociali "cattive" e i malfattori. In tali circostanze, il minimo passo falso o pettegolezzo su di voi poteva trasformarvi in un "controrivoluzionario", con il rischio di essere punito alla prossima occasione. Sensazione di insicurezza e sospetto sono diventati una caratteristica di questo periodo [47]. La vita quotidiana doveva essere per la popolazione l'ambito principale della «coscienza permanente della lotta di classe», dell'attuazione di una «trasformazione rivoluzionaria» e dell'«autoaffermazione». In questa situazione, l'abbigliamento quotidiano aveva necessariamente un valore simbolico e politico particolare.

53 Innanzitutto, le «cinque categorie rosse», e in particolare i militari, gli operai e i contadini, e i loro figli, mostravano direttamente la loro appartenenza di classe e la loro tendenza rivoluzionaria indossando tenute militari, tute e abiti da lavoro semplici e lontani dallo «stile borghese». Per paura, convinzione o interesse, si conformavano al codice di abbigliamento in vigore.

Uomo in abiti da lavoro, in una riunione pubblica, 1967.



Collezione privata.

54 In secondo luogo, l'abbigliamento era considerato come uno strumento di costruzione dell'orientamento rivoluzionario. Gli individui che appartenevano per origine familiare alle categorie «nere» e «grigie» sceglievano e prendevano a modello le cinque «categorie rosse» nel loro modo di vestirsi, creandosi così un «aspetto» rivoluzionario imitando i modelli del regime. Questa «sottomissione forzata» si rifletteva in modo obliquo e indiretto su tutto l'abbigliamento quotidiano degli individui.

55 Infine, l'atteggiamento nei confronti delle «tenute stravaganti» permetteva di distinguersi facilmente dalle persone che le portavano e di manifestare la propria lealtà al regime. Le tenute "stravaganti", ovvero l'affermazione della propria personalità attraverso una ricerca estetica, sono state soggette a una dura sorveglianza [48]. Uno degli obiettivi della Rivoluzione culturale era di formare la mentalità rivoluzionaria. Si trattava quindi in gran parte di una «rivoluzione morale» che doveva istituire una morale proletaria. Per quanto riguarda le donne, se la loro tenuta era «eccentrica» o «bizzarra», venivano

considerate «vestite in modo scioccante», «troppo appariscenti», «immorali», «troppo volgari», «civettuole», «vanitose» o «ostentavano il loro fascino» e quindi non erano che delle «seduttrici» e delle «borghesi», caratterizzate da una «grave mentalità borghese», «o addirittura avevano scelto la strada del capitalismo».

56 Essere sempre sotto accusa per una tenuta non conforme generava un clima di terrore in tutta la società. «L'ideologia rivoluzionaria della Rivoluzione culturale è stata concepita dallo Stato e realizzata dal suo apparato per mezzo della violenza e del terrore», nota Xu Ben [49]. La Rivoluzione culturale è nata inizialmente come un movimento di massa, un movimento di «pulizia completa delle mentalità», di purificazione dei modelli di pensiero e dei sistemi di valori. Attraverso questa «pulizia» generale, il potere ha cercato di sradicare le idee e le azioni «feudali», «borghesi» e «revisioniste», di riformare l'«eterodossia» e l'«alterità» affinché, in Oriente, la Cina socialista potesse favorire l'avvento di un uomo socialista nuovo, integro e perfetto, costruendo un universo di Grande Armonia puro e ideale dall'unione del romanticismo e del realismo rivoluzionari.

57 L'abbigliamento non è solo un linguaggio silenzioso, è anche una manifestazione politica e quindi un mezzo per dettare le regole della vita quotidiana. È uno dei risultati della disciplina imposta dallo Stato: i vestiti degli individui possono formare o modificare l'identità di chi li porta e diventare quindi uno strumento di costruzione della memoria e della coscienza collettive nonché dell'immagine di sé. L'immagine vestimentaria, incarnando lo «spirito dell'epoca» [50], contribuisce a creare nella popolazione un sentimento di grandezza, di identificazione e di appartenenza a una nazione e a una classe sociale, e a compattare uno strato sociale, al prezzo dell'esclusione delle tenute «stravaganti» sinonimo di «devianza».

*

58 Sotto la Rivoluzione culturale, il domino dello Stato inglobava tutti gli aspetti della vita quotidiana. Lo Stato, controllando e utilizzando gli strumenti della propaganda, spaventava la popolazione con la violenza e il terrore rivoluzionari, incoraggiando allo stesso tempo un ideale e una morale collettivi, per propagare dall'alto verso il basso un'ideologia secondo cui «la lotta di classe è superiore a tutto», «la

rivoluzione è al di sopra di tutto» e per dominare sia la vita collettiva che individuale, allo scopo di spingere i membri della società a unificare le loro mentalità, ad escludere qualsiasi pensiero o atto eterodosso, realizzando così un'unione efficace della società tramite un codice di abbigliamento. Nella pratica, questa volontà si è espressa nella lotta contro le «tenute stravaganti», che è sfociata in dieci anni di strana uniformità dell'abbigliamento [51].

59 In questa particolare situazione sociale, l'abbigliamento era un mezzo importante per posizionarsi socialmente, poiché la conformità nel modo di vestire offriva all'individuo una legittimità diretta[52]; era anche un modo concreto di attuazione del potere, perché offriva all'individuo una legittimità strutturale; ed infine, era un mezzo efficace di sanzione morale, perché offriva all'individuo una legittimità culturale. In questo modo, lo Stato controllava abilmente gli individui tramite dispositivi disciplinari, al contrario di ciò che avveniva con le «tenute stravaganti» che rientravano piuttosto nell'ambito della coercizione politica, della limitazione dei consumi e del controllo mentale.

60 Attualmente, gli studi universitari sulla diffusione e il dominio del potere e dell'ideologia di Stato nella vita quotidiana durante la Rivoluzione culturale sono rari, ancora più rari quelli sull'abbigliamento. Quale posto occupano agli occhi degli storici i piccoli dettagli della vita quotidiana della gente comune? La nostra riflessione, che fa seguito ad altri lavori, costituisce solo un primo passo in questo campo per la storia della Cina [52].

61 Sotto l'influenza dell'analisi strutturale e della svolta post-moderna, gli studi culturali occidentali si interessano alle relazioni tra cultura e potere. Nella Cina degli anni '60, lo Stato ha fatto dell'abbigliamento «legittimo» e della repressione contro le «tenute stravaganti» un simbolo e un segno della sua capacità di influenza sul quotidiano. Ma, da un altro punto di vista, questa logica è stata parzialmente, e in maniera creativa, utilizzata dalla popolazione come mezzo di difesa personale [53]. La presente ricerca ha sottolineato il controllo statale ma, indubbiamente, molte persone sono rimaste relativamente indipendenti e non hanno mai cessato di lottare contro tale influenza, e ciò è dimostrato dall'esistenza stessa delle «tenute stravaganti».

62 Anche se in questa occasione non abbiamo avuto il tempo di analizzare le strategie e gli atti di resistenza della popolazione cinese di fronte a questo terremoto politico, non bisogna sottovalutarli. Perciò, una nuova analisi della Rivoluzione culturale dal punto di vista della vita quotidiana può aprire nuove prospettive, anche politiche, su quel periodo.

NOTES

1 «*Wuchanjieji Wenhua Dageming langchao xijuan shoudu jiedao "Hongweibing" menglie chongji zichanjieji de fengsu xiguan*» («L'ondata della Grande Rivoluzione Culturale Proletaria si abbatte sulle strade della capitale, le "Guardie rosse" attaccano violentemente le abitudini borghesi», *Quotidiano del Popolo*, 23 agosto 1966, p. 2.

2 Xu Ben "*Wenge*" *zhenzhi wenhua zhong de konju yu baoli Il terrore e la violenza nella cultura politica della Rivoluzione culturale*, sito Xueshu Zhonghua.

3 Dopo la fine della Rivoluzione culturale, tra il 1979 e il 1980, gli ambienti letterari e artistici della Cina continentale lanciarono un primo attacco contro lo «stile di Hong-Kong e Taiwan». In seguito, in occasione della critica di un film sulle prostitute giapponesi, *Sandakan* N° 8, il comitato del Partito della municipalità di Pechino lanciò un movimento di «piccola pulizia». Alcuni guardiani erano stati piazzati accanto alle porte dell'università Qinghua per ispezionare i capelli e la larghezza dei pantaloni di studenti e insegnanti. I capelli lunghi, che iniziavano ad andare di moda, gli occhiali da sole stile aviatore e i pantaloni a zampa d'elefante erano vietati. A metà degli anni '80 in Cina ebbero luogo dei movimenti di «Pulizia dell'inquinamento spirituale» e «Anti-liberalismo», accompagnati da diverse ondate di limitazione della libertà di parola. Oltre alle «pulizie» del settore culturale, alcuni moralisti benpensanti hanno iniziato a criticare l'«inquinamento spirituale» nel settore economico.

4 Hu Deping, *Yaobang tongzhi ruhe kan xiaofei – jue bu neng «hao mei er wu Xishi»* (*Punto di vista del compagno Yaobang sui consumi – non si può «amare la bellezza e odiare Xishi»*), sito informativo su Hu Yaobang.

5 Turner, "The Social Skin", in C. B. Burroughs & J. Ehrenreich (dir.), *Reading the Social Body*, Iowa City, University Iowa Press, 1993, p. 15-39.

6 Xiao Fengxia, «*Zhongguo jiyuan: beifu lishi nang kuaisu qianxing – ping youguan Zhongguo dangdai shehui shenghuo de san bu zhuzuo*» («Inizio di un'era cinese: avanzare rapidamente sopportando l'onere della storia – critica di tre opere sulla vita nella società cinese contemporanea», in Shehuixue yanjiu, no 5, 2006.

7 A causa dei limiti imposti da numerosi fattori quali la capacità produttiva e il livello tecnico del paese, poche persone si potevano permettere di scattare regolarmente delle foto; inoltre, a causa dei ripetuti sconvolgimenti della vita politica, ma anche del clima umido e piovoso del Sud della Cina, si sono conservate poche fotografie integre e nitide. Per questi motivi, il reperimento di fotografie utili alla nostra ricerca è stato difficile.

8 Norman K. Denzin, "The Comparative Life History", in Norman Denzin (réd.), *The Research Act*, McGrawHill, New-York, 1978, p. 214-255.

9 Nicolas Herpin e Liliane Kasparian, *Les dépenses d'habillement en* 1983-84, *Premiers résultats*, Collections de l'INSEE, no 48, 1985, p. 6-22.

10 Jin Dalu, «*Chong "wu" de shenmei jiqi tuibian*» («L'estetica della venerazione del "guerriero" e le sue mutazioni», *Shehui guancha*, no 5, 2006.

11 Secondo un proverbio cantonese, «culotte testa di bufalo, dominio del mondo» significa che si è pronti ad accettare una vita estremamente dura per lanciarsi in una grande impresa. Un'espressione popolare dice anche: «Non temo che i miei figli e nipoti portino dei pantaloni a testa di bufalo, ma piuttosto che i miei discendenti si ritrovino con delle scarpe a coda di rondine», poiché chi portava le scarpe «coda di rondine» (scarpe con punzonatura a coda di rondine) era considerato un tipo degenerato e poco raccomandabile, simbolizzando così la decadenza della famiglia.

12 Il testo originale di Lu Xun è il seguente: «Gli spettatori trattenevano il fiato, un uomo spuntò sulla scena vestito soltanto con una culotte "testa di bufalo" e con alcuni tratti del viso truccati; era l'"impiccato"». La «culotte testa di vitello» (*dubikun*) fa allusione alla biografia di Sima Xiangru, nelle *Memorie storiche* (*Shiji*) di Sima Qian. Secondo il commento di Song Feisi (dinastie del Sud), citando Wu Weizho, (periodo dei Tre Regni), «Tagliato in tre metri di tessuto, la sua forma è simile a una testa di vitello». Nel testo in questione, questa culotte designa una specie di short chiamato «pantalone testa di bufalo» nella regione di Shaoxing.

13 Il testo originale di Lu Xun è il seguente: «Gli spettatori trattenevano il fiato, un uomo spuntò sulla scena vestito soltanto con una culotte "testa di bufalo" e con alcuni tratti del viso truccati; era l'"impiccato"». La «culotte

testa di vitello» (*dubikun*) fa allusione alla biografia di Sima Xiangru, nelle *Memorie storiche* (*Shiji*) di Sima Qian. Secondo il commento di Song Feisi (dinastie del Sud), citando Wu Weizho, (periodo dei Tre Regni), «Tagliato in tre metri di tessuto, la sua forma è simile a una testa di vitello». Nel testo in questione, questa culotte designa una specie di short chiamato «pantalone testa di bufalo» nella regione di Shaoxing.

14 Intervista di F. registrata il 13 agosto 2006 a Guangzhou dall'autore.

15 *Idem.*

16 Intervista di H. registrata il 2 novembre 2006 a Guangzhou dall'autore.

17 Vedere Malcom Waters, *Modern Sociological Theory*, Londres, Sage Publications, 1994, p. 145 della traduzione cinese (*Xiandai shehui lilun*, tradotto da Yang Shanhua et al., Huaxia chubanshe, Beijing, 2000).

18 Il nome cantonese di questi pantaloni aderenti è quello di una specialità di salsiccia locale, e l'unità di misura della larghezza dei pantaloni era una bottiglia di alcol di riso di Jiujiang: le «masse rivoluzionarie» davano prova di creatività stabilendo una relazione diretta tra le regole della Rivoluzione e la loro vita quotidiana.

19 Intervista di B. registrata il 7 agosto 2006 a Guangzhou dall'autore.

20 Intervista di M. registrata il 21 aprile 2006 a Guangzhou dall'autore.

21 Intervista di Z. registrata il 10 aprile 2006 a Guangzhou dall'autore.

22 Zhu Cenlou, «*Cong shehui, geren yu wenhua de guanxi lun Zhongguoren xingge de chigan quxiang*» («Orientamenti del sentimento di vergogna nel temperamento dei cinesi a partire dalla società, dagli individui e dalla cultura», in Li Yiyuan, Yang Guoshu, *Zhongguoren de xingge* (*Il temperamento dei cinesi*), Jiangsu Jiaoyu Chubanshe, Nanjing, 2006, p. 80.

23 Intervista di D. registrata il 6 settembre 2006 a Guangzhou dall'autore.

24 Intervista di C. registrata il 19 agosto 2005 a Guangzhou dall'autore.

25 *Idem.*

26 Intervista di D. registrata il 3 ottobre 2006 a Guangzhou dall'autore.

27 Intervista di F. registrata il 13 agosto 2006 a Guangzhou dall'autore.

28 Feng Jicai, *Yi bai ge ren de shi nian* (tradotto e pubblicato in inglese con il titolo *Ten Years of Madness*), Shidai Wenyi Chubanshe, Changchun, 2003, p. 178.

29 *Idem.*

30 *Idem.*

31 Guangzhou Fuzhuang Jishu Xuexizu (Gruppo di studio tecnico sull'abbigliamento di Guangzhou), «*Shenmeyang de yifu suan shi qizhuangyifu*» («Che genere di vestiti si devono considerare come "tenute stravaganti"?»), *Yangsheng Wanbao*, 10 giugno 1964, p. 2.

32 Rao Zhanxiong, et al. (réd.), *Guangzhou shi · Dashiji · Zhonghua Renmin Gongheguo shiqi 1966 nian* (*Gazzetta di Guangzhou, cronaca degli eventi importanti, periodo della Repubblica Popolare cinese, 1966*), sito Guanzhoushi Difangzhi.

33 Gu Zhihui, «Jianjue jujue zaizhi qizhuangyifu – Gaomei Fuzhuang dian zhigong yongyu baohu shehui hao fengqi» («Rifiutiamo fermamente di confezionare delle tenute stravaganti – Gli impiegati del negozio di abbigliamento Gaomei hanno il coraggio di proteggere i buoni costumi della società»), *Jiefang ribao*, 7 giugno 1964, p. 2.

34 «*Shanghai guangda renmin jiji canjia dizhi qizhuangyifu de taolun fayang wuchanjieji youliang chuantong fandui zichanjieji sixiang zuofeng*» («La numerosa popolazione di Shanghai partecipa alla discussione sulla resistenza alle tenute stravaganti e diffonde l'eccellente tradizione proletaria di lotta contro lo stile di pensiero borghese»), in *Renmin ribao*, 14 novembre 1964, p. 2.

35 Durante alcune discussioni, dei giovani marginali sull'orlo della decadenza e che avevano per qualche tempo desiderato le «tenute stravaganti» descrivevano a partire dalla loro esperienza personale il pericolo che la ricerca di questo tipo di abbigliamento aveva rappresentato per loro, in quanto compromessi dal modo di vivere capitalista. Dopo che tali dibattiti proseguirono per qualche tempo, indossare le «tenute stravaganti» non aveva più lo stesso fascino per la popolazione di Shanghai. Quanto alla cliente all'origine della querelle con il personale del negozio di Gaomei, essa riconobbe dignitosamente di aver avuto torto durante un dibattito e si recò di sua propria iniziativa alla redazione del Jiefang ribao per dichiarare che ormai, grazie all'aiuto dei compagni della sua organizzazione e del suo entourage, stava facendo rapidi progressi.

36 Intervista di C. registrata il 27 ottobre 2006 a Guangzhou dall'autore.

37 «*Wuchanjieji Wenhua Dageming langchao xijuan shoudu jiedao "Hongweibing" menglie chongji zichanjieji de fengsu xiguan*» («L'ondata della Grande Rivoluzione Culturale Proletaria si abbatte sulle strade della capi-

tale, le “Guardie rosse” attaccano violentemente le abitudini borghesi», *Quotidiano del Popolo*, 23 agosto 1966, p. 2.

38 *Idem.*

39 Lin Yifu, et al., *Zhongguo de qiji* (Il miracolo cinese), (versione ampliata), Shanghai Sanlian Shudian, Shanghai Renmin Chubanshe, 2004, p. 28-38.

40 Wang Ning, *Cong kuxingzhe shehui dao xiaofeizhe shehui: Zhongguo chengshi xiaofei zhidu, laodong jili yu zhuti jiegou zhuanxing* (Dalla società ascetica alla società dei consumi: sistema consumistico delle città cinesi, struttura del soggetto**, Shehui Kexue Wenxian Chubanshe, Beijing, 2009, p. 44-106.

incitamento al lavoro e trasformazione della

41 Xu Ben, «“*Xuyao*” *zai Zhongguo de zhengzhi zhuanxing he lilun kunjing*» («I “bisogni” nei cambiamenti della politica cinese e la difficoltà della loro posizione teorica»), in *Huacheng*, no 4, 2006

42 Mai Shaoping (réd.), *Guangzhou shizhi – riyong gongyepin shangyezhi* (*Gazzetta di Guangzhou, cronaca commerciale dei beni di consumo quotidiano*), sito Guangzhou shi Difangzhi.

43 *Idem.*

44 Xu Ben “*Wenge*” *zhenzhi wenhua zhong de konju yu baoli Il terrore e la violenza nella cultura politica della Rivoluzione culturale*, sito Xueshu Zhonghua.

45 *Idem.*

46 *Idem.*

47 *Idem.*

48 La letteratura, la poesia, l’opera rivoluzionaria, il cinema, la pittura, i manifesti, gli slogan e le parole d’ordine degli anni ‘60 e ‘70 riguardavano gli eroi e gli eventi rappresentativi pubblicizzati all’epoca, e mai l’individuo, i rapporti tra i sessi o i sentimenti personali.

49 Xu Ben, *op. cit.*

50 H. Blumer, “Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection”, *Sociological Quarterly*, 10, 1969, p. 275-291.

51 Wang Ning, «Fuzhuang tixian jiti yishi zhuanxing» («Trasformazioni di coscienza sul modo di vestirsi collettivo»), in *Nanfang ribao*, 20 novembre 2003.

52 Vedere ad esempio, Larissa Zakharova *S'habiller à la soviétique. La mode et le Dégel en URSS*, Paris, CNRS éditions, 2011.

53 Prasenjit Duara, *Culture, Power and the State – Rural North China 1900-1942*, Standford University Press, Stanford, 1988. Traduzione cinese: *Wenhua, quanli yu guojia: 1900-1942 nian de Huabei nongcun*, tradotto da Wang Fuming, Jiangsu Renmin Chubanshe, Nanjing, 2006, p. 1.

AUTHOR

Sun Peidong

TRANSLATORS

Monica Messina

Giulia Bonali

Il costume indiano non esiste

Il codice d'abbigliamento di una riserva sioux (1868-1968)

Thomas Grillot

Translated by Laura Massarelli and Giulia Bonali

OUTLINE

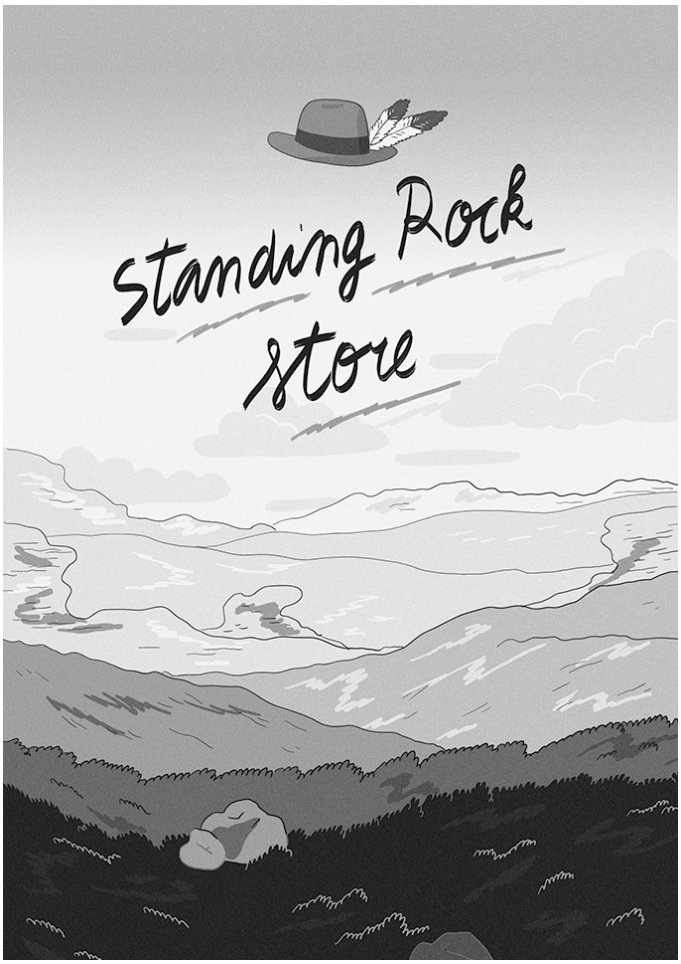
UN AGENTE DI «CIVILIZZAZIONE»
- L'abito da cittadino
- Dei vestiti portatori di storie
- Prima/dopo

NUOVE ESPRESSIONI DELL'NDIVIDUALITÀ
- Delle piume su un cappello: bricolage indiani
- Il *Big Store*
- Con piume e fiori

LA POVERTÀ D'ABBILGLIAMENTO COME IDENTITÀ
- Carità di Stato
- Il vestito durante la Depressione
- Il codice d'abbigliamento della riserva
- Il punto di vista degli antropologi
- *Old ways, new ways*
- Elvis e *Miss Indian America*

TEXT

Standing Rock Store



© Léa Hybre

1 C'è probabilmente sempre stata della *moda* presso gli Indiani d'America, almeno se per questo intendiamo una variazione stilistica del vestito nel tempo e nello spazio. La ricerca antropologica fin dai primi del XX secolo ha sottolineato la circolazione dei tagli e dei motivi ornamentali tra gruppi tribali, per esempio nelle Grandi Pianure americane, che ha permesso di distinguere – a grandi linee – dei periodi in un passato che era lungi dall'essere immobile. Sia prima sia dopo il «contatto» con gli Europei, motivi e tecniche si sono trasmessi tra gruppi, non senza tenere conto, nel ciò fare, dei diritti di proprietà personali[1].

2 Fin dai primi decenni che hanno seguito il «contatto», «Bianchi» e «Indiani» hanno prestato un'attenzione molto particolare ai loro vestiti e alle loro parure rispettivi. Gli scambi commerciali e i matrimoni hanno dato adito alla comparsa di costumi compositi, dove si sono formati dei gusti indigeni per le importazioni europee, che sono risultati in una serie di tessuti, tagli e assortimenti che rispondevano a dei criteri particolari. Fin dal XVIII secolo, questi gusti già affermati hanno permesso di costituire un vero e proprio mercato indiano in alcune industrie come quella delle coperte, fino alla metà del XX secolo [2].

3 Che la si definisca semplicemente come una variante stilistica nel tempo, o più precisamente come una specificità europea, che associa in un periodico rinnovo consumatori, commercianti, pubblicitari e industriali, la moda non ha dunque aspettato il XX secolo per penetrare nella vita delle famiglie e dei gruppi indiani. Se l'epoca contemporanea merita che ci si soffermi particolarmente, è perché ci consente di vedere in quali condizioni dei popoli sottomessi e relegati in delle riserve hanno potuto continuare ad appropriarsi la moda euro americana, nonostante l'isolamento geografico (relativo), la povertà (frequente), e il paternalismo (onnipresente) dello Stato federale americano, e delle Chiese cristiane, che si estendeva volentieri all'abbigliamento. Non si tratta qui di descrivere in modo astratto un costume o una moda indiana «da riserva», e questo innanzitutto perché non tutti i gruppi indiani, anche quando sono sottoposti a delle condizioni di vita simili, hanno lo stesso punto di partenza.

4 Un'indagine a livello di una riserva, quella del territorio sioux di Standing Rock, situato a cavallo tra gli Stati del Dakota del Nord e del Dakota del Sud, permette di cogliere la creazione di tradizioni locali dell'abbigliamento ancorate in delle culture specifiche, e di mettere in luce in che modo, nella vita quotidiana degli individui, vengono negoziate le pressioni esercitate dagli euro-americani sul costume degli Indiani. Abito rurale, da povero, alla moda, o ispirato al passato: il vestito indiano nelle riserve risponde a tutti questi aspetti contemporaneamente. Ma, avendo rinunciato all'idea che dovrebbero esserci uno stile o una moda specifica facile da definire in modo definitivo, vorremmo osservare nelle riserve, come si sia sviluppato un codice dell'abbigliamento particolare, nato dalla colonizzazione. Poiché in generale non è il vestito in quanto tale ad essere indiano, e neanche

le sue componenti, bensì le sue pratiche, il modo in cui interagisce nelle relazioni sociali e con la vita dei singoli, in seno a delle società molto specifiche, quelle delle riserve.

“Census taking at Standing Rock Agency”, David F. Barry, anni 1880.



Denver Public Library.

“Census taking at Standing Rock Agency”, (dettagli), David F. Barry, anni 1880.



Denver Public Library.

***Ritratti di Indiani d'America*, W.H. Jackson, c. 1878.**



Fotografie di Indiani selezionate dalla collezione in possesso della U.S. Geological Survey of the Territories, c. 1876, Yale Collection of Western Americans, Beinecke Rare Book and Manuscripts.

UN AGENTE DI «CIVILIZZAZIONE»

5 Dalla massa ordinata che viene a farsi recensire, alla sede dell'agenzia dell'Ufficio per gli Affari Indiani, emergono di primo acchito soltanto dei cappelli. In quest'anno del decennio 1880, la riserva di Standing Rock raggruppa più di 3000 Lakotas e Dakotas, dei Sioux pacificati di recente. Il fotografo D. F. Barry, venuto dalla città di Bismarck, situata a 100 km al nord, nel territorio del Dakota, realizza un ritratto di gruppo solenne. Al centro della fotografia, il tavolo dove è seduto l'incaricato del censimento, l'agente del B.I.A., in giacca e bombetta. Dietro di lui, sua moglie che è anche la sua interprete, con lo stesso cappello. A un estremo del tavolo uno dei capi Lakotas della riserva,

John Grass, dai tratti poco visibili sotto il suo cappello di paglia. In piedi, appoggiato ad un secondo tavolo, un altro capo, Gall. Dietro ai due leader ci sono le loro mogli.

L'abito da cittadino

6 Il censimento è l'occasione di affermare un rango e di mettere in scena un ordine. Quest'ultimo è evidentemente legato all'abbigliamento. Al di fuori dei personaggi centrali, sono pochi quelli identificabili, tanto più che i costumi si somigliano. Le donne avvolte nelle loro coperte sono in effetti un po' in disparte. Ma anche se gli uomini occupano quasi tutto il posto sulla fotografia, appare chiaramente sulla destra di questa un gruppo di donne, vestite con dei grembiuli: sono le impiegate del pensionato di Fort Yates, accanto alle quali si sono sistemati, saggiamente in fila e con una divisa da scolaretti identica per tutti, i loro allievi. Questi bambini e le loro maestre vogliono rappresentare l'avanguardia della civilizzazione. La correttezza della loro tenuta attesta la serietà degli insegnanti del B.I.A.. Essa dimostra tutta l'importanza, per lo stato americano, della conformità di abbigliamento di un popolo che fino a poco tempo prima veniva visto come seminudo, con pitture di guerra in faccia e le piume nei capelli [3]. Il vestito di tipo europeo è pegno di pace e di assimilazione, le segnala o le anticipa. Pantalone, cappello, panciotto, camicia e giacca formano del resto un insieme che quando è portato dagli indiani viene chiamato «l'abito da cittadino». Come dire una bandiera bianca - il simbolo di un assoggettamento, poiché l'essenziale dei vestiti portati dagli indiani in primo piano sono stati probabilmente dati loro dallo Stato, a titolo delle indennità che percepiscono per avere ceduto per trattato alcune delle loro terre. Sul fondo dell'immagine si vedono i poliziotti indiani che sorvegliano il buon svolgimento delle operazioni. Qua e là, una uniforme da soldato. Mescolati a coloro che sono venuti a farsi recensire, dei bianchi, di ambo i sessi, che abitano il forte o l'agenzia, e si mettono in posa (a volte), nei diversi costumi da impiegato, da pioniere, da funzionario. In questo contesto coloniale, tutti i vestiti visibili sarebbero allora delle uniformi? Il vestito ad ogni modo distingue indiani e non indiani. Anche in abito da cittadino, gli indiani non possono essere presi per dei bianchi. È ugualmente ovvio per i gruppi qui presenti, che vi è un modo «indiano" di vestirsi che distingue i Sioux dai coloni. Anche se

lo stile indiano è caratterizzato soprattutto dalla sua diversità. E' quanto testimonia quasi 50 anni dopo la Sig.ra Aaron Wells, moglie di un agente «sangue misto» del B.I.A.: «gli indiani indossano ogni tipo di vestito, tute da lavoro, camicie (la maggior parte lasciano i lembi della camicia fuori dai pantaloni), scarpe o mocassini, abiti militari, i pantaloni, leggings, chaps di pelle conciata. Alcuni si mettono in testa dei cappelli, altri dei berretti o delle stoffe. Erano tutti vestiti in modo diverso, con una eccezione, poiché tutti avevano delle coperte sulle spalle, ivi compreso gli uomini [4]». Non è soltanto il fatto che gli indiani si vestono da indiani, secondo una moda a loro propria: essi testimoniano anche di un individualismo che fa sì che ogni costume sia una composizione particolare e idiosincratica.

7 In effetti, la massa ben raggruppata di questa fotografia dissimula degli individui il cui vestito non è mai identico. La fotografia rivela, alla lente d'ingrandimento, quello che sembrerebbe dipendere da codici d'abbigliamento diversi. Alcuni volti e corpi sono avvolti nelle coperte, alcuni piedi calzano dei mocassini, vediamo dei cappelli con delle piume, colbacchi di pelliccia, e turbanti. Alcuni abiti da cittadino sono più raffinati di altri. La variazione del vestito è a volte associata a degli indizi chiari di indianità. In primo piano, a destra dell'agente, un uomo tiene in mano un calumet, e un bambino ha un mazzo di frecce in pugno. Più lontano, sullo sfondo, un guerriero tiene in mano un'ascia di guerra. Alcuni altri rimangono a distanza.

Dei vestiti portatori di storie

8 Questa diversità di abbigliamento non è soltanto una questione di umore, di presa di posizione a favore o contro la civilizzazione, o di distinzione sociale. Essa corrisponde a dei modi di produzione e di acquisizione diversi. I vestiti possono certamente essere stati ricevuti dallo Stato, in seguito a un trattato, possono anche essere stati fatti a mano con delle pelli o tessuti comprati dai commercianti indipendenti – ma approvati dal B.I.A. – i cui negozi sono installati a Fort Yates. Quando viene creata la riserva di Standing Rock, tra il 1869 e il 1873, i Lakotas e Dakotas hanno già dietro di sé molti decenni di contatti e scambi con gli euro-americani, nei quali il vestito svolge una parte importante, come bottino di guerra, oggetto di scambio, di dono, di imitazione [5]. Il vestito è più che un sintomo di acculturazione

o di adesione al nuovo regime: è il prodotto di traiettorie individuali diverse, anche se tutte finiscono nella riserva. Ciò che la riserva mette alla prova non è un «vestito indiano» eterno e improvvisamente caduto in disgrazia, ma l'evoluzione del margine di manovra lasciato agli individui per continuare ad utilizzare quello che indossano per definirsi gli uni rispetto agli altri, e rispetto ai bianchi.

9 Prima di descrivere i limiti che la riserva fa pesare sulle scelte d'abbigliamento, è importante spiegare che cosa intendiamo qui per «individualismo». Molto presto, gli osservatori non indiani hanno osservato l'importanza estrema del vestito e della parure presso i Lakotas, e contemporaneamente il rapporto tra il vestito e la storia personale. La pelle di bisonte che portano in inverno uomini e donne, e che serve da cappotto, è decorata per i primi con motivi e disegni che riflettono le loro imprese di caccia o di guerra. L'abito mette così in scena le prodezze del suo proprietario. Associato ai tatuaggi e ad accessori (piume, collane), al suo cavallo (dipinto) e al suo teepee (anch'esso decorato con motivi di caccia di guerra), è un oggetto estremamente personale e spesso direttamente legato al nome stesso dell'individuo, che a sua volta è commemorazione di un'impresa. Gli elementi di abiti e di parure riflettono anche l'appartenenza a dei gruppi costituiti, delle società di guerrieri o di capi, per esempio, con i loro doveri e privilegi. Di questo legame tra imprese individuali, statuto e abito, il simbolo più forte è il copricapo nel quale ogni piuma rappresenta un «colpo», ovverosia un'impresa riconosciuta, ed è il simbolo più forte e più noto per i non indiani [6]. Se l'abito maschile e quello femminile sono chiaramente distinti, non è perché il secondo dipenda da un sistema diverso. Anche per le donne, i motivi degli abiti sono ereditati o acquisiti in seguito ad esperienze personali, in particolare di sogni. D'altronde anch'esse possono narrare le imprese dei parenti maschi [7]. Il carattere centrale del vestito nella definizione sociale degli individui appare chiaramente nel suo utilizzo in situazione pericolosa. Un guerriero può partire in battaglia rivestendo i suoi più begli abiti per provocare il nemico o morire con i simboli della sua dignità [8]. Il corpo di un capo verrà ugualmente rivestito, alla sua morte, con i suoi abiti più belli [9].

10 Il vestito Lakota è quindi il prodotto e il vettore di una competizione per gli onori, e della necessità di «farsi un nome», per sé e per la propria famiglia. Esso è anche profondamente biografico, in quanto è

associato a episodi di vita che esso commemora o ricorda, tanto a colui che lo indossa quanto a coloro che lo vedono, il che ne fa un supporto di narrazioni o di canti, che ne spiegano l'origine e il significato. Prodotto nel quadro familiare e decorato dagli stessi proprietari, non potrebbe davvero essere più personale di così. Tuttavia, poiché si iscrive in una cultura delle Pianure incentrata sulla guerra e la caccia a cavallo, i cui rappresentanti si oppongono vigorosamente agli euro-americani venuti dall'Est, diventa anche un simbolo generico di indianità per questi ultimi, durante i primi decenni del XX secolo. Si sviluppa una critica americana del «dandismo» sioux, che va dall'ironia appena percettibile fino ad una satira della vanità dei selvaggi. Per esempio c'è molta ironia tra i soldati, che deridono le civetterie da «femminucce» dei guerrieri Sioux [10].

11 All'alba del confinamento in riserva, negli anni 1860, il modo di produzione di questo costume e già misto. L'essenziale è ancora fabbricato nel quadro famigliare, essenzialmente a partire da materiali animali, ma cappotti, camicie, cappelli e soprattutto coperte, fabbricati nelle officine d'Europa dell'ovest e degli Stati Uniti, hanno incominciato a fare la loro apparizione nel costume Lakota dalla fine del XVIII secolo. Come è stato d'altronde il caso più ad est in America due secoli prima, l'introduzione dei nuovi vestiti è seguita solo parzialmente da quella di nuove norme di abbigliamento. Essa non presuppone neanche la frequentazione di Bianchi, poiché le merci transitano tramite intermediari indiani. Inoltre, anche se di cotone, gli abiti continuano a rispettare il modello dei vestiti di pelle [11]. Quanto agli articoli di prestigio offerti in regalo dai bianchi, essi sono oggetto di utilizzo essenzialmente cerimoniale.

“Graduating Class”, Carlisle Indian School, 1912.



Apparsa su *The Red Man*, vol. 4, n° 9, maggio 1912.

Prima/dopo

12 Sono i capi che, per primi, sono oggetto di tentativi americani di cambiare il loro costume. Dapprima viene semplicemente aggiunto al costume un nuovo capo d’abbigliamento (cappello, camicia, giacca, ecc.), dato o scambiato, per un uso non sempre duraturo. I capi indiani in visita a Washington per negoziare trattati e accordi ripartono carichi di regali, tra i quali dei completi, spesso militari e sempre all’ultima moda. Durante questi stessi soggiorni, si lasciano ritrarre in fotografia, da soli o in gruppo, con i loro nuovi vestiti. La pratica associa la fotografia e il riconoscimento dallo stato del loro statuto di capo, cosa di cui testimonia il vestito. Il viaggio a Washington contribuisce anche a incorporare lo sguardo disapprovatore o persino umiliante che i bianchi posano sul vestito indiano, in particolare la vergogna di portarlo davanti ai non indiani[12]. Anche se è spesso abbandonato dopo il ritorno al paese, Il vestito bianco si carica così di un significato politico e di una carica emotiva forti.

13 Quando i popoli Lakotas sono costretti a recarsi nelle riserve durante le molteplici campagne militari, tra il 1868 e il 1882, il vestito è chiara-

mente identificato come uno dei termini dei rapporti sociali, e non più soltanto diplomatici o guerrieri, che saranno allacciati tra indiani e non indiani, ma anche tra gli indiani stessi. Gli individui nati da coppie «miste» (indiano - bianco), chiamati «sangue misto», vedono la loro identità personale e collettiva legata al loro utilizzo del vestito bianco. Più in generale, nelle ulteriori reminiscenze dei Lakotas «sangue misto» o «purosangue», l'insediamento nella riserva è strettamente associato al fatto di «diventare bianco», che a sua volta passa tramite dei gesti simbolici tra i quali il fatto di esibire un vestito bianco, o di tagliarsi i capelli [13]. È in parte una risoluzione personale, e in parte una risposta alle domande insistenti degli Americani, che considerano la riserva uno spazio di transizione verso la civilizzazione. Anche se la data varia in funzione degli individui, esiste un prima e un dopo negli itinerari individuali e collettivi, delimitati dalla adozione, anche se parziale, del costume euro-americano. Per le donne, sembra che la transizione si sia fatta più in modo più insensibile, poiché esse si erano già appropriate il tessuto e poiché i vestiti rispettavano i canoni indiani. Per gli uomini, invece, troviamo delle interpretazioni di questo avvenimento come una forma di morte simbolica, o quanto meno una degradazione o una emasculazione, ad ogni modo come una rinuncia ad una vita libera. Il vestito da cittadino in realtà è soltanto la forma più prestigiosa di un cambiamento nell'abbigliamento legato all'adozione di ciò che per gli uomini Lakotas è spesso considerato un modo di vita femminile: l'agricoltura. Il costume degli indiani obbligati a installarsi nella riserva incorpora rapidamente dei vestiti da lavoro agricolo, come la tuta. Diventa così il supporto e il mezzo di una forma di ingegneria sociale pilotata dallo Stato americano e sostenuta dalle Chiese cristiane, che promuovono il lavoro come strumento di redenzione e di incorporazione alla maggioranza bianca della popolazione americana. La fotografia di indiani in abiti da cittadino diventa allora cosa comune. La sua interpretazione, quanto ad essa, funziona secondo lo schema «prima/dopo», o poiché essa sottintende la trasformazione: si mostra un indiano con un costume «bianco», questo significa che ha abbandonato il suo modo di vita «selvaggio» e con esso il suo vestito tradizionale; o allora perché la mette in scena: nei pensionati aperti ai giovani indiani i primi arrivati vengono dapprima fotografati «da selvaggi», poi fotografati con le uniformi da studenti.

14 Sulle terre indiane, sono dapprima i missionari che intraprendono di insegnare ai Lakotas le norme d'abbigliamento legate a questi nuovi costumi. L'identità dei religiosi è essa stessa intimamente legata all'abito che permette agli indiani di identificarli, e in particolare di distinguere le «tonache nere» cattoliche dalle «tonache bianche» episcopali. I missionari d'altronde capiscono perfettamente il ruolo di una vera e propria «conversione d'abbigliamento» nel loro concetto di evangelizzazione. A questo nelle terre indiane si aggiungono nuovi elementi: per i loro protetti nelle riserve, private di risorse, e che si rivolgono ad essi come a delle figure paterne dispensatrici, i missionari spesso sono anche fonte di cibo e di vestiti, come lo Stato. Scambiano questi ultimi contro l'osservanza del servizio religioso o il rispetto di norme sociali cristiani, come quelle che riguardano il matrimonio[14]. La rinuncia ai simboli della mascolinità Lakotas è prima di tutto incoraggiata come una rinuncia a un modo di vita pagano, ma i missionari mettono l'abito anche al servizio di una riforma più interna. Nella continuità di una educazione middle class, fanno della cura dell'abito un riflesso del valore morale degli individui. Pulizia e un abito ben stirato diventano così dei criteri per la frequentazione delle loro scuole, ma anche della Chiesa. In questi due ambiti, l'abito è oggetto di un insegnamento e di un'incorporazione che uniscono strettamente etica del lavoro e rituali cristiani. Fin dagli anni 1880, alcune associazioni cristiane, che separano uomini e donne, servono ugualmente a promuovere un nuovo tipo di distinzione dei generi tramite il vestito. Lo scialle e il foulard, già presenti presso le donne Lakotas, diventano così un simbolo della rispettabilità cristiana. Per esse, le associazioni promosse dalle Chiese sono anche dei luoghi in cui si pratica il cucito, e i vestiti così prodotti sono oggetto di un rapporto con le autorità religiose, o di concorso nelle fiere agricole. La chiesa è anche il luogo di promozione del vestito «della domenica»[15]. Contare il numero di indiani vestiti come i Bianchi e valutare la loro produzione di vestiti dalla foggia americana rappresenta un mezzo elementare di valutare l'efficacia del lavoro «civilizzatore», e non soltanto per le chiese[16].

15 Infatti anche per il B.I.A., mostrare degli indiani in abiti da cittadino è un potente mezzo per ribattere alle critiche che denunciano il costo della sua azione e la sua inefficacia, prendendone come prova i corpi ancora «seminudi» degli indiani da essa protetti[17]. Tra il 1868 e la fine

del XIX secolo lo Stato sostituisce a poco a poco i gruppi religiosi in quanto istigatori principali di una politica di civilizzazione degli indiani nelle riserve Lakotas. Esso dispone per questo del bastone della forza armata, e della carota, rappresentata dalla distribuzione dei beni. Senza sostituirsi completamente alla carità delle Chiese, l'agente del B.I.A. assume un ruolo di dispensatore simile a quello di un missionario, ma sostenuto da un budget ben più cospicuo. Il censimento al quale si prestano gli individui riuniti nella fotografia di D. F. Barry permette d'altronde di valutare i bisogni della riserva, e viene accompagnato sicuramente da una distribuzione di razioni alimentari, nonché di vestiti e di pezze di tessuto. La conversione dell'abbigliamento è quindi capita dagli indiani come l'elemento di una transazione che li Lega allo Stato e che obbliga lo Stato nei loro confronti. Per i Lakotas, è l'articolo 8 firmato a Fort Laramy nel 1868 che stipula il diritto, «per ogni maschio di più di 14 anni, ad un completo di lana, buona e robusta, che comprenda un cappotto, un pantalone, una camicia di flanella e un paio di calze fatte a mano. Per le donne di più di 12 anni, una camicia di flanella o il materiale per realizzarla, un paio di calze lunghe di lana, 12 yards di calicot, e 12 altre di cotone domestico (cotton domestics). Per i ragazzi e le ragazze di età inferiore, la quantità di flanella di cotone necessaria alla confezione di questo tipo di completo, e di un paio di calze lunghe.»[18] Come nel caso dei missionari, questo diritto a un'attenzione per l'abbigliamento è in un primo tempo interpretato come un legame a dei padri simbolici: agente della riserva, presidente degli Stati Uniti, tenuti a nutrire e vestire i loro figli indiani. Ma questo legame è rapidamente oggetto di forti restrizioni, col pretesto di sviluppare l'indipendenza economica e l'imprenditorialità dei Lakotas.

NUOVE ESPRES-SIONI DELL'NDIVIDUALITÀ

16 I momenti delle grandi riunioni sono delle occasioni per mettere in scena questi cambiamenti. Ma è nelle scuole del B.I.A. che si insegna l'uso ortodosso degli abiti e dei tessuti «bianchi» e la morale ad essi collegata. L'insegnamento del cucito, in particolare, è concepito come il mezzo di insegnare l'economia e la creazione di un capitale. Esso è

legato ad una «economia domestica» che pretende di formare le giovani donne ad un uso razionale delle risorse domestiche, e che presuppone l'utilizzo dell'inglese, della scrittura, del calcolo e del libro nella preparazione dei cartamodelli, e dei conti.

17 Questo insegnamento è ritenuto capace d'inculcare un nuovo individualismo, basato sulle prestazioni del lavoro, e sull'idea di un'autonomia nei confronti delle larghezze dello Stato. Si incoraggiano ugualmente nuovi atteggiamenti rispetto al corpo, valorizzato dalla pulizia e del portamento eretto [19]. Vengono istituiti dei contro modelli: coperta drappeggiata, fasciatura stretta dei bebè, vestito sporco, stropicciato, strappato, o troppo grande, perché distribuito dallo Stato o dalle Chiese [20]. Il raffinamento del gusto è concepito come un processo di miglioramento di sé, ma strettamente limitato: il modo di vita nel quale il vestito deve inserirsi è rurale, l'orizzonte è la «natura selvaggia» (*wilderness*) delle Grandi Pianure. La modernità dell'abbigliamento, in altre parole il senso della moda, è dunque paradossalmente tenuta a distanza. I funzionari e insegnanti del B.I.A. sono essi stessi sottoposti a delle norme di rappresentazione che rendono imperativa una sobrietà dell'abbigliamento per tutti, e per le donne in particolare. Lo stereotipo del selvaggio «all'ultima moda», nato dalle visite a Washington, continua a pesare, così come la critica della vanità nell'abbigliamento degli indiani, e la promozione dell'autarchia, accompagnata da un rifiuto delle transazioni finanziarie con i commercianti «bianchi». Come in altri contesti coloniali, gli indiani troppo assimilati possono ugualmente sembrare minacciosi- soprattutto i «sangue misto» [21]. Nonostante le critiche di coloro che sottolineano il comfort di alcuni articoli d'abbigliamento indiani, come i mocassini [22], l'insistenza sull' adozione del costume completo non sarà mai veramente abbandonata nelle scuole dello Stato. L'uomo indiano «ritornato alla coperta», dopo essere passato dalla scuola, resta fino agli anni 1920 il simbolo del fallimento della assimilazione.

Delle piume su un cappello: bricolage indiani

18 Dobbiamo per questo concludere che ogni adozione del vestito bianco sia il prodotto di una costrizione, oppure che i significati ad

esso attribuiti dai funzionari e missionari siano universalmente adottati da coloro che ne sono oggetto? Le testimonianze che insistono sulla diversità degli stili suggeriscono che nonostante la costrizione, o addirittura attraverso di essa, il vestito continui a riflettere delle scelte individuali che non sono soltanto negative. Così come alcuni fanno la scelta cosciente di «diventare bianco», allo stesso modo il vestito che essi adottano indica una concezione particolare di ciò che significa «essere bianco». Le piume sui cappelli non sono necessariamente dei simboli di resistenza, sono i segni che numerosi individui inventano un modo di essere indiano e bianco al tempo stesso, che il vestito in altre parole permette a certe condizioni di conciliare l'inconciliabile. Questo vale anche per coloro la cui occupazione professionale implica di portare un'uniforme e che potrebbero sembrare essere coloro che meno possono esprimere una differenza attraverso il loro abito. Da un lato, gli indiani che diventano poliziotti, soldati, o membri di uno dei numerosi cleri cristiani presenti nella riserva, non si vedono imporre il loro abito: essi scelgono di portarlo e di sfidare, facendo questo, l'eventuale ostilità dei loro genitori e vicini [23]. Scelta della professione e scelta di un vestito sono strettamente collegati. D'altro canto, la distinzione permessa dal vestito religioso o dall'uniforme militare va al di là del valore di affermazione di un impegno al fianco dei «Bianchi». Essa permette di ricreare degli statuti in parte conformati da valori indiani. Il cambiamento di abbigliamento può così permettere delle continuità sorprendenti.

19 Nel caso dei Lakotas, il vestito clericale, sebbene straniero, è per esempio molto rapidamente investito di un valore che deve molto a schemi di interpretazione autoctoni. Colui che lo porta non è rispettabile soltanto perché si appoggia sul potere dei Bianchi. Egli è anche impregnato di una sacralità indiana. Certo, non tutti la rispettano. Nel 1889- 1890 a Standing Rock come d'altronde nelle Pianure, la rivolta della Danza degli Spiriti, partita dall'Utah, si manifesta con l'adozione di «camicie degli spiriti» e il rifiuto dell'abito bianco [24], anche se il materiale scelto per il nuovo rito, cioè il cotone, a sua volta proviene dai non Indiani. La repressione che segue, nel 1890, non porta soltanto alla morte di Sitting Bull e al massacro di Wounded Knee. Essa rafforza anche il controllo che pesa sulle danze, occasione principale di sfoggiare dei vestiti indiani diventati oramai tradizionali, ovverosia simbolo della vita di prima delle riserve. Al tempo stesso, i

negoziati con lo stato americano che precedono questo episodio di conflitto indicano delle appropriazioni- assimilazioni indiane di rappresentazioni bianche del vestito. Nel 1888, un capo yanktonai può così designare i negoziatori bianchi come «rivestiti della potenza dall'alto», l'espressione è particolarmente ricca poiché essa applica una citazione dei Vangeli (Luca 24:49) a dei rappresentanti dello Stato, e fa riferimento anche ad una concezione Lakota che associa potere, sacralità e vestito [25]. L'adozione di un vestito «bianco», per quanto possa essere pensata come una forma di conversione, non riesce a cancellare tutti i significati anteriormente associati al vestito. L'uniforme da poliziotto può così, in alcuni casi, essere interpretata come un segno di distinzione paragonabile a quelle alle quali avevano diritto i membri delle società di guerrieri che strutturavano la sociabilità degli uomini Lakotas, prima che fossero relegati nelle riserve.

Il *Big Store*

20 La possibilità di scegliere un vestito e dunque di costruire delle norme d'abbigliamento si accelera ai primi del XX secolo. Solidamente installata, all'epoca, nel sistema scolastico, la norma che associa vestito bianco, rispettabilità middle class e sobrietà rurale perde tuttavia assai rapidamente il suo valore nelle riserve. Da un lato, la possibilità di controllare i vestiti dei Lakotas si appoggia più sulla loro povertà che non sull'efficacia pedagogica del B.I.A.. D'altro lato, questo controllo è seriamente limitato dalla esistenza di modelli alternativi e da un'offerta d'acquisto sulla quale il servizio federale non sempre ha potere. È vero che la maggior parte degli acquisti fatti dagli indiani devono essere approvati dall'agente del B.I.A., ma questo non basta. I pensionati situati fuori dalle riserve e vicino alle metropoli dell'Est servono da incubatrice per l'importazione delle mode d'abbigliamento urbane. A Standing Rock, a partire dagli anni 1910, la presenza di coloni e di commercianti trasforma la società della riserva, e procura ai suoi abitanti dei nuovi modelli e contro modelli, e delle nuove fonti di rifornimento che permettono ad alcuni individui di accedere ad un consumo più complesso.

Pubblicità per “The Big Store” (Fort Yates).



BIG SALE STANDING ROCK RESERVATION INDIAN LANDS AT FORT YATES,

Sioux Cou

Only Newspaper Published in Sioux County,

VOLUME 1. FT. YATES, SIOUX COUNTY, NORT

THE BIG STORE

Just Received Many Lines New Dependable Spring Merchandise

DRY GOODS

We are carrying the largest stock in the county of Dry Goods, and the most up-to-date Voils, Crepes, Silks, Organdies, Crepe de Chines and White Goods that ever entered Fort Yates. Come early while the selection is good. Also a big line new shawls in all the standard and fancy patterns.

GOTZIAN SHOES

Gives fullest satisfaction because the fit and service are the best. We have a large stock and carry all the sizes in shoes for every purpose for Men, Women and Children. The Gotzian Shoe has style fit and wear, and is the most dependable line of Footwear made in the Northwest.

GROCERIES

Our line of Groceries is the best on the market, and in canned goods we carry the famous BENGAL BRAND. Also cured and fresh meat on hand.

CLOTHING

A good line of ready made Clothing in Stock. If you are going to get a new suit this spring see our line before going elsewhere. We can save you money.

Carignan & Stiles

Fort Yates, - - - North Dakota

Apparsa *su Sioux County Pioneer*, 28 maggio 1915, pag. 1

21 Questo cambiamento demografico rafforza la divisione geografica tra Indiani che vivono vicino ai coloni bianchi e Indiani più isolati. Ma per tutti gli Indiani capaci di trasformare le loro risorse fondiarie o il loro lavoro in denaro, Fort Yates, collegato alla città di media grandezza di Bismarck con un servizio regolare di diligenza e con il treno, diventa il luogo di rifornimento in beni provenienti da San Paul-Minneapolis o Chicago. Un negozio in particolare, *The Big Store*, concentra tessuti, confezione, calzature e scialli. Lungi dall’essere destinato esclusivamente ai bianchi, propone il suo lusso a tutti. Approvato dal B.I.A., costituisce un luogo di acquisti regolari per tutti gli indiani che si recano in città «per affari», ovverosia per ricevere dall’ Ufficio il denaro che è loro dovuto, e di procedere ai loro acquisti. Nel 1910 una frequentatrice del luogo riferisce con fierezza l’offerta d’abbigliamento nella città, le sue: «sete delicate, calzature di eccellente

qualità, e buoni vestiti», e ha cura di segnalare che è sul cappotto di una donna indiana che essa ha dapprima individuato la piega laterale caratteristica della moda di quell'anno, anche se, a differenza delle «bianche», le «indiane» non portano il cappello e sono tutte coperte da uno scialle[26]. Questo testo non è innocente: invita i bianchi dell'Est a riconoscere il carattere eminentemente civile di una regione che essi associano ancora- a torto secondo l'autrice- alla barbarie, per eventualmente emigrarvi. Nonostante l'isolamento e l'impressione «di essere su un'isola», la moda è presente, e segnala la continuità con il mondo urbano: questo vuol dire che la Frontiera non esiste più. L'autrice, figlia di un mercante locale, anche se di parte, è ben informata. Gli esempi di indiani al corrente della moda hanno lasciato delle tracce.

"The Big Store", Frank B. Fiske, anni 1900.



Historical Society of North Dakota, 1952-0428.

Con piume e fiori

22 Josephine Gates Kelly offre un buon esempio della maniera in cui il vestito può riflettere la padronanza dei codici d'abbigliamento che sfoggiano all'epoca alcuni indiani di Standing Rock. Nata nel 1888, nipotina di un capo installato nel nord della riserva la cui figlia ha sposato un «sangue misto», essa frequenta durante 7 anni un pensionato dell'Est. Al suo ritorno lavora nell'amministrazione di una delle contee create sul territorio della riserva, diviene impiegata di un altro sangue misto, suo cognato, il cui negozio è situato in un'altra città a maggioranza bianca della riserva, McIntosh, e qui si sposa con un irlandese [27]. Questa traiettoria di «sangue misto» in grado di utilizzare l'istruzione e le relazioni famigliari per approfittare, come i suoi genitori prima di lei, dei rari posti di lavoro non amministrativi della riserva, viene tradotta in immagini.

"Josephine Gates Kelly", Frank .B. Fiske, anni 1990.



Historical Society of North Dakota, 1952-1051.

23 La fotografia che la rappresenta negli anni 1900 con un grande cappello con piume e fiori, vestito aderente con colletto alto, giacca con i risvolti ricamati, è evidentemente una produzione di prestigio. Gates Kelly forse non possiede tutti i vestiti che indossa. Ciò nonostante ne conosce l'uso: la foto rivela la sua padronanza del vestito in quanto oggetto di rappresentazione. Nessun motivo indiano permette di identificarla come Sioux. Solo un medaglione, che sembra essere inciso con le sue iniziali, segnala discretamente la sua identità personale. Ma la fotografia le permette di mettersi in scena nella sua corrispondenza o all'interno del nucleo famigliare, dove già si trovano le fotografie in «abiti indiani» di sua madre, o in «abito da cittadino» di suo padre, fotografie provenienti dallo stesso studio di Fort Yates. Nel caso di Josephine, questa pratica, acquisita nel pensionato dove erano state scattate altre sue fotografie, se usata nella riserva viene a sostenere delle distinzioni d'abbigliamento che essa rafforza e rende perenni (poiché l'abito ricco, e la prosperità da esso segnalata, può scomparire, essere venduto o reso al suo proprietario). Ma il medium non implica necessariamente l'uso del vestito «bianco»: altre donne fanno invece la scelta di lasciarsi rappresentare col vestito indiano, decorato di conchiglie e di collane d'ossa, addirittura sono incoraggiate a farlo dai fotografi bianchi.

LA POVERTÀ D'ABBILGLIAMENTO COME IDENTITÀ

Carità di Stato

24 Quarant'anni dopo il censimento di Fort Yates, l'irruzione coloniale di un vestito e di un modo di vita straniero ha forse creato una fondamentale distinzione tra indiani in grado di manipolare i codici e di alimentare il loro guardaroba, e gli altri? È chiaro che non tutti accedono – ammesso che lo desiderino – all'offerta di abbigliamento che viene loro proposta. Nel momento in cui Josephine Gates Kelly si fa fotografare, altri abitanti della riserva sono ridotti a mendicare i loro abiti. William Cross abita a Wakpala, nel sud del territorio. Nel 1914, si rivolge alle più alte autorità del B.I.A. «Sono un semplice Indiano (*ikce wicasa lakota*)», egli spiega, prima di descrivere il suo completo così

composto: mocassini, calze, pantalone (rattoppato), maglietta e camicia (trovati dove, non lo dice), giacca (regalata da un missionario), cappotto (prestato ad un conoscente e da questo perduto), soprabito (dato dai bianchi), guanti (in cuoio di cavallo). Chiede dei vestiti per se stesso e un vestito e uno scialle per sua moglie [28]. La sua richiesta corrisponde ad uno stereotipo sociale esistente e manipolato da bianchi e indiani quando necessario: il vecchio indiano, isolato e impoverito, che non potrebbe sopravvivere senza i sussidi dello Stato. Mentre altri riescono effettivamente, alla vigilia degli anni 1920, ad emanciparsi dagli abiti dati dal governo federale, questi appare sempre più come una forma di soccorso necessaria per tutta una parte della popolazione della riserva, che non riesce più a trarre profitto dal nuovo modo di vita agricolo. I pensionati nelle riserve o al di fuori di esse svolgono il ruolo di servizi sociali di sostituzione. Numerose sono le famiglie che vi mandano i loro figli perché possano mangiare correttamente e vestirsi decentemente e, da parte loro, i direttori di questi istituti fanno attenzione affinché i loro allievi non consumino i vestiti che sono loro forniti, per poterli riportare a casa propria durante le vacanze annue [29].

Il vestito durante la Depressione

25 Sin dal 1921, quando i prezzi agricoli alti della Prima guerra mondiale sono rimasti soltanto un ricordo, l'economia di Standing Rock entra in recessione, il numero di coloro che hanno bisogno di questi aiuti aumenta, e il ruolo di riferimento rappresentato dal vestito degli indiani a Standing Rock cambia, per articolarsi intorno alla loro povertà. Tutti indossano il vestito bianco, ma il numero di quelli che lo devono alla carità dello Stato non diminuisce, addirittura aumenta durante gli anni magri del decennio 1920, e più ancora con la Grande Depressione. In qualche anno, certi individui perdono la loro indipendenza finanziaria e cambiano il rapporto con il vestito. Nel 1931, Harry Poor Dog è ancora in grado di portare e di farsi prestare (come ne testimonia forse il risvolto del pantalone) completo e scarpe lucidate che gli permettono di sfoggiare una rispettabilità cristiana e middle class davanti ai gradini della chiesa dove va a sposarsi. Due anni dopo le cose sono cambiate. Poor Dog scrive a Lynn Frazier, rappresentante del Dakota del nord al Congresso, per chiedere cibo e vestiti. Dal 1932 in poi egli ha già ricevuto una coperta, biancheria, calzini,

mezzi guanti e guanti, golf, calze lunghe, calzature, un pantalone a sbuffo da donna, e pezze di tessuto stampato, per lui e la sua famiglia. Questa assistenza è fornita dallo Stato, sotto forma di surplus militare, e dalla Croce Rossa. Ma lui ne domanda ancora [30].

«Family in front of their house», 1938



Archivi nazionali degli Stati Uniti, RG 75

«Indian women and young girls in front of tents», 1938



Archivi nazionali degli Stati Uniti, RG 75

26 La Grande Depressione vede il punto d'arrivo di un lungo processo, che inizia alla fine degli anni 1910, di declino delle aziende agricole indiane che non riescono più a nutrire le famiglie. Sospettato di rivolgersi allo Stato in modo abusivo, Poor Dog non è più, per l'agente locale del B.I.A., un Indiano che bisogna aiutare a convertirsi alla civiltà, bensì un individuo sospettato di approfittare di un sistema di previdenza sociale riservato agli Indiani, del quale l'agenzia federale si sforza di limitare l'accesso ai soli indigenti, in un momento in cui i bisogni si moltiplicano. Gli impiegati del B.I.A. accusano volentieri i loro protetti indiani di spendere il loro scarso peculio in acquisti sontuosi, come le calze di seta. L'indiano «ritornato alla coperta» è sostituito dall' Indiano «dipendente», incapace di fare a meno dell'aiuto esteriore per sopravvivere

27 Due fotografie scattate a Standing Rock nel 1938, nell'ambito di una indagine del Senato, mettono in risalto questa povertà d'abbigliamento collegandola, secondo una tradizione che data dall'inizio del secolo, allo sfacelo o al carattere primitivo dell'alloggio. Nel primo caso, il fotografo realizza un ritratto di famiglia che avvicina gli Indiani a milioni di altri Americani poveri e rurali, colpiti dalla siccità,

immortalati dai fotografi mobilitati dalle agenzie federali, come Dorothee Lange per la *Farm Security Administration*[31]. La casa a ossatura ricoperta di assi di legno, simbolo della assimilazione fino agli anni 1920, diventata nel frattempo fatiscente, è assurta a simbolo della povertà rurale, così come i vestiti in tessuto stampato delle donne, o le tute da lavoro degli uomini. Nel secondo caso, l'assimilazione tra vestito e alloggio è ancora più completa: la tenda che accoglie una madre di famiglia e le sue due figlie è isolata alla bell'e meglio con una coperta, ed è sempre con una coperta che questa donna si protegge dal freddo. Un tempo simbolo di resistenza passiva al progresso, la coperta diventa adesso il simbolo di uno scandalo: il presupposto abbandono degli Indiani dallo Stato, la loro regressione sociale, e la loro marginalizzazione in seno alla nazione americana.

Il codice d'abbigliamento della riserva

28 Eppure, accanto ad una impostazione sociologica che collega occupazione, patrimonio, reddito e vestito, oppure strettamente economica, che articola congiuntura e vestito, vorremmo qui insistere sull'esistenza di un codice d'abbigliamento proprio alla riserva, che non è riconducibile né a scelte strategiche personali né a questioni di povertà, e che si rivela pienamente agli antropologi tra gli anni 1930 e 1950.

“Josephine Gates Kelly”, Frank B. Fiske, anni 1940?



Historical Society of North Dakota, 1952-2040.

Il punto di vista degli antropologi

29 La pioniera dell’attenzione ai cambiamenti culturali, Margaret Mead, pubblica nel 1932 una etnografia degli Indiani Omaha, In cui si dimostra particolarmente attenta ai problemi di abbigliamento [32]. Benché cosciente dei problemi legati alla povertà, ricolloca i vestiti negli avvenimenti sociali che rendono più complessa la visione semplicistica che ne hanno gli agenti del B.I.A., ossessionati dall’idea di una decadenza indiana espressa dal vestito. È vero che essa individua innanzitutto nella diversità dell’abbigliamento il segno di una dissoluzione culturale: le culture indiane «pure» sono ridotte a pochi elementi superstiti, a quei valori che ancora operano nonostante la pressione dei non Indiani. Ma Mead è attenta anche al modo in cui si