

COMUNE DI SUZZARA

lo stile su misura

*La sartoria
Piccinini:
creatività
e maestria
nella città
del Premio*

*a cura di
Gilberto Zacchè*



Comune di Suzzara



AMICI MUSEO



GALLERIA PREMIO SUZZARA



Associazione
Amici del
Premio Suzzara



*Associazione Nazionale
Archivistica Italiana*



COMUNE DI SUZZARA

LO STILE SU MISURA

*La sartoria Piccinini:
creatività e maestria nella città del Premio*

a cura di
Gilberto Zacchè



In copertina: Bianca Piccinini alla festa dei Bianconeri (1954).

Riguardo alle illustrazioni l'editore ha richiesto l'autorizzazione agli aventi diritto.
Nel caso di irreperibilità si resta a disposizione per regolare eventuali spettanze.
In base alle leggi sull'editoria ogni riproduzione di quest'opera, anche parziale e realizzata con mezzi fotomeccanici e/o su supporto informatico, è illegale e vietata.

Stampa: Monotipia Cremonese - Cremona

© 2013 - Editoriale Sometti - Mantova

Piazza Canossa, 4a/4b

Tel. 0376.322430 - www.sometti.it

ISBN 978-88-7495-489-6

*Bianca e Gilberto
dedicano questo libro alla memoria di
Giuseppe
marito e padre esemplare*

Ho il piacere di scrivere, come assessore alle pari opportunità, la presentazione di un testo che racconta la storia di una donna speciale. Bianca Piccinini infatti è stata al tempo stesso una “artista del quotidiano”, maestra di vita e di lavoro, madre di famiglia.

Le signore della buona borghesia aspettavano con ansia l'arrivo dei modelli e dei tessuti dalle grandi case di moda per accaparrarsi gli stili migliori. Che poi, con grande abilità, “la Bianca” avrebbe trasformato in eleganti abiti confezionati su misura, riuscendo a far apparire perfette anche forme non sempre propriamente sinuose. Nella sua sartoria si cucivano abiti e si imbastivano sogni. Per realizzare tutto ciò si lavorava molto, anche la notte, con spirito di sacrificio.

E questo avveniva a Suzzara nel dopoguerra, quando le tendenze nascevano negli atelier di Parigi, non si poteva “andare in rete” per studiare le sfilate, le donne vivevano nell'ombra dei mariti e il denaro bastava appena per soddisfare i bisogni essenziali. Una storia di altri tempi, forse? No, piuttosto un'esperienza da proporre alla riflessione delle giovani generazioni e un esempio concreto di emancipazione femminile, quando ancora non si parlava di quote rosa.

Mi piace pensare che, nell'insieme delle manifestazioni sul tema della moda che il Comune di Suzzara ha voluto promuovere, questa signora, con i suoi novant'anni ben portati, rappresenti non solo un'icona dello stile, ma soprattutto un esempio per superare le difficoltà del quotidiano e per guardare al futuro con positività.

Il successo della storica Sartoria Piccinini dimostra che vivacità intellettuale, eclettismo e determinazione possono consentire il superamento degli ostacoli posti da confini geografici ristretti, ambiti culturali limitati e scarsità di risorse finanziarie: una bella avventura al femminile impreziosita dal fascino dell'eleganza.

Silvia Cavaletti

Assessore alle pari opportunità
del Comune di Suzzara

Vite attaccate al filo

Le sarte, nei nostri paesi padani, cucivano i sogni. Li materializzavano trasformandoli in stoffe, in segni misteriosi con un gesso compatto e tagliente che sembrava dover recidere il tessuto, come bordo di un osso di seppia, d'una conchiglia, fossile misterioso che con i suoi percorsi avrebbe sviluppato la superficie bidimensionale in tridimensionalità, dandole una fantasmatica forma umana. Lavoravano in spazi luminosi, ma che spesso univano cucina, con intensi odori di sughi ed intingoli che scandivano, meglio di un orologio, le ore del giorno e dei pasti. Con una distribuzione di spazi, che limitavano la stanza, segnando non disegnati confini per i bimbi, per le clienti, per il manichino, inquietante presenza, che ancora non sapevamo che era stato protagonista della pittura metafisica da De Chirico ai suoi sodali. Il manichino, gli odori intensi ed acuti delle stoffe, delle canfore, degli smacchiatori, di una alchimia domestica efficace e un po' misteriosa per gli intensi ed inusuali profumi, la presenza minacciosa delle forbici, robuste come quelle della vendemmia, ma scattanti e secche o ammorbidite nel taglio quando la stoffa opponeva resistenza erano i simboli di una araldica che trasformava una stanza quieta e domestica in laboratorio, con una vaga aria di Parigi, lontana e mitica, nei cartamodelli, i figurini e immagini di riviste che rimandavano ad un lusso e ad una eleganza che non si poteva trovare certo per strada o nelle nostre case. La camera da letto, che serviva normalmente per spogliatoio delle clienti, per la prova, acquistava un ulteriore segreto umore erotico, quasi una anticipazione di riti un po' misteriosi ed un po' estranei, almeno a noi giovani, perché esaltavano e celebravano il femminile, le sue intimità ed i suoi segreti. Mentre le picinine – protagoniste della letteratura "Scapigliata" milanese – con la loro irrequieta gaiezza giovane canterina e aperta al riso cantilenante e scoppiettante riportavano ad un'aria di collegio, riconciliavano con la visione che ci era più abituale della donna, ancora disponibile a giochi che facevamo fatica ad abbandonare. Rosso il sangue delle dita quando si pungevano ed erano state maldestre con il ditale, tra le battute delle compagne che si alternavano ed intrecciavano irridenti. Questa carola di giovani adolescenti con i loro colori ed odori ancora aspri d'infanzia ricordava le lunghe ore di cucito dalle suore, nelle Case del Fascio, che indicava nei lavori donneschi il riscatto dalla condizione contadina ed

aveva eletto le iscritte al partito a vestali di questa vocazione, che tuttavia, in una società in lenta e controllata trasformazione dall'agricoltura all'industria rappresentò una autentica modernizzazione. E poi c'erano le visite occasionali: delle clienti per la commissione, le prove, le lunghe discussioni, che insieme alla sarta venivano definendo la propria identità, confessavano i loro sogni che forbici ed ago avrebbero dovuto rivestire. C'erano poi i rappresentanti che profumavano di altrove, sembrava che recassero con sé una spruzzata d'aria delle grandi città, delle industrie che rappresentavano, di un mondo vicino, forse, ma non del tutto comprensibile. Nel dopoguerra una libertà che si traduceva nell'accorciare le gonne, nell'aprire colletti, in scamicciati sbarazzini che nascondevano, ancora con un appena accennato pudore, un gusto un po' perverso di seduzione erotica. Era come se quel mondo lontano fosse calato nel laboratorio, tra gli aghi, le stoffe ed i bottoni.

Ecco l'invito di Gilberto a questa prefazione mi ha riportato a tutto questo, ma anche al ricordo di mia nonna Lucia, sarta per destino. Era una Ottoni di Acquanegra, famiglia, alla fine dell'Ottocento, cospicua, che la mandò, quattordicenne, per oltre un anno, da sola, a San Gallo per imparare il ricamo per il corredo. Non era necessaria la scuola, ma che ricamasse con le proprie mani tele di Fiandra. Nella sua vita, ad arginare l'esuberanza avventurosa del marito Dall'Acqua, fece la sarta, in modo povero e per poveri, da sola, con clienti poveri come lei, senza laboratorio, con sogni che corrispondevano ai bisogni quotidiani. Ed anche questo era un modo di riscattare il suo essere donna con il lavoro. Come lei molte altre in paesi piccoli o minimi, mentre Suzzara era città e per di più industriale.

Pensando anche a lei, come Soprintendente Archivistico per l'Emilia Romagna, nel 2009, ho varato un programma che salvaguardasse "gli archivi della moda" e ne sono fiero. Con Gilberto avevamo ricordi e passioni comuni, seppur a livello di classe molto diversi.

E non può che chiudere queste righe la memoria di mio nonno Ciro, che andava, nello stacco del pranzo, un giorno sì e l'altro no, dal padre di Gilberto, a cui questo catalogo è dedicato, che gli faceva la barba. Io bambino lo accompagnavo e mi perdevo nei loro discorsi, felice solo di sentire le loro voci ed il raschiare del rasoio tra sapone e durezza di pelo a ritmare i silenzi. Per Giuseppe ero e sono stato, fino alla fine, un Borelli e come tale mi piace anche firmarmi, almeno per una volta.

Marzio Dall'Acqua Borelli

Parma, nel giorno natale di Giuseppe Verdi 2013

Nota del curatore

L'idea di raccogliere documentazione sulla sartoria di mia madre mi è venuta quando, nell'ambito del gruppo di lavoro congiunto ANAI-Mibac sugli archivi della moda del Novecento, coordinato da Isabella Orefice, ho avuto modo di conoscere le ricerche di una giovane studiosa, Elisa Tosi Brandi, sulle sartorie storiche emiliano-romagnole. Ho così cominciato a raccogliere fotografie degli abiti realizzati da mia madre, quasi tutti da sposa o da sera, immortalati nelle occasioni solenni dei matrimoni o delle feste di gala. Poi ho riposto tutto in un cassetto, riproponendomi di realizzare in seguito una piccola pubblicazione destinata alla cerchia degli amici e dei famigliari. Nel corso dei frequenti contatti intercorsi con Carlo Prandi, presidente dell'Associazione "Amici del Museo del Premio Suzzara", sono stato incoraggiato a proseguire la ricerca al fine di realizzare un'esposizione delle fotografie raccolte. L'occasione per una mostra è venuta quando l'Assessorato alle pari opportunità del Comune di Suzzara mi ha invitato a partecipare a un'iniziativa dedicata al tema della moda. Ho aderito all'invito di buon grado impegnandomi anche a dare alle stampe la presente pubblicazione che, oltre a storicizzare la mostra, raccoglie importanti contributi scientifici.

Diversi sono i possibili livelli di lettura: dai temi storico-sociologici affrontati da Carlo Prandi, relativi all'etica del lavoro, agli aspetti archivistici, trattati da Isabella Orefice e Maria Natalina Trivisano, dai temi più specifici attinenti la sartoria e la moda, trattati da Elisa Tosi Brandi e da Rossella Celebrini, ai ricordi dello scrivente sulla Suzzara degli anni Cinquanta. Sul filo della memoria scorre anche la prefazione di Marzio Dall'Acqua, suzzarese e amico degli anni giovanili, che ho ritrovato come mio Soprintendente a Bologna al termine della sua brillante carriera nel mondo degli archivi.

Nella scheda sulla sartoria rivivono i nomi delle clienti, delle lavoranti e delle ditte fornitrici: uno spaccato della società locale del tempo nel quale molti lettori suzzaresi potranno rispecchiarsi.

Devo quindi ringraziare particolarmente Carlo Prandi per l'incoraggiamento, oltre che per il suo contributo scientifico, Elena Prandi, per aver inserito l'iniziativa nell'ambito della programmazione delle attività culturali del Comune e per aver collaborato all'organizzazione, il presidente

dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana, Marco Carassi, per aver accolto questo lavoro “periferico” nell’ambito di un progetto di rilievo nazionale, Paolo Bianchi e di nuovo Elena Prandi, per aver controllato a distanza alcune citazioni bibliografiche, il Foto 16 Club, la Fondazione Scuola di Arti e Mestieri “F. Bertazzoni”, Fabio Bassani, Lucio Lucchini e Paolo Pasotti, per la collaborazione nell’allestimento della mostra.

Ringrazio infine le signore che mi hanno consegnato le fotografie, autorizzandone l’esposizione in mostra e la riproduzione in catalogo, Marzia Freddi, un’ex allieva che, alla cessazione dell’attività della sartoria, ha ricevuto in dono la collezione dei figurini acquerellati e li ha messi a disposizione in occasione della mostra e, soprattutto, la straordinaria memoria di mia madre, novantenne, che con i suoi racconti potrebbe fornire materia per ben più di un libro.

Margherita Sacchi, mia moglie, ha condiviso l’impresa e ha revisionato i testi con la consueta acribia.

Nella vasta bibliografia locale, tutta al maschile, questo è il primo libro dedicato al mondo del lavoro femminile, anzi direi a una donna, se si eccettuano gli opuscoli dedicati a Maria Goja, segretaria della Camera del Lavoro durante la prima guerra mondiale e fino all’avvento del fascismo, e a Gina Galeotti Bianchi, martire della Resistenza.

G. Z.

Portoferraio, settembre 2013

Il Progetto ANAI “Archivi della moda del ’900”: per la memoria della moda

di Isabella Orefice e Maria Natalina Trivisano

Scoprire e valorizzare la memoria della moda: la sfida fondante e l’obiettivo del Progetto “Archivi della moda del ’900”, ideato e coordinato dall’Associazione Nazionale Archivistica Italiana (ANAI), grazie al sostegno della Direzione generale per gli archivi e della Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d’autore del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, in concertazione con altre istituzioni pubbliche e private. Fin dai primi passi, dal lontano 2009, a muovere l’ANAI, associazione professionale dedita da più di sessanta anni allo studio e alla valorizzazione del patrimonio archivistico, è stata la consapevolezza di quanto fosse urgente e rilevante portare alla luce gli archivi e le fonti della moda italiana. Negli archivi dei soggetti creatori e produttori operanti in questo settore si conservano nel tempo gli archetipi del nostro “saper fare cose belle” di rinascimentale memoria, le testimonianze della formazione di una identità nazionale e dei valori di esclusività e autenticità che contraddistinguono il nostro *made in Italy*.

Gli archivi della moda esistenti in Italia sono anzitutto quelli legati alle grandi *maison* rinomate in tutto il mondo, ai laboratori artigianali o alle imprese, ubicate nei diversi distretti industriali dell’intero territorio nazionale che dal Dopoguerra sono state volano per la ripresa dell’economia e dello sviluppo socio-culturale del nostro belpaese. In alcuni casi le caratteristiche di questi luoghi – sistemi complessi che comprendono sia i materiali usati e prodotti (come ad esempio, i tessuti), sia i prodotti finali testimoniati dai documenti, come abiti e calzature, conservati dallo stesso soggetto – sono ben più specifiche di quelle del solo archivio; se organizzati in modo prevalentemente espositivo, costituiscono dei veri “musei della moda”. Inoltre, rispetto agli altri musei o musei-archivi d’impresa, la prevalenza che assumono gli aspetti creativi ed estetici, nonché l’artigianato o la tecnica esecutiva documentabile dall’esame materiale dei prodotti che, dai documenti, fa degli “archivi della moda” una tipologia speciale di patrimonio documentario e una preziosa testimonianza di un

campo in cui il talento inventivo e imprenditoriale italiano ha saputo eccellere a livello mondiale. Oltretutto, sono molteplici le potenzialità insite in un archivio di moda: può diventare una vera fucina per la ricerca stilistica dei creativi, per la promozione di saperi e culture che contribuiscono a sviluppare e a ricercare sempre nuove soluzioni (culture organizzative, scientifiche, economiche-gestionali), per tramandare le arti di bottega e creare degli atelier dove “inventare il futuro”, incoraggiando l’innovazione tra ricerca e tradizione. Laddove esistono, non sono soltanto raccolte di documenti cartacei tradizionali formati e ricevuti da un soggetto nel corso della sua attività. Comprendono altresì documenti iconografici, come disegni, bozzetti, fotografie, audiovisivi, nonché manufatti, campioni di materiali prodotti o utilizzati, testimonianze degli aspetti creativi, estetici, gestionali e della tecnica esecutiva, documentabile attraverso l’esame materiale dei prodotti. Per trattare questi archivi è quindi opportuna una interdisciplinarietà di saperi e conoscenze e una collaborazione di più figure professionali, coadiuvata dalla presenza degli archivisti che, con la loro rigorosa metodologia, possono evitare lo smembramento e la dispersione dei complessi di documentazione, recuperando la memoria della moda nelle sue infinite tipologie documentarie e attraverso le interconnessioni intrinseche tra i documenti, le attività e la storia del soggetto produttore.

Sin dal suo battesimo, che ha avuto luogo il 12 gennaio del 2009 nella Sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze – evocativa delle famose prime sfilate dell’alta moda italiana degli anni Cinquanta –, il Progetto “Archivi della moda del ’900” ha cercato di diffondere e radicare nelle varie realtà territoriali l’opera di conoscenza, recupero e di valorizzazione degli archivi e delle altre fonti della storia della moda, attraverso due filoni di attività: i censimenti del patrimonio archivistico e museale, conservato presso case di moda, sartorie, sartorie cine-teatrali, imprese di produzione di tessuti ed accessori, musei della moda, fondazioni private, istituti di formazione, giornali e riviste specializzate, e l’organizzazione di seminari di studi su specifiche tematiche.

L’indagine conoscitiva del patrimonio archivistico è stata condotta e coordinata dalle Soprintendenze archivistiche, organi periferici del Ministero dei beni e delle attività culturali e il turismo, in primis in Lombardia, Toscana e Lazio e nelle altre regioni in cui sono presenti importanti distretti produttivi (Piemonte, Campania, Marche, Puglia), attraverso un censimento degli archivi privati.

Parallelamente all’attività di ricognizione, l’ANAI, nell’arco di tempo

che va da giugno 2009 agli inizi del 2013, si è occupata dell'ideazione e organizzazione di seminari, convegni di Studi, workshop in varie regioni italiane: Emilia-Romagna, Toscana, Sicilia, Lazio, Abruzzo, Campania, Piemonte, Lombardia, sono state alcune delle tappe del Progetto "Archivi della moda del '900". Il Progetto, concretizzando la sua idea-chiave del recupero degli archivi di moda, ha così contribuito a dare visibilità a tale patrimonio e a destare una più diffusa attenzione e sensibilità verso la conoscenza e valorizzazione della storia della moda italiana, attraverso analoghe iniziative e studi. Grazie all'assetto organizzativo dell'ANAI, articolata in sedi regionali, gli eventi sono stati realizzati grazie alla costituzione a livello regionale di Comitati scientifico-organizzativi. Ai Comitati è stato inoltre affidato il compito di contribuire alla costruzione di una solida rete, radicata nelle realtà territoriali, coinvolgendo i soggetti naturalmente interessati al tema: aziende del settore, istituzioni che detengono archivi, enti di ricerca e singoli studiosi, istituzioni scolastiche, università, pubblicisti ed editori specializzati. Sia a livello nazionale che in più stretto collegamento con i Comitati regionali, l'ANAI ha organizzato diverse iniziative nell'ambito del Progetto, fra cui nel 2009, il Workshop "Archivi e moda" della II Conferenza nazionale degli Archivi di Bologna, nel 2010 il convegno "La memoria della moda e del costume a Roma e nel Lazio", il convegno "Abruzzo: le vie dell'eccellenza. Il contributo degli artigiani e delle aziende abruzzesi alla storia della moda italiana" di Penne, le giornate di studi, "Gli Archivi raccontano la Moda. Testimonianze, immagini e suggestioni" di Roma e il convegno e mostre "La creatività sartoriale campana. Abbigliamento maschile e moda mare" di Ischia e Capri, nonché il convegno ed educational "Il tessile biellese. Memorie in movimento" di Biella e il Convegno "Lo stile italiano nella moda e nel costume tra teatro e cinema. Per la memoria degli archivi" del 2011. Più di recente, nel marzo scorso, si è tenuto a Milano il convegno "Pagine di moda. Archivi e Biblioteche".

I risultati del primo triennio del Progetto "Archivi della moda del '900" sono convogliati e fruibili nel Portale degli Archivi della moda (<http://www.moda.san.beniculturali.it/>), promosso nell'ambito del Sistema Archivistico Nazionale dalla Direzione generale per gli archivi in collaborazione con l'ANAI. Il Portale, rispetto ad altre iniziative simili, nasce come *work in progress* con uno scopo esclusivamente culturale ed è popolato attraverso standard descrittivi condivisi a livello internazionale. Tramite diverse opzioni di ricerca, svolte sotto il coordinamento delle Soprintendenze archivistiche, consente di accedere alla descrizione degli archivi

aziendali conservati presso gli Archivi di Stato o individuati nel quadro delle attività di censimento, alla visualizzazione dei documenti in essi contenuti (manufatti, disegni, bozzetti, fotografie, documentazione amministrativa e contabile, audiovisivi), alla consultazione di biografie, percorsi tematici, schede di approfondimento, informazioni sulla storia della moda del Novecento in Italia e nel mondo. Sono anche visualizzabili nel Portale le schede relative alla catalogazione e digitalizzazione dei prodotti conservati da alcune tra le più prestigiose istituzioni che operano nel settore della moda: la Fondazione Capucci, il Museo Ferragamo, la Fondazione Ferrè, la Fondazione Micol Fontana, la Maison Gattinoni e la Fondazione Emilio Pucci.

Ma la moda non è fatta solo dai nomi grandi e famosi; anche tanti sarti meno noti e artigiani operanti lontano dai centri del 'sistema' hanno saputo interpretarne tanto spesso in modo intelligente e creativo gli sviluppi, immedesimandosi nel suo spirito. A questi il Progetto ha dedicato, come sopra accennato, particolare attenzione e l'organizzatore della mostra che presentiamo, Gilberto Zacchè, antico socio ANAI e funzionario della Soprintendenza archivistica per l'Emilia Romagna, ha preso parte attiva nel Progetto partecipando ai lavori del Comitato scientifico-organizzativo Emilia-Romagna, e ha accompagnato con la sua consueta saggezza lo sviluppo del Progetto fino alla sua permanenza in Soprintendenza. È forse un piccolo azzardo decidere se si è così occupato di moda per via delle sue memorie familiari o se questa sua attività, affinandone la comprensione e la sensibilità per l'argomento, lo ha poi spinto a prendersi cura del patrimonio familiare di ricordi legato alla sartoria Piccinini. Il fatto che ora è evidente è che questa mostra e il suo catalogo sono una suggestiva prova della sua capacità di evocare sia la creatività e maestria della sartoria Piccinini, di mamma Bianca, sia la sua vicenda come espressioni visibili e tangibili della "cura" e del riconoscimento di una cara memoria personale e collettiva.

Sulla reciprocità tra lavoro e valore: un atelier-simbolo

di Carlo Prandi

Premessa

Nel 1998 organizzai, presso la Scuola “Arti e Mestieri” di Suzzara, un seminario, suddiviso in quattro conferenze, dal titolo *Il cammino della conoscenza*, centrato sul tema della modernità e dell’impresa. Una delle lezioni venne affidata al prof. Nicola De Carlo, docente di Psicologia del Lavoro all’università di Padova. Il relatore esordì con una battuta scherzosa, ma non troppo: «Al giorno d’oggi il lavoro è considerato una seccatura tra un weekend e l’altro». Era, quindici anni fa, un’Italia dall’economia in buono stato: il Nord Est, ad esempio, era una regione ancora in piena attività con le sue 90.000 imprese. Tuttavia era già in corso un mutamento profondo di prospettive – sollecitato dal sorgere di ideologie di basso conio (tuttora circolanti) su cui non vale la pena soffermarsi qui – orientato verso derive che rendevano sempre meno pregnante e condiviso l’Art. 1 della Costituzione il quale afferma, com’è noto, essere l’Italia «una repubblica fondata sul lavoro». Oggi queste derive hanno subito bruschi contraccolpi: la profonda crisi economica che ha colpito l’Europa, e non solo, ha prodotto effetti drammatici – l’estensione della disoccupazione e del precariato, la delocalizzazione delle imprese, la forte concorrenza dei paesi dell’Est e dell’Estremo Oriente –, rimettendo in gioco la questione del lavoro e dei valori ad esso tradizionalmente connessi. Il problema, per la sua centralità, richiede una sia pur breve riflessione storica.

I “segni” della cultura

L’artigianato – perché è di esso che si tratta in questa mostra che ricostruisce l’attività svolta nei decenni intorno alla metà del Novecento dall’atelier di Bianca Piccinini – è in generale espressione di capacità individuali acquisite con l’apprendimento, in parallelo con un impegno personale mirato a dare il meglio delle proprie doti che talora, come usa dire, sembrano “innate”. In questo senso non c’è società storica senza specialisti che

con la loro manualità hanno prodotto materiali e oggetti richiesti dalle rispettive comunità secondo diversità tecniche, stilistiche (i musei di tutto il mondo contengono capolavori irripetibili, prodotti da mano ignota) che nel loro insieme concorrono alla costruzione di una cultura nel senso che tale termine ha assunto quanto meno a partire dalla seconda metà dell'Ottocento per opera di Edward B. Tylor (su cui ritorneremo). È pure noto che tali produzioni hanno talvolta raggiunto livelli qualitativi tali che l'estetica occidentale non ha esitato a definirli come "artistici". Il caso di Picasso che scopre le maschere africane e ne fa oggetto della propria incessante ricerca stilistica, malgrado quegli oggetti abbiano in prima istanza finalità magico-religioso-apatropaiche (e dunque siano fuori da esplicite intenzioni "artistiche"), indica come l'artigianato rappresenti in molti casi un *trait d'union* tra quelle modalità di costruzione degli oggetti che una società intende semplicemente come funzionali alle diverse esigenze della quotidianità e i livelli cui un altro contesto storico-sociale, generalmente più evoluto, attribuisce una più consapevole e autonoma dimensione estetica. Di qui la presenza diffusa di oggetti di artigianato in musei – penso, per citare soltanto alcuni esempi, al "Victoria and Albert" di Londra, al Museo Nazionale di Helsinki, al Musée de l'Homme di Parigi ed altri ancora – nei quali la loro esibizione risponde al duplice riconoscimento del pregio e della funzione identitaria per la società che li ha prodotti.

Abbiamo poco fa citato l'antropologo inglese E. B. Tylor (1832-1917). Non a caso il concetto di cultura da lui proposto si distanzia, ampliandone notevolmente il campo di definizione, da quello ciceroniano di *cultura animi*, vigente da secoli nella cultura europea, dal carattere eminentemente intellettuale e dunque elitario. Tylor, professore a Oxford, da un lato vive in un contesto dove si è notevolmente diffusa l'industria manifatturiera, dall'altro come antropologo è costretto a chiedersi, osservando l'immensa quantità di informazioni provenienti dalle zone coloniali, se si possa usare il termine "cultura" a proposito di società senza scrittura che erano ampiamente rappresentate nelle aree del mondo conquistate o controllate dall'impero britannico (e non solo). Se la tradizione europeo-mediterranea è caratterizzata dall'uso della scrittura almeno a partire dal secondo millennio a.C. – e per i cui prodotti viene spontaneo parlare di "cultura" – il dilemma appare evidente: o le società cosiddette primitive erano da definirsi senza cultura, oppure l'equazione tradizionale "cultura = *cultura animi*" doveva saltare. Di qui l'ampliamento della definizione in modo che in essa si potessero riconoscere tutte le società, dalle preistoriche alle moderne, dell'ecumene. Scrive dunque Tylor in *Primitive Culture* (1871):

«La cultura, o civiltà, intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e *qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società* [corsivo mio, C.P.]»¹.

Il lavoro nel pensiero cristiano

Se dunque da un lato Marx rivalutava con forza il lavoro manuale (operazione già iniziata dall'*Encyclopédie* di Diderot un secolo prima) e sosteneva che in esso il lavoratore riversava la propria umanità, la nuova scienza antropologica, guardando alle società senza scrittura, rivendicava per esse l'ingresso nella cultura intesa come espressività globale, se e in quanto questa, come avrebbe scritto in modo più esplicito qualche decennio dopo Bronislaw Malinowski, inglobava “gli artefatti, i beni, i processi tecnici” che una società elabora per i suoi due fini essenziali: la continuità nel tempo (riproduzione e alimentazione) e la stabilità dei rapporti interni e col mondo circostante.

Veniva dunque definitivamente superata la concezione aristotelica che assegnava alla società il compito di sgombrare il campo all'operazione speculativa, di liberare quanti possono giungere sino ad essa senza impedimenti. Ciascun uomo, secondo Aristotele, è “animale sociale” solo affinché alcuni, un'élite, possano rinchiudersi nella propria attività speculativa (in cui consiste la cultura secondo il filosofo greco), essendo liberati da ogni limite tendente a impedir loro il conseguimento di tale “perfetta” condizione. Scrive Vittorio Tranquilli che

«per Aristotele il lavoro non ha certo nulla a che vedere con l'attività propria dell'uomo, o almeno con la sua operazione “più alta”. Basta infatti ricordare come lo Stagirita comprenda l'economia nella dimensione sociale [...] da lui posta in rapporto soltanto con gli elementi inferiori del composto umano»².

D'altro canto, in ambito cristiano l'idea di lavoro avrebbe iniziato sin dalle origini a mutare radicalmente di segno. San Paolo esorta i cristiani di Tessalonica «a progredire ancora di più, e a fare tutto il possibile per vivere in pace, di occuparvi delle vostre cose e di *lavorare con le vostre stesse mani*,

¹ *Il concetto di cultura. I fondamenti teorici della scienza antropologica*, a cura di P. Rossi, Torino, Einaudi 1970, p. 7.

² V. TRANQUILLI, *Il concetto di lavoro da Aristotele a Calvino*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore 1979, p. 25.

[corsivo mio, C.P.] come vi abbiamo ordinato, e così condurre una vita decorosa di fronte agli estranei e non aver bisogno di nessuno» (*I Tess.*, 4, 10-12), mentre nella seconda Lettera agli stessi ammonirà che «dovete prenderci a modello: noi infatti non siamo rimasti oziosi in mezzo a voi, né abbiamo mangiato gratuitamente il pane di alcuno, ma abbiamo lavorato duramente, notte e giorno, per non essere di peso ad alcuno di voi. [...] Chi non vuole lavorare, neppure mangi» (*II Tess.*, 3, 7-12). Nell'ottica paolina il lavoro, in particolare quello manuale, assume dunque una dignità spirituale che va oltre la pura esigenza dello scambio economico per entrare nel novero delle attività con cui l'uomo si rende seguace di Cristo, il quale come narra Luca (l'unico evangelista che dia qualche notizia sull'infanzia di Gesù), «a Nazaret stava loro [i genitori] sottomesso» (*Lc.*, 2, 51), aiutando presumibilmente il padre artigiano nella sua attività quotidiana.

Colui che farà del lavoro uno dei perni del cammino di perfezione personale sarà S. Benedetto (480-543), la cui *Regola* monastica ritorna di frequente sul tema del “*labora*” (seconda polarità insieme all’“*ora*”). Nel Cap. XLVIII (*Il lavoro quotidiano*) si dichiara che

«1. L'ozio è nemico dell'anima, perciò i monaci devono dedicarsi al lavoro in determinate ore e in altre, pure prestabilite, allo studio della parola di Dio.

[...]

7. Se le esigenze locali o la povertà richiedono che essi si occupino personalmente della raccolta dei prodotti agricoli, non se ne lamentino,

8. perché i monaci sono veramente tali quando vivono del lavoro delle proprie mani come i nostri padri e gli Apostoli».

Il Cap. LVII della *Regola* – *I monaci che praticano un'arte o un mestiere* – vale la pena riportarlo almeno in parte:

«1. Se in un monastero ci sono dei fratelli esperti in un'arte o in un mestiere, li esercitino con la massima umiltà, purché l'abate lo permetta.

[...]

4. Se si deve vendere qualche prodotto del lavoro di questi monaci, coloro che sono stati incaricati di trattare l'affare, si guardino bene da qualsiasi disonestà.

[...]

7. Nei prezzi dei suddetti prodotti non deve mai insinuarsi l'avarizia,

8. ma bisogna sempre venderli un po' più a buon mercato dei secolari

9. “affinché in ogni cosa sia glorificato Dio”».

Come si può dunque osservare dalla *Regola* benedettina, il lavoro entra nella prassi del cristiano delocalizzato dall'“opera del servo” all'“opera delle mani”, sia perché il cristianesimo rifiuta sin dalle origini, per quanto in linea di principio, l'istituto della schiavitù («...non c'è né schiavo, né libero... tutti voi siete uno in Cristo», *Gal.* 3, 28), sia perché diventa mezzo affinché “sia glorificato Dio”. Di qui l'assunzione del lavoro a valore cui S. Tommaso aggiungerà il collegamento con la razionalità, per cui “l'opera delle mani” viene intesa come “opera della ragione”. Scrive infatti l'Aquinate che: «la natura ha fornito all'uomo le mani in luogo dei vari mezzi di difesa e di copertura di cui ha dotato gli altri animali, affinché egli si procuri con le proprie mani queste cose ed ogni altro necessario ausilio»³. La riflessione di S. Tommaso in particolare sul rapporto lavoro-servitù-proprietà è assai complessa, ma ciò che qui interessa è il salto netto che nella *Summa* la questione del lavoro, già oggetto di una lunga rivalutazione da parte della Patristica, compie rispetto al pensiero antico.

Borghesia e Riforma protestante: variazioni weberiane

Il lavoro in epoca moderna assume una rilevanza fondamentale per il sovrapporsi di due processi tra i quali si verificheranno, come osservò Max Weber con una fine evocazione letteraria, molteplici “affinità elettive”. Da un lato – sorto in Italia in età comunale, ma sviluppatosi in modo massiccio nell'Europa centrale dove giungerà a scalzare il potere signorile – si presenta sulla scena storica un nuovo soggetto sociale che si colloca, con il suo stile di vita e le dinamiche socio-commerciali di cui si fa protagonista, tra il ceto nobiliare (e i notabili ad esso collegati) – che vive sulla rendita fondiaria, e di essa si fa specchio nell'arte, nell'architettura, nella *cultura animi* – e la grande massa degli addetti all'agricoltura (con varie qualifiche e mansioni, ma tutti in condizione servile rispetto ai titolari della proprietà terriera). È il borghese, i cui costumi e la cui etica sono splendidamente descritti da Nicolas Pasquier in un volume, *Le Gentilhomme* (Paris, 1611), di cui sarebbe auspicabile, per la finezza analitica, un'edizione italiana. Narra dunque lo storico americano George Huppert, suo ammirato interprete, che secondo Pasquier, nel mondo borghese del suo tempo

«la scioperatezza viene paragonata all'acqua stagnante che “si altera e diviene

³ *Summa theologiæ*, II^a, II^æ, cap. 187, art. 3.

putrida”, essa è la fonte di tutti i vizi. Per non incorrere in questo guaio, il *gentilhomme* modello deve essere, fin da giovane, “educato al lavoro”, *dressé du travail*, e quando si mette a parlare del *travail* Nicolas si effonde in tirate liriche. Raccomanda, dunque, una pratica continua e faticosa di esercizi, a cui il giovane deve essere, anima e corpo, avvezzato: passi da un esercizio all’altro, da un’occupazione all’altra con precisa rotazione, faccia succedere ad un lavoro un altro fino a che questo lavoro senza remissione accenda in lui “un’attività energica in sommo grado, un bisogno pressante di agire, una diligenza mai allentata”. Una volta che sia fortificato, il *gentilhomme* saprà resistere ai richiami all’inoperosità che porta ai piaceri vani e snervanti e all’indolente pigrizia che non produce altro che vergogna. Se educato nel modo dovuto, il *gentilhomme* scoprirà che l’operare porta alla gloria, all’onore, alla libertà»⁴.

Contemporanea all’affermarsi della borghesia in Europa, la Riforma – qui ci riferiamo in particolare al Calvinismo per la sua maggiore attenzione al problema del lavoro – sceglierà l’ascetismo intra-mondano (il lavoro-vocazione come forma di autorealizzazione del cristiano in vista della salvezza) rispetto a quello extra-mondano della tradizione monastica (di qui la chiusura di tutti i conventi nei territori da essa conquistati). Come scrive André Biéler, massimo studioso del pensiero sociale di Calvino,

«associando il lavoro umano al lavoro divino la teologia di Calvino gli conferisce la più eminente dignità. [...] Per essere un uomo autentico, compiuto, nel pieno possesso della propria umanità, l’essere umano deve lavorare nella fede e nell’obbedienza di Dio. Tale è la sua profonda vocazione, come ci indica il racconto della creazione»⁵.

La confluenza di un pensiero e di una prassi che fanno del lavoro il fondamento dell’attività umana e dunque di una civiltà, subirà, a partire dal XVIII secolo una progressiva e irreversibile de-teologizzazione. Max Weber, che ha scritto pagine indimenticabili sul concetto protestante di *beruf*, poi “assorbito” dall’etica borghese laica, nel definire l’atto economico *par excellence* si asterrà da ogni connotazione etico-religiosa per esporlo nella sua natura idealtipica:

«Un atto economico capitalistico significa per noi un atto che si basa sull’a-

⁴ G. HUPPERT, *Il borghese gentiluomo*, Bologna, Il Mulino 1978, pp. 103-4.

⁵ A. BIÉLER, *La pensée économique et sociale de Calvin*, Genève, Librairie de l’Université 1961, pp. 399-400.

spettativa di guadagno derivante dallo sfruttare abilmente le congiunture dello scambio, dunque le probabilità di guadagno formalmente pacifiche»⁶.

Non così staccata, poco più di mezzo secolo prima, era stata la valutazione dell'agire borghese da parte di Marx e Engels, i quali, pur riconoscendo alla borghesia di aver «avuto nella storia una funzione sommatamente rivoluzionaria», l'accusavano di aver posto il lavoro al servizio di interessi di classe in una sequenza storica che prevedeva «l'accumularsi della ricchezza nelle mani dei privati, la formazione e l'aumento del capitale [la cui condizione] è il lavoro salariato»: «la borghesia, scrivevano i due teorici del materialismo storico nel *Manifesto*, ha strappato il velo di tenero sentimento che avvolgeva i rapporti di famiglia e li ha ridotti a un semplice rapporto di denari»⁷. In realtà, se si torna sulle tracce di M. Weber, la funzione “sommamente rivoluzionaria” della borghesia è da recuperarsi in primo luogo nell'aver interagito con la prospettiva cristiana, in particolare riformata-calvinista, circa la natura valoriale del lavoro, rimasta tale, come uno degli assi specifici dell'Occidente, al di là di ogni riferimento, progressivamente dissoltosi, con il quadro teologico d'origine.

Osservazioni conclusive

Una domanda sorge immediata: quale relazione può esserci tra le riflessioni precedenti e una mostra che ricostruisce l'atelier di una sarta sia pure di alto livello? La spoliazione di ogni valore umano del lavoro da parte della classe borghese qual è tratteggiata dal linguaggio “spietato” del *Manifesto*, contiene con tutta evidenza una quota ideologica finalizzata dai suoi celebri autori a offrire armi adeguate al proletariato per trasformarlo da “classe in sé” a “classe per sé”, cioè consapevole di aver maturato un ruolo storico mirato al riscatto della propria subalternità. Ora, l'analisi weberiana cui abbiamo sopra fatto cenno – affinata nel corso di un viaggio in America nel 1904, dove ebbe modo di prendere contatto con il complesso universo delle sette riformate presente negli Stati Uniti – lo ha portato a constatare che uno dei tratti caratteristici comuni ai diversi gruppi era l'austerità, la serietà, la fedeltà alla parola data. *Honesty is the best policy* era il vincolo e il motto di ogni setta e in questo tratto il socio-storico tedesco

⁶ M. WEBER, *Etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1922), Firenze, Sansoni 1965, p. 67.

⁷ K. MARX-F. ENGELS, *Manifesto del Partito comunista*, Roma, Editori Riuniti 1962, p. 59.

coglieva analogie tra le «sette ascetiche protestanti [e] le corporazioni artigianali medievali, [dove] veniva esercitato, non di rado, un controllo sul livello etico dei membri»⁸.

È nostra opinione che questo tipo di etica abbia esercitato una forte influenza anche in Europa, suo luogo d'origine, al di là dei confini strettamente confessionali che le sono stati attribuiti, per estendersi a strati sociali diversi e non necessariamente limitati nel quadro di sviluppo della Riforma: dalle libere professioni, all'artigianato, alla pubblica amministrazione, alla scuola, indipendentemente (o fuori) dalla professione religiosa. Penso all'etica professionale, umanitaria, al limite utopistica, dei settori più qualificati del positivismo ottocentesco dove gli ideali della scienza e dei suoi poteri liberatori "sacralizzavano" il lavoro, considerato come strumento di riscatto umano e di elevazione dei popoli. In una memoria letta all'Accademia Virgiliana di Mantova in più sedute tra il 20 giugno 1886 e il 27 febbraio 1887 – *La morale di Aristotele e il pensiero etico anteriore presso i Greci* – il prof. Sante Ferrari – illustre esponente locale della cultura dominante del tempo (rappresentata a Mantova da una figura di spicco nel panorama del positivismo italiano quale fu Roberto Ardigò) – metteva a confronto, ad un certo punto della sua esposizione, l'*Etica nicomachea* dello Stagirita e la morale del positivismo. L'oratore si chiedeva «se il fine dell'uomo sia un fine eudemonistico, oppure la virtù». La risposta, con lo stile retorico tipico di quel clima culturale, era chiara: «Il positivismo, pur propugnando il disinteresse più nobile e più benefico, non può a meno di riconoscere come fine ultimo la felicità del genere umano»⁹.

Di questa *mens* furono impregnati soprattutto gli strati sociali intermedi; in particolare l'artigianato ebbe nel Novecento una dignità e una capacità – indipendentemente dalle scelte religiose e politiche, nonché dalle tragiche ideologie che percorsero quel secolo – di compiere, con grande dignità e competenza, quelli che l'antica morale cattolica chiamava "i doveri del proprio stato" e che, ad esempio, permise che a Suzzara, partendo da tale *status* etico-professionale, fosse fondata nel 1877 la Scuola "Arti e Mestieri"¹⁰, nascessero, verso la fine del XIX secolo, le prime indu-

⁸ M. WEBER, *Le sette e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli BUR 1977, p. 97.

⁹ "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana", Mantova, 1886-87, p. 183.

¹⁰ Cfr. G. NEGRI - A. MAGNANI - L. CESOLARI, *Scuola e lavoro a Suzzara dal 1877 a oggi: cronaca documentaria dalla Scuola serale tecnica al Centro di formazione professionale scuola Arti e Mestieri "F. Bertazzoni" di Suzzara*, Suzzara, 1986.

strie delle macchine agricole in Italia¹¹, e che si affermassero personalità (a volte dinastie) che nel lavoro e nella serietà professionale trovavano la loro ragion d'essere. La mostra dell'atelier di Bianca Piccinini rievoca il caso tipico di un'etica e di una professionalità oggi pressoché estinte.

¹¹ Cfr. P. BIANCHI: *Uomini e macchine: la "Francesco Casali e figli" e l'industria suzzarese di macchine agricole (1877-1922)*, Suzzara, Bottazzi 1999.

Per una storia della sartoria artigiana

di Elisa Tosi Brandi

Cenni storici sulle sartorie italiane

Nel XIX secolo Parigi, che dal Seicento era diventata un punto di riferimento nell'ambito dell'abbigliamento, consolida la sua egemonia confermandosi la capitale della moda femminile grazie alla *maison* Worth e alle altre che nel frattempo erano state aperte rivelando i propri caratteri di originalità. Il successo della *haute couture* parigina non risiede esclusivamente nelle novità e nei cambiamenti del gusto e delle forme vestimentarie imposte dai *couturiers*, ma va cercata nel sistema organizzativo di tutte le attività artigianali produttrici dei beni di lusso, disseminate in un territorio più vasto della capitale francese. Le *maisons* parigine facevano parte di una rete di laboratori che detenevano insieme il potere di definire i canoni del buon gusto e dell'eleganza femminile, che potevano essere immediatamente diffusi da qualche decennio grazie alla stampa specializzata e presentate direttamente agli acquirenti attraverso due sfilate annuali¹.

In questo contesto le sartorie italiane di alta moda, riconoscendo negli *ateliers* parigini i luoghi per eccellenza del buon gusto e dell'eleganza femminile, si rifornivano direttamente alla fonte comprando i modelli per una clientela sempre più aggiornata tramite le riviste specializzate. Queste infatti si erano diffuse anche in Italia e venivano ricevute regolarmente anche dalle sarte di provincia, che negli annunci pubblicitari ne informavano la clientela. Nonostante la grande maggioranza delle sartorie italiane prendesse ispirazione dalla moda parigina, in Italia non mancavano persone e luoghi nei quali si discuteva della necessità di elaborare una moda nazionale. Una delle prime iniziative documentate si deve al "Corriere delle Dame", i cui editori, i coniugi Carolina² e Giuseppe Lattanzi, fin dagli

¹ D. DE MARLY, *The History of Haute Couture. 1850-1950*, Londra, B.T. Bradsford Ltd, 1980; C. M. BELFANTI, *Civiltà della moda*, Bologna, Il Mulino 2008, pp.172-183.

² Carolina Lattanzi fu anche la prima femminista italiana, cfr. *Aspetti della questione femminile in Italia nel secolo XVIII*. In: C. LATTANZI, *Schiavitù delle donne*, a cura di G. ZACCHÈ, Mantova, Edizioni Lombarde 1976, pp. 9-33.

inizi del XIX secolo avevano tentato di lanciare le “mode d’Italia” con una interessante iniziativa, consistente nel coinvolgimento diretto dei sarti e degli artigiani che realizzavano prodotti di moda al fine di presentare i modelli originali in cambio della pubblicità gratuita sulla rivista³.

Agli inizi del Novecento si datano iniziative sempre meno sporadiche di alcuni sarti e sarte italiane volte a elaborare e proporre una moda nazionale in alternativa a quella francese. Il caso della sarta Rosa Genoni (1867-1954) è piuttosto noto e risale al 1906, quando, in occasione dell’Esposizione Internazionale di Milano, presentando una collezione di abiti ispirata a celebri artisti del Medioevo e del Rinascimento, riceve il Gran Premio della giuria per la sezione Arte Decorativa dell’Expo⁴. Si tratta soltanto di uno dei primi tentativi di creare una moda italiana, tentativi che nei decenni seguenti saranno perseguiti non soltanto da alcune personalità ma anche dal regime fascista, in un primo momento nel nome del nazionalismo, successivamente per sviluppare e incrementare l’economia del Paese⁵.

Dagli anni Venti alcune sartorie italiane avevano aderito alla proposta di creare una moda nazionale. A Milano per esempio in occasione della IV Fiera Campionaria, grazie a Lydia De Liguoro ed Emilia Bernasconi Testa, viene organizzato un intero padiglione dedicato alla moda italiana, dove vengono presentati abiti delle più importanti case di moda, tra le quali le sartorie milanesi Ventura e Marta Palmer, definita da Gabriele D’Annunzio «la più ardita inventrice di fogge»⁶. Negli anni Trenta il regime fascista aveva istituito l’Ente della Moda il cui compito era quello di nazionalizzare tutto il ciclo di produzione della moda, dal progetto alla confezione, attraverso una Mostra Nazionale da tenersi a Torino, istituita capitale della moda italiana, due volte all’anno, in primavera e autunno. Nella diffusione e promozione della moda italiana avevano un ruolo importante i sessanta Comitati delle Dame Patronesse dell’Ente, presieduti da nobildonne, cui spettava l’organizzazione di manifestazioni di moda nelle città⁷. In questa sede non si intende prendere in considerazione le vicende e i limiti del-

³ V. DE BUZZACCARINI, *La sartigianeria. L’artigianato dell’abbigliamento nel tempo*, Monza, Modart 1985, p. 45.

⁴ S. GNOLI, *La donna, l’eleganza, il fascismo. La Moda Italiana dalle origini all’Ente Nazionale della Moda*, Roma, Edizioni del Prisma 2000, p. 23 e ss.

⁵ Ivi.

⁶ Ivi, p. 57.

⁷ E. TOSI BRANDI, *La promozione della moda italiana: i Comitati delle dame patronesse dell’Ente nazionale della moda* in *Una giornata moderna. Moda e stili nell’Italia fascista* a cura di M. LUPANO, A. VACCARI, Bologna, Damiani Editore 2009, p. 280.

l'Ente Nazionale della Moda, è tuttavia interessante notare che, a causa della percentuale minima obbligatoria di capi interamente realizzati in Italia imposta a tutte le case di moda, le più grandi sartorie avessero dovuto adeguarsi sforzandosi di creare anche modelli in piena autonomia rispetto a quelli parigini. È tuttavia doveroso ricordare che, tranne alcune rare eccezioni – tra le quali Gori di Torino, Marta Palmer di Milano, Fernanda Lamma di Bologna – le sartorie italiane continuavano a rifornirsi di modelli presso le *maisons* parigine.

Per una moda italiana: le sartorie tra gli anni Venti e Trenta (il primato delle sartorie bolognesi)

Mentre le sartorie maschili avevano continuato ad adottare modelli sartoriali rimasti pressoché immutati, le sartorie femminili rimanevano quelle più soggette alla mutevolezza della moda. Le sarte e i sarti che si occupavano di moda femminile dovevano sempre essere aggiornati ed avere una grande pazienza e spirito di inventiva per accontentare una clientela in genere molto esigente e aggiornata sulle novità che, ovviamente, venivano ancora da Parigi.

Alcuni articoli pubblicati tra il 1929 e il 1937 sulla rivista “Il Comune di Bologna” forniscono interessanti testimonianze relative alle sartorie per signora bolognesi, consentendo alcune considerazioni di carattere generale sulla promozione della moda italiana in epoca fascista.

Sul numero di giugno del 1929 nella rubrica “Visioni d'arte” firmata da Sebastiano Sani, un articolo di due pagine corredato da tre fotografie è interamente dedicato alla sarta bolognese Fernanda Lamma, considerata «la vera e prima creatrice di quello stile nazionale che la moda nostra andava cercando da tanto tempo». Fernanda Lamma, che aveva aperto la sua sartoria a Bologna nel 1908, nel 1929 si era già affermata, tanto che da tre anni aveva addirittura una filiale a Milano. Condividendo la necessità di «creare uno stile nazionale anche nel vestire, per modo che vi siano gli abiti all'italiana, come ci son quelli alla francese e adesso anche all'americana» a Bologna era stato istituito un concorso tra le maggiori sartorie cittadine, che avevano presentato i propri modelli al Teatro della Moda nell'ambito delle Mostre Riunite svoltesi al Littoriale dal 19 maggio al 2 giugno 1929⁸. La vincitrice del concorso era stata la Lamma, che aveva tro-

⁸ “Il Comune di Bologna. Rivista mensile municipale”, anno XVI, n. 5 (maggio 1929), pp. 3-5, in part. p. 5.

vato il modo di elaborare uno stile nazionale «ispirandosi fascisticamente alla tradizione». La sarta bolognese aveva infatti presentato tre modelli: un “mantello mussoliniano” e un “abito conciliazione” entrambi ispirati alla moda quattrocentesca e un “abito imperiale” di mussola bianca ricamato con fasci littori in oro ispirato alla classicità⁹. Non era la prima volta che, tentando di promuovere una moda italiana, sarti e sarte avevano cercato spunti nel passato, in particolare nel basso medioevo, epoca nella quale la moda e, più in generale, l’arte italiana era stata un punto di riferimento in Occidente grazie allo stile rinascimentale. Al fascismo era congeniale questo rimando alla tradizione e, per motivi ideologici, faceva proprio leva su periodi storici ben precisi, l’antichità dell’impero romano e il Medioevo dei “liberi” comuni e la creatività del Rinascimento, nell’intento di unire gli italiani sotto il baluardo di queste glorie passate. È la stessa rivista a rendere conto di attività e manifestazioni promosse nel 1934 dal Comitato bolognese dell’Ente Nazionale della Moda, che, sotto gli auspici del Consiglio dell’economia corporativa, organizza un concorso tra le lavoranti delle sartorie bolognesi in collaborazione con il Comitato dell’Ente Serico, che mette a disposizione gratuitamente i tessuti al fine di realizzare modelli interamente italiani. È sempre il Comitato dell’Ente della Moda a promuovere un concorso per la realizzazione del modello “Abito Littorio” creato dal giovane artista Frare, vincitore del primo premio alla mostra del figurino di Torino. Onorando l’impegno assunto da tutti i Comitati nazionali, anche quello bolognese collabora attivamente alla seconda edizione della Mostra di Torino¹⁰ realizzando un diorama che metteva in scena una sala da pranzo realizzata su progetto dell’architetto Bega all’interno della quale i manichini erano vestiti con abiti creati dalle sartorie Lamma e Moretti, partecipando inoltre con le più importanti sartorie cittadine alla sfilata finale. In occasione di quest’ultima si distinguono le sartorie bolognesi Policardi, Lamma, Moretti e Liverani¹¹. Nella stessa primavera, tra il 27 e il 28 maggio, le sartorie cittadine già applaudite a Torino, sotto la

⁹ “Il Comune di Bologna. Rivista mensile municipale”, anno XVI, n. 6 (giugno 1929), pp.71-72.

¹⁰ La prima edizione si era svolta il 12 aprile 1933 (cfr. S. GNOLI, *La donna, l’eleganza, il fascismo. La moda italiana dalle origini all’Ente Nazionale della Moda*, Roma, Edizioni del Prisma 2000, p. 61 e ss.).

¹¹ “Il Comune di Bologna. Rivista mensile municipale”, anno XXI, n. 5 (maggio 1934), *Attività e manifestazioni svolte dal Comitato bolognese dell’Ente Nazionale della Moda*, pp. non numerate.

guida del presidente dello stesso Comitato, la contessa Camilla Isolani Beccadelli, presentano questa volta a Bologna i propri modelli in una grande sfilata. La passerella, organizzata sotto l'auspicio del Consiglio dell'economia corporativa, si tiene nel grande salone del Palazzo del Podestà gremito di persone.

Sarebbe interessante mettere a confronto le iniziative organizzate negli stessi anni dai sessanta Comitati dell'Ente Nazionale della Moda nelle altre città italiane, anche per comprendere meglio il significato e la portata delle attività del Comitato bolognese. In attesa di dati che possano consentire di ampliare il contesto di indagine, è tuttavia possibile fare alcune considerazioni sul caso di Bologna. Innanzitutto occorre subito dare merito alle organizzatrici delle manifestazioni, che erano riuscite a realizzare con successo grandiose iniziative come la sfilata del maggio 1934 ed altre che seguirono, almeno fino al 1937, coinvolgendo una grande quantità di persone tra artigiani e pubblico. Sarti, modiste, acconciatori e tutti gli altri artigiani, di cui non si conoscono i nomi, fornitori delle materie prime con le quali era stato possibile realizzare le toilettes. Un esercito di lavoratori avevano infatti dato il loro apporto per consentire la confezione di abiti realizzati interamente in Italia, accogliendo dunque le proposte del Comitato bolognese, in un periodo che precede le ingerenze sempre più insistenti nel settore dell'abbigliamento imposte dall'Ente Nazionale della Moda, la cui costituzione era stata modificata con decreto del 31 ottobre 1935.

Ancora una volta è la rivista "Il Comune di Bologna" a documentare l'impegno delle sartorie bolognesi nell'elaborazione di uno stile italiano. L'8 maggio 1937, sempre nel Salone del Palazzo del Podestà, vengono ancora una volta presentati modelli realizzati dalle principali sartorie cittadine, tra le quali si segnalavano Buscaroli, Graldi, Lamma, Moretti, Moschini-Liverani. La novità della manifestazione consisteva nel fatto che tutti i capi oggetto della sfilata erano muniti del Marchio dell'Ente Nazionale della Moda¹² ed erano stati interamente confezionati da sartorie bolognesi. Non era ancora accaduto altrove, Bologna poteva dunque vantare un primato tra le città della moda, un primato riconosciuto dall'ispettore dell'Ente Moda che era stato inviato da Torino per vigilare sull'organizza-

¹² La Marca di garanzia, obbligatoria dal 31 ottobre 1935 per tutte le sartorie italiane che avevano dovuto denunciare la propria attività all'E.N.M., garantiva l'italianità dell'ideazione e della confezione. Inizialmente era obbligatoria per il 25% della produzione, poi per il 50% (cfr. S. GNOLI, *La donna, l'eleganza, il fascismo*, cit., p. 89 e ss.).

zione della manifestazione in occasione della quale aveva fatto eseguire una ripresa del film Luce per documentare un evento locale di portata nazionale¹³.

È il caso di sottolineare che le sartorie coinvolte non si erano trovate impreparate nel momento in cui era stato loro chiesto di creare modelli propri basati su uno stile italiano, poiché i sarti bolognesi – e italiani – che acquistavano i modelli parigini erano quotidianamente abituati a realizzare su quelle variazioni. I motivi che richiedevano le modifiche erano svariati, ma ciò che interessa è l'esercizio di stile scaturito da queste necessità che ha portato le sartorie più intraprendenti a creare una propria produzione. Se, da un lato, si datano almeno al Settecento gli espedienti dei sarti di spacciare per francesi modelli di pura invenzione italiana che in Francia non si erano mai visti¹⁴, dall'altro, tali variazioni non avevano l'intento di ingannare le clienti. Queste ultime infatti erano ben liete di affidarsi al consiglio e al buon gusto del sarto o della sarta di fiducia per avere un abito impeccabile e unico, che era il risultato delle competenze tecniche, dell'abilità e del talento dell'artigiano, pronto alle nuove sfide che ogni corpo da vestire quotidianamente poneva.

Nel ridisegnare ed approfondire il tema delle origini e dell'elaborazione della moda italiana può essere dunque utile tenere in considerazione altre città oltre a quelle che per tradizione si considerano punti di riferimento per la nascita della moda nazionale e cioè Roma, Firenze, Milano e Torino. Dalla ricerca condotta sulle sartorie emiliano-romagnole si ha l'impressione che l'interesse per uno stile indipendente da quello francese sia avvenuto contemporaneamente in numerosi centri italiani, anche in quelli dove il dibattito sull'esigenza di una moda nazionale era rimasto soltanto ai margini. È difficile capire in quale misura ciò sia dipeso dalle richieste di una clientela sensibile al problema o desiderosa di distinguersi oppure dal desiderio di affermazione dei singoli artigiani, tuttavia questo è un dato di fatto, stando almeno al racconto delle persone intervistate e alle testimonianze materiali conservatesi.

Nonostante le esagerazioni ideologiche e i toni esaltanti che compaiono nella stampa di epoca fascista, ritengo si possa essere d'accordo con

¹³ L. BISBINI, *Rassegna di modelli delle sartorie bolognesi al Palazzo del Podestà*, in "Il Comune di Bologna. Rivista mensile municipale", anno XXIV, n. 4 (aprile 1937), pp. 38-40.

¹⁴ D. DAVANZO POLI, *Il sarto*, in *Storia d'Italia*, Annali 19, *La moda*, a cura di C. M. BELFANTI e F. GIUSBERTI, Torino, Einaudi 2003, p. 548.

la giornalista bolognese che, riportando la cronaca della sfilata del maggio 1934, scriveva: “Credo che Bologna potrebbe essere presa come esempio di fede e di entusiasmo, poiché, suppongo, che nessun'altra città abbia risposto all'incitamento, con altrettante iniziative ed attività”. Naturalmente i confronti con le manifestazioni organizzate dagli altri cinquantanove comitati italiani potranno confermare o smentire il vantato primato e senz'altro inserirlo in un contesto più ampio, nel quale in ogni caso protagoniste sono le sartorie italiane. Alle sartorie attive in Italia tra gli anni Venti e Trenta si deve dunque la nascita della moda italiana, nonostante quest'ultima si faccia in genere risalire alle sfilate organizzate da Giovanni Battista Giorgini tra il 1951 e il 1952 rispettivamente presso casa sua e nella Sala Bianca di Palazzo Pitti¹⁵.

La sartoria. Tempi e luoghi del lavoro

Fino agli anni Cinquanta punto di riferimento dell'alta moda italiana era stata Parigi, dove le sartorie più illustri si recavano due volte all'anno per partecipare alla presentazione delle collezioni Primavera-Estate e Autunno-Inverno attraverso le sfilate e acquistare il diritto di copia dei costosi cartamodelli delle principali *maisons*, quali Lelong, Vionnet, Schiaparelli, Grès, Lanvin, Chanel, Balenciaga e, dal 1947, Dior.

Le sartorie di provincia e quelle meno illustri non si rifornivano alla fonte ma attraverso le modelliste, che si recavano a Parigi e acquistavano l'esclusiva per l'Italia di molti abiti con il diritto di rivendere le cosiddette “tele” anche a più sarte. Tra le prime case di modellisti nate nella seconda metà degli anni Venti si annoverano Trinelli a Torino, Villa e Cattaneo a Milano, città nella quale negli anni Trenta apre anche Rina Modelli¹⁶. Alla romagnola Rina Pedrini si rivolgeva la maggior parte delle sartorie emiliano-romagnole che si recava presso la sua azienda in via Minzoni all'angolo con via Montenapoleone dove, in occasione delle sue esposizioni, partecipavano fino a 600 sarte. Pare che Rina avesse un fiuto formidabile e alle sfilate era spiata sia dai titolari delle sartorie italiane sia dalle sue colleghe modelliste per capire cosa stesse adocchiando. Quando un abito le interessava aveva imparato a far finta di niente depistando tutti per poi comprare fino a 250 modelli¹⁷. La sarta riminese Ilva Semprini racconta

¹⁵ Ivi, p. 360.

¹⁶ V. DE BUZZACCARINI, *La sartigianeria*, cit., p. 83.

¹⁷ G. VERGANI, *Maria Pezzi. Una vita dentro la moda*, Milano, Skira, 1998, p. 10.

che in queste occasioni i modelli, di tela o di carta, venivano presentati alla mattina, in modo che le sarte potessero vedere e toccare con mano, mentre nel pomeriggio si assisteva alla sfilata vera e propria con gli abiti indossati alle modelle. Ogni sarta in genere non ne acquistava più di due, perché ognuno di questi poteva costare qualche milione di lire; era consuetudine che due sarte della stessa città oppure di città vicine si mettessero d'accordo per l'acquisto di quattro differenti modelli che poi si scambiavano. Le sarte dovevano fare attenzione affinché tali modelli rimanessero esclusivi perché le clienti potevano incontrarsi, fra loro, nei vari locali delle città nelle medesime occasioni.

Dai racconti delle sarte emiliano-romagnole emergono altre case di modellisti, Rosani di Ravenna e Marietta di Bologna per esempio, dalle quali si riforniva la sarta riminese Rita Fabbri che nel dopoguerra acquistava anche a Roma da Gattinoni.

Le sarte non riproducevano sempre fedelmente il modello, frequentemente lo adattavano alle loro clienti, mettendo la loro fantasia e la propria abilità. Il lavoro del sarto nel tempo è rimasto pressoché uguale. È sì mutato dal punto di vista delle tecniche sartoriali, che sono cambiate nel corso dei secoli, tuttavia, a parte la macchina per cucire e i ferri da stiro, le tecnologie moderne non hanno potuto sostituirsi al lavoro proprio dell'artigiano. Ancora oggi infatti c'è una grande differenza tra un abito realizzato su misura rispetto ad un abito confezionato in serie, proprio grazie alle competenze del sarto che, oggi come in passato, è bravo se riesce a prendere bene le misure, taglia senza sprecare la stoffa e, soprattutto, sa correggere i difetti.

Le riviste hanno avuto un ruolo importante assieme alle sfilate: erano i luoghi dai quali trarre spunti per le proprie creazioni. Le sartorie avevano abbonamenti alle più significative riviste di moda, la maggior parte delle quali era di provenienza parigina.

È difficile stabilire il tempo di apprendimento per diventare un sarto o una sarta "finito/a", cioè completamente formato. Sulla base di quanto riferito dai sarti intervistati in occasione di una ricerca condotta nel 2007¹⁸, occorre una media di circa sei anni, con un minimo di due ed un massimo di dieci, anche se la maggior parte dei sarti sostiene che, in realtà, l'apprendimento non finisce mai.

In sartoria il titolare aveva un ruolo molto importante, non solo per la sua esperienza e responsabilità, ma per tutte le qualità che si richiedevano

¹⁸ Vedi nota n. 19.

a questo professionista, insieme artigiano e dispensatore di gusto ed eleganza. Un dato ricorrente nelle interviste è quello del “gusto”, vale a dire quel tocco in più che distingueva le sartorie più rinomate da tutte le altre. Il “gusto” pare essere stato l’elemento che consentiva di rendere originale un abito tratto da un modello francese, così come di esaltare la silhouette e la personalità della cliente. Il “gusto” non coincideva con il talento, trattandosi di una qualità che poteva essere acquisita anche attraverso l’apprendistato. Per questo motivo, le aspiranti sarte più motivate andavano ad imparare il mestiere in una sartoria rinomata, dove si imparava dalla sarta titolare, per osservazione, non soltanto il mestiere vero e proprio, ma anche un preciso comportamento, che sarebbe diventato il loro primo biglietto da visita nell’intraprendere la professione. Le lavoranti infatti provenivano, in genere, da strati sociali inferiori a quelli delle loro potenziali clienti, il cui tramite, durante l’apprendistato, era stata esclusivamente la sarta, vero e proprio esempio da imitare. Il “gusto”, che ha a che fare anche con la “distinzione”, definisce in genere la capacità e il talento creativo della sarta e ha contribuito a rendere riconoscibile la moda italiana prodotta in sartoria. La maggior parte delle sarte attive tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento attribuisce al “gusto” l’elemento imprescindibile per il successo di un atelier.

Nelle sartorie femminili, le lavoranti erano divise in “grandi”, “mezzane” e “piccole”. Le “grandi” erano addette al taglio, che veniva effettuato in un determinato giorno della settimana con la supervisione della sarta o della première, vale a dire la diretta collaboratrice di quest’ultima; alle “mezzane” spettava il compito di terminare il lavoro delle “grandi”; le “piccole” eseguivano i lavori più semplici seguite dalle più esperte, occupandosi prevalentemente dei sopraggiti. Il sabato o la domenica le lavoranti consegnavano i vestiti.

Le ore di lavoro in sartoria erano circa dodici, compresa la pausa del pranzo, che molte scolare, residenti fuori città, consumavano in laboratorio.

L’apprendistato all’interno dell’atelier poteva essere anche duro, perché esistevano regole molto ferree di lavoro, dove il tempo non andava sprecato perché il rispetto delle consegne era molto importante. Tutti i sarti intervistati sono d’accordo nel riconoscere che un tempo la sartoria era una vera e propria scuola. Gli scolari finivano dunque per apprendere molto di più del lavoro strettamente sartoriale, tanto che ancora agli inizi del secolo poteva accadere che i genitori dell’apprendista dovessero pagare il sarto o la sarta in cambio dei primi anni di formazione.

Il sarto e la sarta dovevano sapere infondere fiducia ai clienti, essere

sempre eleganti, esibendo quotidianamente qualche novità; dovevano inoltre sapere sopportare con garbo le critiche o le lamentele dei clienti, sapere essere bravi psicologi ascoltando, anche per ore, le loro confidenze. I sarti e le sarte sapevano tutto dei propri clienti, ma per questo non erano pettegoli, perché la serietà era uno dei requisiti più importanti da dover rispettare. Gli apprendisti e le scolare erano però giovani, vivaci, affascinati dalle belle signore che potevano permettersi sete preziose e abiti da sogno, sui quali fantasticavano ad occhi aperti, immaginando quell'abito, al quale era stata destinata tanta cura, volteggiare in occasione dei balli per il quale era stato confezionato.

Negli ultimi decenni si è assistito ad una crisi della sartoria, iniziata intorno agli anni Settanta con lo sviluppo e la diffusione della confezione in serie, che ha determinato il ridimensionamento del lavoro di molti artigiani e la scomparsa di tanti altri. Nonostante una timida ripresa si sia recentemente registrata, tutti i sarti intervistati lamentano l'assenza di manodopera e denunciano la difficoltà riscontrata nella trasmissione del mestiere alle nuove generazioni per la mancanza di giovani volenterosi e realmente disposti ad imparare fin da giovani. Secondo alcuni, inoltre, la politica di formazione della comunità europea non ha agevolato questa situazione, favorendo l'ingresso di apprendisti per soli tre mesi e in età troppo avanzata, poco motivati ad imparare questo mestiere che richiede tempi molto lunghi. Altri sarti denunciano infine difficoltà derivanti dal rapporto con i grossisti di tessuti, secondo i quali questi ultimi si sono ormai adeguati alle nuove regole della produzione, a scapito delle sartorie. La grande distribuzione del tessile infatti, che un tempo era abituata a misurarsi con i produttori-artigiani, permetteva al sarto di comprare piccole quantità di tessuti facilmente smaltibili nella produzione di tipo sartoriale. Il sarto poteva avere quindi una certa varietà di stoffe a sua disposizione per le confezioni. Oggi, invece, si impone l'acquisto solo per grandi quantità e questo, secondo alcuni sarti, non solo omologa le produzioni ma soprattutto svilisce la creatività stessa dell'artigiano.

Negli ultimi trent'anni pochi sono stati i sarti che hanno aperto nuove sartorie. A partire già dagli anni Ottanta infatti, la maggior parte dei sarti e sarte formati nelle sartorie che ancora oggi possono contare su una clientela fedele non ha continuato a lavorare in modo autonomo, mettendosi a servizio di laboratori preesistenti oppure lavorando nel settore della confezione.

Il metodo di ricerca

Lo studio è frutto di una ricerca¹⁹ sulle sartorie storiche della regione Emilia-Romagna promossa dall'Università degli Studi di Bologna nell'ambito dell'insegnamento di "Storia del costume e della moda", corso di laurea in "Culture e tecniche della moda" della Facoltà di Lettere e Filosofia che ha sede a Rimini, tenuto da Maria Giuseppina Muzzarelli. In qualità di consigliere dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione, Giuseppina Muzzarelli ha proposto e ottenuto di inserire tale progetto tra le iniziative attivate da quest'ultimo in collaborazione con l'Assessorato alle Attività Produttive dell'Emilia-Romagna, finalizzate allo studio, alla qualificazione e alla incentivazione dei mestieri artistici²⁰. In tale contesto di conoscenza e valorizzazione si inserisce il censimento e lo studio delle sartorie storiche emiliano-romagnole. La scheda sulla sartoria Piccinini è l'unica compilata fuori dal territorio regionale. Rifornendosi di modelli e di tessuti proprio presso le case bolognesi la storia di quest'ultima sartoria conferma l'influenza delle medesime in un territorio più vasto rispetto ai confini regionali.

Oggetto di questa ricerca sono state le sartorie storiche, intendendo con questo termine quelle attive almeno dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, decennio che ha segnato nella nostra regione e, più in generale in Italia, il periodo di massimo lavoro per la confezione su misura²¹. Ad una prima indagine infatti, è risultato evidente come la maggior parte dei titolari delle sartorie individuate avesse aperto la propria attività intorno alla metà del Novecento, formandosi tra gli anni Trenta e Quaranta presso altre sartorie ora scomparse, che sono state a loro volta censite grazie ai ricordi di lavoratori o clienti o famigliari. Grazie alle interviste effettuate a sarti e sarte in pensione o ancora in attività è stato possibile pertanto risalire ad alcune sartorie sorte negli anni Venti e Trenta, all'interno delle quali questi ultimi avevano appreso il mestiere. Per le sartorie attive tra gli anni Venti e Quaranta i famigliari, in genere figli o nipoti sono stati essenziali alla ricerca, poiché quando possibile hanno messo a

¹⁹ La ricerca è stata integralmente pubblicata nel volume di E. TOSI BRANDI, *Artisti del quotidiano. Sarti e sartorie storiche in Emilia-Romagna*, Bologna, Clueb 2009 (Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Dossier, 6).

²⁰ Sul tema sono già state pubblicate alcune ricerche, tra le quali M. GUARINO, *L'immagine e il frammento. Il mosaico in Emilia-Romagna*, a cura di M. GUARINO, Bologna, Editrice Compositori 2004.

²¹ V. DE BUZZACCARINI, *La sartigianeria*, cit. p. 98.

disposizione ricordi e, a volte, materiale conservato in memoria del parente. Le informazioni reperite sulle sartorie sorte nella prima metà del XX secolo e oggi scomparse, sono per la maggior parte di carattere orale e si sono rivelate di grande interesse, poiché hanno permesso di recuperare dati e storie che rischiavano di scomparire con le sartorie stesse, consentendo inoltre una comparazione tra i metodi di lavoro adottati nel corso del Novecento.

Una volta circoscritto l'arco cronologico di indagine si è proceduto ad individuare le sartorie più rinomate. Queste ultime sono state selezionate attraverso alcuni criteri, determinati dalla clientela di alto livello, costituita da nobiltà, alta borghesia, professionisti, politici, personaggi illustri e del mondo dello spettacolo; dall'impiego di figurini di alta moda e/o di un metodo di lavoro originale; dalla presenza all'interno dell'atelier di una scuola di taglio; da riconoscimenti ricevuti nel corso della vita professionale dal titolare, quali attestati, premi, pubblicazioni di articoli su riviste specializzate e/o quotidiani.

Un rilevante criterio di selezione è stato, inoltre, quello dell'accessibilità della fonte, vale a dire la reperibilità di sartorie e persone, come pure la disponibilità di queste ultime, elemento che ha condizionato tutta la ricerca. Può essere utile accennare al fatto che la maggior parte delle persone intervistate si è dimostrata incuriosita e gratificata nel venire a conoscenza che il proprio lavoro era oggetto di una ricerca universitaria, altri invece hanno mostrato più diffidenza non comprendendo, almeno in un primo momento, il motivo di interesse nei confronti del loro lavoro, ritenuto di poca rilevanza e tanto meno utile al fine dello studio che si presentava²². Al termine della ricerca è stato possibile censire 53 sartorie, confluite in 47 schede: la più antica è la sartoria Policardi fondata a Bologna nel 1860, la più recente è quella di Patrizia Chelli, aperta a Bologna nel 1994. Delle sartorie censite attualmente quelle attive sono circa 20, considerati i sarti che hanno chiuso la propria attività ma continuano a lavorare saltuariamente. Tra le schede, due riguardano altrettante scuole di moda, fondate negli anni Trenta.

²² Questi problemi sono stati rilevati anche da Vanessa Maher nel suo studio sulle sarte torinesi, V. MAHER, *Tenere le fila. Sarte, sartine e cambiamento sociale. 1860-1960*, Torino, Rosenberg & Sellier 2007, pp. 13-34, *passim*.

Memorie di moda

Per comprendere in quale misura i titolari delle sartorie indagate fossero consapevoli dell'importanza del proprio lavoro, frutto di artigianalità e creatività di alto livello, in occasione delle interviste è stato chiesto a questi ultimi se avessero conservato gli strumenti utilizzati nel corso della propria vita professionale. Con tale domanda si cercava di verificare se fosse stato raccolto e custodito un deposito documentario costituito non soltanto dall'arredo e dagli attrezzi del laboratorio, ma anche da cartamodelli, modelli, figurini, tele, registri contabili e delle misure, fotografie, riviste e tutto ciò che era stato utilizzato nel corso della loro attività. A questa domanda la maggior parte dei sarti intervistati è stata colta di sorpresa, ammettendo di non aver ritenuto opportuno conservare le memorie del proprio lavoro. Sarti e sarte ancora in attività hanno dichiarato di essersi resi conto dell'importanza di un archivio completo soltanto in tempi recenti, incominciando solo da allora a conservare con cura il materiale di lavoro; altri invece lo hanno solo in parte raccolto, purtroppo in maniera confusa e disordinata.

Dalla ricerca è quindi emerso che, tranne una eccezione²³, nessuno dei sarti intervistati possiede un archivio completo e ordinato, per non parlare delle sartorie storiche ora scomparse, di cui si è conservata soltanto qualche testimonianza²⁴, in genere indiretta e di tipo orale. La maggior parte del materiale conservato dalle sartorie censite riguarda in primo luogo fotografie e attestati di premi e partecipazioni a sfilate organizzate dalle associazioni di categoria, articoli di giornali e riviste, in minor misura cartamodelli e riviste specializzate, un numero esiguo di abiti, custoditi in alcuni fortunati casi da clienti e collezionisti.

Le più grandi sartorie ancora attive hanno nel corso del tempo preso coscienza dell'importanza dell'archivio, conservando almeno il materiale fotografico che potesse documentare l'esito finale del proprio lavoro, vale a dire il capo di abbigliamento in occasione della sfilata o indosso al cliente, nonché il figurino originale. Sarebbe molto interessante poter avere a disposizione sempre il figurino e l'abito, che, in genere, si presenta come il frutto di un'interpretazione personale, anche quando di deriva-

²³ Si tratta del sarto forlivese Otello Pistolesi, che ha conservato con cura tutto il materiale frutto del suo lavoro.

²⁴ Gli eredi della sartoria Policardi hanno conservato parte dell'archivio risalente al 1860, data di apertura dell'attività.

zione da un modello dell'alta moda francese. Difficile da tramandare infatti in un mestiere artigianale e creativo come questo è la sapienza sartoriale, la capacità cioè di riuscire ad adattare, a seconda della cliente, il modello originale da quest'ultima scelto, facendo le opportune modifiche che possano esaltare le caratteristiche dell'abito e soprattutto sappiano valorizzare la persona cui è destinato. Tale sapienza si acquisisce esclusivamente con l'esperienza, aiutata certamente dal talento naturale e dalla consapevolezza che è l'abito a dover valorizzare la persona e non viceversa. Ciò è stato confermato anche durante la ricerca, durante la quale molte sarte da me intervistate hanno sottolineato come fosse stato per loro importante conoscere la potenziale cliente prima di fare qualsiasi tipo di proposta.

L'esito della ricerca, seppur attestato dal racconto delle persone intervistate e, dunque, da testimonianze orali, ha messo in evidenza l'assenza di depositi documentari completi e ordinati in questo settore, anche nel caso di sartorie ancora in attività. La consapevolezza dell'importanza e dell'utilità dell'archivio da parte di alcune rinomate sartorie risale infatti, come accennato, soltanto a tempi recenti, con la presa di coscienza del valore del proprio lavoro e del fatto che alcuni modelli del passato possono, se riproposti in tempi attuali minimamente aggiornati oppure tali e quali, rappresentare una garanzia di qualità, testimoniando una tradizione, più o meno lunga, di abilità artigianale, supportata anche dalla documentazione "storica".

L'archivio di una sartoria può rivelarsi fondamentale per la storia della moda dell'ultimo secolo, poiché il deposito, in genere, non contiene materiale prodotto esclusivamente all'interno dell'atelier; quest'ultimo dialoga infatti quotidianamente con altre attività professionali indispensabili per la realizzazione del capo di abbigliamento finito. L'archivio di una sartoria storica se, da un lato, offre la possibilità di ricostruire la storia di un determinato laboratorio, dall'altro può documentare altre abilità artigianali. La realizzazione di un capo di abbigliamento su misura, soprattutto se femminile, è infatti inserita in un complesso sistema che ha visto e vede protagoniste numerose professionalità: dai grandi creatori francesi agli illustratori di moda, dalle aziende italiane distributrici di cartamodelli ai fornitori di tessuti e accessori. Questo genere di materiale costituisce un vero e proprio giacimento di preziose testimonianze in grado di documentare la storia di aziende e laboratori che sono stati protagonisti della moda italiana.

La storia delle sartorie italiane, infine, oltre ad inserirsi nell'ambito della storia di genere, essendo donne le principali protagoniste del settore

sia come clienti sia come lavoranti²⁵, è in grado di restituire anche la storia del gusto, dei codici vestimentari in uso fino agli anni Sessanta del Novecento, persino la storia mondana delle città. Lo spazio urbano è il luogo principale dove uomini e donne hanno sfoggiato orgogliosi gli abiti fatti realizzare nelle sartorie di fiducia, dove altrettanti uomini e donne hanno lavorato con pazienza e con cura fino a tarda notte per riuscire a consegnare in tempo gli ordini ricevuti.

²⁵ V. MAHER, *Tenere le fila*, cit.

Una vita dedicata al lavoro e alla famiglia

di Gilberto Zacchè



Ritratto di Bianca, diciottenne (Foto Rubes Delcomune).

Bianca Piccinini (Maria, all'anagrafe), è nata il 3 marzo 1923 a Suzzara, nel popolare quartiere detto "Vaticano", in via Curtatone e Montanara, da Carlo, operaio delle Officine Carra, e Adele Righi¹. Qui ha abitato fino all'età di sei anni, per poi trasferirsi con la famiglia poco distante, in via

¹ Il fratello di Adele, Alvante Righi, storica figura del mondo del lavoro suzzarese, fu consigliere comunale nella prima amministrazione post liberazione, cfr. *Suzzara, la sua storia, la sua gente*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1966, p.132. Appassionato cultore della



Il primo abito confezionato da Bianca, sedicenne.

Solferino 15, dove ha vissuto fino ai tredici anni. Infine si è spostata in via Guido, nella corte dei Bonfietti, in fondo alla discesa del castello, dove è rimasta, fino al matrimonio, con i genitori e con i fratelli Vando² e Gianni. Cresciuta in una famiglia antifascista (il padre, membro del CLN clandestino, fece parte della prima Giunta municipale nominata dal Comitato di Liberazione Nazionale³, mentre il fratello Vando, partigiano combattente col nome di battaglia di Ettore, fu vice commissario della 121^a brigata Garibaldi “Arrigo Luppi”⁴ e Gianni, il più giovane e l’unico ad essere avviato agli studi, divenne un importante dirigente del movimento cooperativo, oltre che un valido calciatore⁵) ha sempre seguito con interesse e

memoria della macchina agricola (aspirava a realizzare un museo ad essa dedicato), sue testimonianze sono riportate nei fondamentali studi di P. BIANCHI: *Uomini e macchine: la “Francesco Casali e figli” e l’industria suzzerese di macchine agricole (1877-1922)*, Suzzara, Bottazzi, 1999, pp. 204, 206-7 e *La città delle macchine: MAIS, Carra, OM: l’industria suzzerese di macchine agricole tra tradizione e modernità (1922-1961)*, Suzzara, Bottazzi 2008, pp. 29 e 139.

² Carrozziere dalle “mani d’oro”, trattava la lamiera come Bianca il velluto. L’attività è stata proseguita dai figli Franco, prematuramente scomparso, Ugo e Carlo, attuale titolare della “Carrozzeria Piccinini”. La terza generazione di carrozzieri è rappresentata dal nipote Sirio, figlio di Ugo.

³ Cfr. *Suzzara, la sua storia, la sua gente*, cit., pp. 74-75 e 131.

⁴ Cfr. *Suzzara, la sua storia, la sua gente*, cit., p. 94. Vando Piccinini ricoprì anche cariche politiche: fu segretario di sezione a Suzzara e a Viadana, dove fu capogruppo in consiglio comunale, e membro del Comitato federale del PCI di Mantova. Dal 1976 al 1991 fu presidente della Scuola di Arti e Mestieri “F. Bertazzoni”, da lui frequentata in gioventù, e nel 1989 fu tra i protagonisti del rilancio del Premio Suzzara.

⁵ Al suo nome è dedicata la sala riunioni della sede centrale della Coop Nord Est a Reggio Emilia. Nella motivazione dell’intitolazione si legge: «Ha svolto un ruolo di protagonista negli ultimi trent’anni nello sviluppo di una moderna cooperazione di consumatori nella provincia, prima con l’unificazione di tutte le piccole cooperative locali e la creazione nel 1970 di Coop Mantova, poi nel 1975 attraverso la costituzione di Coop Nordemilia, nata dalla fusione della cooperazione di consumo mantovana con quella reggiana e parmense ed infine con la nascita di Coop Consumatori Nord Est, una delle maggiori cooperative di consumatori italiane»; l’impegno nella cooperazione è ora continuato dal figlio Giancarlo. Gianni, classe 1929, fu anche un calciatore molto popolare (*al Picio*): formatosi calcisticamente in piazza Castello, giocò oltre cento partite come ala sinistra con la maglia bianconera nella stagione d’oro del Suzzara in serie C (1948-49), poi passò al Mantova e successivamente al Carpi. Tornato a Suzzara nel 1955-56 concluse la carriera di calciatore a causa di un grave incidente motociclistico, cfr.: *Suzzara, il calcio, i protagonisti, 1913-1985*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1985, pp. 90-93 e 113. Grande amico di Gino Corradini, di Italo Allodi e di altri sportivi suzzeresi, ha mantenuto stretti rapporti con l’ambiente calcistico locale per tutta la vita.



In posa accanto al monumento ai caduti, 1942.

partecipazione le vicende politiche locali e nazionali⁶. Bambina intelligente e scolaria esemplare (si conservano le pagelle delle scuole elementari con giudizi di “lodevole” in tutte le materie) non ha potuto proseguire gli studi per motivi economici. Come usava a quel tempo, al termine delle scuole fu subito avviata a un mestiere⁷ e, dopo brevi corsi di taglio e di cucito presso l'allora Casa del fascio, seguiti dal perfezionamento presso la scuola di taglio privata di Anita Freddi, fu messa a bottega dalla sarta Eve-

⁶ Pur avendo una clientela borghese, non è stata discriminata per le sue opinioni politiche, che non ha mai nascosto (in casa entrava la stampa comunista: la domenica “L'Unità” e il settimanale “Vie Nuove”, il giovedì Rina Pedroni consegnava il settimanale dell'UDI, “Noi donne”). La stima per la persona e per l'abilità professionale ha sempre prevalso sulla divergenza di opinioni. Lo stesso si può dire per il fratello Vando.

⁷ Anche il futuro marito, Giuseppe Zacchè, fu messo a bottega, appena terminate le scuole, presso un barbiere e questa divenne la sua professione. Pochissimi all'epoca proseguivano gli studi, tra i ceti popolari era prassi comune avviare subito i giovani all'ap-



A passeggio in via XI Febbraio, con le amiche Clara Binacchi e Lia Bondioli, 1942.

lina Cadalora in Garimberti, che abitava all'imbocco del viale della stazione, vicino al monumento ai caduti. Qui rimase, come apprendista, dagli undici ai sedici anni. Dopo un anno di avvio, nel 1940, a soli diciassette anni, divenne titolare di una propria sartoria, nella casa di via Guido condivisa con i famigliari. Le prime "scolare", ovvero apprendiste, furono le sue amiche e vicine di casa, tutte giovanissime. Anche le prime clienti provenivano dal *milieu* della famiglia. Poi si sparse la voce della sua abilità e arrivarono le signore della borghesia locale.

Nelle feste da ballo organizzate dagli amici del fratello Vando, allora apprendista nell'officina Pinfari, Bianca incontrò un bel morettino, Giuseppe, serio e taciturno, e se ne innamorò. Era all'inizio un amore quasi platonico, una forte simpatia più che altro, ma si rivelò poi un sentimento molto forte in grado di resistere alle tempeste della storia. Giuseppe infatti fu chiamato a prestare il servizio di leva ma, proprio allo scadere del periodo, l'Italia entrò in guerra e dalla Sicilia, dove era di stanza, fu spedito col suo reparto prima in Albania, poi in Grecia, a Patrasso⁸. Dopo il tracollo

prendimento di un mestiere. L'editore suzzerese Nardino Bottazzi mi narrò così la sua esperienza: «L'ultimo giorno di scuola mio padre venne a prendermi e mentre mi accompagnava a casa mi chiese: "Cosa vuoi fare?". Ci trovavamo davanti alla tipografia Reggiani, in piazza Garibaldi. Risposi: "Quel mestiere lì". Così divenni tipografo e, dopo un'esperienza milanese al quotidiano economico "24 Ore" come compositore, tornato a Suzzara, rilevai l'attività della tipografia dove avevo appreso il mestiere e successivamente divenni editore». Sulla sua pluridecennale attività al servizio della cultura locale cfr.: *Nardino Bottazzi tipografo-editore*, Suzzara, Bottazzi 1999. L'apprendistato costituiva un passaggio di fondamentale importanza per avviarsi a un mestiere: si imparava lavorando.

⁸ Giuseppe, classe 1918, prestò servizio come radiotelegrafista presso l'autocentro della divisione "Piemonte", cfr. G. ZACCHE', *Viaggio in Arcadia*, in A. GIOVANNINI, *Isole. Viaggio in Arcadia*, Verona, Linea 4 edizioni, 2010, pp. 17-20. Dopo il congedo ottenne la croce al merito di guerra e il riconoscimento come ex IMI (internato militare italiano), ma non ne fece mai sfoggio: pacifista convinto, proprio per aver conosciuto gli orrori della guerra, rimosse del tutto il ricordo del periodo bellico che riaffiorò in extremis, come incubo, solo nei momenti che precedettero la sua morte quando, nell'agonia, gli sembrava di avvertire il crepitio delle mitragliatrici tedesche. La reticenza dei reduci a parlare della loro esperienza è giustificata dall'atteggiamento repressivo tenuto dalle gerarchie militari dopo la guerra: due intellettuali come Guido Aristarco e Renzo Renzi subirono il carcere militare per aver osato parlare del comportamento delle nostre truppe in Grecia, cfr. *Dall'Arcadia a Peschiera: il processo s'agapò*, Bari, Laterza 1954. Della guerra di Grecia ha lasciato una memoria postuma un altro suzzerese, Bruno Bertoni, nel racconto del figlio Roberto, *Fuga verso il sole*, Finale Emilia, Borgatti 2011. Con il suo comandante, il notaio Gino Fiaccadori, e il vice, maestro Angelo Cani, fu fatto prigioniero e spedito nel campo di concentramento e smistamento di Sandbostel, in Polonia. Lì ritrovò, internato, Giovannino Guareschi, col quale aveva frequentato dal 1922 al 1926 il collegio "Maria Luigia" di Parma, dove ebbe come insegnante Cesare Zavattini.



Il giorno del matrimonio, 29 novembre 1947.



Con Giuseppe, sul lungomare di Rimini, 12 agosto 1948.

dell'8 settembre la famiglia non ebbe più sue notizie, ma Bianca continuò ad aspettarlo fiduciosa, in tutto (tra servizio di leva e periodo bellico) per ben sette anni. Giuseppe tornò nel maggio del 1945 dopo un periodo di internamento in Austria. I tedeschi infatti lo avevano catturato durante la ritirata dalla Grecia, a piedi, attraverso la Jugoslavia: una marcia paragonabile a quella narrata da Senofonte nell'Anabasi, stretto tra i partigiani greci e quelli jugoslavi (comunisti titini e monarchici), da un lato, e dall'altro dagli ustascia e dai tedeschi, ex alleati, furibondi per il "tradimento" di Badoglio. Sopravvivere in quelle condizioni fu un vero miracolo. Ma alla fine, ridotto a uno scheletro dopo l'esperienza dell'internamento, riuscì a tornare in Italia. Quando si sparse la notizia del suo arrivo, da Suzzara partì un corteo di biciclette che gli andò incontro a Borgoforte, dove era stato avvistato: Bianca poté così finalmente riabbracciare il suo Giuseppe. Non si lasciarono più. Si sposarono nel 1947 e, per la mancanza di lavoro che colpiva particolarmente i reduci, Giuseppe si adattò a lavorare come giostraio presso la ditta Pinfari⁹ dove fu assunto grazie all'amico Pino Begotti. Dopo la nascita del figlio, nel 1950, smise di vagabondare con le giostre e trovò finalmente lavoro come barbiere. Bianca nel frattempo stava consoli-

⁹ La ditta Pinfari produceva spettacoli viaggianti (specialmente ottovolanti) e gestiva in proprio un'autoscontro, all'epoca montata e smontata manualmente ad ogni fiera, cfr.: Suzzara, *la sua storia, la sua gente*, cit., pp. 215-216.



In prendisole sul moscone, con Giuseppe e il piccolo Gilberto, Bellaria, 1953.

dando la sua clientela: ormai si era fatta un nome e dopo anni di miseria generalizzata la gente aveva voglia di vivere e di spendere. Nell'immediato dopoguerra, a causa della penuria di materie prime, veniva utilizzata la seta dei paracadute per confezionare camicette e venivano riciclati cappotti e persino coperte militari, poi il sistema economico ripartì. Gli anni Cinquanta furono gli anni d'oro della sartoria, ai capi normali, di immediata utilità, si aggiunsero gli abiti da sera indossati in occasione di feste da ballo, la principale delle quali era quella organizzata a sostegno della locale squadra di calcio, la festa dei Bianconeri. Più avanti nel tempo iniziò la moda dell'abito lungo per i matrimoni; prima, per ragioni di economia ci si sposava con un abito di buon taglio, ma riutilizzabile nella quotidianità: persino Bianca, che di mestiere era sarta, si sposò in tailleur e approfittò dell'occasione per confezionarsi un elegante cappotto.

Della clientela, delle collaboratrici, dei fornitori e della produzione si dice dettagliatamente nella scheda dedicata alla sartoria, cui si rinvia. Una sola notazione linguistica: sul lavoro e in famiglia si parlava correntemente il dialetto locale, mentre nei rapporti con le clienti si utilizzava la lingua italiana, occasionalmente arricchita dall'uso di termini francesi tipici del mondo della moda¹⁰.

L'esistenza di Bianca è trascorsa serenamente nell'ambito della famiglia, l'unico momento critico è riscontrabile nell'avventura della costruzione della nuova casa, fonte di preoccupazioni. Bianca e Giuseppe partivano da zero, una volta pagato il terreno e il notaio con i pochi risparmi accumulati, non erano rimaste risorse per la costruzione. Così si procedette in economia, senza nemmeno stipulare un mutuo: man mano che entravano liquidi con il lavoro di sartoria si acquistavano i materiali e si pagavano i muratori¹¹, con il reddito del marito invece si mangiava e si provvedeva alle altre spese, davvero minime (l'affitto pagato per la casa di piazza Castello era irrisorio il che ha consentito di effettuare l'investi-

¹⁰ Per il lessico della sartoria rinvio al glossario dei termini della moda e del costume e alla relativa appendice dialettale pubblicati in calce a G. GOZZI, *Come vestivamo un tempo. Costume. Storia. Arte*, Mantova, Sometti 2003, pp. 135-190; la *Spigolatura di espressioni popolari nella parlata della gente tra Oglio e Chiese*, a cura di L. LOMBARDI e F. SCALVINI, *op. cit.*, pp. 141-190, comprende tutti i termini usati in sartoria, il che mi esime dal riproporre un glossario specifico in questo volume; varia ovviamente la pronuncia dato che il dialetto suzzarese risente dell'influenza della vicina terra emiliana.

¹¹ Buona parte della Suzzara nuova fu costruita così. Questo spiega il paradosso che le famiglie allora meno abbienti siano oggi proprietarie di villette e non di appartamenti in condominio: solo i benestanti, con un reddito fisso, potevano assumersi l'impegno



Marta Cattini, a destra, con un'amica alla festa dei Bianconeri, 1952. Abito in tulle bianco con bordo e guarnizioni di nastro di velluto nero (Foto moderna Mario Lui).



Abito di raso bianco e tulle premiato alla festa dei Bianconeri, 1953. Si riconoscono, a destra, il dott. Raoul Bacchi e il prof. Giotto Bosi, membri della giuria (Foto moderna Mario Lui).



Abito in velluto nero e tulle bianco indossato alla festa dei Bianconeri, 1954. Si riconoscono da sinistra: Antonio Magnani, Ermes Gelati con Gabriella Mantovani, il prof. Winkler Campanini.

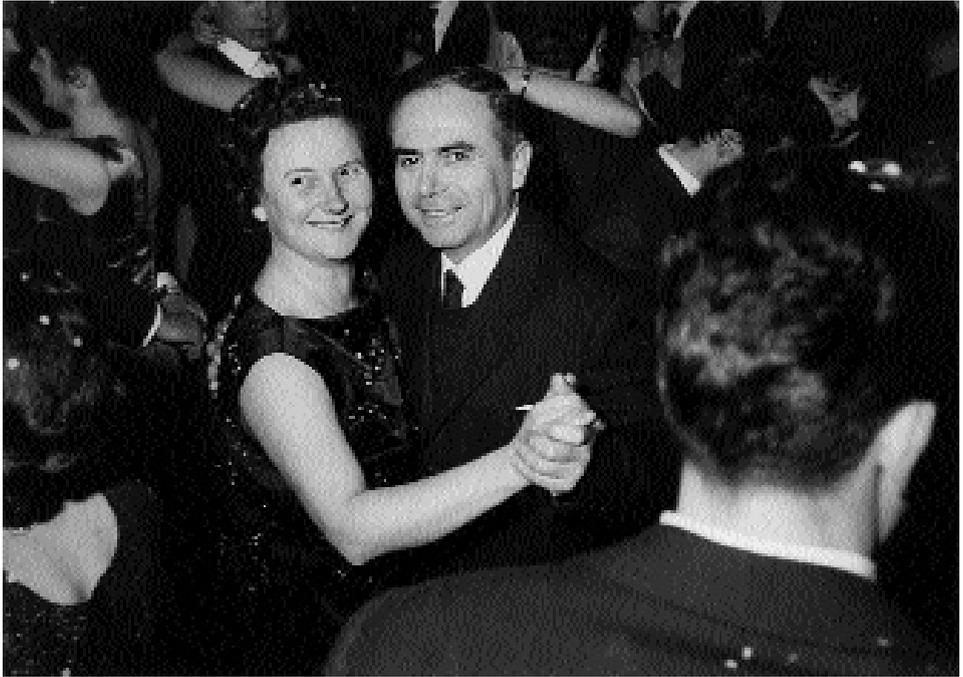
mento nella casa nuova). L'attitudine alle economie sviluppata in quella circostanza ha poi sempre contrassegnato l'austerità dei costumi della famiglia¹². Per dare un'idea della rapidità dei cambiamenti in quell'epoca riporto un brano liberamente tratto da un libro di memorie famigliari dell'amico Giampiero Palmieri: «Fra il 1959 e il 1963 cambia molto la vita quotidiana delle famiglie italiane; basti pensare che la produzione di auto, di frigoriferi e di televisori risulta quintuplicata all'incirca. Alla fine di questo periodo in casa c'è il frigorifero. All'inizio si comprava il ghiaccio alla ghiacciaia. In casa c'è il telefono. Prima si andava, le poche volte che ce n'era bisogno, al posto telefonico pubblico. Nel 1962 entra in casa il televisore. Fino ad allora si andava a vedere il telegiornale al bar sotto casa. Nel 1963 viene acquistata una lavatrice. Prima si lavava a mano. Nello stesso anno viene acquistata un'auto usata, prima ci si spostava a piedi o in corriera a seconda della distanza»¹³. Mese più mese meno, lo stesso è accaduto in casa nostra e nelle case di tanti altri italiani; la prima auto fu naturalmente un'utilitaria usata, una Fiat Seicento, auto simbolo del miracolo economico¹⁴. I progressi sono stati costanti, anche in seguito, grazie all'impegno lavorativo di Bianca e Giuseppe. L'attività della sartoria è proseguita ben oltre la data del pensionamento, praticamente fino agli ottant'anni, sia pure con ritmi progressivamente calanti. Ma tanta era la passione che ancora oggi Bianca, a novant'anni, grazie a una salute di ferro, lavora per sé e per i suoi famigliari, vestendo sempre con eleganza. Con l'amato Giuseppe ha condiviso felicemente 65 anni di matrimonio, dopo la separazione forzata dovuta alla guerra che ha rubato loro la giovinezza.

economico di acquistare un appartamento, anche con il mutuo; gli altri dovevano fare da sé, procedendo con gradualità, e la casa singola consentiva questa modalità costruttiva, procedendo per gradi: si gettavano le fondazioni, poi si alzavano i muri, si realizzava il primo solaio, poi si procedeva col primo piano, infine si arrivava alla copertura. Tra una fase e l'altra poteva intercorrere anche parecchio tempo così come per la realizzazione degli impianti e delle finiture.

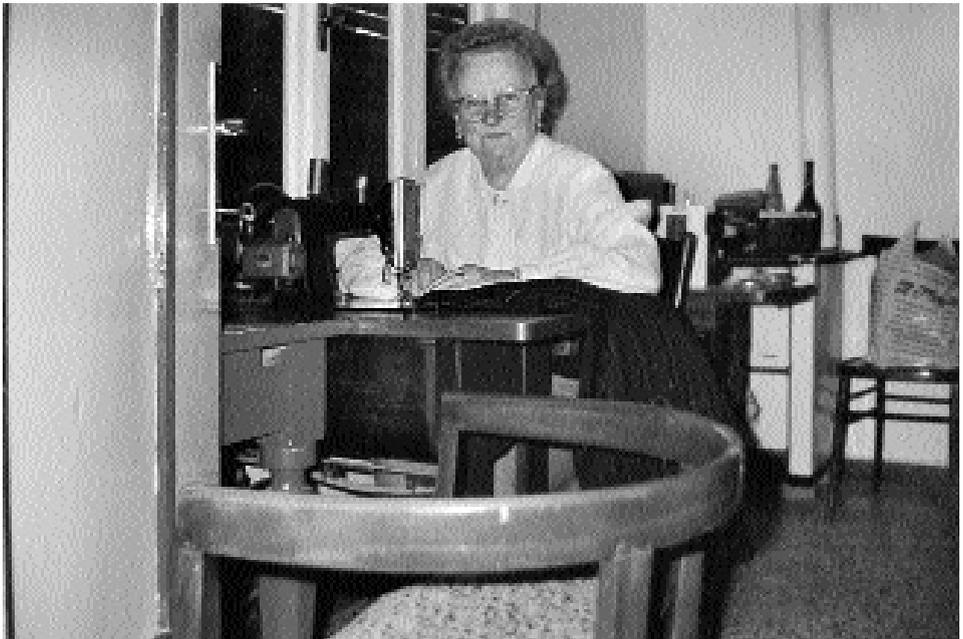
¹² Giuseppe smise di fumare poiché ogni sigaretta costava l'equivalente di un mattone. Forse anche per questo è riuscito a raggiungere la veneranda età di 93 anni nonostante le fatiche sopportate nel periodo bellico e durante il pesante lavoro sulle giostre.

¹³ Cfr. G. PALMIERI, *Cara figliuola. Il viaggio di Pierina. Dal Cadore all'Elba al Vajont*, Roma, Cromografica 2013, pp.70-71, edizione fuori commercio.

¹⁴ Cfr. *L'alba del miracolo*: «È il decennio compreso tra il '51 e il '61, nel corso del quale la Seicento, la prima utilitaria, assurge a simbolo di un'aspirazione di massa, di una vera e propria trasfigurazione antropologica che ha cambiato la vita di milioni di persone», in *Carpi, immagine e immaginario. Viaggiatori, storici, letterati, osservatori*, a cura di G. ZACCHE', Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni 1987, pag. 201.



Al ballo con Giuseppe, 1963 (Foto Lui).



Al lavoro in sartoria, 1988.

Scheda della sartoria

Regione Lombardia, città di Suzzara (Mantova)

Denominazione

Sartoria Piccinini



Nome del fondatore/fondatrice

Bianca (Maria all'anagrafe) Piccinini, nata a Suzzara il 3 marzo 1923

Inizio attività

1940

Fine attività

2003

Specializzazione

Sartoria da donna

Capi d'eccellenza

Abiti da sera, abiti da sposa, cappotti, tailleurs

Target della clientela

Signore del ceto medio e benestanti. Tra le clienti più assidue (indicate talora col cognome da nubili, ma in prevalenza col cognome del marito), le signore: Roberta Affini, Lina Aleotti, sorelle Corinna, Elisa e Luisa Azzoni, Carolina Battini, Nerina Benatti, con le figlie Marvi e Grazia, Lia Bondioli, Maria Bonfietti, Avdes e Alberta Carra, Iris Carra, Elide, Rosa, Celina, Rosanna, Anna e Paola Cattini (salumificio), Elvira Cani in Righi, Renata Cavana (Utensileria suzzarese), Alida Compagnoni, Gina De Biasi, Vera Costa in Ferrari, con le figlie Paola e Nicoletta (ristorante "Da Battista"), Nelda Guaita, Graziella Dall'Oglio in Guastalla, Ada Lepidi, Maria Lopez in Giacomini, Silvana Lorenzini, Giuliana Lugli in Provenghi, Rina Maloghi (ramo combustibili), Luigia Molinari, Tina Mora, con la sorella Lella, sorelle Anna e Franca Prandi, Elide Rascaroli, Libera Righi (calce e cementi), Scaini (commercianti di tessuti), Lidia Sironi, Ara Tagliavini, con le figlie Anna e Carla (ramo carburanti), e inoltre la scrittrice Edgarda Ferri e le pittrici Elena Grassi e Elena Guastalla (nei loro anni suzzaresi). Maria Lanfredi è stata la prima cliente.

Area di provenienza della clientela

Suzzara, Carpi (Maria Gibertoni, con le figlie Barbara e Gianna, ramo cinematografici, e la cognata Vaccari), Bologna (Lamborghini), Verona (prof.ssa Borghi), Israele (Luzzatto: ogni anno rientrava in Italia e ne approfittava per rifarsi il guardaroba).

Formazione della fondatrice

Corso di taglio presso l'allora Casa del fascio e perfezionamento presso la scuola di taglio privata della maestra Anita Freddi e contestuale apprendistato presso la sartoria di Evelina Cadalora in Garimberti, dall'età di undici (appena concluse le scuole elementari) a sedici anni.

Riconoscimenti

Premi

Medaglia d'argento alla prima Fiera tecnica campionaria, esposizione delle attività produttive suzzaresi tenutasi nel settembre 1947 presso gli edifici scolastici compresi tra via Guido, via Marconi e viale Zonta. Premio per il miglior abito alla festa dei Bianconeri (1953).



Numero di capi prodotti in un anno

Capi spalla: 40; Abiti: 60 (stima approssimativa: la produzione è variata nel tempo, con picchi anche molto alti, ma non è mai scesa sotto la media di un capo ogni tre giorni qui indicata).

Metodo di lavoro

acquisto cartamodelli e figurini

Cartamodelli e figurini venivano acquistati a Bologna, in prevalenza presso le ditte: Agnes, Eva, La Pierre e Mueller. Venivano presentati ad ogni stagione da viaggiatrici che rivendevano modelli originariamente prodotti a Parigi e diffusi dalle ditte citate. Figurini e cartamodelli veni-

vano eliminati quasi ad ogni stagione, per lasciare spazio a quelli nuovi e per evitare di fornire lo stesso modello di abito a clienti diverse. Questo spiega l'assenza di un archivio della sartoria.

riviste utilizzate

Burda e altre riviste italiane a larga diffusione.

uso di tessuti e complementi propri o di quelli forniti dai clienti

La sartoria non teneva magazzino di tessuti, salvo in minima parte, al fine di evitare immobilizzi di capitale; venivano utilizzati in prevalenza i campionari (Fabbriche Riunite, di Torino, Cerruti, Lady Laine, L'Exclusif, Renel, Parkland), corredati da figurini e fotografie di abiti. I campionari venivano sostituiti ad ogni stagione ed eliminati a causa del loro ingombro. La cliente pagava il prezzo finale del capo, comprensivo anche della stoffa, delle fodere e dei bottoni. In origine i tessuti venivano acquistati nel negozio delle sorelle Ruozzi, in piazza Garibaldi, e in quello di Scaini e Grossi, proprio sotto la torre, in piazza Castello. Acquisti occasionali venivano effettuati nel negozio di tessuti di Sedazzari a Mantova mentre più costante e regolare era l'approvvigionamento di tessuti e foderami presso la ditta Cantoni di Bologna (in via Torleone, poi all'Arcoveggio).

rapporto con i clienti (richieste precise, proposte da parte della sartoria, occasioni di acquisto, tipi di richieste)

In genere le clienti venivano indirizzate dalle proposte della sartoria, sia per l'acquisto dei tessuti che per la scelta dei modelli. Grande fiducia veniva riposta nei consigli della sarta.

divisione del lavoro e specializzazione

La sarta titolare tagliava, dirigeva il lavoro delle collaboratrici, ed eseguiva i lavori più importanti come le prove, l'attaccatura delle maniche e del collo, l'applicazione dei bottoni e l'ultima stiratura. Le collaboratrici (apprendiste) passavano le marche nei punti segnati col gesso dalla titolare, imbastivano, mettevano in prova ed effettuavano le rifiniture interne (sopragitti, poi sostituiti dallo zig zag a macchina, e fodere). Venivano utilizzate due macchine da cucire, una Necchi e una Singer, poi sostituita da una Pfaff.

tempi di apprendimento

La professione si imparava in un arco di tempo variabile dai cinque ai sette anni.

creazione modelli e collezioni

No, venivano utilizzati i modelli proposti dalle case di moda nazionali.

fonti di ispirazione

Riviste di moda, cinema (specialmente i film americani).

sfilate e presentazione collezioni

Ai giardini “Gina Bianchi”, negli anni Cinquanta.

Collaborazioni con altri laboratori artigianali

pelliccerie

Pellicciaia Maiocchi.

accessori, complementi (merceria)

Rappresentanti della ditta Cantoni, di Bologna, rappresentanti di bottoni, cinture e foulard della ditta Locatelli di Milano, merceria Borioli di Suzzara (foderami, filati, bottoni).

ricamatrici

Olga Sarni (Losi), Licia Rossi.

fiori finti

Isa Gorreri Palvarini.

Lavoranti (specializzazioni)

Le apprendiste svolgevano lavori generici, imparando il mestiere; non c'erano lavoranti specializzate. Settimanalmente veniva corrisposta loro una mancia, altre mance venivano date dalle clienti in occasione della consegna degli abiti. L'insegnamento impartito in sartoria non riguardava solo il taglio e il cucito, ma anche il comportamento, in particolare in rapporto alla clientela. L'ambiente di lavoro era familiare e allegro. Tra le apprendiste più assidue si ricordano, negli anni Quaranta: Lena (la prima “picinina”, all'età di soli dodici anni, Maddalena Calzolari, madre dell'attuale sindaco prof. Wainer Melli), Maria Berton, Clara Binacchi, Lina Cadallora, Nini Formentini, Pina Pedroni, Liliana Righi, Olga Rondelli, negli anni Cinquanta: Romana Bellini, Vanda Bernardelli, Luciana Bertuol, Franca Bonfietti, Vittoria Flacchi, Enza Ongari, Marta Reggiani, Leda Marchini, negli anni Sessanta e Settanta: Lidia Antonioli, Carla Bonfietti, Sonia Cocconi, Rita Fascioli, Marzia Freddi, Giannina Gorreri, Annamaria Panisi, Ida Righi, Rita



Cena con le allieve, al ristorante “Da Battista” in piazza Castello, 21 aprile 1977 (Foto Bruno Melli). Si riconoscono, da sinistra, in piedi: Luciana Bertuol, Vittoria Flacchi, Franca Bonfietti, Vanda Bernardelli, Marta Reggiani; sedute: Liliana Righi, Clara Binacchi, Maria Bertoni, Lina Cadallora, Pina Pedroni, Olga Rondelli, Bianca Piccinini.

Righi. Sul posto di lavoro si usavano spesso soprannomi, a volte ispirati dalle caratteristiche fisiche, altre dai gusti musicali.

Presenza archivio

Modelli: si conservano alcuni figurini acquerellati a mano

Cartamodelli: solo alcuni, dell'ultimo periodo

Disegni: no

elenco clienti: si conserva un'agenda con le misure di tutte le clienti

fotografie: fotografie degli abiti da sposa

riviste di moda: no

abiti: abiti da sera personali.

Iscrizione ad associazioni di categoria, Camere di commercio, associazioni artigiane

Associazione provinciale artigiani, poi Cna (Confederazione nazionale artigiano)

Clienti illustri, occasioni mondane o sociali particolari del luogo che richiedevano abiti nuovi

Festa dello sport intitolata ai colori sociali della locale squadra di calcio: Bianconeri.

Ricordi di moda:

ambiente di lavoro

L'attività professionale si è sempre svolta entro le mura domestiche, nella casa di via Guido (lungo la discesa da piazza Castello), fino al matrimonio (1947), poi nella casa di piazza Castello n. 5 (sopra il magazzino di formaggio della Banca popolare di Suzzara). Qui la famiglia Zacchè - Piccinini abitava in sole due stanze, molto grandi. Una era adibita a cucina e laboratorio di sartoria, l'altra a stanza da letto e sala da prova, dotata di specchio. Qui viveva la famiglia e lavoravano le apprendiste (quindi in una sola stanza stavano costantemente oltre dieci persone). I servizi igienici erano in cortile. L'ambiente di lavoro era allegro: le ragazze mentre cucivano ascoltavano la radio (una monumentale Radio Marelli) o cantavano le canzoni di moda (specialmente quelle lanciate dal Festival di San Remo, mentre la titolare cantava le arie delle opere liriche); all'epoca si viveva in una società canora: tutti cantavano, sul lavoro o anche per strada, specialmente in bicicletta. Dal 1958 la famiglia si è trasferita in una nuova casa in viale della Libertà (all'epoca un piccolo sentiero fangoso che non ha però scoraggiato l'affezionata clientela). Erano gli anni del boom edilizio e usava costruirsi le case da sé, con l'aiuto a tempo perso di qualche capomastro e muratore professionista. Nel nuovo villino gli spazi erano più specializzati: al piano terreno la sartoria e il camerino della prova, al piano superiore cucina, tinello e camere da letto. La costruzione della nuova casa, dotata di tutti i confort, ha rappresentato il segno tangibile del successo professionale dell'attività di sartoria. Attività che ha permesso altresì di avviare un figlio agli studi classici, un tempo riservati alle classi più abbienti.

articoli e fotografie apparsi su riviste, quotidiani, volumi

Fotografia pubblicata sulla "Gazzetta di Mantova" in occasione del premio ricevuto alla festa dei Bianconeri (1953).

Fotografia scattata il 21 aprile 1977, presso il ristorante "Da Battista" in occasione dell'incontro conviviale con le ex apprendiste, pubblicata

nel volume di Bruno Melli, *Il mio paese*, Suzzara, Edizioni Noi 2, 2008, p. 27.

storia della sartoria (perché l'inizio, perché la fine, quale lo sviluppo)

L'inizio è avvenuto appena terminato l'apprendistato, in periodo bellico. In piena autarchia, ma anche nel dopoguerra, data la scarsità di tessuti, si utilizzavano persino le coperte e i cappotti militari (che venivano tinti) e i paracadute di seta dei bengala, per fare camicette. Nel dopoguerra, in particolare dagli anni Cinquanta, si è registrato un notevole sviluppo economico. Anche la sartoria ne ha beneficiato e si è sviluppata potendo avvalersi mediamente della collaborazione di otto apprendiste. In tutto, a rotazione, sono state una sessantina le ragazze che hanno appreso il mestiere di sarta nell'arco di trent'anni. L'introduzione della confezione e l'apertura di boutiques di moda hanno inciso marginalmente sulla vita della sartoria, poiché le clienti affezionate hanno continuato a servirsi della sarta di fiducia. Inoltre nuova clientela è stata acquisita poiché solo la sarta riusciva a coprire i difetti fisici. Negli ultimi anni la sarta ha lavorato da sola, con l'aiuto del marito Giuseppe. L'attività è cessata solo quando un'artrosi deformante alle mani ha impedito alla sarta di continuare a cucire, all'età di ottant'anni. Ma tanta è la passione per il lavoro che Bianca continua a confezionare da sé i propri abiti, superando le difficoltà nel tenere l'ago in mano.



Uno sguardo nel tempo e nella storia dell'abito da sposa

di Rossella Celebrini

La nascita del bianco nuziale: “moda regale”

La tradizione dell'abito bianco è un fenomeno di costume piuttosto recente legato soltanto a questioni di moda ed emulazione. Ad eccezione dell'antica Roma i cui usi prevedevano che l'abito della sposa fosse una tunica bianca lunga fino ai piedi, nella storia del costume che precede il 1840 troviamo pochi esempi di spose vestite in bianco. Certo è che fin dai tempi antichi l'abito da sposa è un elemento distintivo di appartenenza sociale che rappresenta il potere ed il prestigio di una famiglia. Per questa ragione le nozze diventano un'occasione per affermare ed esibire il proprio status e la propria ricchezza, e gli sposi devono indossare abiti sontuosi realizzati con tessuti molto pregiati e colorati¹.

La principessa Filippa d'Inghilterra, figlia di Enrico IV, in occasione del proprio matrimonio con Erik di Danimarca, nel 1406, è la prima testa coronata della storia ad indossare una tunica e un mantello di seta bianca,

¹ L'arte figurativa, in parte, lo testimonia, illustrandoci la storia dell'abito nuziale attraverso dipinti, disegni e bozzetti, che sono stati capaci di immortalare stili di vita e modelli che ci hanno ricondotto ad un'epoca, raccontato la storia di una civiltà con i suoi usi e costumi, contaminando e influenzando la moda di altri paesi. Ci sono pervenute numerose testimonianze tra le quali quella del pittore fiammingo Jan Van Eyck che, in una delle sue opere più famose, *I coniugi Arnolfini*, del 1434, dipinge il matrimonio di un mercante di Lucca con la sua sposa, i cui sontuosi abiti attestano la prosperità economica della famiglia e la consuetudine del tempo di utilizzare stoffe dalle tinte accese. L'abito della sposa, molto curato nei dettagli, consiste in una veste blu sopra alla quale viene posta una sontuosa sopravveste verde, rifinita di pelliccia, dalle cui maniche pendono lunghe strisce di tessuto. Un'altra testimonianza iconografica ci arriva dall'arte fiorentina con il dipinto *Nozze di Boccaccio Adimari*, del 1470, dove l'abito della sposa è nero ed impreziosito da intarsi d'oro. Fonti: www.strangeart.it dove il critico d'arte Michelangelo Moggia fa un'analisi del dipinto di Jan Van Eyck e J. L'AVER, *Moda e costume. Breve storia dall'antichità ad oggi*, Milano, Rizzoli-Skira 2003, pp. 66-67 (*I coniugi Arnolfini*) e pp.70-71 (*Nozze di Boccaccio Adimari*).

bordato di pelliccia di vaio e d'ermellino. Un secolo e mezzo più tardi, nel 1558, è la volta di Maria Stuart, regina di Scozia, che sceglie per le nozze con Francesco II di Francia, un abito candido, andando controcorrente e contro ogni buon auspicio, considerato che in Francia il bianco è il colore del lutto. Prima che la cultura occidentale "imponga" la tradizione dell'abito bianco, perlomeno per le prime nozze, si deve attendere il 10 febbraio del 1840 quando viene celebrato il matrimonio tra la regina Vittoria e Alberto di Sassonia-Coburgo-Gotha. La giovane sposa fa il suo ingresso nella Cappella Reale di St. James's Palace in abito bianco, realizzato con molti metri di *satin*, e con in testa un velo di *pizzo Honiton* che viene utilizzato anche per ornare lo scollo e le maniche del vestito. La fotografia che ritrae gli sposi fa il giro del mondo.

Da quel momento, il bianco diventa un colore status symbol e una vera e propria tradizione nuziale occidentale. Viene inoltre associato, convenzionalmente, alla moralità della sposa che deve mantenere la propria verginità e purezza fino al giorno del matrimonio, *conditio sine qua non* per poterlo indossare. Le signore delle classi abbienti imitano la Regina e di lì a poco si fanno confezionare abiti da sposa color avorio o bianchi. La regina Vittoria lancia, con grande sorpresa di tutti, la moda dell'abito nuziale bianco che però, ancora per diversi decenni, resta privilegio di pochi: per le teste coronate e per le classi più ricche della società. Per la classe media invece, durante tutto l'Ottocento, ma anche per buona parte del Novecento, continua la prassi abituale di scegliere abiti realizzati con colori come il blu, il rosa, il verde, il marrone e spesso, anche il nero. Il motivo è di natura squisitamente pratica ed economica: l'abito può essere riutilizzato in altre occasioni importanti e inoltre, in quanto scuro, "tiene lo sporco" e non si rovina facilmente, dettagli non trascurabili per l'epoca, considerati gli alti costi della tintoria, sostenibili soltanto dalle famiglie più ricche.

Un abito da sposa per ogni epoca

La moda dell'Ottocento è ricca di cambiamenti determinati dagli avvenimenti sociali, culturali e politici dell'epoca. Dai tessuti leggeri dello Stile Impero si passa alla ricchezza ed alle ampiezze delle fogge del romanticismo, fino ad arrivare alla sinuosità della tipica forma ad "S", simbolo della moda femminile di fine secolo. Per tutto l'Ottocento e i primi anni del Novecento l'abito da sposa non vive di luce propria in quanto segue le mode e le tendenze dell'abito da sera. L'abito Stile Impero, realizzato con tessuti come il cotone e la mussola, è lungo fino alle caviglie; stretto sotto

il seno da una cintura o da una sciarpa, scende a terra con una linea morbida e drappeggiata, mettendo in evidenza la sinuosità del corpo. Le scollature sono ampie e quadrate, le braccia nude, le spalle racchiuse in una corta manica a palloncino. Icona di questo stile è Josephine de Beauharnais, prima moglie di Napoleone. L'abito da sposa, di mussolina bianca impreziosita da ricami e piccole decorazioni, viene indossato anche in altre occasioni. Gli anni Cinquanta del XIX secolo, a differenza del decennio precedente, sono caratterizzati dal benessere economico che inevitabilmente determina un cambiamento nel costume. Tramontato lo Stile Impero, le cinture, da sotto il seno, si portano al punto vita da cui partono ampie gonne sostenute da crinoline arricchite da pizzi. Balze, *ruches* e *plissé* ornano gli abiti delle signore del tempo.

Nel periodo della “Belle Époque”, che va dai primi anni del XX secolo fino all'inizio della prima guerra mondiale, come sempre la moda riflette lo spirito dei tempi. Questo periodo storico è caratterizzato da feste, balli sfarzosi, pranzi di gala, soggiorni nelle residenze aristocratiche fuori dalle città. Paul Poiret è lo stilista del momento. Per la donna vengono creati abiti che ne evidenziano la femminilità. Abbandonate le ampiezze e le crinoline di fine Ottocento, il modo di vestire e gli ornamenti si semplificano. Nasce la tipica postura a “S”: seno in avanti e bacino in fuori. La gonna si allunga a strascico; dalla scollatura e dall'attillatissimo busto ricadono cascate di merletti. C'è inoltre una vera e propria passione per i pizzi che guarniscono tutti i punti dell'abito. Come scrive James Laver «Per le dame che non potevano permettersi il pizzo autentico ad ago, c'era la possibilità, diffusissima, di quello lavorato all'uncinetto a punto irlandese»². Di giorno i colori sono tenui, di sera trionfa il nero. Per confezionare un abito da sposa sono necessari almeno dieci metri di stoffa. Tessuti e forme sono ancora gli stessi dell'abito da sera. L'abito nuziale continua a rappresentare la condizione sociale della sposa: maggiore è la metratura della stoffa e la particolarità dei materiali, più è ricca la famiglia di provenienza. L'abito da sposa, mano a mano, comincia a vivere di vita propria, assumendo una sua identità stilistica legata all'unicità delle nozze. Vengono disegnati i primi figurini che illustrano la “moda sposa”. Il bianco continua a prendere piede e a diventare – ma ancora solo per i ricchi – il colore per eccellenza dell'abito nuziale.

Con la fine della prima guerra mondiale, dal 1920 ai primi anni Trenta, il mondo della moda femminile è attraversato da una vera e propria rivo-

² J. LAVER, *Moda e costume. Breve storia dall'antichità ad oggi*, cit., p. 231.

luzione. La moda è più accessibile economicamente e più democratica e i suoi maggiori interpreti continuano ad essere francesi³. Le linee si semplificano e si ammorbidiscono: il busto steccato, le imbottiture, i fronzoli e i drappaggi vengono eliminati. La silhouette si verticalizza, il petto si appiattisce, la vita si abbassa sui fianchi, gli orli si riducono vistosamente, lasciando svettare le gambe su deliziose scarpe con il cinturino, un'intramontabile "invenzione" di Mary Jane⁴. Motore del cambiamento è Coco Chanel che propone abiti *chemisier*, morbidi, dalla linea maschile, che non segnano i fianchi, ornati nelle rifiniture da cristalli, perle, perline e bigiotteria, permettendo alle donne di tutte le classi sociali di essere eleganti e chic. Chanel è colei che ufficialmente introduce l'abito da sposa a tunica, corto al ginocchio, e bianco. I tessuti degli abiti da sposa si arricchiscono di ricami, frange di perle o piume, e anche le acconciature, come le gonne, diventano più corte: spopolano il taglio alla *garçonne* e il cappellino a *cloche*. La testa è ornata da un copricapo – anche questo a *cloche* – oppure da un velo lunghissimo di tulle di seta o di pizzo, generalmente elaborato per contrastare la semplicità dell'abito. Se fino alla prima guerra mondiale non bastavano dieci metri di stoffa, a partire dagli anni Venti per un abito da sposa è sufficiente un paio di metri. Il 26 Aprile 1923 alla Westminster Abbey la Regina Madre, Elizabeth Bowes-Lyon, prende in sposo il Principe Alberto, futuro Re Giorgio VI. L'abito viene disegnato dalla sarta di corte Madame Handley Seymour e realizzato in seta color avorio, a vita morbida e collo quadrato; impreziosito da strisce di *lamè* argento, presenta lunghe maniche in *pizzo di Nottingham* ed un velo di *pizzo Flanders*, portato basso ad imitare la *cloche*, all'epoca tanto in voga.

³ Nonostante i primi tentativi di creare una moda italiana risalgano al nostro Risorgimento, le ispirazioni per la moda dell'epoca continuano ad arrivare da Parigi. «Le più note case di moda italiane come Bellenghi, Chiostrì Salimbeni, Calò e Emma Paoletti di Firenze, Pontecorvo e Maria Berardelli di Roma, Sittich di Trieste, De Gasperi, Rosa & Patriarca e le sorelle Bellom di Torino, continuarono tuttavia a seguire in modo pedissequo le regole dalla moda francese, sia acquistando direttamente i diritti di riproduzione dei modelli dalle maison francesi, sia copiandoli dalle riviste.», S. GNOLI, *Un secolo di moda italiana, 1900-2000*, Roma, Meltemi 2005, p.19.

⁴ Sul sito web www.vogue.it si legge «All'inizio del XX secolo, il nome proprio anglosassone Mary Jane acquista un nuovo significato ad indicare un preciso modello di scarpa a punta tonda con cinturino singolo sul collo del piede o alla cavaglia, realizzata in vernice nera con tacco molto basso e indossata dalle bambine, di solito con calze bianche. La scelta del nome deriva da Mary Jane, la sorella di Buster Brown, personaggio principale del fumetto creato da Richard Outcault nel 1902».

Gli anni Trenta si aprono con un'altra innovazione: lo sbieco di Madeleine Vionnet che ridà onore al seno e ai fianchi, e grande sensualità al corpo femminile. La donna torna ad essere sinuosa. Le gonne, strette e attillate, si allungano: nasce lo stile a "sirena". Per indossare questi nuovi abiti, tagliati di sbieco per creare un effetto di leggerezza e voluttuosità, è necessario l'uso della guaina "contenitiva". L'abito da sposa è bianco. Il velo, più corto rispetto agli anni Venti, è fissato sui capelli da diademi e perle intrecciate

L'8 gennaio 1930 è una data memorabile poiché a Roma si celebrano le nozze di Maria José del Belgio con Umberto II di Savoia. L'abito della giovane sposa viene confezionato dalla Sartoria Ventura⁵ su bozzetto del futuro marito, unico caso nella storia dei matrimoni reali. Il matrimonio coinvolge tutta la città, e l'abito, illustrato da John Guida, viene pubblicato su tutti i giornali dell'epoca. Come si legge sul sito web www.portaledellamodaitaliana.it «Era un abito con maniche di merletto a guanto talmente strette che», racconta Fernanda Gattinoni, allora première da Ventura, «si dovette tagliarle con le forbici, lanciando così una nuova moda»⁶. Un'altra fonte web⁷ racconta: «Maria José indossa un abito cucito da una maison milanese scelta da Umberto I, che ha anche chiesto alle invitate di evitare per le loro *toilettes* il bianco. E così un tripudio di lilla, *mauve*, acqua marina, oro, argento, giada chiaro fa da cornice alla principessa, regale nel suo abito di velluto bianco panna reso prezioso dal lungo velo, una *trina*

⁵ Casa di moda milanese fondata nel 1815 da Domenico Ventura. Subito famosa per l'abilità con cui riproduceva o ricreava abiti e modelli francesi, conquista, dopo l'Unità d'Italia, una vasta clientela anche in ambito internazionale. Nel 1869 la ditta apre una succursale a Ginevra; fra i suoi clienti può vantare anche la famiglia imperiale austriaca. Negli stessi anni la sede di Milano è abitualmente frequentata da altri reali, in particolare dalla regina Margherita, che vive parte del suo tempo nella Villa di Monza. Nasce un certo interesse per una moda italiana meno rispettosa e ossequiente nei confronti di Parigi: la stessa sovrana e le dame della sua corte mostrano di apprezzare questa tendenza. La ditta Ventura viene nominata "Fornitore di Casa Reale". Al termine della prima guerra mondiale, si fa intensa l'attività della sartoria milanese, soprattutto con sfilate ma anche con partecipazioni a manifestazioni internazionali, come la Fiera Campionaria (1920), che elenca anche altri nomi noti della moda italiana, come Ferrario, Radice, Fumach-Galli, Marta Palmer, Montorsi, tutti in competizione con gli atelier parigini. Nel 1923, Ventura apre a Roma una succursale in piazza di Spagna, angolo via della Croce. [...]. Fonte: <http://www.portaledellamodaitaliana.it/opencms/opencms/web/rete-storica/enti/SARTORIA/S/SARTORIA-VENTURA/>

⁶ Fonte: www.portaledellamodaitaliana.it

⁷ Fonte: <http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=nozzereali>

di Bruges dono del popolo belga fissato da un diadema in diamanti e da un mantello panna con bagliori d'argento, bordato di ermellino e con uno strascico, sorretto da quattro gentiluomini, lungo sette metri» [Rolf. Cds, 9/1/1930]. Il velluto di seta per l'abito bianco venne fabbricato espressamente da un gruppo di Case di seterie di Como [Rolf. Cds 1/1/1930]. La sposa viene inoltre così descritta dai cronisti: «Divinamente bionda, era veramente una visione di luce nel suo magnifico abito ondeggiante e tutto laminato di argento. Come la bella signora lunare della Tanka giapponese, "ella incedeva in un raggio di luna sulla grande scala di giada, ed i fiori si incurvavano a riverirla". Appariva così felice nella sua bellezza sorridente!» [Sta. 22/2/1990].

Nel 1934 è la volta della principessa Marina di Grecia che, per il suo matrimonio con il Duca di Kent, lancia una nuova moda, indossando un abito a guaina di lamè bianco e argento con lunghe maniche aderenti, e strascico fino a terra. In testa una tiara di diamanti con un velo di tulle lungo oltre tre metri. L'abito da sposa torna ad essere di nuovo un abito da sera. Questo abito da sposa ricorda in parte quello di Maria José.

Gli anni Quaranta segnano in Europa l'inizio della seconda guerra mondiale. Mentre in America nasce il grande cinema di Hollywood che fa della "diva" una nuova icona – di cui la moda cerca di carpire segreti e curiosità – nel vecchio continente le donne, abbandonati i fornelli domestici, sono chiamate a rimpiazzare i propri uomini impegnati al fronte. Le ritroviamo così vestite da postine, da tranviere o da automobiliste, che indossano la "divisa", da partigiane o da ausiliarie. Anche la moda è più austera ed essenziale. Gli abiti si semplificano, i tessuti sono più resistenti e il *tailleur* diventa la *mise* simbolo dell'epoca. L'abito da sposa si adegua al nuovo corso. Il matrimonio tradizionale è un sogno lontano, al quale molte sono costrette a rinunciare. Alcune spose si arrangiano a confezionare semplici abiti bianchi o dai colori pastello, economizzando al massimo sull'utilizzo dei tessuti. Altre, il vestito lo noleggiavano o se lo fanno prestare.

Nel 1948 l'attore americano Tyrone Power, giunto nel Bel Paese per interpretare il film *Il principe delle volpi* (del 1949), chiede la mano della bellissima, ma non altrettanto famosa, Linda Christian. Il 27 gennaio 1949, a Roma, nella Basilica di Santa Francesca Romana, viene celebrato il matrimonio. La Christian indossa un abito firmato da una giovane sartoria della capitale: quella delle Sorelle Fontana. Come scrive Sofia Gnoli «Cinegiornali e riviste internazionali descrissero l'abito in ogni particolare: "La bella persona inguainata nell'abito di raso bianco mosso sui fianchi da

gonfie pieghe ottocentesche era avvolta dalla trasparente nube del velo nuziale. Il velo era fermato alla semplice acconciatura dei capelli da una cuffietta tempestata di perle, la quale pareva tolta per incantesimo ad un ritratto muliebre del Rinascimento italiano ...” (cit. in Aspesi, 1948-1968, 1984, p. 9)»⁸.

Nella cornice dei poveri e al tempo stesso fastosi anni Cinquanta, densi di promesse e fiducia nel progresso, di crescita economica e di un moralismo imperante, la moda italiana finalmente riceve la consacrazione internazionale. In questo decennio, sull'onda dei dettami impartiti da Christian Dior – che lancia il New Look per innovare, stupire, scandalizzare – si assiste al ritorno di una silhouette a corolla, tutta curve e crinoline con frequenti richiami al gusto ottocentesco. Le linee severe del periodo precedente lasciano il posto ad un'immagine femminile dalla figura più morbida e seducente: il seno è messo in evidenza dallo stringivita (versione moderna del vecchio busto), la vita sottile, le gonne ampie e arricchite da vaporose sottogonne. La scollatura, generosa, lascia intravedere le spalle. La sposa torna ad essere romantica, con bustini stretti, gonne ricche – realizzate anche con mussola di lino, *marquissette* e sangallo – che lasciano scoperte le caviglie su tacchi a spillo. La prosperità e l'abbondanza delle stoffe segnano la moda dell'epoca. Un'epoca in cui una costumista della MGM (*Metro-Goldwyn-Meyer*) – Helen Rose – vincitrice di due premi Oscar, realizza il più bell'abito da sposa di tutti i tempi: quello dell'attrice Grace Kelly che nel 1956 sposa il Principe Ranieri di Monaco. Un abito che ancora oggi è considerato uno dei più eleganti e più ricordati vestiti da sposa di tutti i tempi, e uno dei più famosi dalla metà del ventesimo secolo. Da capogiro le “metrature” dell'abito fra *taffetà di seta* e *gros de longre di seta*, tulle e velo antico di *pizzo di Bruxelles del Novecento*. L'abito ha un doppio corpetto in pizzo con il collo alla coreana, chiuso sul davanti da piccoli bottoni in madreperla, e una gonna a palloncino in *taffetà* con due gonne sovrapposte (sembra che la stessa Kate Middleton si sia ispirata all'abito di Grace Kelly per quello del suo matrimonio con il Principe William d'Inghilterra, celebrato il 29 aprile 2011 nell'Abbazia di Westminster a Londra).

Gli anni che seguono sono quelli del boom economico e demografico. Nella moda si assiste al ritorno della linearità e della semplicità. Il corto

⁸ S. GNOLI, *Un secolo di moda italiana*, cit., p. 111. Sul periodo si veda anche la tesi di laurea di ANNAMARIA ROSSI, *L'abito da sposa nella storia del costume dagli anni Quaranta agli anni Sessanta*, Università degli Studi di Parma, 2005, rel. prof. Gloria Bianchino.

impera. L'avvento del femminismo e la rivoluzione sessuale cambiano radicalmente il concetto di matrimonio: la donna è in corsa per l'emancipazione, in privato come nel lavoro, più libera di mostrare e di gestire il proprio stile.

La minigonna – lanciata nel 1968 da Mary Quant – domina tutta la moda degli anni Settanta. L'abito da sposa – come tutto lo stile del periodo – predilige i tagli geometrici alle vaporosità ed alle rotondità degli anni Cinquanta. Tutto è permesso e il bianco non sarà più l'unico colore. Si sperimentano nuovi tessuti, lucidi e *stretch*. Gli orli si accorciano notevolmente ed il cappello rappresenta una valida alternativa al classico velo. A testimonianza di questa nuova tendenza si ricordano le nozze, entrambe del 1969, di Audrey Hepburn – che il 18 gennaio, dopo il fallimento, nel 1968, del suo primo matrimonio (celebrato in Svizzera nel 1954), si risposa per la seconda volta con lo psicanalista romano Andrea Dotti – e quello di Yoko Ono che il 20 marzo, alla Rocca di Gibilterra, si sposa con John Lennon. L'attrice americana, come sempre elegantissima, sceglie per l'evento un abito semplice di Givenchy: un tubino al ginocchio in lana rosa chiaro, con vita stretta e foulard in tinta legato sotto al mento. Yoko, decisamente più trasgressiva, è «vestita con uno spezzato, minigonna con volant e blusa, calzettoni fino al ginocchio, scarpe da tennis e un grande cappello a tesa larga, tutto rigorosamente bianco candido. Una *mise* molto fuori dagli schemi e controtendenza»⁹.

Gli anni Settanta e il decennio che segue sono caratterizzati da un profondo cambiamento con il trionfo del “made in Italy” che decreta la vittoria internazionale della moda del Bel Paese e dei suoi protagonisti: da Armani a Valentino, da Ferré a Versace. Sono anni durante i quali la moda si riappropria delle tradizioni, del lusso e dell'eleganza. Gli abiti lunghi e i gioielli tornano in voga e il termine *look* e ostentazione diventa un *leit motiv*. Il capo esclusivo, impreziosito da ricchi ricami, fiocchi, scollature e volants, ci riporta alla *haute couture* degli anni Cinquanta.

Il 29 luglio 1981 è una data memorabile, non solo per l'Inghilterra, ma per il mondo intero. Oltre 750 milioni di persone seguono in mondovisione le nozze da favola di Diana Spenser, la “Principessa triste”, con il Principe Carlo d'Inghilterra. Circa 600 mila persone invadono le strade di Londra per ammirare la sposa nel percorso che la conduce alla Cattedrale

⁹ Fonte: http://www.style.it/sposa/abito/2013/03/25/gli-abiti-da-sposa-piu-belli-della-storia.aspx#--umbraco_126036 *Gli abiti da sposa più belli della storia* di Francesca Favotto.

di San Paolo, a Londra, dove viene celebrato il matrimonio del secolo. I designer David ed Elizabeth Emanuel disegnano per Lady D un abito che viene realizzato con tessuto di *taffetà* di seta color avorio e pizzi antichi, e decorato con ricami fatti a mano, *paillettes* e 10 mila perle, con uno strascico di oltre 7 metri. Molte spose in seguito chiedono che il proprio abito da sposa sia simile a quello della Principessa, ma sono alcuni dettagli, come le maniche a sbuffo e la gonna *balloon*, che dettano la moda.

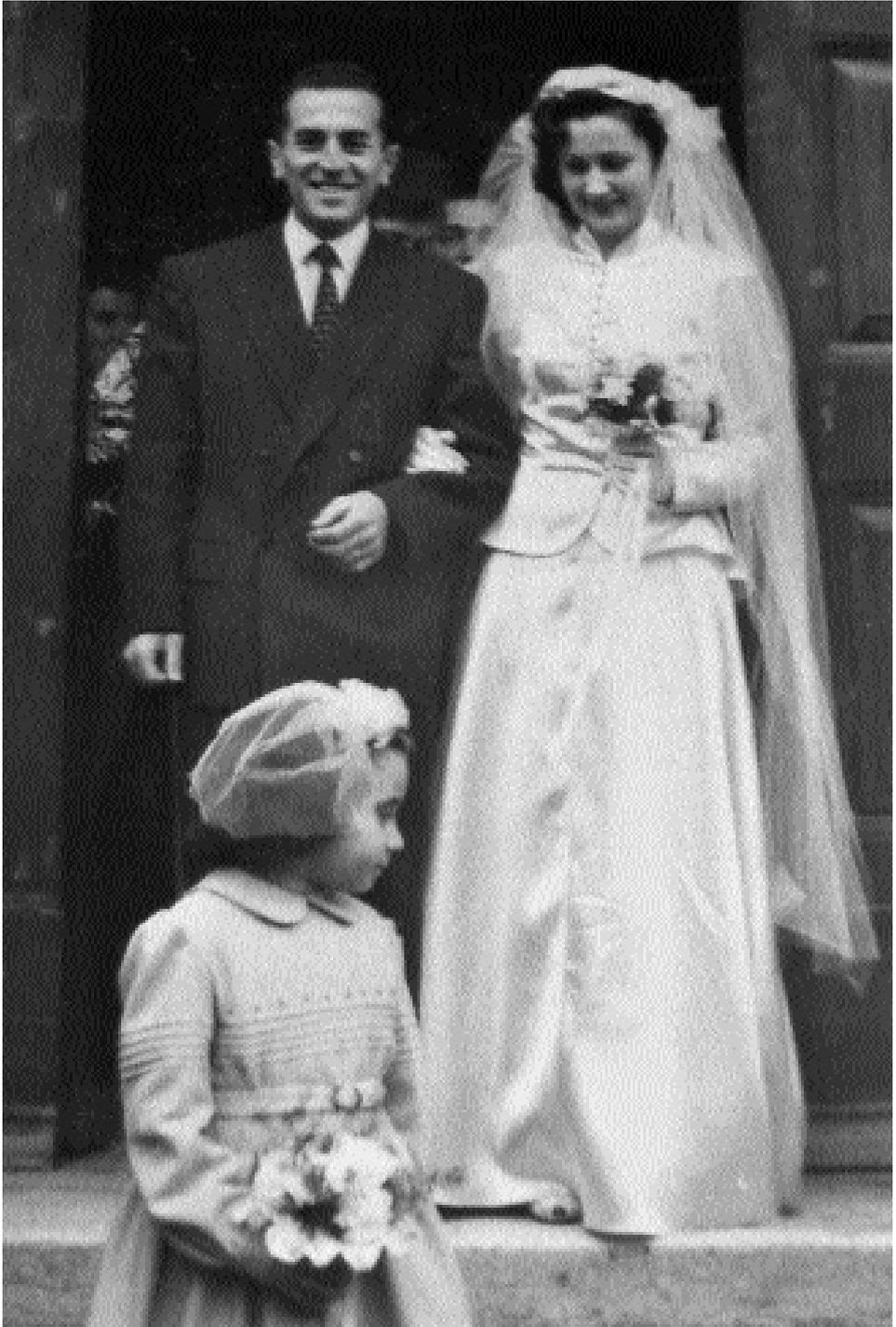
Anche gli ultimi decenni del XX secolo e il primo decennio del XXI sono stati lo scenario di matrimoni regali e di personaggi celebri, eventi ai quali il pubblico ha assistito con morbosa curiosità. Di questo periodo ricordiamo lo sfarzoso matrimonio della giovanissima Katie Holmes (la tenera Joey Potter della serie cult *Dawson's Creek*) con il celebre attore hollywoodiano Tom Cruise, celebrato il 18 novembre 2006 al Castello Odescalchi di Bracciano. L'attrice indossa un abito senza maniche, realizzato su misura da *Armani*, in seta color avorio e pizzo *Valencienne*, decorato con cristalli Swarovski. A metà tra il rock e il vintage, invece, le nozze della top model Kate Moss, tra le più pagate degli ultimi vent'anni, e la rockstar Jamie Hince, chitarrista dei *The Kills*, celebrate il 1 luglio 2011 a Southrop, in Inghilterra. Lo stilista John Galiano realizza per la sposa un abito anni Venti, dalla linea morbida, impreziosito da ricami in strass, perline e *paillettes* dorate e argentate. Lo scollo a V è ampio; le spalline in tulle e ricami creano un gioco di trasparenze. In testa, un velo annodato a forma di cappellino, fermato lateralmente con dei fiori.

Il giorno delle nozze, nell'immaginario collettivo, continua ad essere una delle esperienze più emozionanti della propria vita, quella in occasione della quale ogni donna, indistintamente dall'appartenenza sociale, oggi, rispetto al passato, può sentirsi "davvero principessa". Le future spose prendono spunto dalle scelte di regnanti o dive dello spettacolo per l'abito da sposa della donna qualunque, così da potersi sentire protagoniste per un giorno. Certo è che nonostante il fenomeno moda ci ipnotizzi sempre con continue idee e tendenze, che tramontano e ritornano con estrema velocità, entrando e influenzando inavvertitamente il nostro stile di vita, con il matrimonio la donna moderna vuole sentirsi a suo agio e per questo motivo sceglie di indossare l'abito che più la rappresenta. "Un abito da sposa per ogni epoca" così come "Un abito da sposa per ogni donna", una donna alla quale appartiene ogni volta uno stile diverso, dal più tradizionale, simbolo di verginità e sottomissione femminile, a quello più anticonformista e sopra le righe, emblema di una donna che vuole stravolgere qualsiasi canone. E nonostante, spesso, le scelte ricadano sui

colori pastello, qualche volta sul rosso e raramente sul nero, il “bianco regale” continua ad essere simbolo di amore per eccellenza, di sogni e di un mondo che cambia, un mondo dove l’emancipazione femminile e un diverso modo di pensare la vita e i sentimenti sono sovrani.

A conclusione di questo saggio, dove si percorre la storia della moda dell’abito da sposa attraverso il racconto dei matrimoni più celebri e importanti di circa due secoli, non ci resta che suggerire un’attenta visione dei reperti fotografici che seguono. Sono immagini di un tempo che attestano l’importanza dell’attività sartoriale in Italia, non solo nei grandi centri, ma anche nelle cittadine e nei paesi di provincia. Una preziosa testimonianza di questo fervore ci arriva dalla nota Sartoria Piccinini, che, dagli Anni Quaranta agli anni Ottanta, realizza moltissimi abiti da sposa e da sera i cui modelli ricalcano fedelmente i dettami della moda del periodo, ma con un tocco di originalità. Le foto ritraggono donne normali che indossano l’abito da sposa, confezionato ad hoc per il loro matrimonio, e ci “raccontano la loro storia”, trasmettendoci l’emozione e la felicità di quel giorno.

«Un abito da sposa per ogni donna»



Olga Rondelli e Bruno Scarpa, Suzzara, 1950, abito in raso e tulle.



Gianna Bellani e Fernando Carra, Suzzara, 24 aprile 1954, abito in raso e pizzo con pannello posteriore plissettato.



Giuseppa Pedroni (Pina), e Tonino Benassi, Suzzara, 26 dicembre 1956, abito longuette in razimir (Foto moderna Mario Lui).



Franca Bonfietti, Suzzara, 7 settembre 1957, abito corto in raziimir, modello di gonna importante con drappaggi (Foto moderna Mario Lui).



Silvana Lorenzini con il cognato Carlo Morselli, Suzzara, 13 aprile 1959, abito di chiffon azzurrino drappeggiato corto.



Vera Costa, Mantova, 30 ottobre 1961, abito in raso con fiori applicati.



Adriana Selogna e Leo Ulich, Suzzara, 12 agosto 1962, abito in stile impero in satin di seta (Foto Lui).



Rita Righi e Silvano Capilupi, Suzzara, 2 marzo 1962, abito in pizzo rosa antico con sopra-
bito in faille rosa.



Vanda Bernardelli, Suzzara, 12 settembre 1963, modello principesse in razimir con pannello posteriore e strascico.



Luisa Azzoni, Suzzara, 1963, abito in sangallo svizzero, con pannello posteriore con strascico.



Elisa Azzoni, Suzzara, 2 giugno 1965, abito stile impero in pizzo macramè e faille.



Anna Cattini, con la sarta, Suzzara, 5 settembre 1965, abito stile impero in faille di seta pura con ricamo.



Corinna Azzoni, Suzzara, 2 ottobre 1965, abito in razimir con pannello posteriore a forma di mantello.



Paola Cattini, con la sarta, Suzzara, 1967, abito stile impero con doppia gonna in crepe in lana e tulle.



Carla Bonfiatti, con la sarta, Suzzara, 14 settembre 1968, abito in stile impero in razimir, con strascico (Foto Lui).



Maria Panisi (Annamaria), con la sarta, Suzzara, 19 settembre 1970, abito in sangallo.



Giuliana Lugli, Suzzara, 2 aprile 1972, abito in shantung con motivo in organza e fiori.



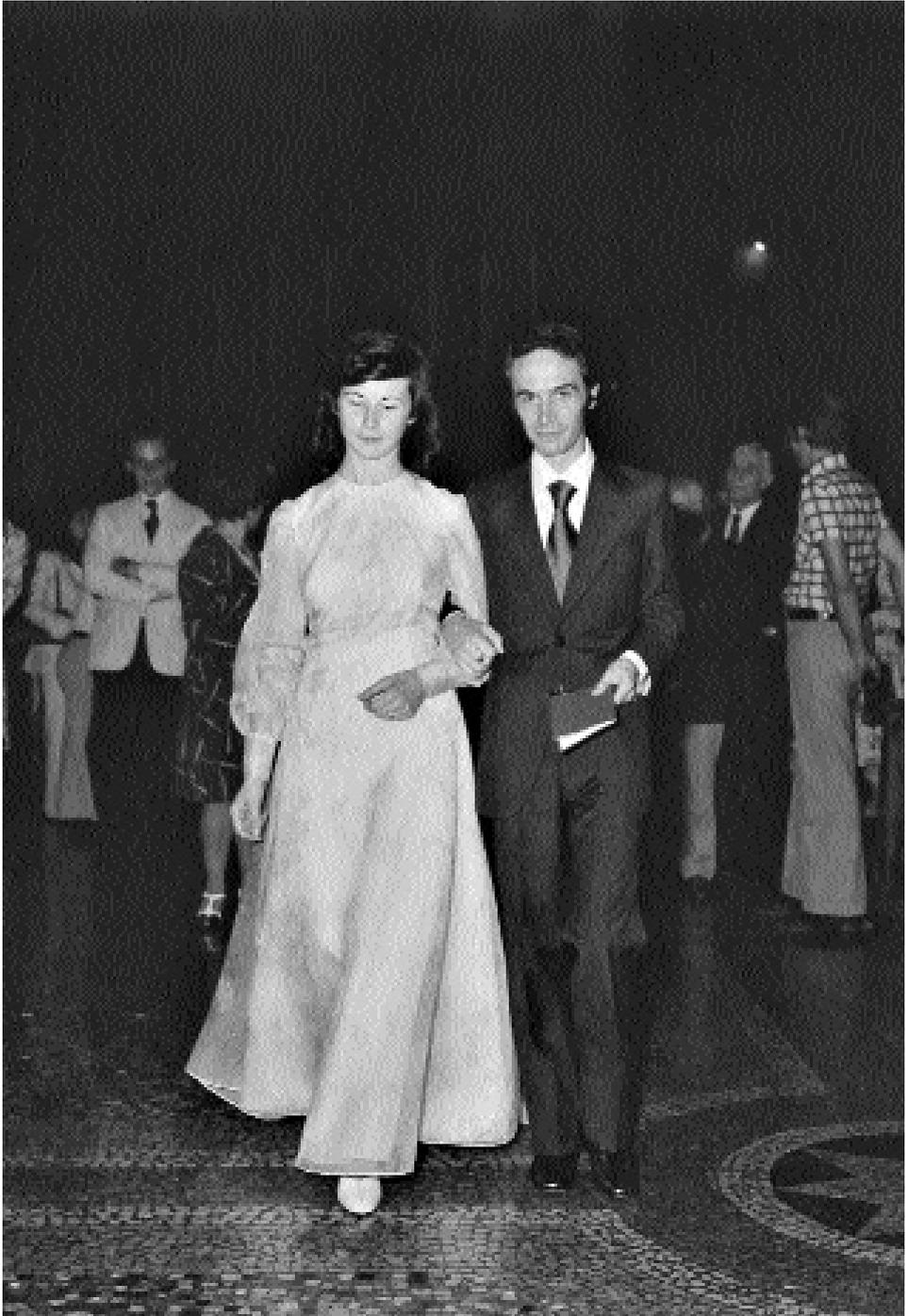
Paola Spedo, con la sarta, Suzzara, 15 aprile 1972, abito in shantung svasato, con motivo di carrè con fiori e maniche d'organza.



Roberta Rossi, con la sarta, Suzzara, 15 luglio 1972, redingote in shantung con applicazioni di fiori (Foto Bruno Rossi).



Annalisa Spedo, Suzzara, 9 marzo 1974, fantasia in seta pura.



Margherita Sacchi e Gilberto Zacchè, Bologna, 24 agosto 1974, abito in organza con motivi floreali.



Sonia Cocconi, Riva di Suzzara, 2 febbraio 1975, abito in crepe cady (Studio fotografico Noi 2 di Bruno Melli).



Marzia Freddi, con la sarta, Suzzara, 9 settembre 1978, abito di organza in seta.



Marvi Benatti, con la sarta, Suzzara, 30 agosto 1980, abito plissettato in seta pura con giacchino in pizzo macramè.



Grazia Benatti, Suzzara, 9 settembre 1984, abito in seta pura ecru.



Renza Rossi (Marina), Oreste Rustinelli e la sarta, Pomponesco, 27 aprile 1985, abito in organza ricamata (Foto Spanicciati).



Nicoletta Ferrari, con la sarta, Suzzara, 26 agosto 1989, abito in crepe cady con ricamo allo scollo e pannello posteriore (Manentifoto).

Un bambino in sartoria

di *Gilberto Zacchè*

Sono nato in sartoria, sul divano ricoperto di velluto damascato chiamato, nel lessico famigliare, “ottomana”, nella casa di piazza Castello. Mia madre stava ancora lavorando, di sera, per terminare una giacca, quando ha avvertito le doglie. Subito è stata chiamata Giuditta, la “levatrice”, e così, poco prima di mezzanotte, sono venuto al mondo¹. La mia famiglia abitava due grandi stanze di una vecchia casa, costruita sulle mura del castello, di proprietà della locale Banca popolare che, al piano terreno, gestiva il magazzino del formaggio grana². Da piccolo sono stato coccolato

¹ Sono nato la sera del 20 marzo 1950, ma sono stato registrato allo Stato civile con la data del 21. I miei genitori, provati dalla guerra, hanno pensato così di favorirmi, procrastinando la chiamata alla leva allo scaglione successivo: un giorno poteva fare la differenza e influire sul mio futuro.

² Nel casamento abitavano anche altri miei famigliari: la nonna paterna, Maria Tovagliari, la zia paterna, Amelia, coniugata con Luigi (Tonino all'anagrafe) Andrao, e la cugina Giuliana (Franca all'anagrafe), Orazio Bramini, vedovo, diretto discendente di una delle famiglie scampate alla peste del 1630, con il figlio Alfio (studioso esemplare, è divenuto poi un alto funzionario del Ministero dell'Agricoltura e della Comunità Europea, cfr. A. BRAMINI, *Le sorti della vita: racconto di un io narrante*, Roma, Albatros 2009, in particolare alle pp. 32-34, con l'accurata descrizione della casa e delle condizioni di vita degli abitanti) e la famiglia Comessassi (Aldo, un giovane d'ingegno, ha fatto una brillante carriera alla OM, divenendo il fac totum dell'azienda e il punto di riferimento della Fiat nella realtà locale). Ai Bramini succedette poi la famiglia del sarto da uomo Gaetano Lito. Ogni nucleo famigliare disponeva di appena due stanze; i servizi igienici, per così dire, erano in comune, all'esterno; ci si lavava nel catino di ferro smaltato, mentre il bagno si faceva nel mastello di legno; la scala era in legno, come in molte altre vecchie case del centro storico. Alfio Bramini, cattolico praticante e democristiano, *rara avis* in Castello, così giustificava le tendenze politiche del vicinato: «La povertà e la disoccupazione dominavano in queste famiglie che affrontavano l'esistenza con dignità e affetto reciproco, pressoché accomunate, come altre della grande piazza Castello, da un basso livello di scolarità e dalla lontananza dal richiamo religioso della parrocchia, facile preda quindi dei predicatori del verbo marxista, che faceva loro sognare una vita migliore, promettendo una vita di riscossa sulle classi dominanti», *op. cit.*, p. 34.



Gilberto in completino bianco, 1952 (Foto Rossi).

sia dalle ragazze che lavoravano in sartoria che dalle clienti e dagli abitanti del “castello”³: mia madre, pur essendo molto occupata con il suo lavoro, mi confezionava eleganti abitini che di rado si potevano ammirare in un quartiere popolare. Per tutti ero *Pisnìn*, ovvero, *al fioeul d’la Pisnìna*: mia madre infatti era conosciuta, per la professione che svolgeva e per appartenere a una famiglia suzzarese assai nota, mentre mio padre veniva da Borgoforte e conduceva una vita riservata. Mi sono riappropriato del mio cognome solo in età adulta. L’uso del cognome da nubile nell’attività professionale è indubbiamente un segno di emancipazione della donna; ho ritrovato poi questo tipo di società matriarcale quando, per lavoro, mi sono trasferito a Carpi, capitale della maglieria.

L’abitazione coincideva con il laboratorio; nella prima stanza trovavano posto pochi arredi essenziali, funzionali anche alla sartoria: un tavolo utilizzato per il cucito⁴, sul quale venivano consumati anche i pasti, un altro tavolo per il taglio, una decina di sedie, per le apprendiste, due macchine da cucire, una stufa a legna, che serviva per riscaldare e per cucinare, un lavandino in marmo, il divano e, più avanti nel tempo, una ghiacciaia in legno. Non c’erano infatti frigoriferi: si acquistava il ghiaccio in stecche in via Diaz, presso la fabbrica di Cocconi (subentrato a Marcheselli nel 1952): è ancora ben vivo il ricordo del forte odore di ammoniaca che vi si respi-

³ Piazza Castello era allora un quartiere molto vivo: nell’area centrale i ragazzi giocavano a pallone mentre nell’angolo dove abitavo c’era il *filòs* delle donne anziane che facevano la treccia. All’altra estremità, l’albergo ristorante “Da Battista”, gestito dalla famiglia Ferrari, dove almeno una volta alla settimana si radunavano gli abitanti del castello per seguire un popolare programma televisivo condotto da Mike Bongiorno. Sul lato di fronte, il Municipio, con accanto la locanda “Il Pavone”, assai frequentata anche per i campi di bocce, e, sull’altro lato, il palazzo che ospitava le sedi della sezione “Gina Bianchi” del Partito Comunista Italiano e della Camera del Lavoro: nel tardo pomeriggio era un continuo via vai di attivisti politici e di operai aderenti alla CGIL. L’anello stradale non era asfaltato ma ricoperto di ghiaia; ogni tanto passava un’autobotte a bagnare la polvere, in ogni caso il passaggio di auto era rarissimo e si poteva giocare in strada senza pericolo. Oggi, ridotta a un parcheggio, la piazza si anima, come allora, nei giorni di mercato e nel periodo della sagra, quando arrivano le giostre.

⁴ Il grande tavolo era stato realizzato dal falegname Gildo Leali, un gigante la cui bontà era pari alla mole. Temperamento estroso, al momento del collaudo si stese sul tavolo dimostrando così la robustezza della sua costruzione. Anche Leali, come mio padre, prestò servizio militare in Grecia lasciandone testimonianza nel diario pubblicato col titolo *Voli balcanici: la guerra, la prigionia, le nostalgie, le speranze nei racconti di Ermenegildo Leali*, Suzzara, Bottazzi [s.d., ma 1994].

rava⁵. Nell'altra stanza, la camera da letto, c'era anche uno specchio adatto per le prove e un manichino su cui appoggiare gli abiti. Per fare i compiti mi sistemavo in un angolo del tavolo da lavoro, mentre tutt'intorno ferveva l'attività della sartoria, le ragazze cantavano o ascoltavano la radio (una vecchia, monumentale, Radio Marelli, col mobile in radica)⁶, le clienti parlavano con mia madre. Ciò nonostante il mio profitto scolastico è sempre stato elevato⁷. La coesistenza di abitazione e laboratorio presentava vantaggi forse superiori agli inconvenienti. Mia madre poteva lavorare senza doversi spostare e al tempo stesso seguirmi e accudire personalmente alle faccende domestiche. Da giovane lavorava sempre anche di sera, dopo cena, spesso

⁵ Per la verità non c'era nemmeno una grande esigenza di conservazione del cibo: si acquistava il quantitativo necessario giornalmente presso la piccola bottega di Rolando, sulla piazza del mercato dei polli. Non si producevano nemmeno rifiuti: l'umido veniva interrato nell'orto, la spesa si faceva con la sporta, la carta, da zucchero e da formaggio, serviva per accendere il fuoco, il latte lo portava la lattaia nei caratteristici bidoni e si ritirava con il pentolino, si beveva l'acqua del rubinetto, resa effervescente con le polveri, l'olio lo si acquistava con l'apposito bottiglione, il vetro della bottiglia di vino veniva reso o riutilizzato per imbottigliare dalla damigiana. Il packaging non era stato ancora inventato e la plastica era ben lungi dall'invasare il mondo; lo spazzino per lo più si limitava a spazzare, appunto, le strade: di rifiuti da raccogliere ce n'erano ben pochi.

⁶ Erano gli anni d'oro del Festival di San Remo: le ragazze venivano in sartoria con i libretti dei testi delle nuove canzoni, che subito imparavano. Di questa forma di cultura genuinamente nazional-popolare fu emblema la cantante Nilla Pizzi, così ricordata in un recente romanzo che narra le vicende di un militante comunista, ambientato nella Bologna del dopoguerra: «Tutti cantavano *Grazie dei fiori*, che l'ex dipendente Ducati Adionilla Negrini, col nome d'arte di Nilla Pizzi, aveva portato al festival da dov'era uscita con la corona di regina della canzone italiana», un simbolo di riscatto per le donne del popolo, cfr. V. VARESI, *Il rivoluzionario*, Milano, Frassinelli 2013, p.150.

⁷ Questo avveniva nei primi anni delle scuole elementari, nella casa nuova disponevo di un mio studiolo. Al termine delle scuole medie ottenni la medaglia d'oro della Provincia di Mantova in quanto miglior allievo della scuola (riconoscimento ottenuto l'anno precedente dal figlio del marchese Capilupi e l'anno seguente da Irene Nicolis). Ho poi proseguito gli studi usufruendo sempre di borse di studio del Ministero della Pubblica Istruzione, della Fondazione "Franchetti", della Federazione dei Cavalieri del Lavoro e del Ministero degli Esteri. L'istruzione, all'epoca, era improntata a rigidi criteri selettivi e meritocratici, ma veniva certamente rispettato il dettato costituzionale che prevedeva l'accesso ai capaci e meritevoli, anche se privi di mezzi. Nelle classi da me frequentate (anche alle medie e alle superiori) gli alunni erano sempre più di trenta, e l'insegnante, alle elementari, uno solo, ma questo non costituiva un ostacolo all'apprendimento e al regolare svolgimento dei programmi. Dal maestro Bruno Freddi, mio insegnante alle scuole elementari e corrispondente locale della "Gazzetta di Mantova" ho senz'altro ereditato la passione per il giornalismo.

fino a mezzanotte, per rispettare i tempi di consegna degli abiti, in certi casi tassative, in occasione di feste, matrimoni e altre cerimonie. Consegne che spesso, quando ero già grandicello, effettuavo personalmente, allettato dalla mancia generosamente elargita dalle clienti. Ricordo che alcune mance erano davvero principesche: ad esempio, la signora Maloghi, moglie dell'allora presidente del Suzzara, sempre benevola nei miei confronti, mi dava ben mille lire quando mio padre guadagnava settemila lire alla settimana. Normalmente però le consegne le facevano le ragazze della sartoria che avevano realizzato le finiture dell'abito, come allora usava.

La sartoria era anche luogo di socializzazione e di conversazione, non solo per le clienti e le apprendiste; c'era sempre un gran via vai: viaggiatori che vendevano bottoni e accessori, modelliste che ad ogni stagione venivano da Bologna a presentare le nuove collezioni di figurini acquerellati a mano, l'arrotino che affilava le lame delle forbici. Quando Giordano Cucconi⁸, poi divenuto giornalista e fondatore di una radio libera, acquistò il magnetofono (un registratore a nastro di grandi dimensioni, per l'epoca un prodotto innovativo e d'avanguardia) scelse la sartoria Piccinini per collaudarlo, intervistando le ragazze. Ricordo ancora lo stupore delle astanti nell'ascoltare le loro voci registrate.

All'approssimarsi del carnevale in sartoria fervevano i preparativi per confezionare il costume che avrei indossato al concorso delle maschere che si teneva al teatro "Guido" e poi al cinema "Dante". Uno dei ricordi più poetici che ho della mia infanzia è relativo alla fattura dell'abito da Arlecchino. Come nella leggenda la madre di Arlecchino aveva confezionato l'abito al figlio con i ritagli di stoffa non potendosi permettere di utilizzare una pezza intera, così mia madre cucì l'abito con le pezzuole avanzate dagli abiti delle clienti, lavorando fino a notte fonda: ne uscì un vero capolavoro. In età adulta, in ricordo di quell'episodio, regalai a mia madre una riproduzione del quadro di Picasso, *Paul en Arlequin*.

Ero un bimbo pignolo e zelante e inoltre mi era stato insegnato a non dire bugie. Ricordo che durante un'ispezione dell'Ufficio del lavoro, alla domanda dell'ispettore se vi fossero altre ragazze oltre a quelle presenti e regolarmente denunciate, al diniego opposto da mia madre intervenni per correggerla, rivelando che due apprendiste si erano spostate (ovvero nascoste nella circostanza) nell'adiacente casa della zia. L'ispettore sentenziò: «L'innocenza ha parlato» e appioppò a mia madre un verbale con una

⁸ Una vita dedicata al giornalismo, cfr.: *Giordano Cucconi: 50 anni al servizio dell'informazione locale*, Suzzara, Bottazzi [s.d., ma 2000].



Il costume di Arlecchino, 1956 (Foto Rossi).

multa assai pesante. Da allora tutte le apprendiste furono messe in regola, tuttavia essendo il trattamento assai oneroso e insostenibile, questa fu una delle cause per cui, progressivamente, mia madre rinunciò alla collaborazione di ragazze, preferendo lavorare da sola. Cosa che in effetti si rivelò più vantaggiosa, ma fu pregiudizievole per la tradizione della professione (la tematica è affrontata, nelle linee generali, anche nel saggio di Elisa Tosi Brandi qui pubblicato). L'apprendistato infatti era una vera e propria scuola, che richiedeva impegno da parte della sarta; pretendere, come fece il legislatore, di assimilare praticamente il lavoro dell'apprendista a quello dell'operaio, sul piano del trattamento economico e previdenziale, ha determinato la fine dell'istituto. Ma tant'è, c'era evidentemente chi pensava che le apprendiste venissero sfruttate...⁹.

Nel giro di pochi anni l'Italia cambiò radicalmente. Dopo la ricostruzione, con gli inevitabili sacrifici economici, arrivò lo sviluppo, il boom degli anni Sessanta, preceduto però già nella seconda metà dei Cinquanta da segnali inequivocabili. Il primo segnale venne dall'attività edilizia. La Suzzara che avevo conosciuto da bambino, raccolta intorno al castello cominciò a svilupparsi e a debordare dai confini che all'epoca erano costituiti dai viali alberati (Nazario Sauro, Virgilio, Zonta, Curtatone e Montanara) e da via Cantoni Marca. I poli estremi erano il campo sportivo, la stazione ferroviaria e la fabbrica dell'OM, i passaggi a livello delle ferrovie per Parma e per Ferrara. Tutta la città era tranquillamente percorribile a piedi. Poi cominciò l'espansione, lungo l'asse di via Piazzalunga e immediate adiacenze. Mia madre, come tanti altri suzzeresi, dimostrando un coraggio notevole, prese l'iniziativa di costruire una casa nuova in una zona allora agricola (era nota come "gli orti di Lui"), retrostante via Cantoni Marca. La casa fu costruita in economia, con l'aiuto di un capomastro e di muratori qualificati (i fratelli Cavana) che venivano al sabato e alla domenica¹⁰,

⁹ L'apprendistato a suo tempo è stato colpevolmente affossato per affondare l'artigianato a favore dell'industria, la stessa industria che poi ha lamentato la carenza di manodopera qualificata, formata appunto dagli artigiani. Ora lo si vorrebbe rilanciare, con appositi provvedimenti legislativi, ma è troppo tardi: ormai le capacità professionali espresse dai vecchi mestieri si sono perse. Soprattutto è venuta a mancare l'attitudine al lavoro e al sacrificio: per quanto possa essere qualificata l'istruzione scolastica, anche professionale, chi sta sui banchi di scuola fino a ventiquattro anni non sarà mai capace di tenere un ago in mano per almeno otto ore al giorno.

¹⁰ Si trattò di un'esperienza comune a moltissime famiglie italiane, cfr. *La casa della domenica*, in *Carpi, immagine e immaginario. Viaggiatori, storici, letterati, osservatori*, a cura di G. ZACCHÈ, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni 1987, pp. 201-7.

ma con la manovalanza dei miei che si dedicavano alla casa nuova nel tempo libero dal lavoro (nel mio piccolo ho contribuito anch'io al trasporto delle pietre). Così nel 1958 ci trasferimmo fuori dal castello in quello che diventerà poi il viale della Libertà, seguiti da molti ex vicini di casa che ritrovammo nel quartiere nuovo¹¹. L'epopea della costruzione della casa meriterebbe un racconto a sé, qui rileva il fatto che quando ci trasferimmo non esisteva non dico la strada ma nemmeno un sentiero praticabile. C'era solo un varco nella rete metallica che delimitava la strada principale, dal quale si accedeva a un viottolo fangoso, spesso arato dal trattore Landini in uso ai nostri vicini (l'attuale imbocco di via della Libertà era bloccato da una stalla, retrostante piazza Luppi; accanto sorgeva un altro grande fabbricato rurale, la corte Carra, dove oggi si trova il supermercato Conad). Sottolineo il particolare per evidenziare l'affetto dimostrato dalla clientela nei confronti di mia madre: frequentare la sartoria in quelle condizioni richiedeva una dedizione assoluta. Ricordo che una sera le figlie del notaio Fiaccadori, poi mie compagne di liceo, sprofondarono nel fango fino al ginocchio mentre venivano per una prova. Nessuna cliente si scoraggiò e la sartoria proseguì regolarmente l'attività, con un numero ridotto di apprendiste.

Nel nuovo villino gli spazi, rispetto alla precedente abitazione di piazza Castello, erano più specializzati: al piano terreno il laboratorio di sartoria, un salotto per ricevere le clienti e il camerino della prova, nonché il garage, per l'auto che avremmo acquistato anni dopo; al piano superiore, cucina, sala da pranzo, camere da letto, il bagno e persino uno studiolo per me; la mansarda, abitabile, ha poi ospitato la mia biblioteca.

Del periodo voglio ricordare solo un aneddoto, relativo all'avvio della mia collezione di opere d'arte, ovvero uno scambio tra abiti confezionati da mia madre e tele dipinte dalla pittrice Elena Grassi. Come nella tradizione del Premio Suzzara, secondo la formula ideata da Dino Villani: prodotti del lavoro in cambio di opere d'arte¹². Dopo una visita in studio sce-

¹¹ Sugli anni Sessanta e Settanta non mi diffondo ulteriormente. Per un quadro generale della realtà locale rinvio al recente libro di V. BUTTASI, *Piccola città*, Suzzara, Edizioni "L'Eco di Suzzara", 2012, pure lui tra gli abitanti del nuovo quartiere sorto alle spalle del vecchio ospedale.

¹² Il motto del Premio, fondato nel 1948, era *Lavoro e lavoratori nell'arte*. Nella vasta collezione di opere d'arte originata dal Premio Suzzara il lavoro femminile è ben rappresentato, mondine in risaia, soprattutto, ma anche i mestieri della moda: cucitrici, sartine, modiste, ricamatrici, merlettaie. Cfr. *Galleria del Premio Suzzara: catalogo delle*



Il quadro raffigurante la casa di via Guido, nella corte Bonfietti, olio su tela di Elena Grassi, 1961.

gliemmo insieme (io avevo poco più di dieci anni) due quadri: uno, già esposto al Premio Suzzara, raffigurava il ponte ferroviario di Borgoforte (paese natale di mio padre), l'altro la casa nella corte dei Bonfietti, in via Guido, dove mia madre aveva abitato da ragazza. Elena Grassi, allora fresca d'accademia, si trasferì poi a Verona dove ebbe successo come pittrice.

Lo sviluppo industriale portò alla progressiva sostituzione delle sartorie artigiane con i negozi di abbigliamento, poi con le boutiques, che ven-

opere, 1948-2003, a cura di A. NEGRI, Suzzara, 2004; numerose opere provenienti dalla collezione del Premio sono state riprodotte nel catalogo della mostra *Le fatiche delle donne: il lavoro femminile nella pittura italiana dal Settecento al Novecento*, a cura di M. DAL'ACQUA, Collecchio, 2009.

devano abiti già confezionati. Il consumo di massa non affossò però tutte le sartorie. Mia madre poteva contare su una clientela consolidata e affezionata e acquisì anzi nuova clientela poiché le signore che avevano misure non corrispondenti alle taglie degli abiti confezionati non trovavano nei negozi capi in grado di soddisfarle. Anche sotto il profilo economico l'abito su misura restava competitivo. La sarta, rispetto ai negozi, non doveva sopportare i costi di affitto e del personale di vendita, non aveva resi o giacenze di magazzino (e, rispetto all'industria, non c'era spreco di materia prima), aveva quindi meno spese e meno tasse¹³, inoltre disponeva di un discreto margine di guadagno sulle stoffe vendute tramite i campionari, poteva pertanto praticare prezzi competitivi anche se la produzione era limitata. La chiusura progressiva di altre sartorie, causata dalla diffusione degli abiti confezionati, determinava una situazione di quasi monopolio. Ma, soprattutto, contavano i punti di forza della fattura sartoriale: chi voleva un capo ben fatto, modelli originali e stoffe di buona qualità, ormai introvabili altrove¹⁴, continuò pertanto a rivolgersi alla *Pisnina*. Che, quando decise di smettere l'attività, molti anni dopo l'età di pensionamento, suscitò vive proteste nelle clienti più affezionate. E che, a novant'anni compiuti, cuce ancora per sé e per la sua famiglia.

Legata alla città d'origine quanto alla famiglia e alle amicizie, Bianca non ha mai voluto trasferirsi in una metropoli. Il fratello di mio padre, Giulio Zacchè (Natalino all'anagrafe), presidente dell'associazione dei sarti di Genova (città dove era emigrato all'età di sedici anni, fuggendo da

¹³ Il carico fiscale era contenuto: l'Ige (Imposta generale sull'entrata) aveva un'aliquota al 6%, l'imposta di famiglia è stata applicata quando già frequentavo l'università, la casa nuova godeva di un'esenzione decennale, si pagava però il dazio sui generi di consumo. Con le riforme fiscali e l'introduzione di Iva, Ilor e Irpef il carico fiscale si appesantì progressivamente.

¹⁴ La crisi delle sartorie artigiane determinò fatalmente la chiusura dei negozi di tessuti. A Suzzara i più importanti erano quelli delle sorelle Ruozi, di Lazzarini, di Daffini, in piazza Garibaldi, di Benini in via XI Febbraio e di Scaini e Grossi, sotto la torre civica (alcuni di questi negozi riconvertirono l'attività passando alla vendita di abiti confezionati). Le Ruozi, ormai molto anziane, offrirono a mia madre di subentrare nella gestione del negozio ma lei preferì restare fedele alla propria professione, nonostante fosse tentata dall'attività commerciale per la quale era senz'altro portata. Cambiò radicalmente il sistema di distribuzione delle stoffe: le sartorie ancora attive venivano raggiunte da rappresentanti delle ditte tessili che, ad ogni stagione, presentavano nuovi campionari. Mia madre si serviva presso Fabbriche Riunite, di Torino, Cerruti, Lady Laine, L'Exclusif, Renel, Parkland.



In vacanza a Rimini, 1954.

casa)¹⁵, più volte le propose di raggiungerlo o di spostarsi a Milano, dove avrebbe certamente fatto fortuna. Ma mia madre fu sempre insensibile al richiamo del successo economico e, saggiamente, decise di rimanere in una dimensione circoscritta che le consentiva di lavorare con profitto, ma di accudire al tempo stesso la famiglia e la casa. Inoltre non era interessata al salto di qualità dall'artigianato alla confezione industriale, non si sentiva imprenditrice quanto piuttosto una creativa (un'artista del quotidiano, come direbbe Elisa Tosi Brandi) la cui attività era basata sulla propria personale manualità, non sull'organizzazione del lavoro di altri. Certo, il periodo d'oro, per questa come per altre sartorie (come confermato dagli studi della Tosi Brandi) è stato quello degli anni Cinquanta. Un'epoca nella quale ci si facevano confezionare pochi abiti ma di gran qualità, come testimoniano le fotografie che mostrano gente del popolo vestita come i divi dello schermo (poveri ma belli è proprio il caso di dire, con riferimento al titolo di un famoso film). Poi il mondo è cambiato, è arrivata la civiltà dei consumi, dei prodotti usa e getta, c'è stata una progressiva omologazione (anche culturale: non a caso Pier Paolo Pasolini ha scritto, al riguardo, di "genocidio di massa") e Bianca, che ormai aveva realizzato i suoi principali obiettivi, costruirsi una casa e far studiare il figlio, ha ridotto l'attività, lavorando con il solo aiuto di mio padre che, nel frattempo, aveva lasciato la barberia¹⁶. Un'unione esemplare, la loro, nella vita e nel lavoro che è durata, dall'adolescenza, fino alla scomparsa di mio padre, avvenuta un anno fa.

¹⁵ La sartoria per uomo Zacchè era situata nella centralissima via XX Settembre, nei pressi del ponte monumentale. Fu rilevata dal primo lavorante, alla morte dello zio, dato che i figli non seguirono le orme del padre: Ettore divenne primario radiologo, Giorgio, direttore di banca. Dopo il pesante bombardamento subito da Genova ad opera della flotta inglese all'inizio della seconda guerra mondiale, Ettore e Giorgio furono mandati a Suzzara presso gli zii dove rimasero per tutto il periodo bellico. Anche la famiglia Piccinini, in tempo di guerra, ospitò dei bambini sfollati da Torino, un bell'esempio di solidarietà, considerate le condizioni economiche del momento.

¹⁶ Ai barbieri da uomo è andata peggio che ai sarti: la diffusione delle lamette da barba e poi dei rasoi elettrici e la moda, prima dei "capelloni", in seguito delle teste rasate, hanno portato alla prematura chiusura di molti negozi. Peccato perché la barberia è sempre stata un centro di aggregazione: si andava non solo per il taglio di barba e capelli, ma anche per discutere, di sport e di politica, e, soprattutto, per leggere i giornali (era quindi una sorta di pubblica emeroteca, dove però non vigeva l'obbligo del silenzio).

Indice

<i>Prefazione</i> di Silvia Cavaletti	pag. 7
<i>Vite attaccate al filo</i> di Marzio Dall'Acqua Borelli	» 9
<i>Nota del curatore</i>	» 11
<i>Il Progetto ANAI "Archivi della moda del '900": per la memoria della moda</i> di Isabella Orefice e Maria Natalina Trivisano	» 13
<i>Sulla reciprocità tra lavoro e valore: un atelier-simbolo</i> di Carlo Prandi	» 17
<i>Per una storia della sartoria artigiana</i> di Elisa Tosi Brandi	» 27
<i>Una vita dedicata al lavoro e alla famiglia</i> di Gilberto Zacchè	» 43
<i>Scheda della sartoria</i>	» 59
<i>Uno sguardo nel tempo e nella storia dell'abito da sposa</i> di Rossella Celebrini	» 67
«Un abito da sposa per ogni donna»	» 77
<i>Un bambino in sartoria</i> di Gilberto Zacchè	» 107

Finito di stampare
nel mese di novembre 2013
a cura dell'Editoriale Sometti
in Mantova

Rossella Celebrini, diplomata in pianoforte e laureata al Dams di Bologna, è Art Director e Wedding Planner di “MinervArte Eventi d’Autore”, agenzia di organizzazione di eventi culturali, spettacoli e matrimoni ambientati nella splendida cornice dell’Isola d’Elba. Nel 2009 ha creato il magazine di promozione turistica “Elba per 2”, del quale è Art Director e Direttore editoriale e, nel 2010, il portale turistico elbaper2.it. È socia fondatrice del Soroptimist Club Isola d’Elba.

Marzio Dall’Acqua è stato direttore dell’Archivio di Stato di Parma, Soprintendente Archivistico per l’Emilia Romagna e docente di Archivistica Speciale all’Università di Bologna. È stato presidente dell’Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma. Giornalista pubblicista, ha pubblicato numerosi saggi, volumi e studi di storia e arte, partecipato a convegni nazionali ed internazionali e organizzato mostre, esposizioni e manifestazioni in Italia e all’estero. Franco Maria Ricci è l’editore con il quale ha realizzato la maggior parte delle pubblicazioni dal 1979 ad oggi.

Isabella Orefice, già archivistica di Stato a Napoli e a Milano, dal 1992 lavora a Roma, prima alla Direzione generale per gli archivi e, dal 1994 ad oggi, in qualità di ispettore presso la Soprintendenza archivistica per il Lazio. È stata presidente dell’Associazione Nazionale Archivistica Italiana dal 1995 al 2010 e ha organizzato numerosi convegni nazionali e internazionali, seminari, workshop e corsi di formazione e aggiornamento per archivisti ed operatori culturali. Dal 2007 è coordinatrice nazionale del Progetto “Archivi della moda del ’900”, organizzato dall’ANAI e dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.

Carlo Prandi, già professore associato di Sociologia dei Processi Culturali e di Sociologia delle Religioni presso le Università di Padova e di Parma, è ora professore incaricato di Storia delle Religioni presso la Fondazione “Bruno Kessler” di Trento; è socio ordinario dell’Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e presidente degli “Amici del Museo del Premio Suzzara”.

Elisa Tosi Brandi, storica del costume e della moda, è dottore di ricerca in Storia e svolge attività di ricerca e di docenza presso la Scuola di Lettere e Beni Culturali dell’Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: *Artisti del quotidiano. Sarti e sartorie storiche in Emilia-Romagna*, Bologna, Clueb 2009; *Gruau e la moda. Illustrare il Novecento - Gruau and Fashion. Illustrating the 20th Century*, Milano, Silvana Editoriale 2009; *Abbigliamento e società a Rimini nel XV secolo*, Rimini, Panozzo Editore 2000.

Maria Natalina Trivisano, archivistica e studiosa della moda e del costume, ha collaborato con l’ANAI per l’ideazione e la realizzazione del Progetto “Archivi della moda del ’900”. Ha svolto attività di coordinamento redazionale per la costruzione e l’aggiornamento del Portale degli archivi della moda, promosso dalla Direzione generale per gli archivi del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Lavora per enti pubblici e privati.

Gilberto Zacchè, archivistica paleografo e bibliotecario, è stato archivistica conservatore dell’Archivio storico comunale di Carpi, ispettore della Soprintendenza archivistica per l’Emilia Romagna, archivistica di Stato a Modena. Presidente della sezione regionale Emilia Romagna dell’ANAI dal 2000 al 2009, in tale veste ha partecipato al gruppo di lavoro sugli archivi della moda del Novecento. Attualmente è ispettore archivistico onorario e presidente della storica associazione culturale “Amici del Premio Suzzara”.

ISBN 978-88-7495-489-6



9 788874 954896