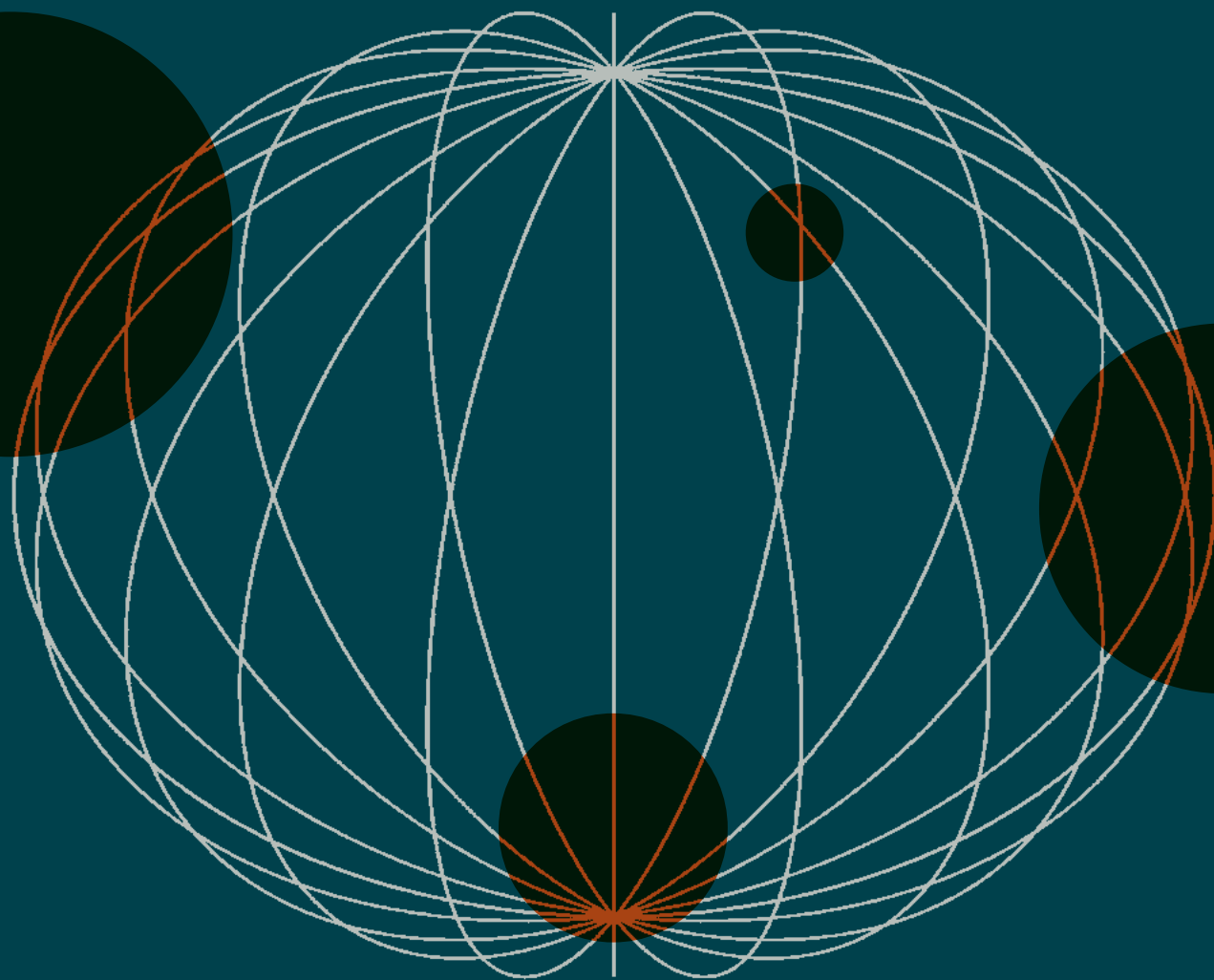

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista on line, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 8 / N. 15
OTTOBRE 2021

GEOGRAFIE RELAZIONALI
NELLA STORIA DEL DESIGN

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

SEDE LEGALE
AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

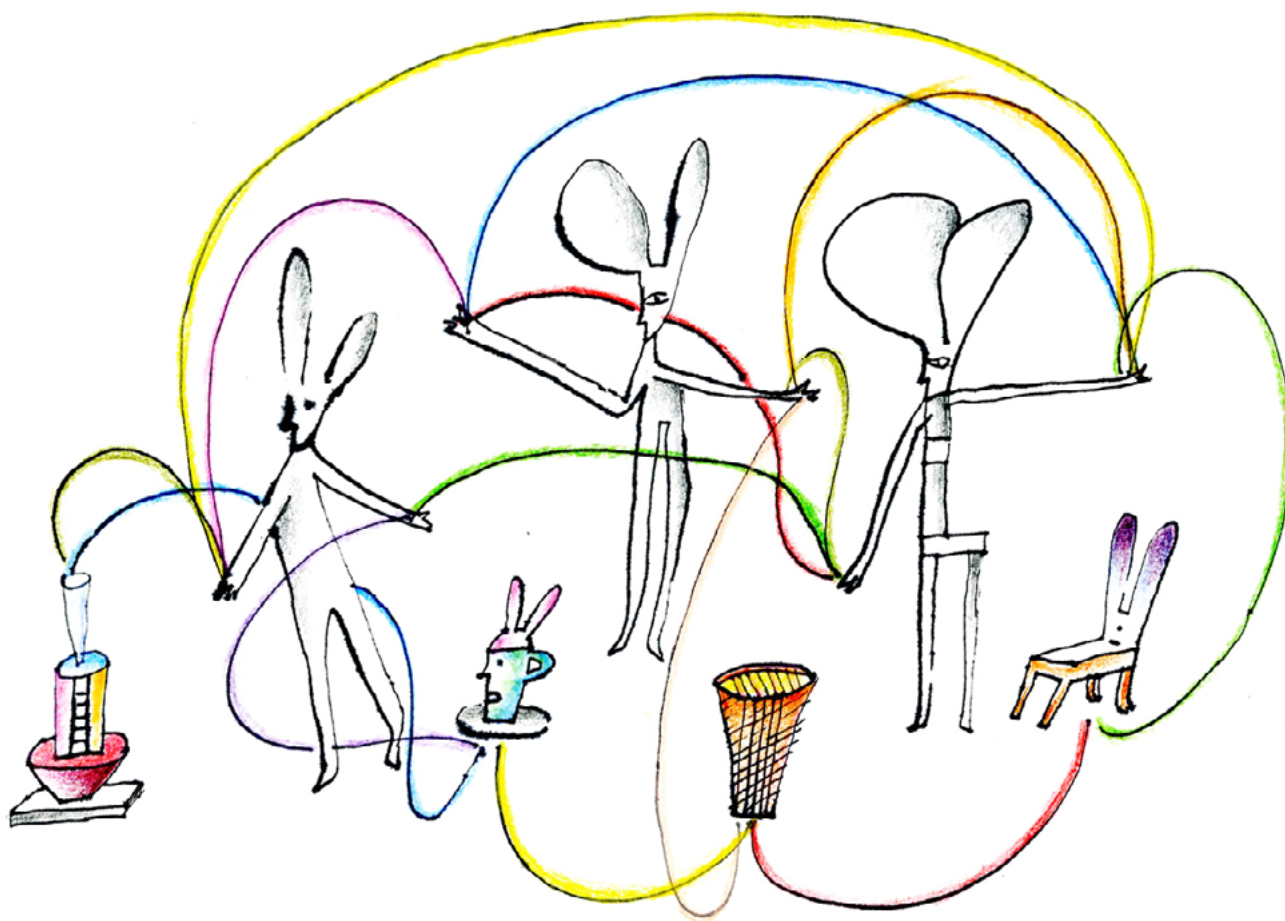
CONTATTI
caporedattore@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

DISEGNO IN FRONTEPIZZO
Mario Piazza

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Mario Piazza, Politecnico di Milano
Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Chiara Lecce, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Presidente AIS/design, Politecnico di Milano
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Carlo Vinti, Università di Camerino

REDAZIONE Letizia Bollini, Libera Università di Bolzano
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Alfonso Morone, Università degli Studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Sapienza Università di Roma
Monica Pastore, Università Iuav di Venezia
Isabella Patti, Università degli studi di Firenze
Teresita Scalco, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia
Eleonora Trivellin, Università degli studi di Firenze
Benedetta Terenzi, Università degli Studi di Perugia

ART DIRECTOR Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN Marinella Ferrara, Francesco E. Guida & Paola Proverbio	9
<hr/>		
RICERCHE	SAVILE ROW IN SICILIA. INFLUENZE ED INTERFERENZE TRA LE DUE ISOLE NEL SETTORE DELLA SARTORIA MASCHILE OTTOCENTESCA EUROPEA Giovanni Maria Conti	21
	GEOGRAFIE RELAZIONALI DEL DESIGN CATALANO: DAL CENTRO ALLA PERIFERIA E RITORNO Paolo Bagnato	31
	LINA BO BARDI E LA CULTURA DELL'ABITARE IN ITALIA: DAL SOGNO ALL'ABBANDONO (1939-1946) Raissa D'Uffizi	49
	POLITICIZZARE IL MADE IN ITALY MILANESE: GIORGIO CORREGGIARI E LA MODA TRANSNAZIONALE NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA Débora Russi Frasquete	72
	COESISTENZA, APPROPRIAZIONE, IDENTITÀ. DESIGN GIAPPONESE TRA ANNI TRENTA E SESSANTA: TREND GLOBALI E CULTURA LOCALE NEGLI EVENTI INTERNAZIONALI Claudia Tranti	91
	EUROPEAN PIONEERS OF SÃO PAULO CITY LETTERPRESS PRINTING: GERMAN, ITALIAN, PORTUGUESE AND FRENCH IMMIGRANTS AND THEIR CONTRIBUTION TO BRAZILIAN PRINT CULTURE Jade Samara Piaia, Fabio Mariano Cruz Pereira & Priscila Lena Farias	111
	MAPPING DESIGN METHODS: A REFLECTION ON PROJECT CULTURES Valentina Auricchio & Maria Göransdotter	132
<hr/>		
MICROSTORIE	IL BAR CRAJA (1930): DESIGN TOTALE PER UN INTERNO MILANESE (DA ROVERETO A BERLINO) Leyla Ciagà	149
	DA MEMPHIS A TOTEM: L'ASSE LIONE-MILANO NELL'IDENTITÀ DEL DESIGN FRANCESE DEGLI ANNI '80 Pia Rigaldiès	165
	LA NEW WAVE ITALIANA? DALLE ESPERIENZE DIDATTICHE INTERNAZIONALI DI WOLFGANG WEINGART ALLE MANIFESTAZIONI DEL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DI PALAZZO FORTUNY Monica Pastore	184
	IBERO-AMERICAN 1980S ROCK ALBUM COVER DESIGN: A COMPARATIVE STUDY Paulo Moretto & Priscila Lena Farias	200
<hr/>		
VISUAL ESSAY	A VISUAL NARRATIVE OF THE TYPOGRAPHIC LANDSCAPE IN THE EARLY YEARS OF THE JAPANESE DISTRICT OF SÃO PAULO CITY Eduardo Araújo de Ávila	217

RILETTURE	ICSID. UN «BRIDGE BETWEEN WORLDS» Raimonda Riccini	236
	ICSID A DUBLINO. IL DESIGNER VA DALLO PSICANALISTA Franco Raggi	240
	PEDALANDO SUL TRATTORE. TECNOLOGIE AD HOC PER IL TERZO MONDO Victor Papanek	246

RECENSIONI	DICIOTTO STORIE PER UNA CONTROSTORIA DELLA CULTURA TECNOLOGICA DEL PROGETTO Fabiana Marotta	254
-------------------	---	-----

IN MEMORIA	OMAGGIO AD ANNA CALVERA IL DESIGN NEL RAPPORTO TRA PAESI DEL NORD E DEL SUD Anty Pansera	263
-------------------	--	-----

Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Jean Cocteau, *Il mio primo viaggio*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



Ricerche

Savile Row in Sicilia

Influenze ed interferenze tra le due Isole nel settore della sartoria maschile ottocentesca europea

GIOVANNI MARIA CONTI

Politecnico di Milano

Orcid ID 0000-0003-2451-4172

Quando si parla di moda e design si assume come tipico il concetto di contemporaneità; nel seguente saggio, attraverso l'analisi di alcuni documenti di archivio e di testi bibliografici specifici, si è indagato come il settore della sartoria maschile abbia trovato nel Sud Italia, e precisamente in Sicilia quando l'Isola divenne protettorato inglese - dal 1806 circa e fino al Congresso di Vienna del 1815 -, una propria espressione caratteristica e un'identità ben definita, frutto dell'incontro tra il particolare tessuto storico e sociale dell'Isola e la divisa dell'uomo borghese codificata in un'altra Isola, l'Inghilterra dell'Ottocento.

Potrebbe apparire un paradosso, e, probabilmente entro certi limiti, proprio nel paradosso risiede il fascino della ricerca sul passato perché, pur differenziandosi dalle altre tradizioni sartoriali italiane, quella del Meridione ha generato un "prodotto moda" unico e un modo altrettanto caratteristico di fruizione, sempre in accordo con il contesto in cui era inserito. Questo perché, prima e più ancora rispetto alla donna, l'uomo ha adoperato la propria apparenza vestimentaria come specchio ideologico, culturale e sociale del proprio essere.

Attraverso una metodologia analitica, basata sulla lettura di immagini, foto d'archivio e la letteratura di riferimento, sarà possibile comprendere come l'incontro tra la sartoria inglese e il tessuto socio-culturale del Sud Italia ha dato, non a caso, origine a un'interpretazione peculiare del modo di vestire maschile e della sartoria tradizionale; la riflessione sull'abbigliamento dell'uomo occidentale porta a pensare a una divisa sempre simile a sé stessa e con poche variazioni sostanziali nel tempo. La stessa espressione divisa è quanto di più adatto se si pensa che l'abito maschile, così come lo conosciamo oggi, nasce quando la borghesia dell'Ottocento decide di imprimere uno stacco netto alle disuguaglianze sociali, il cui risultato sarà un modello che è attualmente in uso e che ha dato carattere a ciò che oggi viene identificato come abbigliamento maschile italiano.

PAROLE CHIAVEIndustria dell'abbigliamento
maschile

Tradizioni locali

Moda

Design

Sicilia

1. L'abito borghese

La riflessione sull'abbigliamento dell'uomo occidentale porta a pensare a una divisa sempre simile a sé stessa e con poche variazioni sostanziali nel tempo. Già l'espressione *divisa* è di per sé assai pertinente se si pensa che l'abito maschile, così come lo conosciamo oggi, nasce quando la borghesia dell'Ottocento decide di imprimere uno stacco netto alle disuguaglianze sociali, e dunque alle mode voluttuarie, dell'*ancien régime* (Levi Pisetzky, 1997). Questo perché, prima e più ancora rispetto alla donna, l'uomo ha adoperato l'abito come specchio ideologico, culturale e sociale del proprio essere soprattutto con l'ascesa della classe sociale borghese (Davis, 1993), che a partire dal Settecento divenne la classe moderna e lo specchio del mutamento dei tempi; l'uomo, attraverso l'abito, esprime il suo essere parte di una società non per ereditarietà di un titolo, tramandato di padre in figlio, ma perché inserito in una società civile fatta di professionisti e commercianti la cui dignità, e talvolta la cui ricchezza, sono il risultato del lavoro svolto e riconosciuto dalla stessa società civile.

Il principio del vestire nell'*ancien régime*, indifferentemente per donne e uomini, era "far vedere ed essere visti" (Morini, 2006): la moda era appannaggio delle classi dominanti e ne dimostrava la superiorità in termini di ricchezza e potere rispetto al popolo.

È in questo periodo che l'Illuminismo iniziava a mettere in discussione un assetto sociale basato sui privilegi divini che l'aristocrazia vantava di possedere; considerava lo sfarzo come qualcosa di affine al principio economico dello spreco e vedeva nel lusso (Muzzarelli & Campanini, 2003) il risultato di una società mercantile, prima, e capitalista, poi. A questo rispose la cultura inglese, basata su principi calvinisti e puritani, che vedeva nella ricchezza un segnale del favore divino che non poteva essere sperperata per la propria vanità personale, ma doveva essere gestita in nome della comunità. L'aspetto esteriore non era in relazione diretta con l'importanza sociale della persona e modestia e moderazione diventarono le doti da comunicare attraverso l'abito; il completo composto da marsina, sottomarsina, camicia e pantaloni rimase invariato, ma venne realizzato in tessuti in tinta unita o neri e la seta lasciò il posto alla lana senza decori né ricami. Era una sobrietà programmatica, scelta da chi voleva distinguersi dallo sperpero sfrenato degli aristocratici e dei cortigiani, opponendo al loro ozio un impegno produttivo e culturale che modellava il proprio aspetto su quello della tradizione terriera e degli intellettuali ecclesiastici (Barthes, 2006, p. 78).¹ L'ostentazione diretta dell'abito fu orientata a comunicare le qualità e i valori astratti di intelligenza, lungimiranza negli affari o valori concreti quali il benessere e la comodità. Contemporaneamente, anche per la donna si inventò un modello estetico

vestimentario borghese coerente a quello maschile e contrapposto a quello delle cortigiane. Tuttavia, come si vedrà, il modello femminile borghese, pure esaltando la morigeratezza, la virtù e la comodità, sarà sottoposto alle mode, mentre quello maschile, verrà istituzionalizzato. La differenza di genere divenne una chiave di lettura del modello vestimentario moderno, sia in termini di fogge sia soprattutto nella diversa adesione alla logica del cambiamento. L'accostamento al potere da parte dell'uomo borghese, le caratteristiche morali e intellettuali che egli si trovò a rappresentare, divennero delle norme immutabili, quindi anche l'abito divenne una *divisa* che dimostrava l'appartenenza ad un certo archetipo di società che da lì in poi venne descritta come moderna. Il lusso borghese fu tradotto nel comfort e nell'eleganza di matrice inglese. Il concetto di comfort si tradusse in una serie di lussi funzionali, che potevano essere resi possibili da una società che tendeva alla tecnologia e al progresso nelle scienze. La borghesia, ad esempio nei propri alloggi, ebbe accesso a facilitazioni tecnologiche come acqua corrente, luce e gas che non era facile introdurre in residenze aristocratiche antiche e monolitiche.

2. L'eleganza. Ovvero il mito della *misura*

Il concetto di eleganza inteso dalla società borghese ottocentesca non riguardava solo il tema del vestire, ma abbracciava l'intero modo di essere. Nel suo *Trattato della vita elegante*, Balzac (2011) ne parla in termini di "superiorità morale", che a suo parere giustifica "il gran pregio dato dai più all'istruzione, alla purità del linguaggio, alla grazia nei modi, [...] alla perfezione di quel che deriva dalla persona" (p. 13). Non era sufficiente, infatti essere nobili o essere borghesi per essere eleganti, ma l'eleganza era il frutto duplice di un apprendimento, di un'abitudine e di un gusto innato dell'intelletto. Del resto, non è difficile comprendere come in una società fondata sul lavoro, sul risparmio e sulla ragionevolezza, lo spreco fine a sé stesso, visto come il modello di consumo della nobiltà, fosse considerato una colpa.

Bisognava, dunque, spostare l'attenzione del vivere sociale sui valori della semplicità, della sobrietà, della proprietà, della naturalezza. Se è vero che l'abbigliamento è espressione della società (Balzac, 2011), il modo di vestire non tardò ad adeguarsi. La scelta di un abito appropriato all'occasione d'uso non era ancora eleganza, attitudine che dipendeva dal modo di indossare qualcosa, ma era già una forma di buona educazione. "Per essere vestiti in modo corretto, bisogna farsi notare il meno possibile in seno alla civiltà" (Loos, 2016, p. 8). I soli colori ammessi per la vita pubblica furono il bianco e il nero, con qualche relativa flessibilità sul colore dei panciotti, al punto che Baudelaire definì i suoi contemporanei come "un'immensa sfilata di becchini" (Foucault, 1994, p. 224). Il principio di uguaglianza richiedeva una *divisa* che

non ostentasse alcuna differenza gerarchica o lusso apparente, ma si riuscì ad aggirare il principio democratico introducendo un certo numero di differenze formali, affidate ai dettagli: i tessuti, le cravatte, i gilet, la perfezione nel taglio degli indumenti, il candore e la pulizia, la stiratura, la sapienza di annodatura di una cravatta, la fattura dei propri indumenti.

3. Due Isole legate dalla sartoria

La sartoria inglese andò a semplificare e rendere più sobrie le tipologie vestimentarie già in uso da parte degli uomini contemporanei. Il vestire e le tecniche sartoriali militari furono adattati a creare abiti civili dalle linee pratiche e pulite. Il capo base del guardaroba rimase il frac o abito, una corta giacca aderente con delle code posteriori, a cui presto si accostò la redingote; alla giacca erano accoppiati pantaloni aderenti chiusi al ginocchio da cui spuntavano le calze che, nella bella stagione, venivano indossate con delle scarpe di velluto mentre, durante la stagione invernale, venivano sostituite da alti stivali. La camicia era stata molto semplificata, la cravatta, come unico vezzo, era una lunga striscia di batista bianco che veniva indossata facendo fare più giri intorno al collo e fermata con un piccolo nodo. Il gilet, infine, meglio se in tinta unita, completava l'uniforme. L'unico accessorio ammesso dalla solida borghesia lavoratrice era il cappello cilindro, mentre i bastoni erano riservati a chi aveva vezzi di dandismo. Come è evidente, la linea di questi capi era molto rigida e rispecchiava la tecnica delle uniformi militari che ne era stata all'origine; non a caso, le sartorie che si installarono in Savile Row a Londra, servivano il quartiere degli ufficiali militari prima di diventare le sartorie di riferimento dell'abbigliamento maschile inglese e poi europeo. È importante tener presente che il fisico dell'uomo dei primi decenni del XX secolo era solitamente minuto e poco tonico, sia per scarsa dimestichezza con lo sport, sia a causa di un'alimentazione meno ricca e a un limitato apporto vitaminico rispetto ad oggi. Dalla metà degli anni venti i canoni estetici cambiarono e la fisicità acquistò un'importanza mai avuta prima grazie alla scoperta della pratica sportiva. L'incontro tra la sartoria inglese e il tessuto socio-culturale del Sud Italia ha dato, non a caso, origine a un'interpretazione peculiare del modo di vestire maschile e della sartoria tradizionale, che esiste ancora oggi e che ha dato carattere all'abbigliamento maschile oggi identificato come italiano.

4. Gli inglesi in Sicilia

Il modo di vestire all'inglese arrivò nel Meridione, e soprattutto in Sicilia, per la diretta presenza degli inglesi sul territorio; le modalità di contatto principali si possono ricondurre a tre tipologie: per il Grand Tour, per i rapporti commerciali, per i rapporti politici.

Il Grand Tour nel Sud Italia rappresentava sin dal XVIII secolo il viaggio di formazione che i nobiluomini inglesi e poi europei compivano alla ricerca delle proprie origini storiche e culturali; la Sicilia, i vulcani ed i tesori greci e barocchi dell'isola erano tra le mete preferite tanto che Friedrich Maximilian Hessemer (1992) scriveva nelle sue *Lettere dalla Sicilia* all'inizio dell'800 "la Sicilia è il puntino sulla i dell'Italia, [...] il resto d'Italia mi par soltanto un gambo posto a sorreggere un simil fiore" (p. 67). Allo stesso tempo, anche gli studenti di arte da tutte le parti di Europa venivano in Italia a imparare dagli antichi modelli. La Sicilia offriva la possibilità di studiare l'arte greca senza dover affrontare il viaggio in Grecia, all'epoca dominio turco, con i rischi e le proibizioni che questo comportava.

Tra il 1806 e il 1815 Lord William Bentinck assume il ruolo di ambasciatore in Sicilia per cui l'Inghilterra esercitava un ruolo di vero e proprio protettorato dell'isola a seguito delle varie rivoluzioni che, a partire da quella giacobina del 1798, avevano costretto il re Ferdinando I di Borbone a vari momenti di esilio. Gli inglesi, sempre a fianco al re, non permetteranno a che l'Isola possa cadere in mani francesi; per questo, Ferdinando riconoscerà all'Ammiraglio Horatio Nelson il titolo di Duca di Bronte e concederà, nel 1812, una nuova Costituzione di tipo britannico concentrata a diminuire i privilegi della nobiltà, estendendone il controllo su quelli ecclesiastici e andando verso un sistema di diritti e di doveri rispetto ad un sistema feudale di latifondi in cui, grandi appezzamenti di terreno, in mano a poche famiglie detentrici di titoli nobiliari e privilegi sulle popolazioni, aveva ancora una modalità tipicamente medioevale. L'economia del regno era principalmente agricola e i primi commercianti inglesi si concentrano su questi prodotti: nel 1812 Benjamin Ingham aveva già costruito il suo *baglio* per la produzione e l'esportazione del vino Marsala. Nello stesso anno costituì a Palermo la Casa di Commercio Ingham & C. dedicandosi all'importazione dall'Inghilterra di tessuti di lana e di cotone di varie qualità da vendere all'ingrosso in Sicilia. Tra il 1795 ed il 1801 Joseph Hopps, originario di un villaggio nel West Yorkshire, divenuto capostipite della famiglia Hopps in Sicilia, svolse un'intensa attività commerciale trasportando e vendendo soprattutto il vino prodotto nella fascia costiera della Sicilia Occidentale nella città di Londra.

Non meno importante fu l'aspetto familistico tra borghesi inglesi e nobili siciliani. Infatti, la nuova classe internazionale di imprenditori divenne in poco tempo detentrica della maggior parte delle fortune dell'Isola, cominciando a guardare con interesse agli aristocratici che, talvolta, non riuscivano a difendere i propri patrimoni. Nacquero così diversi matrimoni misti e, come riportato nella raccolta araldica² siciliana dell'epoca, ciò determinò un nuovo assetto sociale per il Regno delle due Sicilie. Per questo, i Borbone poterono contare

sull'appoggio incondizionato di alcune famiglie della migliore nobiltà siciliana, tra cui la famiglia Filangeri di origini normanne; la famiglia aristocratica normanna dei Gravina con i principi di Palagonia e Ramacca; la famiglia Alliata originaria di Pisa; la famiglia Naselli che ottenne il principato d'Aragona; la famiglia Paternò di nobiltà millenaria e una e quella dei Lanza di Trabia.

È in questo clima che si inserisce la terza occasione: gli aristocratici palermitani accolsero gli inglesi nei loro salotti e ne impararono la lingua. Gli inglesi esportarono il loro stile di vita e, con esso, non solo le loro idee e la loro cultura, ma anche i loro consumi.

Uno di questi fu quello della moda.

5. Londra-Palermo. Influenze ed interferenze

“Siamo nel pieno della Belle Époque e la Sicilia, in particolare Palermo, è al centro di un fervente mecenatismo promosso da famiglie importanti come quella dei Florio, passata alla storia per il ruolo predominante che ebbe nella sfera economica e sociale dell'isola. Questa facoltosa famiglia non si limitò solo a incentivare lo sviluppo delle compagnie navali, delle industrie vinicole dell'oggi famosissimo Marsala, del commercio e dell'allevamento di tonno presso l'isola di Favignana, ma promosse tutta una serie di iniziative culturali che richiamarono in Sicilia aristocratici e borghesi provenienti da America ed Europa, in particolare dall'Inghilterra” (Antignani, 2020).

L'interferenza, e l'influenza, del costume inglese con il pubblico meridionale, soprattutto in Sicilia, determina un cortocircuito culturale assai interessante. Se il nuovo modo di vestire all'inglese era sinonimo di classe borghese, in cui l'abito era la divisa che rispondeva a dei canoni specifici, l'accezione stessa di “borghese” (Naldini, 2005) dovette essere notevolmente ridimensionata essendo i ceti aristocratici i primi ad aver aperto le porte ai nuovi coloni inglesi. Furono questi i primi che subirono il fascino della sobria eleganza del loro vestire e furono loro a commissionare i propri abiti ai sarti siciliani formatisi direttamente a Londra.

L'adozione del vestire moderno da parte dell'aristocrazia siciliana comportò un'altra sostanziale modifica nella ricezione del messaggio che quel modello si proponeva di portare. Se, infatti, la divisa maschile era frutto dei principi della democrazia, della laboriosità e della discrezione, questo aspetto ideologico era del tutto trascurato dal nobile siciliano che la adottava. L'interpretazione che il nobiluomo meridionale poteva dare della divisa maschile era innanzitutto la comunicazione di un privilegio, poiché la nuova moda era indice di apertura, e soprattutto di possibilità di apertura, verso l'estero e il moderno inteso come praticità, anche nel vestire. La laboriosità non era parte dei valori della nobiltà e il principio della discrezione fu interpretato in maniera

dualistica, perché se da una parte era un'aperta rottura con i fasti dell'*ancien régime*, dall'altro fu aggirato con disinvoltura, grazie ad un atteggiamento assimilabile al dandismo che fu subito abbracciato dai gentiluomini siciliani. Fu soprattutto la decontestualizzazione ideologica e quest'ultimo atteggiamento che permisero al modello inglese di essere messo in discussione, rimaneggiato e ricreato secondo i valori locali.

Non bisogna poi dimenticare altri due aspetti, più marcatamente tecnici, ma ugualmente importanti nello sviluppo di una sartoria tipica meridionale: il primo aspetto era quello climatico; la mitezza del clima indubbiamente rendeva necessario riadattare dei capi pensati e realizzati per altri ambienti geografici e di temperatura. Il secondo aspetto riguardava la notevole diversità che assumeva l'anatomia di un abitante dell'Europa settentrionale o atlantica rispetto alle proporzioni e alle conformazioni più minute di un uomo meridionale. Partendo da questi presupposti emergerà una sartoria diversa rispetto a quella inglese con un prodotto profondamente differente dalla divisa del borghese anglosassone.

Un'eccezione fu rappresentata dal sarto palermitano Giuseppe La Parola e suo figlio, Giuseppe junior; quest'ultimo venne mandato a studiare direttamente a Savile Row, presso Henry Poole, per importare le tecniche sartoriali della costruzione dello smoking poco tempo prima inventato proprio in quella sartoria. Ma, in generale, al contrario della giacca sostenuta e modellata di Savile Row, la costruzione della giacca sartoriale in Sicilia fu estremamente morbida; questa, in buona parte rinuncia a comunicare l'importanza e l'austerità del gentleman inglese a favore di un capo più malleabile, quindi più comodo, disinvolto e capace di essere indossato senza fatica. Ad esempio, Paolo Lo Re, famoso sarto catanese, diventa un punto di riferimento per il suo studio sull'alleggerimento dei capi di abbigliamento in un momento in cui i tessuti tradizionali erano ancora piuttosto pesanti (Giornata di studi, 1962). In Sicilia, dunque, la giacca diviene il capo iconico della commistione tra l'estrovertita tradizione mediterranea e la sobrietà inglese nascendo da presupposti tecnici importanti quali la spalla insellata con la spallina interna, i revers a lancia, il taschino per la pochette disegnato a barchetta e, per dare struttura al doppiopetto, una teletta rigida.

6. Per un'eleganza *nonchalance*

La concezione minimalista della sartoria meridionale (Correnti, 2003), sulla quale avrà avuto sicuramente influenza anche l'esigenza climatica, elimina tutto ciò che è superfluo per concentrarsi sulla naturalezza conferita dai davanti, che tendono ad aprirsi, allontanandosi gradualmente uno dall'altro, dall'alto verso il basso, con un effetto prodotto dalla lavorazione sapiente-

mente molleggiata e dalla manipolazione del tessuto. La giacca presenta dei drappeggi e delle pieghe verticali in più punti, particolari che nella sartoria inglese sarebbero stati considerati degli errori antiestetici. Non vengono però modificate tutte le usanze. I punti di attenzione della giacca sono la spalla, la manica e il davanti. La spalla è naturale, cioè non rettificata, né prolungata oltre il suo punto reale per mezzo di spalline o imbottiture. La spalla si congiunge a un giromanica molto stretto che permette movimenti comodi del braccio senza che la giacca si sposti. La manica è inserita in un giromanica quasi circolare; la lentezza della manica rimane morbida, sulla manica, e si traduce in pieghe verticali che producono quella che, a Napoli, viene definita manica *a mappina*. La tromba della manica prosegue assottigliandosi al fondo, come farebbe il muscolo di un braccio naturale. Il *cran*, cioè lo spacco triangolare tra collo e bavero, si trova molto in alto, in modo da slanciare la figura. Soprattutto nella tradizione partenopea, adottata poi in Sicilia, il bavero è ripiegato con una curvatura modellata che si disperde gradualmente. Spesso la sua piega è impostata in modo che la giacca, a tre bottoni, in realtà ne mantenga solamente due utili, con il bottone più alto ripiegato dentro il *rever*, e che all'occorrenza può essere rigirato e chiuso. Il bavero tende ad essere più largo rispetto a quello tradizionale, sempre in un'ottica che tenta di ampliare visivamente l'area del davanti.

Il punto vita è profondo ma sfumato. Si distingue perché inizia piuttosto in alto e viene disperso intorno all'altezza naturale. Anche questo accorgimento ha l'effetto di allungare apparentemente la figura umana, astuzia di notevole utilità, considerando che la statura maschile in Sicilia era inferiore rispetto a quella di un nordeuropeo. La parte anteriore appare più lunga di quella posteriore, proprio per la tendenza a correre dietro e a scivolare diversamente; grande attenzione si presta nella prima fase di applicazione delle tele, che, quando presenti, sono molto leggere e tagliate leggermente in sbieco, sagomate con *pences* ed infine applicate ai davanti in modo da ottenere capacità interna senza che dall'esterno il lavoro appaia troppo voluminoso. Altra caratteristica ricorrente nella costruzione della giacca sono le *pences* anteriori lunghe fino al fondo, che riescono ad appiattire il davanti e dare imponenza asciugando allo stesso tempo l'ammontare di tessuto e, quindi, la figura. Inoltre, la sapiente manualità artigianale sarà posta nei dettagli: il taschino, non diritto ma *a barchetta*, sarà leggermente incurvato ed obliquo come lo scafo di una piccola barca. Sempre in tema di tasche, le si può trovare applicate sul davanti, delineate da forme curve dette *a pignata*, cioè come i fianchi curvi di una pentola. Anche la doppia impuntura accentua la tradizionale cucitura fatta a piccoli punti a mano lungo tutti i bordi del capo. Le asole, eseguite a mano, sono ravvicinate tra loro, in modo da far accavallare leggermente i bot-

toni in sequenza. Oltre alla famosa spalla naturale, va aggiunta un'ulteriore costruzione della spalla frequente nei capi più formali, la spalla detta *insellata*: qui il collo risale maggiormente accentuando il dislivello con la spalla, che viene coperto con un'iperbole concava. La forma è assicurata da una leggera imbottitura e da un rollino che pur mantenendo l'ampiezza naturale della spalla, dona una caduta più liscia all'attaccatura della manica.

7. Conclusioni

L'importanza che occupava la cultura dell'artigianato sartoriale nel Sud Italia è testimoniata dalla fondazione di confraternite di categoria, come la Confraternita dell'Arte dei Giubbonari e dei Cositori istituita a Napoli nel 1351. Il ruolo che il sarto assumeva era quello di un artigiano altamente qualificato, la stessa etimologia di *custureri*, o sarto in siciliano, termine che risale al dominio normanno da *couturier*, conferma che questa forma di artigianato era già ben strutturata tre secoli prima dell'arrivo della sartoria inglese sul territorio.

La relazione tra l'abbigliamento moderno inglese e il pubblico siciliano ha prodotto un effetto ben preciso sulla tradizione sartoriale siciliana: ha formato sì un gusto rilassato e comodo ma molto più equilibrato e meno esuberante rispetto ad altri contesti meridionali, come ad esempio a Napoli. Il pubblico dei nobili siciliani, infatti, amava sì coccolarsi nel lusso e nelle ricercatezze sartoriali, ma preferiva farlo in modo più discreto e raffinato, con una maggiore nonchalance, rispetto ai loro pari napoletani. Questo nuovo ambiente sociale fece arricchire e accrescere la credibilità della sartoria palermitana oltre ad aver formato un gusto più in linea con il *genius loci* della regione. Come si evince dai documenti e dalla bibliografia analizzata, ciò che per l'Inghilterra rappresenta l'abito moderno della classe borghese, in Sicilia assume aspetti interessanti per rivisitare un costume, quello dell'aristocrazia, legato a stili e modi di vestire che, ancora a metà Ottocento, sono ancora legati alle mode delle corti settecentesche.

L'incontro tra la sartoria inglese e il tessuto socioculturale del Sud Italia ha dato origine a un'interpretazione peculiare del modo di vestire maschile e della sartoria tradizionale. Interessante è l'aneddoto della coppola siciliana, come ricorda Alberto Bassi (2007) "come era accaduto in altri contesti geografici, sociali ed economici, il berretto floscio o *driving cup* o coppola - quest'ultimo nato come copricapo povero prodotto artigianalmente in Sicilia - diviene corredo dell'abbigliamento informale e sportivo" (p. 88). Due Isole, l'Inghilterra e la Sicilia, collegate dal filo sartoriale dei molti sarti che, appresa la tecnica a Londra e il *modo di fare* all'inglese per la produzione di abiti borghesi, rientrano in Sicilia per adattare quelle conoscenze manuali ad una

società fortemente legata ai suoi riti dominati dall'aristocrazia borbonica. Un *shift* di significati che impongono una modifica del modello estetico, un adattamento al pubblico che ne avrebbe usufruito in cui il messaggio di un medesimo capo di abbigliamento differiva in base a chi lo avrebbe decodificato.

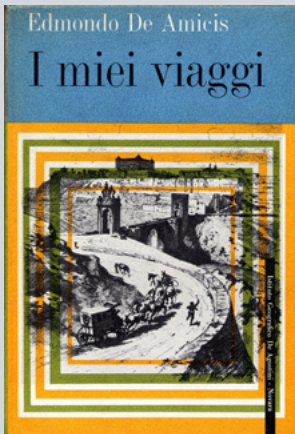
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTIGNANI, P. (2020, 5 ottobre). *Appunti di Stile: la giacca siciliana*. Eleganza del gusto. <https://www.eleganzadelgusto.com/appunti-di-stile-la-giacca-siciliana/>.
- BALZAC, H. (1992). *Trattato della vita elegante*. TEA.
- BARTHES, R. (2006). *Il senso della moda*. Einaudi.
- BASSI, A. (2007). *Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*. Electa.
- CORRENTI, S. (2003). *Storia di Sicilia. Come storia del popolo siciliano*. Brancato Editore.
- DAVIS, F. (1993). *Moda. Cultura, Identità, Linguaggio*. Baskerville.
- FOUCAULT, M. (1994). *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. (Volume 3). La Feltrinelli.
- Giornata di studi sull'arte sartoriale italiana*. (1962, 26 febbraio). Fondazione Maestrelli.
- HESSEMER, F. M. (1992). *Lettere dalla Sicilia*. Sellerio.
- LEVI PISETZKY, R. (1997). *Il costume e la moda nella società italiana* (1^a ed.). Einaudi.
- LOOS, A. (2016). *Come ci si veste*. Skira.
- MORINI, E. (2006). *Storia della moda. XVIII - XX secolo*. Skira.
- MUZZARELLI, M.G., & CAMPANINI, A. (a cura di) (2003). *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*. Carossi.
- NALDINI, M. (2005). *Uomini e moda. Mezzo secolo di abbigliamento maschile nel racconto di Giuliano Angeli*. Baldini Castoldi Dalai editori.

NOTE

¹ Il costume dei quaccheri era proprio composto da una stretta e sobria giacca abbottonata, senza decori, realizzata in colori neutri.

² Per approfondimento si veda la raccolta della documentazione araldica tra il 1871 e il 1875 curata dal Barone di Raimone Vincenzo Palazzolo Gravina.



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmondo De Amicis, *I miei viaggi*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



Biografie autori

Eduardo Araújo de Ávila

Dottorando in Teoria e Storia del Design presso l'Università di São Paulo (USP), ha un Master in Arte e Cultura Visiva e un BA in Graphic Design presso l'Università Federale di Goiás (UFG). Graphic designer con esperienza in design editoriale, design educativo, design dell'identità visiva, tipografia e come educatore in arte, comunicazione e design. I suoi principali interessi di ricerca sono la tipografia, il design dell'informazione, l'identità visiva e il rapporto tra la storia del design e l'arte asiatica.

Valentina Auricchio

Ricercatore del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Specializzata nella gestione di progetti di design strategico ed in particolare progetti internazionali per piccole e medie imprese e processi di Design Thinking. Dopo il dottorato ha lavorato come project manager per Poli.Design. Dal 2009 al 2011 è stata Direttore del Centro Ricerche IED gestendo progetti strategici con diverse entità. Dal 2012 al 2014 è stata Co-direttore di Ottogono, rivista internazionale di Design e Architettura. Nel 2016 ha fondato la società di consulenza 6ZERO5. Nel diffondere la cultura del design ha partecipato a convegni e seminari a livello nazionale e internazionale. Insegna al Politecnico di Milano nel Master in Product Service System Design e nel Master in Integrated Product Design e ha insegnato come visiting professor in altre istituzioni nel campo del design strategico e metodi di progettazione. Dal 2019 fa parte del gruppo di ricerca DESIS.

Vincenzo Paolo Bagnato

Architetto PhD, laureato nel 1999 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari. Vincitore di una Borsa di Studio del Politecnico di Bari, dal 2000 studia e lavora a Barcellona dove, presso la ETSAB-UPC, consegue il Dottorato di Ricerca (PhD) in Architectural Design (2014). Dal 2005 è professore di Design e Progettazione Tecnologica dell'Architettura e dal 2019 è Ricercatore Senior (RTDb) in Disegno Industriale presso il Politecnico di Bari. È stato Visiting Professor presso la Polis University di Tirana, è collaboratore esterno del Gruppo di Ricerca GIRAS (International Research Group in Architecture and Society) dell'ETSAB di Barcellona ed è membro della SID. Ha pubblicato, per la casa editrice Aracne, "Architettura e rovina archeologica" (2014) e "Il design per la luce" (2018).

Graziella Leyla Ciagà

Ricercatrice di ruolo e docente di Storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Dopo la laurea in Architettura ha conseguito il dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali e la specializzazione in Restauro dei Monumenti. La sua attività didattica e di ricerca riguarda due ambiti di studio: la valorizzazione del patrimonio culturale nelle sue diverse declinazioni, dai complessi monumentali e paesaggistici a quelli documentali, e la storia del design e dell'architettura italiana del Novecento. Collabora con la Soprintendenza Archivistica e il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano occupandosi del censimento degli archivi di design, grafica e architettura in Lombardia. È curatrice dell'Archivio Luciano Baldessari del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano.

Giovanni Maria Conti

PhD, Professore Associato in Design è attualmente il coordinatore del Knitwear Design Lab - Knitlab nel corso di Studi in Design della Moda al Politecnico di Milano. Fondatore e Coordinatore Scientifico del sito / blog www.knitlab.org, è membro dell'editorial board della rivista *Moda Palavra* e collaboratore esperto per i progetti di cooperazione internazionale su tessile e moda per il Foro Pymes promosso da IILA - Istituto Italo-Latino Americano. Direttore del Master in Fashion Direction: Product Sustainability Management presso MFI (Milano Fashion Institute).

Fabio Mariano Cruz Pereira

MSc, Dottorando presso Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

Raissa D'Uffizi

Ha conseguito la Laurea Triennale in Disegno Industriale e la Laurea Magistrale in Design, Comunicazione visiva e multimediale. Attualmente è iscritta al corso di Dottorato in 'Pianificazione, design e tecnologia dell'architettura' presso l'Università di Roma La Sapienza. La sua ricerca indaga l'evoluzione del design italiano, da intendere come patrimonio condiviso e fenomeno culturale attraverso il panorama editoriale che ne ha determinato la sua diffusione nella società. Parallelamente all'attività professionale come graphic designer, si è impegnata in progetti di ricerca sui temi della storia del design e della comunicazione visiva, tra cui il recente progetto *La Milano che disegna* (2020), sugli archivi di design a Milano.

Priscila Lena Farias

PhD, Professore Associato presso l'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP), Coordinatrice del Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual).

Maria Göransdotter

Professore associato di storia del design e teoria del design presso l'Umeå Institute of Design, Umeå University, Svezia, e Senior Resident Researcher presso il Dipartimento del Design del Politecnico di Milano. Con un dottorato di ricerca in design industriale con la tesi *Transitional Design Histories*, la sua ricerca si concentra sull'esplorazione di come la storia del design potrebbe essere più importante per il design, proponendo che altri tipi di storie del design - che prendono un punto di partenza nella progettazione piuttosto che i risultati del design - sarebbero necessari per aprirsi ad altri modi di pensare nel design. Ha una formazione in storia della scienza e delle idee e ha studiato semiotica ed estetica al DAMS, Università di Bologna. Dalla metà degli anni '90, ha insegnato storia e teoria del design all'interno dei programmi di studio di disegno industriale presso l'Umeå Institute of Design (UID) e attualmente è alla guida di un nuovo programma di laurea in design. Ha fatto parte del gruppo dirigente dell'UID tra il 2008 e il 2018, ricoprendo la carica di Direttore del Dipartimento tra il 2012 e il 2015 e Vice Rettore dal 2015 al 2018.

Fabiana Marotta

Laureatasi nel 2019 in Architettura presso l'Università Federico II di Napoli, consegue nel 2020 il titolo di iOS Developer all'Apple Developer Academy di Napoli. Designer transdisciplinare e dottoranda in Design e Tecnologia presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli. La sua pratica e la sua ricerca critica sono focalizzate sugli effetti del Post Digital. I suoi interessi ruotano intorno alla ridefinizione delle intersezioni e interazioni tra lo spazio del corpo e l'ambiente dell'architettura, fondendoli con le dimensioni visionarie e simboliche dell'essere umano. Dal 2016 esplora le potenzialità narrative di processi, strumenti e tecniche che si muovono tra naturale e artificiale, sempre alla ricerca di collaborazioni con esperti nel campo dell'artigianato, dell'informatica, della geologia e dell'antropologia.

Paolo Eduardo Moretto

Dottorando in design presso l'Università di São Paulo. Dopo la laurea (1991) ha lavorato come grafico, art director, ricercatore e curatore. Per la sua tesi di laurea magistrale (2004), ha studiato i manifesti brasiliani del XX secolo.

Monica Pastore

Graphic designer, docente e ricercatrice della comunicazione visiva. Accanto al suo lavoro di progettista con Officina 3am, studio di comunicazione fondato nel 2010, inizia la sua carriera accademica prima come collaboratrice alla didattica poi come docente presso diverse università di design italiane e estere. Dal 2010 porta avanti il proprio lavoro coniugando sia l'aspetto storico che progettuale della comunicazione visiva. Attualmente sta frequentando il dottorato di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia con una ricerca sulla storia della grafica italiana dal titolo *Linguaggi ibridi. I progettisti grafici italiani e il computer come nuovo strumento di progetto tra il 1984 e il 1999*, in cui ricostruisce le vicende della grafica italiana in relazione all'introduzione del computer nella professione.

Jade Samara Piaia

PhD, Ricercatrice post-dottorato presso il Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual) dell'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

Pia Rigaldiès

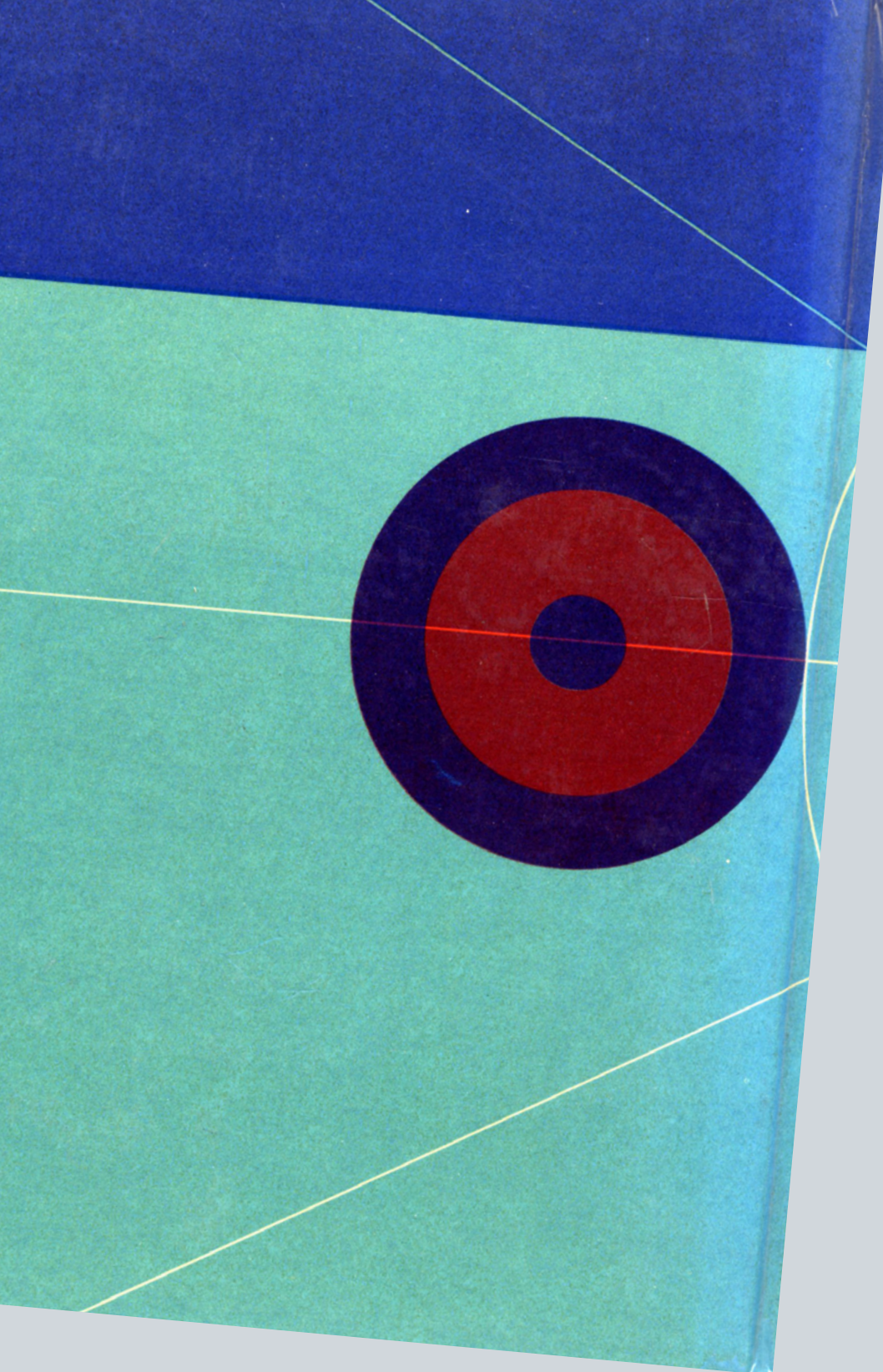
Archivista-paleografa, laureata dell'École nationale des chartes (Parigi) nel 2020. Ha discusso una tesi intitolata *Design, Italia e politica. Costruzione di un modello e trasferimenti culturali verso la France (1964-inizio degli anni 1990)* che ha vinto il premio Lasalle-Serbat per la migliore tesi in storia dell'arte. Le sue ricerche s'incontrano in gran parte sul caso torinese, tramite l'archivio dello Studio 65 e di Gruppo Strum. Sarà tra poco nominata conservatrice del patrimonio per lo Stato francese, specializzata negli archivi di architetti e designer.

Débora Russi Frassetto

Storica della moda. Assegnista di ricerca in Design della Moda presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). È dottore di ricerca in Scienze del Design presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). Adjunct Professor dal 2013 al 2015, presso il Dipartimento di Design e Moda dell'Università Statale di Maringá (Brasile). Interessi di ricerca: Moda transnazionale, la figura del fashion designer, la moda nelle pratiche di *future*.

Claudia Tranti

Laureata con il massimo dei voti in Design della Comunicazione presso il Politecnico di Milano. Nel 2018, durante lo scambio internazionale presso la Musashino Art University di Tokyo, arricchisce la ricerca per la sua tesi di laurea sulle Olimpiadi giapponesi consultando documenti rari e originali. Dal 2015 opera come freelance designer in autonomia e collaborando con diversi studi e agenzie di comunicazione. Dal 2018 è assistente alla didattica presso il Politecnico di Milano (corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione).



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmund Hillary, *Appuntamento al polo sud*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



