FASHION DESIGN: le Influenze folcloristiche,

dal XIX secolo ai giorni nostri.

Khady Amalia Niang

POLITECNICO DI TORINO

CORSO DI LAURA TRIENNALE IN
DESIGN E COMUNICAZIONE VISIVA

Fashion Design: le Influenze folcloristiche, dal XIX secolo ai giorni nostri.

Tesi di Laurea Triennale

Relatrice:
Prof.ssa Elena Dellapiana

Candidata:
Khady Amalia Niang

Luglio 2021

INDICE

Introduzione.....p.6
Timeline.....p.8

Capitolo 1
C'era una volta...il tessile.

1.1 Tessile come identità culturale.....p.16
1.2 L'Esposizione Universale di Parigi.....p.21
1.3 Paul Poiret reinventa la silhouette femminile, da S a rettangolo passando per l'Oriente.....p.30
1.3.1 Mata Hari, icona di stile e spia della Belle Époque.....p.39
1.4 Wax print, da fallimento imprenditoriale a fenomeno culturale.....p.42
1.5 La sfilata ispirata all'Africa di Yves Saint Laurent.....p.48
1.6 Primitivismo, affinità tra il moderno e il tribale.....p.54
1.6.1 Esposizioni Internazionali delle Arti Decorative, La Biennale di Monza del 1925 .....p.62

Capitolo 2
Moda e Musica, due fenomeni culturali che s'intrecciano costantemente.

2.1 L'influenza della musica Pop, i Beatles in India.....p.72
2.1.2 Cher: le presunte origini Cherokee.....p.76
2.2 La musica Hip Hop e la Black Culture.....p.82

Capitolo 3
Osmosi tra Oriente e Occidente.

3.1 Fondazione del marchio KENZO.....p.92
3.2 Gian Franco Ferrè e l'India.....p.100

Capitolo 4
Verso i giorni nostri,
dibattito tra politically correct e appropriazione culturale

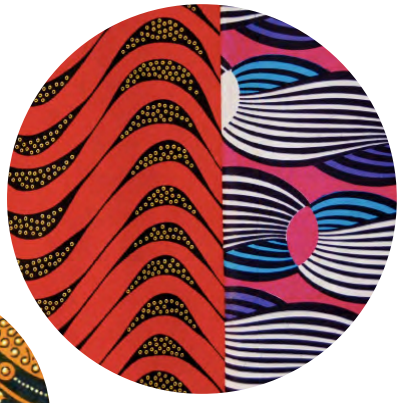
4.1 Appropriazione culturale, cambio di tendenze e inclusività.....p.112
4.2 La sfilata di Dior a Marrakech: collaborazione tra sartoria locale e un colosso della Moda.....p.116

Conclusioni.....p124
Glossaio.....p126
Bibliografia.....p.128
Sitografia.....p.132
Ringraziamenti.....p.134

INTRODUZIONE

La moda è un elemento di identità culturale, contemporaneamente è sempre stato un fenomeno dinamico in cui stili, disegni e modelli diversi convergono, agendo sia come fonte di attrazione per gli stilisti sia come fonte di ispirazione da cui attingere e da cui partire per tentare l'innovazione. Le influenze sono state reciproche, un'osmosi tra Oriente e Occidente: il fenomeno dell'orientalismo va di pari passo con quello dell'occidentalismo.
Un analisi da fine Ottocento fino ai giorni nostri mette in luce come i fashion designer prendono spunto ed ispirazione dal folklore di culture lontane: il viaggio come arricchimento; le Esposizioni come viaggio; infine la cooperazione tra più Continenti: esempi possibili di innovazione socio culturale e sostenibile, dove l'uno influenza l'altro.
Se la moda è strettamente legata all'identità, nell'odierno mondo Globalizzato fin dove ci si può spingere mantenendone una propria che va fondendosi con elementi di altre?
Si tratterà brevemente il tema dell'appropriazione culturale controverso e dai contorni sfumati, tentando di delineare alcuni confini che possano guidare il designer in fase di progettazione.
Uno spaccato di come l'innovazione passa obbligatoriamente attraverso la cultura, il progresso tecnologico e la cooperazione fra più realtà.

Time line

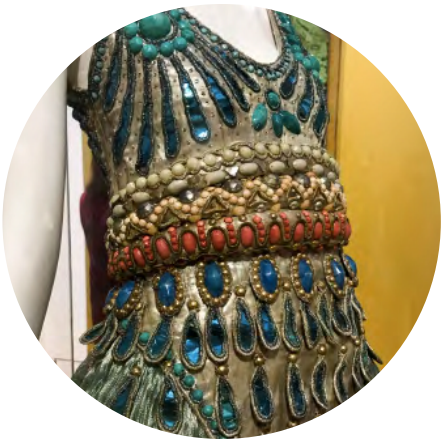


1867-1878

Esposizioni Universali di Parigi e il Giapponismo.
Il Giappone seduce l'Europa con i loro tessuti e manufatti.

1880

Wax
I Coloni Olandesi a partire dal Batik indonesiano, portano il Wax in Africa occidentale.



1910

Paul Poiret e l'Art Decò
Reinterpretazione dell'Orientalismo con tuniche, turbanti e pantaloni a palazzo. Fondamentali i costumi per l'opera teatrale "Le minaret".

1923

Biennali delle Arti Decorative
Dal 1923 Le Biennali della Arti Decorative ospitano prima a Monza poi a Milano, padiglioni di espositori provenienti da tutto il mondo.

Il termine **PRIMITIVISMO** viene usato per la prima volta sul dizionario Americano **Webster**

1934

1967

Yves Saint Laurent e la sfilata S/S del ‘67

Perline di legno, rafia, paglia e filo dorato, questa sfilata interamente dedicata all’Africa ha stupito per la sua fine reinterpretazione e l’uso di tecniche artgianali, nel periodo in cui la produzione industriale era al suo apice.

1968

1970

I Beatles e il soggiorno spirituale in India.
Le dottrine orientali iniziano a circolare in Europa, i Beatles vanno in India e aumentando l'interesse per questo Paese.

Fondazione del marchio KENZO
Lo stilista Kenzo Takada fonda a Parigi la sua prima boutique con l'intento di unire lo stile Orientale con quello Occidentale.

1984

Mostra “ Primitivismo, affinità tra il moderno e il tribale” MoMa

La mostra sottolinea le connessioni e i richiami tra il moderno e il primitivo.

1988

Gianfranco Ferrè e l’India, sfilata F/W

Per la stagione Autunno/Inverno lo stilista si è ispirato ai disegni degli scialli indiani del Kashmir per riprodurli su leggeri tessuti di organza, lavorati da artigiani indiani.

1990

La Musica hip-hop e la black culture si diffono in tutto il Mondo.

2019

Christian Dior | Cruise 2020 Marrakesh/Morocco

La collezione, disegnata da Maria Grazia Chiuri, si è fortemente ispirata al Nordafrica, e reinterpreta lo stile di Dior col tessuto tipico locale, il wax.

Capitolo 1

C'era una volta...il Tessile.

1.1
Tessile come identità culturale.

“La moda e il tessile come espressione comportano un elemento di volatilità, di transitorietà ed allo stesso tempo, possono costituire l'elemento "identitario" di una certa cultura.
Prima di esaminare il dibattito sulla "moda" come espressione "identitaria", sono necessarie alcune precisazioni
In primo luogo, gli atteggiamenti nei confronti della moda sono cambiati radicalmente nel ventunesimo secolo alla luce della globalizzazione, dell'innovazione tecnologica e della rivoluzione digitale, elementi che hanno permesso una crescita esponenziale delle informazioni che circolano con una velocità mai vista prima nella storia umana.
L'abbigliamento è stato sempre più spesso avvicinato come un mezzo di espressione di sé, piuttosto che come un significante di status o professione di conseguenza, la questione dell'identità nella moda sta cambiando a velocità diverse in varie parti del mondo, a seconda di quanto la regione sia connessa con il mondo globale, o invece sia ancora ancorata alle sue tradizioni e al suo patrimonio locale.
In secondo luogo, il dibattito sul concetto stesso di "identità" tende ad assumere nuove prospettive. Alla base di ogni aspetto identitario, come la religione, la nazionalità, la classe, la razza, la cultura, il genere, crediamo che ci sia un filo conduttore che tiene uniti tutti i suoi attori. Ma nella maggior parte dei casi, questo non è vero nella società odierna. Come sottolinea Kwame Anthony Appiah in un recente libro: "Gran parte del nostro pensiero contemporaneo sull'identità è plasmato da immagini che sono in vari modi inutili o semplicemente sbagliate".
In terzo luogo, la differenziazione tra Oriente e Occidente, tra Occidente e Oriente, a cui si fa spesso riferimento, richiede alcune spiegazioni. Oggi, l'Oriente e l'Occidente sono caratterizzati da approcci diversi in molti settori diversi: religione, società e, naturalmente, anche la moda. Questa differenziazione non è statica, poiché si basa su idee che sono cambiate nel corso della storia e che hanno dato origine a diverse tradizioni di pensiero. Sebbene "Oriente" e "Occidente" siano spesso intesi come l'indicazione di due categorie astratte, come rappresentazioni simboliche di due concetti di vita e di pensiero diversi e spesso opposti, queste due poli geografici si sostengono e si riflettono l'uno nell'altro.
Detto questo, è anche vero che in una prospettiva storica, attraverso i cambiamenti delle "mode", diventa possibile cogliere le trasformazioni sociali che hanno caratterizzato la società occidentale.
La costante volontà di innovare con soluzioni originali ed efficaci ha portato i designer occidentali a incorporare l'aspetto distintivo di altre culture,

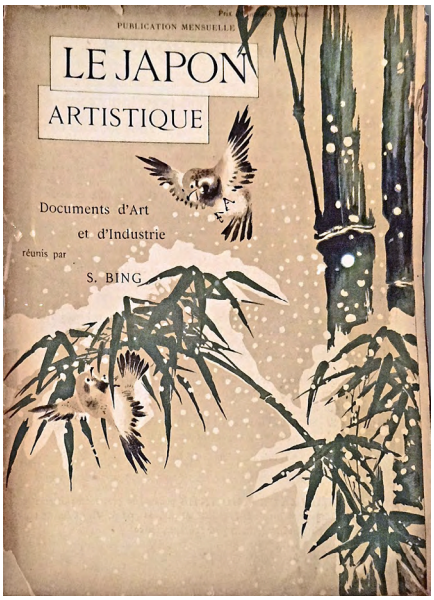
reinterpretato dalla creatività e dalla sensibilità del designer verso le altre culture. Questa non può essere considerata una novità, in quanto le influenze di culture lontane erano presenti nella moda europea fin dall'apertura del commercio della seta, risalente al IV secolo.
I tessuti, insieme alle spezie, sono tra i prodotti delle prime vie di commercio.
Ciò appare particolarmente evidente, se si pensa che quasi ogni parola per indicare i tessuti naturali deriva da radici mediorientali o asiatiche: "cotone" deriva dall'arabo kutun; "taffeta" si è evoluto dall'antico taffettà francese o dal taffettà latino medievale, basato sul tāftan persiano (per brillare); "chintz" indica che la parola deriva dall'hindi "chitta" o "chint", che significa variegato o maculato. Altri tessili derivano il loro nome da particolari aree dell'Oriente: "satin" risale all'arabo zaytūnī, che significa "di Tsinhiang", una città della Cina; "damask" deriva da Damasco, "angora" da Ankara, "cashmere" dal Kashmir; "calico", un tessuto a tinta unita realizzato in cotone greggio, deriva il suo nome dalla città di Calicut, situata nello Stato del Kerala nell'India meridionale.
Il tessile dunque ha cominciato a viaggiare tra i paesi prima ancora degli uomini, quasi al loro posto e fin dall'antichità. D'altra parte, al di là degli scambi e delle ibridazioni, che costituiscono l'essenza del prodotto tessile, esistono tradizioni specifiche che rispecchiano da vicino la cultura in cui sono nate e proprio per questo motivo il tessile è sempre stato un veicolo perfetto per stabilire, esprimere e mantenere l'identità culturale delle persone.Influenze, a volte reciproche, diffuse, che coinvolgono non solo il commercio di beni e materiali, ma anche di stili, forme e ideali di bellezza.
In tutte le discussioni che ci accompagneranno nel nostro viaggio, dobbiamo quindi ricordare che il tessile e il design non sono facili da classificare con certezza in termini culturali quando si considerano i loro movimenti e i loro stanziamenti. Come è stato sottolineato: "Una delle questioni più complesse della classificazione culturale è che i disegni tessili raramente contengono un'indicazione concreta o definitiva della loro origine"
Anche se gli esempi si sono potuti moltiplicare nei secoli arrivando a tempi più moderni, il fascino e l'assimilazione delle idee e degli stili dell'Oriente da parte dell'Occidente ha vissuto un periodo di grande vivacità all'inizio del XX secolo, con l'espansione del colonialismo.
In questa prospettiva, l'orientalismo non riproduceva alcuna conoscenza oggettiva sugli usi e costumi dell'Oriente. Era, al contrario, un'invenzione dell'Occidente: "I pericolosi viaggi a Cathay e a Edo, e anche la traversata più stretta verso i misteriosi harem e gli stili di vita itineranti del Nord Africa e del Medio Oriente, hanno dato all'Europa un paradiso laico, un paradiso incontaminato dalla civiltà occidentale".

1.2
Le Esposizioni Universali di Parigi e il Giapponismo.

Intendendo analizzare le influenze tra vari Continenti, non si possono escludere le **Esposizioni Universali**, queste hanno il proposito di riunire le eccellenze nel campo **dell'Arte; della Tecnologia e del Design**, raccogliendo manufatti che risultano innovativi dal punto di vista tecnologico.
La prima Esposizione Universale si tenne a Londra nel **1851**, da lì fino ai giorni nostri si diede al via ad una serie di eventi con cadenza quadriennale.
Vi sono diversi tipi di Esposizioni: quelle universali, quelle specializzate e altre più settoriali, di particolare interesse sono quelle del 1867 e del 1878, entrambe tenutesi a Parigi dove il Giappone con i suoi padiglioni influenzò la moda e cultura Europea dando vita al **Giapponismo**.
Il Giapponismo è un fenomeno culturale che si sviluppa in Francia nel XIX secolo, grazie a un assiduo e proficuo commercio tra l'Europa ed il Giappone. Dopo un lungo periodo di isolamento autarchico terminato nel 1853, una terribile carestia e le pressioni delle potenze Occidentali: come il Re dei Paesi Bassi Guglielmo II e le la flotta Statunitense, il Giappone finalmente si aprì al commercio estero.
L'anno successivo si giunse formalmente ad un accordo, quando Giappone e Stati Uniti firmarono la convenzione di Kanagawa, sancendo un rapporto di amicizia tra le due Nazioni, cosa che si ripeté negli anni a seguire con altre potenze Europee.

1. Padiglione del Giappone, Espo, 1867.

2. Katsushika Hokusai, **Veduta del monte Fuji**, 1830.



3. Samuel Bing
Coperttine della rivista
Le Japon Artistique,
1880 circa

Come abbiamo anticipato, l'apertura dei porti nipponici diede inizio a uno scambio commerciale tra questi due poli: Stampe, stoffe, soprattutto ceramiche giapponesi iniziarono a circolare in tutt'Europa, dapprima nei salotti dei collezionisti e commercianti d'arte, raggiungendo successivamente le grandi Esposizioni Internazionali.
L'eleganza e la semplicità giapponese conquistarono il gusto europeo, dai Reali alla borghesia rendendo di fatto queste creazioni assai richieste dal pubblico.
A tal proposito nel 1871 il collezionista d'arte italiano naturalizzato francese **Enrico Cernuschi**, viaggiò in Giappone con il critico d'arte **Théodore Duret**.
A rientro dal suo viaggio Cernuschi carico di manufatti orientali che spaziavano da bronzi, sete, porcellane, libri illustrati e oggetti organizzò mostra d'arte orientale al Palais de l'Industrie, inoltre fondò il Museo Cernuschi a Parigi, che tutt' oggi contiene opere orientali[3].
Possiamo affermare che la prima Esposizione Universale a cui partecipò il Giappone colpì molto la critica francese, influenzò la moda e l'arte dell'epoca sfociando poi nella corrente artistica **Liberty**, a tal proposito non possiamo non citare uno dei suoi fondatori: **Samuel Bing**[4].
Il commerciante e critico d'arte, viaggiò dalla Francia al Giappone nel 1880, dopo questo viaggio sulla base e le osservazioni delle stampe **ukiyo-e** fondò la rivista *Le Japon artistique*, con la pubblicazione della rivista raccolse attorno a se artisti come Munch; Rodin; Toulouse-Lautrec e molti altri.
Bing oltre che aver fondato una società commerciale che importava manufatti dal Giappone partecipò all'Esposizione Universale del '67, gli oggetti da lui esposti colpirono e influenzarono molti artisti Francesi come quelli sopracitati da questi trassero ispirazione per le loro opere.
Un esempio emblematico lo troviamo nella tela di **Alfred Stevens**, *La parisienne japonaise* (1872), dove una giovane donna occidentale con i capelli raccolti alla giapponese e il Kimono si specchia distrattamente. Osservando i dettagli possiamo notare che nella mano destra tiene un **ventaglio di carta** e tra i capelli dei **kanzashi**, i tradizionali ornamenti delle acconciature giapponesi.
Per quanto riguarda la moda, il giapponismo comportò un'interessante fusione[5]; l'occidente, studiando i prodotti che arrivavano dal Giappone, ne adottò l'ornamentazione inserendola nel loro abbigliamento; prese a prestito le stoffe tipicamente giapponese per creare abiti della silhouette occidentale, prese spunto dalla comodità e fluidità degli abiti giapponesi, per modificare gli abiti occidentali, rendendoli più comodi e pratici, creando nuove categorie d'abbigliamento come il "**tea gown**" e alcuni soprabiti per il teatro e l'opera.

4. Alfred Stevens, **La parisienne japonaise**, olio su tela, 1872.

5. Kanzashi: ornamenti usati per le acconciature femminili tradizionali giapponesi. I kanzashi furono introdotti quando venne abbandonata l'acconciatura tradizionale *taregami* che prevedeva che i capelli fossero sciolti e lunghi e vennero adottate le varie pettinature nihongami, che si basavano sul capello raccolto. Possono essere fatti di svariati materiali: dal legno laccato all'oro, dall'argento al guscio di tartaruga, dalla seta alla plastica. I *kanzashi*, vista la loro varietà di forme e materiali, possono anche essere oggetti da collezione molto ricercati.

6. Charles Frederick Worth, **Tea Gown**, 1883.

Alla fine dell'800, la Francia creò stoffe con motivi "esotici" giapponesi che furono prontamente utilizzate dai grandi couturier come **Worth**, diventando l'ultima moda del momento. In quest'abito[6] da sera di Charles Frederick Worth, la gonna è stata realizzata come fosse un'opera d'arte giapponese, con un motivo asimmetrico del sole del mattino con le nuvole[7]. (Charles Frederick Worth C. 1894)
Anche vesti tradizionali come il **kimono**, furono adattate al gusto occidentale e usate come vestaglia, compagnie giapponese come **Lida Takashimaya** realizzarono prodotti specifici per diverse occasioni d'uso della vita occidentale ma dalle caratteristiche orientali, ne abbiamo uno splendido esempio in foto (7), questa vestaglia di seta lilla è finemente ricamata con fiori e un elegantissimo pavone, su tutta la lunghezza della schiena.
La comodità e fluidità degli abiti giapponesi, venne dunque ricercata nell'abbigliamento occidentale dell'epoca ancora caratterizzato dalla silhouette a "S" accentuata dal corsetto, il quale si adattava poco alle nuove attività della borghesia di fine Ottocento: come abbiamo visto il teatro; lo sport e altre attività all'aria aperta. La scomodità portò ad una progressiva scomparsa del corsetto, considerato dannoso per la salute soprattutto in gravidanza. Le donne ancora affezionate all'allacciatura stretta cominciarono a essere aspramente criticate[8].
Un personaggio che contribuì notevolmente al progressivo abbandono del corsetto[9], fu sicuramente **Paul Poiret** che con il *vestito chemisier*, propose nel 1905 un'alternativa comoda e funzionale.
Tratteremo nel prossimo capitolo come Poiret cambiò drasticamente la silhouette femminile di inizio Novecento.

6. Charles Frederick Worth,
Abito da sera, 1894..

7. Lida Takashimaya, **Vestaglia**, 1904-190

8, Kyoto Costume Institute.

8. Paul Poiret, **Vestito chemisier**, 1905.

1.3
Paul Poiret reinventa la silhouette femminile, passando dall'Oriente.

Il *couturier* francese **Paul Poiret** diventò una celebrità nella prima metà del XX secolo, non solo per aver dispensato le donne dal **corsetto** obbligatorio, ma anche per aver reinterpretato **l'Orientalismo** nella moda.

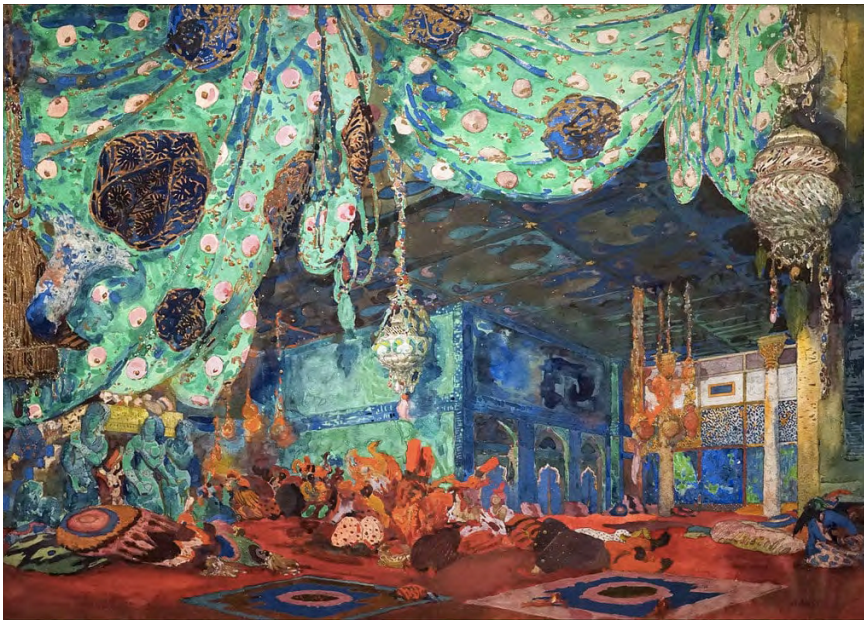
Lanciò i **pantaloni a palazzo** e le **tuniche** come nuova tendenza, mentre disegnava diverse centinaia di costumi per un'opera teatrale in tre atti di Jacques Richepin, *Le Minaret*, nel 1913[10].

Al posto del busto tradizionale che stringeva in vita creò linee fluide attraverso una guaina più lunga che aderiva al corpo in modo uniforme, costringendo soprattutto il seno e i fianchi, Questo rappresentò un notevole passo in avanti in vista di una naturalizzazione dell'apparire delle forme femminili e di conseguenza si ottenne l'eliminazione di quasi tutta la biancheria che fino ad allora si collocava sotto le gonne, eliminando il peso che le donne erano abituate a indossare. Complice di questa tendenza furono i primi movimenti femministi e il crescente interesse delle donne a svolgere attività all'aria aperta[11].

1. Thomas Rowlandson, stampa satirica, **"Stringete ancora un po'..!"**, 1791.

Durante l'arco di tutta la sua carriera disegnò vari modelli e bozzetti innovativi dal punto di vista stilistico oltre che numerose illustrazioni.
Nel 1905 sull'onda del giapponismo creò un **mantello-kimono** battezzato "*Révérend*", modello che fece da prototipo a successive creazioni.

Un Evento che ispirò fortemente le creazioni di Poiret fu l'opera *Sheherazade* di **Diaghilev** che nel 1910 andò in scena a Parigi. Quest'opera teatrale facente parte dei balletti russi, colpì molto il pubblico francese con le sue ricche scenografie ed i costumi dal sapore orientale.
Luoghi esotici di favola, costumi mirabolanti e scenografie coloratissime aprivano squarci sulla cultura e l'immaginario di un **folklore orientale** mai visto, un insieme esplosivo che travolse Parigi e ne catalizzò l'attenzione. Nel balletto, che segue la sinossi di Benois, si narra del sultano Schariar il quale, per mettere alla prova la fedeltà della sua favorita Zobeïde, finge di partire per la caccia e lascia gli eunuchi a guardia dell'harem. Quando ritorna, trova la favorita tra le braccia di un magnifico schiavo nero, nel bel mezzo di un'orgia che coinvolge tutto l'harem. Egli allora vendica il suo onore uccidendo tutti tranne l'amata Zobeïde, che però preferisce uccidersi piuttosto che sopravvivere alla gelosia e alla pietà del sultano.
Il costumista e scenografo **Léon Bakst**, ricreò le atmosfere orientaleggianti a cui accennavamo sopra, vestendo gli attori e i figuranti con **pantaloni alla zuava**, **turbanti** e **caftani**. Tessuti traslucidi e voluttuosamente semi trasparenti e ancora perle,ricami dorati, piume di struzzo e pavone decoravano riccamente tutti i costumi di scena.
Questo influenzò molto il lavoro di Poiret, così scomparvero dai suoi modelli i richiami al Direttorio e si fecero più forti quelli alle culture etniche, orientali e arabe.



2. Léon Bakst, illustrazione per **l'Opera teatrale Shéhérazade**, 1910.

3. Léon Bakst, **Costumi per l'Opera teatrale Shéhérazade**, 1910.

4. **Shéhérazade**, copertina del programma di una tournée dei Balletti Russi, 1910.

5. Léon Bakst, **Costumi per l'Opera teatrale Shéhérazade**, 1910.

L'anno successivo un'altro evento sconvolse la Parigi dell'epoca: **La festa della Milleduesima Notte**.

Il 24 Giugno 1911 lo stilista oragnizzò una festa mirabolante nel giardino di casa sua e fu davvero un sogno ad occhi aperti: tutti gli invitati indossavano costumi orientali e per Poiret fu l'occasione di mostrare le sue collezioni di moda con abiti scenografici e, per la prima volta, i pantaloni di chiffon in stile harem, la gonna-pantalone e i turbanti all'orientale. Citando direttamente Poiret dalla sua autobiografia:

"*Alcuni alberi erano coperti di frutti luminosi blu scuri, altri portavano bacche luminose viola [...] in un angolo c'era la baracca della maga, che portava dei diamanti incastonati nei denti... Ed ecco il bar delle tenebre, in cui solo i liquori erano luminosi. E poi vi erano fontane che sembravano scaturire da tappeti antichi, nebbie di incenso e mirra, montagne di cuscini foderati di seta variopinta, fuochi d'artificio che simulavano un incendio, suonatori di cetra, odalische in gabbia, conturbanti danzatrici, mercanti da bazar, cuochi orientali nella grotta di Ali Babà, servitori di colore a torso nudo, cantastorie che narravano fiabe delle Mille e una Notte, viali cosparsi di sabbia del deserto dove passeggiavano animali esotici in carne e ossa.*"[12]

Bastano pochi cenni come questi per farci intuire la *folle grandeur* di una festa simile, dal ritmo frenetico, in cui ovviamente anche gli ospiti indossavano abiti persiani autentici.
Come abbiamo visto il nostro viaggio tra l'influenze folkloristiche si snoda tra esposizioni Internazionali; eventi culturali; movimenti artistici e personaggi di spicco che costantemente s'influenzano. Poiret immerso nella modanità parigina trovò un terreno fertile per le sue ispirazioni, potendo sfuttare numerose occasioni per mostrare le sue creazioni ad un pubblico sempre più vasto.

6. Paul Poiret con la moglie Denise Boulet ritratti durante la festa.

7. Paul Poiret, **Turbante con turchese e piume di struzzo**, realizzato appositamente per la moglie, 1911.

8. Geoger Barbier, illustrazione **Festa della Milleduesima Notte**, 1911..

Nel 1913 gli si presenta l'ennesima occasione e venne selezionato da **Jacques Richepin** come costumista per la sua opera teatrale *Le Minaret*.

Quest'opera sulla scia de i balletti Russi, mette in scena luoghi fantastici e remoti sempre dal gusto orientale, qui Poiret può sperimentare una nuova linea conosciuta come silhouette a "**paralume**".
Questa forma si presenta aderente sul busto per poi allargasi sui fianchi, con strati di chiffon semi trasparente che permettono di aumentare il volume della veste dove desiderato, la silhouette ricorda appunto un paralume.
Naturalmente, Poiret proponeva una reinterpretazione, la sua personale visione dell'Oriente, come è stato sottolineato: "L'Oriente" può essere apparso negli Studi orientali come un termine con un referente concreto, una vera e propria regione del mondo con attributi reali, in pratica ha assunto significato solo nel contesto di un altro termine, "l'Occidente". Non è stato solo l'Occidente ad innamorarsi dell'esotico Oriente. Al contrario, Oriente e Occidente hanno mantenuto in qualche misura un rapporto dialettico, tanto che si è verificato anche il fenomeno opposto all'"orientalismo", quello che potremmo chiamare "occidentalismo", ma non ci soffermeremo su questo argomento.

10 e 11. Paul Poiret,**Costumi di scena per l'Opera teatrale Le Minaret**, 1913.

12. Paul Poiret,**Costume di scena per l'Opera teatrale Le Minaret**, 1913.

Osservando il costume di scena (conosciuto anche come "jupe culotte") è chiara l'esperienza maturata durante la preparazione degli abiti per la festa della Milleduesima Notte, infatti Il turbante e alcuni dettagli sono molto simili a quelli sopracitati. Fattore di novità è invece la nuova silhouette a "paralume".

Mata Hari,
icona di stile e spia della Belle Èpoque.

Analisi del personaggio 1.

A Parigi durante la **Belle Èpoque** si tennero numerosi spettacoli ed esibizioni a tema **Orientale**.
L'Oriente non rappresentava nell'immaginario collettivo un luogo geografico, bensì un modo di vivere, una fantasia e una corrente stilistica che come abbiamo visto abbracciava varie forme d'arte: dalle arti visive a quelle sceniche, fino al vestiario.
Tra le esibizioni più importanti di quell'epoca sfarzosa vi furono sicuramente quelle di **Mata Hari** (nome d'arte con cui si presentava Margaretha Geertruida Zelle).
La famosa danzatrice e poi spia arrivò a Parigi nel 1904[1] probabilmente attratta dal fermento culturale che caratterizzava la capitale francese di quegli anni, di lì a poco divenne molto popolare grazie alle sue esibizioni dove mostrava il suo corpo semi-nudo avvolto unicamente da tessuti trasparenti e per i suoi facoltosi (e ricchissimi) amanti.
Dobbiamo tener conto che in quell'epoca la nudità e la promiscuità sessuale erano mal viste, certamente Mata Hari non passò inosservata attirando su di sé maldicenze ma anche molta curiosità. Lei astutamente giocava con il suo personagggio facendosi passare per una **Principessa Orientale**, nessuno si preoccupò di verificare la sua reale identità.

A seguito di un lungo soggiorno in **Indonesia** fece suoi usi e costumi di quella Terra così lontana e affascinante. Imparò le **danze orientali** che inscenò dapprima in case private successivamente venne notata da monsieur **Guimet**[2], industriale e collezionista di oggetti d'arte orientali, ricevette da questi la proposta di esibirsi in place de Jéna, nel museo dove egli custodiva i suoi preziosi reperti, come un animato gioiello orientale. Fu però necessario cambiare il suo nome, troppo borghese ed europeo: così Guimet scelse il nome, d'origine malese, di **Mata Hari**, letteralmente **Occhio dell'Alba** e quindi "Sole". L'esibizione di Mata Hari nel museo Guimet ebbe luogo il 13 marzo. La danzatrice raggiunse il successo Internazionale con le sue esibizioni, non ci dilungheremo su questo argomento volendo invece concentrarci su come ella si presentava e come divenne un'icona di stile imitata da attrici del calibro di **Greta Garbo**[3], **Sylvia Kristel** e **Marlene Dietrich**.
Seppur Olandese Mata Hari, si presentava come una donna esotica: alta con la carnagione olivastra, i lunghi capelli neri le incorniciavano il volto e gli occhi scuri le davano uno sguardo profondo e conturbante.
Attraverso il vestiario esaltava queste caratteristiche indossando abiti tradizionali Javanesi, questi erano composti da morbide tuniche semi-trasparenti, copricapi e gioielli dorati, usati dalle donne di Giava durante le feste e le funzioni religiose[4].
Un copricapo che vediamo (attraverso le numerose fotografie) spesso indossato dalla femme fatale è il *jamang*, una corona dorata a forma di diadema, indossata intorno alla fronte a lato della testa derivato dall'eredità indù-buddista[5].

A destra Matha Hari, a sinistra Greta Garbo che la impersona nell'omonimo film del 1931.

Note

1. P.COELHO, *La Spia,* La Nave di Teseo, 2018, pag 46.
2. S.WAGENAAR, *Mata Hari, vita e morte di una spia bella*, Longanesi, 1964, pag 82.
3. http://www.intothefashion.com/2012/04/inspiration-mata-hari-1910-greta-garbo.html 22/03/2021
4. E.PISANI *Indonesia, Etc*: *Exploring the Improbable Nation,* Granta Books, 2015, pag 96.
5. D.EIMER,P.HARDING,A.HARRELL, *Indonesia,* EDT, 2020, pag 335.

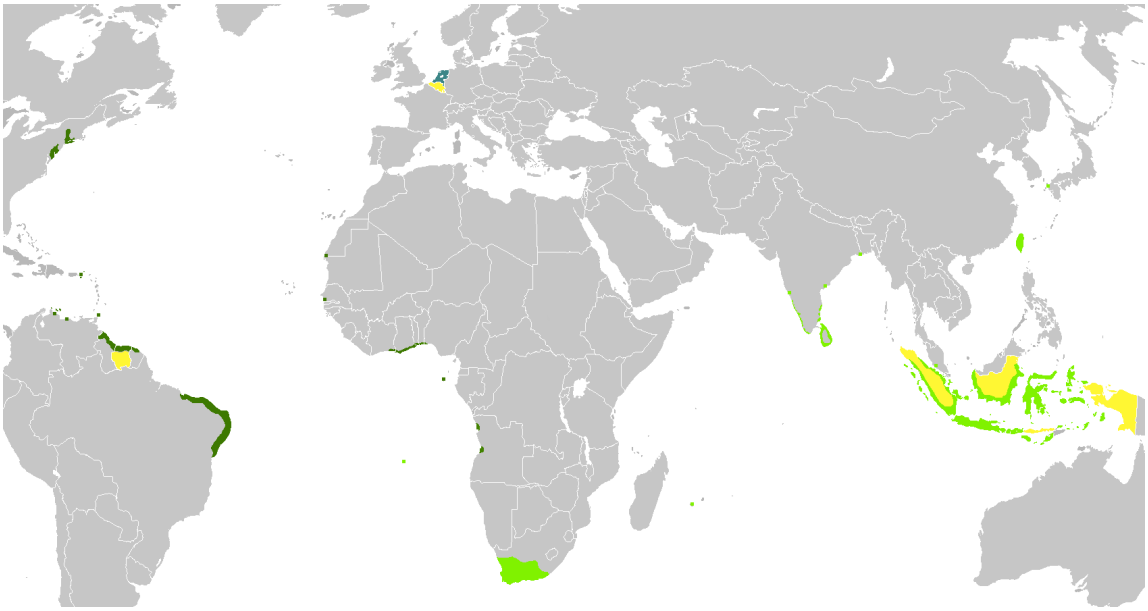
1.4
Wax print, da fallimento imprenditoriale a fenomeno culturale.

Nel paragrafo dedicato a Mata Hari abbiamo citato l'Isola di **Giava**, proprio da qui parte il nostro viaggio: Antropologi come **Anne Grosfilley** ci hanno recentemente raccontato come le "*stampe in cera africana*" di solito non sono né fatte in Africa né progettate dagli africani.

Il tessuto africano più emblematico è in realtà una tradizione inventata la cui storia è il risultato di una favolosa contaminazione tra **Oriente** e **Occidente**[13].
L'isola Indonesiana di Giava, che faceva parte delle colonie nazionalizzate della Compagnia olandese delle Indie Orientali, passata sotto l'amministrazione diretta del governo olandese nel 1800.

In questa parte del mondo si producono bellissimi capi d'abbigliamento chiamati **Batik**[14], considerati il tessuto tradizionale dell'Indonesia. È importante sottolineare come molti modelli di Batik indonesiani siano simbolici per il popolo giavanese e che i capi Batik svolgono un ruolo importante nelle cerimonie tradizionali. Per questo motivo l'**UNESCO** (l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura) ha iscritto il Batik indonesiano nella Lista rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità nel 2009.

Nel XIX secolo, gli Olandesi svilupparono in questo settore un ambiziosa strategia industriale e commerciale per lanciare un vero e proprio Batik industriale[15].
Conosciuto come **Wax print**, questo tessuto non riuscì ad affermarsi contro il Batik di Java, per ragioni estetiche ed economiche. Da un punto di vista estetico, l'effetto "venato" causato quando il colorante colava nelle fessure della cera non era considerato attraente. Né lo era il prezzo, dal momento che gli artigiani giavanesi erano in grado di aumentare la produttività applicando la cera con i timbri fatti con le curve di rame piuttosto che con il tradizionale stilo di bambù[16].



1. Mappa dell'Impero Coloniale Olandese, XIX sec.

Il **fallimento** dei loro prodotti tessili industriali in Indonesia, indusse gli Olandesi a cercare **nuovi mercati** che si sarebbero trovati lungo la via del ritorno in Europa sulle coste occidentali dell'Africa, dove gli Olandesi facevano rifornimento.
Nella Gold Coast, l'odierno **Ghana**, il successo ottenuto dal "**Wax**", la versione industriale olandese di "Batik", che riproduce modelli di origine indonesiana, è stato enorme.

Il prodotto fu subito molto richiesto, anche al di fuori del Ghana, diffondendosi in tutta l'Africa occidentale e centrale.
Uno dei motivi del suo **successo** è da ricercarsi nella creatività dei commercianti, che hanno **adattato colori** e **disegni** alle preferenze africane per soddisfare i gusti di questo nuovo mercato.
Alla fine, Wax, il tessuto di cotone stampato a motivi colorati, considerato il tessuto africano per eccellenza, è diventato, più di ogni altra cosa, un potente simbolo dell'incontro tra le culture.
Allo stesso tempo, è diventato un elemento di unità **panafricana**, anche se il suo arrivo in Africa può essere considerato puramente casuale[17].

2. Stampa Batik, disegno preparatorio in cera, realizzato tramite uno stampo in ghisa.

Proccesso artigianale del Batik.

La parola *Batik* deriva dal termine indonesiano *ambatik* che significa tessuto con tanti puntini, gocce, macchie. Infatti *tik* significa proprio gocce.
Consiste nel riservare delle parti di tessuto da tingere con della cera liquida che impedisce l'assorbimento del colore in determinati punti. Il procedimento per la realizzazione di un decoro con tecnica batik è semplice: si applica la cera diluita sulle porzioni di tessuto che non vogliamo colorare.
Successivamente il tessuto viene colorato in determinati punti con l'aiuto di un beccuccio (di rame o bambù) oppure immerso in bagni di colore.

3. Stampa Batik, processo di colorazione mediante un beccuccio in bambù.

Proccesso industriale del batik, Wax Print.

La produzione industriale del batik prevede l'incisione del disegno che s'intenderà stampare su due rulli di rame meccanici, incisi e ricoperti di cera.
Dopo di che la stoffa viene immersa nella tintura che ricoprirà solo le parti non protette dalla resina, questa tecnica è chiamata tintura a riserva.

4.Wax Print, incisione del disegno preparatorio su due rulli di rame.

5.Wax Print, immersione del tessuto nella tintura.

6.Wax Print,
prodotto finito in fase di asciugatura.

Ci si potrebbe, in conclusione, chiedere cosa si possa considerare un "tessile tradizionale".
In alcune regioni del mondo, le comunità indigene sono state esposte a rotte commerciali che sono state attive anche prima dell'arrivo degli europei: "Tale esposizione ha portato a un "*mercato globale*" che ha influenzato il modo in cui queste comunità si comportano.

I **tessuti** (dalle fibre e dai coloranti ai filati e ai tessuti finiti) hanno fatto parte di questo scambio molto attivo. Quello che oggi può essere considerato tradizionale, all'inizio era infatti molto all'avanguardia". D'altra parte, alcuni tessuti "tradizionali" hanno cambiato nel corso della storia il loro ruolo di indicatori sociali.

Prendiamo l'esempio dei tessuti **Adinkra** e **Kente**, tessuti prodotti dagli **Asante** del **Ghana**. Sono stati inizialmente marcatori del potere reale degli Asante e poi della distinzione culturale ghanese. In origine erano fatti a mano e riservati all'uso esclusivo del sovrano Asante.

Oggi ci sono riproduzioni a basso costo prodotte in serie che proliferano in tutti i mercati dell'Africa.

Il caso di UniWax ne è l'esatto contrario:
Fondata nel 1968, **Uniwax**[18], leader dell'Africa occidentale nell'autentica stampa a cera, porta l'eleganza africana unendo tradizione e modernità nei suoi tessuti africani comunemente noti come "*Wax Côte d'Ivoire*".
I suoi prodotti venduti con i marchi Uniwax e Woodin vengono esportati in più di 10 paesi dell'Africa occidentale e centrale attraverso un'efficiente rete di distribuzione, una comunicazione adeguata e un marchio sinonimo di **qualità**.
L'azienda come vedremo più avanti collabora nel 2019 con **Dior**, producendo i tessuti per suggestiva sfilata a Marrakech, inoltre è conosciuta per aver promosso iniziative a scopo **benefico** e **sociale** in Africa Occidentale.

1.5
La sfilata ispirata all'Africa di Yves Saint Laurent.

Nel capitolo precedente abbiamo parlato del continente africano e di come il tessuto Wax sia diventato un forte elemento culturale dell'identità panafricana, seppur la sua derivazione non sia tale.

In questo (e nei prossimi capitoli) vedremo come le suggestioni di questo grande continente hanno influenzato stilisti;artisti e movimenti culturali: dal **Primitivismo**[19] alla *black culture* Americana, fino al dibattito tra appropriazione culturale e l'estremizzazione del politically correct.

Generalizzare parlando dell'Africa come di un unico Paese è scorretto, poiché questo continente racchiude in sé un complesso agglomerato di influenze, culture, usi e costumi che non può essere ignorato.
Lo scopo di questo testo non è riportare la complessità geopolitica e culturale dell'Africa, bensì analizzare le **influenze folcloristiche** che hanno caratterizzato la moda e per questo motivo parleremo dell'Africa in un senso più ampio.

Se guardiamo alle passerelle degli ultimi cinquant'anni, possiamo spesso trovare la reinterpretazione di alcuni **elementi culturali** da parte dei **designers**, attratti da questa o quella cultura qui vedremo come **Yves Saint Laurent** dedicò al *continente nero* una delle sue collezioni più celebri.

Lo stilista che non amava viaggiare[20], dopo numerosi soggiorni in Africa dedica la sfilata **Primavera/ Estate** del **1967** al grande Continente[21].

"[...]*una serie di delicati abiti in diversi materiali, tra cui perline di legno, rafia, paglia e filo dorato. In un'epoca in cui la produzione industriale era predominante, era un modo per il couturier di rinnovarsi con tecniche artigianali*[22]".

Come spesso accade alcune espressioni artistiche nascono con l'intento di contrastare un mondo via via più **industrializzato**, ad esempio il movimento **Arts and Crafts**[23] di fine Ottocento tentò di opporsi alla produzione industriale con manufatti artigianali considerandoli di maggior qualità, ecco che **Yves Saint Laurent** come un moderno **William Morris**[24] sperimenta l'artigianato africano, caratterizzato da intrecci materiali di origine naturale.

L'abito più vistoso rendeva omaggio alle sculture **Bambara** prodotte dall'omonima comunità del **Mali**, che sicuramente Yves aveva potuto apprezzare durante uno dei suoi numerosi viaggi.
Le statue raffiguranti figure femminili sono caratterizzate da corpi lunghi e seni appuntiti, da cui possiamo notare la silhouette che contraddistingue tutta la collezione.

1. Yves Saint Laurent, **Modelle durante la sfilata Primavera/Estate,** 1967**,**

Per omaggiare l'Africa lo stilista fu il primo nella storia della moda a far sfilare modelle dalla pelle nera.

2. Yves Saint Laurent, **Abito di perline e rafia**, 1967.

3. Statuetta **Bambara**, raffigurante una figura femminile. 1905.

4. Yves Saint Laurent, **Servizio fotografico** per la sfilata del 1967.

5. Yves Saint Laurent, **Servizio fotografico** per la sfilata del 1967.

1.6
Primitivismo, affinità tra il moderno e il tribale.

Come abbiamo constatato le influenze di altre culture arrivano anche attraverso **mostre** ed **esposizioni**.

A differenza di oggi, un tempo spostarsi e viaggiare era assai costoso oltre che difficoltoso, mostre ed esposizioni Internazionali fecero viaggiare la mente dei visitatori.

Citando **William Rubin**[25], studioso d'arte contemporanea e curatore:

"*Fino poco tempo fa gli oggetti tribali sono stati, per lo meno in termini di studio e di museologia, dominio esclusivo degli etnologi. Soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale la storia dell'arte ha rivolto la sua attenzione a questo materiale*[26]"

Prima di parlare della mostra del **MoMa** dedicata al **Primitivismo**, definiamo l'origine di questa parola, o meglio corrente artistica ed il suo significato. Di seguito vedremo perché ha influenzato l'arte e la moda negli anni a venire.

La parola fu usata per la prima volta in Francia nel XIX secolo, ed entrò formalmente nella lingua francese quale termine strettamente legato alla storia dell'arte con l'opera in sette volumi **Nouveau Larousse Illustré**, pubblicata tra il 1897 e il 1904: "*Imitation des primitifs*".

Gli artisti avevano esteso la connotazione di "*primitivo*" fino a comprendere non solo il Romanico e il Bizantino, ma tutta una gamma di arti non occidentali, dalla **peruviana** alla **giavanese**, sebbene il primitivismo fosse utilizzato all'inizio come termine specifico della storia dell'arte, alcuni dizionari americani ne ampliarono in seguito la definizione.

Fu citato per la prima volta nel **1934** del dizionario statunitense **Webster** come una credenza nella *superiority* della vita primitiva, il che implica un ritorno alla natura.

Nella semplicità delle **forme geometriche** la critica e gli artisti del '900 trovarono un nuovo mezzo espressivo, citando il giornalista e critico d'arte Americano **Gelett Burgess**:

"*Questi africani, nel loro essere primitivi, semplici, incolti, possono esprimere il proprio pensiero grazie a un immediato appello all'istinto. Le loro sculture sono modellate dalle emozioni*[27]"

Il termine dunque con il passare degli anni assunse un significato più specifico, specialmente in Francia dove venne usato come sinonimo di "*Art nègre*", ovvero l'arte proveniente dall'Africa: statue dalle forme affusolate e maschere dai lineamente geometrici inizialmente osservati nelle aule accademiche, in seguito grazie alle prime esposizioni influenzarono anche gli artisti contemporanei.

Come nel caso delle esposizioni universali artisti di spicco dell'epoca ebbero l'occasione di osservare opere e manufatti provenienti da paesi lontani e trarne ispirazione.

Un chiaro esempio lo troviamo nel dipinto "*Les Demoiselle d'Avignon*" di **Pablo Picasso**, dove i volti ricordano molto le **maschere Africane** dalle forme spigolose, molto somiglianti alle statuette della cultura Bambara di cui abbiamo parlato in precedenza.

Pochi sanno che l'artista sperimentò anche con la **scultura**: nella *Figura in piedi* del 1907 notiamo una netta somiglianza con la tela dell'anno seguente *La fattoressa*, le due opere sono perfettamente sovrapponibili e l'influenza dell'arte tribale si avverte nella maschera dei volti più che nella massiccia semplificazione del corpo e degli arti[28].

1. Pablo Picasso, **Les Demoiselle d'Avignon**, olio su tela, 1907.

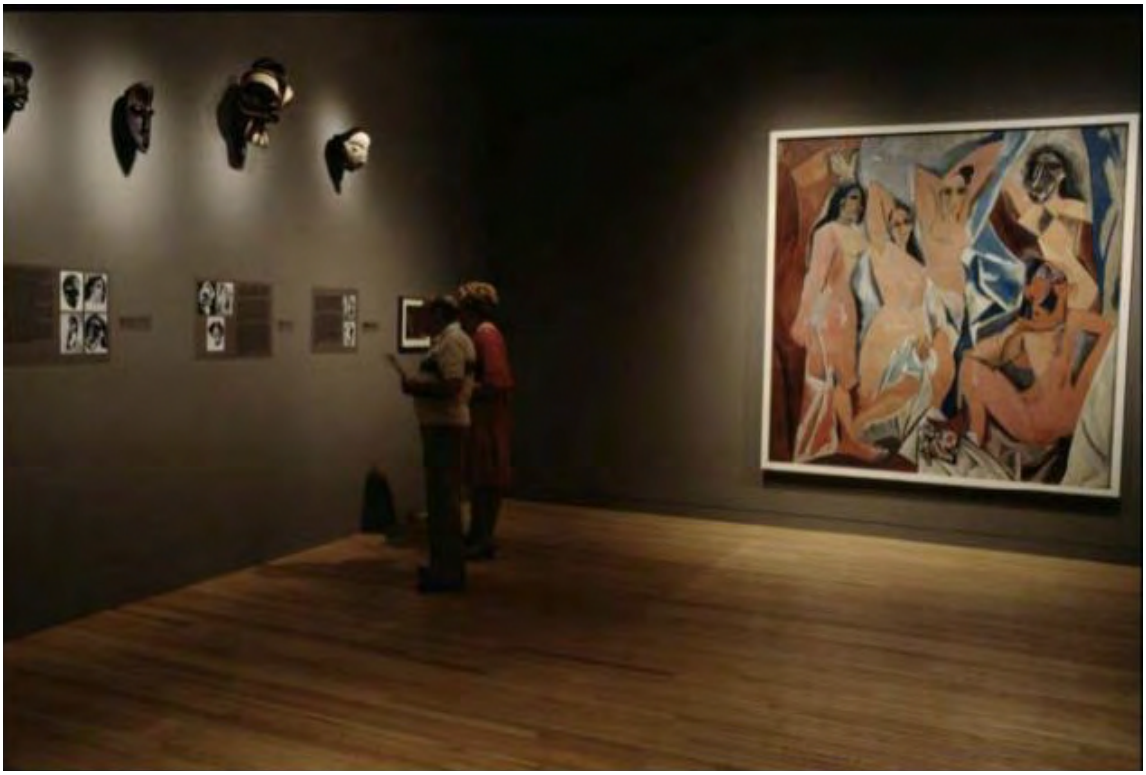
Picasso come altri artisti, trova nel **Primitivismo** un canale d'espressione frutto di osservazioni e schizzi di sculture Africane che circolavano per tutta l'Europa.

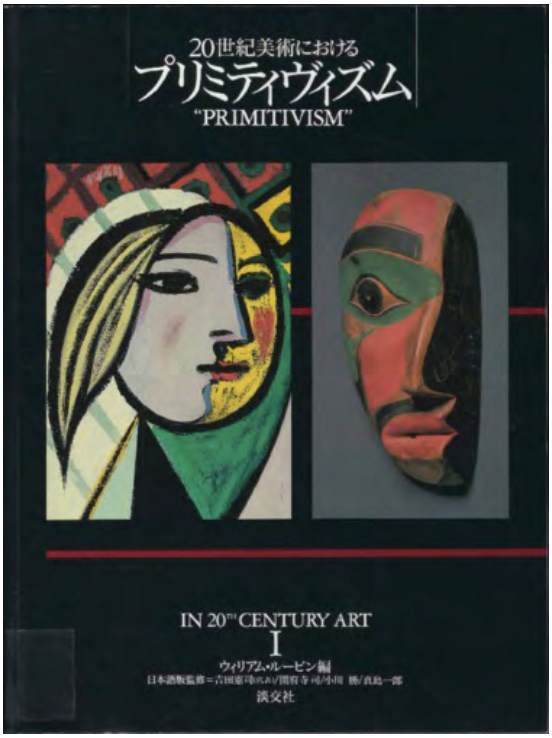
La mostra **Primitivism** del **1984** al **Moma** di New York aveva appunto l 'obiettivo di mettere in risalto il rapporto tra artisti delle avanguardie con l'arte primitiva.

Curata da **William Rubin**, celebre critico d'arte e collezionista statunitense era una rassegna di opere d'arte del '900 affiancate a opere primitive principalmente provenienti dall'Africa e dall'Oceania.
La mostra con i termini usati mirava a ridurre la complessità culturale delle arti extraoccidentali a un'entità omogenea, al fine di fornire al pubblico occidentale, cui era rivolta e videntemente la mostra una lettura riduttiva di un fenomeno molto articolato e probabilmente non riducibile a una visione omogenea[29].
Lo stesso avvenne per la sfilata di **Yves Saint Laurent** del '67,
come vedremo la tendenza d'imitare e far propri costumi di culture lontane venne sempre meno, i designer nel corso della storia non smisero di attingere a suggestioni esotiche per le loro collezioni ma incominciarono a farlo con una nuova consapevolezza, rendendo omaggio e collaborando con gli artisti autoctoni.

2. Scultura proveniente dalle Isole Marchesi (Polinesia), legno.
Pablo Picasso,**Figura in piedi**, legno intagliato, 1907.

3. Pablo Picasso, **La Fattoressa**, olio su tela, 1908.





4. William Rubin**, sale della mostra Primitivism**, 1984.

5. William Rubin, **copertina catalogo della mostra Primitivism**, 1984.

1.7
Esposizioni Internazionali delle Arti Decorative, La Biennale di Monza del 1925.

Dal 1923 nasce a **Monza** la prima
Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, che dal 1930 cambia periodicità diventando Triennale per poi spostarsi definitivamente nel 1933 a Milano, nel Palazzo dell'Arte della Triennale appositamente costruito per l'occasione.

Grazie alla collaborazione di **Guido Marangoni**[30], **l'Università delle Arti Decorative** ed il **Consorzio Milano-Monza-Umanitario** si da il via a una serie di esposizioni ospitate nella **Villa Reale Monzese**.

L'intento era quello di stimolare le relazioni tra **industria, arte e società,** un'Italia ancora provata dalla Guerra, che intravedeva nella produzione industriale un punto di ripartenza.

La **modificazione sociale** esplosa nel **dopoguerra**, con la caduta del fascismo, qui poneva le basi di una ricerca artistica che sapesse far coesistere le arti e i mestieri, l'artigianato di qualità con l'industria ed il progresso tecnologico[31]
"*ogni progresso, di ogni conquista dell'arte industriale e applicata italiana e straniera, verso uno scopo superiore di moderna stilizzazione e di ardito rinnovamento*[32]"

Particolarmente interessante per le influenze che va trattando questa tesi è la Biennale del **1925**, dove le partecipazioni straniere salgono da undici a sedici e coinvolgendo anche Paesi dell'**Africa** e dell'**America Latina**, come la **Sezione del Marocco**; la **Sezione del Messico** e la **Sezione delle Colonie Italiane.**

Seppur durante l'epoca fascista vigeva l'autarchia due fattori determinarono l'aumento delle adesioni straniere: il primo fu il successo riscontrato nella prima manifestazione con numerose richieste di adesione, il secondo fu determinato dal pubblico che gradì particolarmente l'**arte paesana** e **folk-loristica**[34] gli organizzatori decisero di dare un posto d'onore alle arti straniere nella seconda edizione - non per imitazione servile ma per suggestiva ispirazione-.

Il tema dell'imitazione del folcloristico ritorna: in questo caso si intende dar spazio a tecniche e forme stilistiche nuove da poter osservare, studiare e da cui prendere spunto.

1. Locandina per **La Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza**, 1925.

Ricordiamo che la maggior parte del pubblico che all'epoca visitò le Biennali non aveva mai lasciato l'Europa e queste come ci teniamo a ribadire diedero la possibilità a molti di osservare manufatti e opere che non avrebbero mai potuto apprezzare dato il costo e le difficoltà degli spostamenti in una realtà ancora lontana dal mondo globalizzato.

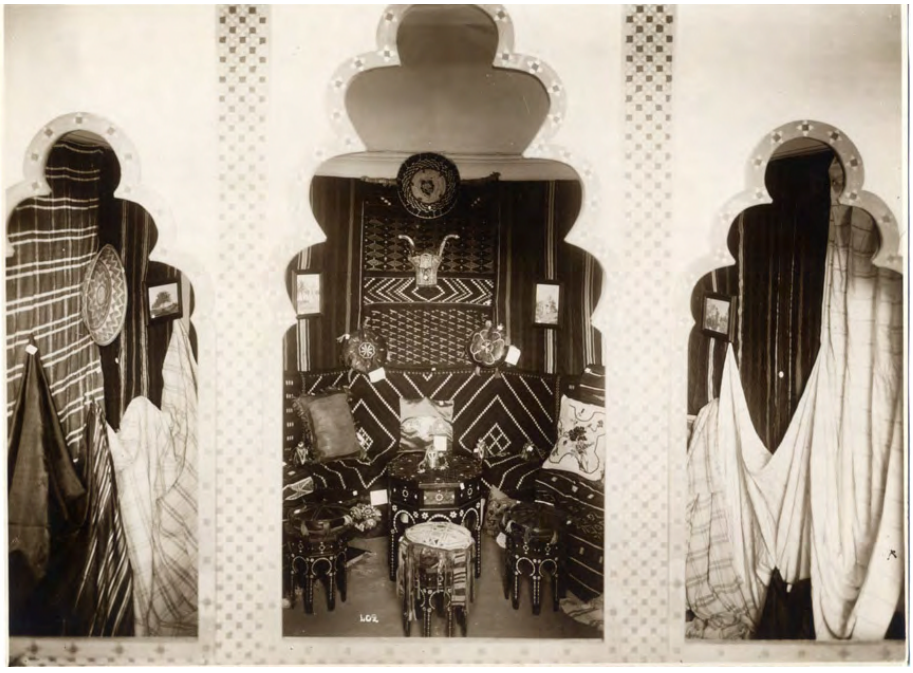
Ma ora passiamo in rassegna le sezioni straniere che esponevano tra i loro manufatti tessuti e costumi tradizionali:

Colorata e geometrica la **Sezione del Marocco** offriva agli occhi dello spettatore tessuti folcloristici di **Rabat**, **Salè**, **Marrakech**[35], la maggior parte di questi tessuti venivano ottenuti con la lavorazione a mano di **lana, lino, cotone** e la cosiddetta **seta di cactus**, anche se il nome può confondere quest'ultima viene ottenuta da foglie di aloe.
Ma non solo tessuti come altri padiglioni quello del Marocco presentava numerosi tappeti berberi, inconfondibili e dai caratteristici decori geometrici.

Il piano terra, ospitava la sezione delle **Colonie Italiane**: un inevitabile omaggio alla politica di regime, che andava proclamando i fasti della grandezza nazionale[36] comprendeva: **Eritrea, Somalia, Libia ed Etiopia**.
La sala della Libia eponeva argenti, tessuti ricamati in metallo, tappeti, stuoie, cuscini, finimenti per cavalli e vari oggetti in cuoio.

Eritrea tra le quattro sale è quella di maggior interesse poiché esponeva cestini, scudi, trofei ma soprattutto costumi ed abiti tradizionali, anche alcuni dipinti del pittore **Pompeo Mariani** tra cui *Costume arabo* (1881-1882) che ritrae una figura maschile intera con una lunga tunica e il tradizionale cappello *fes*.

Per concludere la rassegna degli espositori stranieri di nostro interesse si tiene a sottolineare la prima ed unica partecipazione della **Jugoslavia**[35] che presentava unicamente tessuti locali ricamati a mano.



2 e 3.
Mostra dell'Eritrea (sale 18-19), della Sezione delle colonie italiane, al piano terra della Villa Reale.

4 e 5.
Sezione del Marocco (sale 142-143), al secondo piano nobile della Villa Reale.

6. Tenda ricamata dall Soc. Ve.De.Me. su disegno di Francesco Dal Pozzo (sale 121-122) nella sezione Jugoslava, al secondo piano nobile della Villa Reale.

Note Capitolo 1

1. G. VIGARELLO. *L' abito Femminile: una storia culturale.* Torino : Einaudi ; 2018, p.148.
2. K. LUNDE. *Ancient, Indigenous and Iconic Textile Motifs in Contemporary Fashion Case Study: Defining Concepts through Textile Designs: Appropriation, Collaboration, Provenance and Identity* 2018. p.4
3. https://conoscerelastoria.it/enrico-cernuschi-il-banchiere-che-viaggio-in-asia-alla-ricerca-dellarte/ 15/02/2021
4. G.P WEISBERG, *Art Nouveau Bing: Paris Style*, 1900,New York 1986. pag 86.
5. R. MENEGAZZO. *Kimono alla Moda, tradizione e Déco nel Giappone del Novecento,* 5 Continents Editions, 2006 p.118.
6. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1065 18/02/2021
7. A.FUKAI, Dalla Collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda, Storia dal XVIII al XX secolo*", Taschen, 2003. p.63.
8. https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a26749993/storia-del-corsetto-bustino/ 1/03/2021
9. N.TROY, *Paul Poiret's Minaret Style: Originality, Reproduction, and Art in Fashion*. Fashion Theory
2002, p.136.
10. S. BLUM, *Enciclopedia Illustrata del Costume* from Harper's Bazaar 1867-1898. pag.25.
11. Ivi p.34.
12. P.OIRET, , S.H. GUEST, *King of Fashion: The Autobiography of Paul PoireT.* Victoria & Albert Pubns, 2019. p.113.
13. A.GROSFILLEY. *Wax & Co. Antologia dei tessuti stampati d'Africa*, L'Ippocampo,2018, p.15.
14. E.GANDELLI, *C'è tessuto e tessuto*, Lampi di Stampa, 2009, pag. 38.
15. K.ST KLAIR, *La trama del mondo. I tessuti che hanno fatto la storia*, UTET, 2019, p.156.
16. R.THOMPSON, M.THOMPSON, *Manufacturing Processes for Textile and Fashion Design Professionals*, Thames & Hudson; 2014, p.252
17. L. MENESES, M. HECTOR. T*raditional Innovation in Oaxacan Indigenous Costumes*. Textile Society of America Symposium Proceedings. 2014
18. https://www.uniwax.com/en/a-propos 9/05/2021
19. W.RUBIN,Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità tra il tribale e il moderno, Mondadori, 1985, p.5.

20. L.BENAÏM, *Yves Saint Laurent: A Biography*, Rizzoli International Publications, 2019, p.189.
21. *YVES SAINT LAURENT SFILATE Tutte le collezioni haute couture 1962-2002* Musée Yves Saint Laurent Paris. p.21.
22. Musée Yves Saint Laurent 2019
23. R.DE FUSCO, *Storia del Design*, Editori Laterza, 2002, p.37.
24. G. DE CARLO, *William Morris*, Il Balcone, 1947.
25. W.RUBIN "*Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*.", Mondadori, 1985,
26. Ivi, p.21.
27. G.BURGESS, *The Wild Men of Paris, in The Architectural Record*, 1910, n. 5, maggio p.407.
28. M.G. MESSINA, *Le Muse d'Oltremare, esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Einaudi, 1993, p.187.
29. R.PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, 2012, p. 115.
30. Guido Marangoni: in memoria, Milano 1941.
31. A.PANSERA, M.T. CHIRICO, 1923-1930. *Monza verso l'unità delle arti*, Cinisello Balsamo 2004, p.9.
32. Ivi. p.51.
33. Fondazione La Triennale di Milano 2020.
34. Ivi. p.195.
35. ivi. p.58
36. ivi. p.115.
37. ivi. p.35.

Capitolo 2

Moda e Musica, fenomeni culturali che s'intrecciano costantemente.

"Credo che la moda e la musica vadano di pari passo e così dovrebbero. Il lavoro dell'artista è creare l'immaginario che armonizza la musica."

Lady Gaga

2.1
L’influenza della musica Pop, i Beatles in India.

Musica e moda, moda e musica, due fenomeni culturali che s'intrecciano e si influenzano costantemente.

Agli inizi degli anni '50 le **innovazioni** ei **progressi tecnologici** prendono a susseguirsi praticamente di giorno in giorno: nel campo della fotografia, con i grandi passi avanti nella stampa del colore; nel cinema, con l'invenzione dello schermo gigante; nella musica con l'introduzione del long playing. Inoltre, e importantissimo, sono gli anni nei quali la televisione entra di prepotenza nella vita quotidiana della famiglia media[1].
Gli artisti non si preoccupano soltanto di produrre musica: esibizioni, videoclip e copertine diventano mezzi d'espressione fondamentali, prima ancora che la musica raggiunga le orecchie del pubblico, via via più vasto e diversificato.

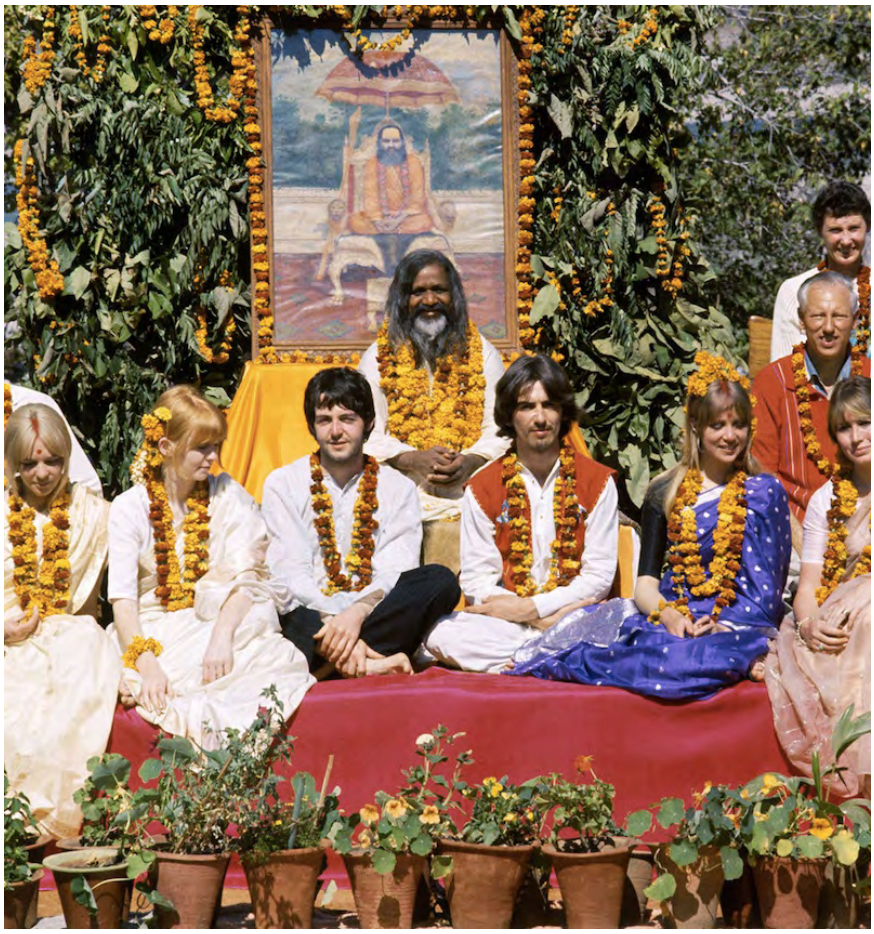
I *teenegers* degli **anni '60** guardano in televisione le loro band preferite, ne copiano il«look». Proprio in questi anni nasce il concetto di look, i vestiti e gli accessori comunicano non solo un'appartenenza ma anche un atteggiamento, l'abito segnala, a quanti hanno occhi per vederlo, che chi indossa quell'abito si era calato nel look. Ossia si era accettato in quanto «looked» at: guardato.
Poteva bastare un dettaglio: una determinata sciarpa, una spilla per indicare a quale gruppo folk, hippie o op si apparteneva.
L'immagine come minimo comune multiplo: ecco il livello al quale arte, moda, musica, costume - fatti design , passati attraverso il design - si riunificano e comunicano fra di loro[2.]
A tal proposito non si può ignorare l'influenza di una band leggendaria che ha segnato la storia della musica ed influenza tutt'oggi intere generazioni: **I Beatles**.

l'Occidente si stava avvicinando alle dottrine Orientali, in particolar modo a quelle indiane e proprio nell'estate del **1967** la band incontra il maestro **Maharishi Mahesh Yogi**.
Questo incontro ed il successivo viaggio a **Rishikesh** documentato dai media dell'epoca, fotografato da numerosi paparazzi diede un'ulteriore slancio al forte interesse per l'India e sue le dottrine trascendentali. I Beatles[3] soggiornano nell'ashram di Maharishi, dove oltre che comporre numerosi brani praticano esercizi di meditazione. Le sonorità si mescolano con quelle indiane: il *sitar* diventa protagonista così come nel loro abbigliamento troviamo elementi tradizionali indiani: **ghirlande di fiori, turbanti, tessuti morbidi, e colorate perline.**

Questo soggiorno incrementò l'interesse già vivo per l'**India** e le **dottrine spirituali**, influenzando la moda fino agli anni **Settanta**.

Soprattutto nel look *hippie* ritroviamo accessori del folklore indiano: **morbide pashmine, stampe floreali e accessori con pietre e perline**.

Il modo di vestire degli *hippie* attinge a varie culture: da quella *gipsy*; con ampie **gonne a balze** alla cultura Nativoamericana con l'uso di **piume e cuoio**, che vanno a rivestire le giacche in camoscio e gli accessori più svariati.



1. Da sinistra a destra: **Paul McCartney**, il **Maestro Maharishi Mahesh Yogi** e **George Harrison** durante una cerimonia iniziatica, Rishikesh, India, 1968.

2. Il **Maestro Maharishi Mahesh Yogi** e i **Beatles** con le rispettive compagne, Rishikesh, India, 1968.

3, 4 e 5. Ragazzi hippie negli anni '70.

Cher,
le presunte origini Cherokee.

Analisi del personaggio 2.

Cantante, icona di stile, madrina del movimento LGBT, Icona tra le icone: Cherilyn Sarkisian LaPierre, in arte **Cher** è tutto questo e molto di più.

Nel corso degli anni si è vociferato molto sulle sue presunte origini **Cherokee**, senza entrare nel merito della sua genealogia la cantante nata da **John Paul Sarkisian**, di origini armene e da **Jackie Jean Crouch** di origini europee per la precisione irlandesi e tedesche, scalò le vette di tutte le classifiche dagli anni Settanta agli anni Novanta, inoltre recitò in numerosi film ricevendo premi e riconoscimenti prestigiosi. Ma da che fonti arriva questa notizia (poi smentita) e cosa ha a che fare con la moda?

Le affermazioni circa la sua eredità Cherokee sono emerse per la prima volta quando ha cantato la canzone di successo, "Half Breed" nel 1973[1], tradotto dall'inglese mezza sangue: nel video musicale la cantante a cavallo vestita da Nativoamericana racconta di essere creola.

Il **brano** inizia così:

"My father married a pure Cherokee"
"Mio padre sposò una pura Cherokee"

"Both sides were against me since the day I was born"
"Entrambe le parti erano contro di me dal giorno in cui sono nata" canta, e ancora:

"My mother's people were ashamed of me"
"La gente di mia madre si vergognava di me".

Secondo il censimento del suo albero genealogico[2] non ha alcuna origine Cherokee, allora perchè non smentì questa notizia e giocò con il look per avvalorarla?

Secondo le fonti Prima del 1973, la biografia di Cher elencava sempre suo padre come di origine armena, mentre sua madre di origine irlandese e tedesca. Ma quando il singolo di Cher "Half Breed[1]" ha iniziò a scalare le classifiche di Billboard, improvvisamente Cher si ricordò di essere 1/16° Cherokee da parte di madre[3].

Possiamo affermare che si tratta più che altro di una trovata pubblicitaria per vendere la sua musica, promuovere la sua immagine con una scelta stilistica legata alla moda degli anni Settanta, che attinge sempre più dal folclore Nativoamericano.

Proprio in occasione del tour Dressed to Kill, l'artista si esibì con un appariscente ed esagerato copricapo piumato, l'outfit mescolava influenze indiane con la pura stravaganza di Las Vegas[4].

In realtà il copricapo piumato fa parte della cultura delle pianure: apparteneva alla tradizione dei Lakota e dei Sioux e non a quella Cherokee che è una cultura completamente diversa dai Lakota e dagli altri indiani delle pianure. Cher venne aspramente criticata per questo (ed altri outfit) dai discenti Nativi dell'epoca, considerata un'offesiva e inopportuna appropriazione culturale, più tardi smentì pubblicamente di non aver alcuna discendenza Indiana.

1. Cher durante il *Tour Dress to kill*, 2014.

2.
Copricapo piumato Lakota.

3 e 4.
Cher negli anni 70.

In ogni caso i look da “indiana” sfoggiati da Cher, colpiscono talmente il pubblico da renderli indimenticabili ed **iconici** che addirittura l’azienda di giocattoli **Matte**l nel ‘76 produce una **bambola** con le sue fattezze.

5. *Cher durante il Tour Dress to kill, 2014.*

Note

1. https://www.aaanativearts.com/the-controversy-of-cher-s-heritage 1/06/2021 1/06/2021
2. http://www.wargs.com/other/sarkisian.html 1/06/2021
3. https://www.mentalfloss.com/article/19782/native-or-not-true-stories-behind-5-american-indian-actors#ixzz2gQVjl7Dg 2/06/2021
4. Ivi.

2.2
La musica Hip Hop e la Black Culture.

Musica e moda, sono allora inscindibili e proprio per questo si sottolinea il contributo che la **musica hip-hop** ha dato nella moda dagli '70 in poi e come si è sviluppata la **Black culture** negli Stati Uniti, poi in tutto il Mondo.

La Black Culture si riferisce ai contributi degli **afroamericani** alla cultura degli Stati Uniti, sia come parte o distinta dalla cultura tradizionale americana. L'identità distinta di molti della cultura afroamericana è radicata nell'esperienza storica del popolo afroamericano, compreso il Medio Passaggio. La cultura è allo stesso tempo distinta ed enormemente influente sulla cultura americana e mondiale nel suo complesso.

La cultura afroamericana è radicata nella miscela tra le **culture africane native** dell'Africa occidentale e centrale e la **cultura anglo-celtica** che ha influenzato e modificato il suo sviluppo nel Sud americano.
Comprendendo la sua identità all'interno della cultura degli Stati Uniti, essa è, in senso antropologico, consapevole delle sue origini in quanto miscela di culture dell'Africa occidentale e centrale. Sebbene la schiavitù abbia fortemente limitato la capacità degli afroamericani di praticare le loro tradizioni culturali originali, molte pratiche, valori e credenze sono sopravvissute, e nel corso del tempo hanno modificato e/o si sono fuse con le culture europee e con altre culture come quella dei nativi americani. L'identità afroamericana è stata stabilita durante il periodo della schiavitù, producendo una cultura dinamica che ha avuto e continua ad avere un profondo impatto sulla cultura americana nel suo complesso, così come su quella del mondo in generale[4].

Rituali e cerimonie elaborate erano una parte significativa della cultura ancestrale degli afroamericani[5].

All'inizio del XVIII secolo, il cristianesimo cominciò a diffondersi in tutta l'Africa settentrionale; questo cambiamento nella religione cominciò a spostare le pratiche spirituali tradizionali africane. Gli africani schiavizzati portarono in America questa complessa dinamica religiosa all'interno della loro cultura. Questa fusione delle credenze tradizionali africane con il cristianesimo ha fornito un luogo comune per coloro che praticano la religione in Africa e in America. Dopo l'emancipazione, le uniche tradizioni afroamericane hanno continuato a fiorire, come tradizioni distintive o innovazioni radicali nella musica, nell'arte, nella letteratura, nella religione,

nella cucina e in altri campi. I sociologi del XX secolo, come Gunnar Myrdal, credevano che gli afroamericani avessero perso la maggior parte dei loro legami culturali con l'Africa.

Ma le ricerche antropologiche sul campo hanno dimostrato che c'è stato un continuum di tradizioni africane tra gli africani della diaspora.
Per molti anni la cultura afroamericana si è sviluppata separatamente da quella americana, sia a causa della schiavitù e della persistenza della discriminazione razziale in America, sia per il desiderio dei discendenti degli schiavi afroamericani di creare e mantenere le proprie tradizioni. Oggi, la cultura afroamericana ha influenzato la cultura americana e tuttavia rimane ancora un corpo culturale distinto.
Ora che abbiamo visto brevemente le radici alla base della black culture, vediamo come essa insieme alla musica hip-hop influenzò la moda dagli **anni '70** fino ai giorni nostri.
La musica hip-hop nasce agli inizi degli anni 70' a **New York** nel quartiere del **Bronx**[6], dove la comunità ispanica e afroamericana proliferava.

Il fenomeno del *bloc party*, una manifestazione Hip Hop che si svolge in strada nasce proprio in questo contesto: musica e danze animavano le strade di New York e i **b-boy** con le loro esibizioni hanno contribuito la diffusione della musica hip hop.

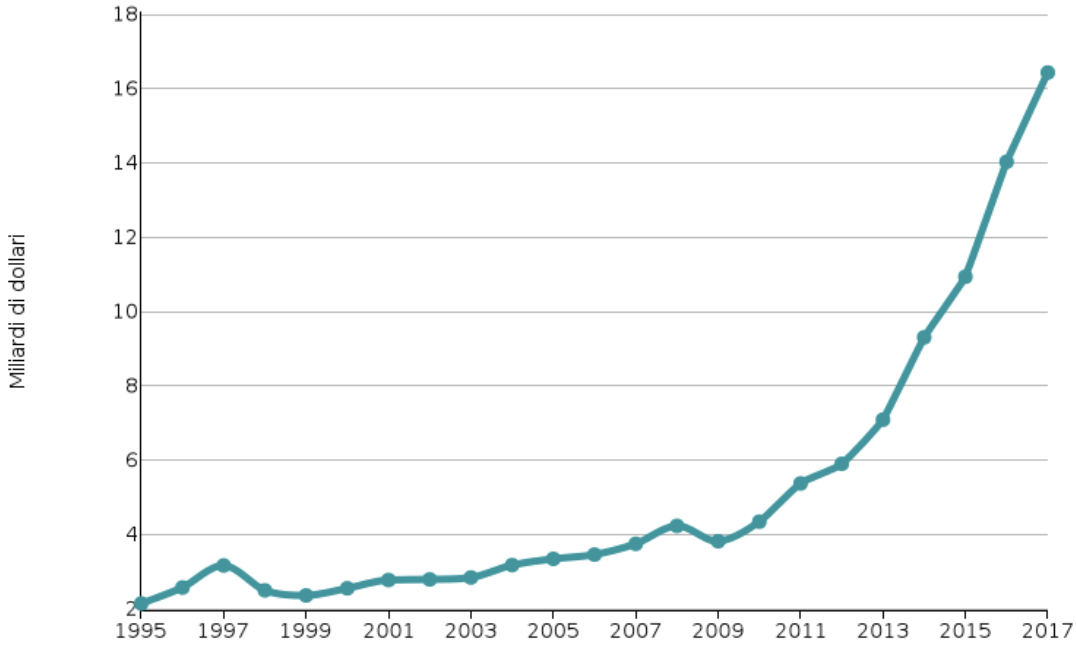
Dando per assodato che musica e moda vanno di pari passo, i b-boy hanno influenzato con il loro abbigliamento anche la moda del tempo, i cosiddetti **baggy clothes**: tute larghe e comode che permettono agili movimenti erano il marchio che contraddistingueva il loro modo di vestire. Vestiti **oversize**, letteralmente oltre misura; abiti sportivi; sneakers e vistose catene dorate completavano il loro look: con uno sguardo si poteva intuire chi apparteneva a questo stile di vita.

A tal proposito proprio qui si sviluppa una subcultura nella cultura: la **sneakers culture**[7].
Dagli **anni '80** in poi l'enorme richiesta incoraggia il mercato delle scarpe sportive, nuovi brand e nuovi modelli nascono riscontrando un enorme successo commerciale.
Collezionare scarpe viene incoraggiato principalmente da due fattori: il primo è il **basketball**: l'emergere del campione **Michael Jordan**[8], che lancia nel 1985 l'omonima linea di scarpe **Air Jordan**; il secondo è il diffondersi a livello internazionale della musica hip hop.

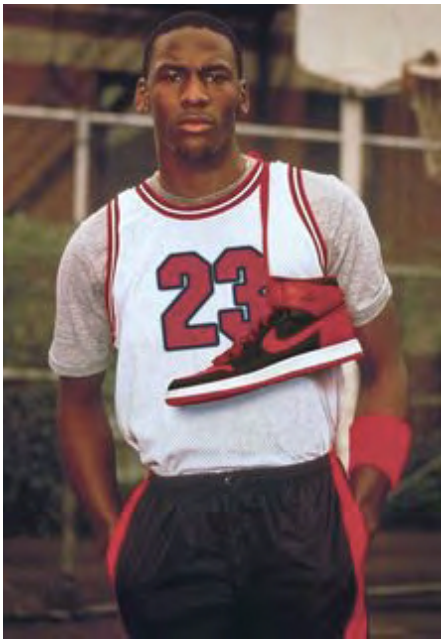
1. B-Boy durante un'esibizione, New York, 1979.

Dagli **anni ‘90** questo fenomeno esce dagli **Stati Uniti** e si diffonde globalmente, generando un mercato prolifico oltreoceano fino in **Asia**, un mercato che tutt'oggi è in continua crescita.

Vediamo dunque come **musica, moda e industria** si fondono generando fenomeni culturali legati al **suono**, all’**immagine** e al **prodotto**.
Dal momento in cui il primo rapper è entrato in scena è stato chiaro che si trattava di qualcosa di più di semplice musica. I rapper hanno sempre avuto questa capacità unica di unire persone di tutte le etnie, con il passare del tempo è diventato evidente che l'hip hop non era una tendenza, ma una parte di una tendenza, man mano che si evolveva vendendo riconosciuta come cultura. La cultura ha cominciato a insinuarsi ha avuto un grande impatto sia nel mondo della moda che nella produzione industriale.



2. Grafico **Andamento del commercio mondiale di sneakers.**
(Fonte Sistema informativo Ulisse)



3 e 4. Michael Jordan e le scarpe **Air Jordan,** 1985.

5. Il rapper **Slick Rick**, con tutta la sua collezione di gioielli, 1990 circa.

Note Capitolo 2

1. P.COLAIACOMO,V.C CARATOZZOLO, *La Londra dei beatles*, Editori Riuniti, 1996, p. 141.
2. Ivi. p.161.
3. P.SHIPTON, *The Beatles*, Pearson Education Limited ; 2000, p.82.
4. M.A GOMEZ, *Exchanging Our Country Marks: The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South: The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South*. University of North Carolina Press. p. 12
5. C.CARSON, E.J. LAPSANSKY-WERNER E G.B. NASH, *The Struggle for Freedom: A History of African Americans*, p.189.
6. DJ SEMTEX, *Hip hop raised me. La storia del rap raccontata da un protagonista*, Mondadori Electa, 2017, p. 55.
7. S.WOOD, *Sneaker freaker. The ultimate sneaker book!,* Taschen, 2018, p.77.
8. https://www.corriere.it/sport/cards/michael-jordan-last-dance-air-jordan-ecco-come-sneaker-diventata-mito-prezioso-bene-investimento/leggenda-che-cammina-letteralmente_principale.shtml 8/06/2021.

Capitolo 3

Osmosi tra Oriente e Occidente.

«La moda non è per pochi, è per tutti. Non dovrebbe prendersi troppo sul serio»

Kenzo Takada.

3.1
Fondazione del marchio KENZO.

Il nostro viaggio tra le influenze folkloristiche della moda è partito in **Giappone**, e fa di nuovo capolino nel Paese natale di **Kenzo Takada**, celebre stilista che dagli anni '70 coniuga l'incontro tra Oriente ed Occidente, in modo unico ed inimitabile.

Al celebre stilista dopo aver vinto **premio Soen**[1] gli si spalancano numerose porte: disegna vestiti nei grandi magazzini e la sua vita cambia in occasione delle **Olimpiadi del 1964**: il suo appartamento infatti viene distrutto per via di alcuni interventi e riceve 10 mesi di affitto come risarcimento, soldi che investe in un viaggio che darà una svolta alla sua vita.

Naviga tra Hong Kong, Singapore, Mumbai, fino in Francia.
Kenzo, arriva a **Parigi** nel **1964** pensando di restarci solo per sei mesi, ma ci rimane oltre 50 anni. Ama l'urgenza del tempo di rivoluzionare la moda, liberandola dall'autorità della haute couture per renderla divertente e leggera, si afferma come stilista delle stampe divertenti, delle texture e dei fiori dal mood etnico successivamente il designer apre la sua prima **boutique** parigina nel **1970**[2].

1. Kenzo Takada, nel suo studio, 1970, Parigi.

I suoi abiti sono moderni e divertenti, con proporzioni originali e grandi volumi, grazie all'uso del cotone. Liberatori e molto diversi da quelli degli stilisti occidentali. Kenzo voleva distinguersi, perciò si mise a disegnare in modo diverso, usando i tessuti dei kimono

.

L'anno successivo i suoi disegni appaiono su **Vogue America**[3], accendendo i riflettori su fantasie animalier, forme ampie e richiami alla simbologia della natura.

Abiti e maglieria rivoluzionano il gusto degli anni 70 e 80: materiali e disegni tradizionali del Giappone si mescolano, senza contrasti, allo stile europeo, Ben presto tutti vollero indossare i capi che riuscivano a mescolare le classiche tradizioni Giapponesi e uno stile decisamente europeo fin quando Kenzo arrivò a sfilare sulle passerelle delle capitali della moda mondiali[4].

2. Rivista femminile di moda **Soen,** 1960, Tokyo
Nel 1956 indice un concorso per stilisti emergenti. In palio per i vincitori sono previste pubblicazioni e articoli a loro dedicati.

Le **sfilate** sono un suo punto di forza e tratto distintivo, le organizza nel suo negozio dove propone vestiti preconfezionati durante le settimana della haute couture.
Porta innovazioni come quella di far sfilare i vestiti per la primavera in primavera e quella di proporre abiti unisex. Le sfilate più spettacolari e memorabili: **1977** nel leggendario **Studio 54**, famosissimo locale notturno di Manhattan e quella del **1979** nella tenda di un circo che si concluse con donne in abiti trasparenti a cavallo e con Kenzo su un elefante!!

Negli **anni Ottanta** introdusse l'abbigliamento maschile, una linea di jeans, una linea di profumi.

Gli **anni Novanta** furono difficili, a causa della morte del suo compagno e del suo socio in affari. Kenzo vendette l'azienda a LVMH, il più grande gruppo del lusso francese.

Nel **1999**, dopo le sfilate di Parigi, Takada annuncia il suo **ritiro**.
Al suo posto subentra Gilles Rosier, mentre Roy Krejberg diventa il direttore creativo di Kenzo Homme. Una nuova fase creativa viene inaugurata nel 2003, quando al vertice dell'ufficio stile arriva Antonio Marras. L'alternarsi di stili diversi allontana però il brand dalla sua essenza originale. Di riflesso, le vendite perdono slancio. Per i vertici di Lvmh inizia la ricerca della strategia giusta per rilanciare Kenzo. A spuntarla, tra numerosi candidati, sono Humberto Leon e Carol Lim, i fondatori del brand Opening Ceremony, partiti da uno store a Soho, New York, e affermatisi come guru dello streetwear internazionale a colpi di collaborazioni importanti.

Con il suo lavoro, Kenzo ha aperto la strada per Parigi ad altri stilisti giapponesi, come Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto, quest'ultimo ha sfilato durante l'ultima settimana della moda di Parigi. Kenzo voleva disegnare abiti "felici": con questo termine intendeva dire colorati, pieni di libertà per il corpo delle donne e con un gusto internazionale, con lo sguardo al futuro. C'è riuscito, conquistando con entusiasmo il suo spazio nella storia della moda.

3 e 4.
Kenzo Takada,
Servizi fotgrafici,Vogue America,
1971.

5. Kenzo Takada,
Sfilata Primavera/Estate, 1980.

6. Kenzo Takada,
Sfilata Autunno/inverno, 1981.

7. Kenzo Takada, sfilata **Circus,** New York, 1979.

3.2
Gian Franco Ferrè e l’India.

«Quella che io chiamo la grande lezione dell'Oriente, dell'India in particolare, che mi ha conquistato per sempre e che per sempre è entrata a fare parte del mio immaginario, non è solo una fascinazione per la sua storia antichissima e la sua arte raffinata."
Spesso era la quotidianità e dunque la vita da me osservata nelle strade delle metropoli orientali che ho visitato negli anni della mia permanenza in India a calamitare la mia attenzione, a sedimentare nella mia memoria suggestioni, sensazioni, impressioni che ho poi rielaborato e tradotto nei miei abiti, in un dettaglio, in una sfumatura di colore, in una speciale lavorazione»

Gianfranco Ferrè.

Anche gli stilisti Italiani non rimangono indifferenti al fascino d'Oriente: le sue spezie; dai colori e dai profumi inebrianti, i suoi tessuti; riccamente decorati, i suoi abitanti; con usi e costumi così diversi e così affascinanti.

Gianfranco Ferrè, il famoso stilista italiano nominato Direttore Artistico di Christian Dior nel 1989, ha compiuto il primo dei suoi numerosi viaggi in India nel 1973, dove ha avuto la possibilità di visitare ogni parte del Paese e di studiare l'artigianato locale[5].

Ferré si innamorò letteralmente dell'India e molte sono state le influenze nel suo lavoro provenienti da questo paese.
In particolare per la stagione **Primavera/Estate** del **1991** ad esempio, si è ispirato ai disegni degli scialli indiani del Kashmir per riprodurli su leggeri tessuti di organza, lavorati da artigiani locali[6].

"*In India ho vissuto e lavorato per anni, i primi della mia attività: dovendo riassumere in un concetto il senso più vero di questa mia esperienza fondamentale non potrei che ricorrere ad una definizione duplice e apparentemente contraddittoria: semplicità opulenta, elementarità sfarzosa*[7]".

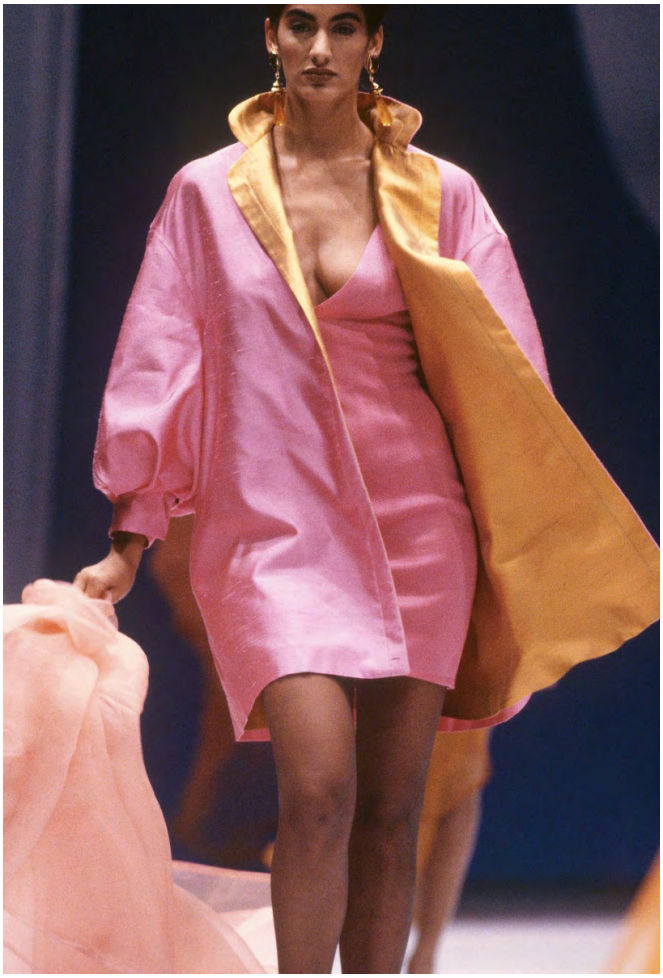
Le sue fonti d'ispirazione sono soprattutto gli accesi colori delle spezie indiane, che osserva negli affolati mercati locali, il giallo acceso della curcuma viene riproposto in numerosi abiti per sfilata del '91.
citando lo stilista:

"*Nella caotica vivacità dei mercati, mi colpiscono le spezie nelle loro mille tonalità, disposte secondo una sequenza cromatica strabiliante, perfetta, quasi magica e mi raccontano storie di colori e di antiche tradizioni che esalto nella scelta dei tessuti*[8]".

Il colore intenso della polvere di curcuma sposa il rani pink, il caldo rosa indiano che Ferré ripropone nella sua collezione, diversi abiti sono monocromatici oppure presentano l'abbinamento di queste due tonalità in un vibrante contrasto.

1. Gianfranco Ferré, Schizzo 1975, Mumbai.

2. Gianfranco Ferré,
Sfilata Primavera/Estate 1991.



3, 4 e 5. Gianfranco Ferré,
Sfilata Primavera/Estate 1991.

Inoltre lo stilista trae ispirazione da alcune tradizioni **religiose indù**, rendendo omaggio a queste pratiche in modo inoffensivo utilizzando solamente i colori e lasciando da parte le simbologie sacre: **il giallo e l'arancio** che troviamo nelle vesti religiose dei *sadhu*, gli asceti riconoscibili per le loro vesti, emblema della vita contemplativa e della rinuncia ai beni materiali, altri richiami religiosi li troviamo nella scelta dei colori *The Holi Festival*: una celebrazione collettiva di canti, danze e spargimento di polveri colorate.

Altro forte richiamo della celebre sfilata è il **sari**, il tipico abito femminile indiano reinterpretato e reso più corto ed attuale:

"*Il sari resta protagonista anche nella nuova India, quella di Bollywood, con i suoi miti popolari, la sua incommensurabile forza di attrazione, le sue facili neo-opulenze, capaci di abbagliare con immediatezza*[9]".

Il capo riassume in sé lo stile del sari che Ferré scompone e ricompone in due rettangoli impreziositi dalla luce serica del taffetà ricamato.

Un'altro capo tradizione di cui lo stilista fa una rivisitazione è Il *churidar*, un pantalone molto aderente, indossato da uomini e donne nel subcontinente indiano; si restringe molto dal ginocchio, così che i contorni della gamba vengono rivelati. La lunghezza in eccesso del pantalone stretch cade in pieghe che permettono, come il churidar, di piegare le gambe e sedersi comodamente. Gianfranco Ferré enfatizza la linea dello sherwani e del churidar in una molteplice declinazione del progetto della forma, una figura sottile, una linea slanciata che ha il sapore di un educata semplicità quotidiana.

Anche in questo caso vediamo che il fashion designer riesce a trarre dall'esperienza del viaggio numerosi spunti per le sue collezioni, le culture lontane affascinano ed arricchiscono al punto da influenzare anche la moda Occidentale, un'osmosi tra Oriente ed Occidente: dove uno influenza l'altro costantemente.

Nel caso di questa collezione oltre che il viaggio è fondamentale il coinvolgimento di artigiani locali, con il loro sapiente lavoro impreziosiscono tessuti e ricami, questi elementi vengono rielaborati e riproposti in chiave occidentale da Ferrè.

Qui si apre il dibattito tra ispirazione e appropriazione culturale: fino a che punto ci si può spingere per non scadere nella mera appropriazione? O peggio offendere prendendo in prestito simbologie religiose e dunque sacre?
Cosa risulta offensivo e cosa è invece un sincero omaggio al folclore di una determinata regione?

6. Gianfranco Ferré,
Servizio fotografico per la collezione Primavera/Estate 1991.

Note Capitolo 3

1. Soen, è una rivista femminile di moda con cadenza mensile, nel 1956 indice un concorso per stilisti emergenti. In palio per i vincitori sono previste pubblicazioni e articoli a loro dedicati.
2. C. MASUI, K. MASUI, *Kenzo Takada*, Acc Art Books, 2019, p. 34.
3. Ivi. p. 87.
4. https://www.esquire.com/it/stile/moda-uomo/a25974525/kenzo/ 3/05/2021
5. M.V. ALFONSI, Gianfranco Ferrè. L'architetto stilista, Baldini Castoldi Editori, 2019, p.58.
6. Fondazione Gianfranco Ferré 2019
7. https://artsandculture.google.com/exhibit/gianfranco-ferr%C3%A9-india-impressioni-stampate-nella-memoria-fondazione-gianfranco-ferre/MwJyZe_U8gYPIA?hl=it 7/05/2021
8. Fondazione Gianfranco Ferré 2019
9. Ivi.

Capitolo 4
Verso i giorni nostri dibattito tra politically correct e appropriazione culturale.

4.1
Appropriazione culturale, cambio di tendenze e inclusività.

La moda è spesso il risultato di incontri fortunati. Prendere ispirazione da altre culture è sempre stata una tendenza prevalente nel mondo della moda.

Cosa caratterizza, dunque, il dibattito attuale nel mondo della moda oggi come oggi?

L'appropriazione culturale, inquadrata come l'appropriazione di proprietà intellettuali, conoscenze tradizionali, espressioni culturali, o artefatti della cultura altrui senza permesso[1] è un fenomeno poliedrico che caratterizza vari aspetti della vita umana.

Molte ricerche in questo campo sono state dedicate all'arte aborigena o etnica[2] alla musica, all'esoterismo e alle conoscenze scientifiche.

La stessa definizione di appropriazione culturale può avere sfaccettature diverse che evidenziano l'attribuzione di un diverso significato o pratica al di fuori della comunità di origine, lo squilibrio di potere tra le due culture, o anche l'intento di prendere in prestito non per il valore intrinseco dell'oggetto, ma per caricarlo.

L'appropriazione culturale è legata non solo alle questioni proprietarie, ma anche e soprattutto a quelle identitarie: "*Ciò che in realtà sta dietro al dibattito sull'appropriazione culturale non è la proprietà, ma la creazione di regole o di linee guida per determinare come una particolare forma culturale può essere utilizzata e da chi. Ciò che i critici dell'appropriazione culturale vogliono stabilire è che alcune persone hanno il diritto di determinare chi può utilizzare tali conoscenze o forme, perché al centro della critica dell'appropriazione culturale c'è il rapporto tra gatekeeping e identità*[3]".

I commentatori concordano su una caratteristica comune dell'appropriazione culturale, vale a dire che la proprietà culturale di alcuni popoli è in pericolo: "*Lo stesso patrimonio culturale che dà ai popoli indigeni la loro identità, oggi molto più che in passato, è sotto l'assalto reale o potenziale di coloro che lo raccolgono, ne spogliano i significati onorati, lo convertono in un prodotto e lo vendono. Ogni volta che ciò accade il patrimonio stesso muore un po', e con esso la sua gente*[4]".
Il dibattito nel campo dell'appropriazione culturale nell'industria della moda ruota intorno a temi molto diversi che esprimono preoccupazioni

di vario genere e natura. Mentre l'uso di tessuti, immagini, modelli di altre culture potrebbe essere, in alcuni casi, alla base di una certa creatività transculturale e portare all'apprezzamento della diversità culturale, in altri, l'uso di simboli culturali o religiosi per creare la moda è considerato inappropriato.

Ciò può portare a danneggiare la comunità nel caso in cui l'oggetto appropriato trovi la sua origine, come nei casi in cui i simboli religiosi o culturali di altri gruppi etnici sono presi in prestito per scopi commerciali, trascurando i valori che esprimono.

La moda può anche diventare offensiva quando gli articoli riproducono rappresentazioni stereotipate di una cultura, di un'etnia o di un genere. Infine, in alcuni altri casi, il prestito di modelli, motivi o caratteristiche del design porta a una violazione del proprio patrimonio culturale con conseguenze economiche negative.

Dobbiamo, infatti, ricordare che una delle principali critiche rivolte all'appropriazione culturale è che spesso implica una mancanza di compensazione alla comunità di origine per l'uso del proprio prodotto culturale.

Per evitare queste problematiche l'industria della moda andò via via adattandosi, cercando di non appropriarsi a codici estetici di altre culture.

Questo non significa che i designers non si lascino più affascinare dai richiami folkloristici, ma a differenza del passato quando lo fanno devono collaborare con aziende e gli artigiani locali, dunque con una maggiore consapevolezza evitando di incappare in gaffe utilizzando simboli sacri e religiosi, soprattutto riconoscendo a livello economico e sociale chi quei simboli li ha inventati.

4.2
La sfilata di Dior a Marrakech, collaborazione tra sartoria locale e un colosso della Moda.

Giunti quasi alla fine di questo percorso, troviamo un esempio virtuoso di collaborazione fra diverse realtà: il colosso della moda **Dior**; l'azienda di Tessuti **Uniwax**[5] e la sartoria locale di **Pathé Ouedraogo**: designer di origini Ivoriane conosciuto in tutta l'Africa Occidentale e figlio adottivo di Nelson Mandela[6], a cui renderà omaggio con la stampa del suo volto su una singolare ed unicissima camicia.

Da tempo **Maria Grazia Chiur**i, direttrice creativa di Dior voleva entrare in contatto creativo con le culture del Nord Africa, voleva confrontarsi soprattutto con il territorio e l'immaginario del Marocco, punto d'incontro tra **Mediterraneo, Europa e Africa**, miraggio per artisti, poeti, scrittori ed eterni visitatori[7].

Il **Marocco** è stato scelto proprio perché è un Paese fra l'Africa e l'Europa, ha spiegato la stilista e ha deciso di aprire la sfilata con una collezione a quattro mani con Pathé Ouedraogo, nella suggestiva location del palazzo **El Badi a Marrakesh**.

La stilista racconta in un'intervista[8] di aver discusso con la figlia riguardo l'uso di elementi estetici di altre culture e di 'appropriazione culturale, in seguito la stessa si domanda come ispirarsi a queste nel modo migliore e senza risultare offensiva.

Successivamente scopre e sfoglia il libro "*Wax & Co. Antologia dei Tessuti Africani*" dell'antropologa **Anne Grosfilley**, rimane affascinata dai tessuti Wax e cambia la sua prospettiva.

Il leitmotiv di questo elaborato è il **viaggio**, abbiamo visto come questo sia prezioso per la ricerca metaprogettuale e come possa generare incontri fortuiti. È proprio ciò che avviene in questo caso: la fashion designer si reca nel 2018 ad **Abidjan in Costa d'Avorio** e qui visita la boutique di Pathè O coinvolgendolo nella creazione dei tessuti per la sfilata della prossima stagione.

A quest'ultimo viene richiesto reinterpretare il wax partendo dai disegni dei **Tarocchi**, che la casa di moda ha utilizzato per numerose collezioni in passato. La collezione, disegnata da Maria Grazia Chiuri, è dunque fortemente ispirata al Nordafrica, e reinterpreta lo stile di Dior col tessuto tipico locale, il wax print.

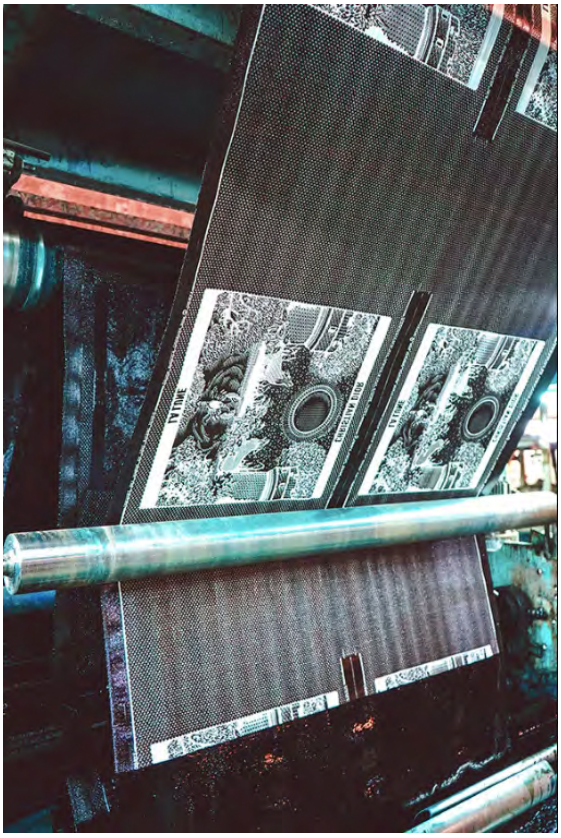
Per il design dei tessuti vengono coinvolti oltre che l'**artigianato locale** anche la **produzione industriale**: tessuti di qualità africani prodotti in Africa dall'azienda Uniwax di cui abbiamo già parlato in precedenza[9].

La collezione intera dunque ruota intorno alle contaminazioni culturali, alla cooperazione e allo **sviluppo sociale**.
Infatti come abbiamo visto Uniwax promuove **iniziative sociali** per le donne dell**'Africa Occidentale**, devolvendo parte degli incassi a quelle più in difficoltà[10]
.
Per la collezione Maria Grazia Chiuri lavora con una serie di **piccoli laboratori** a cielo aperto sulla catena montuosa dell'**Atlas**, dove artigiane autcotone tessono a mano e tingono i tessuti con particolari miscele di erbe come l'hennè e l'indigo, riconoscendo loro un riconoscimento un aiuto economico per le loro famiglie.

Preso in esame questo caso studio poiché risulta calzante con le premesse di questa tesi: dove si mette in luce come arte; design; artigianato e industria possano coesistere generando ricchezza non solo culturale ma anche **economica e sociale**.

1. Palazzo El Badi, Marrakesh, 1578.

2. Maria Grazia Chiuri e Pathe'O, Camicia in tributo di Nelson Mandela, Dior Cruise, 2020.



3. Rullo in rame per la stampa tessuti, Dior e UniWax, 2018.

4. Tessuti in Fase di Stampaggio, Dior e UniWax, 2018.

5. Prodotto finito, Dior e UniWax, 2018.

6. Servizio fotografico per Dior Cruise, 2020.

7. Sfilata Dior Cruise, 2020.

Note Capitolo 4

1. S.SCAFIDI, *Intellectual Property and Cultural Products*, 2001, p.9.
2. M.F. BROWN, *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press. 2003, p. 44.
3. K.MALIK, *Kenan Malik on Cultural Appropriation*. Art Review, 2017.
4. T. GREAVES, *Intellectual Property Rights for Indigenous Peoples*, A Sourcebook. Oklahoma City: Society for Applied Anthropology, 1994.
5. https://www.uniwax.com/
6. https://www.bbc.com/news/av/world-africa-22855261 8/06/2021.
7. https://www.dior.com/it_it/moda-donna/sfilate-pret-a-porter/sfilata-crociera-2020 3/05/2021.
8. https://www.youtube.com/watch?v=kXoq1LP_Eao 1/05/2021.
9. vedi capitolo 1.4.
10. https://www.uniwax.com/fr/a-propos 3/06/2021.

CONCLUSIONI

Questo studio ha cercato di rispondere alla domanda: “Fin dove ci si può spingere, in fase di ricerca progettuale nel prendere in prestito elementi di altre culture senza perdere la propria identità?’” A tal fine, è stata condotta un'indagine storiografica che percorre da fine Ottocento ai giorni nostri le influenze folcloristiche nella moda, toccando inevitabilmente arte, musica e design: forme d’espressione che seppur diverse convergono influenzandosi a vicenda.

Sono stati presi in esame esempi più o meno virtuosi: dai primi timidi tentativi di ispirazione a casi di vera e propria appropriazione culturale, definendo brevemente cosa sia e le motivazioni per cui il designer d’oggi ha il dovere di evitarla.
Vi è la possibilità di ispirarsi al folclore omaggiando chi questi simboli li ha inventati, senza spogliarli del valore culturale ad essi attribuito.

Dai risultati è emerso altresì che la fusione di più culture, genera il più delle volte ricchezza: non solo a livello culturale, ma anche a livello socioeconomico. Dunque nell’attuale Mondo Globalizzato è fondamentale sapersi confrontare con culture e realtà diverse, il designer non è dispensato da questo.
Il testo risulta utile per avere delle linee guida in fase di ricerca metaprogettuale, qualora si intenda trarre ispirazione dal folklore di altri Paesi.

L'espediente narrativo del viaggio e come la maggior parte dei fashion designer trae ispirazione da questa esperienza.
Il contatto diretto con realtà locali, genera collaborazioni spontanee: si è visto attraverso alcuni casi studio come artigianato locale e industria possano coesistere, senza che uno limiti l’altro rischiando di perdere la propria identità.

GLOSSARIO

Adinkra: tessuto tradizionale prodotto dall'etnia Asante.
Asante: etnia dell'odierno Ghana.
Bambara: etnia principale del Mali.
Batik: tessuto tradizionale dell'Isola di Giava, dal 2009 è patrimonio immateriale dell'UNESO.
Belle Èpoque: periodo storico che va da fine dell'Ottocento ed inizio del Novecento, rappresenta il periodo di massimo splendore della borghesia Europea dal punto di vista economico, culturale e mondano.
Black culture: contributi alla cultura da parte della comunità afro-americana.
Churidar: pantalone tradizione indiano stretto al ginocchio.
Fes: tipico beretto maschile nord-africano.
Giapponismo: fenomeno artisto-cultirale nato alla fine del XIX sec. in Francia.
Holi Festival: festa religiosa Indù dove è usanza sporcarsi con polveri colorate per omaggiare un rito che simboleggia la rinascita e la reincarnazione.
Jamang: copricapo femminile della tradizione giavanese, usato durante feste e cerimonie di carattere religioso.
Kanzashi: ornamenti floreali per le acconciature tradizionali giapponesi.
Kente: etnia dell'odierno Ghana.
Nihongami: acconciatura tradizionale giapponese risalente al periodo Hedo, capelli vengono bloccati da uno spillo di legno e vengono posti o indietro o innanzi. Decorati infine con i kanzashi.
Panafricano/a: Che riguarda o interessa tutti i popoli dell'Africa.
Révérend: modello ideato da P.Poiret, caratterizzato da una scollo a kimono.
Sadhu: asceti religiosi indù, riconoscibili per le loro vesti arancioni.
Sari: tipico abito femminile indiano.
Sitar: strumento musicale a corde dell'India settentrionale.
Taregami: acconciatura tradizionale giapponese del periodo Heian (794-1185), i capelli venivano lasciati scioli e lunghissimi possibilmente fino al pavimento.
Ukiyo-e: è un genere di stampa artistica giapponese su carta, impressa con matrici di legno.
Vestito chemisier: modello ideato da P.Poiret, una via di mezzo tra un'abito e una camicia.
Wax print: tessuto tipico africano derivato dall'industralizzazione del batik giavanese.

BIBLIOGRAFIA

Alfonsi, Maria Vittoria. *Gianfranco Ferrè. L'architetto stilista,* Baldini Castoldi Editori, 2019

Ames, Frank . *The Kashmir Shawl: and Its Indo-French Influence*, Antique Collectors' Club, 1986.

Batilla, Andrea. *Instant moda, La moda, dagli esordi a oggi, come ne ve l'ha mai raccontata nessuno*, Feltrinelli, 2019.

Benaïm, Laurence. *Yves Saint Laurent: A Biography*, Rizzoli International Publications, 2019.

Berndt, Jacqueline. *Manga Hokusai Manga: il fumetto italiano legge il maestro*, Istituto Giapponese di Cultura, 2017.

Blum, Stella. *Fashion & Costumes,* Harper's Bazaar, 1867-1898.

Bose, Ajoy. *Across the Universe: The Beatles in India,* Penguin viking, 2018.

Clayborn Carson, Emma J. Lapsansky-Werner, and Gary B. Nash, The Struggle for Freedom: A History of African Americans. 1998.

Cionci, Andrea. Il samurai di Fiume, in La stampa, 2017.

Brown, Michael F. *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press. 2003.

Burgess, Gelet. *The Wild Men of Paris*, in The Architectural Record, 1910, n. 5, maggio.

Masui, Chihiro; Masui, Kazuko. *Kenzo Takada*, Acc Art Books, 2019.

Clayborn Carson, Emma J. Lapsansky-Werner, and Gary B. Nash, *The Struggle for Freedom: A History of African Americans*, Vol 1 to 1877.

Cunningham Cameron, Alexandra. *Willi Smith: Street Couture*, Rizzoli Electa, 2020.

Cocchiara, Giuseppe. S*toria del folklore in Europa,* Bollati Boringhieri, 2016.

Colaiacomo, Paola; Caratozzolo, Vittoria Caterina. *La Londra dei beatles*, Editori Riuniti, 1996.
Davis, Mary E. Classic Chic: *Music, Fashion, and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 2006.

De Carlo, Giancarlo. *William Morris*, Il Balcone, 2016.

De Fusco, Renato. *Storia del Design*, Editori Laterza, 2002.

Deslandres, Yvonne. *Paul Poiret, 1879–1944*. New York: Rizzoli, 1987.

DJ Semtex, Hip hop raised me. La storia del rap raccontata da un protagonista, Mondadori Electa, 2017.

Fukai, Anne. *La Moda, Storia dal XVIII al XX secolo*", Taschen, 2003.

Gandelli, Elena. *C'è tessuto e tessuto*, Lampi di Stampa, 2009.

Gibbs, Charlotte Mitchell. *Tessili per la casa*. Boston: Whitcomb & Barrows, 1912.

Gillow, John. *African Textiles*, Chronicle Books, 2003.

Gillow, John. *Traditional Indonesian Textiles*, Thames & Hudson, 1995.

Gomez, Michael Angelo. *Exchanging Our Country Marks: The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South: The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South*. University of North Carolina Press. 1998.

Greaves, Tom. *Intellectual Property Rights for Indigenous Peoples*, A Sourcebook. Oklahoma City: Society for Applied Anthropology. 1994.

Grosfilley, Anne. *Wax & Co. Antologia dei tessuti stampati d'Africa*, 2018.

Gomez, Michael Angelo (1998). Exchanging Our Country Marks: The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South: The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South. University of North Carolina Press.

Koda, Harold, and Andrew Bolton. *Poiret. Exhibition catalogue*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007.
Lepape, Claude ; Thierry Denfert. *From the Ballets Russes to Vogue: The Art of Georges Lepape*. New York: Vendome Press, 1984.

Lunde, Kristin Scheel. *Ancient, Indigenous and Iconic Textile Motifs in Contemporary Fashion Case Study*: Defining Concepts through Textile, 2018.

Martin, Richard. *Cubism and Fashion*. Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

Menegazzo, Rossella. *Kimono alla Moda, tradizione e Déco nel Giappone del Novecento*, 5 Continents Editions, 2006.

Messina, Maria Grazia. *Le Muse d'Oltremare, esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Einaudi, 1993.

Milbank, Caroline. *Paul Poiret*. In Encyclopedia of Clothing and Fashion, edited by Valerie Steele. Detroit: Thomson, 2005.

Morini, Enrica. *Storia della Moda. XVIII-XXI secolo,* Skira, Milano, 2010.

Pansera, Anty; Chirico, Maria Teresa. *1923-1930. Monza verso l'unità delle arti*, Cinisello Balsamo 2004.

Pietra-Miller, Rebecca. *Arte delle Ande: da Chavín a Inca* . London: Thames and Hudson, 2002.

Pinto, Roberto. *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione,* Postmedia Books, 2012.

Poiret, Paul; Nicole Groult. *Maîtres de la mode art déco: Musée de la Mode et du Costume*, Palais Galliéra. Exhibition catalogue. Paris: Édition Paris Musées, 1986.

Poiret, Paul. *Vestendo la Belle Epoque*, Excelsior 1881, Milano, 2009.

Poiret, Paul. Guest, Stephen Haden. *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret*. Victoria & Albert Pubns, 2019.

Pozzo, Barbara. *Fashion between Inspiration and Appropriation*, University of Insubria, 2020.

Rose, Clare. *Art Nouveau Fashion*, V&A Publishing, Londra, 2014.
Rubin, William. *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il modero*, Mondadori, 1985.

Saint Laurent, *Yves. Sfilate Tutte le collezioni haute couture 1962-2002* Musée Yves Saint Laurent Paris. 2012.

Scafidi, Susan. *Intellectual Property and Cultural Products*. 2001.

Seeling Charlotte, *Moda. Il secolo degli stilisti. 1900-1999*, Könemann, Köln, 2000.

Segre Reinach, Simona. *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*, Vol. IV. Orientalismi, Meltemi editore, 2006.

Shipton, Paul. *The Beatles*, Pearson Education Limited, 2000.

Siegal, William Aymara-Bolivianische Textilien. Krefeld: Deutsches Textilmuseum, 1991.

Silver, Kenneth E. Esprit de corps: *The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, 1914–1925. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Steele, Valerie. *Paris Fashion: A Cultural History.* New York: Oxford University Press, 1988.

Sy Hady; Dupire, Beatrice; Lepicard, Marie-Joe. *Yves Saint Laurent: 40 Years of Creation*,- Distributed Art Pub Inc,1998.

St Klair, Kassia. *La trama del mondo. I tessuti che hanno fatto la storia*, UTET, 2019.

Thompson, Rob; Thompson, Martin. *Manufacturing Processes for Textile and Fashion Design Professionals*, Thames & Hudson; 2014.

Troy, Nancy J. Couture Culture: *A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Vigarello, Georges. *L'abito Femminile: una storia culturale*. Torino : Einaudi ; 2018.
Viv, Croot. The Beatles, White Star, 2019.

Weill, Alain. *La mode parisienne: La Gazette du Bon Ton*, 1912–1925. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2000.

Weisberg, Gabriel P. *Art Nouveau Bing:* Paris Style, 1900,New York 1986.
Wollen, Peter. Raiding the Icebox: *Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Wood, Simon Sneaker freaker. The ultimate sneaker book!, Taschen, 2018.

SITOGRAFIA

1. https://conoscerelastoria.it/enrico-cernuschi-il-banchiere-che-viaggio-in-asia-alla-ricerca-dellarte/
2. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1065
3. https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a26749993/storia-del-corsetto-bustino
4. https://www.uniwax.com/en/a-propos
5. https://www.aaanativearts.com/the-controversy-of-cher-s-heritage
6. http://www.wargs.com/other/sarkisian.htm
7. https://www.mentalfloss.com/article/19782/native-or-not-true-stories-behind-5-american-indian-actors#ixzz2gQVjl7Dg
8. https://www.esquire.com/it/stile/moda-uomo/a25974525/kenzo/
9. https://artsandculture.google.com/exhibit/gianfranco-ferr%C3%A9-india-impressioni-stampate-nella-memoria-fondazione-gianfranco-ferre/MwJyZe_U8gYPIA?hl=it
10. https://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_fashion
11. https://www.youtube.com/watch?v=kXoq1LP_Eao
12. https://www.youtube.com/watch?v=uqEPQdpRaPk
13. https://stream24.ilsole24ore.com/video/italia/la-spettacolare-sfilata-dior-antica-marrakech/AB6CmCtB
14. https://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-history-eras/folklore-look http://www.tuttogiappone.eu/quando-il-giappone-strego-leuropa/
15. https://medium.com/gio23arch/come-il-giappone-ha-influenzato-loccidente-8d1a-ad964d31
16. http://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-history-eras/japonisme https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1065/Japonism_in_Fashion#
17. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1065 http://www.nytimes.com/1996/04/23/style/23iht-fash.t_1.html
18. https://www.thejapanesedreams.com/acconciature-femminili-del-passato-in-giappone/
19. https://www.mam-e.it/moda/paul-poiret-il-visionario-della-moda/
20. https://www.imore.it/rivista/la-festa-piu-bella-di-tutti-i-tempi/
21. https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/sherherazade-1911-les-ballets-russes-de-serge-diaghilev/

22. https://trendhaunted.wordpress.com/2016/05/03/la-milleduesima-notte/#:~:text=E-ra%20una%20notte%20di%20giugno,in%20citt%C3%A0%20dei%20Balletti%20Russi
23. http://mrsartoria.blogspot.com/2011/02/paul-poiret.html
24. https://alpifashionmagazine.com/journal/mata-hari-icona-stile-bond-girls/
25. http://www.intothefashion.com/2012/04/inspiration-mata-harhttps://www.metmu-seum.org/toah/hd/poir/hd_poir.htm
26. i-1910-greta-garbo.html
27. https://www.vogue.it/magazine/blog-del-direttore/2013/12/24-dicembre
28. https://www.ilsole24ore.com/art/la-passione-africana-yves-saint-laurent-diventa-mu-seo-AE23LrmC
29. https://www.youtube.com/watch?v=2SraNusr2P4
30. https://www.youtube.com/watch?v=HEOjb5ZJEVI
31. https://www.doppiozero.com/materiali/sally-price
32. https://www.aaanativearts.com/the-controversy-of-cher-s-heritage
33. https://www.mentalfloss.com/article/19782/native-or-not-true-stories-behind-5-a-merican-indian-actors#ixzz2gQVjl7Dg
34. https://www.youtube.com/watch?v=Z6E98ZRaU1s
35. https://www.youtube.com/watch?v=CbSFoZ6YyJ8
36. https://www.youtube.com/watch?v=mcHhV1y2BLk
37. https://www.youtube.com/watch?v=kXoq1LP_Eao
38. https://www.corriere.it/sport/cards/michael-jordan-last-dance-air-jordan-ecco-co-me-sneaker-diventata-mito-prezioso-bene-investimento/leggenda-che-cammina-let-teralmente_principale.shtml
39. https://www.corriere.it/sport/cards/michael-jordan-last-dance-air-jordan-ecco-co-me-sneaker-diventata-mito-prezioso-bene-investimento/leggenda-che-cammina-let-teralmente_principale.shtml
40. https://www.youtube.com/watch?v=IMyIj6pqJFo
41. https://www.dior.com/it_it/moda-donna/sfilate-pret-a-porter/sfilata-crociera-2020
42. https://www.uniwax.com/
43. https://www.uniwax.com/fr/a-propos

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato, desidero ringraziare tutte le persone, senza le quali questo lavoro di tesi non esisterebbe nemmeno.

In primo luogo ringrazio la mia relatrice Elena Dellapiana, che con spunti e consigli puntuali ha saputo guidarmi nelle ricerche e nella stesura dell'elaborato.

Ringrazio infinitamente i miei familiari che mi hanno sempre sostenuta, appoggiando ogni mia decisione, lasciandomi libera di scegliere, di sbagliare e di maturare senza mai interferire nel mio percorso di studi.

Ringrazio di cuore i miei amici, in particolar modo Marco per essermi stato accanto in questo periodo intenso e per gioire, insieme a me, dei traguardi raggiunti.

Infine, dedico questa tesi a me stessa, ai miei sacrifici e alla mia tenacia che mi hanno permesso di arrivare fin qui, anche se ho sempre lavorato durante il mio percorso universitario sono orgogliosa di averlo portato a termine nonostante le difficoltà.