Simona Preda

ULTIMUL VALS AL TAFTALEI

Regina Maria a României și semiotica modei regale

Prefață de acad. Georgeta Filitti

CORINT BOOKS
2026

Cuprins

Prefață 5

Introducere – Regalitate, modă și cultură vestimentară: de la balurile victoriene la saloanele pariziene (1880–1914) 7

Semiotica modei regale: efigia supremă a aristocrației 7

Filozofia aparenței: o perspectivă asupra culturii vestimentare 20

Spectacolul existenței: balul, trusoul și doliul ca ritualuri ale vizibilității 38

Metamorfoza etichetei: de la rigoarea victoriană la efervescența La Belle Époque 49

Anatomia distincției: ideea regală, dinamica modei și amprenta stilului 56

Capitolul I. Corsetul – semiotica virtuții 67

Corsetul clepsidră – geometria etichetei victoriene 71

Corsetul în „S” – estetica organică a siluetei Art Nouveau 85

Ingineria invizibilului – victorienii: maeștri ai iluziei 91

Capitolul II. Rochia – semiotica feminității 107
„People of Fashion" – lumea victoriană
și foșnetul statutului 120
La Belle Époque – Parisul și fascinația
haute-couture 175
Ultimul vals al taftalei – de la splendoarea
La Belle Époque la grația eduardiană 208

Capitolul III. Accesoriile – semiotica nobleței 243
Pălăria – arhitectura prestanței: între umbră și efigie . . . 244
Mănușile – o graniță vizibilă a invizibilului 261
Evantaiul – spectacolul feminin: masca pudorii
și retorica gestului 268
Imaginea și cosmeticele – alchimia prezenței:
între vizual și olfactiv 273

Încheiere 301
Bibliografie selectivă 305
Mulțumiri 313

CAPITOLUL I

Corsetul – semiotica virtuții

„Eram complet inconștientă încât, uneori, mă făceam mult prea vizibilă. Eram foarte subțire pe vremea aceea, foarte blondă și, de asemenea, foarte tânără, așa că, firește, nu treceam neobservată. Nu aș fi fost fiica Evei dacă acest lucru nu mi-ar fi dat o anumită satisfacție. Simțeam că toate privirile mă urmăresc, atât bărbații, cât și femeile, și nu era o senzație neplăcută."[110] – scria regina Maria, în autobiografia din anii maturității, rememorând anii de tinerețe. La o lectură atentă a fragmentului se observă că accentul nostalgiei este situat pe evocarea siluetei sale fine, de care era extrem de mândră, una dintre cele mai admirate, care i-a adus faima de cea mai frumoasă prințesă din Europa. Parcurgând corespondența (în special dintre principesă și mama sa, Ducesa de Coburg) și memoriile reginei Maria, este lesne de înțeles această atitudine a sa, întrucât există multe mențiuni referitoare la corset, la admirația pe care o stârnea atunci când era privită, la felul în care gestiona sarcina pe sub corset, precum și la frustrările din anii maturității, cauzate de modificările de greutate. Toată viața, regina Maria a manifestat o admirație față de trupul zvelt al femeii, chestiune vizibilă chiar și atunci când emitea păreri față de fiicele, nora sau prietenele sale. A fi gras sau a fi slab reprezenta un verdict, iar acest verdict își avea originile în educația sa britanică victoriană.

[110] Marie, Queen of Roumania, *op. cit.*, p. 396.

Altfel spus, relația sa cu corsetul a fost una strânsă atât la propriu, cât și în sens figurativ. Înainte de a ilustra relația reginei Maria cu corsetul (o legătură mai strânsă atunci când era prințesă moștenitoare, întrucât, în 1914, în momentul în care devine regina României, corsetul începea treptat să părăsească scena modei), se impune o scurtă precizare referitoare la istoria și semnificațiile acestui articol feminin, din perspectiva culturii vestimentare victoriene și eduardiene/La Belle Époque.

De la modă, la literatură și pictură, corsetul a fost descris ca fiind o chintesență a vestimentației victoriene.[111] În același timp, corsetul a jucat un rol ambivalent – pe de o parte, pentru a fi decentă, o femeie trebuia să poarte corset, dar pe de altă parte, dacă era prea strânsă, devenea obiectul unei fetișizări cu conotație sexuală și lascivă. Prin urmare, corsetul avea capacitatea de a construi simultan atât o imagine a respectabilității, cât și una a frivolității, iar specialiștii în istoria modei sunt de acord asupra faptului că nu a existat vreo altă piesă vestimentară care să fi creat atâtea dispute precum corsetul. Purtat deopotrivă și de femei, și de bărbați încă din Evul Mediu[112] (ca o jachetă mulată, din piele sau in, adesea căptușită), corsetul, așa cum îl conceptualizăm astăzi, și-a definit forma în Renașterea din spațiul italian, de unde a migrat către Spania, Franța și Anglia, fiind acceptat ca un articol standard de îmbrăcăminte. Realizat din oase de balenă, corsetul și-a schimbat dimensiunile și particularitățile de-a lungul timpului, în funcție de specificitatea vestimentară și stilistică a arealului geografic.

[111] Valerie Steele, *The Corset: A Cultural History*, Yale University Press, 2022.

[112] Unii istorici specialiști în Antichitate susțin că exemple asemănătoare corsetelor au putut fi identificate și în arealul civilizației greco-romane. La Muzeul Galliera din Paris există o colecție impresionantă de corsete, care include piese confecționate din piele, datând din prima jumătate a secolului al XVI-lea. De asemenea, la Victoria and Albert Museum există un corset din mătase roz dublată cu in, care datează din 1660.

Reprezentat în picturi[113] și gravuri, purtat adesea ca lenjerie intimă, alteori ca îmbrăcăminte[114], corsetul a rămas la modă fără întrerupere până la mijlocul secolului al XVIII-lea. După o pauză până în jurul anului 1825 – când s-a preferat o anumită fluiditate a țesăturilor (asociată stilului Regency în spațiul britanic și Empire în spațiul francez) – corsetul și-a recăpătat importanța. Deși la începutul perioadei victoriene chiar și *dandies* au continuat să îl poarte, corsetul a rămas piesa vestimentară asociată feminității, integrată unor repere mentalitare și de gen până către Primul Război Mondial.

Deși scopul corsetului a fost, în sine, obținerea unei talii mai subțiri, piesa vestimentară feminină a fost întotdeauna asociată unei culturi vizuale integrate atât în sfera statutului, cât și a moralității și a genului, întrucât corsetul nu modela doar o formă feminină, ci întruchipa statutul și garanta însăși respectabilitatea unei femei. Purtarea unui corset modelator (o versiune miniaturală mai moale) de către o copilă, marca inițierea ei în viața de tânără femeie. Într-o serie de fotografii realizate în 1888 la Coburg de către fotograful E. Uhlenhuth este reprezentată Missy – în vârstă de treisprezece ani – îmbrăcată într-o rochie albă din muselină și dantelă Honiton, pe sub care se observă existența unui astfel de corset moale (pieptar), specific sfârșitului de secol al XIX-lea.

Fiind mai mult decât un element vestimentar, corsetul funcționa ca simbol cultural, modelând corpul, reglând comportamente și articulând raporturi de putere referitoare la gen, clasă și moralitate. Chiar literatura europeană a perioadei a surprins o atare complexitate, transformând corsetul

[113] Exemple de tablouri în care modelul era îmbrăcat în corset: „Toaleta de dimineață" de Jan Steen (1663) – Royal Collection din Londra și „Toaleta" de François Boucher (1742).

[114] Corsetul se purta peste o cămașă subțire, mai lungă la mijlocul secolului al XIX-lea, mai scurtă ulterior.

într-un simbol al tensiunii dintre constrângere și seducție, dintre tradiție și modernitate. Prin urmare, corsetul a devenit un instrument narativ, producător de discurs literar. Ambivalența dintre normă și contestare a fost preluată de literatură, unde corsetul a devenit simbol al respectabilității, instrument al seducției și mecanism de disciplinare a corpului (așa cum consideră Foucault – corsetul este văzut ca un exemplu concret al modului în care puterea se insinuează în viața cotidiană prin obiecte aparent banale).

În literatura britanică victoriană, corsetul a fost strâns legat de ideea de respectabilitate feminină. A purta corsetul corect devenea un semn al apartenenței la un anumit statut și al internalizării normelor morale. Contextul britanic a pus accentul mai degrabă pe obligația socială și pe morală și mai puțin pe conotația erotică a piesei. Absența sau refuzul corsetului putea semnala devianță sau rebeliune. Abia către sfârșitul secolului, la Oscar Wilde – în mod special în „Portretul lui Dorian Gray" (1890) – se accentuează estetismul piesei vestimentare. Corpul devine un obiect de contemplare și manipulare, supus regulilor estetice, mai degrabă decât celor morale, iar estetismul lui Wilde subminează indirect normele rigide ale corpului victorian, sugerând caracterul construit al idealurilor de frumusețe.

În literatura franceză din La Belle Époque și, în mod special, în romanele naturaliste ale lui Zola, corsetul apare ca parte integrantă a mecanismului social care transformă corpul femeii într-un obiect al spectacolului. În *Nana* (1880), corsetul este descris ca instrument de modelare erotică a corpului, menit să amplifice dorința masculină, dar să și ascundă fragilitatea fizică a protagonistei. Dincolo de acest aspect al seducției, este sugerată ideea că frumusețea produsă de corset este o iluzie socială, obținută printr-o violență simbolică asupra corpului. Ca metaforă a modernității în plan simbolic, corsetul reprezintă

la Zola o piesă constrângătoare, care modelează corpul după reguli externe, la fel cum societatea modernă modelează indivizii prin norme, instituții și așteptări sociale. Ideea a fost exploatată în contextul emergenței mișcărilor feministe timpurii, care au contestat rolul corsetului și, implicit, ordinea socială tradițională.

Cu timpul, eticheta a desemnat corsetul ca fiind obligatoriu pentru femeile din toate clasele sociale și, deși presiunea și tensiunea balenelor pe talie puteau avea ca efect o limitare a mișcărilor, această piesă vestimentară a fost purtată inclusiv de servitoare. Se specula chiar că intensitatea strângerii șireturilor unui corset era invers proporțională cu munca manuală prestată de o femeie. Și totuși, purtarea corsetului a fost maniera prin care femeile de clasă mijlocie sau joasă și-au clamat respectabilitatea, iar lipsa corsetului le atrăgea critica socială și excluderea. Deși nu era un articol la vedere, corsetul crea atât silueta feminină, cât și aspectul îngrijit, iar din punct de vedere economic – dat fiind că nu era o piesă foarte ușor de realizat – avea un preț destul de ridicat. Odată cu dezvoltarea industrială, corsetul a devenit accesibil tuturor femeilor, deși cele mai sărace primeau adesea acest articol de la cele mai bogate, în cadrul unui circuit al bunurilor vestimentare considerate demodate.

1. Corsetul clepsidră – geometria etichetei victoriene

Între 1830 și 1900 are loc în planul imaginii schimbarea femeii „de la Madona la Magdalena”.[115] Prin urmare, simbolul purității feminine albe și delicate din perioada Regency – imaginat în personajul Elizabeth Bennet din romanul lui Jane Austen – a fost treptat estompat din mentalitatea epocii, în

[115] Sintagma îi aparține istoricului Christopher Breward, vezi *op. cit.*, p. 147.

legătură atât cu noile provocări industriale, cât și cu schimbările și așteptările din societate. Firește, nu calea ferată sau vopseaua violetă a lui Perkin au evacuat-o pe diafana Elizabeth din statutul de reper al feminității, cât mai degrabă Orlando din romanul lui Woolf și mișcarea feministă care se contura încet și sigur în Bloomsbury. Nostalgia pentru epoca Regency a apărut abia către sfârșitul secolului al XIX-lea, când artiștii și scriitorii au început să idealizeze perioada lui Jane Austen ca pe o eră a purității (a perfecțiunii, a inocenței), în contrast cu rigiditatea victoriană.

În jurul anului 1830 s-a purtat corsetul clepsidră (sau circular, „old style"), care a rămas stilul dominant până în 1900, când a fost înlocuit cu corsetul drept (care conferea siluetei forma curbată de „S"). În literatura de specialitate, cele două tipuri de corset se mai întâlnesc sub denumirea de corset victorian, respectiv eduardian. Corsetele, realizate adesea din mai multe materiale suprapuse (bumbac, satin, mătase, muselină), aveau în plan vertical integrate oase de balenă (sau tije metalice) și se prindeau de obicei în față printr-un sistem de cleme. La spate se strângeau cu șireturi, ajustându-se după dimensiunea dorită. Disponibile în mai multe mărimi, culori și uneori decorate cu minuțiozitate, corsetele se comercializau învelite în mătase și pliate în cutii lungi de carton sau de lemn.[116] Dat fiind că în paginile revistelor o întreagă industrie de *advertising* a susținut această afacere, producătorii britanici și cei din spațiul francez au încercat în permanență să își mențină clientela oferind prețuri avantajoase (ex. firma producătoare de corsete Symington, care a comercializat gama Pretty Housemaid – destinată femeilor care lucrau ca

[116] Atât la Victoria and Albert Museum (Londra), cât și la Costum Institute (Metropolitan Museum of Art, New York) există colecții excepționale de corsete din mai multe perioade istorice.

servitoare).[117] Dintre firmele producătoare de corsete din perioada 1880–1900 menționăm în spațiul britanic: Madame Roxey Ann Caplin (care, pentru producțiile sale, fusese chiar medaliată la Expoziția din 1851, iar modelul său fără bretele a rămas un etalon victorian), Edwin Izod (inventatorul procesului de modelare cu aburi – *steam moulding* – prin care corsetele apretate erau uscate pe forme metalice de tors uman, oferind forma perfectă de clepsidră), C. Detcheverry & Co. (populară în rândurile clientelei aristocrate), R. & W. H. Symington (cel mai mare producător de corsete din epoca victoriană, un gigant industrial, care producea inclusiv pentru export – SUA și colonii), iar din spațiul francez – Maison Léoty (considerată „reine du corset", ale cărei modele apăreau des în paginile revistelor *La Mode Illustrée* sau *Les Modes*), House of Worth (rochiile erau construite pe baze rigide de corsete integrate sau detașabile), Madame Gaches-Sarraute, Charrière Frères (producea corsete inclusiv pentru Marea Britanie), Auguste Claverie (care, în 1891, a deschis un celebru magazin pe Rue du Faubourg Saint Martin) etc.

Corsetul clepsidră – denumit și victorian sau circular – strângea talia, modelând corpul femeii prin presarea organelor și împingerea masei musculare în sus, spre piept și în jos, spre șolduri și abdomen. Date fiind numeroasele oase de balenă (sau tije metalice) cusute simetric în plan vertical în materialul moale al corsetului, acest stil modela abdomenul sub talie într-o formă rotundă (care putea fi mascată prin fustele mai voluminoase). Planșeul central al corsetului – partea din față – se curba atât în interior, cât și în exterior, rezultatul fiind forma specifică de clepsidră. Simbolul epocii s-a concretizat în jurul anului 1880, când corsetele strâmte tăiau respirația, iar de sub talie se

[117] Christine Bayles Kortsch, *Dress Culture in Late Victorian Women´s Fiction. Literacy, Textiles, and Activism*, Ashgate Publishing Company, 2009.

revărsau fuste puternic pliate și diafane sau mai rigide în forma literei „A" care străluceau de broderii complicate și mărgele pe fundal de satin, catifea, brocart și mătase. Deoarece – începând cu anii 1870 și până în anii 1890 – fustele au devenit din ce în ce mai înguste, iar corsajele mai strâmte, partea de abdomen modelată prin împingeri într-o formă rotundă devenise sesizabilă, inestetică și indezirabilă. Odată cu aceste schimbări, a devenit mult mai dificil pentru o femeie să obțină o talie subțire fără ca rezultatul presării din partea de jos a abdomenului să nu fie vizibil. Prin urmare, corsetele au devenit mai lungi, acoperind și această parte. Din moment ce se strâmtase și fusta, efectul tot nu era mulțumitor pe deplin și cu cât se strângea mai tare corsetul, cu atât abdomenul ieșea în evidență. Celebra controversă a corsetelor, care se va desfășura în jurul mai multor detalii – și la care ne vom referi ulterior – era firesc să atingă punctul culminant în anii 1880, în contextul unor atare evoluții ale modei.

Fotografiile – în special cele din Coburg, realizate de E. Uhlenhuth – demonstrează alegerile vestimentare pe care le făceau prințesele de Edinburgh și câteva exemple[118] sunt ilustrative în acest sens: în aprilie 1890, în cadrul unei fotografii de grup, Missy purta o rochie cu dungi, pe sub care avea un corset tip clepsidră; o fotografie din noiembrie 1890 o reprezintă pe Missy purtând un corset tip clepsidră alb, din tafta, bogat ornamentat, mai lung și cu o croială în colț (alungit în zona abdomenului și răscroit pe laterale) în stilul Art Nouveau. Din septembrie 1892, există o fotografie în care Missy, purtând o rochie de mătase pe sub care se distinge un corset în clepsidră, stătea în picioare, ținând un evantai închis în mână. Fotografiile realizate în momentele legate de logodnă și căsătorie o reprezentau, de asemenea, purtând corsete tip clepsidră.

[118] La Royal Collection Trust există o colecție impresionantă de fotografii, care pot fi vizualizate și pe site-ul oficial.

O serie de fotografii de grup din aprilie 1896, tot de la Coburg (cu ocazia căsătoriei surorii sale Sandra cu Principele Ernest de Hohenlohe-Langenburg), o reprezintă pe Missy purtând pe sub taior un corset tip clepsidră.

Înainte de a privi în corespondența de tinerețe și în memoriile reginei Maria, este necesară o privire asupra idealurilor de frumusețe feminină care au impus ca standard estetic acest tip de corset clepsidră. În zona artei, îl regăsim reprezentat în două tablouri celebre, unul din spațiul francez, aparținând unui pictor impresionist, și unul din spațiul britanic, creat de un prerafaelit. În ambele picturi – semnate de Manet, respectiv, de Millais – este ilustrat deopotrivă un ideal estetic, dar și maniera în care corpul modelului (așezat sau în picioare) se modifică sub acest tip de corset.

În tabloul „Nana"[119] – semnat de Édouard Manet (1877)[120] – este pictată o femeie tânără, îmbrăcată cu un corset albastru extrem de strâns, și care, din fața unei oglinzi, se întoarce lasciv către privitor. Judecând după bărbatul elegant de lângă ea și pernele din decor, atmosfera pare a sugera un budoar. Atitudinea ei este aceea a unei prostituate de lux, iar întreaga compoziție – refuzată vehement de către Salonul parizian – transmite frivolitate. Tabloul „Nana" de Manet și romanul omonim de Zola sunt profund legate prin inspirația lor comună – personajul Nana, o cunoscută curtezană pariziană din La Belle Époque. Ele diferă semnificativ prin ton. În timp ce Manet oferă un portret observator, lasciv dar lipsit de prejudecăți, aproape empatic, realizat anterior romanului, Zola înfățișează o critică moralizatoare a decăderii societății. În plus,

[119] Modelul pentru Nana a fost Henriette Hauser (1830–1895), poreclită Citron, actriță, curtezană și model din Franța, care a pozat foarte mult pentru Édouard Manet (inclusiv pentru tabloul „Patinaj", 1877). Controversată, cunoscută în cercurile mondene, ea a reprezentat feminitatea pariziană modernă din La Belle Époque.

[120] Kunsthalle, Hamburg.

Manet a fost prieten al lui Zola și, probabil, s-a inspirat din vechiul roman al acestuia, *L'Assommoir* (tradus în limba română cu titlul *Gervaise cu inima zdrobită*), în care Nana apare pentru prima dată. Interesant este că Ghislaine Rayer, deținătoarea firmei pariziene „Nuits de Satin" (la ora actuală una dintre cele mai mari colecții din lume de corsete victoriene și din La Belle Époque), a început să colecționeze piese vestimentare după ce a citit *Paradisul doamnelor* de Zola.

În antiteză cu lasciva Nana a lui Manet se situează delicata Effie din tabloul lui Millais. Intitulată „Floarea de nu-mă-uita"[121], pictura semnată de Sir John Everett Millais (1883)[122] reprezintă o imagine a feminității nostalgice și fragile întruchipate de o doamnă din înalta societate londoneză. Effie – cum se numea această lady, care avea să devină soția sa – purta pe sub rochia delicată un corset victorian și era pictată șezând, ținând elegant între degete o floare de nu-mă-uita. Întreaga atmosferă a tabloului transmite calmul, liniștea și decența etichetei britanice aristocrate.

Ambele modele își găseau corespondent în viața reală și ambele femei purtătoare de corset reprezentau bornele estetismului victorian și La Belle Époque: pe de o parte, decadența, pe de alta, decența. În autobiografia scrisă la anii maturității, regina Maria avea să menționeze actrițele franceze pe care le admira în această perioadă: „Jane Hading, Jeanne Granier, Marcelle Linder și, cu aceste modele în fața mea, mi-am lăsat imaginația să zboare deplin."[123] Admirația unei prințese față de aceste modele cu corset tip clepsidră – lascive, dar îmbrăcate după ultima modă de la Paris – reprezintă nu neapărat un exercițiu de frivolitate din partea sa, cât mai degrabă un simptom cultural:

[121] Modelul a fost Euphemia Gray, soția artistului, o adevărată lady a epocii victoriene, care trăia într-o casă din Mayfair și era respectată în societatea britanică.
[122] Tablou aflat într-o colecție privată.
[123] Marie, Queen of Roumania, *op. cit.*, p. 396.

deplasarea atenției societății de sus în jos. Dacă până atunci standardele estetice și moda erau impuse de împărătese sau regine, începând cu 1890 privirea coboară de la nivelul suveranității către nivelul actrițelor, dansatoarelor sau al cântărețelor de operă. Furnizorul estetic nu mai este cel care întruchipează imaginea puterii, ci cel care oferă o componentă hedonistă.

Dacă am arunca o privire către reginele Europei și evoluția lor pe scena esteticului în jurul anului 1890, peisajul ar fi deopotrivă interesant și provocator: Sissi, frumoasa Împărăteasă Elisabeta a Austro-Ungariei, posesoare a unei siluete de invidiat, tocmai își îngropase fiul sinucigaș, își construise un palat în insula Corfu, își tatuase pe braț o ancoră și, adesea, circula incognito prin Geneva. Nu mai era dispusă acum să ofere un model al frumuseții deși, fără voia ei, l-a lăsat posterității pe cel suprem. Preocupările personale excesive față de sport și față de suplețe au rămas cunoscute contemporanilor săi. Mai mult decât atât, după vârsta de patruzeci de ani, ori de câte ori voia un fotograf să o surprindă, împărăteasa, învești mântată în negru, își acoperea chipul cu un evantai imens din piele.[124] Designerii ei preferați au fost Worth (care i-a creat rochia de încoronare și ținutele de doliu, fiind responsabil pentru imaginea iconică a împărătesei, cea redată inclusiv în tabloul semnat de Winterhalter), Christina Feodorowna Hübner (croitoreasa oficială a Curții imperiale vieneze, care prefera un stil sobru, incluzând în design elementele heraldice specifice habsburgilor), Gustave Feger (celebru corsetier vienez) și Fanni Scheiner (croitoreasa ei personală).

La rândul său, regina Victoria își făcuse datoria în zona canonului estetic, impunând atât corsetul tip clepsidră, rochia albă de mireasă pentru tinerele căsătorite, cât și o întreagă filosofie a doliului, concretizată în difuzarea bijuteriilor memorialistice

[124] Fotografia ei de pe cal (1880) în care își ascundea chipul sub evantai a rămas celebră.

și a umbrelelor negre de dantelă Chantilly. Dintre designerii corsetieri și casele de modă preferate de regina Victoria menționăm: Marry Betans, Mrs. James MacDonald, John Redfern (furnizor regal), Charles Frederick Worth, Roxey Ann Caplin (care a primit titlul de „Manufacturer of Corsets to Her Majesty"), Symington & Co. etc.

Pentru regina Elisabeta a României, scriitoare apreciată, romantică și sensibilă, anii 1891–1894 au însemnat o perioadă de exil, în care prezența ei pe scena regală a fost limitată. Cu toate acestea, ea nu s-a impus niciodată ca fiind un model de frumusețe a timpului, ci mai ales ca unul de erudiție și deschidere către artă.

Tânăra țarină Alexandra Feodorovna a Rusiei, încoronată în 1896, prin atitudinea ei introvertită și sfidătoare, nu reușise nici măcar să își apropie supușii, și, prin urmare, nu beneficiase de vreo admirație aparte. Cu toate acestea, țarina a fost o femeie elegantă, iar printre designerii săi s-au aflat Nadejda Lamanova (furnizor oficial al Curții imperiale), Olga Bulbenkova, Izembard Chanceau și A. T. Ivanova. În plus, dată fiind proximitatea lui Rasputin, țarina avea să alunece într-o direcție mistică și religioasă care va duce la dezastrul Imperiului țarist.

Împărăteasa Sissi, regina Victoria și țarina Alexandra au întruchipat trei moduri complet diferite de a purta corsetul și, în același timp, trei perspective distincte de abordare în raport cu regalitatea: ca obsesie estetică, instrument de putere și armură psihologică. Deși au trăit în aceeași epocă, raportul lor cu această piesă vestimentară a fost diferit. Pentru Sissi, corsetul reprezenta o armură de frumusețe și o formă de control în fața Curții vieneze pe care o detesta, fiind cea care a lăsat un etalon al siluetei prin strângerea excesivă a șireturilor. Regina Victoria nu a perceput și folosit niciodată corsetul ca pe un instrument de seducție, ci ca pe unul de etichetă și de rigoare morală, oferindu-i postura necesară unei suverane și o formă solidă care

să susțină greutatea rochiilor imperiale. Pentru ultima țarină a Rusiei, corsetul a fost un amestec de lux parizian, tradiție rusească și izolare mistică, piesa reprezentând rigiditatea unei curți imperiale care refuza să se schimbe, fiind totodată o barieră fizică între ea și societatea rusă pe care o simțea din ce în ce mai ostilă. Toate trei femeile au folosit moda și purtarea corsetului ca pe un instrument de reprezentare politică, iar corpul (și imaginea lor) a devenit un simbol al națiunii. De la spectacol estetic, la normă morală sau sacralitate imperială, corsetul a reprezentat un mijloc de preformare a feminității ideale, autocontrol și superioritate morală.

Chestiunea limitelor lascivității a stat la baza uneia dintre multele dispute privind corsetul: cât anume trebuie să strângă corsetul o femeie, în așa fel încât să nu pară frivolă? Dacă privim către literatura victoriană a perioadei și, în mod special, către curentul scriitoarelor New Woman (care publicau constant fragmente de roman în periodicele pentru femei), observăm că ele considerau că purtarea corsetului reprezenta o expresie a autodisciplinei și un simbol al respectabilității unei femei. O femeie care nu își restricționa corpul fizic era considerată incapabilă de reținere morală. Totuși, prin intermediul personajelor lor, acestea transmiteau că era imoral să porți un corset prea strâmt, deoarece ar dezvălui forma corpului și ar atrage prea multă atenție. Interesant este că nimeni nu menționa o limită, o măsură sau o normă universal valabilă. Mai mult decât atât, paradoxal este că, spre exemplu, în *English Domestic Magazin* publicau pe aceeași pagină și susținătoare ale corsetului strâns și scriitoare care se revoltau împotriva taliei subțiri.

În 1881 a fost înființată la Londra The Rational Dress Society cu rolul ferm de a protesta împotriva femeilor care nu înțelegeau că un corset foarte strâns poate cauza vătămări asupra organelor interne. În cadrul unor conferințe publice de la Westminster, reprezentantele acestei societăți – Vicontesa

Harberton și Lady King – au atras atenția publicului interesat asupra modului în care corsetul restricționa libertatea mișcărilor. Pledoaria s-a încheiat printr-o invitație la meditație: femeile ar trebui să pună mai mult preț pe utilitatea modei, întrucât societatea dorea să trezească în mintea femeilor „aspirații mai sensibile" decât o talie subțire.[125] Tot în aceeași perioadă, a fost creată și organizația Aesthetic Movement, ai cărei membri, poeți și pictori prerafaeliți, glorificau naturalețea femeilor, necontaminată de influențele modei. Printre susținătorii acestor societăți s-a aflat nimeni altul decât celebrul scriitor Oscar Wilde, care și-a exprimat viziunea într-un articol din *Pall Mall Gazette*, din 14 octombrie 1884, considerând corsetul „un articol incomod și complet nepractic, pe care l-a prescris moda în nebunia ei."[126]

Dinspre zona regalității, mesajul transmis de regina Victoria era clar de patru decenii: femeile din familia regală trebuiau să poarte toate corset, iar piesa vestimentară era asociată cu statutul înalt. Încă din 1840, regina Victoria alesese pentru căsătoria sa cu prințul Albert o rochie de mireasă cu corset tip clepsidră alb, din mătase Spitalfields[127], realizat de croitoreasa britanică Mary Farnan Bettans. Sexagenara suverană nu a intervenit în perioada 1880–1890 în această dispută a corsetului, dar își supraveghea cu atenție femeile din familie. La rândul ei, Ducesa de Coburg, mama principesei Maria, în pofida formelor pline, apare fotografiată întotdeauna cu corset clepsidră, pe care, dacă analizăm imaginile, pare să-l fi purtat până către 1914. Ba, mai

[125] Karen Bowman, *Corsets & Codpieces*, Pen & Sword History, London, 2015, p. 106.

[126] *Ibidem*. În 1885, Wilde a scris eseul intitulat *The Philosophy of Dress* în care a specificat că „Fashion rests upon folly. Art rests upon law. Fashion is ephemeral. Art is eternal." Detaliile despre atitudinea lui Oscar Wilde pot fi regăsite și în Rebecca N. Mitchell (ed.), *Fashioning the Victorians: A Critical Sourcebook*, Bloomsbury, London, 2018, p. 87.

[127] Piesă vestimentară aflată la Londra, The Royal Collection Trust.

mult, la 36 de ani, deși corpolentă și cu multe nașteri (avea cinci copii), ducesa încă aspira la o talie mai subțire, așa cum reiese din scrisoarea pe care i-a trimis-o fiicei sale din Sankt Petersburg, la 18 iunie 1889: „Nu mă simt niciodată obosită aici și toată lumea îmi spune că arăt foarte bine și mult mai slabă. Primesc foarte multe complimente sincere."[128]

Dat fiind că disputa a survenit în jurul anilor 1880–1890 în urma îngustării fustei (și cu cât corsetul era mai strâns, cu atât lăsa la vedere un abdomen inestetic, greu de mascat), specialiștii din zona britanică a istoriei modei o consideră o dispută legată de un fenomen de inadecvare și frustrare. În fond, „toate" femeile își doreau o siluetă cât mai subțire, iar bărbații nu au avut o opinie față de acest deziderat și nici nu le-au obligat[129] vreodată pe femei să poarte corset.[130] Către 1890, chestiunea s-a amplificat, iar disputa a ieșit din zona esteticului, a moralității și a frivolității și s-a purtat în zona medicală. Este acum momentul în care intervin bărbații și – dată fiind credibilitatea profesională a breslei – medicii și specialiștii în boli interne și în cele din zona tulburărilor neuropsihice. Se postulează ideea că purtarea corsetului deforma coastele unei femei (chestiune demontată de studiile medicale contemporane, care au demonstrat că, după scoaterea corsetului, coastele revin la forma inițială). [131] Tot din zona medicală, au apărut voci care acuzau corsetul că forța organele să se miște, că punea presiune pe diafragmă, provoca indigestie și slăbea mușchii spatelui.[132] Studiile contemporane

[128] ANR, RM, V, 1724/1889.
[129] Valerie Steele, *op. cit.*, p. 83.
[130] Christopher Breward, *op. cit.*, pp. 68–72.
[131] Valerie Steele, *op. cit.*, p. 83.
[132] Discuțiile referitoare la corset s-au purtat inclusiv în spațiul românesc: în martie 1891, doctorul G. Bercar a susținut două conferințe pe acest subiect, în urma cărora a publicat textul intitulat *Îmbrăcămintea femeei din punct de vedere igienic și estetic*, Tipografia George V. Munteanu, Bârlad, 1891. Mai târziu, în 28 februarie 1899, în urma unei conferințe susținute la Ateneu și, ulterior, la Craiova, doctorul

menționează că observațiile sunt adevărate, însă se pare că nu limitau foarte mult viața femeilor victoriene, în orice caz, nu atât de mult pe cât se credea. Nu mai mult decât pantofii cu toc cui în ziua de astăzi. O ultimă încercare a medicilor a fost cea legată de încorsetarea din timpul sarcinii. Femeile știau însă să gestioneze și această perioadă, fără să ignore moda.[133] Fiind deja gravidă în trei luni, principesa moștenitoare Maria îi scria mamei sale, la 15 mai 1893: „Toate rochiile mi-au fost făcute în stil Empire, adică într-o singură bucată și lejere în față, deocamdată încă le port cu o centură, dar când mă îngraș, le voi lăsa să atârne liber."[134]

Dimitrie Gerota publica lucrarea intitulată *Efectele și dezavantajele purtării corsetului: demonstrație științifică ținută înaintea Societății de Ginecologie, la Ateneul din București și Craiova în februarie 1899*, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București, 1899 (ediție populară). Subiectul este tratat pe larg în cartea semnată de Adrian-Silvan Ionescu – *Modă și societate urbană în România epocii moderne*", Editura Paideia, București, 2006, pp. 451–454. Mai mult decât atât, prin Decizia ministerială nr. 6490 din 1 iunie 1902, interdicția purtării corsetului la nivelul învățământului a devenit oficială – Art. 1 preciza: „Se interzice, pe viitor, în mod absolut, purtarea corsetului de către elevele școlilor primare, secundare, profesionale și normale ale statului." (*Buletinul Ministerului Instrucțiunii*, nr. 200, 1 iulie 1902) – pentru detalii vezi *Operele lui Spiru C. Haret*, ediție îngrijită și note de Constantin Schifirneț, vol. II, Oficiale, 1901–1904, Editura Comunicare. ro, București, 2009, doc. 63, p. 151. Interesantă este și precizarea jurnalistei Libertatea Bruteanu, care, sub pseudonimul „Laura Vampa", a publicat două articole referitoare la conferința de la Ateneu și chestiunea corsetelor, în rubrica „Cronici feminine" a ziarului *Universul*: „Corsetul aduce boală și boala nu poate da frumusețe. [...] numai în admirația lor (a bărbaților) pentru taliile subțirele, așa-zise estetice, femeile găsesc aprobarea și încurajarea la mortificarea pe care și-o impun de bună voie." – pentru detalii vezi articolele: Laura Vampa , „Cronici feminine"(Corsetul) în *Universul*, nr. 52, marți, 23 februarie 1899, p. 1, precum și Laura Vampa, „Cronici feminine (Ținuta)" în *Universul*, nr. 56, sâmbătă, 27 februarie 1899, p. 1.

[133] Aspectul maternității a fost îndelung accentuat în expunerile doctorului: „ Și ca bune patrioate, și ca bune mame, femeile încă trebuie să se gândească la soarta copiilor ce vor naște. Viitorul unui popor depinde mult de femeie. Ce viitori cetățeni și ce copii veți produce voi, acele mame care maltratați prin corset pe copilul vostru înainte chiar de a se naște? Formarea și dezvoltarea acelor copii va fi oprită, nedesăvârșită, se vor naște copuri bolnave, puțin rezistente sau monstruozități." – pentru detalii vezi Dimitrie Gerota, *op. cit.*, p. 41.

[134] ANR, RM, V, 2273/1893.