

# TRA ARTE E MODA

a cura di Stefania Ricci

**M**andragora

## TRA ARTE E MODA

Progetto espositivo in più sedi da un'idea di Stefania Ricci

Promosso e organizzato da Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo

in collaborazione con

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze  
Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna e Galleria del Costume di Palazzo Pitti Firenze  
Museo Marino Marini Firenze  
Museo del Tessuto Prato e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Firenze, Pistoia e Prato

Con il contributo di Centro di Firenze per la Moda Italiana

Patrocinio di Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Regione Toscana Comune di Firenze

Progetto allestimento Silvia Cilembrini Fabio Leoncini

Allestimento Opera Laboratori Fiorentini S.p.a. – Civita Group

Coordinamento segreteria organizzativa Paola Gusella Francesca Piani

Segreteria organizzativa Serena Ademio Ludovica Barabino Vittoria Cirulli Martina Cocchi Chiara Fucci Gregorio Gabellieri Maria Rosa Ventimiglia

Restauro Centro di Restauro-Zanolini Paola, Milano (Ida Ravenna) Deltos S.r.l.s., Conservazione e Restauro Opere d'Arte su Carta, Firenze (Simonetta Rosatelli) LabOratorio degli Angeli S.r.l., Bologna Letizia Nesi L'Officina del Restauro S.r.l., Firenze (Lucia e Andra Dori)

Opera Laboratori Fiorentini S.p.a. – Civita Group, Firenze (Simona Fulceri)  
Tela di Penelope, Laboratorio di Restauro e Conservazione Tessile, Prato (Simona Laurini, Azelia Luigia Lombardi, Elisa Zonta)  
Trasporti Arteria S.r.l., Firenze Ferrari Group S.p.a., Firenze Fratini Bruno, Prato

Assicurazioni AON S.p.a. Insurance & Reinsurance Broker, Firenze Axa Art Catani Gagliani S.n.c., Firenze Desmos S.p.a. Insurance Broker, Roma Willis Towers Watson

Sponsor Tecnici AON S.p.a. Insurance & Reinsurance Broker, Firenze A.V. Tech S.r.l. Bonaveri Unipersonale S.r.l. Desmos S.p.a. Insurance Broker, Roma Epton / For.Text

Catalogo Mandragora S.r.l.

a cura di Stefania Ricci

Coordinamento catalogo Ludovica Barabino Martina Cocchi Francesca Piani Maria Rosa Ventimiglia

Editor Marco Salucci (per Mandragora)

Redazione Giuliana Guidi

Traduzione Catherine Bolton, con Amber Cassese e Michelle Schoenung

Progetto grafico Studio Contri Toscano

Fotografie Arrigo Coppitz

FONDAZIONE FERRAGAMO

MUSEO  
Salvatore Ferragamo

MIBAC  
Ministero  
dei Beni e delle  
attività culturali  
e del turismo

MIBAC  
Soprintendenza  
Belle Arti e Paesaggio  
per le Province di  
Firenze, Pistoia e Prato

REGIONE  
TOSCANA

COMUNE DI  
FIRENZE

B  
C

GALLERIA UFFIZI  
FIRENZE

Fondazione  
Museo  
del Tessuto  
di Prato

MM  
museo marino marini

CENTRO  
DI  
FIRENZE  
PER LA  
MODA  
ITALIANA

### **Tra arte e moda**

Museo Salvatore Ferragamo  
Firenze

Palazzo Spini Feroni

19 maggio 2016

7 aprile 2017

A cura di

Maria Luisa Frisa

Enrica Morini

Stefania Ricci

Alberto Salvadori

Videoinstallazioni

*THE moodboard... A*

*MAGAZINE CURATED BY...*,

2016, concept Alberto

Salvadori basato su

«A MAGAZINE CURATED BY»;

art direction e realizzazione

a cura di Karmachina (Vinicio

Bordin, Paolo Ranieri, Rino

Stefano Tagliaferro); editing

e compositing Elisa Serravalli

e Karmachina; sound

design Alberto Modignani;

multimedia service A.V. Tech.

*Riflessi*, 2016, concept

Stefania Ricci; art direction

e realizzazione a cura di

Karmachina (Vinicio Bordin,

Paolo Ranieri, Rino Stefano

Tagliaferro); editing e

compositing Karmachina e

Raffaele Amici; sound design

Alberto Modignani; luci Watt

Studio; multimedia service

A.V. Tech.

Installazione artistica

nelle vetrine

Riccardo Benassi

### **Periodici italiani**

#### **nel Novecento**

Biblioteca Nazionale Centrale

Firenze

20 maggio 2016

15 ottobre 2016

A cura di

Stefania Ricci

Luca Scarlini

con la collaborazione di

Anna Nicolò

Francesca Piani

Segreteria organizzativa

Martina Cocchi

Roberta Masini

#### **Ottocento alla moda**

Gallerie degli Uffizi, Galleria

d'arte moderna di Palazzo

Pitti, Sala del Fiorino

Firenze

19 maggio 2016

24 luglio 2016

A cura di

Stefania Ricci

con la collaborazione di

Caterina Chiarelli

Simonella Condemi

Segreteria organizzativa

Paola Gusella

Cinzia Nenci

Katia Sanchioni

Susanna Sordi

### **Collaborazioni**

Museo Marino Marini

Firenze

19 maggio 2016

31 luglio 2016

A cura di

Stefania Ricci

con la collaborazione di

Alberto Salvadori

Segreteria organizzativa

Chiara Fucci

Carolina Gestri

Paola Gusella

Gabriella Sorelli

#### **Nostalgia del futuro**

#### **nei tessuti d'artista**

#### **del Dopoguerra**

Museo del Tessuto

Prato

21 maggio 2016

19 febbraio 2017

A cura di

Daniela Degl'Innocenti

Filippo Guarini

Stefania Ricci

Segreteria organizzativa

Chiara Fucci

Chiara Lastrucci

Arianna Sarti

Questo progetto espositivo non avrebbe avuto luogo senza l'incondizionato appoggio della famiglia Ferragamo.

I curatori delle mostre e del catalogo desiderano ringraziare:  
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo  
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Firenze, Pistoia e Prato  
Regione Toscana  
Comune di Firenze

La Fondazione Ferragamo e il Museo Salvatore Ferragamo promotori e organizzatori del progetto espositivo con

i musei e le istituzioni che hanno collaborato al progetto:  
Biblioteca Nazionale Centrale Firenze  
Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna e Galleria del Costume di Palazzo Pitti, Firenze  
Museo Marino Marini, Firenze  
Museo del Tessuto, Prato

Biblioteca Comunale Centrale Sormani, Milano  
Centre Pompidou - Mnam Ccl  
Bibliothèque Kandinsky, Parigi  
Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, Berlino  
Fashion Museum Hasselt, Hasselt  
La Triennale di Milano, Milano  
Manchester City Galleries, Manchester  
MAK - Austrian Museum of Applied Arts, Vienna  
MoMu - Fashion Museum of the Province of Antwerp, Anversa  
Musée des Arts décoratifs, Parigi  
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam  
National Portrait Gallery, Londra  
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia  
Victoria and Albert Museum, Londra  
Hull Museums, Hull  
Takamatsu Art Museum, Takamatsu  
The Kyoto Costume Institute, Kyoto  
The Museum at Fashion Institute of Technology, New York

Archivio Bice Lazzari, Roma  
Archivio Ditta Pugi R.G., Prato  
Archivio Fondazione Roberto Capucci, Roma  
Archivio Germana Marucelli, Milano  
Archivi di Ricerca Mazzini, Massa Lombarda (Ravenna)  
Archivio Storico dell'Istituto Luce, Cinecittà S.r.l., Roma  
Archivio Storico della Fondazione Micol Fontana, Roma  
Archivio THAYAHT & RAM, Firenze  
Associazione Culturale Museo Casa Molino, Torino  
Bauhaus-Archiv Berlin, Berlino  
La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia

Collezione Renzo Arbore, Roma  
Collezione Emanuela Barilla, Parma  
Collezione Branchini-Grampa, Busto Arsizio (Varese)  
Collezione Cardazzo, Venezia  
Collezione CLM/Seeber, Roma  
Collezione Valentina Cortese, Milano  
Collezione Enrico Coveri, Firenze  
Collezione Maria Luisa Frisa, Venezia  
Collezione Luciana Giuntoli Gentilini, Roma  
Collezione Gori, Pistoia  
Collezione Paolo e Serena Gori, Prato  
Collezione Federico Luger, Milano  
Collezione Madeinart, Milano  
Collezione Ugo Nespolo, Torino  
Collezione Giuseppe Paccagnini, Montecatini (Pistoia)  
Collezione G. Pugi, Prato  
Collezione Enrico Quinto e Paolo Tinarelli, Roma  
Collezione Franca e Cosima Scheggi, Milano

Fondazione Arte della Seta Lisio, Firenze  
Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, Parigi  
Fondazione Biagiotti Cigna, Roma  
Fondazione Giorgio Cini, Venezia  
Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, Bologna  
Fondazione Gianfranco Ferré, Milano

Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Fortuny, Venezia  
Fondazione Pitti Immagine, Firenze  
The Miyake Issey Foundation, Tokyo

Blain|Southern Art Gallery, Londra - Berlino  
Hussein Chalayan, Londra  
Judith Clark Studio, Londra  
Galerist, Istanbul  
Galleria Massimo De Carlo, Milano, Londra, Hong Kong  
Galleria Fumagalli, Milano  
Galleria Studio la Città, Verona  
Galleria Tornabuoni Arte, Firenze  
Makos Studio, New York  
Rai Teche, Firenze  
Studio Wenda Gu, Shanghai  
Viktor & Rolf, Amsterdam  
Yohji Yamamoto Inc., Tokyo

In particolare si ringraziano:  
Erin Adair, Ivan Aiazzi, Silvia Alessandri, Serena Angelini Parravicini, Angiolo Anichini, Giuseppe Anichini, Patrizia Asproni, Alessandro Attolico, Giancarlo Baccoli, Maria Balshaw, Luca Massimo Barbero, Diana Barbetta, Elisabetta Basili Menini, Claudia Beldon, Luca Bellingeri, Roberto Bertoli, Giorgina Bertolino, Elena Bonanno di Linguaglossa, Simon Braithwaite, Laura Brazzini, Federica Brivio, Andrea Brugnoli, Marco Brusamolin, Laura Buonocore, Sylvano Bussotti, Elena Calabresi, Sara Calciolari, Gian Carlo Calza Marucelli, Letizia Campana, Valentina Cappa, Angelica Cardazzo, Simona Carlesi, Roberto Casamonti, Paola Castignànò, Juri Cavallini, Andrea Cavicchi, Michele Cecchini, Germano Celant, Giulia Ciappi, Beatrice Cifuentes-Sarmiento, Sofia Ciucchi, Cristina Collu, Laura Corazzoli, Marialisa Cornacchia, Gianluca Corradi, Marzia Corraini, Silvana Coveri, Alessandro Curotti, Hélène de Franchis, Alessandro Della Casa, Eve Demoen, Sara de Tullio, Sonia Dingilian, Clarissa Esguerra, Fuat Esrefoglu, Sjarel Ex, Viola

Fantoni, Michela Ferrero, Marco Ferri, Stefano Fiordi, Monica Fiorini, Olivier Flaviano, Roberta Fontana, Chiara Francini, Stefano Frasconi, Sara Fravezzi, Simone Proseccchi, Orlando Fusi, Olivier Gabet, Roberto Gaggioli, Valentina Galbiati, Gaetano Giacomelli, Piera Giorgi, Donatier Grau, Massimo Gravagno, Marco Graziano, Micaela Hamoud Sambucco, Nina Hartmann, Aldo Innocenti, Tomoko Ishida, Stella Jensen, Hannah Kauffman, Danique Klijs, Paolo La Morgia, Donatella Lapadula, Nancy Leeman, Nora Leijen, Lisa Leonessi, Giovanni Lista, Piero Longo, Linda Loppa, Annamaria Maggi, Antonella Maggiorrelli, Christopher Makos, Sophie Malville, Susanna Sara Mandice, Matteo Mannucci, Paola Marabelli, Anna Martini, Mara Martini, Antonio Masciarillo, Roberta Masini, Alejandro May, Attilio Mazzini, Riccardo Michahelles, Siân Millar, Enrico Minio, Simone Monticelli, Massimo Morasso, Philippe Mugnier, Rie Nii, Consuelo Nocita, Mariagrazia Oliva, Masako Omori, Chiara Onniboni, Giuliana Parabiago, Silvia Parrini, Raffaella Pedani, Anton Perich, Luisa Perlo, Marco Pesciullesi, Giuseppina Petroccia, Carlo Picchiotti, Carla Pinzauti, Gianni Piolanti, Giuseppe Poeta, Mauro Pratesi, Lucia Progetto, Rocco Quagli, Michela Ratti, Monica Rech, Elsa Riccadonna, Marta Rinaldo, Sandro Ristori, Stefano Romei, Luigino Rossi, Martin Roth, Timothy Rub, Anna Maria Ruta, Irene Saladino, Stefano Salvatici, Massimo Sanzani, Salvatore Satta, Alberto Scaccioni, Eike Dieter Schmidt, Luigi Settembrini, Carla Sozzani, Riccardo Spinelli, Valerie Steele, Marijn Swan, Madame Berthoud Tigretti, Nicola Torpei, Laura Trambusti, Danilo Venturi, Barbara Vernocchi, Salvatore Vicario, Giuseppe Viesti, Mara Vitali, Mauro Volpini, Margreet Wafelbakker,

Peter Wise, Kozue Yanagida, Miyatake Yutaka, Semir Zeki, Andrea Ziegenbruch.

I collezionisti privati che hanno desiderato mantenere l'anonimato. Gli architetti e gli autori delle videoinstallazioni per la qualità del loro lavoro e per la passione che hanno dimostrato. Gli artisti che hanno partecipato all'iniziativa, Nick Cave, Wenda Gu e Yinka Shonibare, e in particolare coloro che hanno creato una nuova opera per l'occasione, Stephen Jones e Han Yajuan.

Riccardo Benassi per la realizzazione dell'installazione artistica destinata alle vetrine Salvatore Ferragamo.

Un ringraziamento particolare alla Fondazione Massimo e Sonia Cirulli che ha contribuito con i suoi prestiti alla realizzazione delle mostre alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, al Museo del Tessuto di Prato e al Museo Salvatore Ferragamo.

Un ringraziamento sentito a Dirk van den Eynden per il contributo alla realizzazione della sala *Dall'atelier al moodboard*, una delle sezioni della mostra al Museo Salvatore Ferragamo.

Un ringraziamento speciale agli autori, a Silvia Casagrande per il contributo scientifico alla sezione su Germana Marucelli e a Gianni Mercurio per quella su Andy Warhol.

Si ringrazia il Centro di Firenze per la Moda Italiana per il suo contributo.

E inoltre gli sponsor tecnici:  
AON S.p.a. Insurance & Reinsurance Broker, Firenze  
A.V. Tech S.r.l.  
Bonaveri Unipersonale S.r.l.  
Desmos S.p.a. Insurance Broker, Roma  
Epson / For.Tex



## Sommario

- 9**  
STEFANIA RICCI  
Introduzione
- 17**  
SUZY MENKES  
Arte al cuore della moda
- 21**  
ENRICA MORINI  
Arte e moda. Le origini  
del dialogo moderno
- 35**  
DEMETRIO PAPANONI  
Le collezioni d'arte  
degli stilisti, ieri e oggi
- 41**  
CARLO SISI  
Ottocento alla moda
- 49**  
ELISA MASIERO  
Bellezza, armonia  
e tecnica nella moda  
"italiana" di  
Rosa Genoni
- 57**  
CASIMIRO DI CRESCENZO  
Alberto Giacometti  
ed Elsa Schiaparelli.  
Un incontro inevitabile  
nella Parigi degli anni trenta
- 63**  
STEFANIA RICCI  
Il caso Ferragamo
- 73**  
Tavole
- 153**  
DANIELA DEGL'INNOCENTI  
Territori condivisi.  
Arte, moda e design tessile  
in Italia dal 1900 al 1960
- 162**  
SILVIA CASAGRANDE  
Germana Marucelli.  
Interprete rara di poesia
- 167**  
NANCY J. TROY  
Mondrian  
e l'abito Mondrian
- 177**  
Tavole
- 233**  
GIANNI MERCURIO  
Andy Warhol, strategie  
di comunicazione
- 238**  
ANNA NICOLÒ  
Itinerari di ricerca tra arte  
e moda attraverso  
i periodici della Biblioteca  
Nazionale Centrale  
di Firenze
- 243**  
LUCA SCARLINI  
L'estasi periodica:  
o del legame tra arte e  
moda nelle riviste italiane  
del Novecento
- 253**  
GABRIELE MONTI  
Luna Park
- 258**  
ALBERTO SALVADORI  
Dall'atelier al mood board
- 263**  
MARIA LUISA FRISA  
Giochi di ruolo
- 273**  
Tavole
- 336**  
STEFANIA RICCI  
Every quote is a note,  
please reply
- 343**  
Regesto delle opere  
in mostra

ENRICA MORINI

# Arte e moda

Le origini del dialogo moderno

Il dialogo fra l'arte e l'abbigliamento è antico quasi quanto il genere umano e probabilmente s'intensificò nel momento in cui l'Occidente inventò quel sistema di continua trasformazione e reinvenzione delle fogge vestimentarie che poi abbiamo chiamato moda.

Per secoli gli artisti hanno raffigurato ogni minuto dettaglio delle vesti che via via sono state alla moda e che hanno rappresentato la pompa di monarchi e aristocratici o la ricchezza dei borghesi, tramandando fino a noi la testimonianza visiva di gestualità, posture e gusti, ma anche di soluzioni sartoriali, materiali e decorazioni opera di tanti anonimi artigiani.<sup>1</sup> Gli artisti hanno partecipato attivamente a questa gara del lusso, facendo disegni per tessuti, merletti, ricami e persino costumi per feste di corte e hanno dato inizio a quella che sarebbe stata la comunicazione di moda con capolavori dell'incisione.

Tutto cambiò con il finire dell'*ancien régime*.

Nel corso dell'Ottocento, quando la borghesia plasmò il mondo a propria immagine, modificando anche le regole dell'apparire, la moda, fino ad allora privilegio delle corti e guida incontrastata della vanità di uomini e donne, si trasformò in un attributo femminile e cominciò a dilagare nelle città con il contributo dell'industria tessile e di nuove forme di distribuzione commerciale. Nella seconda metà del secolo si sarebbe dotata di una struttura professionale del tutto inedita (l'*haute couture*) che da un lato s'incaricava di creare e proporre nuove mode, dall'altro ne razionalizzava il ciclo produttivo. *Haute couture* francese e grandi magazzini divennero i punti di riferimento di un pubblico di consumatrici socialmente composito e non a caso, negli anni settanta, i pittori impressionisti utilizzarono la moda come uno dei segni di quella prorompente modernità che stava trasformando Parigi in una metropoli.<sup>2</sup>

Fu una metamorfosi totale, che diede anche inizio a forme originali di dialogo fra arte e moda. I rapporti fra i due mondi si fecero più stretti e frequenti e gli scambi non si limitarono più alla rappresentazione del bel mondo vestito all'ultima moda (che comunque continuò a resistere, sopravvivendo all'astrattismo e alla concorrenza della fotografia). Alcuni artisti crearono alternative alle tendenze correnti, altri proposero una loro moda, altri lavorarono per l'industria della moda. Il mondo dell'arte, in generale, disdegnò il mondo della moda ritenendolo frivolo e super-

ficiale, ma in alcuni casi ne riconobbe il valore creativo e la capacità di rappresentare il proprio tempo o ne sfruttò la popolarità. Il mondo della moda, da parte sua, all'inizio mutuò lo stereotipo del carisma artistico per imporre la figura del designer di moda, poi cercò l'inventività degli artisti, condivise le proposte più originali di alcune avanguardie, ma soprattutto s'ispirò a opere di tutti i tempi e fu un grande collezionista e un potente mecenate.

## L'abito estetico

Il nuovo corso iniziò probabilmente nel 1848, quando ancora la moda parigina stava vivendo la transizione fra passato e modernità. Mentre nelle strade delle città europee dilagavano le rivolte contro la Restaurazione imposta dal Congresso di Vienna, tre pittori inglesi di vent'anni fondarono una confraternita che si opponeva alla consuetudine accademica di considerare Raffaello il modello d'insegnamento di ogni forma di arte pittorica. Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt, influenzati dagli scritti di John Ruskin, scelsero di volgere lo sguardo alla natura, dipingendo dal vero ogni dettaglio, «non rifiutando niente, non scegliendo niente, non disprezzando niente, credendo a tutte le cose buone e giuste ed esultando sempre nella verità».<sup>3</sup>

La teoria comprendeva anche gli abiti e, dato che i soggetti preferiti erano biblici o medievali, la decisione di non attingere alla costumistica teatrale era destinata a produrre impreviste conseguenze. Innanzitutto li costrinse a cercare soluzioni nuove, vestendo i propri modelli con moderni e modesti indumenti di fattura casalinga, acquistando abiti antichi, ricercando tessuti adatti (o adattabili), progettando costumi e decorazioni, sfruttando le abilità di madri e compagne, studiando le opere conservate nei musei, ma anche i primi repertori della nascente storia del costume.<sup>4</sup> L'unica fonte non utilizzabile era la moda, che in quegli anni abbigliava le donne con busto e crinolina e gli uomini con completo nero e tuba. Un rifiuto ovvio per dipinti di soggetto medievale, ma che includeva una forma di opposizione nei confronti di un modo di vestire che negava in modo palese la bellezza naturale del corpo femminile, magnificata invece nelle loro opere.

Il punto di rottura è forse testimoniato da una serie di fotografie scattate il 7 giugno 1865 da John Robert Parsons, di cui Dante Gabriel Rossetti fu il regista. Bastarono una tenda montata in giardino, una sedia, un divano e un paravento per realizzare il set di un servizio fotografico di cui Jane, la bellissima moglie di William Morris, fu la protagonista. Il corpo della modella si muoveva assumendo pose naturali, assecondato da due vestiti che con ogni probabilità lei stessa aveva confezionato: uno composto da gonna e corpetto con grandi maniche cinquecentesche, l'altro, ampio e informe, indossato con o senza cintura. Certamente le foto servirono a Rossetti per studiare le movenze corporee e il gioco di pieghe e di panneggi del leggero tessuto di seta, ma anche lo stretto rapporto fra l'abito e il corpo femminile i cui gesti venivano sottolineati dalla morbidezza della stoffa e della foggia.

Non sarebbe accaduto nulla se tutto fosse rimasto nell'atelier di Rossetti, ma non fu così. La parte più colta, evoluta e anticonformista dell'Inghilterra vittoriana decise che quel modo di vestire così lontano dai dettami della moda parigina era comodo, igienico e bello. Concepito per rispettare le forme naturali del corpo e assecondarne i movimenti, era in sintonia con le nuove teorie sostenute da medici di avanguardia e femministe; confezionato con tessuti esotici e artigianali in fogge ispirate ad antiche vesti, rispondeva appieno al modello estetico che il movimento Arts and Crafts stava proponendo. «Una donna preraffaellita è una donna attiva e indipendente; non solo ha mobilità nel suo modo di vestire, la pretende» scrisse Mary Eliza Haweis.<sup>5</sup> Un nutrito gruppo di donne emancipate, composto da mogli, compagne e figlie di artisti e di collezionisti, pittrici, attrici, fotografe, scrittrici e poi di dame dell'alta società, fece a gara nell'indossare gli abiti estetici.

L'etica del comfort, che nel XVIII secolo aveva messo in crisi la moda fastosa dell'aristocrazia francese, tornò in auge facendo riscoprire il fascino e la comodità dei modi di vestire antichi che, assecondando le forme del corpo, le valorizzavano. Una serie di trattati e conferenze di femministe, esteti, archeologi, scrittori, liberi pensatori, medici spiegarono al mondo quello che i pittori rappresentarono sulle loro tele. Un mondo di eroine dalle vesti ampie e morbide e di fanciulle greche intente a giocare su una spiaggia o pigramente adagiate su panche marmoree prese forma.

Era l'alternativa inglese al lusso opulento della dama alto borghese che stava facendo la fortuna della moda parigina. Sarebbe, però, rimasta semplicemente un'antimoda radical chic se non avesse trovato lo sbocco commerciale che Arthur Lasenby Liberty seppe darle, lanciandola nel grande mercato della moda. Quando, nel 1883, si rese conto che le signore che affollavano il suo magazzino di Regent Street compravano tessuti importati dall'Oriente, o appositamente creati per confezionare abiti alla nuova moda, decise di aprire un reparto di abbigliamento che fu inaugurato nel 1884. Lo studio del progetto e la "direzione creativa" non fu affidata a un sarto, ma a un architetto, Edward William Godwin, membro dell'Aesthetic Movement e convinto assertore dell'abbigliamento estetico, che in due anni (morì nel 1886) diede vita a un atelier in grado di progettare e confezionare modelli per le clienti del magazzino londinese, ma anche per il resto del mondo. Le decorazioni a punto smock, i vestiti dalle linee fluide e d'ispirazione revival creati dall'Artistic and Historic Costume Studio ebbero un successo strepitoso e finirono per influenzare anche la moda parigina. La Maison Worth ne fece sontuosi abiti da casa, ma fu soprattutto Paul Poiret a partire da quell'idea di libertà per ripensare l'intero procedimento sartoriale e ringiovanire il gusto dell'haute couture francese.

Quando questo accadde, però, l'idea inglese di una moda estetica e riformata aveva già cominciato a diffondersi attraverso un canale alternativo: il grande movimento di rinnovamento di tutte le arti che stava attraversando l'Europa. Nel 1900, Henry van de Velde organizzò al Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld la "Ausstellung moderner Damenkostüme nach Künstler-Entwürfen" ("Mostra di abiti femminili moderni disegnati da artisti"). La mostra, in cui si potevano ammirare anche sei abiti da casa che egli aveva progettato per la moglie,<sup>6</sup> suscitò un tale interesse che nel giro di pochi anni furono organizzate nove esposizioni dedicate all'abito artistico: sei in Germania, due a Vienna e una a Zurigo.

Fu però a Vienna che il progetto ebbe il seguito di maggiore interesse. Koloman Moser e Gustav Klimt si appassionarono all'argomento, il primo disegnando abiti per le allieve della Kunstgewerbeschule, per la moglie, la madre e per le sorelle,<sup>7</sup> il secondo condividendo e stimolando l'attività della compagna Emilie Flöge, che nel 1904

◀ figg. pp. 84-85,  
87

◀ figg. pp. 82-83



apri la casa di alta moda Schwestern Flöhe insieme alle sorelle Helene e Pauline.

▷▶ figg. pp. 96-97

Arredata da Moser e Josef Hoffmann, la maison viennese proponeva modelli parigini insieme a creazioni di giovani artisti secessionisti, come Eduard Josef Wimmer-Wisgrill. La comunione estetica e la stretta collaborazione fra Klimt e la Flöhe emerge distintamente dalle fotografie che l'artista scattò alla sua compagna nel 1906,<sup>8</sup> ma soprattutto dal confronto fra le opere dell'artista viennese e i modelli della sartoria. È un dialogo fatto di linee, di particolari sartoriali, di motivi decorativi e di tessuti (come non ricordare l'abito blu con cui la vestì nel ritratto del 1902?<sup>9</sup> come non paragonare la stoffa del corpetto indossato da Sonja Knips in una fotografia del 1904 con il motivo a occhi dell'abito di Adele Bloch-Bauer nel ritratto del 1907?<sup>10</sup> o i ricorrenti motivi a triangoli? o le volute ricamate su un costume da bagno della sarta e dipinte nello sfondo della contemporanea *Judith II?*).<sup>11</sup>

▶▶ figg. p. 100

La moda della Secessione trovò presto il proprio posto nel grande progetto di rinnovamento delle arti applicate e del gusto collettivo cui nel 1903 Hoffman e Moser diedero la forma della Wiener Werkstätte. Nel 1911, ai laboratori artigianali e agli studi di progettazione di arredamento e gioielleria fu aggiunta la sezione moda (*Modeabteilung*), diretta da Wimmer-Wisgrill fino al 1922. Il progetto di *Gesamtkunstwerk* che guidava l'intera produzione degli atelier viennesi incluse anche l'abbigliamento: i disegni per tessuto venivano usati indifferentemente per rivestire poltrone o confezionare abiti e i modelli del *Modeabteilung* erano messi in vendita insieme a tutti gli altri oggetti di design. Molte delle più affezionate clienti erano collezioniste di opere degli artisti della Secessione, avevano case arredate dalla Wiener Werkstätte e indossavano abiti e gioielli della stessa provenienza.

▶▶ figg. p. 101

L'utopia di Hoffmann e Moser si stava avverando e poneva fine alla querelle sulla liceità di considerare la moda un'arte applicata.

Il vero abito artistico, quello che come un'opera d'arte avrebbe sfidato il tempo e i cambiamenti più radicali della moda, non fu però creato né in Inghilterra, né in Austria, né in Francia, ma in Italia. Ne fu autore un artista cosmopolita ed eclettico, Mariano Fortuny. Catalano di origine, si stabilì a Venezia nel 1889, dove si occupò di pittura, di fotografia, di scenotecnica e illuminotecnica,

ma soprattutto progettò e produsse prodigiosi tessuti stampati. Dalle sue mani, nel 1907, uscì il modello *Delphos* ispirato al chitone greco. Realizzato in leggero raso di seta fittamente plissettato con un misterioso sistema brevettato, il vestito rispondeva in modo perfetto a tutte le teorie relative all'abito estetico, ma soprattutto era originale, moderno, semplice e di straordinaria bellezza. Le signore del bel mondo più colte che frequentavano Venezia, ma anche le più famose dive del palcoscenico e dello schermo fecero a gara per indossare quelle tuniche diritte che accarezzavano il corpo con estrema raffinatezza conferendo a tutte un aspetto statuario. Insieme alle stoffe, furono presto in vendita anche negli atelier che Fortuny aprì a Parigi, Londra e New York e continuarono a essere ininterrottamente prodotte fino al 1951, due anni dopo la morte del loro autore, quando la società da lui fondata fu messa in liquidazione.

Difficile dire se la moda artistica sia stata un'antimoda. Certamente si contrappose fin dall'inizio al modo di vestire che la borghesia ottocentesca aveva adottato e altrettanto certamente fece dell'abito un segno di valori alternativi a quelli correnti, e tuttavia inserì la moda in un processo di rinnovamento culturale ed estetico destinato a trasformare il gusto di un'intera società. Si trattò piuttosto della creazione di un'"altra" moda, diversa e insieme complementare a quella parigina. Non a caso nel guardaroba della contessa de Greffulhe, conservato al Palais Galliera, i modelli di Fortuny convivono con quelli di Worth e di Lanvin.<sup>12</sup> E non a caso la piena integrazione nelle arti decorative sarebbe stata celebrata a Parigi nel 1925, all'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, dove le più raffinate e avanguardistiche proposte di design furono accostate ai modelli delle maison di haute couture e di artisti creatori di moda.

## Parigi, arte e haute couture

Già dagli inizi del secolo, la moda parigina aveva colto il potenziale rappresentato da un'alleanza con l'arte, anche se in quegli anni il suo carisma era all'apice. In pochi decenni, il sistema dell'haute couture si era imposto e non solo aveva conquistato il ruolo di centro internaziona-

le della creazione, ma aveva anche dato vita a una solida organizzazione produttiva e commerciale e a un sistema di diffusione delle nuove tendenze perfetto per la struttura ancora gerarchica della società borghese. La moda, passata definitivamente nelle mani di professionisti, era ormai capace di influenzare i gusti delle fortunate appartenenti alle classi privilegiate, ma anche delle signore borghesi di mezzo mondo che leggevano avidamente la stampa specializzata, frequentavano sartorie, boutique, grandi magazzini e andavano a teatro anche per vedere le toilette di avanguardia indossate dalle dive del palcoscenico. Essere alla moda era un dovere sociale, ma anche un gioco che coinvolgeva la maggior parte delle donne, ormai diventate il mercato di riferimento privilegiato della nascente grande distribuzione e soprattutto un gruppo sociale con caratteristiche, esigenze e gusti che potevano essere esauditi o assecondati con nuove proposte di moda, ma non solo. Parigi si rese conto che una collaborazione fra moda e arte (sia con le ormai osannate arti decorative sia con le avanguardie che scandalizzavano i benpensanti) avrebbe potuto aprire strade fino ad allora sconosciute, ma non nella progettazione di modelli e collezioni. Il settore in cui si erano cominciate a sentire le maggiori carenze e che avrebbe potuto giovare di contributi esterni era quello della comunicazione. La stampa di moda stava invecchiando, la fotografia era ancora poco utilizzata anche se lasciava supporre potenzialità straordinarie, l'immagine stessa delle case di moda doveva essere ripensata in relazione a un pubblico di clienti ben diverso da quello di mezzo secolo prima.

La prima a muoversi fu una parte del mondo dell'arte, quella che più aveva esplorato le potenzialità della moderna società industriale e di massa. Gli eredi della maison Goupil,<sup>13</sup> che nel corso dell'Ottocento aveva fondato le basi dell'industria culturale attraverso la riproduzione a stampa dei capolavori antichi e moderni e il mercato dell'arte contemporanea,<sup>14</sup> fondarono nel 1901 «Les Modes», una lussuosa rivista illustrata con fotografie di moda, che dava ampio spazio all'arte.

Gli artisti (tutti in qualche modo legati all'attività di Goupil) erano scelti con un criterio preciso: quelli che si occupavano del mondo femminile. Donne protagoniste di ritratti, di scene di genere, di allegorie simboliste dialogavano dalle pagine del giornale con le lettrici, creando

una sorta di comunità culturale e di immaginario collettivo di genere. Fu un successo che nel 1907 spinse l'editore a sperimentare la strada di una galleria dedicata «all'Arte, l'arte della donna, l'arte di ornare e incorniciare la donna»:<sup>15</sup> l'Hotel des Modes. La mostra inaugurale, una summa del gusto proposto dal giornale nel campo delle arti applicate, non prevedeva la moda. Al suo posto fu presentato un esperimento: quattro artisti sulla cresta dell'onda (Giovanni Boldini, Antonio de La Gandara, Gaston de La Touche e Henry Caro-Delvaile) furono incaricati dalla direzione della rivista e della galleria di dipingere i modelli di altrettante case di moda che avevano aderito al progetto. «Sono i pittori e gli scultori dei secoli passati che ci hanno fatto conoscere con precisione e vivacità le variazioni della moda. Imitiamone l'esempio. È per questo che Manzi ha invitato alcuni artisti a riprodurre i modelli che alcuni celebri couturier hanno creato. Ha voluto che fossero indossati da donne di mondo e attrici eleganti», scrisse Nozière.<sup>16</sup>

Fu così che sulle pareti del salone centrale dell'Hotel des Modes le signore poterono ammirare Marthe Regnier<sup>17</sup> e Geneviève Lantelme<sup>18</sup> ritratte da Boldini con modelli di Paquin e Doucet, Renée Desprez e Nelly Cormon<sup>19</sup> vestite da Doucet e dipinte da De La Gandara, un'anonima Madame X di De La Touche con una sontuosa toilette di Worth, e una scena di genere di Caro-Delvaile con abiti di John Redfern.<sup>20</sup> «Dagli effimeri capolavori della moda essi hanno tratto capolavori durevoli» («Des éphémères chefs-d'oeuvre de la mode ils composèrent des chefs-d'oeuvre durables»), osservava «Les Modes» nel giugno 1907.

L'esperimento non ebbe seguito. Richiedeva un'insuale disponibilità da parte di artisti famosi e una forma di distribuzione che iniziava (nella migliore tradizione della maison Goupil) dalla riproduzione a stampa dei dipinti. Il procedimento non era conveniente per l'industria della moda: se attraverso il disegno e la fotografia diretta dei capi poteva far conoscere a un vasto pubblico la gran parte dei modelli delle collezioni stagionali, la loro rappresentazione pittorica avrebbe imposto di concentrare la comunicazione su pochissimi capi.

L'idea di affidare la comunicazione della moda ad artisti era però di enorme interesse e destinata ad avere un grande futuro. Già l'anno prima il più geniale dei giovani couturier parigini l'aveva messa in pratica: fu infatti

Paul Poiret ad aprire ufficialmente le porte della moda agli artisti. Nel 1906, egli aveva chiesto dei disegni pubblicitari a Bernard Naudin, un pittore che si era votato alla satira politica e disegnava per riviste anarchiche e della sinistra radicale<sup>21</sup> (quanto di più lontano poteva esserci dalla moda e dai raffinati pittori delle signore che l'Hotel des Modes avrebbe coinvolto l'anno dopo). Dallo stesso ambiente della satira politica proveniva il disegnatore cui si rivolse due anni dopo. «Molti artisti, con i loro disegni, hanno dato un'idea piuttosto precisa dello spirito di quei tempi. Io ammiravo in particolare ... Paul Iribe»<sup>22</sup> scrisse Poiret. Ne uscì il primo catalogo di una collezione di moda e un'opera grafica di altissima qualità.

Convinto di avere trovato la soluzione al problema del rinnovamento della comunicazione di moda, proseguì la ricerca di talenti al di fuori dei canali tradizionali, affidandosi a giovani agli inizi della carriera come Georges Lepape, o ad artisti provenienti da mondi e progetti di avanguardia molto lontani dalla moda, come Edward Steichen e Man Ray. Per la consacrazione ufficiale del couturier su «Art et Décoration», Steichen fece muovere liberamente le modelle negli spazi della maison realizzando un servizio fotografico che univa l'immediatezza della vita di atelier a inquadrature inusuali e tagli di grande effetto. Dieci anni dopo, Man Ray mise a confronto l'abito opulento e raffinatissimo indossato da Denise Poiret con la purissima geometria della *Maiastra* di Brâncuși: una sola fotografia fu sufficiente per decretare che il rapporto fra Poiret e la modernità si era interrotto. Eppure era stato proprio quel rapporto a dare forma alla sua proposta di moda e a guidarlo in tutte le sue scelte, compreso lo stretto legame con l'arte e gli artisti.

Con i Fauves, conosciuti e frequentati a Chatou («All'epoca di cui parlo vedevo regolarmente due di loro, entrambi destinati a grande fama: Maurice de Vlaminck e André Derain. Abitavano nella casetta in riva al fiume, a Chatou, proprio come me»),<sup>23</sup> aveva condiviso i colori violenti, accostati anche in modi apparentemente stridenti. Con Raoul Dufy aveva operato una vera rivoluzione nel campo della stampa su tessuto, immediatamente recepita dalla più attenta industria serica lionese.<sup>24</sup> Fu al fianco di Lucien Vogel nel progetto di dare un valore artistico alla moda attraverso la «Gazette du Bon Ton», una rivista di qualità estetica eccezionale, illustrata da maestri del

disegno. Coinvolse designer e pittori nella progettazione delle stoffe<sup>25</sup> e degli oggetti di arredo dell'Atelier Martine e dei flaconi dei profumi Rosine.

Amicizia, collaborazione, rispetto reciproco erano le chiavi delle relazioni con gli artisti di ogni tipo e specializzazione con cui lavorò, che frequentò, cui offrì occasioni o che semplicemente «invitò alle sue cene, alle sue feste».<sup>26</sup> «In effetti, i pittori mi sono sempre piaciuti, mi sento alla pari con loro. Mi sembra che facciamo lo stesso mestiere e che possiamo dirci colleghi»,<sup>27</sup> scrisse nel 1930.

Nel 1910 Poiret decise di sperimentare nuove forme di dialogo con gli artisti, convinto che la moda doveva e poteva trovare altri modi per sostenere l'arte contemporanea: aprì una galleria d'arte (precorrendo di un secolo la recente iniziativa di Miuccia Prada). Identificò uno spazio idoneo all'interno della propria *maison de couture* e lo affittò a un gallerista, Henri Barbazanges, conservando il diritto di organizzare una o due mostre l'anno. Fino al 1923, la Galerie Barbazanges alternò quindi importanti iniziative di carattere commerciale ad altre che rispecchiavano i gusti e le intuizioni del couturier in campo artistico. I prediletti Jean-Louis Boussingault e André Dunoyer de Segonzac, insieme a Luc-Albert Moreau, ebbero l'onore della mostra inaugurale, seguita da due collettive dedicate a quei nuovi disegnatori cui la moda guardava con grande interesse.<sup>28</sup> Presto, però, l'attenzione si spostò su artisti di avanguardia come Robert Delaunay e Marie Laurencin nel 1912<sup>29</sup> e Natal'ja Gončarova e Michail Larionov nel 1919. Anche la danza, la letteratura e la musica più moderne trovarono uno spazio nella galleria di Poiret: da Francis Poulenc a Igor Stravinskij, da Darius Milhaud a Erik Satie.

Nessuna delle mostre organizzate dalla galleria Barbazanges fu però importante come quella che si svolse nei suoi locali nel 1916. Nel deserto di iniziative della Parigi degli anni di guerra («artisti e mercanti vanno sotto le armi, le gallerie chiudono le porte, i collezionisti stranieri disertano la capitale, mentre il Salon d'Automne e il Salon des Indépendants sono annullati», scrisse Billy Klüver<sup>30</sup>), il critico d'arte André Salmon ottenne da Paul Poiret lo spazio e gli aiuti per organizzare una manifestazione dedicata alla pittura, alla poesia e alla musica di avanguardia dal titolo «Art Moderne en France» (anche se fu subito chiamata «Salon d'Antin» dall'indirizzo del giar-

dino della maison). Vi parteciparono tutti, da Amedeo Modigliani a André Derain, da Moïse Kisling a Fernand Léger, da Henri Matisse a Georges Rouault, ad André Lhote a Kees van Dongen: 166 fra quadri e disegni.<sup>31</sup> Nei *matinées* letterari furono letti testi di Max Jacob e Guillaume Apollinaire e in quelli musicali furono eseguiti pezzi di Satie, Milhaud, Stravinskij e Georges Auric.<sup>32</sup> Fu un'occasione eccezionale, anche perché vi fu esposto per la prima volta *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Fino a quel momento, Poiret aveva collaborato con gli artisti nella sua attività professionale, li aveva frequentati, aveva comprato le loro opere, ma in quegli anni di guerra fece di più: diede il proprio contributo alla ripresa della cultura artistica parigina.

## La moda degli artisti

La parabola discendente di Poiret è ben nota. Incapace di accettare il nuovo mondo che era uscito dalla tragedia della Prima guerra mondiale, si trovò a combattere una battaglia contro la modernità che lo vide ovviamente perdente. La rivoluzione che aveva mutato dalle fondamenta il modo di vestire femminile chiedeva contributi estetici e idee originali per essere trasformata in moda. Le donne erano entrate in guerra in busto e gonne lunghe, ne erano uscite con un vestito a sacco che arrivava al polpaccio: le vecchie pratiche di sartoria e le tradizionali leggi della decorazione erano state superate in pochi anni. La foggia dell'abito femminile non era mai stata così semplice dai tempi della classicità: una tunica diritta e corta, appoggiata sulle spalle e sui fianchi, che rimase uguale a se stessa per un decennio. Tutta l'inventiva doveva, quindi, concentrarsi sulla decorazione e per questo i nuovi protagonisti delle passerelle parigine si rivolsero agli artisti. Madeleine Vionnet non si fece scappare l'occasione del giovane Thayaht in visita a Parigi e per qualche anno gli chiese di creare disegni da ricamare sui suoi modelli, insieme a lui rifece la tuta in versione alta moda,<sup>33</sup> ma gli affidò anche il compito di occuparsi della sua comunicazione, dal logo della maison fino alle tavole da pubblicare sulla «Gazette du Bon Ton». Gabrielle Chanel commissionò disegni per tessuti a Iliazd, per incari-

carlo poi della direzione della sua fabbrica di stoffe.<sup>34</sup> Alla maison Myrbor, Marie Cuttoli proponeva abiti ricamati su disegno di Natal'ja Gončarova alle donne che amavano «vedere un Léger o un Lurçat o un Picasso sulle pareti di casa propria».<sup>35</sup>

Gli artisti si resero conto di essere preziosi: non solo la struttura geometrica dell'abito offriva una superficie senza interruzioni alla decorazione, ma alle donne piacevano le forme e i colori che gli artisti di avanguardia stavano inventando da un decennio.

Fu una di loro, Sonia Delaunay, a gettare il ponte che avrebbe potuto mettere in comunicazione in modo definitivo i due mondi, collegando la moda alla ricerca artistica più avanzata. Nei primi anni dieci aveva lavorato con il marito Robert nella ricerca sul contrasto e la simultaneità ritmica dei colori che Apollinaire avrebbe definito «Cubismo orfico». Esposero insieme al Salon des Indépendants del 1914, ma fin dall'inizio Sonia sperimentò il dinamismo dei colori utilizzando il tessuto: la coperta da culla per il figlio e un abito patchwork per il Bal Bullier, immediatamente pubblicato da una rivista d'arte.<sup>36</sup> Fu però negli anni venti che, dopo un tentativo commerciale e alcuni esperimenti di avanguardia, fece il suo ingresso ufficiale nella moda. Nel 1923 disegnò per la Manufactures de velours et peluche J.B. Martin di Lione «50 disegni-rapporti di colore con forme geometriche pure, ritmate»<sup>37</sup> e l'anno dopo aprì l'Atelier Simultané. Nel 1924 i tessuti stampati a «superfici colorate [che] hanno come caratteristica il ritmo di base dell'Arte»<sup>38</sup> furono esposti al Salon d'Automne e gli abiti confezionati con le stesse stoffe o ricamati con analoghi disegni furono pubblicati dal «Bulletin de L'Effort moderne» come «adattamenti originali del cubismo alla moda»,<sup>39</sup> ma anche da «Vogue Paris».<sup>40</sup>

Era ormai chiaro che entrambi i mondi erano disposti ad accettare gli sconfinamenti, perché lo spirito profondo della modernità, che solo l'arte e l'architettura sapevano cogliere ed esprimere, voleva dare forma a tutto l'ambiente umano e la moda aveva bisogno di quella modernità per essere davvero adeguata ai tempi.

Le foto dei vestiti dell'Atelier Simultané e delle pellicce di Jacques Heim (tutti progettati da Sonia) scattate durante l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes del 1925 sono una testimonianza di questo scambio. I vestiti della modernità sono perfetta-

◀◀ fig. p. 130

◀◀ figg. pp. 114-115, 189

◀◀ figg. pp. 112-113, 110-111

mente inseriti nel *Jardin d'Eau et de Lumière* di Gabriel Guevrekian, nel *Jardin de l'habitation moderne* di Robert Mallet-Stevens con gli alberi cubisti di Jan e Joël Martel, nella *Ambassade Française* di Francis Jourdain e Pierre Chareau o, su una Citroën dipinta a colori simultanei, davanti al *Pavillon du Tourisme* di Mallet-Stevens.<sup>41</sup>

Pubblicazioni d'arte, riviste di moda specializzate e semplici giornali femminili di tutto il mondo dedicarono all'artista-designer articoli, copertine e interviste, affascinati dal miracolo che stava avvenendo sotto i loro occhi: l'arte di avanguardia poteva essere la chiave per creare la moda del Novecento e la moda poteva essere un mezzo espressivo per l'arte. Persino l'Università s'interessò al fenomeno: nel 1927 la Delaunay fu invitata a tenere una conferenza alla Sorbona. Parlò dell'*Influenza della pittura sulla moda*.<sup>42</sup> Fu però una breve stagione. Già nel 1927 qualcosa nella società e nella moda era cominciato a cambiare e i modelli dell'Atelier Simultané non apparivano più così innovativi. Dopo aver ridotto la produzione alle sole stoffe, la Tissus Delaunay chiuse nel 1930 per il blocco del mercato americano seguito al crollo di Wall Street.

L'idea che gli artisti potessero essere straordinari creatori di disegni per tessuti però sopravvisse. Manlio Rho e Carla Badioli sono stati fondamentali per l'industria serica comasca, così come Pietro Zuffi e Getulio Alviani lo furono per l'alta moda di Germana Marucelli.

► figg. pp. 198-199, 208-209, 212-213

## L'abito opera d'arte

La moda aveva capito che gli artisti erano una risorsa straordinaria e soprattutto che il rapporto e la collaborazione con loro poteva assumere forme diverse e sempre nuove: bastava un po' di immaginazione. Nel dicembre 1936, «Vogue Paris» scrisse: «Le persone di gusto s'ispirano a vicenda e la moda vive di questi scambi, di queste sottili corrispondenze».<sup>43</sup> Stava parlando della collezione di Schiaparelli in cui si era visto sfilare «l'enigmatico personaggio coperto di cassetti» creato da Salvador Dalí.<sup>44</sup> Il Surrealismo entrava ufficialmente nella moda dopo aver scandalizzato i benpensanti per più di dieci anni e quando ormai stava diventando un fenomeno culturale di massa.

► figg. pp. 122-123, 124-129

In un recente saggio, Diana Crane osserva: «Il termine avanguardia, che implica un fenomeno difficile da comprendere perché sfida i preconcetti del pubblico e di conseguenza non è immediatamente accettato, sembra incongruo se applicato alle mode nell'abbigliamento. In generale si pensa che la moda riguardi fenomeni che sono nuovi, ma vengono rapidamente e ampiamente accettati, sottintendendo in questo che la loro accettazione non comporta un mutamento importante nella visione del mondo da parte del pubblico».<sup>45</sup>

Era esattamente quello che stava accadendo con il Surrealismo alla metà degli anni trenta: Londra, New York, Parigi<sup>46</sup> dedicarono al movimento grandi mostre che ebbero un incredibile successo di pubblico e attirarono l'attenzione dell'industria culturale americana.<sup>47</sup> Nonostante le apparenze, non era incomprensibile. «Il Surrealismo non è più strano di una normale persona che sogna ... Quando pigramente fate scarabocchi sul blocco di appunti del telefono, state buttando giù il vostro inconscio irrazionale», rassicurò «Life».<sup>48</sup> Ma fu soprattutto il suo progetto di «rendere le persone capaci di dimenticare il mondo esterno»<sup>49</sup> che lo rese perfetto per diventare «un antidoto alle preoccupazioni della Grande depressione, allo stato della politica mondiale e anche della vita moderna in generale».<sup>50</sup> La mostra del Museum of Modern Art, «il divertissement più incredibilmente pazzo che la città abbia mai visto»,<sup>51</sup> lo trasformò in un semplice, ma «affascinante tema per conversazioni da salotto», come scrisse «Vogue».<sup>52</sup>

Dalí diventò la star più popolare di questa forma semplificata del progetto di André Breton e la moda si affrettò a servirsene. Elsa Schiaparelli era eccentrica, omogenea al mondo degli artisti di avanguardia con cui era cresciuta e con una concezione della moda sperimentale e ludica. Sapeva che per le ricche signore americane che frequentavano il suo atelier la moda era un gioco che serviva anche a dimenticare la crisi profonda che aveva colpito il loro paese, che non si prendevano troppo sul serio e che si rivolgevano a lei perché sapeva parlare di cultura con ironia e leggerezza. I modelli che Dalí e Jean Cocteau disegnarono per lei erano anche una risposta al frivolo desiderio di vestire dei sogni (quelli dell'artista, quelli della couturière, i propri), nonostante i complessi significati psicologici, psicanalitici o filosofici

che racchiudevano. Capi emblematici, che proponevano una riflessione sul significato della moda e che si incastonavano come pietre preziose all'interno di collezioni estremamente inventive in cui i linguaggi del Dadaismo e del Surrealismo venivano utilizzati in modo leggero e fantasioso. Erano capi che facevano parlare i giornali e che solo poche ebbero il coraggio di indossare, ma che lanciavano l'idea che un abito potesse essere un'opera d'arte, un oggetto da museo non destinato neppure alle pochissime fortunate che frequentavano gli atelier di haute couture. A proposito del cappello-scarpa creato da Dalí, Schiaparelli scrisse che solo Daisy Fellowes, «la donna che più di ogni altra faceva parlare di sé con i suoi fantastici abiti, all'epoca il verbo in fatto di eleganza, ebbe il coraggio di indossarlo».<sup>53</sup>

Fu un'intuizione che avrebbe potuto avere sviluppi, ma che fu presto accantonata dalla guerra e dai cambiamenti dei modi di vestire. Tornò in auge molti anni dopo, quando le leggi della comunicazione s'impadronirono della moda e la necessità di stupire e creare emozioni forti nei consumatori prese il sopravvento sulla portabilità dei modelli.

## L'abito della rivoluzione

Anche l'idea (o la realtà) di un abito non indossabile, però, non era una novità. Aveva rappresentato il destino di tutti i tentativi compiuti dagli artisti al di fuori del sistema della moda a partire dal maggio 1794, alla fine della Rivoluzione francese, quando il Comitato di salute pubblica incaricò Jacques-Louis David di «presentare le sue idee e progetti sui modi di migliorare il modo di vestire nazionale attuale, di renderlo più appropriato ai costumi repubblicani e al carattere della Rivoluzione».<sup>54</sup> Al di là di ogni giudizio, il progetto era grandioso: creare l'abito della rivoluzione. Gli otto disegni di David, incisi da Vivant Denon, furono distribuiti «a ciascuno dei membri della Convenzione e ai cittadini dei diversi dipartimenti, nel numero di ventimila esemplari per il modello di abbigliamento civile e seimila per ciascuno degli altri».<sup>55</sup> Nonostante questo, non furono mai indossati, se non da qualche amico o allievo di David. Jean-Baptiste Lesueur osservò:

«Da qualche tempo il pittore David e l'attore Talma hanno creato dei costumi che fanno indossare a dei giovani, ma nessuno ha avuto successo, la gente li considerava semplicemente degli attori».<sup>56</sup>

La stessa sorte toccò alla rivoluzione culturale futurista. Nel 1914, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, Giacomo Balla pubblicò due manifesti, *Le vêtement masculin futuriste* e *Il vestito antineutrale*. Solo il secondo era stato «approvato entusiasticamente dalla Direzione del Movimento futurista e da tutti i Gruppi Futuristi italiani»,<sup>57</sup> certamente più per l'esplicito appoggio alla campagna a favore dell'intervento bellico in cui il movimento si era impegnato che per la diversità delle proposte vestimentarie, quasi immutate rispetto al precedente. Il progetto di Balla era comunque dirompente, soprattutto perché intaccava uno dei simboli della borghesia: l'immutabile divisa nera che da un secolo rappresentava l'etica del lavoro e la credibilità del maschio borghese («una immensa sfilata di becchini, becchini politici, becchini innamorati, becchini borghesi», aveva scritto Baudelaire).<sup>58</sup>

Il completo giacca-pantaloni veniva reso audace con tagli asimmetrici, ma soprattutto investito dal colore, dalle linee-forza di velocità astratta e dal principio di trasformazione («Ciascuno può così non solo modificare, ma inventare in ogni momento un nuovo vestito che risponde ad un nuovo stato d'animo. Il modificante può essere imperioso, amoroso, carezzante, persuasivo, diplomatico, unitonale, pluritonale, scioccante, discordante, decisivo, profumato ecc.»).<sup>59</sup>

Era un'evidente provocazione, che collegava idealmente il dandy Balla con i futuristi moscoviti che un anno prima si erano presentati tra la folla del Kuzneckij Most con i visi dipinti, accessori bizzarri e un cucchiaino di legno all'occhiello. Vladimir Majakovskij aveva indossato per la prima volta la vistosa blusa gialla «da bellimbusto».<sup>60</sup> E come gesto di sfida contro i pacifisti e «i professori tedescofilo» il vestito antineutrale di Balla fu usato durante le turbolente manifestazioni interventiste che precedettero l'entrata in guerra dell'Italia, ma niente di più, nonostante che nel 1916 Bruno Corradini ne riprendesse i principi in *È bene dipingere subito il mondo* pubblicato su «L'Italia Futurista».<sup>61</sup> Una foto del 1919 della redazione della rivista in completo scuro, camicia bianca e cravatta sobria testimonia che sia il manifesto sia i richiami successivi ri-

masero del tutto inascoltati anche all'interno dello stesso gruppo futurista. Ma non del tutto.

«O si è un'opera d'arte o la si indossa», aveva scritto Oscar Wilde nel 1894.<sup>62</sup>

Negli anni venti i Futuristi scelsero la seconda ipotesi, mostrandosi in pubblico con il solito completo scuro, illuminato però da fantasiosi e coloratissimi gilet. Lo fecero al congresso futurista di Milano nel novembre 1924 e poi l'anno dopo a Parigi, quando alla Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, nelle sale del Grand Palais, furono esposti lavori di Balla, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini. Era stato Depero che nella sua Casa d'arte di Rovereto aveva realizzato i gilet ricamati ad applicazione destinati a Filippo Tommaso Marinetti, a Umberto Notari e ad altri amici. L'idea era piaciuta anche a Balla e Pippo Rizzo. Erano capi unici, opere d'arte con un forte impatto, che furono indossate in pubblico per «esaltare» ancora una volta «il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno».<sup>63</sup>

La prima ipotesi di Wilde fu invece adottata da Giacomo Balla stesso che per tutta la vita continuò a indossare i suoi abiti futuristi quasi a completamento delle sue case romane (in via Parioli prima e via Oslavia poi), pensate e arredate in ogni particolare secondo i principi della *Ricostruzione futurista dell'universo*, il cui manifesto aveva firmato con Depero nel 1915. «Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente» avevano scritto.<sup>64</sup>

Creare un nuovo universo, ma con ben altri strumenti e prospettive era stato anche l'obiettivo della Rivoluzione d'ottobre. «Mai l'eredità del passato era stata ripudiata in modo così preciso, più completo, più provocatorio; mai la pretesa di universalità era stata affermata in forma più intransigente; mai in nessuna rivoluzione precedente la frattura della continuità era apparsa più radicale» scrisse Edward H. Carr nel 1958.<sup>65</sup> Questo rifiuto comprendeva ovviamente anche la moda, ma poneva le premesse per creare qualcosa di nuovo. Tutto doveva essere riprogettato in funzione della nuova società comunista, anche il quotidiano e quindi anche l'abbigliamento.

Ad aprire il dibattito furono i Costruttivisti che dai primi anni venti cominciarono a precisare la loro "ideologia"

sulla progettazione della "forma esteriore" della produzione industriale e del «lavoro artistico dotato di un significato sociale». «È compito del gruppo costruttivista guidare il lavoro materialista, costruttivista verso fini comunisti» dichiararono nel 1921.<sup>66</sup> Un compito che includeva la creazione di abiti concepiti per il lavoro: «se si tratta di produrre la divisa di un macchinista di tipografia, di locomotiva o di una fabbrica metallurgica – si introducono delle caratteristiche individuali nella scelta della stoffa e nei particolari del taglio».<sup>67</sup> Ljubov Popova e Varvara Stepanova cominciarono a realizzarli per il teatro collaborando con Vsevolod Mejerchol'd, ma quasi contemporaneamente Aleksandr Rodčenko progettò la tuta bordata di pelle e piena di tasche con cui si fece fotografare nel 1922 e la Stepanova, sua moglie, disegnò i bozzetti delle divise da lavoro *prozodezhda* (abbigliamento industriale) e le quattro tenute sportive che pubblicò sul secondo numero di «LEF», la rivista del gruppo.

La collaborazione con la produzione industriale, però, arrivò nel 1923 quando la Stepanova e la Popova risposero all'appello del nuovo direttore della Prima Fabbrica di cotone stampato di Mosca, intenzionato a rinnovare la produzione dell'azienda.<sup>68</sup> Mostrando una precisa visione dei processi aziendali del tessile (certamente frutto della tradizione familiare della Popova e della sua precedente esperienza come disegnatrice di stoffe per la cooperativa artigiana di Natalia Davidova a Verbovka),<sup>69</sup> le due artiste posero delle condizioni: «la fabbrica ci doveva spiegare i processi di produzione e lasciarci intervenire in tutte le tappe in cui l'aspetto artistico entra in gioco: scelta dei motivi, commercializzazione, esposizione».<sup>70</sup> Per sei mesi fra il 1923 e il 1924 crearono centinaia di disegni geometrici tracciati con riga, squadra e compasso di cui solo una minima parte fu realizzata. Ne resta testimonianza nelle fotografie che nel 1924 Rodčenko scattò alla moglie, a Lilja Brik e alla vetrina di un negozio, in un film di Jurij Željabužskij, *La sigaraia del Mossel'prom (Papirosnica ot Mossel'roma)*, dello stesso anno e in due piccoli campioni conservati alla Galleria Tret'jakov di Mosca.<sup>71</sup> La morte della Popova nel maggio 1924 mise fine al progetto, anche se i tessuti (o i disegni) di entrambe le artiste furono esposti a Parigi nel 1925, nel padiglione dell'URSS.<sup>72</sup>

Le difficoltà del processo industriale, i tormentati progressi della NEP con la conseguente riapertura alla moda,

► figg. pp. 104-109

gli sviluppi del dibattito politico interno e della struttura burocratica statale ostacolarono la purezza rivoluzionaria del progetto ideologico dei Costruttivisti che finirono per dedicare la loro creatività ad altro. Nel 1929, presentando l'opera teatrale *Inga*, Rodčenko scrisse «nei costumi ... la questione della razionalizzazione viene affrontata, ma solo da un punto di vista teorico, perché la soluzione è naturalmente un compito di estrema difficoltà. Questo problema richiede sempre più lavoro, per collegare la ricerca dell'artista ai vincoli della quotidianità».<sup>73</sup>

Ma i vincoli della quotidianità non sono materia per gli artisti: a loro sono riservati voli più alti, anche nella moda. La ricerca della modernità è stata infatti il campo in cui si sono strette tutte le alleanze tra arte e moda. Di volta in volta, la moda ha chiesto all'arte nuovi strumenti sintattici o nuove forme linguistiche per poter continuare la sua eterna e sempre rinnovata narrazione, inventando forme di dialogo e di collaborazione che ancora oggi hanno una loro attualità (insieme ad altre, più recenti, che sono analizzate in questo catalogo). I designer della moda non hanno mai cessato di guardare all'arte come fonte d'ispirazione per le loro creazioni più o meno di avanguardia, si sono convinti di essere artisti frequentando scuole create per loro, ma sapendo perfettamente che l'arte vera poteva e può essere al loro fianco soprattutto nel difficile compito di interpretare sempre e al meglio i tempi. Gli artisti, da parte loro, hanno collaborato e collaborano con la moda per le ragioni più varie e complesse: dalla semplice questione economica al desiderio di popolarità, dal rapporto personale alla curiosità, dal grandioso progetto di un *Gesamtkunstwerk* all'utopia rivoluzionaria.

<sup>1</sup> Cfr. Aileen Ribeiro, *Painting, in Fashion and Art*, a cura di Adam Geczy e Vicki Karaminas, London-New York 2012, pp. 169-176.

<sup>2</sup> Cfr. *L'Impressionisme et la Mode*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2012-2013; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013; Chicago, Art Institute, 2013), Paris 2012.

<sup>3</sup> John Ruskin, *Pre-raphaelitism and Notes on the Principal Pictures in the Royal Academy, the Society of Painters in Water Colours, etc.*, London-New York 1851, p. 5: «rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth».

<sup>4</sup> Ford Madox Brown, Millais e Rossetti usarono il libro di Camille Bonnard, *Costumes Historiques*, pubblicato a Parigi nel 1829-1830.

<sup>5</sup> Mary Eliza Haweis, *The Art of Dress*, London 1879, pp. 101-102: «A 'Præ-Raphaelite' woman is an active, and independent woman; not only does she possess mobility in her attire, she requires it».

<sup>6</sup> Sull'argomento, cfr. Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der*

*Frauentracht*, Krefeld 1900; *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider*, Düsseldorf 1900, con testo di Maria van de Velde; Maria van de Velde, *Sonderausstellung Moderner Damenkostüme*, «Dekorative Kunst», VII, 1901, pp. 41-47.

<sup>7</sup> Cfr. Rebecca Houze, *Fashionable Reform Dress and the Invention of "Style" in Fin-de-siècle Vienna*, «Fashion Theory», V, 2001, 1, pp. 29-56.

<sup>8</sup> Le fotografie furono pubblicate da «Deutsche Kunst und Dekoration», XIX, 1906-1907, pp. 61-73. Le didascalie indicano il professor Gustav Klimt come autore, la definizione del modello e la precisazione che gli abiti erano stati realizzati dall'atelier Flöge («Sämtliche Kostüme ausgeführt im Atelier der Schwestern Pflüge-Wien»).

<sup>9</sup> Gustav Klimt, *Emilie Flöge*, 1902, Vienna, Historisches Museum der Stadt.

<sup>10</sup> Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer*, 1907, New York, Neue Galerie.

<sup>11</sup> Gustav Klimt, *Judith II (Salome)*, 1909, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Musei Civici Veneziani.

<sup>12</sup> Cfr. *La Mode retrouvée. Les robes trésors de la comtesse Greffulhe*, catalogo della mostra (Parigi, Palais Galliera, 2015-2016), a cura di Olivier Saillard, Paris 2015.

<sup>13</sup> Cfr. Degas, Boldini, *Toulouse-Lautrec. Portraits inédits par Michel Manzi*, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée Goupil, 1997; Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1997), a cura di Sabine Du Vignau, Paris 1997.

<sup>14</sup> Cfr. Gêrôme & Goupil. *Art et Entreprise*, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée Goupil, 2000-2001; New York, Dahesh Museum of Art, 2001; Pittsburg, Frick Art & Historical Center, 2001), Paris 2000.

<sup>15</sup> *L'Hotel des Modes*, «Les Modes», VII, 1907, 6, pp. 2-3: 2: «à l'Art, l'art de la femme, l'art de parer et d'encadrer la femme».

<sup>16</sup> Cit. in Degas, Boldini, *Toulouse-Lautrec* 1997, cit., p. 30: «Ce sont les peintres et sculpteurs des siècles passés qui nous ont fait connaître avec précision et avec éclat les variations de la mode. Imitons cet exemple. C'est pourquoi Manzi a invité des artistes à reproduire les robes que des couturiers célèbres ont créées. Il a voulu qu'elles fussent portées par des mondaines et des actrices élégantes».

<sup>17</sup> Giovanni Boldini, *Mme Marthe Régner*, 1905, già New York, collezione privata, asta Christie's, 12 ottobre 2011.

<sup>18</sup> Giovanni Boldini, *Mlle Lantelme*, 1907, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna.

<sup>19</sup> Marthe Regnier, Geneviève Lantelme, Renée Desprez e Nelly Cormon erano attrici di teatro. «Les Modes» aveva scelto fin dal primo numero di proporre fotografie dei modelli di haute couture indossati da dive del palcoscenico. Il fatto che la casa editrice Manzi, Joyant & Co. pubblicasse anche la rivista «Le Théâtre» facilitava i contatti fra i due mondi.

<sup>20</sup> Tutti i dipinti furono pubblicati in «Les Modes», VII, 1907, 7.

<sup>21</sup> Cfr. Patricia Leighton, *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre*, Paris-Chicago 2013.

<sup>22</sup> Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris 1930, p. 82: «Plusieurs artistes ont donné, dans leurs dessins, une idée assez exacte de l'esprit de cette époque. Je distinguai notamment Jean Villemot et Paul Iribé»; trad. it. a cura di Simona Brogli, introduzione di Sofia Gnoli, Milano 2009, p. 87.

<sup>23</sup> Ivi, p. 93: «A l'époque que je suis en train de raconter je voyais régulièrement deux d'entre eux, l'un et l'autre appelés à un grand avenir: c'étaient Vlaminck et Derain»; trad. it. 2009, p. 97.

<sup>24</sup> Cfr. Anne Tourlonias, Jack Vidal, *Raoul Dufy. L'oeuvre en soie. Logique d'un oeuvre ornemental industriel*, Avignon 1998.

<sup>25</sup> Al MoMA di New York è conservato un tessuto di seta dell'atelier Martine stampato su disegno di Matisse.

<sup>26</sup> Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, con prefazione di Paul Leautaud, Paris 1933, p. 29: «Il les invita à ses dîners, à ses fêtes»; trad. it. a cura di Maria Baiocchi, prefazione di Ester Coen, Roma 1993, p. 60.



<sup>27</sup> Poiret 1930, cit., p. 76: «Car j'ai toujours aimé les peintres, je me sens de plain-pied avec eux. Il me semble que nous exerçons le même métier et que se sont mes camarades de travail», trad. it. 2009, p. 97.

<sup>28</sup> «Exposition des oeuvres de Bernard Boutet de Monvel, Georges Lepape, Jacques et Pierre Brissaud», marzo 1911; «Exposition des collaborateurs de La Gazette du Bon Ton», dal 5 dicembre 1913 al 5 gennaio 1914.

<sup>29</sup> *Les Peintres. Robert Delaunay, Marie Laurencin*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Barbazanges, 1912), con prefazione di Maurice Princet e Fernand Fleuret, Paris 1912.

<sup>30</sup> Billy Klüver, *Un jour avec Picasso. Le 12 août 1916*, con fotografie di Jean Cocteau, Paris 1994, p. 62: «Artistes et marchands partent sous les drapeaux, les galeries ferment leurs portes, les collectionneurs étrangers désertent la capitale, tandis que le Salon d'Automne et au Salon des indépendants sont annulés».

<sup>31</sup> Ivi, p. 11.

<sup>32</sup> Cfr. Mary E. Davis, *Classic Chic. Music, Fashion, and Modernism*, Berkeley-Los Angeles-London 2006, pp. 115-116.

<sup>33</sup> Si veda Enrica Morini, *La tuta. Da antimoda a haute couture*, in *Thayaht. Un artista alle origini del Made in Italy*, catalogo della mostra (Prato, Museo del Tessuto, 2007-2008), a cura di Daniela Degl'Innocenti, Prato 2007, pp. 22-31.

<sup>34</sup> Presentato a Gabrielle Chanel da Sergej Djagilev, dal 1927 Iliazd (Ilya Zdanevich) progettò stoffe per la TISSUS CHANEL di Asnières per diventare direttore dell'azienda fino al 1931. All'argomento è stata dedicata una sezione della mostra «Iliazd. The 20th century of Ilya Zdanevich», tenuta al Museo Puškin di Mosca dal 15 dicembre 2015 al 14 febbraio 2016.

<sup>35</sup> Thérèse e Louise Bonney, *A Shopping Guide to Paris*, New York 1929, p. 25: «If you like to see a Léger or a Lurçat or a Picasso on your walls, you will like to wear Myrbor clothes». Sulla maison Myrbor, vedi Dominique Paulvé, *Marie Cuttoli, Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Paris 2010.

<sup>36</sup> Cfr. Edmond Courtot, *De la mode esthétique vivante*, «Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique français, gazette bimensuelle illustrée», nn. 4-6, 1914, pp. 23-24: 24.

<sup>37</sup> *Inventaire des collections publiques françaises – Robert et Sonia Delaunay*, Paris 1967, p. 111: «J'ai réalisé 50 dessins-rapport de couleur avec des formes géométriques pures».

<sup>38</sup> Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris 1957, p. 208: «les surfaces colorantes ont comme caractéristique le rythme qui est à la base de l'Art»; cit. in Marina Giordano, *Sonia Delaunay. La danza del colore*, Milano 2003, p. 116.

<sup>39</sup> *Adaptation originale di Cubisme à la mode*, «Bulletin de L'Effort moderne», n. 5, I, 1924. L'Effort Moderne era la galleria d'arte di Léonce Rosenberg.

<sup>40</sup> «Vogue Paris», V, 1924, 8.

<sup>41</sup> Cfr. Cécile Godefroy, *La photographie au service du simultanéisme. L'utilisation de l'image de mode par Sonia Delaunay*, «Études photographiques», n. 12, 2002, pp. 148-159.

<sup>42</sup> Sonia Delaunay, *L'influence de la peinture sur l'art vestimentaire*, «L'art et la mode», XLVIII, 1927, 8, pp. 16-21.

<sup>43</sup> Cecil Beaton, Salvador Dalí, *A la manière de...*, «Vogue Paris», XVII, 1936, 12, pp. 58-59: 58: «Les gents de gout s'inspirent mutuellement, et la mode vit de ces échanges, de ces subtiles correspondances».

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 58-59: «l'enigmatique personnage couvert de tiroirs».

<sup>45</sup> Diana Crane, *Fashion and its social agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago 2000, p. 154: «The term "avant-garde" which implies a phenomenon that is difficult to understand because it challenges the public's preconceptions and consequently is not immediately accepted, seems incongruous when applied to fashions in clothing. Fashion is generally thought to refer to phenomena that are new but that are rapidly and widely accepted, implying that their acceptance does not require a major

shift in worldview on the part of the public»; trad. it. con il titolo *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, di Marinella Giambò, Milano 2004, p. 179.

<sup>46</sup> «International Surrealist Exhibition», New Burlington Galleries, 11 giugno-4 luglio 1936; «Fantastic Art, Dada, Surrealism», Museum of Modern Art, dicembre 1936-gennaio 1937; «Exposition Internationale du Surréalisme», Galerie des Beaux-Arts, 17 gennaio-24 febbraio 1938.

<sup>47</sup> Cfr. Keith L. Eggner, «An Amusing Lack of Logic». *Surrealism and Popular Entertainment*, «American Art», VII, 1993, 4, pp. 30-45.

<sup>48</sup> *Surrealism on Parade*, «Life», 14 dicembre 1936, pp. 24-27: 27: «Surrealism is no stranger than a normal person's dream....When you scribble idly on a telephone pad you are setting down your irrational subconscious».

<sup>49</sup> Mehemed Fehmy Agha, *Surrealism, or the Purple Cow*, «Vogue US», 1 novembre 1936, pp. 60-61, 129-131, 146: «enable people to forget the exterior world».

<sup>50</sup> Sandra Zalman, *The Vernacular as Vanguard. Alfred Barr, Salvador Dalí, and the U.S. Reception of Surrealism in the 1930s*, «Journal of Surrealism and the Americas», I, 2007, pp. 44-67: 49: «an antidote to the anxieties of the Great Depression, the state of world politics, and even modern life in general».

<sup>51</sup> Edward Alden Jewell, *In the Realm of Art: Baying at the Purple Moon; The Museum of Modern Art Opens Show of Dada and Surrealism, Old and New*, *The New York Times*, 13 dicembre 1936: «the most incredibly mad divertissement the town has ever seen».

<sup>52</sup> Fehmy Agha 1936, cit., p. 146: «fascinating dinner conversation».

<sup>53</sup> Elsa Schiaparelli, *Shocking life*, London 1954, ed. 2007, p. 90: «the most-talked-about well-dressed woman, the supreme word in elegance at the time, had the courage to wear it»; trad. it. a cura di Rossana Stanga, con il titolo con il sottotitolo *Autobiografia di un genio della moda*, prefazione di Natalia Aspesi, Padova 2008, p. 124.

<sup>54</sup> Comité de Salut public, 25 floréal an II (14 maggio 1794): «présenter ses vues et projets sur les moyens d'améliorer le costume national actuel, de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution, pour en présenter les résultats à la Convention nationale, et recueillir le vœu de l'opinion publique».

<sup>55</sup> Comité de Salut Public, 5 prairial an II (24 maggio 1794): «à chacun des membres de la Convention et aux citoyens des divers départements, au nombre de vingt mille exemplaires de chaque pour le modèle de l'habillement civil et six mille de chacun des autres».

<sup>56</sup> Jean-Baptiste Lesueur, *Projets de nouveaux costumes*, 1794 e 1796, Paris, Musée Carnavalet: «Pendant quelques temps, David le peintre et l'acteur Talma composèrent des costumes qu'ils faisaient porter par des jeunes gens, mais aucun n'a put prendre, les peuples les regardaient comme des Acteurs».

<sup>57</sup> Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 settembre 1914.

<sup>58</sup> Charles Baudelaire, *Le Salon de 1846*, Paris 1846, pp. 125-130: 127: «une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois», trad. it. a cura di Giovanni Raboni in *Id.*, *Poesie e prose*, introduzione di Giovanni Macchia, Milano 1973, p. 772.

<sup>59</sup> Giacomo Balla, *Manifeste du vêtement futuriste*, 20 maggio 1914: «Chacun peut ainsi non seulement modifier, mais inventer à chaque instant un nouveau vêtement qui réponde à un nouvel état d'âme Le modifiant peut être impérieux, amoureux, caressant, persuasif, diplomatique, unitonal, pluritonal, choquant, discordant, décisif, parfumé, etc.».

<sup>60</sup> Vladimir Majakovskij, *La blusa del bellimbusto*. La poesia fu pubblicata in «Prima rivista dei futuristi russi» («Pervyj žurnal russkich futuristov»), n. 1-2, 1914.

<sup>61</sup> Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini), *È bene dipingere subito il mondo*, «L'Italia Futurista», n. 1, 1916, p. 2.

<sup>62</sup> Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, «The Chameleon», I, 1894, p. 3: «One should either be a work of art, or wear a work of art».

<sup>63</sup> *Manifeste du Futurisme*, *Le Figaro*, 20 febbraio 1909: «exalter ... le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing».

<sup>64</sup> Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, 11 marzo 1915.

<sup>65</sup> Edward H. Carr, *Socialism in One Country (1924-1926)*, 3 voll. 1958-1963, London 1958, I, pp. 3-4: «Never had the heritage of the past been more sharply, more sweepingly or more provocatively rejected; never had the claim to universality been more uncompromisingly asserted; never in any previous revolution had the break in continuity seemed so absolute»; cit. in Djurdja Bartlett, *Stile e socialismo: quando la moda "doveva" essere arte*, in *Moda e arte*, a cura di Marco Pedroni e Paolo Volonté, Milano 2012, p. 70.

<sup>66</sup> Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, *Programma del gruppo pro-duttivista*, 1921.

<sup>67</sup> VARST (Varvara Stepanova), *Abbigliamento contemporaneo. Il prozodezhda (Kostium segodniashnego dnia-Prozodezhda)*, «LEF», n. 2, I, 1923, pp. 65-68; cit. in Alexandr Lavrent'ev, Varvara Stepanova. *Una vita costruttivista*, Milano 1988, p. 79.

<sup>68</sup> Cfr. Marie-Christine Pitre, *Quand l'art rencontre l'industrie ou «l'impossible conciliation des inconciliables» la collaboration de Lioubov Popova et Varvara Stépanova avec une fabrique de tissus (1923-1924)*, Ph.D. Diss., Montréal, Université du Québec, 2011, pp. 75 sgg.

<sup>69</sup> *Amazons of the Avant-garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 2000), a cura di John E. Bowlit e Matthew Drutt, New York 2000, p. 196; ed. it. New York 2000.

<sup>70</sup> Cit. in Alexandre N. Lavrentiev, *Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste*, in *Europe 1910-1939: quand l'art habillait le vêtement*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de la Mode et du Costume, 1997), a cura di Valérie Guillaume, Paris 1997, pp. 70-82: 74: «la fabrique devait nous expliquer le procédés de production, et nous laisser intervenir à toutes les étapes où l'aspect artistique entre en jeu: choix des motifs, commercialisation, expositions».

<sup>71</sup> Uno dei due campioni disegnati da Ljubov Popova corrisponde al tessuto del fazzoletto da testa indossato da Stepanova e Brick nelle foto di Aleksandr Rodčenko.

<sup>72</sup> Cfr. Pitre 2011, cit., pp. 105 sgg.

<sup>73</sup> *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 2005), a cura di Alexander N. Lavrentiev, introduzione di John E. Bowlit, New York 2005, p. 199: «In the costumes ... the question of rationalization is raised, but only theoretically, because of course its solution is an extremely difficult assignment. This question needs work and more work, connecting the artist's search with everyday conditions».

© 2016 Salvatore Ferragamo S.p.A.  
© 2016 Mandragora. Tutti i diritti riservati.

Mandragora s.r.l.  
piazza del Duomo 9, 50122 Firenze  
www.mandragora.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2016 Calder Foundation, New York/by SIAE, Roma. Tutti i diritti riservati.  
© Constantin Brâncuși, by SIAE 2016.  
© Ettore Sottsass, by SIAE 2016.  
© Franco Gentilini, by SIAE 2016.  
© Getulio Alviani, by SIAE 2016.  
© Giacomo Balla, by SIAE 2016.  
© Giuseppe Capogrossi, by SIAE 2016.  
© Kenneth Noland, by SIAE 2016.  
© Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2016.  
© Marino Marini, by SIAE 2016.  
© Max Ernst, by SIAE 2016.  
© Mimmo Paladino, by SIAE 2016.  
© Succession Picasso, by SIAE 2016.  
© Paolo Scheggi, by SIAE 2016.  
© Piero Dorazio, by SIAE 2016.  
© Roberto Crippa, by SIAE 2016.  
© Yinka Shonibare, by SIAE 2016.

Prestampa  
Puntoacapo, Firenze  
Stampa e legatura  
Varigrafica, Roma

isbn 978-88-7461-302-1

Finito di stampare  
nel maggio 2016