



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

## Collezioni di abiti nei musei della Regione Veneto: un'analisi sugli allestimenti e sul ruolo delle mostre sulla moda

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatrice**

Prof.ssa Stefania Portinari

**Laureanda**

Anna Fortin

Matricola 825064

**Anno Accademico**

2011 / 2012

## INDICE

INTRODUZIONE p.1

### CAPITOLO 1

ALCUNI CENNI SULL'EVOLUZIONE DELLE MOSTRE DEDICATE ALLA MODA: DALLE COLLEZIONI AI MUSEI p.4

1. Il XIII e il XVIII secolo: dalla nascita delle raccolte di abiti e del collezionismo privato alla moda degli eccessi e della morigeratezza
2. Dall'Ottocento al 1920: l'avvento dell'era industriale e delle Esposizioni Universali e la nascita delle esposizioni di abiti pubbliche
3. Il XX secolo: dall'Ente Nazionale della Moda al *Made in Italy*

### CAPITOLO 2

I MUSEI DI MODA IN ITALIA p.34

1. Istituzioni culturali pubbliche e private che conservano abiti e accessori in Italia: una panoramica generale
  - Le istituzioni culturali pubbliche. Un esempio di istituzione culturale pubblica italiana in cui si conserva una raccolta di abiti: il Museo Provinciale di Moda e di Arti Applicate di Gorizia
  - Le istituzioni culturali private: archivi, musei aziendali e fondazioni
  - Un esempio di raccolta di abiti e accessori vintage impropriamente definita "archivio": A.N.G.E.L.O. Vintage Palace
  - Un esempio di archivio privato aziendale che conserva una raccolta di abiti: l'archivio storico Rubelli
  - Un esempio di museo aziendale: il museo aziendale Diesel
  - Un esempio di museo italiano gestito da una fondazione: Il Museo del Tessuto di Prato
  - Un esempio di museo che espone capi d'abbigliamento ma non può essere definito museo di abiti: il Museo del Merletto di Burano

2. La vicenda del museo della moda a Milano

### CAPITOLO 3

ESPORRE ABITI: CRITERI E PROBLEMATICHE p.80

1. La conservazione degli abiti
2. Il restauro degli abiti

3. La catalogazione degli abiti: la scheda VeAC

#### CAPITOLO 4

##### ALLESTIMENTI DI ABITI IN VENETO: SEI CASI STUDIO

p.86

1. Il Museo di Palazzo Mocenigo e il Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume  
Caso di studio: esempio di allestimento temporaneo al Museo di Palazzo Mocenigo: "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev"(17 ottobre 2011-31 maggio 2012)
2. Il Museo Fortuny  
Caso di studio : mostra temporanea "Diana Vreeland after Diana Vreeland", a cura di Judith Clark (10 marzo 2012-25 giugno 2012)
3. Il Centro Studi sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore di Venezia  
Caso di studio: La "Stanza di Eleonora Duse"
4. Il Museo d'Arte e Arti Applicate di Palazzo Zuckermann a Padova  
Caso di studio: la collezione di abiti di Palazzo Zuckermann
5. Il Museo Civico di Asolo  
Caso di studio: la raccolta di abiti
6. Il Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)  
Caso di studio: la collezione di costumi esposti nella sezione "Tito Gobbi"

#### CAPITOLO 5

##### ESPORRE LA MODA OGGI: PROBLEMATICHE E ISPIRAZIONI

p.227

1. La figura del curatore istituzionale e la pratica dell'allestire abiti all'interno di istituzioni culturali pubbliche e private: problematiche
2. Judith Clark e la pratica del fare mostre
3. Dal Museo della Donna e del Bambino al Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli di Ciliverghe di Mazzano (Brescia): un esempio di *fashion curating made in Italy*
4. Il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York: un esempio di *fashion curating* all'estero: "Alexander McQueen: Savage Beauty" (4 maggio-31 luglio 2011)

#### CONCLUSIONI

p.295

#### BIBLIOGRAFIA

p.299

#### SITOGRAFIA

p.313

## INTRODUZIONE

L'idea di intraprendere questa tesi di laurea nasce principalmente da un profondo interesse che da sempre mi hanno accompagnato nella personale attività di studio ed approfondimento della storia della moda, quale fenomeno socio-culturale oggi divenuto oggetto di sempre maggiore interesse.

Le ragioni che mi hanno spinto a scegliere il Veneto come territorio da analizzare in questa sede sono due: innanzitutto la lettura di un articolo di giornale riguardante una conferenza stampa organizzata dalla Sezione Moda dell'Associazione Industriali della provincia di Vicenza il 16 febbraio 2012 a Palazzo Bonin Longare, sede istituzionale di Confindustria Vicenza, durante la quale è stata annunciata l'apertura della mostra "Diana Vreeland after Diana Vreeland", tenutasi a Venezia al Museo Fortuny dal 10 marzo al 25 giugno; e, in secondo luogo, il convegno internazionale sulla pratica del *fashion curating*, disciplina che studia i modi più opportuni per esporre abiti ed accessori all'interno di musei e gallerie d'arte, svoltosi il 10 marzo 2012, presso la sede universitaria IUAV di Ca' Badoer a Venezia. La notizia dell'incontro fra i giornalisti e l'attuale Presidente del Sistema Moda Veneto, Michele Bocchese, ha destato in me particolare interesse in quanto chiara e concreta dimostrazione di come il fenomeno della moda nel Nord-Est stia assumendo nuovi contorni, che uniscono aspetti commerciali ad altri di carattere culturale. Nel corso della conferenza, Bocchese parla di un ampio ed articolato programma promosso da Confindustria Vicenza, volto a rilanciare l'immagine del Veneto, già importante centro di produzione, quale luogo di valorizzazione culturale della moda, sia fornendo aiuti alle aziende del settore nel risolvere problemi legati alla produzione e al commercio, sia promuovendo eventi che valorizzino aspetti maggiormente legati alla comunicazione artistico-culturale. L'esposizione veneziana è parte integrante di questo progetto in quanto rappresenta, come afferma lo stesso Bocchese, "un primo passo per la costruzione di un ampio programma culturale a supporto del rilancio del Sistema Moda Veneto [...] che ha come *driver* principale la valorizzazione del patrimonio della moda veneta attraverso il linguaggio della cultura".<sup>1</sup>

Il complesso rapporto che intercorre tra la moda e la realtà industriale veneta è un argomento di grande interesse che merita di essere ulteriormente approfondito, ma in questa sede si intende invece indagare il ruolo che l'abito ricopre all'interno del panorama culturale veneto e soprattutto in che modo sia attuata la sua esposizione, tramite quali strategie di design – grafico o allestitivo – sia messa in atto la sua valorizzazione; si è guardato perciò in primis ai musei, analizzando gli allestimenti di quelli che conservano ed espongono sia indumenti che costumi teatrali.

Il contenuto di questa tesi riunisce in sé informazioni reperite sia attraverso lo studio di testi e pubblicazioni riguardanti principalmente le tecniche di allestimento museografico e la disciplina

---

<sup>1</sup> *Crisi? Non per il lusso. È il mercato su cui puntare*, in "Il Giornale di Vicenza", 17/02/2012.

del *fashion curating*, sia mediante una serie di sopralluoghi nelle sedi museali analizzate, durante i quali sono state condotte anche delle interviste rivolte a direttori e conservatori dei rispettivi musei. A tal proposito ritengo doveroso sottolineare che laddove si riscontrino lacune nell'apparato informativo o iconografico in alcuni dei casi studio presi in esame, tali mancanze sono da imputare all'impossibilità da parte degli intervistati di fornire a terzi, per cui anche a chi scrive, il permesso di accedere ad alcuni dati ed immagini.

Il lavoro si presenta suddiviso in cinque capitoli: nel primo si descrive la nascita e l'evoluzione del fenomeno delle esposizioni di moda, accennando ai fatti che hanno contribuito a generare l'interesse nei confronti dell'abbigliamento, con particolare riguardo per le vicende che hanno portato alla nascita della moda italiana, dai primi anni del XX secolo sino al recente dibattito sull'intenzione di costruire un polo museale nazionale della moda a Milano. Alla luce di queste considerazioni, nel secondo capitolo si è ritenuto opportuno chiarire quale sia l'attuale presenza di musei "della moda" in Italia, tracciando una panoramica generale delle istituzioni culturali italiane, pubbliche e private, che al momento ospitano collezioni di abiti, tessuti, scarpe... tali da poter essere definite luoghi di conservazione della moda, fornendo così un quadro generale entro il quale poter contestualizzare gli istituti veneti analizzati.

Nel terzo capitolo si fa un resoconto dei principali aspetti conservativi, di deposito e catalogazione dei tessili, al fine di delineare quelli che sono i parametri di base da osservare in un buon allestimento, passando poi, nel capitolo successivo, a presentare e descrivere i casi studio analizzati in questa sede, ovvero i sei enti culturali che, nel Veneto, espongono abiti e costumi teatrali. Si parte dagli istituti presenti nella città di Venezia, ossia il Museo di Palazzo Mocenigo, il Museo Fortuny e il Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo presso la Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore; si passa poi a trattare il Museo d'Arte e delle Arti Applicate di Palazzo Zuckermann di Padova, e si conclude con la sezione "Eleonora Duse" del Museo Civico di Asolo e la sala "Tito Gobbi" del Museo Civico di Bassano del Grappa, l'unico ad esporre costumi teatrali. Di ogni istituzione vengono approfondite singoli allestimenti, temporanei o permanenti, fornendo una dettagliata descrizione dei sistemi espositivi adottati per chiarire quale sia il grado d'importanza che ciascun istituto attribuisce alla propria collezione di capi d'abbigliamento.

Il quinto ed ultimo capitolo esplora infine i diversi modi di progettare e allestire mostre d'abiti, mettendo innanzitutto a confronto il modo di procedere del curatore museale, un funzionario alle dipendenze di un ente culturale, con quello di un *exhibition maker free lance*.

Si procede poi prendendo in considerazione il modo di esporre vestiti all'interno di un'istituzione privata, prendendo ad esempio l'allestimento permanente del Museo della Moda e del Costume – Musei Mazzucchelli di Ciliverghe di Mazzano (Brescia), per mettere un atto un confronto rispetto all'ente pubblico e per sottolineare l'esistenza di molteplici soluzioni ai problemi che possono insorgere nell'esporre degli capi d'abbigliamento. Si discute infine un esempio del modo di esporre la moda all'estero, facendo riferimento alla mostra "Alexander McQueen:

Savage Beauty”, grande retrospettiva dedicata allo stilista inglese, tenutasi al Costume Institute del Metropolitan Museum di New York, per capire quali siano le sostanziali differenze che distinguono questo genere d’esposizione da quelli italiani discussi in precedenza.

## CAPITOLO 1

### **Alcuni cenni sull'evoluzione delle mostre dedicate alla moda: dalle collezioni ai musei**

Nel presente capitolo si intende stilare un resoconto della storia delle mostre di capi d'abbigliamento, una sorta di *time line* in cui viene fornita una sintesi generale della nascita ed evoluzione degli allestimenti di abiti attraverso brevi riferimenti a vicende della storia della moda. Per far ciò, sono state prese in considerazione pubblicazioni riguardanti la Storia del costume, del design e dei cosiddetti *fashion studies*, individuando alcuni momenti storici significativi che, a mio parere, possono definirsi tappe fondamentali per la nascita di questo genere espositivo. Vista la densità di fatti ed eventi che si verificano nell'arco di tempo preso in considerazione (XIII-XXI secolo), si è ritenuto opportuno suddividere il contenuto del capitolo in tre paragrafi, spiegando prima quanto è accaduto nel periodo antecedente all'Ottocento, poi durante il XIX secolo e nei primi anni del Novecento, sino ai fatti più importanti che hanno caratterizzato tutto il XX secolo.

Nel primo paragrafo si discutono avvenimenti verificatisi tra il XIII e il XVIII secolo, in particolare l'origine del fenomeno delle raccolte di abiti, l'avvento del collezionismo privato quale momento in cui l'indumento diventa testimonianza di culture e realtà distanti e sconosciute, e la comparsa delle prime pubblicazioni riguardanti la moda intesa come fenomeno culturale, specchio di una società dapprima votata al lusso sfrenato e all'eccesso, poi desiderosa di sobrietà e morigeratezza<sup>2</sup>.

Nel secondo paragrafo si discutono invece fatti importanti avvenuti tra il 1800 e il 1920, come l'ascesa al potere della borghesia e l'avvento della Rivoluzione industriale e dei grandi magazzini; la moda, da sempre parte delle così dette "arti applicate", si trasforma in terreno di sperimentazioni per artisti e designer, che dimostrano un ritrovato interesse per l'artigianato. A partire dai primi anni del Novecento, l'abito acquisisce un valore artistico, sancito definitivamente da quelle che, a mio avviso, possono considerarsi i primi esempi di esposizioni di abiti in senso moderno; anche in Italia iniziano ad essere realizzati i primi allestimenti di moda aperti al grande pubblico con l'avvento delle Esposizioni Universali ed Internazionali a Milano e Torino. Nel terzo ed ultimo paragrafo si affrontano alcune importanti vicende storiche

---

<sup>2</sup> In anni recenti, sono stati effettuati molti studi che approfondiscono la moda da un punto di vista psicologico, sociologico e filosofico. Non potendo affrontare queste tematiche all'interno di questa tesi, si ritiene comunque opportuno e doveroso segnalare alcune pubblicazioni riguardanti tali argomenti: R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino 1978; O. Blanc, *Scrivere la moda: un bilancio storiografico* in *Moda. Storia e storie*, a cura di M. G. Muzzarelli, G. Riello, E. Tosi Brandi, Bruno Mondadori, Milano Torino 2010; J. C. Flugel, *The Psychology of Clothes*, The Hogarth Press, London, 1930, ed. it. *Psicologia dell'abbigliamento*, Franco Angeli Editore, Milano 2003; C. Breward, *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*, Manchester University Press, Manchester 1999; Y. Kawamura, *Fashion-ology. An introduction to Fashion Studies*, Berg, Oxford- New York 2005, ed. it. *La moda*, Il Mulino, Bologna 2006; T. Veblen, *The theory of leisure class: An Economic Study of Institutions*, Macmillan, United States 1899, ed. it. *La teoria della classe agiata: studio economico sulle istituzioni*, Il saggiautore, Milano 1969; L. Fr. H. Svendsen, *Mote. Et filosofisk essay*. Universtitetsforlaget, Oslo 2004, ed. it. *Filosofia della moda*, Ugo Guanda Editore, Parma 2006.

che caratterizzano il resto del XX secolo; a Torino si assiste alla nascita dell'Ente Nazionale della Moda e della Città della Moda, centro fieristico nel quale viene allestita due volte l'anno la Mostra Nazionale della Moda, una svolta decisiva nell'ambito dell'allestimento di abiti in Italia. Nel frattempo, in America e nel resto d'Europa, sorgono le più importanti istituzioni museali internazionali dedicate alla moda, mentre si assiste alla nascita dell'Alta moda italiana, seguita dalla così detta "moda pronta" e dal *made in Italy*, fenomeno che porterà lo stile del Bel Paese a calcare le scene della moda internazionale

### **1. Il XIII e il XVIII secolo: dalla nascita delle raccolte di abiti e del collezionismo privato alla moda degli eccessi e della morigeratezza**

L'abitudine di raccogliere e conservare abiti affonda le proprie radici nel XIII secolo quando, presso le famiglie nobili e benestanti, si diffonde la pratica di preservare indumenti e accessori; il vestito, ritenuto sin dall'antichità uno strumento di distinzione sociale, diventa da questo momento in poi anche bene economico da custodire e tramandare<sup>3</sup>.

L'acquisizione di questo nuovo significato, legato a un valore monetario, fa sì che le vesti passino di generazione in generazione, venendo periodicamente censite e trascritte all'interno di appositi elenchi stilati il più delle volte in occasione di matrimoni o testamenti; per la redazione di questa sorta di registri viene convocato un sarto, al quale spetta il compito di assolvere l'ufficio di *sensale*, ossia di "perito nella valutazione dei beni mobili dotali ed ereditari", stabilendo il valore dei singoli capi<sup>4</sup>.

È importante ricordare, infatti, che, a partire dal Duecento, quando l'arte sartoriale esce dalle mura domestiche, il sarto diventa colui cui spetta la fase più delicata ma anche più creativa del processo di realizzazione di un abito, il taglio della stoffa<sup>5</sup>. In questo periodo cominciano inoltre a diffondersi le prime leggi suntuarie, veri e propri editti legislativi nati per porre freno ad un uso crescente di stoffe e decori nella confezione dei capi, specie quelli destinati alle classi sociali più abbienti, mentre, come è facile immaginare, gli appartenenti alle classi sociali più povere e disagiate restano esclusi a priori da questo gioco di vanità, perché per loro l'indumento non deve rispondere a canoni estetici, bensì limitarsi ad essere semplicemente comodo e funzionale<sup>6</sup>. Nonostante ciò, con il passare del tempo, la moda continua ad accrescere il proprio prestigio culturale; l'abito, oltre ad essere segno di distinzione sociale ed economica, diventa anche oggetto d'interesse da parte di studiosi e intellettuali che iniziano a scorgere in quest'oggetto un documento d'inestimabile valore.

---

<sup>3</sup> G. Mafai, *Storia del Costume dall'età romana al Settecento*, Skira, Milano 2011, p. 11; D. Davanzo Poli, *Il sarto*, in *Storia d'Italia. Annali 19: La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2003, p. 524. Cfr. C. Giorgetti, *Manuale di Storia del Costume e della Moda*, Cantini, Firenze 1996; R. Di Lorio, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Clitt, Roma 2004.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> D. Davanzo Poli, *Il sarto*, in *Storia d'Italia...* op. cit., p. 525; G. Mafai, *Storia del costume...* op. cit., p. 163.

<sup>6</sup> G. Mafai, *Storia del costume...* op. cit., pp166-167; D. Davanzo Poli, *Il sarto*, in *Storia d'Italia...* op. cit., p. 523.



Nel XV secolo, si assiste infatti a quella che reputo essere una tappa fondamentale nella storia delle mostre di abiti, ovvero l'avvento del collezionismo privato, fenomeno che coinvolge tutte le forme e manifestazioni culturali, tra le quali spicca la moda.

Le prime *Kunst-Und-Wunderkammer*, le così dette *Stanze delle Meraviglie* o *Cabinets des curiosités*, ovvero spazi espositivi privati sviluppatasi pienamente nel corso del XVII secolo, rappresentano l'origine da cui derivano le odierne pratiche d'allestimento; al loro interno trovano sistemazione oggetti provenienti dal mondo naturale, i così detti *naturalia*, e monili creati dalla mano dell'uomo, gli *artificialia*; nel loro insieme, questi sono definiti *mirabilia*, ovvero cose che destano "meraviglia"<sup>7</sup> [Fig. 1].

Osservando alcune delle immagini giunte sino a noi, questi primi ambienti espositivi appaiono come stanze con pareti interamente rivestite di scansie di legno, in cui sono riposti reperti e contenitori di vetro utili per la conservazione dei diversi pezzi; vi sono inoltre armadi e stipetti lignei dotati di cassetti nei quali, stando a quanto si legge nelle pubblicazioni inerenti all'argomento, vengono collocati gli oggetti più preziosi e quelli di piccole dimensioni. Anche il soffitto è poi coinvolto nell'allestimento: a esso, infatti, sono appesi animali impagliati, come, ad esempio, coccodrilli; ciò avviene anche in altre parti libere della stanza, come ai lati degli scaffali, dove sono esposti arnesi vari. In alcuni testi riguardanti il fenomeno del collezionismo privato emerge che, oltre ad oggetti stravaganti come feti, animali deformati, rocce, zanne di elefante, coralli, conchiglie e piante essiccate, possono essere presenti anche pezzi pregiati come libri e stampe rare, quadri, cammei, gioielli, monete e reperti archeologici; il valore di ciascun oggetto deriva dall'interesse che esso suscita tra i collezionisti, e questo porta a un incremento dei prezzi di mercato e all'insorgere dei primi casi di falsificazione.

[Fig. 1] Frontespizio del Museum Wormianum, Amsterdam 1652

L'ipotesi secondo cui la comparsa delle *Camere delle Meraviglie* sia da considerarsi un momento importante nel processo di nascita delle mostre di moda trova conferma in un capitolo del libro *Establishing Dress History* (2004), scritto da Lou Taylor, professore di Storia della Moda e del Tessuto presso l'Università di Brighton; qui, lo studioso descrive il modo in cui sono nate alcune delle più importanti collezioni di abiti e accessori, divenute, in seguito, i più importanti musei di

---

<sup>7</sup> *Wunderkammer*, a cura di A. Lugli, U. Allemandi, Torino 1997, pp. 30-55.

moda contemporanei, come, ad esempio, il Musée de la Mode et du Costume-Palais Galliera di Parigi. Taylor sostiene che, tra il vario materiale custodito all'interno dei *Cabinets des Curiosités*, figurano anche capi di vestiario in quanto, come è già stato detto in precedenza, il Cinquecento è un periodo storico in cui si evidenzia un crescente interesse per l'abbigliamento, non solo tra gli addetti ai lavori, ma anche negli ambienti culturali. Esporre un abito all'interno di una *Camera delle Meraviglie* significa attribuirgli un valore documentaristico, riconoscendolo testimonianza di una realtà estranea al mondo occidentale, riconducibile alla sfera dell'esotico, traccia di modi di vivere sconosciuti<sup>8</sup> [Fig. 2].

[Fig. 2] Copricapo di piume messicano, Museum fur Volkerkunde, Vienna

Sempre nel XVI secolo, compaiono i primi repertori di moda, libri illustrati che mostrano fogge di indumenti provenienti da diverse parti del mondo, tra i quali è doveroso ricordare l'opera di Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, testo scritto tra il 1590 e il 1598, in cui l'autore fornisce immagini di capi d'abbigliamento provenienti da diverse parti del mondo, descrivendone dettagliatamente fogge, tessuti e colori. Nel saggio della storica del costume Doretta Davanzo Poli, intitolato *Il sarto* (2003), si legge che Vecellio è il primo a riconoscere allo studio dell'abbigliamento un'importanza culturale alta, come dimostra la seconda edizione del testo, in italiano e latino, rivolta ai dotti dell'Europa; due secoli più tardi, tra il 1751 e il 1772, viene inserita nell'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751) di Diderot e D'Alembert, una voce dedicata all'arte sartoriale<sup>9</sup>.

Nel Cinquecento, infine, viene coniato il termine *costume* inteso per la prima volta come "modo di vestire che racchiude in sé valori di durabilità e uniformità"<sup>10</sup>, mentre è solo nel secolo seguente che nasce l'attuale definizione del termine *moda*, quale "mutamento vestimentario repentino da parte di un determinato gruppo sociale"<sup>11</sup>.

Alla luce di quanto detto sin'ora, appare chiaro che la pratica di mostrare capi d'abbigliamento va di pari passo con il crescente interesse riconosciuto all'abito nel corso dei secoli sebbene, tra il XVI e il XIX secolo, si verificano fatti storici che determinano l'affermarsi di critiche e giudizi negativi nei confronti della moda, specie quella femminile occidentale, tali per cui, sostiene

<sup>8</sup> L. Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester University Press, Manchester, New York 2004, p. 67.

<sup>9</sup> D. Davanzo Poli, *Il sarto* in *Storia d'Italia...* op. cit, pp. 537-540.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 541. Cfr. C.M. Belfanti, *Civiltà della moda*, Il Mulino Editore, Bologna 2008.

Taylor, anche il collezionismo privato d'abiti subisce una pesante battuta d'arresto che durerà sino all'avvento delle Esposizioni Universali<sup>12</sup>. Protagonista di questo periodo di declino è il re di Francia Luigi XIV, noto come il Re Sole, il quale incoraggia i propri sudditi ad adottare fogge e tessuti sempre più sfarzosi, esortandoli ad intraprendere una folle rincorsa al lusso più sfrenato; la Francia diventa il paese più all'avanguardia in ambito di moda, titolo riconosciuto anche durante il XVIII secolo, quando Luigi XVI e la sua celebre consorte, la regina Maria Antonietta, portano lo stile di vita dispendioso del capriccioso predecessore ai massimi storici.

Lo scoppio dei moti rivoluzionari nel 1789 e l'uccisione dei due sovrani pongono fine al periodo dell'Ancien Régime, ovvero della monarchia assoluta, inaugurando la Repubblica, nuovo sistema politico in cui la borghesia diviene nuova classe dominante<sup>13</sup>.

A partire da questo momento l'abito si trasforma in strumento utile a promuovere un nuovo stile di vita, quello borghese, contrario alla logica del consumo e dello spreco; l'avvento della moda borghese porta ad una semplificazione dell'abbigliamento, ora modesto e morigerato, eliminando ogni forma di distinzione sociale basata sull'abbigliamento: la ricchezza non è più qualcosa da esibire, ma è qualcosa da accrescere continuamente<sup>14</sup>.

I cambiamenti maggiori riguardarono soprattutto il corredo femminile e il ruolo della donna all'interno della società: ella viene allontanata da ogni attività lavorativa per essere segregata all'interno del microcosmo familiare, dove gli unici ruoli che le competono sono quelli di moglie e madre<sup>15</sup>.

Nel Settecento si registra inoltre un fatto importante per la pratica dell'allestimento degli abiti, ovvero la nascita del manichino, elemento distintivo delle mostre di moda e oggetto di continui studi da parte di curatori e conservatori<sup>16</sup>. In origine, esso consisteva in una bambola, la *puppa* o *puva*, abbigliata con abiti alla moda accuratamente miniaturizzati per renderli adatti alle sue piccole proporzioni; il manichino vero e proprio, quello attualmente utilizzato come supporto alla confezione degli abiti, viene realizzato solo nel XIX secolo<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> L. Taylor, *Establishing...* op. cit., p. 67.

<sup>13</sup> E. Morini, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano 2010, p. 87. Cfr. V. Maugeri, *Storia della moda e del costume*, Calderini, Bologna 2005.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au 19. Siècle*, Fayard, Paris 1981, ed. it. *Il sopra e il sotto della borghesia : storia dell'abbigliamento nel 19. Secolo*, Longanesi, Milano 1982, p. 203. Cfr. D. Crane, *Fashion and its social agendas : class, gender, and identity in clothing*, University of Chicago press, Chicago 2000, ed. it. *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, Franco Angeli, Milano 2004.

<sup>16</sup> Si vedano le recenti ricerche compiute dal Rapid Form Department del Royal College of Art di Londra, in collaborazione con i conservatori del Victoria and Albert Museum, nella realizzazione di un nuovo tipo di manichino in previsione della mostra "Hollywood Costume: The Good the Bad and the Beautiful", che verrà inaugurata nell'autunno 2012. Per ulteriori approfondimenti si veda: S. Gately, *Cutting character: research into innovative mannequin costume supports in collaboration with the Royal College of Art Rapid Form Department*, Conservation Journal, Spring 2012, Issue 60, in <http://www.vam.ac.uk> (consultato in data 20/08/2012).

<sup>17</sup> L. Sollazzo, *Manichino*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009, p. 736.

## 2. Dall'Ottocento al 1920: l'avvento dell'era industriale e delle Esposizioni Universali e la nascita delle esposizioni di abiti pubbliche

Si va ora a prendere in considerazione il periodo storico compreso tra l'Ottocento e i primi anni del XX secolo; nel XIX secolo si verificano due fatti di capitale importanza per lo sviluppo degli allestimenti di moda, ossia: l'invenzione del manichino sartoriale e l'avvento della Rivoluzione Industriale e delle Esposizioni Universali, che forniscono l'occasione per organizzare i primi importanti allestimenti di capi d'abbigliamento.

Il primo manichino utilizzato come supporto alla confezione è un modello essenziale, mantenuto in posizione eretta da un treppiedi in legno, e dotato di una struttura in vimini appositamente imbottita per simulare i muscoli del corpo, sia maschile che femminile; il modello successivo, utilizzato per realizzare gli allestimenti delle fiere e delle vetrine, consiste in una figura snodata, originariamente realizzata in cera, provvista di braccia, gambe e testa, dotato in principio di un'espressione stilizzata ed innaturale, poi modificata sino a divenire estremamente realistica grazie soprattutto all'impiego di materiale plastico nella realizzazione; nei prossimi capitoli si avrà modo di osservare più da vicino questo elemento di fondamentale importanza nell'allestimento di abiti, analizzandone usi ed impieghi<sup>18</sup>.

Il Novecento rappresenta un momento d'intenso rinnovamento tecnologico, e anche la moda intraprende un processo di modernizzazione attraverso l'utilizzo di inedite tecniche di taglio e confezione, che le consente di mettersi al passo con i nuovi ritmi di produzione, notevolmente accelerati dall'avvento delle macchine da cucire<sup>19</sup>.

Nel 1850, dopo un lungo periodo di crisi economica iniziato nel 1848, si verifica un vero e proprio *boom*, ossia quando vengono organizzate le prime Esposizioni Universali, monumenti della nuova era della tecnologia e del progresso industriale, il cui scopo è quello di mettere in mostra le ultime novità dei nuovi sistemi di produzione capitalistici. A queste grandi fiere si affiancano, a partire dagli anni cinquanta del XIX secolo, i *magasins des nouveautés*, luoghi in cui vengono esposti e venduti articoli di abbigliamento e accessori di vario genere; spesso situati all'interno di *passage*, gallerie coperte dedicate al commercio, presentano una porta d'ingresso centrale affacciata direttamente sulla strada, affiancata da due vetrine laterali in cui si espongono tessuti, cappelli e indumenti, artisticamente sistemati su appositi sostegni e manichini; si tratta di nuovi articoli di produzione industriale, prodotti in serie e venduti a costi contenuti<sup>20</sup>.

Nello stesso periodo nascono anche i primi grandi magazzini, luoghi in cui vige la politica del "ridurre il margine di profitto sui singoli articoli per favorire le vendite e quindi un rapido giro delle merci e del capitale"<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> D. Davanzo Poli, *Il sarto* in *Storia d'Italia...* op. cit., op. cit., p. 530.

<sup>20</sup> E. Morini, *Storia della Moda...* op. cit., pp. 100-105.

<sup>21</sup> *Idem*.

Stando a quanto si legge nel manuale di *Storia della Moda XVIII-XXI secolo* (2010), scritto da Enrica Morini, insegnante di Moda Contemporanea allo IULM, Libera Università di Lingue e Comunicazione, per raggiungere questi obiettivi di vendita, i prodotti vengono esposti secondo leggi e criteri scenografici precisi, attraverso l'uso di manichini, speciali supporti ed oggetti vari per creare sofisticati dispositivi visivi illuminati ad arte, trasformando così semplici vetrine in veri e propri strumenti di adescamento e persuasione atti ad indurre a comperare. Questi allestimenti vengono cambiati periodicamente, a seconda delle stagioni e, oltre ad essi, si organizzano anche delle esposizioni mensili utili a richiamare l'attenzione della clientela, come ricorda lo scrittore francese Emile Zola nel suo romanzo *Il Paradiso delle Signore* (1883), dove descrive l' *Esposizione del bianco*, mostra realizzata per l'inaugurazione della nuova sede del grande magazzino che dà il titolo al libro<sup>22</sup>. Questa dottrina capitalistica, improntata su un sistema di produzione di oggetti in serie, a basso costo e privi di gusto estetico, crea i presupposti che per reazione portano alla nascita del movimento delle *Arts and Crafts*, fondato da William Morris nel 1851, intenzionato a mettere in discussione il modello della produzione industriale degli oggetti, proponendo un ritorno ad un lavoro manuale che recuperi le antiche tecniche artigianali; lo scopo è quello di creare manufatti che abbiano le caratteristiche proprie di un oggetto artistico unico. Il progetto si basa su due principi di fondo, il lavoro e la creatività artigianale; le teorie di Morris coinvolgono tutte le forme di arte decorativa, per cui anche la moda, ed egli propone un nuovo genere d'abbigliamento, basato su principi estetici più che sociali, lanciando il concetto del "vestito estetico"<sup>23</sup>. A partire da quest'esperienza, si inizia ad attribuire formalmente all'indumento un quarto valore, quello di opera d'arte, riconoscendogli "oltre ad un'indubbia importanza storico-documentale, anche un'intenzione poetica e una propria autonomia formale"<sup>24</sup>. È in questo periodo che si inizia a parlare di *design della moda*, grazie al crescente interesse dimostrato da artisti e *designers* nei confronti dell'indumento come nuovo terreno di sperimentazioni visive, che porta, nei primi anni del XX secolo, ad un superamento dei confini tra arte e moda, come dimostra l'opera del sarto inglese Charles Frederick Worth prima e del francese Poul Poiret poi, con il quale si inaugura la figura del *couturier*, ovvero l'artista della moda<sup>25</sup>.

Il XX secolo è il momento in cui l'allestimento di abiti si trasforma in vera e propria pratica progettuale atta a promuovere gli indumenti non più come semplici prodotti commerciali, ma come testimonianze del gusto di un'epoca; all'inizio del secolo si verificano due eventi significativi per la storia delle mostre di moda, entrambi risalenti al 1900: mi riferisco ad un'esposizione d'abiti d'artista tenutasi al Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld dal 4 al 13 aprile, curata dal direttore del museo, Friedrich Deneken, e alla mostra di costumi "Le Costume de la

---

<sup>22</sup> Essendo il testo descrittivo troppo lungo per essere riportato in nota, si rimanda direttamente alle pagine del testo in cui è possibile reperirla. E. Zola, *Au bonheur des dames*, G. Charpentier Editeur, Paris 1883, ed. it. *Al paradiso delle signore*, Rizzoli, Milano 1954, pp. 437-438.

<sup>23</sup> E. Morini, *Storia della Moda*...op. cit., pp. 172-173.

<sup>24</sup> M. Malagugini, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p.16.

<sup>25</sup> A.Fiorentini, *Poul Poiret*, in *Dizionario*...op. cit., pp. 950-952.

Femme a Travers les Ages”, realizzata da Mr. Felix nel Palais du Costume: Palais des Fils, Tissus et Vetements durante l’Esposizione Universale di Parigi del 1900.

L’edificio storico in cui si è svolto il primo evento fa parte di un complesso museale cittadino che comprende altre due costruzioni, la Haus Lange e la Hause Esters, progettate da Ludwig Mies van der Rohe nel 1927, due ville in mattoni ed acciaio costruite sovrapponendo e incastrando singole unità cubiche; attualmente, i due edifici sono aperti solamente in occasione di mostre temporanee<sup>26</sup>.

Il Kaiser Wilhelm Museum, inaugurato nel 1897, presenta forme severe e piuttosto tradizionali, costruito tra il 1893 e il 1897 su progetto di Hugo Koch, è articolato su 3 piani, che ospitano rispettivamente la collezione permanente, le mostre temporanee e tutti i servizi. La mostra curata da Deneken espone abiti confezionati secondo i precetti della moda *riformata*, che propone un abbigliamento femminile attento all’igiene e alla salute della donna<sup>27</sup>; il direttore del museo appoggia il programma di rinnovamento promosso dai membri del movimento riformista, e, per questa ragione, li invita a presentare e discutere le proprie creazioni. L’allestimento coinvolge circa quaranta opere, tra le quali figurano capi realizzati dal designer belga Henry Van de Velde, protagonista dell’Art Nouveau, che nel 1897 inizia a disegnare e realizzare con la moglie Maria Séte abiti d’avanguardia decorati con sintetici motivi lineari che conferiscono una certa “dinamicità” agli indumenti [Fig. 3].

[Fig. 3] Abito realizzato da Henry Van de Velde esposto durante la mostra organizzata da Frederich Deneken al Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 1900

---

<sup>26</sup> W. Blaser, *Ludwig Mies van der Rohe: gli arredi e gli spazi*, Electa, Milano 2008, p. 34.

<sup>27</sup> Tale riforma dell’abbigliamento è direttamente collegata alla nascita dei movimenti femministi che si battono per l’emancipazione delle donne; l’americana Amelia Bloomer insiste sulla necessità di indossare abiti comodi e salutarissimi, per cui anticipa l’uso femminile dei pantaloni, decisione che suscita molto scalpore e indignazione. Nel 1881 Lady Harberton fonda, in Inghilterra, la *Rational Dress Society*, movimento riformista che lancia l’uso della gonna pantalone. E. Morini, *Storia della Moda...op. cit.*, pp. 169-170.

Nel 1900 van de Velde pubblica il libro *Die Künstlerische Hebung der Frauentracht*, in cui spiega la sua intenzione di razionalizzare la moda femminile eliminando l'uso di ornamenti frivoli a favore, invece, di un taglio essenziale e lineare in sintonia con l'architettura e il design Art Nouveau<sup>28</sup>. In occasione della mostra, nel presentare la propria collezione, il designer commenta in questo modo il nascente fenomeno dell'allestimento di capi d'abbigliamento "[...] le presentazioni di abiti femminili avranno il loro posto fra le mostre d'arte. Lì si vedrà senza dubbio accanto alle pitture e alle sculture, come avviene da poco per le opere d'arte applicata"<sup>29</sup>. Non essendoci pervenute immagini dell'evento non è possibile purtroppo descriverne l'allestimento, per cui si procede con la discussione del secondo evento espositivo, ossia la mostra "Le Costume de la Femme a Travers les Ages". L'esposizione parigina viene realizzata all'interno di un edificio appositamente progettato, un padiglione fieristico che occupa un'area di 2720 mq (85 metri di lunghezza e 32 di profondità) lungo la Avenue de la Bourdonnais, giusto di fronte il celebre monumento della Tour Eiffel. La costruzione, di aspetto neoclassico, possiede una struttura portante di cemento armato con un rivestimento di legno e gesso; dotato poi di un piano interrato, un piano terra e un primo piano provvisto di ampia terrazza centrale, possiede un ingresso centrale costituito da un imponente arco a tutto sesto affiancato da porte d'accesso laterali che conducono ai padiglioni interni; in quest'imponente struttura espositiva, la mostra è allestita nella Classe 85, ovvero il settore Abbigliamento e Accessori [Fig. 4].

[Fig. 2] Palais du Costume: Palais des Fils, Tissus et Vetements, Esposizione Universale di Parigi 1900

---

<sup>28</sup> *Dizionario...* op. cit., p. 1207.

<sup>29</sup> E. Morini, *Storia della Moda...* op. cit, pp. 171-173. Per ulteriori approfondimenti riguardo la moda femminile durante il periodo della *Weimar* tedesca (1918-1933), si consiglia: M. Ganeva, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Camden House, New York 2008.

Grazie al rinvenimento del catalogo originale pubblicato in occasione dell'inaugurazione della mostra, questo secondo allestimento può essere discusso in maniera più approfondita rispetto al precedente, per questa ragione è possibile innanzitutto spiegare quale sia l'intenzione del curatore Mr. Felix, uomo di cui nemmeno il testo originale dell'epoca riporta il nome completo, ossia omaggiare la donna e l'universo femminile. Egli intuisce la complessità di questo tema espositivo, e capisce che è necessario prendere in considerazione tutti i molteplici aspetti che lo costituiscono per restituire un'immagine completa e d'effetto; l'allestimento, quindi, non si limita a mettere in mostra solamente gli abiti, ma ricrea atmosfere ed ambientazioni che li contestualizzano; per questo motivo il percorso viene suddiviso in singole unità espositive che, viste l'una di seguito all'altra, tracciano la storia del costume dall'antichità sino alla contemporaneità<sup>30</sup>.

Per la realizzazione di questo straordinario evento, viene richiesta la partecipazione di commercianti ed industriali per ottenere i finanziamenti necessari; vengono inoltre coinvolte numerose maestranze artigianali per la fabbricazione di arredi<sup>31</sup> e manichini da impiegare nell'allestimento; questi ultimi sono realizzati da artisti specializzati nella lavorazione del gesso e dotati di apposite parrucche<sup>32</sup>. In accordo con il Consiglio di Amministrazione dell'Esposizione, Mr. Felix affida allo scenografo e costumista Teophile Thomas il compito di individuare i soggetti da rappresentare e di disegnare i bozzetti dei costumi; mentre incarica l'architetto Charles Risler della progettazione e costruzione delle singole ambientazioni<sup>33</sup>. Il percorso espositivo si compone di 35 *tableaux, sets* che espongono abiti e costumi storici originali assieme a fedeli riproduzioni confezionate grazie all'utilizzo di appositi tessuti fabbricati a Lione, copie molto simili alle stoffe utilizzate nelle diverse epoche; giusto per dare l'idea dell'abilità con cui è allestita ogni singola vignetta, si descrivono ora due scene, la prima e l'ultima del percorso espositivo, per osservare da vicino come sono esposte sia vesti antiche che abiti più recenti, e per individuare quelle che sono le principali scelte espositive rispettate lungo tutto l'allestimento.

L'ambientazione che apre il percorso di visita s'intitola "Ad Antipolis (Egitto)", ed espone costumi copiati fedelmente dagli abiti originali rinvenuti dall'esploratore Albert Gayet durante alcune spedizioni ad Antipolis, in Egitto, tra 1896 il 1897, poi donati Camera di Commercio di Lione che li ha inseriti all'interno delle proprie collezioni tessili<sup>34</sup>. Lo spazio in cui si svolge la scena riproduce l'interno di una casa povera, costruita con pareti d'argilla e tetto di paglia

---

<sup>30</sup> Exposition Universelle de 1900, *Le Costume de la Femme a Travers les Ages. Project Felix*, catalogo della mostra (Parigi, Palais du Costume: Palais des Fils, Tissus et Vetements), Imprimeries Lemercier, Paris 1900, p. 3.

<sup>31</sup> Tutti i mobili utilizzati nella retrospettiva sono realizzati dalla ditta Jansen; le tappezzerie sono state fornite dai fratelli Cornille; le riproduzioni degli arazzi sono state eseguite da Monsieur Stauffacher mentre i bronzi sono provengono dalle Maisons Vian. Gli arredi moderni sono stati forniti dai Magasins de la Place Clichy e i pergolati sono opera di M. E. Docquel. *Ibidem*, p. 4.

<sup>32</sup> Le parrucche sono state realizzate dalla ditta Lenhéc. *Ibidem*.

<sup>33</sup> I tessuti degli abiti sono stati prodotti dalla Maison Rémond et C., mentre i ricami sono stati realizzati presso gli *ateliers* delle *maisons* Dalsace e Vaugeois et Binot; i ricami delle vesti religiose sono opera della maison Ahiról-Bijis. *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Idem*, p.6.



sostenuto da grosse assi di legno a vista, e con un ingresso privo di porte, a destra del quale è sistemato un letto sorretto da una struttura di bambù; su di esso sono stese pelli di leopardo e pellicce sopra le quali è riconoscibile un manichino femminile, anch'esso in posizione orizzontale, con il busto appoggiato alla parete e le braccia aperte; con una mano stringe un lembo di coperta ed indossa quella che sembra essere una veste bianca che lascia scoperte le spalle, accompagnata da un velo nero sul capo. Appoggiato alla soglia, vi è un altro manichino femminile, stante, con la testa leggermente inclinata verso destra, e con la mano destra poggiata sulla spalla sinistra a fermare il lembo del manto che lo riveste, un indumento apparentemente pesante, con gli orli imbottiti e un cappuccio. In primo piano, vicino allo spettatore, sono presenti due modelli, sistemati l'uno di fronte all'altro, a destra una donna seduta sul bordo di una sedia di legno, con il busto leggermente curvato in avanti, tutta protesa ad osservare la scena che si svolge al centro della sala; la veste che indossa, realizzata con un tessuto decorato con motivi che non si riesce a distinguere, è accollata, lunga fino ai piedi, con maniche lunghe e fermata in vita da una cinta; i capelli, invece, sono raccolti in una coda che scende morbida lungo la schiena, lasciando la fronte scoperta. Il secondo manichino, a sinistra, raffigura un giovane uomo con i muscoli del corpo ben definiti; è accucciato, con i talloni sollevati da terra e il peso gravante sulle punte dei piedi; il braccio destro è proteso in avanti e la mano stringe una bacchetta di legno con cui ammaestra un serpente; il braccio sinistro, invece, è piegato a quarantacinque gradi e poggia sulla coscia della gamba sinistra, per dare un'impressione di equilibrio. L'uomo è vestito solamente con un tanga che lascia scoperti i glutei ed è ritratto nell'atto di intrattenere le donne presenti [Fig. 5].

[Fig. 3] Immagine dell'allestimento "Ad Antipolis (Egitto)", sezione della mostra "Le Costume de la Femme a Travers les Ages", mostra realizzata da Mr. Felix nel *Palais du Costume: Palais des Fils, Tissus et Vetements* durante l'Esposizione Universale di Parigi, Parigi 1900

La seconda scena che si va a descrivere, intitolata "Les Robes de Bal", conclude questo strabiliante viaggio nella storia del costume, mostrando la moda in voga nel 1900; in questo caso l'ambientazione riproduce l'interno di un *foyer* teatrale su due piani collegati da una piccola scalinata; il pavimento è ricoperto da una *moquette* che presenta un decoro ad intreccio; lungo la parete destra è posizionato un ampio specchio che riflette il lato sinistro della scena; sulla parete di fondo, invece, è dipinto un ampio ingresso che conduce ad un corridoio interno, utile a creare un senso di profondità; tutti gli elementi architettonici sono completamente dipinti di bianco e, sopra gli stipiti delle porte e dello specchio, sono presenti dei rilievi decorativi. I manichini utilizzati per quest'allestimento sono sei, tutti femminili e di spalle rispetto all'osservatore, ad eccezione della giovane appoggiata alla balaustra; sono sistemati in posizione eretta, tre ai piedi della scala e due sui gradini, per dare l'illusione che si stiano muovendo; le graziose nobildonne sono ritratte nell'atto di conversare o di specchiarsi, le loro braccia e mani assumono infatti pose eloquenti che suggeriscono un'atmosfera di frivola leggerezza.

Sebbene dalle immagini traspaia un'attenzione maniacale per la resa scenica di gesti ed ambientazioni, ricorrendo a posture ed atteggiamenti più teatrali che realistici, "Le Costume de la Femme a Travers les Ages" è a mio avviso un esempio di indiscutibile importanza storica in quanto primo allestimento di abiti in senso moderno, pensato per essere strumento d'informazione per il pubblico e formazione per gli studenti di storia del costume [Fig. 6].

[Fig. 4] Immagine dell'allestimento "Le robes de bal", sezione della mostra "Le Costume de la Femme a Travers les Ages", mostra realizzata da Mr. Felix nel *Palais du Costume: Palais des Fils, Tissus et Vetements* durante l'Esposizione Universale di Parigi, Parigi 1900

Come si è visto in precedenza, sin dagli inizi del XX secolo, artisti e *designers* dimostrano un sempre maggior interesse nei confronti dell'arte sartoriale; a dimostrazione di ciò, ad esempio, l'inaugurazione, nel 1911, di un atelier stabile dedicato alla moda all'interno della Wiener Werkstätte, ditta artigianale viennese fondata nel 1903 dall'architetto Joseph Hoffmann, dal pittore Koloman Moser e dal banchiere Fritz Waerndorfer; qui si progettano modelli che rispecchiano il programma<sup>35</sup> presentato dai soci fondatori nel 1905, che pone la qualità della lavorazione al servizio della funzionalità non solo per proporre nuovi prodotti da piazzare sul mercato, ma anche per educare i compratori ad un nuovo gusto raffinato<sup>36</sup>.

Anche in Italia si assiste ad una progressiva rivalutazione dell'artigianato attraverso l'organizzazione di grandi eventi espositivi, come l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative tenutasi a Torino nel 1902, seguita dall'Esposizione Universale di Milano del 1906, aperta al pubblico dal 28 aprile all'11 novembre, ideata per celebrare la grande impresa del traforo alpino del Sempione, portata a termine proprio in quell'anno. L'evento, il cui tema centrale è *La scienza, la città e la vita*, viene allestito nei pressi del Castello Sforzesco, su un'area che comprende la Piazza d'Armi, divenuta sede della Fiera di Milano nel 1923, e il Parco del Castello Sforzesco; nella prima zona si concentrano i padiglioni dedicati alla tecnologia e alla produzione industriale, mentre il Parco ospita sezioni di maggiore rappresentanza, come l'Ingresso d'Onore, il Padiglione delle Belle Arti, di Architettura e delle Art Decorative, per un totale di 225 edifici costruiti con materiali leggeri e facilmente trasportabili come gesso, cartapesta e legno per agevolare i lavori di smantellamento finale.

Esteticamente il complesso appare come una grande città bianca, in cui trovano spazio 35.000 espositori provenienti da 40 paesi partecipanti, tra i quali meritano particolare attenzione la Cooperativa Nazionale delle Industrie Femminili Italiane (IFI), e Rosa Genoni (1867-1954), sarta italiana definita dal giornalista Guido Guidi, "l'ideatrice della moda italiana"<sup>37</sup>.

Le prime, un'associazione femminista fondata nel 1903 dalla contessa Cora Slocomb<sup>38</sup>, espongono numerosi oggetti di vestiario, biancheria, pizzi, tovaglie rie e tessuti accompagnati da un gruppo di bambole vestite con costumi tradizionali regionali fedelmente riprodotti tra i quali figura, ad esempio, un costume femminile popolare veneziano, di cui, purtroppo, non sono state rinvenute delle immagini; l'allestimento si presenta suddiviso in micro ambientazioni che

---

<sup>35</sup> All'interno del progetto si afferma la volontà di "[...] stabilire uno stretto legame tra il pubblico, il progettista e produrre oggetti d'uso domestico, semplici e di qualità". R. De Fusco, *Storia del design*, Editori Laterza, Bari 2002, p. 121.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 121-133.

<sup>37</sup> *Dizionario...* op. cit., p. 485.

<sup>38</sup> La Cooperativa delle Industrie Femminili Italiane è una società per azioni istituita all'interno della sezione lavoro della Federazione romana delle opere di attività femminile, anticipazione del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane (CNDI). Industrie Femminili Italiane è un'associazione fondata e diretta da donne che persegue lo scopo di ridare vita ai lavori artigianali, trasformando le lavoranti a domicilio in azioniste della cooperativa. *"Le industrie Femminili Italiane". Una Rete Culturale Nazionale per lo Sviluppo Economico del Territorio*, a cura di G. Porpora, Edizioni "Arti Decorative Italiane"/Morlacchi Editore, Perugia 2000, pp. 1-6.

ritraggono scene d'interno domestico ricostruite in maniera realistica grazie all'attenta disposizione di mobili e oggetti d'arredo quali supporti allestitivi per i tessuti in mostra [Fig. 7]<sup>39</sup>.

[Fig. 5] Esempio di mini allestimento dei lavori delle Industrie Femminili Italiani, l'Esposizione Universale di Milano, Milano 1906

La seconda, impegnata sul fronte della promozione dei diritti delle lavoratrici e ferma oppositrice del partito fascista, è tra le prime a proporre una moda prettamente nazionale, che trae ispirazione dal mondo dell'arte classica e rinascimentale, come dimostrano gli abiti esposti durante l'esposizione milanese, modelli ispirati a opere di importanti artisti italiani rinascimentali<sup>40</sup>. Questi allestimenti sono entrambi realizzati all'interno del Padiglione delle Arti Decorative, distrutto da un rovinoso incendio scoppiato nella notte tra giovedì 2 e venerdì 3 agosto 1906, causando la perdita della maggior parte delle opere esposte; le poche foto che sono riuscite a reperire riguardano solamente l'allestimento della sezione dedicata alle Industrie Femminili Italiane; purtroppo mancano immagini della collezione presentata da Genoni, di cui sono sopravvissuti solo due capi, un abito da sera ispirato alla *Primavera* del Botticelli e un manto femminile da corte ispirato ad un disegno di Pisanello, oggi conservati presso la Galleria del Costume di Palazzo Pitti di Firenze<sup>41</sup>. L'esperienza milanese mostra come in Italia cominci a prendere piede una forma di allestimento improntata principalmente su una fedele riproduzione

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Dizionario ...op. cit.*, p. 485.

<sup>41</sup> Per vedere le immagini degli abiti, si consiglia di visitare il sito degli Archivi della Moda del Novecento, al link <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=rosa-genoni-1867-1954-2> (consultato in data 04/05/2012) per le schede dei due capi d'abbigliamento conservati alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti, si veda: P. Venturelli in *Che c'è di nuovo? Niente, la guerra. Donne e uomini del milanese di fronte alle guerre, 1885-1945*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997, pp. 437-438.

della realtà, sull'esempio dei *tableaux* francesi; si tratta di *sets* e ambientazioni progettati sin nei minimi dettagli, ricorrendo all'uso di mobili ed arredi veri, disposti in maniera tale da riproporre atmosfere familiari per lo spettatore; si vedrà, nel corso della trattazione, come tale scelta allestitiva sia tutt'ora rispettata in alcuni allestimenti contemporanei veneti.

Un altro evento di cui, a mio avviso, bisogna tener conto è la prima edizione dell'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino del 1911, aperta al pubblico dal 29 aprile al 31 ottobre, durante la quale viene costruito il Palazzo della Moda, edificio interamente dedicato all'abbigliamento, in stile seicentesco, avente diverse ambientazioni interne (salone da ballo, sala da pranzo, biblioteca, ecc..), ciascuna allestita con manichini di cera, sia maschili che femminili, abbigliati per l'occasione dalle più importanti industrie di moda italiana del tempo. A Parigi, negli stessi anni, si assiste alla nascita della Société de l'Histoire du Costume, fondata nel 1907 da Maurice Leloir, artista, regista cinematografico e teatrale ed esperto di storia del costume; l'istituzione è riconosciuta come ente di beneficenza nel 1912; nel 1920, Leloir dona la sua collezione di oltre 2000 pezzi tra abiti e accessori, al Musée Carnavalet di Parigi al fine di istituire un museo della moda francese, ma l'ambizioso progetto si realizza solo 36 anni dopo, con l'apertura del Musée du Costume nel 1956, divenuto poi, nel 1977, l'attuale Musée de la Mode de la Ville de Paris-Palais Galliera, in cui la collezione di Leloir costituisce ancor oggi il nucleo centrale della collezione<sup>42</sup>.

Dall'altra parte dell'oceano Pacifico, nel 1915 viene istituito, al Brooklyn Museum di New York, il *Design Laboratory* di Edward C. Blum, in cui viene esposta una raccolta di abiti ed oggetti di design contemporaneo allestita per essere costante fonte d'ispirazione per i *designers* statunitensi, con lo scopo di favorire la nascita di un linguaggio progettuale prettamente americano; questa raccolta è stata poi divisa in due gruppi, uno rimasto al Brooklyn Museum, divenuto collezione d'arte; l'altro destinato a costituire il nucleo originario del Fashion Institute of Technology, il FIT, una delle più importanti istituzioni accademiche e museali della moda contemporanea<sup>43</sup>.

Si giunge così agli anni Venti, contrassegnati dal debutto di due grandi innovatrici della moda, Gabrielle "Coco" Chanel e Madeleine Vionnet, l'una paladina dell'essenzialità e del comfort, l'altra sostenitrice di una femminilità leggiadra e classicheggiante, scolpita attraverso un sapiente uso di pieghe e panneggi. Nel 1922 apre a Milano la bottega di manichini di Giovanni Rosa, oggi grande stabilimento industriale di Palazzolo Milanese, che, come si vedrà nel paragrafo successivo, ricopre un ruolo fondamentale per lo sviluppo dell'allestimento di moda in Italia, realizzando riproduzioni in ceroplastica di uomini, donne e bambini, con i capelli naturali, occhi di cristallo e viso truccato, spesso modellato su quelli di divi del cinema [Fig. 8 a,b - 9 a,b]

---

<sup>42</sup> L. Taylor, *Establishing...*, op. cit., p.156.

<sup>43</sup> *Idem*.

, per giungere a modelli plastici con un forte carattere di contemporaneità come quelli utilizzati per l'allestimento della mostra "Diana Vreeland after Diana Vreeland"<sup>44</sup>.

a b

[Fig. 6 a,b] Manichini utilizzati alla "settimana ItalRyon", I Mostra Nazionale della Moda di Torino, 12-27 aprile 1933

a b

[Fig. 7 a,b] Manichino femminile di cera e testa per modista decorata con piume, ditta milanese La Rosa

---

<sup>44</sup>G. Monti, *Facce di cera*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A. Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008, p. 128. Si vuol precisare che anche le foto a pp. 19,20,21,22,23,24,25,26,27 sono tratte da in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A. Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008.

### 3. Il XX secolo: dall'Ente Nazionale della Moda al *Made in Italy*

Nel periodo compreso tra gli anni Venti e l'inizio della seconda guerra mondiale continua l'affermarsi di una pratica allestitiva di moda in Italia, a cui contribuisce in maniera determinante il Sindacato di Alta Moda, istituito nel 1923 quale sezione interna della Federazione Nazionale Fascista delle Industrie dell'Abbigliamento, per ribadire il ruolo di primaria importanza riconosciuto alla moda nell'assetto economico del Paese; cinque anni dopo (1928) nasce l'Istituto Artistico Nazionale della Moda Italiana, facente parte del Comitato Industriale dell'Abbigliamento, divenuto, nel 1932, Nuovo Ente Autonomo per la Mostra Permanente Nazionale della Moda, il futuro Ente Nazionale della Moda<sup>45</sup>.

A quest'istituzione spetta il compito di "organizzare tutti i settori dell'abbigliamento e assicurare una produzione di moda che abbia in Italia tutto il suo ciclo"<sup>46</sup>, preoccupandosi, al contempo, di formare tecnici e personale specializzato; per garantire l'italianità dei prodotti, sia quelli d'alta moda che quelli confezionati privatamente, viene poi costituito un corpo di polizia specifico a cui spetta il compito di ispezionare le diverse ditte e, in caso di reato, infliggere multe salate.

A partire da questo momento, ogni sartoria è obbligata a dimostrare che una certa percentuale della propria produzione (dal 36 al 50 per cento) è confezionata con figurini e tessuti italiani; le collezioni vengono poi presentate pubblicamente in occasione di un grande evento fieristico organizzato due volte l'anno a Torino, la Mostra Nazionale della Moda, la cui visita viene promossa ed agevolata attraverso riduzioni sul costo del biglietto ferroviario e l'organizzazione di gite dopo lavoro organizzate dall'Ente<sup>47</sup>.

La I Mostra Nazionale della Moda si svolge a Torino dal 12 al 27 aprile del 1933, all'interno di un edificio appositamente costruito all'interno del Parco del Valentino, il Palazzo della Moda, progettato dall'architetto italiano Umberto Cuzzi; questo complesso, oggi scomparso, è suddiviso in due grandi settori, "Alta Moda" ed "Esposizione e Fiera", e presenta un impianto urbano, con strade e quartieri in cui le ditte espongono i propri prodotti all'interno di spazi simili a negozi veri e propri, *stand* diversi a seconda del padiglione d'appartenenza, quelli di "Esposizione e fiera" sono infatti chiamati *posteggi*, mentre quelli di "Alta Moda" sono i *salotti*. Stando a quanto si legge in *I padiglioni espositivi della prima Mostra nazionale della moda di Torino* (2008), breve articolo di Antonella Huber, docente di Museologia del Contemporaneo presso la Scuola di Specializzazione dell'Università di Bologna, questa prima edizione, pur riscuotendo un enorme successo di pubblico, fallisce nel tentativo di trasmettere un'immagine unificante della moda italiana: ogni espositore, difatti, propone un allestimento che mette in risalto il proprio prodotto, a discapito del carattere collettivo attribuito alla manifestazione,

---

<sup>45</sup> S. Gnoli, *Ente nazionale della moda*, in *Una giornata moderna...* op. cit., p. 279.

<sup>46</sup> S. Gnoli, *Marca di garanzia*, in *Una giornata moderna...* op. cit., p. 284.

<sup>47</sup> D. Davanzo Poli, *Il sarto n Storia d'Italia...* op. cit., p. 557.

dando luogo ad un insieme di esposizioni isolate<sup>48</sup>. L'architetto Giuseppe Pagano, nel commentare alcune immagini dell'evento riportate nella rivista di architettura e design "Casabella", pone l'accento sulla presenza di alcuni espositori "illuminati" che propongono allestimenti atti non solo a promuovere nuovi prodotti sul mercato, ma anche una nuova estetica, moderna e all'avanguardia<sup>49</sup> [Fig. 10-11].

[Fig. 10] Il Palazzo della Moda, Mostra Nazionale della Moda , Torino, 12-27 aprile del 1933

---

<sup>48</sup> A.Huber, *I padiglioni espositivi della prima Mostra nazionale della moda di Torino*, in *Una giornata moderna...* op. cit., p. 326.

<sup>49</sup> *Idem*.



[Fig. 8] Planimetria generale dei padiglioni del Palazzo della Moda, Mostra Nazionale della Moda, Torino, 12-27 aprile del 1933

Giusto per fare alcuni esempi, basti ricordare lo stand realizzato dall'artista torinese Gigi Chessa per la ditta di tessuti Colombo, frutto di una stretta collaborazione fra espositore e progettista; lo spazio espositivo è costituito da due diorami, ambientazioni in scala ridotta che ricreano scene di vario genere; in questo caso, nel primo viene riprodotto un interno signorile ottocentesco attraverso l'utilizzo di una sottile fettuccia bianca con la quale vengono disegnati, su superfici di cristallo trasparente, i profili degli elementi d'arredo; l'effetto pittorico che ne risulta è accentuato dall'assenza di manichini, di modo tale da dare l'impressione di trovarsi di fronte ad un quadro tridimensionale. Nella seconda scena, invece, sempre ricorrendo alla fettuccia bianca sistemata su una parete di cristallo, viene riprodotta l'immagine di una piazza italiana che mostra, in primo piano, balaustre e fontane trasparenti sulle quali sono poggiati ed esposti i tessuti; l'atmosfera che domina questa seconda ambientazione riporta alla mente quella dei dipinti metafisici dell'artista [Fig. 12-13].

[Fig. 9] Interno signorile ottocentesco, stand della ditta di tessuti "Colombo", realizzato da Gigi Chessa, Mostra Nazionale della Moda, Torino, 12-27 aprile del 1933

[Fig. 10] Una piazza italiana, stand della ditta di tessuti "Colombo", realizzato da Gigi Chessa, Mostra Nazionale della Moda , Torino, 12-27 aprile del 1933

Un secondo esempio è l'allestimento ideato dagli architetti Morbelli, Grande e Vaccari per lo stand del lanificio Fila; il progetto occupa tre *posteggi* attigui, collegati tramite fori circolari realizzati al centro delle pareti divisorie; tema centrale dell'allestimento è la vicenda della tentazione di Eva. La scena è suddivisa in tre momenti diversi, che seguono un ordine consequenziale attivato dallo sguardo del visitatore; elemento che collega i primi due ambienti è il lungo serpente, realizzato con piastre di rame, che, partendo dal primo *set*, si affaccia poi nel secondo; la terza scena resta comunque legata alle due precedenti tramite il foro sulla parete, una sorta di *peep hole* per "voyeuristiche suggestioni", come lo definisce Huber nel suo articolo<sup>50</sup>. Percorrendo con lo sguardo l'intero allestimento, da destra verso sinistra, all'interno del primo stand si vede il corpo del serpente, sistemato su una base di legno nero su cui è riportato, nell'angolo sinistro, il nome del marchio, "Fratelli Fila", scritto a caratteri piccoli bianchi, e un esile albero in vetro trasparente, collocato vicino al foro della parete, che simboleggia l'albero del bene e del male, le cui mele altro non sono che gomitoli di lana colorata. Nel secondo spazio, è visibile la testa del serpente che spunta dal foro e porge a Eva una mela; la donna è rappresentata con un busto femminile riprodotto su una lastra di rame e alluminio, mentre la mela è un gomitolino rosso scarlatto; la nudità di Eva è suggerita da un drappo di tessuto appoggiato allo stallo nero su cui si erge il busto; il terzo ed ultimo ambiente mostra infine il prodotto della ditta, ampi e morbidi panneggi sistemati su appositi supporti allestitivi<sup>51</sup> [Fig. 14 a,b,c].

---

<sup>50</sup> A. Huber, *I padiglioni espositivi...*, op. cit., p. 326.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

a

b

c

[Fig. 14 a,b,c] Stand della ditta "Fila", realizzato dagli architetti Morbelli, Grande e Vaccari, Mostra Nazionale della Moda , Torino, 12-27 aprile del 1933

In occasione della III Mostra Nazionale della Moda, tenutasi nel 1934, viene realizzato un grande allestimento costituito da ben dodici diorami differenti dedicati alle città di cui i Comitati delle Dame Patronesse hanno patrocinato l'evento; tema centrale del progetto è la "giornata – tipo di una moderna donna dell'alta borghesia", un racconto visivo che parte dal primo momento della passeggiata sino all'ora di coricarsi<sup>52</sup>. Anche questo allestimento, al pari di quello della mostra parigina di Mr. Felix, risulta troppo ampio per essere descritto ed approfondito in tutte le sue parti, per cui si propone l'analisi di due scene, "Gita in automobile" e "Ricevimento in casa patrizia", da cui poter ricavare i criteri espositivi principali.

La prima ambientazione corrisponde al terzo diorama, un progetto curato dagli architetti Carlo Mollino e Meo Biscaretti e patrocinato dalla città di Torino; si tratta di una scena all'aperto, e ciò si intuisce non dalla presenza di elementi naturali come alberi e piante, ma di un'automobile, prodotto artificiale simbolo per eccellenza della modernità. Il *set* è spoglio, la parete di fondo presenta delle strutture tubolari che creano un'installazione visiva dinamica nel tentativo di diminuire la staticità dei cinque manichini, quattro adulti e uno infantile, sistemati in pose rilassate e concilianti, quelle che solitamente si assumono quando ci si accinge a svolgere un'attività piacevole come, per l'appunto, una gita fuori porto. I modelli sono disposti in maniera da occupare tutto lo spazio espositivo: a destra un gruppo di tre, due donne e un uomo, posizionati l'uno di fronte all'altro, intenti a discutere; la donna di spalle, con le mani in tasca, veste un cappotto e una gonna lunga fino ai polpacci, mentre l'altra regge una borsa da giorno scura, indossata con un *paletot* bianco su di un abito scuro. A sinistra, invece, una donna

---

<sup>52</sup> *Una giornata moderna...* op. cit., p. 332.

collocata in secondo piano, vicino al cofano dell'auto, volge lo sguardo al gruppo e accenna ad un saluto; essa indossa un soprabito scuro su un vestito bianco fermato in vita da una cintura bicolore e, sul capo, un cappello scuro con foggia anni venti; una bimba in primo piano, che guarda direttamente l'osservatore, veste un completo da giorno, formato da giacca e gonna al ginocchio, con scarpe a *bebè* nere indossate su calzini bianchi; in testa porta un cappellino<sup>53</sup> [Fig. 15].

[Fig. 11] "Gita in automobile", allestimento presentato dalla città di Torino, progetto di Carlo Mollino e Meo Biscaretti, III Mostra Nazionale della Moda di Torino, 12-27 aprile 1934

La seconda scena, "Ricevimento in casa patrizia", curata da Mario Rappini e dedicata alla città di Roma, si svolge, invece, all'interno di un'ampia sala completamente bianca, arredata solamente da due poltroncine, anch'esse verniciate di bianco, poste lungo le pareti laterali, e da una finta sezione di colonna, in primo piano, impiegata come base espositiva per una scultura antropomorfa classicheggiante. I manichini sono distanziati gli uni dagli altri, impegnati a conversare oppure ad osservare l'arredo della sala in attesa della cena, che si svolgerà nella stanza adiacente, che si può intravedere guardando la porta vetrata con struttura in ferro aperta sul fondo, vicino alla quale si trova un cameriere, manichino abbigliato con abiti settecenteschi, diritto e composto per trasmettere l'idea di un ambiente elitario e raffinato. A partire da sinistra, si incontrano due donne, una con la mano sinistra poggiata sul fianco, vestita con un lungo abito da sera nero, mentre l'altra, di fronte a lei, sembra indossare un vestito chiaro; nell'angolo in fondo a sinistra, un gentiluomo, osserva la scena in disparte, vestito con un abito scuro e una camicia bianca, mentre a destra, due signore, una seduta e l'altra in piedi, conversano amabilmente, la prima con indosso un abito con ampia gonna e maniche a palloncino, mentre la seconda, di profilo rispetto alla sua interlocutrice, veste un

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

capo elegante chiaro, aderente al busto e leggermente svasato sotto i fianchi. Vi è infine una donna di spalle e in disparte che osserva la statua, vestita con un elegante abito bianco provvisto di uno scollo profondo sulla schiena<sup>54</sup> [Fig. 16].

[Fig. 12] "Ricevimento in casa patrizia", allestimento presentato dalla città di Roma, progetto di Mario Rappini, III  
Mostra Nazionale della Moda di Torino, 12-27 aprile 1934

Tutti gli allestimenti descritti sin'ora, vogliono essere d'aiuto per comprendere come, a partire dagli anni Trenta, anche in Italia inizi a diffondersi la pratica dell'allestire abiti, sebbene ancora all'interno di eventi principalmente commerciali, mentre in America, invece, si assiste alla fondazione del Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, luogo in cui, come vedremo nel corso di questa trattazione, si getteranno le basi dell'attuale disciplina del *fashion curating*<sup>55</sup>.

Tra il 1940 e il 1960 cresce l'interesse di artisti e designer italiani nei confronti dell'allestimento di abiti; iniziano ad essere progettati e realizzati nuovi sistemi espositivi simili, per forma e contenuti, più ad opere d'arte contemporanea che a semplici supporti d'allestimento<sup>56</sup>.

Si guardi, ad esempio, la Rassegna Nazionale del Tessile e dell'Abbigliamento Autarchico di Venezia, tenutasi nel 1941, nei mesi di agosto e settembre, curata dal designer emiliano Erberto Carboni, il quale commissiona alla ditta di manichini La Rosa dei supporti surrealisti da lui ideati per "creare composizioni surreali e accostamenti astratti"<sup>57</sup>.

La mostra, realizzata all'interno di Palazzo Giustinian, espone tessuti prodotti da numerose ditte ed imprese nazionali, dislocati nelle sale, nell'atrio al piano terra e nel salone al primo piano; il percorso di visita inizia dall'ingresso, dove si possono ammirare alcune vetrine concepite come

---

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> A. Palmer, *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions*, in "Fashion Theory", Volume 12, Issue 1, Berg, s.l. 2008, p. 41.

<sup>56</sup> Cfr. *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), Philadelphia Museum of Art 2003.

<sup>57</sup> A. Huber, *Protesi per una dea monca*, in *Una giornata moderna...* op. cit., p. 354.

piccoli teatrini a forma di scatola, delimitati da cornici e poggiati su esili basamenti bidimensionali, all'interno dei quali sono sistemati i tessuti.

Tutto l'allestimento ruota attorno i precetti artistici del Surrealismo, specie per l'uso di particolari espositori formati da elementi riproducenti parti del corpo umano, innestati su altri oggetti, come quelli utilizzati per l'esposizione dei tessuti della ditta De Angeli Frua, nel salone dedicato all'Alta Moda. Quest'allestimento mostra i tessuti agganciati al soffitto e fatti cadere su una specie di albero-corpo umano, i cui rami sono braccia protese verso l'alto, che giocano con le stoffe dando vita a panneggi suggestivi<sup>58</sup> [Fig. 17 a,b].

a b

[Fig. 13 a,b] Supporti surrealisti realizzati dalla ditta La Rosa (a sinistra, stand dei tessuti De Angeli Frua), progetto Erberto Carboni, Rassegna nazionale del tessile e dell'abbigliamento autarchico, Venezia agosto-settembre 1941

La ricerca formale intrapresa da Carboni si riscontra anche nel salone dedicato alle pellicce, dove sono utilizzati manichini legnosi e senza sesso, che ricordano le figure androgine di De Chirico, composti da elementi antropomorfi mescolati a strumenti musicali e frammenti di scultura classica, affiancati da alcuni manichini rivestiti di canapa.

La riscoperta dell'allestimento come forma di promozione artistica dei prodotti tessili avviene anche in Francia; pochi anni dopo la mostra veneziana, nell'autunno del 1944, viene infatti allestita la mostra "Le Théâtre de la Mode", patrocinata da Raoul Dautr, al tempo presidente dell'Entriade Française, e da Robert Ricci, figlio della stilista italiana Maria "Nina" Ricci, responsabile delle relazioni pubbliche della Chambre Syndicale de la Couture Parisienne.

L'evento, sebbene molto particolare, segna a mio parere una tappa fondamentale nel percorso evolutivo delle mostre d'abiti, in cui capi d'abbigliamento vengono disposti in maniera creativa grazie alla collaborazione tra *couturier* ed artisti. Si tratta di una mostra organizzata per raccogliere fondi da devolvere alle vittime di guerra, in cui si espongono bambole vestite da

---

<sup>58</sup> *Idem.*

sarti parigini; scegliendo questi particolari supporti espositivi, i curatori non intendono recuperare l'antica tradizione settecentesca delle *puve*, ma proporre nuove soluzioni per poter esporre modelli inediti senza servirsi delle grandi quantità di tessuto necessarie per vestire una persona reale; bisogna ricordare che questo è pur sempre un periodo di forti ristrettezze economiche e grande carenza di stoffe. L'illustratrice francese Eliane Bonabel ha l'incarico di creare questi speciali manichini, alti 27,5 pollici (70 cm), costruiti in fil di ferro e con volti in bronzo realizzati dallo scultore catalano Joan Rebull; questi modellini vestono abiti in miniatura confezionati con materiali di scarto da circa sessanta *couturier* parigini; ad accompagnare i piccoli capi nell'allestimento anche cappellini, parrucche, collane e gli accessori.

La mostra, inaugurata il 27 marzo 1945 al Pavillon Marsan, riscuote un gran successo sia in termini d'incasso che di pubblico, tanto da essere ospitata anche in altre grandi città come Londra, Leeds, Copenaghen, Stoccolma, Vienna e, nel 1946 anche in America, dove si fermerà definitivamente, diventando parte della collezione permanente del Museum of Art di Maryhill, a Washington<sup>59</sup> [Fig. 18 a,b].

a

b

Fedeli riproduzioni di due *set* presentati durante la mostra *Le Théâtre de la Mode, Francia 1944*: [Fig. 18 a] In alto: "Scène du Rue", autore sconosciuto; [Fig. 18 b] In basso: "Ma femme est une Sorcière", allestimento realizzato dall'artista Jean Cocteau

Gli anni del secondo dopoguerra sono fondamentali anche per la moda italiana; nel 1947, l'Italia infatti beneficia degli aiuti provenienti dagli Stati Uniti grazie al così detto piano Marshall, attraverso il quale vengono messi a disposizione finanziamenti e macchinari per favorire un rinnovo del sistema produttivo italiano.

---

<sup>59</sup> S. Garfinkel, *Le Théâtre de la Mode: naissance et renaissance*, in *Le Théâtre de la Mode*, a cura di S. Train, Du Mays, Paris 1990, pp. 61-80.

Il settore sartoriale, riconosciuto dalle testate giornalistiche straniere come uno tra i più produttivi del paese, si amplia grazie alla nascita di nuove case di moda, come quelle delle Sorelle Fontana, di Germana Maruccelli o di Roberto Capucci, stilisti che si affrancano dalla moda parigina per trovare altrove la propria ispirazione, inaugurando così un periodo di grande ricerca e sperimentalismo formale. Inizia in questo modo l'avventura che porta alla nascita della moda italiana, frutto di una vera e propria operazione culturale basata sul recupero delle tradizionali tecniche artigianali riutilizzate per creare prodotti nuovi, lontani dai luoghi comuni che l'immaginario collettivo attribuisce al folklore "del Bel Paese"<sup>60</sup>. Artefice di questo importante cambiamento è Giovanni Battista Giorgini, che decide di puntare sull'abbigliamento italiano come settore adatto all'esportazione; forte della propria credibilità professionale, maturata nel corso di anni di lavoro spesi negli Stati Uniti <sup>61</sup>, e del ruolo che Firenze ricopre nell'immaginario collettivo, il 12 febbraio 1951 Giorgini organizza a Villa Torrigiani la prima manifestazione internazionale di moda italiana, invitando a partecipare all'evento i *buyers* dei più importanti grandi magazzini americani<sup>62</sup>. Le case di moda che partecipano a questo storico evento sono in tutto quattordici, dieci di Alta Moda (Maria Antonelli, la *maison* romana Carosa, Alberto Fabiani, Germana Marucelli, Vita Noberasco, Emilio Federico Schubert, Simonetta, Sorelle Fontana, la sartoria milanese Vanna e Jole Veneziani) e quattro boutique (Emilio Pucci, La Tessitrice dell'Isola, Giorgio Avolio e Franco Bertoli)<sup>63</sup>.

Nello stesso anno nasce a Venezia il Centro Internazionale delle Arti e del Costume, istituito da Franco Marinotti, dirigente della ditta tessile Snia Viscosa<sup>64</sup>, industria italiana specializzata nella produzione di fibre artificiali e sintetiche. Il Centro, con sede presso Palazzo Grassi, organizza la sua prima rassegna di moda dal 21 al 23 agosto 1956, intitolata "La Moda nel Costume Contemporaneo", a cui prendono parte stilisti provenienti dalla Germania, dal Giappone, dall'India, dall'Inghilterra, dall'Irlanda, dalla Spagna e dagli Stati Uniti, mentre l'Italia è a sua volta rappresentata da 21 case di moda, tra cui vale la pena ricordare Capucci e Simonetta<sup>65</sup>.

Durante l'evento vengono organizzate sfilate in cui circa 100 griffe presentarono 300 modelli realizzati con fibre artificiali prodotte dalla celebre ditta italiana; l'iniziativa riscuote un successo tale da divenire appuntamento annuale fisso sino alla chiusura del centro, trasferito nel 1985 a Palazzo Mocenigo e divenuto l'attuale Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume.

---

<sup>60</sup> E. Morini *Storia della moda...* op. cit., p. 404.

<sup>61</sup> Giorgini lavora per molto tempo per i grandi magazzini americani, il suo compito è cercare e scoprire prodotti di qualità elevata ma a prezzi contenuti all'interno della vasta produzione artigianale italiana, selezionando oggetti poi rivenduti nei *department store* americani. *Ibidem*.

<sup>62</sup> G. Vergani, *Giorgini Giovanni Battista*, in *Dizionario...* op. cit., p. 508.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Cfr. M. Spadoni, *Il gruppo SNIA dal 1917 al 1951*, G. Giappichelli, Torino 2003.

<sup>65</sup> A. Huber, *La Snia Viscosa e il genio italico*, in *Una giornata moderna...* op. cit., p. 274 ; il Centro porta avanti anche un'attività di ricerca volta a ristabilire il valore intellettuale della moda e del costume; sull'argomento si veda: *Termine e concetto di costume : 2. Convegno-Laboratorio : Venezia, Palazzo Grassi, 27-28-29 settembre 1956*, a cura del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Fantoni, Venezia 1956. Sulla storia del CIAC si veda anche S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959- 1967)*, Il Poligrafo, Padova 2008; S. Portinari, *L'attività espositiva del Centro di Palazzo Grassi a Venezia, alla fine degli anni '50*, tesi del Diploma di Specializzazione in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Firenze, rel. M.G. Messina, 2003.



Giovanni Battista Giorgini intanto continua a perseguire il suo obiettivo: creare una moda italiana in grado di competere con i grandi nomi internazionali; il 22 luglio 1952 il suo sogno si realizza grazie alla prima sfilata nella Sala Bianca di Palazzo Pitti, che incorona Firenze quale passerella ufficiale dell'Alta Moda nazionale; si tratta di un *defilé* collettivo, in cui le case di moda sfilano una dopo l'altra, presentando 18 capi ciascuna, seguendo un preciso ordine d'uscita: Boutique, Alta Moda, la Linea Sportive e l'Artigianato di Lusso<sup>66</sup>.

Sul finire degli anni cinquanta, anche in Italia sopraggiunge il fenomeno americano del *ready-to-wear* ovvero il *prêt-à-porter*, "un vero e proprio sistema moda alternativo a quello di stampo europeo, sartoriale e accessibile a pochi, basato su una produzione industriale di qualità che si adegua agli stili dell'haute couture, proponendo però modelli più vicini allo standard di vita quotidiano della maggior parte delle donne"<sup>67</sup>. Le prime a proporre capi accessibili sono Jole Veneziani e Fernanda Gattinoni, che sfilano a Firenze con collezioni Boutique, seguite poi da Marucelli, Biki, Antonelli e le Sorelle Fontana; è solo a partire dagli anni sessanta che nascono le linee *prêt-à-porter* così come le intendiamo oggi, fatte sfilare con l'etichetta "alta moda pronta"<sup>68</sup>.

Nel ventennio compreso tra il 1960 e il 1980 avvengono fatti storici che contribuiscono in maniera determinante all'elezione di Milano quale nuova città di riferimento per il sistema moda italiano, con il conseguente declino del capoluogo fiorentino. Gli anni Sessanta sono caratterizzati da importanti cambiamenti sociali: nascono i movimenti della controcultura giovanile (*Teddy boys*, *Mods*, *Rockers* in Europa e *Beatniks* e *Hippies* negli Stati Uniti), che seguono nuove logiche nel vestirsi, acquistando i propri indumenti in luoghi completamente diversi da quelli tradizionali, come rivendite dell'usato, magazzini di abiti da lavoro o punti vendita di abiti orientali; nonostante ciò, il sistema moda riesce comunque ad adeguarsi alla nuova realtà, producendo linee adatte ad un pubblico giovane, traendo ispirazione dalla cultura *underground*<sup>69</sup>. Nasce così una nuova generazione di designers, capitanata da André Courrèges, che propone una moda *spaziale*, fantascientifica, costituita da modelli diritti, totalmente estraniati dal passato, che ostentano nuove caratteristiche strutturali e l'impiego di nuovi materiali. Questi stilisti utilizzano la sfilata come momento performativo, in cui poter esprimere sé stessi attraverso l'abito; il tradizionale *defilé* si trasforma in un evento teatrale, con musiche di sottofondo e *set* appositamente allestiti per far sì che il pubblico riesca a recepire il messaggio

---

<sup>66</sup> S. Gnoli, *Un secolo di moda italiana 1900-2000*, Meltemi, Roma 2005, p. 145.

<sup>67</sup> Nel corso della trattazione, si avrà modo di vedere da vicino alcuni di questi capi grazie all'allestimento presente nel Museo della Moda e del Costume – Musei Mazzucchelli di Brescia. Per ulteriori approfondimenti, si rimanda al capitolo 5. Cfr. E. Morini, *Storia della moda...* op. cit., pp. 435-436.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Cfr. E. Morini, *La protesta come spettacolo: il sogno californiano degli hippies in Virilità e trasgressione*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1992; G. Bauzano, *Teddy Boys*, in *Dizionario...* op.cit., p. 1143; L. Salza, *Mods*, in *Dizionario...* op.cit., p.815; G. Lo Vetro, *Rockers*, in *Dizionario...* op.cit., pp. 1013-1014; G. Bauzano, *Hippy*, in *Dizionario...* op.cit., pp. 566-567; M. Vetrugno, *Beat*, in *Dizionario...* op.cit., p. 104; *La rivolta dello stile. Tendenze e segnali delle subculture giovanili del pianeta terra*, a cura di S. Cristante, A. Di Cerbo, G. Spinucci, Franco Angeli, Milano 1983; J. Lobenthal, *Radical Rags of the Sixties*, Abbeville Press, New York 1990; *This was Tomorrow. Pop, da stile a revival*, a cura di G. Malossi, Electa, Milano, 1980; T. Polhemus, *Streetstyle from Sidewalk to Catwalk*, Thames and Hudson, London 1995.

insito nei capi: lo scopo ultimo del designer è ora comunicare con lo spettatore. Quest'uso della sfilata come performance artistica continua sino agli anni Ottanta, quando diventa vera e propria strategia di mercato, politica adottata ancor oggi da importanti stilisti come John Galiano e Alexander McQueen<sup>70</sup>.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, la moda pronta si è ormai trasformata in una realtà commerciale vera e propria, consolidata dall'inaugurazione di nuovi punti vendita specializzati, le *boutique*, concentrate soprattutto nella città di Milano, nel così detto "quadrilatero della moda", un quartiere delimitato da via della Spiga, via Santo Spirito e piazza San Babila; queste piccole realtà produttive costituiscono da questo momento in poi le basi del sistema produttivo del settore moda italiano, motivo per cui il capoluogo lombardo viene eletto città della nuova moda italiana<sup>71</sup>.

A partire dagli anni Settanta, anche in Italia il *prêt-à-porter* diventa sinonimo di avanguardia e sperimentazione, qualità che gli vengono ufficialmente riconosciute nel 1967, quando nello spazio espositivo per eccellenza, la Sala Bianca, si sostituiscono le sfilate di alta moda con quelle di stilisti come Krizia, Missoni e Walter Albini, che presentano per la prima volta al grande pubblico le loro creazioni. Si ritiene opportuno, a questo punto, fare delle precisazioni riguardo un aspetto importante della nuova *moda pronta*, ovvero la svalutazione della qualità artigianale del capo rispetto al suo "contenuto di stile"; in quest'ottica di produzione, la figura chiave è quella del creatore, colui che attribuisce al capo un valore aggiunto che lo rende unico ma che, nonostante ciò, vive nell'anonimato, all'ombra del marchio aziendale o della *boutique* che distribuisce le sue creazioni, gli unici a comparire sull'etichetta<sup>72</sup>.

Walter Albini è il primo che decide di sovvertire le regole del gioco, riconoscendo pubblicamente i suoi gli abiti; nasce così la figura dello stilista odierno, colui che, oltre a supervisionare i lavori di produzione e distribuzione commerciale delle collezioni<sup>73</sup>, inventa uno stile personale, unico e differente, con il quale identificarsi.

Si guardi ai nomi che promuovono lo stile italiano in tutto il mondo, Mariuccia Mandelli con il marchio Krizia, Missoni, Giorgio Armani, Gianfranco Ferrè e Gianni Versace; ognuno si distingue nettamente dagli altri per far fronte ad una crescente competitività, rivolgendosi ad un nuovo e vasto pubblico, i giovani, specie tra il 1979 e il 1980, quando si verifica un momento di grande ripresa economica per l'Italia, in preda ad una sorta di euforia commerciale.

---

<sup>70</sup> E. Morini, *Storia della moda...* op. cit., pp.445-446; G. Gregg Duggan, *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, in *Fashion Theory*, Volume 5, Issue 3, Berg, United Kingdom 2001, p. 245. Sull'argomento si veda: V. Guillaume, *Courreges*, Assouline, New York 2004.

<sup>71</sup> E. Morini, *Storia della moda...* op. cit., pp. 450-452; A. Gnechi Ruscone, *L'antimoda. Esempi milanesi*, in *La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo*, Electa, Milano 1987, pp. 46-63; Malcom Barnard, *Fashion as communication*, Routledge, London and New York 2002.

<sup>72</sup> E. Morini, N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile*, in *La moda italiana. 2...* op. cit., pp. 64-179; per ulteriori approfondimenti sulla figura di Walter Albini, si veda: *Walter Albini. Lo stile nella moda*, Zanfi editori, Modena 1988; G. Bianchino, *Walter Albini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1988.

<sup>73</sup> La moda degli stilisti si regge grazie ad un modello di decentramento produttivo, che è costituito da numerose piccole aziende, concentrate in distretti. E. Morini, *Storia della moda...* op. cit., pp.467-468. Cfr. S. Saviolo, S. Testa, *Le imprese del sistema moda: il management al servizio della creatività*, Etas, Milano 2005.

Mentre nel 1972, Diana Vreeland, storico direttore della rivista di moda "Vogue America", entra a far parte dello staff del Costume Institute in qualità di *special consultant*, ruolo che le consente di reinventare la pratica delle esposizioni di abiti, Milano viene ufficialmente riconosciuta come nuovo centro di riferimento del settore moda grazie all'inaugurazione di Modit, fiera dell'abbigliamento confezionato organizzata nel capoluogo lombardo dall'Associazione Italiana Industriali dell'Abbigliamento e dall'Associazione Magliecalze; l'evento fa parte di un programma di rilancio del sistema produttivo del settore moda messo in atto dall'associazione Federtessile tra il 1977 e il 1979; l'obiettivo principale di questo progetto fieristico è "riunire in un unico spazio e coordinare in maniera razionale le innumerevoli realtà commerciali creatisi nel tempo". Nel marzo del 1978, anno in cui nasce il Kyoto Costume Institute, uno dei musei di moda più famosi al mondo, se ne organizza la prima edizione, a cura di Beppe Modenese; la sede d'allestimento è il padiglione 14 della Fiera campionaria di Milano, dove trova spazio anche il Centro sfilate, divenuto poi Milano Collezioni, uno spazio costituito di cinque sale destinate alle esibizioni in passerella e dotato dei servizi necessari per accogliere la stampa internazionale e svolgere attività di pubbliche relazioni. Si gettano così le basi per quello che sarà il fenomeno di maggior portata nella storia della moda italiana degli anni ottanta, ovvero il *made in Italy*, che sancisce il successo raggiunto dagli stilisti italiani a livello internazionale; si guardi, ad esempio, la decisione della rivista americana "Time", nel 1982, di dedicare l'immagine di copertina a Giorgio Armani. Questa nuova moda italiana è difficile, estrosa e, soprattutto, lussuosa, realizzata con tessuti e tecniche di confezioni innovative, che sconfinano nell'*haute couture*; il *prêt-à-porter* italiano si trasforma in abbigliamento per persone facoltose. Questo successo però non dura a lungo: a partire dagli anni novanta, si verifica infatti una leggera flessione; la fama, pur rimanendo salda grazie all'elevata qualità dei prodotti, inizia ad essere oscurata dalla mancanza di nuove proposte; unica eccezione, lo stilista sardo Antonio Marras che, proprio in quel periodo, debutta in passerella.

Verso la fine degli anni ottanta, si assiste all'imporsi nuovi stili, vicini ad un'eleganza intellettuale che abbraccia lo stile ascetico ed essenziale dei designer giapponesi Kenzo, Issey Miyake e Rei Kawakubo, che aprono la strada all'avvento della moda d'avanguardia belga, capitanata da Martin Margiela; d'altro canto, a partire dalla seconda metà degli anni novanta, iniziano a prendere piede anche marchi come Zara e H&M, in grado di far fronte alle esigenze di una nuova clientela, interessata ad acquistare capi anche di scarsa qualità al solo scopo di modificare il proprio aspetto in base a tendenze nuove ed effimere<sup>74</sup>.

Nel 1997 a Parigi viene istituito il Musée des arts de la Mode, meglio conosciuto con il nome di Musée de la Mode oggi nell'ala del Musée du Louvre e, in questo stesso anno, apre a Londra anche la Judith Clark Costume Gallery, spazio espositivo *no profit* dedicato all'esposizione di abiti; le mostre allestite al suo interno sottolineano uno spiccato interesse da parte della curatrice nei confronti della moda contemporanea, soprattutto per designer e artisti che

---

<sup>74</sup> E. Morini, *Storia della moda...* op. cit, p. 454-490.

sperimentano nuovi approcci al mondo della *couture*; la galleria cessa la propria attività nel 2002, ma Clark continua ad progettare allestimenti di abiti; come si vedrà più approfonditamente nel corso di questa trattazione, la sua intensa attività curatoriale fa parte di un programma più ampio di studio della moda dal punto di vista espositivo<sup>75</sup>.

Prima di passare al capitolo successivo, penso sia bene sottolineare che a partire dai primi anni del XXI secolo, l'abitudine di organizzare grandi eventi espositivi dedicati alla moda inizia a diffondersi velocemente e molti iniziano a vedere in queste mostre delle operazioni di marketing e d'immagine<sup>76</sup>. Dato che questa spinosa questione verrà discussa più approfonditamente nell'ultima parte di questa tesi, si ritiene opportuno per ora approfondire l'attuale condizione dei musei di moda in Italia, tentando di capire quanti siano gli enti che conservano ed espongono abiti e in che modo esse si differenziano tra loro sul piano istituzionale.

---

<sup>75</sup> V. Steel, *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*, *Fashion Theory*. Volume 12. Issue 1, Berg 2008, pp.9-28.

<sup>76</sup> Già negli anni settanta, Diana Vreeland è accusata di favorire gli interessi commerciali delle case di moda allestendo gli spazi espositivi del Costume Institute come negozi di grandi magazzini. *Ibidem*, pp. 7-10. Cfr. D. Silverman, *Selling Culture: Bloomingdale's, Diana Vreeland, and the New Aristocracy of Taste in Reagan's America*, Pantheon, New York 1986.

## CAPITOLO 2

### I musei di moda in Italia

Alla luce di quanto detto nel capitolo precedente, s'intende chiarire a questo punto come, nonostante le critiche rivolte alla pratica di esporre capi d'abbigliamento nei musei, alcuni grandi istituzioni estere come il Kyoto Costume Institute di Kyoto, il Costume Institute di New York o il Victoria and Albert Museum di Londra, restino comunque importanti centri di ricerca nell'ambito dei nuovi studi sulla moda, i *fashion studies*, grazie anche al loro sperimentalismo allestitivo, a cui affiancano una costante ricerca nell'ambito della conservazione dei tessuti<sup>77</sup>.

Anche in Italia si registra la presenza di istituzioni culturali in cui vengono conservati ed esposti indumenti, tra cui alcune interamente dedicate alla moda; si tratta di realtà museali presso le quali si organizzano mostre importanti e suggestive che nulla hanno da invidiare a quelle organizzate all'estero; l'unica differenza sostanziale, a mio parere, sta nel fatto che questi istituti non sono affiancati, nella loro attività espositiva, da un adeguato supporto da parte dell'ambiente accademico, che presta scarsa attenzione alla disciplina del *fashion curating*. Per questa ragione, vale la pena segnalare, tra gli istituti universitari pubblici italiani, la facoltà di Design della moda, facente parte dell'Università IUAV di Venezia, presso la quale è presente l'unità di ricerca dedicata alla moda, "Il progetto nella moda. Specificità di un ambito disciplinare attraverso lo studio di alcuni casi italiani", diretta dal prof. Mario Lupano<sup>78</sup>.

Andando ora a guardare più da vicino i contenuti e la struttura di questo secondo capitolo, in esso s'intende fornire innanzitutto una descrizione dei musei e delle istituzioni culturali che conservano raccolte di moda, effettuando una prima distinzione fra enti pubblici e privati, proseguendo poi con un'analisi generale dei diversi sistemi di funzionamento e valorizzazione culturale validi per ogni categoria, proponendo, per ognuna, un'istituzione come esempio; viene infine presentato un elenco il più possibile completo di tali istituti, frutto di un lavoro d'indagine svolto durante la stesura di questa trattazione.

Nel secondo paragrafo, invece, si traccia un breve riassunto della discussa questione riguardante la presenza di un museo della moda a Milano, partendo dalla mancata realizzazione del museo della moda MOdAM nella zona Garibaldi-Repubblica, sino all'apertura, nel 2010, di Palazzo Morando-Costume Moda Immagine.

---

<sup>77</sup> Per ulteriori approfondimenti riguardo il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, si rimanda al capitolo 5; non potendo approfondire in maniera adeguata, in questa sede, la struttura e il funzionamento delle restanti due istituzioni, si consiglia comunque di far riferimento, oltre ai cataloghi delle mostre, ai siti web ufficiali, utili per un primo ed esauriente approccio alla loro realtà museale. Per il Victoria and Albert Museum, si veda: <http://www.vam.ac.uk/>; mentre, per il Kyoto Costume Institute, si faccia riferimento a: <http://www.kci.or.jp> (consultati in data 15/08/2012).

<sup>78</sup> Cfr. <http://www.iuav.it> (consultato in data 13/08/2012).

## **1. Istituzioni culturali pubbliche e private che conservano abiti e accessori in Italia: una panoramica generale**

In Italia esistono numerose istituzioni culturali presso le quali si conservano reperti di Storia del costume e di moda; stando ai dati forniti dal SIUSA, il Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche in Italia, esistono 285 complessi archivistici, 254 soggetti produttori e 40 soggetti conservatori operanti nell'ambito della moda; si tratta di musei e gallerie del costume, archivi privati e industriali, musei aziendali e fondazioni, raccolte di costumi teatrali, etnografici, di merletti, tessuti e scarpe.

Esistono anche spazi espositivi particolari, che possiamo definire "ibridi" per la loro natura poco definita, come le case-museo, che ospitano mostre di moda temporanee pur non possedendo una collezione di manufatti tale da potersi definire musei di moda.

Nonostante in questa sede si intenda discutere principalmente come si configurino gli allestimenti e le modalità espositive delle collezioni pubbliche di abiti e costumi teatrali delle sedi museali e culturali venete, si è condotta comunque un'indagine preventiva a livello nazionale per capire quante e di quale tipologia siano le istituzioni culturali italiane dedicate alla moda.

Tale ricerca si è svolta secondo i seguenti parametri: è stato compiuto un censimento per vagliare tutti i dati riguardanti eventuali musei o istituti culturali aventi collezioni o raccolte di abiti o costumi, presenti su ciascun territorio regionale, e, ai nominativi così raccolti, sono stati aggiunti quelli reperiti sia da testi ed articoli di giornale letti, sia dal sito web del SIUSA del Ministero, che permette la consultazione di schede riguardanti il patrimonio archivistico non statale, pubblico e privato, conservato al di fuori degli Archivi di Stato<sup>79</sup>. Scopo di questo lavoro d'indagine è tracciare un quadro generale che aiuti a comprendere quanto rilievo e attenzione abbia nel nostro Paese il ruolo dello studio e della conservazione della moda.

Il risultato è stato poi riassunto nella tabella presente al termine di questo paragrafo; per ciascuna istituzione vengono indicati dati essenziali come nome dell'ente, categoria istituzionale, tipo di raccolta in esso conservata, luogo di locazione.

### **Le istituzioni culturali pubbliche**

Come recita l' art. 2 L.R. 18 giugno 1975, n. 76, con museo pubblico s'intende " un servizio culturale pubblico che concorre al progresso degli studi e all'educazione permanente dei cittadini attraverso [...] la raccolta e la conservazione dei beni culturali [...] la ricerca scientifica nel settore dei beni culturali e ambientali e [...] attività volte a promuovere la diffusione della conoscenza dei beni culturali e ambientali [...] in tutte le loro forme e manifestazioni sul territorio regionale" .

---

<sup>79</sup> Cfr. <http://www.siusa.archivi.beniculturali.it> (consultato in data 20/06/2012).

I compiti che un museo pubblico è chiamato ad assolvere sono molteplici ma possono essere riassunti nelle attività principali di "ricerca, acquisto, raccolta, custodia, restauro ed esposizione dei beni, ma anche di studio, istruzione e informazione della collettività e ogni altra attività, anche di natura economica, che possa servire alla valorizzazione dei beni"<sup>80</sup>.

Da quanto detto sin'ora, emergono due funzioni basilari di questo genere di istituzione, conservare e valorizzare i beni; la prima viene assolta attraverso il lavoro di ricerca, mentre la seconda si attua tramite servizi accessori come mostre, laboratori didattici, conferenze.

I musei pubblici italiani costituiscono una categoria istituzionale di cui fanno parte anche pinacoteche e gallerie d'arte, mentre ne sono esclusi biblioteche ed archivi a causa della particolarità del loro patrimonio e delle loro funzioni<sup>81</sup>.

La struttura amministrativa di un museo pubblico può essere diretta o da un singolo, il direttore, oppure da un organo collegiale, il consiglio, tutto dipende dalle dimensioni del museo stesso; nelle piccole realtà museali solitamente non è presente l'organo collegiale, più frequente nelle strutture di medie o grandi dimensioni. Oltre alle alte cariche dirigenziali, in un'istituzione pubblica lavorano anche professionisti addetti allo svolgimento delle diverse mansioni museali come il conservatore, il restauratore, il ricercatore, il curatore, il responsabile dei laboratori didattici affiancato dalla presenza di volontari e guide, il guardiasala, l'addetto alla biglietteria, alla pulizia degli ambienti e alla sicurezza. I servizi accessori che un ente di questo tipo può possedere sono l'archivio, la biblioteca, il centro di documentazione e un punto vendita di oggetti e *gadget* relativi la collezione; inoltre può proporre attività di supporto didattico come la visita guidata, e materiale educativo come cataloghi, guide audiovisive e pannelli esplicativi.

Trattando nella tesi di numerosi esempi di musei civici, si è preferito lasciar spazio in questa sezione a una tipologia museale pubblica differente, ovvero provinciale, come quella del Museo della Moda e delle Arti Applicate di Gorizia.

### **Un esempio di istituzione culturale pubblica italiana in cui si conserva una raccolta di abiti: il Museo Provinciale di Moda e di Arti Applicate di Gorizia**

Il museo occupa il primo piano della Casa Dornberg e Tasso, edificio d'impianto rinascimentale costruito nel XVI secolo per volere di Simone Tasso, sovrintendente dei corrieri imperiali, e successivamente acquistato da Vito di Dornberg che, nel 1802, decide di fare erigere un'altra costruzione; i due palazzi vengono definitivamente uniti nel 1874 da Matilde Coronini e diventano proprietà della Provincia di Gorizia negli anni ottanta, venendo così trasformati in museo.

Giovanni Cassar, storico direttore dei Musei Provinciali di Gorizia, fondati nel 1861, e del Comitato per la costituzione di un Museo Civico storico-artistico, realizzato nel 1908, fonda nel

---

<sup>80</sup> L. Jorg, *Principi per il diritto dei musei pubblici in Italia*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1995, pp. 16-20.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

1909 il Museo civico delle Arti Applicate, istituto dal quale deriva l'attuale Museo della Moda e delle Arti Applicate, inaugurato, invece, nel 1999 grazie a fondi messi a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Gorizia.

Dall'intervista rivolta alla dott.ssa Raffaella Sgubin, direttrice del museo, risulta che esso faccia attualmente parte dei Musei Provinciali di Gorizia, che si configurano, per usare le parole della dottoressa, come "museo multiplo, per cui non possiede del personale dedicato, ma usufruisce dell'organico dei Musei Provinciali che, nel complesso, include un Sovrintendente, 5 conservatori, 3 amministrativi, 2 guide didattiche, 6 custodi"<sup>82</sup>.

È possibile visitare il museo tutti i giorni, escluso il lunedì, dalle ore 10.00 alle 13.00 e, nel pomeriggio, dalle 14.00 alle 19.00, pagando un biglietto d'ingresso pari a 3,50 euro oppure, in caso di riduzione, 2,50 euro; è prevista la possibilità di fare una visita guidata al costo aggiuntivo di 2 euro<sup>83</sup>.

Gli abiti facenti parte della collezione museale, vengono acquisiti principalmente mediante donazioni o acquisti; in entrambi i casi, spiega la direttrice "l'acquisizione viene recepita con un atto formale a cui segue l'inventariazione e, laddove necessario, un intervento di manutenzione o restauro del pezzo"<sup>84</sup>; al momento, la collezione del museo è costituita da una raccolta di arazzi e trine provenienti dal convento di Sant'Orsola di Gorizia, e da abiti e accessori dell'area mitteleuropea un tempo appartenuti all'antiquaria e collezionista Marialieta Verchi; nella seconda metà degli anni novanta il patrimonio si incrementa ulteriormente grazie ad un'ingente donazione di 400 figurini di moda dell'epoca Biedermeier, per cui, l'insieme del materiale copre un arco di tempo compreso tra il '700 ed il '900, con particolare riguardo per il periodo che va dal 1890 alla prima guerra mondiale.

Tutti gli oggetti sono riposti all'interno di un ampio deposito climatizzato, collocato sopra la Sezione Tessile del Museo della Moda; qui, i capi vengono conservati appesi su grucce imbottite entro sacchi di cotone non acido oppure avvolti in fogli di velina non acida entro scatole di cartone non acido, e molti di essi hanno subito interventi di restauro e manutenzione avvenuti all'interno di laboratori specializzati.

Tra il personale in servizio è una delle guide didattiche, Gianna Bassi, ad occuparsi della manutenzione ordinaria dei pezzi in deposito, mentre per ogni altro intervento il museo si rivolge a restauratori specializzati.

Per quanto concerne l'attuale stato di catalogazione del materiale, tutti i pezzi sono stati inventariati ma solo parzialmente catalogati; per quanto concerne gli abiti, alcune schede sono state realizzate dalla stessa Sgubin, altre da Marina Bellina e da Beatrice Bertone, tutte studiosse laureate in Storia dell'Abbigliamento all'Università di Udine e allieve della prof.ssa Doretta

---

<sup>82</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dottoressa Raffaella Sgubin, direttrice del Museo di Moda e di Arti Applicate dei Musei Provinciali di Gorizia, tenutasi in data 3 settembre 2012.

<sup>83</sup> Cfr. <http://www.museifriuliveneziagiulia.it> (consultato in data 15/09/2012).

<sup>84</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dottoressa Raffaella Sgubin, direttrice del Museo di Moda e di Arti Applicate dei Musei Provinciali di Gorizia, tenutasi in data 3 settembre 2012.



Davanzo Poli; il museo sta inoltre portando avanti delle campagne di inventariazione svolte con stagisti delle Università del territorio, per catalogare una recentissima e cospicua donazione<sup>85</sup>.

Nel corso dell'intervista, la direttrice afferma che l'allestimento permanente attuale subirà dei cambiamenti secondo il programma previsto dal progetto europeo *Open Museums*, e verrà organizzata una campagna promozionale attraverso conferenze per pubblicizzare l'evento; già in passato il museo ha proposto attività del genere in occasione di nuove mostre ed esposizioni. Gli ambienti che al momento costituiscono il museo sono nove, ma, con il prossimo riallestimento, diventeranno undici; l'attività espositiva svolta al loro interno non segue ora una tempistica fissa, ma varia, dice l'intervistata, "a seconda delle esigenze della programmazione e dalla disponibilità di risorse; gli abiti attualmente esposti, allestiti nel 2011 dalla ditta Restauri Tessili di Pisa, rappresentano una piccola parte della raccolta; gran parte degli indumenti e degli accessori che compongono le collezioni museali sono infatti tenuti in deposito"<sup>86</sup>.

La disposizione dei pezzi, sebbene sia il frutto di progetti differenti, ideati da architetti diversi<sup>87</sup>, segue un percorso curato da Sgubin in persona, ideato secondo un ordine tematico tale da coinvolgere tutti i diversi nuclei della collezione, dal tessuto all'ornamento, per arrivare all'abito e ai suoi molteplici accessori. Premesso che il museo è in fase di riallestimento, e che l'impianto di illuminazione sarà presto sostituito, quello attuale è al neon; le sale sono provviste di un sistema di riscaldamento ma non di raffrescamento, e, in futuro, la luminosità potrà essere regolata; sebbene le attuali risorse disponibili non permettano l'adozione di un sistema di climatizzazione, tutti gli abiti e gli accessori sono esposti racchiusi in teche di plexiglas o di cristallo antisfondamento, di forma e misura variabili, senza illuminazione o climatizzazione<sup>88</sup>.

I capi sono sistemati su due diversi tipi di manichini, busti in vetroresina rivestiti di tela di lino realizzati dalla ditta Bonaveri di Cento, piccolo centro in provincia di Ferrara, oppure modelli in materiale plastico di colore bianco, provvisti di arti e testa, prodotti dall'impresa Scenografie Barbaro di Firenze; si tratta in entrambi i casi di supporti realizzati espressamente per l'esposizione di abiti antichi.

Non si registra la presenza di altri supporti allestitivi ad accompagnare gli indumenti esposti, ma vi sono delle didascalie realizzate su cartellini di carta o forex, che, stando a quanto dice l'intervistata, costituiscono l'aspetto più importante di questo allestimento, in quanto contribuiscono più di altri a migliorare l'esperienza di una visita, aiutando a comprendere meglio il valore del materiale esposto, un apparato esplicativo esauriente e ben leggibile a cui si aggiunge la possibilità di partecipare ad attività didattiche<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dottoressa Raffaella Sgubin, direttrice del Museo di Moda e di Arti Applicate dei Musei Provinciali di Gorizia, tenutasi in data 3 settembre 2012 : "Un grosso nucleo di merletti è stato catalogato da Thessy Schoenholzer Nichols; prima di lei, un nucleo è stato schedato dalla dott.ssa Doretta Davanzo Poli; i paramenti tessili ebraici sono stati catalogati da Luca Geroni, mentre i gioielli da Maddalena Malni Pascoletti".

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Tra questi Sgubin ricorda gli architetti Giancarlo Brambilla, Arnaldo Palmisano e Chiara Lamonarca.

<sup>88</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dottoressa Raffaella Sgubin, direttrice del Museo di Moda e di Arti Applicate dei Musei Provinciali di Gorizia, tenutasi in data 3 settembre 2012.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

Il museo, infine, organizza anche mostre temporanee in spazi espositivi diversi dal percorso permanente e, in occasione di esposizioni di grandi dimensioni come, ad esempio, "Roberto Capucci", "Caleidoscopio Missoni", "Belle Epoque Imperiale" o "Abitare il Settecento", queste vengono realizzate addirittura in un altro edificio, il settecentesco Palazzo Attems Petzenstein, sede principale dei Musei Provinciali di Gorizia<sup>90</sup>.

### **Le istituzioni culturali private: archivi, musei aziendali e fondazioni**

Le istituzioni private che conservano raccolte di abiti possono essere suddivise principalmente in tre categorie: archivi, musei aziendali e fondazioni; come recita il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, all'articolo 101 comma 2, lettera c del D.L. n.42 del 22 gennaio 2004, un archivio è "una struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca", i cui compiti sono conservare, tutelare e valorizzare i documenti, rendendone possibile la consultazione tramite indici ed inventari.

Gli archivi italiani costituiscono una categoria istituzionale di cui fanno parte sia gli archivi pubblici, come la Galleria del Costume di Palazzo Pitti<sup>91</sup>, la quale viene indicata dal SIUSA come "complesso archivistico che può definirsi pubblico in base alla struttura amministrativa che lo governa"<sup>92</sup>, che gli archivi privati; è bene far presente che esistono inoltre raccolte di abiti e accessori vintage, frutto della ricerca di privati appassionati di moda, impropriamente definite archivi; esse sono invece delle collezioni private perché "non nate spontaneamente dall'attività di qualcuno, ma frutto di scelte mirate e volontarie"<sup>93</sup>.

Con "archivio privato" s'intende "un ente, istituzione, famiglia o individuo che fa capo ad un privato nel normale esercizio delle proprie funzioni; [che] si forma durante lo svolgimento di una attività, e che viene custodito in funzione del [...] valore di attestazione e di tutela di un determinato interesse"<sup>94</sup>. Sono archivi privati gli archivi aziendali, luoghi di conservazione ma anche laboratori di idee per la realizzazione di nuovi prodotti, nel rispetto dell'immagine storica dell'impresa a cui appartengono; si tratta di posti a cui è possibile accedere solo previa prenotazione oppure, in alcuni casi, l'accesso è negato a priori; tale impedimento da parte

---

<sup>90</sup> Cfr. *Roberto Capucci: arte e creatività oltre i confini della moda*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate) Edizioni Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2004; *Caleidoscopio Missoni*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate) Edizioni dei Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2006; *Abitare il '700*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate), Edizioni Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2008, pp. 275-328; *L'Atelier degli Oscar: i costumi della Sartoria Tirelli per il grande cinema*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate), Edizioni Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2009, pp. 7-17.

<sup>91</sup> Cfr. C. Chiarelli, *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Costumi e accessori dal XVIII al XX secolo*, Sillabe, Livorno 2000; *Simonetta, la prima donna italiana*, catalogo della mostra a cura di Vittoria Caratozzolo, Judith Clark, Maria Luisa Frisa (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti), Marsilio MODE, Fondazione Pitti Discovery, Firenze 2008; C. Chiarelli, *La moda in mostra: il ruolo del museo della moda*, in *Moda. Storia e storie*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

<sup>92</sup> Cfr. <http://www.archivi.beniculturali.it> (consultato in data 11/09/2012).

<sup>93</sup> Cfr. M. Stanisci, *Elementi di archivistica*, C.D.C., Udine 1985.

<sup>94</sup> Cfr. E. Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Franco Angeli Editore, Milano 1985, pp. 25-36.

dell'azienda si giustifica per il fatto che nell'archivio sono conservati documenti ufficiali che vengono considerati riservati, aspetto che lo distingue nettamente dalla collezione aziendale, costituita invece da materiale non ufficiale<sup>95</sup>.

Una collezione aziendale, dal canto suo, può essere considerata un punto di partenza per la realizzazione di un futuro museo aziendale, come sostiene Monica Amari nel suo libro *I musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia* (2001)<sup>96</sup>.

Esiste poi il museo aziendale, di cui l'autrice individua sei aspetti fondamentali utili ad identificarlo, ovvero l'essere aperto al pubblico, avere come obiettivi "la rappresentazione storica dell'azienda, la promozione aziendale e la trasmissione della cultura industriale", il godere di uno stanziamento adeguato alla copertura dei suoi costi di gestione e di uno spazio fisico adatto all'esposizione della raccolta; inoltre, al suo interno lavora del personale qualificato e sono chiare le modalità di apertura al pubblico<sup>97</sup>. All'interno di questi ambienti, lo spazio riservato all'esposizione può occupare una vetrina come un intero edificio, in base al numero e alle dimensioni del materiale da mostrare; inoltre, essendo questi musei spesso situati all'interno delle aziende, è possibile visitarli su appuntamento, nei giorni feriali e durante l'orario d'ufficio. Quest'istituzione può essere governata dal vertice aziendale o, nel caso si tratti di un museo che coinvolge più imprese, da un Consiglio di amministrazione o un Comitato di gestione; il resto del personale è composto invece dagli stessi dipendenti dell'azienda; nel caso in cui il museo sia particolarmente strutturato, è presente anche una figura di curatore responsabile dell'allestimento e della conservazione.

Un museo aziendale può essere dotato di un archivio, una biblioteca, un centro di documentazione e un punto vendita di oggetti e *gadget* relativi la collezione; inoltre può offrire attività e strumenti didattici come visite guidate, cataloghi, supporti audiovisivi e pannelli esplicativi. A differenza di tutti gli altri tipi d'istituzioni museali, esso necessita di continui aggiornamenti per stare al passo con l'evolversi dell'azienda, bisogna infatti ricordare che è uno strumento di comunicazione attraverso cui l'impresa incrementa il proprio valore sociale<sup>98</sup>.

In Italia, esiste poi un ultimo tipo di istituzione privata che conserva ed espone raccolte d'abiti, la fondazione, una "organizzazione privata senza finalità di lucro con una propria sorgente di reddito, che deriva di norma da un patrimonio [...], e autonoma dal punto di vista amministrativo (ha propri organi di governo) e giuridico (ha personalità giuridica)"<sup>99</sup>. Il suo compito è utilizzare le proprie risorse economiche per promuovere iniziative di carattere educativo e culturale, attraverso un approccio imprenditoriale alla cultura; essa ricorre quindi ad alcune strategie del mondo del marketing come "l'individuazione di chiare finalità operative, il

---

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> M. Amari, *I musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, F. Angeli, Milano 2001 pp. 74-75.

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> M. Amari, *I musei delle aziende...* op. cit., pp. 75-77.

<sup>99</sup> A. Wizemann, F. Alberti, *L'assetto organizzativo della fondazione per la gestione dei beni e delle attività culturali*, p.7, in <http://www.biblio.liuc.it> (consultato in data 23-24/08/2012).

controllo dei costi e della gestione, la valutazione dei risultati, la conoscenza approfondita dell'ambiente di riferimento e del pubblico attuale e potenziale e [...] la correlazione tra risorse impiegate e risultati". Per questa ragione, all'interno di una fondazione, oltre alle tradizionali figure professionali, può esser presente anche un manager culturale.

Si vanno ora a nominare, solo a titolo informativo, due diverse tipologie che fanno parte di questa categoria istituzionale, ossia le fondazioni derivanti dalla trasformazione di categorie di enti pubblici e di singoli enti pubblici, e quelle a patrimonio progressivo; in base al tipo di fondazione cambia la struttura amministrativa, come dimostrano i tre esempi che verranno discussi tra poco.

Oltre alle alte cariche dirigenziali, in una fondazione possono essere presenti altre figure professionali addette allo svolgimento delle diverse mansioni come il conservatore, il restauratore, il curatore, un responsabile dei laboratori didattici affiancato dalla presenza di volontari e guide, il guardiasala, l'addetto alla biglietteria, alla pulizia degli ambienti e alla sicurezza.

Al pari di tutte le altre istituzioni descritte, una fondazione può possedere un archivio, una biblioteca, un centro di documentazione e un punto vendita di oggetti e *gadget* relativi la collezione; inoltre può disporre di attività di supporto didattico come la visita guidata, i cataloghi, strumenti audiovisivi e pannelli esplicativi. I principali vantaggi di cui gode una questo genere d'istituto rispetto ad un ente pubblico sono fondamentalmente due, entrambi derivanti dalla sua autonomia amministrativa; il primo consiste nel poter usufruire di contributi in denaro o beni materiali da parte di privati ed enti esterni, ovviando così al problema di un eventuale insufficienza di risorse finanziarie, che, come vedremo nell'analisi dei singoli casi studio, crea non pochi problemi sul piano conservativo e di curatela; il secondo è poter gestire autonomamente il proprio patrimonio e i propri spazi, evitando di rimanere imbrigliata nell'eccesso di norme e regole che talvolta presenta l'amministrazione pubblica.

Alla luce di quanto detto sin'ora, si può spiegare quindi il processo di de-statizzazione che in questi ultimi tempi si avverte nel settore culturale, tentativo da parte delle istituzioni di ottenere una maggiore autonomia, flessibilità e autodeterminazione in un'ottica di gestione imprenditoriale della cultura<sup>100</sup>.

### **Un esempio di raccolta di abiti e accessori vintage impropriamente definita "archivio": A.N.G.E.L.O. Vintage Palace**

A.N.G.E.L.O. Vintage Palace si trova a Lugo, in provincia di Ravenna, in via Corso Garibaldi; diretto da Angelo Caroli, aperto dal martedì al sabato, dalle 10.30 alle 19.30, è famoso in tutta Italia per essere uno dei punti vendita di abiti e accessori vintage tra i più grandi d'Europa;

---

<sup>100</sup> *Idem.*

inoltre, esso è dotato di una vasta raccolta di capi collezionati, nel corso della sua pluridecennale attività, dal proprietario.

Il negozio occupa circa 1.400 metri quadrati e contiene 80.000 articoli, tra abiti e accessori, suddivisi in sette categorie: "avana" (prodotti giovani e sportivi provenienti principalmente dall'Italia, dall'Europa e dagli Stati Uniti), "cult" (vestiti e accessori d'epoca, firmati e non, confezionati in materiali pregiati o rappresentativi dell'epoca di appartenenza), "vintage di domani" (pezzi delle collezioni degli ultimi dieci anni delle più importanti firme italiane e internazionali), "A.N.G.E.L.O. New" (indumenti ed accessori prodotti da A.N.G.E.L.O. ), "A.N.G.E.L.O & Partners" (prodotti unici realizzati da alcuni designer in collaborazione con A.N.G.E.L.O. a partire da materiali vintage rivisitati, personalizzati e attualizzati), "A.N.G.E.L.O. on line" (capi e accessori in vendita sui canali on line) e "Riciclato" (Selezione di marchi che producono capi e accessori a partire da materiali d'epoca)<sup>101</sup>.

L'archivio, invece, disposto su due piani, è visitabile solo su appuntamento, e conserva materiale non in vendita. La collezione è costituita da 100.000 pezzi, tra accessori e abiti, per un periodo storico che va dalla fine del XIX secolo sino al XX; ogni oggetto è stato catalogato in base alla firma, alla particolarità, alla rarità, al modello, ai materiali di confezione e alla capacità di rappresentare il periodo storico d'appartenenza. Il materiale può essere suddiviso due gruppi principali: il primo, costituito da abiti ed accessori non visibili al pubblico, impiegati esclusivamente per mostre ed esposizioni, comprende capi risalenti alla fine dell'Ottocento sino agli anni Trenta del XX secolo particolarmente delicati, e per questo conservati avvolti in fogli di carta velina non acida e riposti orizzontalmente all'interno di scatole di cartone; il secondo, invece, è consultabile dagli operatori del settore, come *stylist* di riviste di moda, stilisti, ricercatori, docenti e studenti di corsi di formazione nell'ambito della moda, che lo utilizzano per fini di studio.

Si tratta di materiale vario, tra cui figurano anche uniformi e indumenti da lavoro; in questo caso, A.N.G.E.L.O offre l'opportunità di noleggiare alcuni capi, per spettacoli teatrali, produzioni cinematografiche, videoclip, campagne pubblicitarie e redazionali, secondo i costi e le modalità di prestito consultabili all'interno del sito ufficiale <http://www.angelo.it> .

### **Un esempio di archivio privato aziendale che conserva una raccolta di abiti: l'archivio storico Rubelli**

La Rubelli S.p.a si trova a Venezia, a Palazzo Corner Spinelli, costruzione tardo quattrocentesca del sestiere di San Marco, affacciata sul Canal Grande, progettata dall'architetto Mauro Codussi, viene ristrutturata nel XVI secolo da Michele Sanmicheli, il quale mantiene intatta la facciata

---

<sup>101</sup> Cfr. <http://www.angelo.it> (consultato in data 4/08/2012).

anteriore, suddivisa in tre parti da marcapiani e, in corrispondenza dei due piani nobili, da bifore a tutto sesto<sup>102</sup>.

Questa storica ditta veneziana, che realizza tessuti pregiati, affonda le proprie radici nell'attività commerciale di Giovan Battista Trapolin, specializzato nella produzione di passamaneria, attivo nel campo della tessitura dal 1835; oggi, invece, è diretta da Alessandro Favaretto Rubelli. All'interno del palazzo si trova la Collezione Storica, visitabile su appuntamento, il cui patrimonio conta complessivamente circa 6.000 documenti tessili, per un periodo compreso tra il XV e il XX secolo; iniziata circa un secolo fa, essa contiene tessuti europei ed alcuni esemplari provenienti dall'Oriente, dall'Africa e dalle Americhe; il nucleo principale è costituito dall'Archivio Storico Rubelli, nel quale sono custoditi tessuti prodotti dall'azienda ai suoi inizi, come, ad esempio, velluti in seta eseguiti per la Casa Reale agli inizi del Novecento, e pezzi realizzati in collaborazione con illustri artisti, architetti e designer come Vittorio Zecchin, Guido Cadorin, Umberto Bellotto e Giò Ponti, a cui è dedicata ad esempio una mostra temporanea aperta al pubblico dal 27 agosto al 28 settembre 2012, dal lunedì al venerdì, dalle ore 10.00 alle 18.00, visitabile su appuntamento<sup>103</sup>.

Tutto questo materiale è poi accompagnato da una serie di documenti ed immagini, ordinatamente raccolti in archivi fotografici e documentali, a cui si aggiungono un centinaio di schizzi e disegni preparatori per i tessuti e 2000 "messe in carta", ovvero carte tecniche per la tessitura dipinte a mano, risalenti tra la fine del XIX secolo e gli anni cinquanta del Novecento; vi sono inoltre alcuni capi d'abbigliamento liturgici non esposti, ma conservati all'interno di apposite cassettiere<sup>104</sup>.

### **Un esempio di museo aziendale: il museo aziendale Diesel**

Diesel, storico *brand* italiano che ha esportato la moda del jeans in tutto il mondo, nasce nei primi anni Ottanta, quando Renzo Rosso, industriale padovano, insieme ad alcuni imprenditori veneti, dà vita alla Genius Group, società che gestisce inizialmente tre marchi d'abbigliamento: Katherine Hamnett, Replay e Diesel. Diventato l'unico responsabile dell'impresa nel 1985, tre anni dopo (1988) Rosso stringe i primi rapporti di collaborazione con il designer olandese Wilbert Das, attuale direttore creativo del marchio; oggi, questa industria di moda propone e realizza, oltre alle tradizionali collezioni uomo/donna, altre tre linee, Diesel Black Gold, Diesel Kid e 55DSL, marchio gestito da uno dei figli di Renzo Rosso, Andrea<sup>105</sup>.

Nel 2010 prende il via il progetto di edificazione della nuova sede operativa di Breganze, in provincia di Vicenza, il Diesel Headquarters, un complesso realizzato in un'ex area industriale dove un tempo sorgeva una vecchia casa motociclistica italiana, la Moto Laverda, fondata nel

---

<sup>102</sup> Cfr. *Guida d'Italia – Venezia*. 3<sup>a</sup> ed. Milano, Touring Editore, 2007.

<sup>103</sup> Cfr. <http://www.rubelli.com> (consultato in data 4/08/2012).

<sup>104</sup> I. Favaretto, I. Campagnol, *Rubelli. Una storia di seta a Venezia*, Marsilio Editori, Venezia 2011, pp. 19-30.

<sup>105</sup> Cfr. <http://www.diesel.com> (consultato in data 7/09/2012).

1949 e chiusa negli anni Novanta. La nuova struttura, che occupa 90.000 metri quadrati, è stata progettata dallo Studio Ricatti di Vicenza, ed è formata da cinque complessi edilizi principali dedicati rispettivamente ad uffici, magazzino e museo, auditorium, asilo e attività centrali di tecnologia e guardiania<sup>106</sup>. I servizi offerti ai dipendenti prevedono parcheggi privati coperti e scoperti, un fitness center, un campo da squash e da calcetto, un ristorante aziendale e una cucina e un asilo nido e una scuola materna; sono previsti inoltre spazi dediti all'organizzazione di eventi culturali come un auditorium multifunzionale e un foyer per eventi<sup>107</sup>.

Non essendovi pubblicazioni riguardanti questo museo, si è ritenuto opportuno contattare direttamente la sede di Breganze per chiedere maggiori informazioni a riguardo, purtroppo, però, è stato riferito che il museo è ancora in fase di allestimento; stando a quanto si legge nel progetto, esso dovrebbe comunque occupare una superficie complessiva di 12.500 metri quadrati, e trovarsi nei pressi dell'ufficio stile, diretto da Vladimiro Baldin, responsabile del futuro allestimento, per essere d'aiuto al team creativo aziendale<sup>108</sup>.

Nel corso di un'intervista rilasciata alla rivista "MFFashion" il 10 settembre 2010, Vincenzo Rosso afferma che la collezione di abiti che verrà depositata al suo interno conterà 80.000 capi storici, testimonianze della storia del marchio Diesel.

### **Un esempio di museo italiano gestito da una fondazione: Il Museo del Tessuto di Prato**

Il Museo del Tessuto di Prato nasce nel 1975 grazie all'impegno dei docenti dell'Istituto tecnico industriale "Tullio Buzzi", prima sede dell'istituzione, e dell'imprenditorie Lorian Bertini, coloro che hanno dato vita alla collezione museale. Nel 1997 il museo si trasferisce temporaneamente presso il Palazzo Comunale, dove resta sino al 5 maggio 2003, data d'inaugurazione della sede attuale, nell'ala occidentale dell'ex "Cimatoria Campolmi Leopoldo & C."

In occasione dell'inaugurazione della nuova sede museale, i locali dell'ex fabbrica sono stati restaurati e riadattati attraverso un'operazione di recupero urbano promossa dall'Amministrazione Comunale e diretta dall'architetto Marco Mattei<sup>109</sup>.

Oggi l'istituto è gestito dalla Fondazione Museo del Tessuto di Prato, nata nel 2003 su iniziativa dei Soci Fondatori; lo staff è costituito da un Presidente, un Vicepresidente, un Consiglio d'Indirizzo, un Comitato di Gestione, un Comitato Scientifico, il Direttore del museo e un revisore dei conti; sono presenti inoltre un conservatore, un addetto alla gestione delle attività commerciali del museo (bookshop, biglietteria, amministrazione della Fondazione e della Casa Editrice) e un responsabile delle attività didattiche e delle pubblicazioni, un addetto alla sezione

---

<sup>106</sup> Cfr. <http://www.studioricatti.com> (consultato in data 07/09/2012).

<sup>107</sup> Cfr. <http://www.copperconcept.org> (consultato in data 07/09/2012).

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Cfr. *Museo del Tessuto*, Polistampa, Prato s.d., pp. 3-15.

contemporanea, all'organizzazione delle attività espositive, all'allestimento, alla fototeca e alla manutenzione degli ambienti espositivi.

Prima di andare a dare un'occhiata all'allestimento, si ritiene opportuno fornire alcune informazioni circa la collezione, originariamente costituita da tessuti e frammenti, alcuni risalenti al XV e XVIII secolo, affiancati da alcuni macchinari originali, modellini in scala della fine dell'Ottocento, strumenti di lavoro, libri sull'arte tessile, una serie di figurini di moda del XIX secolo e campionari rari. Col passare del tempo, però, tale raccolta si è arricchita sino a contenere più di 6.000 pezzi, tra cui tessuti provenienti da tutto il mondo, per un intervallo temporale che va dal V secolo d.C. sino ai giorni nostri; il materiale è attualmente suddiviso in diversi nuclei tematici come tessuti archeologici, paramenti e tessuti sacri, tessuti e manufatti ricamati, tessuti e abiti etnici, campionari pratesi, bozzetti e tessuti d'artista, tessuti contemporanei, macchinari, figurini di moda e libri antichi. È anche presente un gruppo di abiti e accessori che testimoniano l'evoluzione del costume dal XVI secolo sino ad oggi; di particolare interesse, alcuni indumenti realizzati per importanti produzioni cinematografiche con tessuti pratesi<sup>110</sup>.

Per avere qualche altra informazione circa l'allestimento dei capi d'abbigliamento presente all'interno dell'istituto, è stata contattata la dott.ssa Daniela Degl'Innocenti, conservatrice del museo, la quale ha spiegato l'*iter* che un abito o un qualsiasi altro manufatto tessile debbono compiere per entrare a far parte definitivamente della collezione del museo, dal momento in cui si pensa ad una loro possibile acquisizione sino all'esposizione all'interno delle sale museali.

Stando a quanto afferma l'intervistata, si effettua un primo sopralluogo presso il donatore o presso il venditore per verificare di persona la qualità, l'interesse storico, artistico del manufatto e il suo stato di conservazione; se questo risulta interessante, "viene stilato un atto ufficiale di acquisizione o di donazione dello stesso, avendo cura di sottoscrivere con il proprietario del bene un documento che ne dichiari la provenienza lecita"<sup>111</sup>. L'oggetto viene poi imballato, trasportato in sede, depositato in un'area del magazzino dove rimane in *stand by* prima delle operazioni di pulitura, di conservazione preventiva ed infine di cartellinatura necessari a collocarlo in via definitiva in deposito, e all'interno di un registro apposito, dove viene poi segnata la collocazione del pezzo.

Nel caso in cui si decida di esporre un oggetto, questo viene nuovamente sottoposto ad un controllo conservativo per verificare se può essere o meno sistemato nelle modalità prevista dal curatore; dopo tale verifica, spiega Degl'innocenti, "si procede alla messa a punto dei supporti espositivi e allo studio più approfondito del manufatto".

Il Museo possiede una serie di supporti che tengono conto delle caratteristiche delle collezioni; ogni teca, infatti, ne possiede sette tipi differenti; i pannelli su cui vengono appoggiati i tessuti

---

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Daniela Degl'Innocenti, conservatrice e curatrice del Museo del Tessuto di Prato, in data 25 settembre 2012.



sono realizzati con materiali specifici, secondo gli standard del laboratorio di restauro Opificio delle Pietre Dure di Firenze – Settore Tessile.

Per quanto concerne l'attuale allestimento, questo è stato progettato dal personale del museo insieme allo Studio Guicciardini e Magni, di modo tale da coniugare aspetti di natura architettonica con altri di tipo tecnico-conservativo.

La manutenzione degli abiti esposti è affidata a personale specifico facente parte di un laboratorio interno al museo, gestito da un consorzio di restauratori tessili diplomati all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

Degl'Innocenti precisa che le collezioni non sono esposte in via permanente, ma secondo una politica di rotazione delle raccolte che varia ogni sei mesi circa, permettendo di risanare costantemente il patrimonio e di valorizzare i manufatti non ancora esposti; gli indumenti in deposito sono sistemati poi all'interno di appositi cassetti<sup>112</sup>.

Tornando all'allestimento del museo, questo si sviluppa su due piani, al piano terra sono situati la biglietteria, il bookshop, la sala d'ingresso, l'area di familiarizzazione, la sala delle collezioni storiche e l'antica caldaia; al primo piano, invece, si trovano l'aula didattica, la sala "Prato città tessile", la stanza dei tessuti contemporanei e la sala riservata alle mostre temporanee.

L'ingresso è arredato con materiali di costruzione che ricordano quelli presenti nella vecchia fabbrica, con il legno delle coperture e il cemento industriale della pavimentazione; quest'ambiente, assieme alla biglietteria e al bookshop, costituisce l'area d'accoglienza al visitatore; proseguendo nella visita, si accede poi alla zona di familiarizzazione, prima sezione espositiva, frammentata da pannellature metalliche utili a ricavare spazi aggiuntivi destinati al laboratorio di restauro, al deposito e agli uffici; per cui lo spazio espositivo è di per sé un corridoio che introduce il visitatore poco esperto nel mondo dei materiali e delle principali fasi di lavorazione dei tessili.

La sala successiva è dedicata alle collezioni storiche, situata nella parte più antica dell'intero complesso, risalente al 1863; si tratta di uno spazio ricoperto con volte a crociera, in cui sono esposti i nuclei centrali della collezione permanente; per proteggere l'integrità di tali oggetti, il museo impiega un sistema di controllo della luce attraverso l'oscuramento quasi totale delle fonti naturali, e teche speciali progettate dal Laboratorio Museotecnico Goppion di Milano, adatte a garantire condizioni espositive ottimali nel rispetto dei severi standard conservativi previsti per i tessili antichi.

All'interno di questa sala sono conservati paramenti sacri e abiti, in prevalenza capi del XIX-XX secolo a cui si aggiunge un'importante collezione di camicie rinascimentali; la scelta dei manichini impiegati per l'esposizione di questi indumenti dipende dal tipo di capo e dalla sua costruzione; generalmente, dice la conservatrice, "si ricorre a manichini sartoriali con taglia da bambino da implementare secondo la necessità e, in alcuni casi, sono vengono impiegati anche

---

<sup>112</sup> *Idem.*

manichini più tecnici<sup>113</sup>; in ogni caso, sottolinea Degl'Innocenti, il museo presta molta attenzione ai materiali con cui i pezzi vengono a contatto<sup>114</sup>.

Per quanto concerne gli abiti, questi sono inseriti all'interno di teche espositive dotate di un sistema di controllo di umidità relativa (UR) tramite il sistema Art Sorb<sup>115</sup> progettate dallo studio d'architettura che ha ideato l'allestimento, e di vetri antisfondamento; è presente inoltre un sistema d'illuminazione interno a fibre ottiche. Le vetrine si possono aprire facilmente lungo i lati corti, permettendo di movimentare gli oggetti sistemati su supporti espositivi di diverse inclinazioni e grandezze. Ogni abito, al pari degli altri oggetti esposti, è accompagnato da una didascalia in cui si indicano dati essenziali riguardanti la storia e la natura del pezzo<sup>116</sup>.

Proseguendo lungo il percorso di visita, si accede poi allo spazio dell'antica caldaia a vapore, che un tempo forniva energia alla cimatoria Campolmi e oggi costituisce un'importante testimonianza della fabbrica come luogo di lavoro, accompagnando il visitatore al primo piano, dove si incontrano l'aula didattica e la sala "Prato città tessile"; qui vengono illustrati i momenti più significativi della storia della produzione tessile pratese seguendo un criterio espositivo cronologico, per un arco di tempo che va dal Medioevo sino ai giorni nostri<sup>117</sup>.

I due spazi sono separati da una grande vetrata che permette una continuità spaziale tra i due ambienti, evidenziando le finalità educative dell'istituzione. La sezione successiva, quella contemporanea, presenta invece una struttura ovoidale in legno, simile ad una "botte", sistemata al centro della sala ed utilizzata per la proiezione di filmati audiovisivi; questo elemento garantisce una buona illuminazione dei tessuti contemporanei, italiani ed esteri, sistemati su appositi supporti metallici. Queste sono stoffe innovative che devono essere ancora immesse sul mercato e che il museo presenta in anteprima grazie alla sua collaborazione con *Pratotrade*, un gruppo di 150 aziende selezionate dell'area pratese impegnate sul fronte della ricerca nella moda.

L'ultima sala, dedicata alle mostre temporanee, si configura come un ambiente grande e spoglio, utilizzato per esposizioni, conferenze e sfilate.

Lungo il percorso espositivo sono presenti supporti didattici come pannelli esplicativi corredati di immagini ed oggetti e proiezioni audiovisive, strumenti utili a creare una relazione di continuità

---

<sup>113</sup> Purtroppo la curatrice non ha fornito una descrizione di questi manichini, per cui non è possibile dire altro a riguardo.

<sup>114</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Daniela Degl'Innocenti, conservatrice e curatrice del Museo del Tessuto di Prato, in data 25 settembre 2012.

<sup>115</sup> Il sistema art sorb è un tipo particolare di gel siliconato che presenta notevoli capacità di assorbimento e rilascio d'umidità, capace di stabilizzare l'umidità relativa; esso è quindi spesso utilizzato per impieghi museali, in particolare nelle vetrine espositive, nei contenitori per archiviazione e nei contenitori per il trasporto di opere d'arte. Cfr. <http://www.brescianisrl.it> (consultato in data 10/10/2012).

<sup>116</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Daniela Degl'Innocenti, conservatrice e curatrice del Museo del Tessuto di Prato, in data 25 settembre 2012.

<sup>117</sup> "Si parte dalla sezione dedicata ai tessuti medievali, accompagnati da riproduzioni iconografiche e documenti che testimoniano i sistemi di produzione tessile del tempo; a seguire vi è una parte riguardante il periodo preindustriale, dal XV al XIX secolo. La sezione dedicata alla produzione tessile pratese tra il 1850 e il 1950 mostra il legame fra i tessuti di Prato e la moda, illustrando sia il prodotto tessile prevalente sul territorio, il cardato di lana rigenerata o meccanica, sia i cambiamenti sociali e produttivi che hanno contribuito alla formazione dell'attuale distretto tessile." *Ibidem*.

tra il materiale esposto e il contesto socio culturale di provenienza, e a consentire un approccio graduale e facilmente comprensibile.

Come sottolinea la dott.ssa Degl'Innocenti, i capi di vestiario rivestono, nell'ambito delle raccolte del museo, una posizione minoritaria rispetto ai tessuti, per cui il museo del Tessuto di Prato non può definirsi un vero e proprio museo di abiti; ciò nonostante vale la pena segnalare la mostra inaugurale del Museo, "Prato veste il cinema - Il mito attraverso i costumi della Sartoria Tirelli", curata da Floriana Brancatella in collaborazione con la celebre costumista italiana Gabriella Pescucci, aperta al pubblico dal 5 maggio al 9 settembre 2003, realizzata in collaborazione con sartoria Tirelli, durante la quale vennero esposti circa ottanta splendidi costumi di alcuni celebri film, come l'abito da ballo vestito da Claudia Cardinale nel *Gattopardo* di Luchino Visconti, oppure quello da giorno indossato dall'attrice americana Wynona Rider durante le riprese di *L'età dell'innocenza*, un film di Martin Scorsese, sistemati su manichini sprovvisti di testa, a loro volta collocati su pedane disposte al centro e lungo i bordi degli spazi espositivi. Purtroppo è stata rinvenuta solamente un'immagine non riproducibile dell'allestimento in questione, per cui non mi è possibile fornire ulteriori informazioni a riguardo<sup>118</sup>.

### **Un esempio di museo che espone capi d'abbigliamento ma non può essere definito museo di abiti: il Museo del Merletto di Burano**

Per concludere questo primo paragrafo dedicato alle istituzioni italiane che conservano ed espongono abiti, si ritiene opportuno fare un ultimo esempio, il Museo del Merletto di Burano, un altro istituto che, pur esponendo capi d'abbigliamento, non può essere definito museo di abiti.

Quest'ente affonda le proprie radici nella storia della Scuola dei Merletti di Burano e, per tale ragione, prima di procedere con la descrizione del suo allestimento, si ritiene utile fornire alcune informazioni essenziali circa la storia di questa importante istituzione, ripercorrendo le tappe fondamentali dalla data della sua fondazione sino alla sua chiusura.

Fondato il 14 marzo 1872 dal parlamentare veneziano Paulo Fambri e dalla contessa Adriana Zon Marcello, originariamente noto come "Scuola del punto di Burano", il 16 luglio 1884 diviene "Scuola Merletti di Burano", società anonima cooperativa per azioni formalmente riconosciuta solo nel 1894. Tra il 1884 e il 1886, la Scuola vive un momento di forte ascesa economica, ma, a partire dai primi anni del XX secolo sino agli anni Trenta, gli affari peggiorano e, nel 1962, Alessandro Marcello, nipote di Adriana, cede la Scuola alle suore di carità delle Sante Capitanio e Gerosa, istituendo, al contempo, la Fondazione Adriana Marcello - Centro del Merletto di Burano, formalmente riconosciuta il 31 marzo 1966 con decreto del Presidente della Repubblica.

---

<sup>118</sup> *Idem.*

Per garantire la sopravvivenza della Scuola, gli enti pubblici veneziani si uniscono alla Fondazione, dando vita ad un "Consorzio per i merletti di Burano" a cui spetta il compito di risollevare le sorti dell'artigianato del merletto<sup>119</sup>.

Il Museo del merletto di Burano viene formalmente istituito nel 1981, presso lo storico palazzetto del Podestà di Torcello, in Piazza Galuppi a Burano, sede della Scuola dei Merletti dal 1872 sino al 1970; nel 1995, anno in cui viene chiuso il Consorzio dei Merletti, l'istituto museale entra a far parte dei Musei Civici di Venezia e, dopo aver subito un generale riallestimento, viene riaperto al pubblico nel dicembre del 2011.

La collezione si divide attualmente in due nuclei principali: il primo è formato da atti amministrativi, disegni preparatori per merletti, fotografie, zincografie, lastre e oggetti da lavoro, tutto materiale proveniente dall'Archivio della Scuola dei Merletti, di proprietà della Fondazione Adriana Marcello, e mai consultato prima d'ora. Con l'apertura della sede rinnovata, la Fondazione ha acconsentito ad effettuare la consultazione e catalogazione del fondo archivistico, per cui gli atti sono stati riorganizzati secondo un "metodo storico" che mira a "recuperare il legame fra le carte, qualunque esso sia"<sup>120</sup>; quelli riordinati sino al dicembre 2011 sono circa trecentottanta, per un periodo compreso tra il 1872 e il 1962-64, "riuniti in gruppi omogenei secondo la titolatura originale e organizzati al loro interno in ordine cronologico". I disegni preparatori per merletti, datati e non, sono migliaia; alcuni sono stati esposti, schedati e ordinati in base al periodo storico di provenienza<sup>121</sup>.

Il secondo nucleo è invece costituito dai duecento merletti, anch'essi di proprietà della Fondazione, che nel 1973 vennero conservati dopo la chiusura della Scuola; si tratta di lavori risalenti soprattutto al XX secolo, che mostrano l'evoluzione delle varie tipologie di merletti prodotte dalla Scuola di Burano, destinate sia all'abbigliamento che all'arredo<sup>122</sup>.

La gestione del museo è oggi affidata alla Fondazione Musei Civici di Venezia, mentre l'attuale allestimento è stato curato dalla professoressa Doretta Davanzo Poli, vicepresidente della Fondazione Adriana Marcello.

Il museo si sviluppa su due piani: al piano terra sono situati una biglietteria, un bookshop e una sala introduttiva; al primo piano si trovano invece le quattro sale espositive organizzate secondo un ordine cronologico che parte "Dalle origini al secolo XVI", procedendo poi al "Secolo XVII e secolo XVIII" e "Secolo XIX e secolo XX", per concludere con "La Scuola dei Merletti di Burano (1872-1970)".

Il visitatore viene accolto da un'ampia sala adibita a biglietteria e bookshop, dalla quale si accede ad una sala introduttiva, in cui è presente un grande pannello didascalico corredato da immagini che illustra i punti più in uso nell'arte del merletto; sul soffitto, realizzato in travi

---

<sup>119</sup> A. Mottola Molino, *I merletti della Scuola di Burano tra Ottocento e Novecento*, in *La scuola dei Merletti di Burano e la Fondazione Adriana Marcello*, Filippo Editore, Venezia 2011, pp. 37-55.

<sup>120</sup> V. Cargasacchi, *Catalogo dei documenti esposti*, in *La scuola dei Merletti...*, op. cit., p. 69.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> D. Davanzo Poli, *I merletti della Fondazione Adriana Marcello*, in *La scuola dei Merletti...*, op. cit., p. 93.

lignee a vista, è posizionato invece un videoproiettore utilizzato per la riproduzione di un filmato in lingua italiana con sottotitoli in inglese, che illustra la storia dell'arte merlettaia buranense; a questo ambiente spetta il compito di introdurre il visitatore poco esperto nel mondo dei merletti [Fig. 19].

[Fig. 19] Sala introduttiva, Museo del Merletto di Burano, Venezia

Il percorso espositivo vero e proprio comincia al primo piano: la prima sala è dedicata all'arte del merletto, dalle sue origini sino al XVI secolo; in questo spazio, all'interno di due teche con base e tetto lignei, sigillate e dotate di un sistema d'illuminazione interno a led, sono esposti i primi abiti; si tratta di alcune capi d'abbigliamento risalenti al XVIII secolo e provenienti dalla collezione del Museo Correr, oggi di proprietà della Fondazione Musei Civici Veneziani, e depositata presso Palazzo Mocenigo.

Nella prima teca, della quale purtroppo non è possibile fornire alcuna immagine, sono sistemati a destra, su di una sedia, un corpetto femminile, esposto con un'apposita imbottitura interna, e un gilet, piegato e poggiato direttamente su di un bracciolo della seduta; a sinistra, invece, è esposta la copia originale del libro di Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, edito nel 1498 e sistemato su un leggìo in plexiglass trasparente.

La teca successiva, contiene invece una marsina e una camisola maschile, entrambe vestite su uno specifico manichino sartoriale con struttura portante trepiede lignea, mentre i merletti sono esposti all'interno di speciali cassettiere scorrevoli, disposti orizzontalmente su piani d'appoggio rivestito da una tela marrone, sistemati assieme a libri ed immagini; queste strutture espositive a scorrimento consentono di vedere bene i pezzi in mostra [Fig. 20].

[Fig. 14] Prima sala, "Dalle origini al XVI secolo", Museo del Merletto di Burano, Venezia

Ad accompagnare il visitatore lungo la visita vi sono anche fogli informativi in quattro lingue, ciascuno di un colore diverso, e delle video installazioni che offrono splendide immagini del materiale in mostra.

Nella seconda sala, in cui vi sono pezzi risalenti ai secoli XVII e XVIII, è esposta una veste liturgica sistemata su un manichino privo di testa, affiancata da dei merletti, uno avvolto attorno ad un tubo rivestito di carta velina non acida appeso al tetto della teca; l'ambiente successivo, introdotto da una suggestiva interparete metallica dipinta di bianco e traforata come un merletto, mostra invece dipinti appesi alle pareti ed introduce alla terza stanza, dove sono presenti delle merlettaie all'opera, per cui il visitatore può assistere alla realizzazione "in diretta" di un merletto.

L'ambiente è arredato con mobili antichi e, nella parte sinistra della sala, vi sono due teche lignee con cassetti scorrevoli all'interno delle quali sono conservati merletti e copie della rivista "Il Corriere delle Dame", celebre pubblicazione milanese di moda del XIX secolo; sono presenti inoltre due capi d'abbigliamento, gli unici sistemati all'interno di piani scorrevoli, una camisola maschile piegata a metà e poggiata orizzontalmente sulla base del cassetto, e un corpetto femminile, esposto aperto e ben steso all'interno di un altro cassetto.

Si giunge così all'ultima sala, dedicata alla Scuola dei merletti di Burano, dove un tempo era esposto l'abito di nozze della Regina Margherita; oggi, invece, è presente solamente un ritratto della sovrana mentre indossa questo vestito.

Tra gli accorgimenti espositivi si segnala la presenza di un sistema di didascalizzazione tale per cui ogni pezzo è accompagnato da una serie di dati essenziali scritti in duplice lingua (italiano e inglese) su appositi cartoncini bianchi, e la scelta di un doppio sistema d'illuminazione: uno artificiale, lo stesso in tutte le sale, a soffitto, costituito da faretti direzionabili, e uno naturale,

grazie alla luce che filtra dalle finestre, sebbene queste ultime siano comunque coperte da tende bianche.

I musei citati all'interno di questo paragrafo, sono solamente una piccola parte di quelli che in Italia posseggono e, in alcuni casi, espongono, capi d'abbigliamento; per questa ragione si ritiene opportuno concludere questa prima parte del capitolo con una tabella, nella quale vengono elencate tutte le istituzioni italiane che posseggono raccolte di moda.

<b>ABRUZZO</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore<sup>1</sup></b>
Museo del Costume Antico	Museo civico	Collezione di abiti abruzzesi databili dagli inizi dell'800 ai primi del '900	Vasto (CH)	-----
Museo del Costume abruzzese-molisano e della transumanza	Museo civico	Abiti femminili del XIX secolo appartenenti al sistema vestiario tradizionale della regione	Sulmona (AQ)	-----
Museo del Costume e delle tradizioni della nostra gente		Piccola raccolta abiti femminili tradizionali; gioielli	Guardiagrele (CH)	-----
Museo del Tombolo		Merletti	Pescocostanzo (AQ)	-----

<sup>1</sup> Si ritiene opportuno precisare che si fa riferimento esclusivamente ai redattori delle schede reperibili sul sito web del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA)



<b>BASILICATA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Museo scenografico del costume e della civiltà rurale		Costumi tradizionali; filati; attrezzi legati alla loro produzione	Pignola (PZ)	-----

<b>CALABRIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Museo dell'Artigianato Tessile, della Seta, Costume e Moda calabrese di Reggio Calabria	Museo privato	Costumi tradizionali calabresi; abiti di alta moda realizzati da stilisti calabresi; tessuti (lino, cotone, canapa)	Reggio Calabria	-----

<b>CAMPANIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
M. Cliento & f.llo	Archivio aziendale	Tessuti anni 30-50; campionari seta e lana 1927	Napoli	Tagliatela Maria Antonietta Vettore Erika

Museo del Tessile e dell'Abbigliamento "E. Aldobrandini"	Fondazione	Tessuti ricamati (sec. XVII-XVIII), paramenti sacri; merletti, pizzi, elementi di biancheria, tessuti, abiti (tra cui Fausto Sarli; Livio de Simone)	Napoli	-----
Sartoria Caggiula (famiglia)	Archivio aziendale	1 abito (tight nero anni '80 del '900)	Napoli	Tagliatela Maria Antonietta Vettore Erika
Sartoria Combattente	Archivio aziendale	1 abito (tight per derby grigio perla con foto)	Napoli	Tagliatela Maria Antonietta Vettore Erika
Sartoria Sabino	Archivio aziendale	Qualche abito storico	Castelnuovo di Napoli (NA)	Tagliatela Maria Antonietta; Vettore Erika
Visone Lello, sarto	Archivio aziendale	Due giacche fine anni '50	Napoli	Tagliatela Maria Antonietta Vettore Erika

<b>EMILIA ROMAGNA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
A.N.G.E.L.O Vintage Palace	Raccolta privata	100.000 capi XIX-XX secolo; accessori	Lugo (RA)	-----
Archivio di ricerca Attilio Mazzini	Raccolta privata	220.000 capi vintage	Massa Lombarda (RA)	-----
Archivio storico capi	Archivio aziendale	Abiti fine XIX- primi XX sec.; 20.000 abiti Max Mara (dagli anni Sessanta ad oggi); 300 scatole di tessuti	Reggio Emilia	-----
Museo civico d'Arte di Modena	Museo civico	Abiti XVIII-XIX secolo; 2.500 ca. frammenti tessuti	Modena	-----
Museo del Costume Militare	Museo privato	Uniformi militari dal Risorgimento alla seconda guerra mondiale	Gazzola (PC)	-----
Museo Documentario Antonio Ligabue		Due costumi di scena	Gualtieri (RE)	-----

Museo Glauco Lombardi	Fondazione	11 capi d'abbigliamento; 1 abito e 1 manto appartenuti a Maria Luigia d'Asburgo (1830-40); gioielli	Parma	-----
Museo Storico Didattico della Tapezzeria "V. Zironi"	Museo privato	Tessuti, trine e ricami, paramenti sacri, abiti e costumi, bandiere e stendardi, pelli, stampi e passamanerie	Bologna	-----

<b>FRIULI VENEZIA GIULIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Museo della Moda e delle Arti Applicate	Museo provinciale	Abiti XVIII secolo; tessuti; merletti; guanti; borsette	Gorizia	-----

<b>LAZIO</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Albertina High Fashion di Maura Giubbolini	Archivio aziendale	288 abiti; accessori	Roma	Trvisano Maria Natalina

Annemode 68 srl	Archivio aziendale	3.000 abiti; 100.000 costumi; 20.450 accessori	Roma	Trvisano Maria Natalina
Archivio Fendi	Archivio aziendale	Abiti	Roma	Amari Monica
Brioni Roman Style spa	Archivio aziendale	700 abiti dagli anni Cinquanta	Roma	Trvisano Maria Natalina
Fondazione Micol Fontana	Fondazione	250 abiti; 250 accessori (52 cappelli; 10 paia scarpe; 5 borse)	Roma	Trvisano Maria Natalina
Fondazione Roberto Capucci	Fondazione	450 abiti alta moda e abiti scultura	Roma	D'Avenia Livia  Kolega Alexandra
G.P.11 srl, sartoria teatrale	Archivio aziendale	70.000 costumi di scena; 50 abiti dal '700 al 1950; materiali per produzione sartoriale del primo '900	Roma	Trvisano Maria Natalina
Gala alta moda sposa	Raccolta aziendale	15 cappelli inizio anni Quaranta	Roma	D'Avenia Livia  Trvisano Maria Natalina



Gattinoni Due srl	Archivio aziendale	800 abiti; 20 paia scarpe anni Cinquanta-Sessanta; 400 paia di calzature dal 1970 in poi; 100 cappelli dal 1980 in poi	Roma	Trivisano Maria Natalina
Litrico Luca	Collezione privata; archivio aziendale	20 abiti di Centinaro Clara; campionario tessuti; 70 abiti della Sartoria Litrico	Zagarolo (RM)	Ughetto Valentina
Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative	Galleria nazionale	Abiti, accessori	Roma	-----
Museo del Costume Farnesiano	Museo comunale	Riproduzioni di abiti nobiliari, popolari, ecclesiastici, abbigliamento intimo, accessori del periodo rinascimentale.	Gradoli (VT)	-----
Neri costumi teatrali – NCT srl	Archivio aziendale	13.621 costumi; 250 abiti originali (dal 1790 al 1970)	Formello (RM)	D'Avenia Livia
Sartoria Mario Napolitano	Archivio aziendale	16 abiti	Roma	Trivisano Maria Natalina

Sebastiano di Rienzo	Archivio aziendale	77 abiti dagli anni Sessanta al 2000	Roma	D'Avenia Livia Trivisano Maria Natalina
Sartoria Scaella	Archivio aziendale	Toghe; 1 cappello	Roma	D'Avenia Livia
Tirelli costumi spa	Archivio aziendale	15.000 abiti autentici; 150.000 costumi; 498 scatole di accessori	Roma	Trivisano Maria Natalina
Xines sr di Roma	Archivio aziendale	170 abiti di Irene Galitzine	Roma	Kolega Alexandra Trivisano Maria Natalina

<b>LIGURIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
DVJ Damasco Velluto Jeans-Centro Studi di Tessuto Moda	Museo civico	Tessuti	Genova	-----
Galleria Nazionale di Palazzo Spinola	Galleria nazionale	Tessuti	Genova	-----
Museo Biblioteca dell'Attore	Fondazione	Collezione di costumi teatrali	Genova	-----

Museo civico etnografico "G. Podenzana"	Museo civico	Costumi popolari	La Spezia	-----
Museo del Merletto		1.400 manufatti di merletto (XVI-XX sec); capi d'abbigliamento (XVIII-XIX sec)	Rapallo (GE)	-----
Museo della moda e del profumo	Collezione aziendale	2000 pezzi (abiti; accessori, alcuni del XVIII secolo)	Sanremo	-----

<b>LOMBARDIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Chiara Boni & Sons srl	Archivio aziendale	2000 abiti	Milano	Arezi Boza Alessandra Canella Maria Puccinelli Elena Quartieri Domenico
Collezione Krizia	Collezione aziendale	Raccolta di abiti	Milano	Monica Amari
Costume Moda Immagine- Palazzo Morando	Museo civico	Costumi popolari; abiti alta moda; accessori	Milano	-----
Fondazione famiglia Legler	Fondazione	Tessuti	Brembate di Sopra (BG)	Canella Maria Puccinelli Elena



				Vichi Andrea Carlo  Visconti Antonio
Fondazione Gianfranco Ferré	Fondazione; archivio aziendale	Abiti	Milano	Canella Maria  Puccinelli Elena  Vichi Andrea Carlo
Fondazione Ken Scott	Fondazione; archivio aziendale	4000 abiti; tessuti; accessori	Milano	Arezi Boza Alessandra  Canella Maria  Puccinelli Elena Vichi Andrea Carlo
Giorgio Armani spa	Archivio aziendale	300 abiti Armani Privé; 1500 abiti Giorgio Armani donna; 300 abiti Giorgio Armani uomo; 480 abiti Emporio Armani donna; 240 abiti Emporio Armani uomo	Milano	Canella Maria;  Puccinelli Elena;  Quartieri Domenico
Missoni spa	Archivio aziendale	12.000 abiti; tessuti; 2.500 accessori	Sumirago (VA)	Canella Maria  Puccinelli Elena  Vichi Andrea Carlo
Moda Contents Tremelloni	Laboratorio di ricerca; archivio aziendale; raccolta aziendale	8.000 modelli di scarpe Andrea Pfister; 10.000 paia di scarpe raccolte da Pfister (primi anni-fine XX secolo)	Milano	Canella Maria  Puccinelli Elena  Vichi Andrea Carlo

Museo della Basilica di Gandino	Museo ecclesiastico	Arazzi fiamminghi dal XIV al XVII sec, tessuti dal XV al XX sec., trine e merletti	Gandino (BG)	-----
Museo della calzatura "P. Bertolini"	Museo comunale	Scarpe dal XV secolo ad oggi	Vigevano (PV)	-----
Museo della Moda e del Costume- Musei Mazzicchelli	Fondazione	Abiti d'alta moda; abiti pret a porter; abiti originali (XIX sec.) biancheria femminile; tessuti; abiti infantili; accessori	Ciliverghe di Mazzano (BS)	-----
Museo didattico della seta	Museo comunale	Campionari tessuti	Como	-----
Museo per le Arti Tessili	Fondazione	Reperti arte tessile regionale	Sartirana Lomellina (PV)	-----
Museo Studio del Tessuto (MuST)	Fondazione	Tessuti	Como	-----
Raffaella Curiel srl	Archivio aziendale	20 abiti di Gigliola Curiel; 80 abiti di Raffaella Curiel alta moda	Milano	Canella Maria; Puccinelli Elena; Quartieri Domenico

<b>MARCHE</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
La Congrega	Archivio aziendale	409 capi d'abbigliamento; 506 capi biancheria; tessuti; arazzi etnici; manufatti eccelsi astici; 655 accessori; 282 merletti	Ancona	Forani Jessica Moccheggiani Laura Palma Maria
Museo del Cappello di Montappone		Cappelli	Montappone (FM)	-----
Museo del cappello di paglia		Cappelli	Massa Fermana (FM)	-----
Museo del Costume Brancaleoni	Museo civico	Monili e gioielli (XVII-XIX sec.);	Piobbico (PU);	-----
Museo del Merletto a Tombolo	Museo civico	Merletti	Offida (AP)	-----
Museo della calzatura "Cav. Vincenzo Andolfi"	Museo civico	Scarpe storiche; riproduzioni calzature; scarpe personaggi famosi; prodotti industria calzaturiera marchigiana	Sant'Elpidio a Mare (FM)	-----
Museo della Tessitura		Tessuti	Macerata	-----

Museo delle Arti Monastiche	Museo civico	Ricami, pizzi al tombolo;	Serrà de' Conti (AN)	-----
Sala del Costume e delle tradizioni popolari	Museo civico	Abiti	Corinaldo (AN)	-----

## PIEMONTE

Soggetto conservatore	Tipologia	Materiale conservato	Città	Catalogatore
Casa Zegna-Archivi e Spazi Espositivi	Archivio aziendale	Tessuti e oggetti	Trivero (BI)	-----
Museo dell'Arte del Cappello di Ghiffa	Museo privato gestito da Associazione	Cappelli	Ghiffa (VB)	-----
Museo del cappello Borsalino	Museo aziendale	Cappelli	Alessandria	-----
Museo tessile di Chieri	Fondazione	Tessuti	Chieri (TO)	-----

## PUGLIA

Soggetto conservatore	Tipologia	Materiale conservato	Città	Catalogatore
Museo Nazionale Jatta	Museo nazionale	Raccolta d'abiti originali (1800-1930)	Ruvo di Puglia (BA)	-----

<b>SARDEGNA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Casa museo	Casa museo	Costumi e abiti tradizionali del territorio	Elini (OG)	-----
MEOC- Museo etnografico Oliva Carta Cannas		Costumi tradizionali aggesi maschili e femminili	Aggius (OT)	-----
Museo "Bernardo de Mauro"	n.p.	Costumi di scena	Tempio di Pausania (OT)	-----
Museo del Castello	n.p.	Abiti nobiliari e popolari	Las Plassas (VS)	-----
Museo del costume e della tradizione del lino	n.p.	Costumi tradizionali	Busachi (OR)	-----
Museo del gioiello e del costume sardo	n.p.	Abiti femminili di Oristano, Samugheo, Busachi e Cabras; tessuti	Milis (OR)	-----
Museo del Rame e del Tessuto	n.p.	Tessuti	Isili (CA)	-----
Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde	Istituto di ricerca	80 abiti maschili e femminili; capi infantili	Nuoro	-----



Museo etnografico "Casa Montanaru"	n.p.	Costumi tradizionali desulesi; 1 abiti femminile desulese	Desulo (NU)	-----
Museo etnografico "Francesco Bande"	Circolo culturale folkloristico "Francesco Bande"	Abiti e costumi tradizionali	Sassari	-----
Museo etnografico "Sa Domo de Marras"	Casa museo	Costumi tradizionali di abbigliamento giornaliero e festivo, da uomo, donna e bambino; 1 abito da sposa originale dei primi anni del Novecento	Galtellì (NU)	-----
Museo "Omu Axiu"	Collezione privata	Abiti e accessori appartenuti alla famiglia Vargiu, proprietaria del locale	Orroli (CA)	-----
Museo "Sa Domo de s'olia"	Museo comunale	Abbigliamento giornaliero tradizionale del territorio; costumi per la festa	Loceri (OG)	-----
Museo storico etnografico "Sa Domu de is Ainas"		Costumi e gioielli tradizionali di Armungia (fine XIX secolo)	Armungia (CA)	-----

<b>SICILIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Museo del costume "R.Piraino"	n.p.	Abbigliamento; accessori	Palermo	-----
Museo del costume siciliano	n.p.	Capi ed accessori borghesi e popolari, tradizione siciliana (XVIII - XX secolo)	Mirto (ME)	-----
Museo del Ricamo e dello Sfilato Siciliano	Museo comunale	Più di duecento pezzi fra tende, tovaglie, asciugamani, paralumi, capi di paramento sacro, oltre a telai e attrezzi d'epoca del '700 siciliano	Chiaromonte Gulfi (RG)	-----
Museo dell'Emigrazione e del Tessuto	Museo comunale	Tessuti	Canicattini Bagni (SR)	-----
Museo degli Arazzi Fiamminghi	Museo ecclesiastico	8 arazzi fiamminghi (XVI sec.)	Marsala (TP)	-----
MF Museum & Fashion di Marella Ferrera	Collezione aziendale	Abiti, accessori, costumi teatrali, tessuti, ricami, abiti antichi, gioielli (XVIII-XXI sec)	Catania	Burgio Maria Rita; Grasso Cristina; Romano Maria Anna Francesca

Museo interdisciplinare regionale "A. Pepoli"	Ente regionale	Abiti e accessori del XVIII-XIX sec	Trapani	-----
Museo per l'Arte del Rame e del Tessuto	Museo comunale	Tessuti	Cagliari	-----

<b>TOSCANA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Archivio Emilio Pucci	Museo archivio	Abiti	Comune di Granaiole, nei pressi di Castelfiorentino (FI)	-----
Archivio storico Gucci	Archivio aziendale	Abiti, accessori	Casellina Scandicci (FI)	Amari Monica
Archivio storico Lineapiù	Archivio aziendale	203 filati; 203 oggetti di abbigliamento da accessori, borse, sciarpe, cappelli; 75 arazzi	Campi Bisenzio (FI)	-----
Centro di documentazione storico-etnografica della Val di Bisenzio	Fondazione	388 cravatte	Viano (PO)	Gallai Monica



Collezione "Titta Ruffo"	Raccolta privata	Costumi di scena, abiti, gioielli, accessori, parrucche	Pisa	-----
Enrico Coveri maison srl	Archivio aziendale	5.000 abiti	Firenze	Gallai Monica
Fondazione Archivio Emilio Pucci	Fondazione	15.000 abiti; 20.000 tessuti; alcune centinaia di accessori	Firenze	Gallai Monica
Fondazione Cerratelli	Fondazione	25.000 costumi	San Giuliano Terme (PI)	Gallai Monica
Galleria del Costume, Palazzo Pitti	Museo statale	6.500 pezzi (abiti e accessori); 400 arazzi; 300 costumi di scena	Firenze	Gallai Monica
Giulia Carla Cecchi snc	Archivio aziendale	20.000 abiti; 10.000 tessuti e accessori	Firenze	Gallai Monica
Liceo Artistico di Porta Romana	Ente statale	33 abiti della Casa d'Arte Cerratelli (FI); centinaia di abiti realizzati dagli studenti; accessori; tessuti	Firenze	Gallai Monica
Menichetti Cinzia	Raccolta privata	745 abiti, accessori, tagli di tessuto	Montemurlo (PO)	Gallai Monica

Meucci Mara	Archivio aziendale	Mantelle, abiti anni '60-'70	Campi Bisenzio (FI)	Gallai Monica
Museo del Tessuto	Fondazione	Tessuti dal III sec. d. C. fino ad oggi; abiti XIX-XX sec; camicie rinascimentali; tessuti archeologici; ricami; paramenti sacri; abiti etnici	Prato	Gallai Monica
Museo Gucci	Museo aziendale	Abiti, borse, accessori	Firenze	-----
Museo "Salvatore Ferragamo"	Museo aziendale	Scarpe	Firenze	-----
Rinissima srl	Archivio aziendale	3 abiti anni Ottanta	Firenze	Gallai Monica
Sarteco srl	Archivio aziendale	1500 pezzi di abiti, borse, scarpe; 50 ml ca. di materiali vari (tra cui abiti, borse, accessori) in altra sede	Empoli (FI)	Gallai Monica
Sartoria teatrale fiorentina	Archivio aziendale	500 costumi e accessori	Firenze	Gallai Monica

<b>TRENTINO ALTO ADIGE</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Museo della Donna "E. Ortner"	Associazione	Abiti femminili e accessori dal XIX secolo ad oggi	Merano (BZ)	-----
Museo degli usi e costumi della gente trentina		Costumi popolari; tessuti	San Michele all'Adige (TN)	-----
Museo provinciale degli usi e costumi		Collezione di cinturoni	Teodone/Brunico (BZ)	-----

<b>UMBRIA</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore</b>
Museo del Ricamo e del Tessile	Museo comunale	Corredi da donna e da bambino, da parures matrimoniali, nonché da abiti e accessori femminili realizzati tra il XIX e la metà del XX secolo.	Valtopina (PG)	-----

## 2. La vicenda del museo della moda a Milano

Come evidenziato nei paragrafi precedenti, nel nostro Paese esistono numerose istituzioni culturali che conservano abiti ed accessori, ma si tratta di realtà isolate, molte delle quali sconosciute alla maggior parte delle persone, quasi tutte prive di un centro di formazione e di ricerca. Per questo motivo, a mio avviso, non si può dire che nell'Italia di oggi esista un'istituzione culturale nazionale intermanente dedicata alla moda che sia in grado di competere con le istituzioni estere contemporanee, come, ad esempio, il Modemuseum di Anversa, giovane istituto dedicato all'esposizione di capi di moda, sia antichi che contemporanei, inaugurato nel 2002, in cui vi è una costante ricerca nell'ambito dell'allestimento grazie sia all'impiego di *display* flessibili, che cambiano sempre a seconda dell'esposizione da organizzare, sia alla presenza di un laboratorio di restauro, un centro studi e una biblioteca di 15 mila volumi<sup>123</sup>.

In Italia da tempo si discute attorno alla realizzazione di una struttura simile, basti ricordare la dibattuta vicenda dell'apertura di un museo di questo genere a Milano, una grande istituzione che avrebbe dovuto racchiudere e conservare la storia del *made in Italy*, divenendo, al contempo, centro culturale e di ricerca riconosciuto a livello internazionale; un progetto ambizioso, la cui realizzazione avrebbe coinvolto non solamente il mondo del *fashion system*, ma anche le strutture amministrative e politiche della città.

Sebbene al momento non esista ancora un ente accademico e museale di questo tipo, sono ancora in molti, specie tra i professionisti del settore, a richiamare l'attenzione sul bisogno di costruire una struttura adatta, che sia centro di cultura e di formazione.

Vista l'importanza della questione rispetto all'argomento discusso in questa tesi, si è ritenuto opportuno affrontarla, e, per approfondirla nella maniera più adeguata ed attendibile possibile, senza voler dar adito a polemiche, ma limitandosi semplicemente a riportare dei fatti, si è utilizzato, come fonte primaria d'informazione, non un giornale di moda, bensì un quotidiano storico milanese che gode di una tiratura nazionale, "Il Corriere della Sera"; questa scelta ha permesso di analizzare in maniera puntuale lo svolgersi degli eventi, seguendo l'ordine cronologico con cui essi si sono manifestati, e integrandoli con alcune informazioni di carattere amministrativo tratte direttamente dal sito web ufficiale del Comune di Milano.

In uno dei primi articoli presi in esame, scritto da Francesco Alberoni a metà degli anni Novanta, all'interno della sua rubrica "Pubblico e Privato", si legge che vi è l'idea di creare a Milano, capitale della moda italiana, un "unico grande meraviglioso edificio, che sia il palazzo, il tempio, il museo, l'università della moda", per la realizzazione del quale "è necessario appellarsi a tutti coloro che operano nel mondo della moda e non solo"<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> G. Ferrè, *Pasticciacci/2 Il mega progetto rimesso in discussione dalla nuova giunta. Il Museo della Moda di Milano sembra essere passato di moda*, nella rubrica *Fil di Ferrè*, in "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 4 settembre 2006, p. 3.

<sup>124</sup> F. Alberoni, *Stilisti d'Italia unitevi, ci vuole l'università della moda*, in "Pubblico e privato", rubrica de "Il Corriere della Sera", 5 giugno 1995.

L'autore prosegue avanzando un proprio progetto a riguardo, descrivendo un ipotetico complesso architettonico dedicato alla moda dotato " [di] saloni che servano alle sfilate di moda per il prossimo secolo, con tutte le apparecchiature informatiche necessarie alla loro diffusione"; a questa costruzione dovrebbe affiancarsi poi " [...] un museo della moda, del *made in Italy* e dell'arte, in cui raccogliere via via quanto facciamo [...] senza divisione fra arti maggiori [...] e arti minori [...] un unico museo d'arte contemporanea che favorisca l'incontro, la fecondazione reciproca delle diverse forme creative"<sup>125</sup>.

Il noto professore psicologo discute poi della necessità di aprire anche "l'università della moda, in cui vengano studenti e professori dal tutto il mondo [...] con una grande biblioteca, istituti e aule per le lezioni attrezzate in modo multimediale; aule che possano servire anche come un centro congressi tanto scientifico quanto commerciale"<sup>126</sup>.

Alberoni gioca con il lettore proponendo quest'immagine per sua stessa ammissione fantasiosa ed ideale, ma lo fa per portare all'attenzione un'iniziativa avanzata in quel periodo dallo stilista Nicola Trussardi, il primo a pensare di costruire un vero e proprio centro ad uso e consumo della moda in un'area dismessa di Milano, il quartiere Garibaldi – Repubblica, ribattezzando il progetto con il nome di "Città della Moda"<sup>127</sup>.

Nel 1997, l'amministrazione cittadina accoglie la proposta di recupero urbano avanzata dalla Fondazione Trussardi, che prevede la costruzione di un complesso dotato di una scuola, di un museo, di spazi per le sfilate e di uffici commerciali proprio in quest'area da tempo abbandonata a sé stessa, per la quale già diversi partiti politici avevano invocato un restauro e un riutilizzo; stando agli articoli letti, quest'operazione di riqualificazione avrebbe fatto parte di un programma di rinnovamento urbano promosso dallo stesso Comune di Milano<sup>128</sup>.

L'iniziativa pare riscuotere inizialmente un certo successo, tanto da essere appoggiata, nel 1999, dalla giunta comunale, guidata dall'allora sindaco Gabriele Albertini ma alcuni, contrari alla proposta, fanno presente che l'idea è del tutto inutile in quanto gli stilisti, essendo dei creativi, amano cambiare e scegliere da sé i propri spazi <sup>129</sup>; altri, invece, si dimostrano favorevoli purché siano previsti anche spazi verdi, mentre altri ancora sostengono che la zona, vista la sua centralità, dovrebbe essere adibita ad uffici pubblici ed alberghi<sup>130</sup>. Anche tra gli

---

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> G. Ferrè, *Grandi progetti nel 2009. A Milano operativo il nuovo quartiere a ridosso di Garibaldi. Parte la Città della Moda. Ma la moda dove sarà?*, in "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 22 novembre 2004, p. 12.

<sup>128</sup> "La zona Garibaldi-Repubblica coincide con un'area dismessa dagli anni Sessanta a seguito della realizzazione della stazione ferroviaria di Porta Garibaldi ed il contestuale arretramento dello scalo ferroviario." V. Postiglione, *L'intervista* in "Il Corriere della Sera", 22 marzo 1997. Cfr. <http://www.comune.milano.it> (consultato in data 16/02/2012); V. Postiglione, M. Cremonesi, *Indiscreto. Garibaldi- Repubblica, è scontro*, in "Il Corriere della Sera", 20 agosto 1999.

<sup>129</sup> "Il capogruppo cittadino di Alleanza Nazionale, Roberto Predolin, afferma che: "[...] non ha senso progettare la città della moda [...] perché gli stilisti non amano essere ingabbiati: vogliono variare, cambiare, cercare sempre nuovi spazi [...] Milano ha bisogno di giardini". *Ibidem*

<sup>130</sup> "L'idea del grande parco è sbagliata, è demagogica. Il verde nascerà: ma assieme alla moda, al design, al terziario, agli alberghi, agli uffici pubblici. E invece niente o quasi niente abitazioni. Va confermata la strategia storica, quella del centro direzionale." *Ibidem*.

stilisti ci sono voci concordi e discordi, come Roberto Cavalli, che appoggia l'iniziativa<sup>131</sup>, mentre altri, invece, se ne dissociano, vedendovi solo un'operazione di speculazione edilizia<sup>132</sup>.

Dopo circa sei anni di temporeggiamenti, nel 2003 la Camera Nazionale della Moda comincia ad insistere affinché si comincino i lavori<sup>133</sup>, ma la proposta viene approvata solo nel luglio dell'anno successivo (2004), con alcune modifiche al piano originale: l'intervento di recupero, infatti, viene notevolmente ampliato, interessando non solo il terreno di Garibaldi - Repubblica, ma anche l'Isola-De Castillia e l'area ex-Varesine. Il nuovo piano riguarda quindi un'area di circa 230.000 metri quadrati, che il Comune ha deciso di suddividere in tre parti: una destinata alla costruzione della nuova sede della Regione Lombardia, un'altra destinata a divenire area verde e l'ultima impiegata per l'edificazione del museo e della scuola della moda.

Nel 2004 l'architetto americano Cesar Pelli, a capo dell'intero progetto, presenta il piano regolatore per l'intera area; per stabilire i responsabili della realizzazione dei tre complessi sono indetti dei concorsi di progettazione a livello internazionale; un primo bando riguarda la costruzione del nuovo spazio verde, i futuri Giardini di Porta Nuova - Biblioteca degli alberi; un secondo è dedicato all'edificazione del nuovo polo istituzionale mentre un terzo è per la realizzazione del Museo e Scuola della Moda, il MOdAM<sup>134</sup>; quest'ultimo viene vinto il 4 aprile 2006 dallo studio d'architettura italiano di Pierluigi Nicolin, e gode di un budget per la realizzazione stimato attorno ai 20.000.000,00 di euro<sup>135</sup>.

Il progetto relativo l'intera zona, il cui costo, secondo le stime del 2006, si sarebbe aggirato attorno ai 2 miliardi di euro, sarebbe stato finanziato in gran parte da Hines<sup>136</sup>, uno dei più importanti operatori nel settore immobiliare a livello internazionale specializzato nelle opere di riqualificazione urbana, che avrebbe investito 680 milioni di euro, dopo aver raggiunto accordi con i proprietari di immobili ed attività sino ad ottenere il controllo dell'86% dei diritti edificatori, divenendo l'interlocutore principale fra Comune e privati.<sup>137</sup> La società americana avrebbe così

---

"Il verde si fa altrove: non in un posto così centrale e così servito dai mezzi. Finiamola con l'ambientalismo da serie C." *Idem*. Cfr. P. Panza, *Il futuro di Milano. Il via all'area Garibaldi- Repubblica e Montecity. Pronti a partire i progetti del Museo della Moda e del quartiere tecnologico di Rogoredo. L'assessore Verga: lasceranno un segno*, in "Il Corriere della Sera", 3 luglio 2004; P. Panza, *Il ministro dei Beni Culturali ridisegna la mappa degli interventi: la città sta ritrovando lo slancio che aveva perso dopo la costruzione del Pirellone*, in "Il Corriere della Sera", 11 luglio 2004.

<sup>131</sup> P. Panza, *Una città della moda da 680 milioni di euro*, in "Il Corriere della Sera", 30 luglio 2004.

<sup>132</sup> Secondo Krizia è più una speculazione edilizia. P. Panza, *Una città della moda da un miliardo di euro*, in "Il Corriere della Sera", 2 marzo 2003.

<sup>133</sup> Beppe Modenese, presidente onorario della Camera della Moda, si esprime infatti in questi termini: "Stiamo lavorando. I progetti sono pronti. I soci si sono detti disponibili [...] Non è stata ancora messa la prima pietra ma ci auguriamo che al più presto sia tutto pronto"; come lui, anche Giovanni Verga, al tempo assessore all'Urbanistica, dice "La nostra scommessa è che le sfilate del 2006 avvengano nella Città della Moda". *Ibidem*.

<sup>134</sup> "Il concorso riguardante la realizzazione dei Giardini di Porta Nuova - Biblioteca degli Alberi è vinto dal gruppo di Petra Blaisse - Studio *Inside Outside* ; mentre il progetto per la Nuova sede della Regione Lombardia è stato affidato all'A.T. I. formata da "Pei Cobb Freed & Partners Architects LLP", "CAPUTO PARTNERSHIP S.r.l." e "SISTEMA DUEMILA S.r.l.". Cfr. <http://www.comune.milano.it> (consultato in data 16/02/2012); <http://www.insideoutside.nl> (consultato in data 23/02/2012).

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> E. Soglio, <<Firma>> di New York per la città della Moda. Progetto affidato a Cesar Pelli, accordo tra finanziatori e proprietari. *Campus, dieci paesaggisti in gara*, "Il Corriere della Sera", 1 ottobre 2003.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

coperto circa i due terzi delle spese, lasciando che il Comune di Milano si facesse carico della parte restante<sup>138</sup>.

Il 15 luglio 2005, nella sede comunale di Palazzo Marino, si dà quindi il via ai lavori che si sarebbero svolti sotto la supervisione dell'Assessorato per lo Sviluppo del Territorio - Settore Progetti Strategici, previa approvazione del Collegio di Vigilanza, i quali avevano confermato, come data di conclusione dei lavori, il 31 dicembre 2015<sup>139</sup>.

Stando alle parole dell'architetto Nicolini, il complesso dedicato alla moda, ribattezzato MOdAM, si sarebbe collocato entro quella che, di fatto, sarebbe diventata la zona pedonale più estesa della città di Milano, con una vasta piazza circondata dagli edifici progettati da Cesar Pelli, e dai Giardini di Porta Nuova. Si sarebbe trattato di un complesso "semplice, compatto e facilmente riconoscibile", articolato in due parti ben distinte e collegate tra loro: la Scuola, illuminata ed aerata attraverso l'uso di alcuni patii a forma di parallelepipedi trasparenti per creare un "gioco di immagini rimandate indefinitamente" e il Museo, "un volume unitario, alto circa trenta metri, inserito nei tracciati della Biblioteca degli alberi"<sup>140</sup>.

La costruzione, suddivisa in due corpi, avrebbe avuto le zone espositive e la galleria nella parte alta mentre, nella zona sottostante, ci sarebbe stata una sala multifunzionale pensata come struttura integrativa ed autonoma, utilizzabile sia dal personale del museo che da quello della scuola; l'atrio di ingresso, invece, sarebbe stato simile ad una torre scenica teatrale per offrire al visitatore, dice l'architetto, "l'inebriante emozione di entrare nel backstage di un palcoscenico che in particolari occasioni, con l'apertura del grande portale della parete vetrata, si trasforma in scena teatrale aperta sul parco [...] mentre il piano delle gallerie avrebbe avuto una serie di spazi espositivi neutri, caratterizzato da una illuminazione naturale zenitale data dal sistema di copertura a shed (sistema oscurabile all'occasione) [...] un ambiente [...] adatto ad ospitare mostre e allestimenti"<sup>141</sup> [Fig. 21 a,b].

---

<sup>138</sup> P. Panza, *Una città della moda da 680 milioni...* op. cit., 30 luglio 2004. Cfr. R. Quercè, *Museo, parco e grattacieli: nasce Garibaldi-Repubblica*, "Il Corriere della Sera", 23 maggio 2006.

<sup>139</sup> Cfr. <http://www.comune.milano.it> (consultato in data 16/02/2012); C. Bertelli, *Cultura. Mantegna? Va bene, ma non perdiamo i Canaletto contesi*, in "Il Corriere della Sera", 25 agosto 2006.

<sup>140</sup> Cfr. <http://www.europaconcorsi.com> (consultato in data 25/02/2012).

<sup>141</sup> *Ibidem*.

a b

[Fig. 15 a, b] Immagini del MOdAM, il Museo della Moda progettato dall'architetto Pierluigi Nicolin

Beatrice Trussardi, al tempo vice presidente della Fondazione Città della Moda e del Design, parlava del museo come di un " [...] nuovo centro di esposizione e di ricerca della creatività contemporanea" <sup>142</sup>, mentre la scuola sarebbe stata un punto d'incontro tra le diverse università milanesi Bocconi, l'Università Cattolica e il Politecnico<sup>143</sup>.

Tutti sembrano essere convinti della validità e, soprattutto, della possibilità di realizzare il progetto, come dimostra il fatto che, ancor prima dell'edificazione della struttura, si mettano in lista per l'occupazione degli spazi interni società italiane come Pitti Immagine e Fiera Milano, ma anche concorrenti stranieri come Igedo, la più importante fiera dell'abbigliamento tedesca<sup>144</sup>.

La giornalista di moda Giusy Ferrè, in un suo articolo, commenta un'osservazione di Manfredi Catella, responsabile di Hines Italia, in cui si tocca un altro tema spinoso che accompagna la realizzazione di questo progetto, ossia il modo in cui la gente solitamente reagisce nel sentir parlare di moda, "con insofferenza", dice, perché si tratta di "roba da ricchi"; Ferrè, a tal riguardo, vuol porre in evidenza come l'iniziativa proposta dalla Fondazione Città della Moda e del Design possa dar vita, invece, ad una realtà produttiva che favorisca tutti, non solo gli addetti ai lavori<sup>145</sup>.

Si giunge così al 2006, quando molti sostengono che "chiunque sarà il nuovo sindaco di Milano, la Città della Moda diventerà una realtà: non si torna indietro"; ciò nonostante, iniziano a circolare già le prime voci di smentita, in cui si dice che il progetto non avrebbe avuto seguito<sup>146</sup>. Quest'ultima osservazione sembra trovare conferme proprio nel luglio dello stesso anno, quando Beatrice Trussardi decide di dimettersi a seguito "di un mutamento delle intenzioni originarie del progetto tali per cui il Museo della Moda non si farà più e, al suo posto, verrà creato il Parco dello Sport", spiegando come "Il Museo non si possa più fare perché i fondi bastano soltanto per costruire l'edificio, non per la gestione [e] se si separa dalla scuola, è meglio rinunciare [anche a questa] perché erano stati concepiti come integrazione reciproca"

---

<sup>142</sup> E. Soglio, <<Firma>> ..., op. cit., 1 ottobre 2003.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> G. Ferrè, *Grandi progetti nel 2009...*op. cit., 22 novembre 2004, p. 12.

<sup>145</sup> G. Ferrè, *Segnali*, in "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 29 novembre 2004, p. 24.

<sup>146</sup> C. Bertelli, *Cultura. Mantegna?* ...op. cit., 25 agosto 2006, p. 1.



<sup>147</sup>. Stando a quanto si legge negli articoli, tale repentino cambiamento sarebbe imputabile alle decisioni di alcuni rappresentanti della giunta comunale, non più interessarsi alle sorti del progetto<sup>148</sup>.

Il piano viene definitivamente archiviato nel 2007, quando il Comune presenta un' "istanza di variante" rispetto al piano integrato d'intervento presentato nel 2004, motivata "dall'esigenza di rendere coerente il progetto con le nuove esigenze infrastrutturali e con un nuovo contesto urbano, modificatosi con il venir meno dell'obiettivo di creare un comparto specifico dedicato alla moda (settore che ha trovato spontaneamente in altre zone localizzazioni più idonee), e con l'aumento di spazi espositivi di qualità come la nuova Fiera di Rho-Però. [...] L'area risulta quindi ripartita tra il Polo istituzionale, enti pubblici e privati"<sup>149</sup>.

Alla luce di quanto detto sin'ora, si ritiene opportuno, a questo punto, ricollegarsi ad un articolo scritto da Giusi Ferrè, pubblicato nel 2006 dal "Corriere Economia", in cui si riportano alcuni dati raccolti dall'Università Bocconi, in base ai quali risulta che a Milano ci sarebbero 10.956.000 metri quadrati di aree dismesse; la giornalista, quindi, si chiede come sia possibile "non riuscire a trovare uno spazio per un museo della moda"<sup>150</sup>. Ciò che le desta perplessità è che il museo ha fatto parte sin dal principio del progetto di riqualificazione urbana dell'area Garibaldi – Repubblica, per cui si stupisce che proprio lui ne sia stato escluso; sempre all'interno del medesimo pezzo, Ferrè riporta alcune osservazioni fatte da terzi nel tentativo di giustificare tale decisione, dicendo che "da sempre il museo presentava una forte criticità [...] La questione [...] è molto [...] complessa: le proposte non sono mai state soddisfacenti malgrado si siano consultati vari esperti, e la reperibilità delle risorse non poteva certo essere assicurata dal biglietto d'ingresso. Nemmeno da fondi pubblici, che devono finanziare il bisogno e i servizi sociali indispensabili"<sup>151</sup>.

La messa in discussione del progetto induce alcuni a dubitare della validità di un'istituzione museale dedicata a un fenomeno in continuo mutamento come la moda<sup>152</sup>, per cui, nel 2007, si propone in alternativa la creazione di un'apposita sala all'interno del Castello Sforzesco, sede del Museo del Costume<sup>153</sup>, a sua volta poi definitivamente trasferito all'interno di Palazzo Morando, oggi sede del nuovo Museo Costume Moda Immagine, creato al posto del complesso museale iniziale.

L'istituto ha sede presso Palazzo Morando Attendolo Bolognini, un edificio patrizio in stile Rococò che prende il nome dagli ultimi proprietari, prima di divenire proprietà del Comune di

---

<sup>147</sup> G. Ferrè, *Pasticciacci/2 ...*, op. cit. 4 settembre 2006, p. 3.

<sup>148</sup> *Ibidem*. Cfr. M. Giannattasio, *Urbanistica. Forza Italia: Garibaldi-Repubblica torni in commissione*, in "Il Corriere della Sera", 21 ottobre 2006.

<sup>149</sup> Cfr. <http://www.comune.milano.it> (consultato in data 16/02/2012); E. Soglio, <<Firma>> ..., op. cit., 1 ottobre 2003.

<sup>150</sup> G. Ferrè, *Pasticciacci/2 ...*, op. cit. 4 settembre 2006, p. 3.

<sup>151</sup> G. Ferrè, *Milano, l'area Garibaldi-Repubblica non sarà più il baricentro del Fashion.<<Ma almeno l'abbiamo sbloccata>>. Il ragioniere Gabriele e i re dello stile. L'ex sindaco Albertini: <<La città della moda? E' stata uccisa dall'individualismo delle griffe>>*, nella rubrica *Fil di Ferrè*, in "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 13 novembre 2006, p. 4.

<sup>152</sup> G. Schiavi, *Musica, teatro e design a Milano. Le nuove eccellenze*, in "Il Corriere della Sera", 11 settembre 2007.

<sup>153</sup> G. Ferrè, *Pasticciacci/2 ...* op. cit., 4 settembre 2006, p. 3; M. Giannattasio, *Urbanistica...*, op. cit., 21 ottobre 2006.

Milano nel 1945; al suo interno è conservata la ricca collezione della famiglia Morando, completa di oggetti d'arredo, dipinti, sculture e opere d'arte applicata. Il museo, inizialmente chiamato Museo di Milano, viene aperto al pubblico nel 1958, e, nel 1963, viene allestito al pian terreno il Museo della Guerra e della Resistenza, poi ribattezzato Museo di Storia Contemporanea.

Oggi, al suo interno, sono presenti due percorsi museali distinti, la Pinacoteca, al primo piano, nelle sale che portano al cortile interno, e gli ambienti dell'appartamento Morando Attendolo Bolognini, che si affacciano, invece, su Via Sant'Andrea, all'interno dei quali sono esposti i diversi pezzi facenti parte delle collezioni, come pitture, sculture ed esemplari di arte applicata come bronzi e maioliche.

Nel 2010, in occasione dell'inaugurazione del museo della moda, l'intera struttura ha subito un riallestimento, utile a valorizzare maggiormente il patrimonio storico della Raccolta di Arti Applicate della città, con particolare attenzione per la collezione tessile e di moda, costituita da abiti, accessori e uniformi provenienti dal guardaroba civico depositato presso il Castello Sforzesco; si tratta di una raccolta formatasi grazie a numerose donazioni che hanno coinvolto vestimenti antichi e moderni, italiani e non, per un periodo storico compreso tra il XVIII e i giorni nostri.

L'apertura del nuovo Museo Costume Moda Immagine ha permesso di mettere in mostra capi originariamente conservati presso il Museo del Costume del Castello Sforzesco mai esposti prima; l'allestimento, di cui purtroppo non è possibile fornire informazioni dettagliate a causa di una mancata risposta da parte dell'istituzione, varia periodicamente, consentendo di valorizzare tutti i pezzi della raccolta e, di volta in volta, si seguono criteri espositivi diversi che possono dar vita a mostre di natura tematica, cronologica oppure monografica, in armonia con la natura storica della prestigiosa sede.

Il personale del museo sta inoltre portando avanti un attento lavoro di catalogazione e schedatura per facilitare lo studio dei singoli pezzi conservati<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Cfr. <http://www.costumemodaimmagine.it> (consultato in data 25/10/2012).

## CAPITOLO 3

### **Esporre abiti: criteri e problematiche**

Prima di procedere con la trattazione del corpo centrale di questa tesi, ovvero i sei musei veneti analizzati nel capitolo successivo, è bene far presente che progettare un allestimento di abiti è una pratica interdisciplinare, che non si limita a mettere in mostra un manufatto, ma necessita anche un attento lavoro di conservazione, restauro e catalogazione, tutte operazioni che concorrono alla buona riuscita di un'esposizione.

In questo capitolo s'intende, quindi, fornire una breve descrizione di quelle che sono le pratiche conservative di base valide per tutti i tipi di capi d'abbigliamento, dalle quali dipendono gli accorgimenti allestitivi che ogni istituzione che conserva abiti dovrebbe obbligatoriamente rispettare.

Nel primo paragrafo, si presentano le principali cause di degrado dei tessuti, per stabilire quali siano gli errori da evitare nell'espore e conservare un abito e quali gli accorgimenti da osservare. Nel secondo paragrafo, invece, si spiega poi come porre rimedio ad eventuali danni causati dai fattori precedentemente descritti mentre, nella terza ed ultima parte, si vogliono fornire alcune informazioni generiche circa il sistema di catalogazione attualmente in vigore per gli abiti antichi e moderni, importante sia da un punto di vista conservativo (facile reperimento di informazioni) che allestitivo (conoscere un abito e la sua storia aiuta ad esporlo nel modo giusto); si parlerà quindi della scheda VeAc, l'attuale sistema di catalogazione specifico per abiti e vestimenti antichi e moderni, da poco introdotto nel sistema museale italiano.

#### **1. La conservazione degli abiti**

La natura organica degli abiti li rende soggetti ad un degrado costante e inarrestabile, la cui velocità dipende dalle condizioni ambientali in cui essi sono collocati durante tutta la loro esistenza, e i principali fattori che possono danneggiare gravemente questi manufatti sono la luce, l'umidità, il calore e l'inquinamento atmosferico.

La luce può essere nociva per indumenti e tessuti per tre motivi: l'eccessiva luminosità, l'elevata concentrazione di radiazioni ultraviolette e la capacità di generare calore. Un'illuminazione troppo intensa può causare un progressivo sbiadimento ed ingiallimento dei tessuti, per questa ragione si sconsiglia l'esposizione di manufatti alla luce diretta del giorno, in quanto i raggi solari posseggono una quantità di energia UV sei volte superiore a quella delle lampade ad incandescenza; è necessario precisare, però, che anche queste ultime hanno il difetto di produrre calore, per cui possono risultare dannose. Nell'espore abiti e tessuti è auspicabile, quindi, fare un uso ponderato della luce, preoccupandosi innanzitutto della conservazione dei pezzi e mettendo in secondo piano questioni di natura estetica.

L'umidità può minare seriamente lo stato di conservazione di un capo d'abbigliamento dando luogo a due principali forme di degrado, ovvero l'alterazione della forma e delle dimensioni del capo, causando una deformazione del tessuto attraverso rigonfiamenti o restringimenti delle fibre, e l'attivazione di un processo di biodegradazione basato sulla proliferazione di microorganismi e insetti sui tessuti, che diventano fonte di nutrimento e deposito di escrementi. Il calore, al pari dell'umidità, accelera la decomposizione delle stoffe seguendo il loro "ordine di crescente sensibilità" alla temperatura, diverso a seconda del tessuto: si parte dal lino per proseguire poi con cotone, lana e seta; le conseguenti alterazioni si manifestano con la comparsa di zone di colore bruno<sup>155</sup>. In un ambiente dedicato all'esposizione è buona regola, perciò, tenere sotto controllo tutti questi elementi per creare delle "condizioni termigrometriche stabili e nei limiti di variabilità corretti a seconda del materiale"<sup>156</sup>.

In un museo, però, la necessità di rendere i diversi luoghi accessibili al pubblico costituisce un serio problema per il mantenimento di tale equilibrio: un sovraffollamento di persone in stanze ristrette può infatti causare un aumento del calore e dell'umidità, che varia a seconda del numero di individui e della loro permanenza. L'oggetto esposto reagisce a queste variazioni cercando di ricreare una situazione di equilibrio con l'atmosfera circostante: esso quindi assorbe il calore e l'umidità in eccesso, restituendoli all'ambiente una volta che il pubblico ha abbandonato la sala, dopo lo spegnimento dei sistemi di illuminazione e condizionamento. Questo fenomeno, definito ciclo termo igrometrico, provoca un degrado dell'oggetto direttamente proporzionale al numero di volte in cui si verifica<sup>157</sup>.

Limitare i grossi affollamenti e il tempo di permanenza all'interno delle sale è quindi un'altra regola da seguire per conservare al meglio i pezzi esposti; inoltre, quando è possibile, si possono utilizzare sistemi di condizionamento che mantengano l'umidità e il calore a livelli accettabili. Negli ambienti interni di edifici antichi, grazie alla presenza di muri molto spessi, risulta più facile mantenere condizioni climatiche equilibrate; da questo punto di vista, i palazzi storici possono essere considerati idonei come sedi museali.

Un ultimo agente che può arrecare seri danni ai tessuti è l'inquinamento atmosferico, che può essere presente nell'aria sia in forma gassosa che sottoforma di particelle solide, come la polvere; quest'ultima è in grado di danneggiare un manufatto in due modi diversi: essa può produrre danni per sfregamento, particolarmente pericolosi per tessuti già degradati, oppure, essendo veicolo di sostanze inquinanti, può dar vita a processi chimici dannosi per i tessili come, ad esempio, la trasformazione di biossido di zolfo in acido solforico, che provocherebbe una lacerazione dei tessuti.

---

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> A. Bernardi, *Aspetti metodologici per il controllo del microclima nei musei: individuazione delle cause di alterazione e soluzioni possibili*, in *Ambiente, città e museo. Orientamenti per la conservazione e valorizzazione dei beni culturali*, a cura di Gabriella Lippi, Nardini Editore, Fiesole 1995, p. 100.

<sup>157</sup> *Ibidem*, pp. 99-109.

Una cattiva conservazione degli abiti favorisce la formazione di diversi tipi di sporco, alcuni riconoscibili ad un primo sguardo, come la polvere di superficie e aloni dovuti all'acqua, altri toccando l'oggetto; anche un abito esposto senza i dovuti accorgimenti, può diventare untuoso sia a causa dell'inquinamento atmosferico, sia in presenza di un attacco biologico in corso; in tal caso l'abito emana anche un cattivo odore<sup>158</sup>.

L'utilizzo di teche e vetrine opportunamente pulite, sigillate o dotate di speciali sistemi di filtraggio e areazione, risulta molto importante perché consente di proteggere gli indumenti da agenti esterni dannosi come la polvere e condizioni climatiche ostili, specie nell'ambito di allestimenti permanenti. È inoltre necessario prestare la dovuta attenzione ad alcuni importanti accorgimenti utili come, ad esempio, monitorare lo stato di conservazione dell'abito per tutta la durata dell'allestimento.

Si ricordi poi che un lungo periodo d'esposizione può provocare uno stress prolungato del tessuto, soprattutto nella zona delle spalle, sulle quali grava tutto il peso dell'oggetto appeso; una soluzione a questo problema è il ricambio periodico degli abiti esposti con quelli in deposito<sup>159</sup>.

Un ulteriore aspetto da non sottovalutare è quello che riguarda la scelta dei manichini: nel caso si debba esporre un capo storico o un costume teatrale, è necessario infatti utilizzare dei manichini dotati di sottostrutture realizzate ad hoc in relazione alla foggia dell'abito da esporre, inoltre è importante che entrambi siano costituiti di materiali che non alterino la composizione chimica delle fibre<sup>160</sup>.

Per concludere, vorrei infine accennare all'importanza del deposito, luogo climaticamente controllato in cui i capi d'abbigliamento dovrebbero essere conservati in posizione orizzontale, all'interno di speciali scatole di carta non acida oppure in cassettiere di metallo, sistemati accuratamente su spessi strati di carta velina non acida, la stessa utilizzata per le imbottiture, utili queste ultime ad evitare il formarsi di pieghe sul tessuto; nel caso si debba depositare un pezzo particolarmente voluminoso o delicato, è possibile ricorrere anche a teli di ghinea<sup>161</sup>.

## 2. Il restauro degli abiti

Prima di procedere all'esposizione di un capo, è necessario valutarne lo stato di conservazione, per stabilire se il pezzo debba essere o meno essere restaurato; il restauro di manufatti tessili,

---

<sup>158</sup> F. Pertegato, *I tessili...* op. cit., pp. 28-42.

<sup>159</sup> In riferimento alle interviste realizzate nel corso della stesura di questa tesi, in riferimento al capitolo 4.

<sup>160</sup> C. Chiarelli, *Tutelare e valorizzare un abito*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010, pp. 14-17. Cfr. C. Chiarelli, *Dal guardaroba al museo. Dinamismo e metamorfosi della Galleria del Costume*, Sillabe, Livorno 2009, p. 19.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

un'operazione necessaria e complementare a quella d'allestimento, è un lavoro complesso che parte da una valutazione iniziale complessiva delle diverse caratteristiche del manufatto<sup>162</sup>.

Un primo passo consiste nell'individuare a quale tipologia tessile appartiene l'indumento in questione, tenendo conto del tessuto, della foggia, del decoro e degli elementi sartoriali che esso presenta; si precisa che i manufatti conservati ed esposti presso le istituzioni qui analizzate rientrano nella categoria che Francesco Pertegato, nel suo libro *I tessuti. Degrado e restauro* (1993), definisce "costume ed uniformi"; si tratta di "capi d'abbigliamento che possono essere realizzati con tutti i tipi di tessuto e tutti i motivi decorativi conosciuti; la loro struttura tridimensionale, in taluni casi molto elaborata a causa dei dettami della moda di una determinata epoca, crea delle difficoltà nelle fasi di pulitura e di supporto".

Un secondo passo consiste nel capire la natura e l'entità del degrado, controllando se il danno interessa solamente il tessuto o anche la struttura, ovvero "l'insieme del cucito di un abito"; una volta stabilitone la natura e il livello, è possibile scegliere la procedura d'intervento più efficace per contrastarlo. Prima di proseguire con la spiegazione, è necessario a questo punto fare una dovuta precisazione riguardo l'importanza della scelta del tipo di provvedimento da attuare in relazione alla sua reversibilità. Un intervento di restauro non dovrebbe infatti, di norma, alterare "definitivamente la struttura chimica e fisica del manufatto"; tra gli interventi di restauro considerati irreversibili vi sono, ad esempio, la pulitura, impiegata per sanare i danni dovuti all'inquinamento atmosferico, specie alla polvere, e il consolidamento.

La pulitura è un procedimento che causa forte stress, per cui va attuata solamente se può essere d'aiuto all'oggetto; prima di procedere è comunque necessario effettuare alcuni accertamenti che certifichino la composizione chimica delle fibre del manufatto e degli altri materiali che lo costituiscono, la stabilità dei coloranti e il tipo di sporco.

Talvolta l'irreversibilità di un trattamento può consentire di preservare un manufatto più a lungo; questo è ciò che avviene attraverso la pratica del consolidamento, un intervento che serve per restaurare tessuti la cui friabilità è ormai giunta ad uno stato avanzato, sui quali vengono applicate delle resine che ne dovrebbero migliorare le condizioni.

La buona riuscita del restauro dipende molto dalla giusta scelta dei materiali da utilizzare: la durata del restauro dipende, infatti, dalla durabilità dei materiali impiegati: se si compie un errore nella scelta di questi ultimi, si corre il rischio di vanificare l'intero intervento.

Un altro problema relativo al restauro di abiti e tessuti è stabilire quali aspetti conservare e quali, invece, sistemare; talvolta, infatti, macchie ed odori sono parte integrante della storia del capo, come nel caso di abiti punk o hippy, ma queste così dette "evidenze storiche"<sup>163</sup> possono compromettere la conservazione dell'indumento; in questi casi, il restauratore collabora con lo storico del costume per elaborare una strategia d'intervento che rispetti il valore culturale dell'abito stesso.

---

<sup>162</sup> F. Pertegato, *I tessuti...* op. cit., p. 42.

<sup>163</sup> *Idem*, pp. 36-47.

Nel restaurare un capo d'abbigliamento è importante tener conto anche di quella che Pertegato definisce "identità formale": dal momento in cui inizia ad essere usato sino a quando viene dismesso, un vestito può subire diversi riadattamenti che testimoniano il cambiamento delle mode nel corso del tempo, oppure il passaggio da una condizione sociale all'altra; tali alterazioni costituiscono l'identità dell'indumento e, se giudicate storicamente rilevanti, ovvero se contribuiscono a garantire l'originalità del pezzo, vanno mantenute. Un sistema per capire se un manufatto ha subito o meno delle trasformazioni è quello di produrre un cartamodello.

Un ultimo aspetto importante è quello del "dopo restauro": il restauratore, nel ripristinare un abito destinato all'esposizione, deve tener conto delle condizioni climatiche e ambientali in cui verrà inserito<sup>164</sup>.

### **3. La catalogazione degli abiti: la scheda VeAC**

Nel 1996 il ministro Antonio Paolucci istituisce, nell'ambito dell'Ufficio centrale per i beni archeologici e architettonici, la Commissione nazionale per la tutela delle arti decorative, della moda e del costume, presieduta, al momento della sua fondazione, da Cristina Aschengreen Piacenti. Nello stesso anno, le Soprintendenze delle città di Prato, Pistoia e Firenze colgono l'occasione di promuovere un programma di formazione sulla catalogazione dell'abito, iniziativa resa possibile grazie ai finanziamenti messi a disposizione dall'Amministrazione provinciale di Firenze finalizzati a promuovere progetti di formazione di alto livello. Tali finanziamenti vengono quindi destinati alla costituzione di un corso formativo per la catalogazione di abiti antichi e moderni, alla luce della grande quantità di indumenti conservati presso la Galleria del Costume di Palazzo Pitti, che, all'epoca, non erano stati ancora oggetto di nessun tipo di classificazione né approfondimento catalografico. Il corso di formazione, affidato ad esperti nell'ambito della catalogazione e del restauro, durava un anno e, al termine delle lezioni, i partecipanti potevano considerarsi catalogatori dotati di un'alta competenza nel settore.

Con il passare del tempo, si rivela però necessario adottare un sistema informatizzato di catalogazione, a causa dell'enorme quantità e complessità delle informazioni raccolte; inoltre l'impiego di tale sistema consentirebbe un accesso più veloce e facile ai dati, favorendone lo scambio tra istituzioni museali sia italiane che straniere<sup>165</sup>. Si impone quindi la necessità di creare un archivio elettronico dell'abito antico e moderno che renda accessibili informazioni di carattere morfologico, tipologico e sartoriale sull'abito e sulla sua funzione d'uso e storia<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> *Idem*, pp.5-13. Cfr. M. Brooks, *La conservazione degli oggetti di moda*, in *Moda. Storia e storie*, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 169-176.

<sup>165</sup> R. Orsi Landini, *La nuova scheda di catalogazione dei vestimenti antichi e contemporanei*, in *Vestimenti antichi e contemporanei...*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>166</sup> L. Moro, *Presentazione* in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., p.9. Cfr. S. Bondi, *Presentazione*, in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., p.5; G. Damiani, *Dalla prassi al metodo*, in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., pp. 25-26.

Per tale ragione viene creata nel 2010 la scheda VeAC, strumento di catalogazione di vestimenti antichi e contemporanei, "la prima ed unica scheda ministeriale valida per la catalogazione dei costumi delle varie epoche"<sup>167</sup>. Come osserva Laura Moro, direttore dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) nella presentazione del libro *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio* (2010), l'idea di creare una scheda apposita per la catalogazione dei capi d'abbigliamento deriva dalla convinzione che "i costumi e gli abiti antichi [...] sono documento storico e testimonianza della volontà d'arte di determinati contesti culturali, ma anche dato antropologico in senso pieno, specchio di civiltà, indice di appartenenza, prodotto finale di sistemi di produzione oggi indagati con attenzione"<sup>168</sup>.

Oltre alla scheda, si realizza anche un *Lemmario*; entrambi questi strumenti di catalogazione sono il frutto di una felice collaborazione fra due gruppi di lavoro, uno formato da alcuni membri del personale scientifico della Galleria del Costume di Palazzo Pitti e uno costituito da parte dell'organico dell'ICCD.

Le due squadre sono radunate dalla Commissione nazionale per la tutela delle arti decorative, della moda e del costume nella seconda metà degli anni novanta, quando prende il via il restauro delle residenze sabaude in Piemonte e il riallestimento dei palazzi reali italiani, tra i quali anche Palazzo Pitti. Il primo gruppo è responsabile della catalogazione del patrimonio dei palazzi reali, lavoro facilitato dall'ingente quantità di inventari patrimoniali redatti a partire dalla fine del Cinquecento, che porta alla pubblicazione, nel 2004, del volume *Gli inventari delle corti, le guardarobe reali in Italia tra il XVI e il XX secolo*. Il secondo gruppo si occupa invece della realizzazione della scheda relativa abiti antichi e contemporanei e del *Lemmario*<sup>169</sup>, procedendo all'individuazione delle caratteristiche principali di ciascuna tipologia di beni, che devono chiaramente trasparire dalla scheda come la manifattura, la data di fabbricazione, la collocazione, le condizioni, i restauri e la bibliografia.

Oltre a queste informazioni, la scheda VeAC riporta anche le analisi della struttura sartoriale, dei materiali tessili e dei punti impiegati per la confezione dell'abito.

Il *Lemmario*, invece, raggruppa circa 400 schede e 600 immagini, prendendo in considerazione le tipologie vestimentali dal XVIII secolo ad oggi, consentendo di scegliere i termini più appropriati per descrivere la foggia di un capo o di verificare quelli già utilizzati, il tutto per garantire una corretta e facile schedatura<sup>170</sup>.

---

<sup>167</sup>C. Aschengreen Piacenti, *I progetti della Commissione nazionale per la tutela e la valorizzazione delle arti decorative, della moda e del costume*, in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., pp. 12-13.

<sup>168</sup>L. Moro, *Presentazione*, in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., p.9.

<sup>169</sup>C. Aschengreen Piacenti, *I progetti della Commissione...* in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., pp. 12-13.

<sup>170</sup>E. Giffi, *Per una condivisione delle conoscenze*, in *Vestimenti antichi e contemporanei...* op. cit., p. 27.



## CAPITOLO 4

### Allestimenti di abiti in Veneto: sei casi studio

Si passa ora a trattare l'argomento principale di questa tesi, ossia l'allestimento di abiti all'interno di sei istituzioni museali venete; per poter conoscere e descrivere nella maniera più chiara ed attendibile possibile le scelte espositive fatte da ciascun istituto, sono state intervistati curatori, conservatori e direttori che lavorano all'interno degli enti presi in esame, al fine di capire le motivazioni che hanno determinato i singoli allestimenti.

Le diverse istituzioni sono state raggruppate in base al luogo in cui hanno sede, per cui vengono discusse per prime quelle della città di Venezia, capoluogo di Regione; a seguire quella di Padova, capoluogo di Provincia e, infine, quelle Asolo e Bassano del Grappa, quest'ultimo trattato alla fine del capitolo essendo l'unico ad esporre costumi teatrali.

La presentazione dei casi studio avviene quindi secondo il seguente ordine: il museo di Palazzo Mocenigo – Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume, Museo di Palazzo Fortuny, la "Stanza di Eleonora Duse" del Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo presso la Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore, il Nuovo Museo dell'Arte e delle Arti Applicate di Padova, la sezione "Eleonora Duse" del Museo Civico di Asolo e la sala "Tito Gobbi" del Museo Civico di Bassano del Grappa.

Ogni paragrafo è dedicato ad un singolo museo, di cui vengono fornite informazioni generali riguardanti la sede e la storia; il tipo di struttura amministrativa, l'orario di apertura e il personale in servizio.

Si procede poi, nel caso in cui ve ne fossero, ad elencare i servizi per gli studiosi (come la biblioteca, il archivio, la fototeca e il servizio di fotocopie), per le scuole (ovvero i laboratori didattici) e per il pubblico generico (ad esempio le visite guidate), descrivendo inoltre le collezioni museali, il deposito e l'allestimento generale del museo, attraverso una sommaria descrizione degli spazi interni, piani e sale espositive, il tipo di arredo impiegato, il sistema di illuminazione e di climatizzazione in uso.

Si passa quindi a trattare i singoli allestimenti, analizzando il percorso espositivo, qual'ora esso sia presente, e precisando il numero delle sale espositive e il tipo di materiali utilizzati per esporre i singoli abiti, segnalando la presenza di eventuali accessori o elementi d'arredo.

Alla luce delle considerazioni fatte nel capitolo precedente, riguardante gli accorgimenti allestitivi che sarebbe bene osservare per allestire capi d'abbigliamento in sicurezza, si è data molta importanza alla descrizione dei manichini, delle vetrine e alla disposizione degli abiti sia al loro interno che nello spazio, segnalando la presenza di eventuali incongruenze rispetto alle norme precedentemente elencate.

Si è prestata inoltre attenzione alla presenza di un adeguato sistema informativo che completi l'allestimento, dato dalla presenza di didascalie e pannelli didattici, utili strumenti di

comprensione che permettono al visitatore di comprendere il significato e il valore insito negli abiti esposti.

Infine, qual'ora se ne sia registrata la presenza, viene dedicato un piccolo spazio al programma di comunicazione dell'istituzione, dove si fa riferimento ad eventuali mostre, convegni e seminari organizzati dall'ente o in esso ospitati, e a materiale riguardante le attività svolte, come pieghevoli, periodici o cataloghi.

Prima di procedere con la trattazione dei singoli casi studio, si ritiene opportuno concludere questa breve introduzione con una tabella in cui vengono riportate tutte le istituzioni culturali venete che conservano ed espongono raccolte di moda, di modo da poter avere una visione completa dell'effettiva presenza di questo genere di enti all'interno della Regione.

<b>VENETO</b>				
<b>Soggetto conservatore</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Materiale conservato</b>	<b>Città</b>	<b>Catalogatore<sup>171</sup></b>
Centro studi sul teatro e sul melodramma europeo della Fondazione Cini	Fondazione	Abiti ; accessori	Venezia	-----
Diesel Headquarters	Museo aziendale	Abiti, accessori	Breganze (VI)	-----
Museo civico di Asolo	Museo civico	Costumi di scena	Asolo (TV)	-----

<sup>171</sup> Si ritiene opportuno precisare che si fa riferimento esclusivamente ai redattori delle schede reperibili sul sito web del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA)

Museo civico di Bassano del Grappa	Museo civico	Costumi di scena	Bassano del Grappa (VI)	-----
Museo d'Arte e Arti Applicate di Palazzo Zuckermann	Museo civico	Abiti XVIII sec., scarpe, accessori, gioielli	Padova	-----
Museo dell'Accademia Filarmonica di Verona	Fondazione	Costumi di scena	Verona	-----
Museo di Palazzo Mocenigo	Fondazione	Abiti XVIII-XX sec., scarpe, accessori, tessuti	Venezia	-----
Museo di San Marco	Museo ecclesiastico	Tessuti	Venezia	-----
Museo dello Scarpone	Fondazione	Scarpe	Montebelluna (TV)	-----
Museo "Toti dal Monte"	Associazione	Riproduzioni costumi di scena	Pieve di Soligo (TV)	-----

Palazzo Zabarella	Fondazione	6 abiti imbastiti; 109 abiti; tessuti; accessori; gioielli	Padova	Canella Maria  Puccinelli Elena  Vichi Andrea Carlo
Villa Foscari Rossi	Museo aziendale	Scarpe	Strà (VE)	-----

## 1. Il Museo di Palazzo Mocenigo e il Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume

Il Museo di Palazzo Mocenigo ha sede presso il Palazzo di San Stae, abitato nei primi anni del XVIII secolo da una nobile famiglia veneziana, i Mocenigo; l'edificio, originariamente a pianta quadrata, con un cortile centrale, assume poi, a seguito di alcune ristrutturazioni, l'attuale configurazione, che dovrebbe risalire al Settecento.

Oggi il Palazzo presenta la tipica struttura delle abitazioni veneziane, con un "ampio salone d'ingresso"<sup>172</sup>, il *pòrtego*, presente al piano terra e ai due piani superiori, i cosiddetti *piani nobili*, ai quali si accede tramite una grande scalinata.

Le due facciate dell'edificio sono pressoché identiche; il prospetto frontale, in stile seicentesco, presenta nella zona centrale due file di tre *serliane* ciascuna, "finestre articolate in tre parti", una per ogni piano, con l'apertura centrale sormontata da un arco a tutto sesto; questo lato guarda direttamente sulla *salizada* (selciata), calle così chiamata perché tra le prime ad essere pavimentata con le pietre di selciato grigio, oggi presenti ovunque nella città.

La parte posteriore, invece, si affaccia sul canale; sul lato sinistro è presente una costruzione più bassa rispetto al corpo centrale, costruita in seguito ad un ampliamento dell'edificio originario, costituita da un piano terra ed un primo piano nobile.

Nel 1945, Alvise Nicolò, ultimo discendente della famiglia Mocenigo, dona al Comune di Venezia il Palazzo, compresi l'archivio e parte degli arredi, perché divenga "Galleria d'Arte, a completamento del Museo Correr"<sup>173</sup>; sul finire degli anni settanta del Novecento, i Musei Civici Veneziani ottengono in gestione le stanze del primo piano nobile e, nel 1985, dopo numerosi e importanti interventi di restauro, l'appartamento Mocenigo viene aperto al pubblico in qualità di museo<sup>174</sup>.

Prima di proseguire con la descrizione dell'allestimento, si ritiene opportuno fare una breve presentazione del Centro Studi del Tessuto e del Costume, ente istituito nel 1985; nel 1986, a seguito di un lavoro di riordinamento dei volumi, è stata aperta al pubblico la biblioteca del Centro, prezioso luogo di ricerca per studiosi ed appassionati. Al suo interno sono conservati circa novemila pubblicazioni, tra volumi e riviste, provenienti dal fondo librario dell'ex Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, specializzate in storia del tessuto e del costume, tra cui si segnala la presenza di edizioni rare risalenti al periodo compreso tra XVI e XIX secolo, una cospicua raccolta di riviste di moda, databili dalla fine del '700 sino ai giorni

---

<sup>172</sup> S. Moronato, *Palazzo Mocenigo di San Stae*, in D. Davanzo Poli, S. Moronato, *Il Museo di Palazzo Mocenigo. Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, Electa, Milano 1995, pp. 8-9.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> S. Moronato, *Palazzo Mocenigo di San Stae*, in D. Davanzo Poli, S. Moronato, *Il Museo di Palazzo Mocenigo ...op. cit.*, pp. 7-13.

nostri e una collezione di stampe di moda costituita da 13.000 pezzi che copre un periodo di tempo che va dal 1500 al 1940<sup>175</sup>.

La biblioteca è attualmente aperta al pubblico secondo i seguenti orari: il martedì e il giovedì dalle 8.30 alle 17.00; mercoledì e venerdì dalle 8.30 alle 13.30; resta chiusa il lunedì, sabato, domenica, i giorni festivi infrasettimanali, il 25 dicembre, 1 gennaio e 1 maggio.

Dal 1986, il Centro organizza un ciclo di lezioni riguardanti la storia del tessuto e del costume, di cui sono stati pubblicati i contenuti all'interno dei Quaderni del Centro Studi, e incontri ed approfondimenti sull'arte del merletto di Burano, durante i quali esperte merlettaie veneziane offrono dimostrazioni pratiche dell'antica attività artigianale.

Il museo è aperto al pubblico dal 1 aprile al 31 ottobre, dalle ore 10.00 alle ore 17.00, mentre dal 1 novembre al 31 marzo lo è dalle ore 10.00 alle 16.00; il costo del biglietto d'ingresso a prezzo pieno ammonta a 5 euro; sono previste però riduzioni per alcune categorie d'utenti, come studenti, ragazzi e anziani, che pagano invece 3.50 euro; gli ingressi liberi sono riservati ai residenti nati nel comune di Venezia, ai bambini fino ai 5 anni, ai portatori di handicap con accompagnatori, alle guide turistiche e membri dell'ICOM; è possibile anche acquistare il biglietto *on-line* visitando il sito ufficiale della Fondazione Musei Civici di Venezia, nella pagina dedicata al Museo di Palazzo Mocenigo, sezione "Pianifica la tua visita-biglietti"<sup>176</sup>.

Durante l'orario di apertura, il personale presente all'interno del museo è costituito dalla direttrice, la dott.ssa Chiara Squarcina, responsabile della gestione dell'ente e membro del Comitato di Direzione della Fondazione Musei Civici di Venezia; ad affiancarla nelle operazioni di riordino e catalogazione del materiale ci sono delle studiose, che lavorano negli uffici; è presente inoltre un addetto alla biblioteca, responsabile dell'acquisizione di nuovi testi e pubblicazioni. Ad accogliere il visitatore e ad accompagnarlo lungo il percorso di visita, invece, vi sono un addetto alla biglietteria, due guardie sala e un addetto alla videosorveglianza; esiste del personale di servizio responsabile della pulizia degli ambienti<sup>177</sup>.

La collezione museale può essere suddivisa in tre nuclei principali, il primo è costituito dalle raccolte provenienti dall'ex Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, acquisite nel 1985; il secondo da quelle un tempo appartenute a Vittorio Cini, acquistate nel 1981 e il terzo da quelle un tempo conservate al Museo Correr e Ca' Rezzonico; tutti i capi e i tessuti conservati nel museo sono proprietà della Fondazione Musei Civici di Venezia.

Il primo nucleo comprende una raccolta di tessuti composta da circa 2000 esemplari risalenti ad epoche diverse, databili tra il XIV e il XIX secolo, e tessuti moderni, provenienti dalle maggiori manifatture italiane della prima metà del Novecento, gruppo arricchitosi nel corso del tempo grazie a donazioni di ditte ed imprese. È presente poi una raccolta di circa 200 costumi risalenti

---

<sup>175</sup> *Tessuti costumi e moda: le raccolte storiche di Palazzo Mocenigo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Mocenigo), Centro studi di storia del tessuto e del costume, Stamperia di Venezia, Venezia 1985, p. 7.

<sup>176</sup> Cfr. <http://www.mocenigo.visitmuve.it> (consultato in data 15/07/2012).

<sup>177</sup> In riferimento all'intervista alla dottoressa Chiara Squarcina, direttrice del Museo di Palazzo Mocenigo, in data 4 maggio 2012.

al XVI secolo, provenienti dall'area lombardo-veneta, a cui si affiancano abiti appartenuti alla regina Margherita, tra cui il celebre abito da sposa sino a poco tempo fa esposto presso il Museo del Merletto di Burano; si segnala infine la presenza di alcune vesti orientali e capi di abbigliamento degli inizi degli anni Venti, Trenta e Quaranta del XX secolo<sup>178</sup>.

Il secondo nucleo è formato da 172 tra paramenti sacri, teli e parati datati dal XV al XVIII secolo, di fattura veneziana, toscana e lionese, con alcuni esemplari di Fiandra e Asia Minore, tutti pezzi di particolare interesse sia per la loro alta qualità che per le grandi dimensioni, che li rendono unici in tutta Italia.

Il terzo nucleo conserva infine materiali acquisiti per lo più negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento quando, nell'ambito di una generale rivalutazione delle arti decorative, si diffonde l'interesse per il settore moda; questa raccolta si compone di più di 1.000 pezzi tra esemplari copti, stoffe e paramenti sacri, databili tra il XIV e il XVII secolo, a cui si aggiungono arazzi e merletti; di notevole interesse è poi la collezione di abiti e accessori, circa 800 pezzi, che documentano la moda del Settecento, fiore all'occhiello della collezione di abiti antichi del museo<sup>179</sup>.

Palazzo Mocenigo, come si è già detto in precedenza, è un edificio che si sviluppa su tre piani; dal piano terra si accede al museo, sito al primo piano assieme agli uffici e alla biblioteca, mentre al primo mezzanino e nel soffittone si trovano invece i depositi di costumi e tessuti non esposti, debitamente sistemati in armadi lignei, stesi orizzontalmente su strati di carta velina non acida all'interno di cassette, ognuno dei quali presenta un'etichetta esterna su cui sono riportati i nomi dei capi conservati e il relativo numero d'inventario.

Attualmente è in corso un lavoro di schedatura e ri-catalogazione delle collezioni portato avanti dalle collaboratrici della direttrice, le quali stanno fotografando nuovamente i pezzi per reperire le informazioni perse durante la commutazione del vecchio archivio informatico nel nuovo sistema di catalogazione *on line* del polo museale civico veneziano, il Sicap; lo scopo di tutto ciò è anche quello di fornire immagini nuove e più dettagliate dei singoli oggetti<sup>180</sup>.

Il museo non possiede uno spazio specifico per le mostre temporanee, per cui un allestimento può coinvolgere tutte le sale, a seconda della mostra in programma; stando a quanto affermano le collaboratrici della direttrice, il materiale in esposizione varia all'incirca ogni sei mesi; in tal modo l'istituto ospita due eventi espositivi importanti all'anno, con la possibilità, tra una mostra e l'altra, di realizzare anche brevi esposizioni durante le quali mettere in mostra parte delle collezioni museali sconosciute al grande pubblico. Ad esempio, quest'anno, tra l'evento "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev" e "Trame di moda. Donne e stile alla mostra del cinema di Venezia", esposizione curata da Fabiana

---

<sup>178</sup> *Tessuti, costumi e moda ...*, op. cit., p. 7.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina, in data 13 settembre 2012.

Giacomotti, Alessandro Lai e Sergio Colantuoni<sup>181</sup> e aperta al pubblico dal 2 settembre 2012 al 6 gennaio 2013, si è tenuta una piccola ma interessante mostra durante la quale sono stati esposti i velluti di Mariano Fortuny facenti parte delle collezioni dei Musei Civici Veneziani, una breve parentesi espositiva durata giusto qualche settimana. In pratica, quindi, il museo ospita sia mostre che espongono materiale delle proprie collezioni, sia eventi organizzati da esterni, di modo da poter rispettare le esigenze di conservazione dei capi antichi<sup>182</sup> senza, per questo, rallentare l'attività espositiva; si guardi, ad esempio, all'allestimento della mostra dedicata ad Alexandre Vassiliev: esso ha permesso di mettere a riposo abiti settecenteschi esposti, dicono le intervistate, dal 2008<sup>183</sup>, utilizzati durante un'esposizione che si ritiene opportuno citare come esempio per poter fornire alcune brevi ma utili informazioni riguardanti il modo di allestire abiti antichi all'interno di quest'istituzione.

Ci tengo a precisare che, non avendo visitato di persona l'evento in questione, mi limiterò a descrivere alcune immagini rinvenute nel corso delle mie ricerche, che ritraggono alcuni dei capi esposti: si tratta di tre *andrienne*, tipo di sopravveste femminile settecentesca, due realizzate con tessuti di color verde e una in seta naturale, con decorazioni floreali policrome e pizzo; e un completo maschile, formato da una marsina color rosa antico, con ricami ed applicazioni floreali stilizzati, una sottomarsina della stessa tonalità e decoro, e un paio di calzoni al ginocchio, sempre di color rosa antico. Sono tutti abiti risalenti al XVIII secolo, che necessitano di particolari accorgimenti nell'essere esposti; per quanto concerne la loro collocazione, essi sono disposti a coppie all'interno di speciali teche espositive, una romboidale e l'altra trapezoidale, sistemate in due sale diverse, la Sala Verde e a Sala Rosa.

Entrambi gli espositori sono di grandi dimensioni, dotati di una copertura ed un vano espositivo in mogano, con infissi metallici verniciati che sostengono quattro grandi lastre di vetro extrachiaro, garantendo una chiusura ermetica dell'interno, illuminato mediante una serie di faretti disposti in file da cinque lungo i quattro bordi del tetto [Fig. 22-23].

---

<sup>181</sup> Fabiana Giacomotti è docente di Scienze della Moda e del Costume alla Sapienza di Roma, Alessandro Lai è costumista e storico dell'arte, mentre Sergio Colantuoni è un curatore. Per maggior informazioni circa la mostra in corso attualmente a Palazzo Mocenigo, si veda il sito web del museo: <http://www.mocenigo.visitmuve.it>.

<sup>182</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina, in data 13 settembre 2012. Per ulteriori informazioni circa i metodi di conservazione di abiti e tessuti in deposito, si rimanda al capitolo 3.

<sup>183</sup> "Fra una mostra importante e un'altra importante, ci può essere un periodo in cui il museo propone qualcosa delle proprie collezioni; è una cosa che va incontro anche a esigenze di conservazione che ogni museo tessile ha; cioè, quelle di poter rispettare anche una forma di conservazione al buio, protetta, in un ambiente idoneo, in modo tale da poter conservare meglio il colore, o, al limite, poter essere anche restaurati. Un po' esponiamo noi, durante l'anno, un po' espongono le collezioni degli altri." *Ibidem*.



[Fig. 22] Allestimento Sala Verde 2008, Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

[Fig. 23] Allestimento Sala Rosa 2008, Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Nel corso dell'intervista, le collaboratrici della direttrice hanno spiegato che queste vetrine sono inoltre provviste di un sistema di purificazione dell'aria, che impedisce alla polvere di depositarsi sui capi esposti, mantenendoli così puliti e ben conservati durante il tutto periodo d'esposizione. Essendo "fortemente sconsigliato toccare a mani nude abiti e stoffe antiche", in quanto potrebbero essere danneggiate da possibili elementi inquinanti presenti sulla pelle, è un bene che gli abiti siano riposti in ambienti sigillati e puliti; è apprezzabile, quindi, da questo punto di

vista, la scelta da parte della direzione di utilizzare queste teche, dotate degli opportuni sistemi di protezione.

Entrambe le vetrine sono posizionate in prossimità di ampie finestre, per cui la direttrice ha ritenuto opportuno coprire tutte le aperture con pesanti tendaggi, preoccupandosi di preservare gli abiti in buono stato.

I manichini utilizzati per esporre questi capi sono quelli di proprietà del museo, specifici per gli abiti antichi; si tratta di modelli a figura intera, realizzati con una speciale resina che non influisce chimicamente sulla natura del tessuto<sup>184</sup>, e dotati di una fisionomia che presenta misure e dimensioni proprie del XVIII secolo, adatte per esporre capi di forme particolari, che i manichini d'oggi non sarebbero in grado di vestire nella maniera più opportuna. L'abito, inoltre, non è a diretto contatto con il manichino, ma poggia su speciali imbottiture che rendono morbida la superficie del modello; si tratta di ovattine che offrono il giusto grado di resistenza al capo senza che questo venga strappato<sup>185</sup>.

I modelli adulti impiegati per quest'allestimento sono alti all'incirca 1.70-1.60 cm., mentre quelli infantili 1.45 cm.; il loro volto è neutrale, caratterizzato solo da una leggera protuberanza in corrispondenza del naso e da zone d'ombra per segnalare occhi e bocca; le braccia sono leggermente scostate dai fianchi, in una posa allo stesso tempo leggiadra ed elegante. Gli arti inferiori dei manichini femminili non sono visibili perché nascosti dagli abiti, a differenza di quelli maschili, che presentano i piedi sostituiti dalle tipiche scarpe con tacco e fibbia in voga nel XVIII secolo, scolpite direttamente sul manichino, per completare l'immagine del gentiluomo.

Interessante far notare come, per la vestizione delle *andrienne*, siano stati impiegati dei *panier*, speciali strutture realizzate su misura, in bambù e metallo, necessarie per esporre in maniera corretta questo genere d'indumento; questi vengono solitamente collocati sul manichino dalla direttrice del museo, oppure, in taluni casi, dalle sue esperte collaboratrici.

Le parrucche, rigide e scolpite, riproducono capigliature settecentesche sia femminili, come *chignon* poco sopra la nuca, oppure in cima al capo, con ciuffi vezzosi ad adornare i lati del volto, che maschili.

I quattro modelli, pur trovandosi in due teche differenti, presentano la stessa sistemazione; tutti sono leggermente distanziati l'uno dall'altro, sistemati con il busto di tre quarti, in un atteggiamento di galante cortesia che connota l'ambiente espositivo come luogo cerimonioso e distinto che coinvolge anche il visitatore.

Si osservi infine come i toni degli abiti esposti siano in sintonia con quelli delle stanze che li ospitano; a mio avviso, questa ricerca di affinità cromatiche tra contenitore e contenuto si

---

<sup>184</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina, in data 13 settembre 2012: "Gli abiti del Settecento hanno dei manichini fatti apposta, sulle misure dell'abito. Sono realizzati con delle resine particolari che non danneggiano il tessuto."

<sup>185</sup> "Il manichino, per non stare a diretto contatto con l'abito, è imbottito internamente, una specie di filtro [...] sono delle ovattine, dei cotonei grezzi, perché la struttura del manichino è rigida, non è come la carne, che è invece una struttura morbida che tende a riempire le forme [...] quindi, quando vai a vestire, hai una struttura rigida che ti fa da sostegno, poi, la forma reale che tu devi dare all'abito la fai attraverso una parte molle che offre resistenza ma che non va a strappare." *Ibidem*.

osserva anche nell'allestimento che verrà discusso nel paragrafo successivo, quasi si trattasse di un tratto tipico del modo di allestire abiti proprio di questo museo, alla continua ricerca di un impatto visivo piacevole, che non scada nella monotonia, ma esalti i particolari dei capi esposti.

**Caso di studio: esempio di allestimento temporaneo al Museo di Palazzo Mocenigo: "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev" (17 ottobre 2011-31 maggio 2012)**

La mostra "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev" offre un esempio di allestimento temporaneo all'interno del museo di Palazzo Mocenigo.

L'evento, organizzato dalla curatrice Francesca Dalla Bernardina in collaborazione con l'azienda di comunicazione Noah Brand Energy, si è tenuto dal 17 ottobre 2011 al 31 maggio 2012, in occasione della celebrazione dell'anno della Cultura e della Lingua Russa in Italia.

Quest'esposizione, dice la curatrice, vuol essere un tentativo di "sostenere la cultura russa attraverso le 'lenti' della moda"<sup>186</sup>, esponendo capi che testimonino il modo in cui i russi in esilio hanno influito sulla moda di vestire europea dei primi anni del Novecento.

La maggior parte degli abiti esposti proviene dalla collezione privata di Alexandre Vassiliev, scenografo, costumista e storico della moda che ha collaborato con diverse università e scuole internazionali; si tratta di una raccolta di circa 10.000 pezzi tra "costumi ed oggetti europei e russi dal XVIII al XX secolo, ritratti di ballerini e coreografi celebri, fotografie di balletti ed opere dei più famosi teatri di Mosca e San Pietroburgo e costumi indossati dai ballerini dei Balletti Russi ai tempi di Sergej Djagilev e Leon Bakst"; sempre all'interno del catalogo, la curatrice spiega inoltre come il titolo e il tema dell'evento traggano ispirazione da un libro di Vassiliev<sup>187</sup>.

Sono esposti anche costumi di scena e opere d'arte provenienti da un'altra collezione privata, quella del coreografo Toni Candeloro, conservata presso l'Associazione Michel Fokine, diretta dalla storica del costume Federica Tornese.

Prima di procedere con la descrizione dell'allestimento, ritengo necessario fare un'opportuna precisazione, sottolineando che quando mi sono recata a vedere la mostra, questa aveva subito sostanziali cambiamenti a causa dell'inaugurazione di un secondo evento espositivo, "Tessuto non Tessuto", mostra in programma da tempo, tenutasi dal 17 marzo al 6 maggio 2012 e curata dallo storico dell'arte Dino Marangon.

Nel corso dell'intervista, le collaboratrici della direttrice del museo hanno spiegato che, sebbene l'istituto ospiti annualmente diversi eventi, seguendo un calendario stabilito ad inizio anno, può

---

<sup>186</sup> *Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev*, catalogo della mostra a cura di Francesca Dalla Bernardina, Alexandre Vassiliev (Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo), s.l. 2011, p. 1.

<sup>187</sup> Il titolo originale del testo è: *Krasota v izgnanii*, edito da Slovo Publishing nel 1998. *Ibidem*.

capitare che vengano realizzate anche più esposizioni contemporaneamente, come è accaduto in questo caso<sup>188</sup>.

Visto l'enorme successo di pubblico riscosso dalla mostra d'abiti, la direzione del museo, in accordo con i curatori della mostra, aveva deciso di prolungarla, apportando però notevoli modifiche all'allestimento originale, come una drastica riduzione dei capi esposti proprio per poter permettere la realizzazione del secondo evento.

Alla luce di quanto detto sin'ora, si è ritenuto quindi opportuno partire descrivendo l'allestimento originale della mostra d'abiti, completa di tutti i capi, analizzandone, al contempo, i cambiamenti; essa viene inoltre posta in relazione con la disposizione delle opere esposte durante il secondo evento espositivo.

Stando al progetto iniziale, l'esposizione dedicata agli abiti di Alexandre Vassiliev seguiva il percorso di visita canonico del museo, cominciando dall'ingresso principale, sopra il quale si colloca un'insegna che indica il nome dell'istituto, scritto in caratteri bianchi su di un telone plastificato verde bosco e proseguendo poi nel piano terra [Fig. 24].

[Fig. 24] Ingresso principale, Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Questo è un ambiente ampio e spoglio, arredato con panche di legno scuro appoggiate alle pareti laterali e sostenute da appoggi in pietra; dal soffitto ligneo con travi a vista, scende una lucerna veneziana di grandi dimensioni, in vetro e ferro, mentre, lungo i muri laterali sono presenti busti marmorei maschili e dei faretti, utilizzati per illuminare l'interno; a causa della

---

<sup>188</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina, in data 13 settembre 2012: "Dipende, non c'è un tempo fisso in realtà; ci sono alcune scadenze fisse annuali, mi riferisco alla mostra *miniartetextil*, questa c'è sempre." "Diciamo che poi ci sono diverse mostre che possono anche essere contemporanee, per esempio, collaboriamo con quest'associazione di Como che si occupa di radunare tutti gli artisti che lavorano con la *faiber? Art*; tessuto no tessuto era il titolo utilizzato tempo fa, quest'anno era *Energheia*; questi artisti stanno nella zona del salone, per cui si possono sovrapporre ad altre mostre in corso. Diciamo che l'esposizione completa del museo varia ogni sei mesi, se volgiamo trovare per forza una ciclicità, però varia principalmente a seconda degli eventi in programma.

poca luce che filtra dalle finestre, questo spazio infatti necessita di un sistema di illuminazione artificiale. È bene precisare che qui, un tempo, si trovava la biglietteria, oggi sistemata nella saletta antistante l'ingresso alla biblioteca, al primo piano, dove è stato riallestito anche il bookshop; attraverso tale cambiamento nella disposizione degli spazi, il museo ha, a mio parere, migliorato notevolmente la propria immagine per due motivi: innanzitutto l'ingresso si presenta ora come uno spazio interamente libero, in cui il visitatore può tranquillamente sostare e riposarsi, indipendentemente dal fatto che intenda o meno visitare la mostra in corso, senza l'ansia di dover pagare un biglietto; in secondo luogo, l'ampio androne del piano terra può essere utilizzato come spazio espositivo per grandi e suggestive opere d'arte, utili ad invogliare i curiosi a salire le scale per scoprire cosa si nasconde ai piani superiori.

Ad esempio, attualmente esso ospita una bella installazione che, a mio avviso, rappresenta un ottimo esempio allestimento d'abiti; si tratta di un dispositivo che coinvolge l'abito indossato da Madonna durante il Festival del Cinema di Venezia del 2011, sistemato su un particolare manichino a figura intera atteggiato in una posa simile a quella dell'artista nel momento in cui sfilava sul *red carpet* lagunare, come si vede dalla foto sistemata sulla testa del manichino, a sua volta ricoperta da un cubo bianco.

Il vestito, esposto all'interno di una teca in vetro, essenziale, alta e sottile, alle spalle della quale sono sistemati dei pannelli rossi su cui sono riportate alcune informazioni riguardanti la mostra, è illuminato, oltre che dal sistema di faretti presente nel salone, da dei grandi fari cinematografici sistemati ai lati dell'ingresso, che proiettano una luce frontale a scatti, simile a *flash* fotografici [Fig. 25-26].

[Fig. 25] Allestimento del *pòrtego* del piano terra, "Trame di moda. Donne e stile alla mostra del cinema di Venezia", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

[Fig. 26] Abito Vionnet indossato dalla cantante Madonna durante il Festival del cinema di Venezia (2011); allestimento del *pòrtego* del piano terra, "Trame di moda. Donne e stile alla mostra del cinema di Venezia", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Ritornando ora al percorso di visita vero e proprio, questo si sviluppa nelle nove sale espositive del primo piano nobile, a cui si accede mediante due rampe di scale; una volta arrivato nella prima sala del museo, il *pòrtego*, il visitatore viene accolto da un guardiasala che lo indirizza verso la biglietteria.

L'allestimento originale della mostra dedicata a Vassiliev e alla sua raccolta d'abiti, è stato progettato nel rispetto della tradizionale disposizione degli spazi della casa patrizia veneziana, conservando intatta la natura storica dell'edificio e valorizzando il carattere artistico degli arredi e delle decorazioni.

La prima sala, il grande salone che attraversa, in corrispondenza dell'androne al piano terra, l'intero corpo del palazzo, presenta un'atmosfera fastosa e vistosa, con un soffitto a cassettoni e un fregio che ritrae i più illustri membri della famiglia Mocenigo, sull'esempio di quello presente nella sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale, in cui sono riportati i ritratti dei dogi; lungo le pareti vi sono inoltre, in corrispondenza delle sovrapporte, alcune opere dedicate alla celebre famiglia veneziana. Le ampie finestre su entrambi i lati corti, sono state opportunamente oscurate con pesanti tendaggi rossi per evitare che la luce solare rovinasse i capi esposti; ad illuminare lo spazio vi sono comunque dei faretti direzionabili a soffitto. Rispetto allo sfarzo delle decorazioni, l'arredo di questo grande spazio è piuttosto scarso, costituito solamente da due tavolini di gusto neoclassico, con piano d'appoggio in marmo grigio e struttura portante in legno dorato intagliato, posizionati sotto i due dipinti più grandi, sopra i quali il visitatore può trovare materiale informativo circa l'esposizione in corso; e da due divanetti, anch'essi caratterizzati dall'eleganza essenziale degli ultimi anni del Settecento, con seduta imbottita rivestita di tessuto bianco e struttura in legno scuro lavorato in corrispondenza dello schienale, disposti l'uno di fronte all'altro.

Lungo il percorso di visita sono presenti numerose seggiole e poltrone originali, sulle quali, per motivi di conservazione, non è possibile sedersi; tale divieto è segnalato dalla presenza di un

cartellino su cui è riportata l'immagine barrata di un uomo seduto; sono state comunque predisposte delle apposite sedie pieghevoli per coloro che sentono la necessità di riposarsi.

Stando a quanto si può osservare nelle immagini relative il primo allestimento, ad accogliere il visitatore nella prima sala vi erano numerosi abiti femminili, collocati al di sopra di due grandi supporti espositivi posizionati in modo tale da lasciare libero lo spazio di fronte l'ingresso.

Volgendo le spalle alla scalinata, nella parte destra dell'ampio salone sono presenti due pedane formate da una serie di parallelepipedi disposti l'uno di fianco all'altro, color bianco crema, sui quali sono disposti circa tredici capi d'abbigliamento femminili, vestiti su busti sartoriali rivestiti di tela nera, privi di testa, arti superiori ed inferiori, sostenuti da un'asta di legno scuro fissata su una base tripiede; si tratta di manichini che presentano un aspetto *retro*, adatto, a mio avviso, ad abiti realizzati agli inizi del XX secolo.

La disposizione dei modelli, in duplice fila, mi ricorda molto la tipica conclusione di una sfilata all'interno dei vecchi *atelier* di alta moda, quando eleganti *mannequins* sfilavano una di seguito all'altra di fronte a signore dell'alta società.

I capi esposti su questa pedana, realizzati attorno ai primi anni del Novecento, tra il 1900 e il 1915, presentano una linea morbida, che scende dritta lungo i fianchi, senza l'ausilio di busti e corpetti, confezionati nelle migliori sartorie del tempo, come, ad esempio, la casa di moda H. Luey, di New York, oppure la maison parigina delle Soeurs Callot e altri noti marchi francesi.

Gli abiti sono disposti seguendo un ordine cromatico, raggruppati in base a colori come nero, arancio, marrone e giallo ocra, toni caldi in armonia con i colori della sala; questo criterio espositivo è presente lungo tutto il percorso espositivo, per cui tutti gli indumenti presenti in una determinata sala sono cromaticamente affini all'ambiente che li ospita.

Ogni capo è accompagnato da una didascalia che riporta informazioni riguardanti il tipo d'indumento, il luogo e l'anno di fabbricazione, la casa di moda presso cui è stato confezionato e una breve descrizione dei tessuti e dei decori che lo compongono, tutti dati trascritti, sia in lingua italiana che inglese, su di un cartellino rettangolare spesso e bianco, disteso orizzontalmente sul piano d'appoggio della pedana, proprio di fronte al pezzo di riferimento [Fig. 27-28].

[Fig. 27] Allestimento originale del *portego*, I piano nobile, pedana di destra, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

[ Fig. 28] Allestimento originale del *pòrtego*, I piano nobile, pedana di destra, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev" , Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Di fronte all'ingresso, invece, su di una piccola pedana bianca, sono presenti tre abiti [Fig. 29], sistemati su busti sartoriali, ciascuno rivolto in una direzione diversa, uno verso destra, uno in direzione dell'entrata e uno che guarda la parte sinistra del salone, dove sono stati sistemati altri capi d'abbigliamento, accomunati tra loro, questa volta, non dal colore ma dal ricco decoro di *paillettes* e ricami, che impreziosiscono i tessuti leggeri e trasparenti, simili a quelli degli abiti da sera dell'epoca del *charleston* e del *fox trot*. Anche in questo caso, i vestiti sono disposti sopra una pedana rettangolare, su manichini rivolti verso l'esterno, leggermente distanziati tra loro, alcuni più vicini al bordo della pedana altri, invece, più verso il centro, di modo da consentire una visione del capo a trecentosessanta gradi, togliendo staticità all'insieme [Fig. 30 a,b].

[Fig. 29] Allestimento originale del *pòrtego*, I piano nobile, pedana centrale "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev" , Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia



a b

[Fig. 30 a, b] Allestimento originale del *pòrtego*, I piano nobile, pedana di sinistra, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Nel rivisitare l'allestimento della mostra in occasione del suo prolungamento, tutti gli abiti esposti in questa sala sono stati eliminati, per lasciar spazio alle opere della nuova esposizione; le installazioni sono state sistemate lungo le pareti o negli angoli della sala, di modo da lasciare libera la zona centrale [Fig. 31].

[Fig. 31] Allestimento rivisitato del *pòrtego*, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Volgendo le spalle all'ingresso della sala, nell'angolo in fondo a sinistra, tra lo stipite della porta che conduce alle stanze da bagno e le finestre, è presente una prima installazione, appesa per un'estremità al muro della sala, mentre l'altra poggia direttamente sul pavimento; l'opera non è accompagnata da didascalia ed è illuminata da un faro posizionato sul pavimento; di fronte, nell'angolo opposto, è sistemato un secondo lavoro, una scultura metallica poggiata a terra mediante due basi circolari non accompagnata da nessun tipo di luce specifica [Fig. 32 a,b].

a b

[Fig. 32 a, b] Allestimento rivisitato del *pòrtego*, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Procedendo verso il centro della sala, lungo la parete di sinistra è sistemata un'installazione dell'artista Gea D'Este, costituita da tre grandi teli rossi realizzati con materiale sintetico, appoggiati direttamente a terra, a breve distanza l'uno dall'altro; l'opera è accompagnata da un cartellino che invita il visitatore a non toccarla.

Lungo la parete di fondo del salone è stata collocata invece un'altra opera, costituita da quattro cuscini di ceramica bianca, tre, leggermente distanziati tra loro, appoggiati sulla seduta imbottita del divanetto, opportunamente ricoperta da un tessuto di cotone bianco, e uno su quella di una sedia, anch'essa rivestita da un telo. Su ciascun cuscino è trascritta una parola con un filo rosso, quasi fosse cucita sull'oggetto di ceramica; letti uno di seguito all'altro, i quattro termini formano la frase *Qual lieve impronta scompare* (2012), il titolo dell'installazione realizzata dall'artista Claudia Steiner [Fig. 33 a,b].

a

b

[Fig. 33 a, b] Allestimento rivisitato del *pòrtego*, I piano nobile, Claudia Steiner *Qual lieve impronta scompare* (2012), "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

A metà dell'ampio salone, lungo il lato destro, è presente poi l'accesso ad una piccola stanza laterale, il Salottino degli Stucchi, che prende il nome dalle decorazioni che decorano le pareti e il soffitto; si tratta di un ambiente piccolo, privo di qualsiasi elemento d'arredo e di finestre, per cui illuminato esclusivamente da faretti collocati agli angoli del soffitto.

All'interno di questa piccola saletta, è esposto un manto con cappuccio in velluto pesante bordeaux scuro ricamato, posto al di sopra di un basamento quadrato bianco identico a quelli utilizzati nel *pòrtego*; anche questo capo è sprovvisto di teca protettiva, per cui direttamente esposto sia alla luce artificiale della stanza che alla polvere e a possibili manomissioni.

Questa parte del primo allestimento non subisce alterazioni, ma viene integrata nella mostra "Tessuto non Tessuto", grazie ad un *escamotage* espositivo, per cui sopra il mantello viene posizionata una scultura avente una struttura simile, una rete formata da tubi di plastica trasparente uniti a formare una trama romboidale che scende giù sino al piano d'appoggio e si distende orizzontalmente a formare un piccolo strascico [Fig. 34 a].

Vicino all'ingresso della sala, sono presenti poi altre due opere, una scultura anonima, collocata su un piccolo piedistallo cubico, costituita da sfere grigie sistemate l'una accanto all'altra, a formare cerchi sovrapposti, e un'opera di Nadia Costantini, che partecipa a questa mostra proponendo numerosi costumi scultura realizzati con polietilene, teflon, acetato e acciaio; in questo caso, l'abito è confezionato con materiale plastico bianco, sistemato su un busto sartoriale con sostegno tripiede in legno [Fig. 34 b].

a            b

[Fig. 34 a] A sinistra: allestimento rivisitato del Salottino degli stucchi, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia; [Fig.34 b] A destra: esterno del Salottino degli stucchi, allestimento rivisitato del *pòrtego*, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Dal *pòrtego*, la visita prosegue poi nella seconda sala, il Salotto Rosso, nell'angolo in fondo a destra, che prende il nome dall'accesso color carminio della tappezzeria.

L'ambiente presenta un soffitto finemente affrescato dal quale scende un prezioso lampadario in vetro realizzato dal maestro vetraio Giuseppe Briati; lungo le pareti, invece, sono appesi numerosi dipinti che celebrano le imprese della famiglia Mocenigo e due enormi specchi con

cornici dorate, disposti l'uno di fronte all'altro, a creare un raffinato gioco di riflessi con le luci della stanza, provenienti dal lucernario, dalle ampie finestre e da candelabri settecenteschi riadattati alla luce elettrica.

Rispetto alla sala precedente, questa presenta un arredo più vistoso, con tavoli barocchi dal piano d'appoggio in marmo rossiccio e la struttura in legno dorato e decorato con complessi motivi naturalistici. Anche all'interno di questa sala è stato mantenuto l'allestimento originale degli abiti, formato da quattro capi disposti a coppie su due parallelepipedi, distanziati e paralleli tra loro, dipinti di rosso in accordo col colore degli abiti e dell'ambiente.

I quattro capi, un abito e una tunica da sera, un soprabito in stile art decò e un abito da cocktail delle Sorelle Callott in chiffon rosso, tutti accompagnati da preziose collane di perle, sono anche in questo caso esposti senza l'ausilio di teche protettive, sistemati su busti sartoriali privi di testa ed arti, ciascuno accompagnato dalla propria didascalia [Fig. 35 a, b, c].

a b c

[Fig. 35 a, b, c] Allestimento originale del Salotto Rosso, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Il nuovo allestimento si differenzia dal precedente solo per la presenza, nell'angolo in fondo a destra, di un abito scultura dorato, realizzato con lamine di ferro ed esposto grazie all'ausilio di un busto dotato di testa, nero, stilizzato, sorretto da una struttura di metallo [Fig. 36].

[Fig. 36] Allestimento rivisitato del Salotto Rosso, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Proseguendo lungo il percorso di visita, si giunge alla sala successiva, il Salotto Verde, la quale, come la precedente, prende il nome dal colore della carta da parati, un verde oliva che ben si sposa con l'oro e il marrone dei mobili; il soffitto, anche in questo caso doviziosamente affrescato, sovrasta una pavimentazione marmorea policroma, che mostra al centro lo stemma della famiglia. Alle pareti sono appesi degli specchi, uno rettangolare, di grandi dimensioni, posizionato tra le due finestre, avente una cornice in oro con una ghirlanda floreale scolpita sul lato superiore, e uno di forma esagonale, appeso a fianco della porta d'ingresso.

La maggior parte dei mobili presenta uno stile essenziale, giocato su toni chiari del bianco, oro e verde; si guardi, ad esempio, il tavolo posizionato sul lato destro della stanza; questo è sorretto da una struttura in legno decorata con una serie di motivi floreali che corrono lungo tutto il bordo sottostante il piano d'appoggio, in marmo grigio con nervature color marrone, ed è circondato da poltroncine in legno policromo, aventi seduta e schienale rivestiti di un tessuto color crema con fantasia a righe verdi.

Appoggiato alla parete d'ingresso, vicino all'angolo destro della sala, vi è però un comò dall'aspetto barocco, con due ante sagomate, uno scrittoio e una cassettera; questo mobile, realizzato in legno scuro con decorazioni in oro, presenta anche due piccole sculture lignee che ritraggono due putti alati, poste sulle sommità delle ante a specchio.

L'illuminazione di questa sala è affidata sia alla luce naturale proveniente dalle due ampie finestre laterali, sia al grande lampadario veneziano policromo che pende dal soffitto; nel complesso, nonostante la differenza stilistica che intercorre tra i quattro ambienti sin'ora descritti, l'allestimento conserva l'immagine di raffinata eleganza propria del palazzo, proponendo in questo spazio un ambiente più intimo e dimesso rispetto ai precedenti.

Qui si possono ammirare i primi indumenti sistemati all'interno delle teche del museo, gli stessi esposti anche nell'allestimento originale, per la maggior parte abiti da sera, in velluto, tulle e seta dai toni verdi.

Per la realizzazione di questo allestimento vengono utilizzati, oltre ai manichini precedentemente descritti, anche modelli con un busto senza testa ne arti, sostenuti da un asta su base quadrata metallica.

Tra gli indumenti qui esposti, vale la pena di segnalare la presenza di un abito da giorno, in chiffon grigio con cintura in satin verde, e di un vestito da sera, tributo alla celebre casa di moda russa Lamanova, in raso e velluto.

Come nella sala precedente, anche in questo caso i manichini indossano delle collane, accessori che creano *pendants* cromatici con gli abiti per restituirne al visitatore un'immagine elegante e ricercata [Fig. 37 a,b].

a b

[Fig. 37 a, b] Allestimento originale del Salotto Verde, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

All'interno della vetrina, ai piedi dei manichini, sono sistemate poi delle borsette, appoggiate direttamente sul piano espositivo, in posizione orizzontale, di modo che l'osservatore possa ammirarle dall'alto, prospettiva che, a mio parere, ne esalta forme e decori realizzati con ricami di *paillettes* e perline [Fig. 38 a,b]. Sul tavolo è invece sistemato un parallelepipedo di vetro di medie dimensioni, collocato direttamente sul piano d'appoggio del mobile, in cui sono sistemate altre borse, questa volta a tracolla, decorate con motivi ornamentali orientaleggianti ricamati con perline [Fig. 39 a,b].

a b

[Fig. 38 a, b] Allestimento originale del Salotto Verde, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a b

[Fig. 39 a, b] Allestimento originale del Salotto Verde, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Questa soluzione espositiva si incontra anche nella stanza successiva, la Sala da Pranzo Rosa, nome che le deriva dal colore della carta da parati, di una tonalità rosa antico; si tratta di uno spazio decisamente più disadorno rispetto agli ambienti precedenti, sebbene anche qui il soffitto sia affrescato. Alle pareti sono appese tre opere realizzate con la tecnica del pastello raffiguranti personaggi della famiglia Mocenigo, mentre ai lati della sala sono posizionati due tavolinetti lignei, dal design semplice ed essenziale, con piano d'appoggio marmoreo bordato d'oro; ad illuminare la sala, oltre alle finestre, vi sono sei candelabri, due per ogni parete.

Anche in questa sala, l'allestimento originale non ha subito modifiche, stando agli abiti, tutti sui toni del viola, riposti all'interno di una vetrina; a differenza della stanza precedente, i manichini sono qui sistemati tutti rivolti verso l'osservatore, ovvero verso le finestre debitamente coperte da spessi tendaggi.

Ai piedi degli abiti esposti, tra cui si segnalano un abito da sera, uno da primo pomeriggio, un capo elegante, uno da visita e un capospalla in velluto stampato, sono disposti diversi oggetti ed accessori, come, ad esempio, una fotografia, distesa su di un cartoncino rettangolare color grigio scuro, e un paio di stivaletti, in raso nero con fibbia dorata, decorata con pietre preziose e con le punte leggermente divaricate, all'interno dei quali è stato probabilmente sistemato un supporto per mantenere eretta e ben tesa la parte superiore in tessuto molle. Vi sono poi delle borsette da sera ricamate con perline, accompagnate da piccoli borselli in velluto e girocolli; si registra inoltre la presenza di un piccolo ritratto di giovinetta, di un ventaglio e di un capello, quest'ultimo sistemato su di un apposito supporto metallico costituito da un pomello posto in cima ad un asta tubolare alta all'incirca 40 cm fissata ad una base quadrata.

Sebbene la teca esponga un gran numero di oggetti ed indumenti, essa risulta comunque, a mio avviso, chiara e ben leggibile da un punto di vista allestitivo, in quanto ogni singolo pezzo viene valorizzato in armonia con gli altri presenti [Fig. 40; 41 a,b].

[Fig. 40] Allestimento originale della Sala da Pranzo Rosa, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a b

[Fig. 41 a, b] Allestimento originale della Sala da Pranzo Rosa, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Sui due tavolini posti ai lati della stanza sono invece sistemati due parallelepipedi di cristallo identici a quello presente nella Sala Verde; in quello di sinistra sono esposti due copricapi anni Venti, decorati con motivi floreali, posti su supporti di legno chiaro con asta fissata ad una base circolare e imbottiti all'interno con carta velina non acida utile a mantenere la forma del cranio; poggiate direttamente sul piano del tavolo ci sono, invece, quattro piccole scatoline e tre borsette ricamate con perline, accompagnate da una collana di perle posta attorno ad una piccola statuina femminile [Fig. 42 a,b].

Nella teca di destra si possono ammirare una cuffia in velluto color pesca, ricamata con perle, anch'essa esposta tramite un supporto di legno chiaro con asta sagomata su base circolare,



assieme ad un paio di scarpe in tessuto argento, con fibbie interamente ricoperte di perline, una leggermente più avanti dell'altra, entrambe con la punta diretta verso destra.

Sul piano d'appoggio del tavolo sono sistemati orizzontalmente, senza nessun tipo di supporto o sostegno, una borsetta in tessuto rosa in stile art decò, una borsa a tracolla in tessuto color rame, ricoperta di pizzo nero, con tracolla in passamaneria, e una collana di perle, affiancata da un copricapo tipico dei primi anni del Novecento, di forma triangolare, in tessuto rosa pallido ricamato e decorato con perle rosa, avente, ai lati del bordo inferiore, due cascate di perle bianche ad incorniciare il volto. Sono presenti poi una piccola borsetta a tracolla interamente ricoperta di perline; una pochette in tessuto color panna e oro, ricamata con motivi floreali dal gusto orientale; una borsetta di piccole dimensioni in tessuto rosa decorato con perle e perline con tracolla in perle trasparenti e una borsa-secchiello in tessuto rosa, con tracolla in passamaneria nera, decorata con un motivo greco che corre lungo tutto il contorno della borsa, al centro della quale è ricamata l'immagine di un volatile bicefalo; questa è sistemata su di un particolare sostegno, una mano in materiale plastico nero con le dita leggermente aperte.

L'allestimento di queste due piccole teche presenta una sistemazione degli oggetti ordinata ma, al contempo, priva di rigidità, come se ci si trovasse di fronte ad un mobile su cui qualcuno ha appoggiato degli oggetti per utilizzarli [Fig. 43 a,b].

a            b

[Fig. 42 a, b] Teca di sinistra, allestimento originale della Sala da Pranzo Rosa, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a b

[Fig. 43 a, b] Teca di sinistra, allestimento originale della Sala da Pranzo Rosa, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Prima di procedere con la descrizione della sala successiva, si segnala la presenza di altri due abiti scultura, posti uno di fianco all'altro, vicini alla teca di sinistra; in questo caso sono stati utilizzati due diversi tipi di busti sartoriali per l'allestimento, il pezzo nero è stato sistemato su un manichino dello stesso colore, senza testa, con la stessa struttura portante di quello utilizzato per l'armatura dorata della sala rossa; mentre il pezzo bianco è collocato su un busto uguale a quello utilizzato nel *pòrtego* [Fig. 44].

[Fig. 44] Allestimento rivisitato della Sala da Pranzo Rosa, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Proseguendo ora nella visita, si giunge alla camera da letto, le cui pareti sono ricoperte da un tessuto broccato color oro; qui, l'arredamento è costituito da un letto matrimoniale, barocco, di legno scuro, decorato con intarsi di legno chiaro, avente un'imponente testata che si sviluppa verso l'alto, dai contorni curvilinei profilati d'oro, al centro della quale è sistemata una piccola immagine votiva. Ai lati sono presenti due comodini e, ai piedi, una piccola culla a dondolo finemente incisa con motivi floreali stilizzati; lungo la parete destra, è sistemato infine un comò a cassettoni con piano d'appoggio sagomato.

L'ambiente, illuminato da ampie finestre coperte da pesanti tendaggi aventi una stoffa simile a quella utilizzata per rivestire le pareti, presenta una vetrina, posizionata nell'angolo di fronte alla porta d'accesso, nella quale sono esposti sei abiti, un *delphos* di Mariano Fortuny in seta plissettata accompagnato da una cappa in velluto stampato, a cui si aggiungono un abito d'inverno in lana, una sopravveste in tessuto di lana giallo, due vestiti da ballo, uno color avorio e uno in seta e mussolina con ricamo di perline e paillettes, e una veste da ballo la cui decorazione trae ispirazione dai costumi dei *Ballettes Russes*, in seta color champagne.

Ai piedi degli abiti, sono posizionate, orizzontalmente, appoggiate direttamente sulla base della teca, alcune borsette da sera decorate con perline, in tinta con il colore predominante di questo dispositivo, il bianco crema; sono presenti inoltre delle foto in bianco e nero, e due paia di scarpe da sera: uno, dorato, con le calzature aventi le punte rivolte l'una verso destra l'altra verso sinistra, in una posa tipica delle immagini femminili dei primi anni del XX secolo, carica grazia ed eleganza; l'altro, argentato, con le punte convergenti, una posizione mai vista sin'ora, che sottolinea la volontà dei curatori di creare un allestimento dinamico e non ripetitivo, nonostante la staticità imposta dai manichini e dalle teche [Fig. 45 a,b; 46 a,b]. Sul comò è posizionata una teca dalla struttura uguale alle precedenti, all'interno della quale sono esposti un paio di scarpe in tessuto marrone, ricamato con filo d'oro e decorato con una fibbia di brillanti bianchi, con le punte divaricate di 45°, sei borsette a tracolla, anch'esse dai toni marroni, decorate con ricercati ricami di perline, due collane, una boccetta di profumo e un portacipria marrone [Fig. 47 a,b].

a            b

[Fig. 45 a, b] Allestimento originale della Camera da letto, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a b

[Fig. 46 a, b] Allestimento originale della Camera da letto, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a b

[Fig. 47 a, b] Teca sul comò, allestimento originale della Camera da letto, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Anche in questo caso, l'allestimento degli abiti non ha subito variazioni in quanto l'installazione facente parte della seconda mostra si integra perfettamente con esso; si tratta di un'opera di Claudia Steiner dal titolo *Fiat Lux* (2012)<sup>189</sup>, costituita da due grandi mani di ceramica, rivolte l'una verso l'altra, con le dita talmente vicine che quasi si sfiorano; queste sono sistemate orizzontalmente, appoggiate direttamente sulla coperta e attorniate da pezzi di stoffa colorati sparsi direttamente sul copriletto, soprattutto vicino ai polsi [Fig. 48].

---

<sup>189</sup> Cfr. <http://www.claudiateiner.eu> (consultato in data 13/09/2012).

[Fig. 48] Allestimento rivisitato della Camera da letto, I piano nobile, Claudia Steiner *Fiat Lux* (2012), "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

I due ambienti successivi sono le stanze da bagno, perfettamente conservati nel loro arredo originale, costituito da un lavabo marmoreo sistemato su di un mobile ligneo neoclassico dipinto di bianco, al di sopra del quale è presente un ampio specchio; di fianco, invece, c'è una vasca da bagno in ceramica bianca con rubinetti in rame leggermente ossidato dal tempo.

Le pareti, dipinte di bianco, aumentano la luminosità affidata alle ampie finestre che percorrono i due ambienti lungo la parete sinistra; solitamente, queste stanze appaiono come ambienti spogli, privi di teche espositive; gli unici oggetti in mostra sono alcuni figurini di moda appesi alle pareti all'interno di cornici lignee rettangolari di media grandezza, ma, in occasione di questa mostra, qui sono esposti quattro capi, uno da giorno in seta verde acqua e merletto, uno da ballo in tulle con applicazioni ricamate, uno estivo in seta e tulle con ricamo in cotone e uno d'alta sartoria in mussolina bianca con ricamo a punto piatto e perline, interamente fatto a mano.

Gli abiti in questione sono posizionati su manichini a base metallica quadrata, sistemati a coppie su parallelepipedi espositivi bianchi, posizionati con le spalle rivolte verso le finestre, quest'ultime sempre coperte da tende per evitare che la luce li danneggi [Fig. 49 a,b]. L'allestimento appena descritto è quello originale, coinvolto senza alcun tipo di cambiamento nell'esposizione d'arte grazie ad un'intelligente dislocazione delle opere, sistemate all'interno della prima saletta da bagno; le due installazioni di Franco Costalonga, costituite da un insieme di tubi modellati, bianchi neri e dorati, sono state sistemate in folti gruppi direttamente all'interno del lavandino e della vasca da bagno, mentre nella saletta successiva è sistemato un altro abito scultura bianco [Fig. 50 a,b].

a b

[Fig. 49 a, b] Allestimento originale delle Stanze da bagno, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a b

[Fig. 50 a, b] Allestimento rivisitato delle Stanze da bagno, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Proseguendo oltre, si ritorna al salone iniziale, e, percorrendolo sino all'angolo in fondo a sinistra, si giunge all'ingresso della terzultima stanza, il Salotto di ricevimento, altresì detto "Delle quattro stagioni" per via delle piccole raffigurazioni che sovrastano le due porte d'accesso alla sala. Quest'ambiente, con un soffitto affrescato e con due ampie finestre poste lungo la parete destra, ospita, al suo interno, un'ampia vetrina contenente costumi dei *Balletts Russes*, riposti su manichini a base quadrata, tutti rivolti verso l'esterno, a seguire l'andamento della teca, assieme a cinque copricapi di scena, tutti posizionati su appositi supporti diversi tra loro. Il colbacco rosso bordato di pelliccia nera è sistemato, ad esempio, su un sostegno formato da un'asta tubolare metallica su base quadrata, mentre il turbante dorato, è riposto su supporto di legno scuro a base circolare, avente la stessa struttura di quello che sorregge il colbacco bianco ricoperto con della peluria nera. Vi è poi una cuffia, ricamata con paillettes argento e pietre rosse, verdi e gialle, sistemata su di un supporto di legno scuro, con asta sagomata e base

circolare, seguita da e un cappello rigido con frontino bordato di strisce di tessuto dorato e decorato con passamaneria color oro guarnito di pietre, esposto grazie ad un sostegno metallico, verniciato di colore scuro, con base quadrata.

Tutti questi cappelli sono disposti lungo il perimetro della teca e sono imbottiti all'interno con carta velina non acida per mantenerne intatta la forma durante il periodo d'esposizione. È presente anche un paio di stivali beige, la cui parte verticale è mantenuta ben eretta probabilmente grazie ad un supporto interno; a questo si affiancano cinture e bozzetti di costumi, distesi invece direttamente sulla base della vetrina [Fig. 51; 52 a,b,c].

[Fig. 51] Allestimento originale del Salotto "Delle Quattro Stagioni", I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

a            b

c

[Fig. 52 a, b, c] Allestimento originale del Salotto "Delle Quattro Stagioni", I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

I costumi esposti in questa teca sono numerosi; uno, in stile orientale, utilizzato nel balletto *Thamar*, realizzato da Leon Bakst nel 1912, lo stesso nel quale è stato impiegato anche il

costume del circasso, un mantello in feltro nero; vi sono poi un costume da schiavo, in cotone color avorio e seta decorata con passamaneria dipinta a mano, e un costume del boiardo, in cotone blu e velluto giallo e verde, decorato con applicazioni di grandi fiori e pelliccia lungo i bordi, entrambi indossati durante il balletto *Le Coque D'Or*, realizzato dalla celebre artista russa Natalia Goncharova, a Parigi nel 1914.

A seguire, un costume da lacchè, indossato a Parigi nel 1918 durante il balletto *La boutique fantastique*, disegnato dal pittore francese André Derain, in raso blu con passamanerie applicate e, infine, un costume teatrale "paralume", dello stilista russo Roman Tytov, indossato a Parigi nel 1913, in chiffon verde smeraldo e crepe color arancio.

Trattandosi di costumi teatrali, essi sono accompagnati da didascalie strutturalmente identiche a quelle utilizzate per gli abiti, ma diverse nel tipo di informazioni riportate, come il nome del costume, il titolo della rappresentazione in cui è stato indossato, dove si è svolto lo spettacolo in questione, il periodo storico e una breve descrizione del costume [Fig. 53 a,b]. L'allestimento di questa sala differisce da quello originale solamente per la presenza di un'installazione, identica ad una di quelle esposte nel salone, diversa solo per il colore della stoffa [Fig. 54].

a b

[Fig. 53 a, b] Costumi, allestimento originale del Salotto "Delle Quattro Stagioni", I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

[Fig. 54] Allestimento rivisitato del Salotto "Delle Quattro Stagioni", I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia



La stanza successiva, la Sala da Pranzo, è un ambiente spoglio, illuminato da un sistema di faretti a soffitto nonostante la presenza di un grande lampadario centrale che però risulta spento, con, alle pareti, grandi dipinti raffiguranti le gesta della famiglia Mocenigo; assieme al *pòrtego*, questa è uno degli spazi che ha subito maggiori cambiamenti nella fase di riallestimento.

Stando alle immagini relative la mostra al momento della sua apertura al pubblico, qui erano esposti capi d'abbigliamento femminili risalenti agli anni Dieci, tutti accomunati da due colori, il bianco e il grigio, vestiti su manichini *vintage* uguali a quelli utilizzati per l'allestimento del salone.

Un gruppo di sette indumenti è sistemato su due parallelepipedi bianchi sistemati lungo la parete sinistra della stanza, mentre un secondo gruppo di quattro capi è posizionato su di una pedana tra le due porte in fondo alla sala, proprio di fronte un enorme specchio antico; in questo caso i manichini sono stati sistemati anche di spalle rispetto l'osservatore, per creare un gioco di riflessi con lo specchio senza mettere a repentaglio la visione dell'abito [Fig. 55].

[Fig. 55] Allestimento originale della Sala da Pranzo, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Con l'allestimento della nuova mostra, questa sala è stata completamente spogliata di tutti i capi, e adibita all'esposizione di un'unica installazione, formata da teli di carta spiegazzati, stesi direttamente sul pavimento, opera di Gea D'este [Fig. 56].

[Fig. 56] Allestimento rivisitato della Sala da Pranzo, I piano nobile, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Il percorso espositivo del museo si conclude con la Biblioteca del conte Alvise Nicolò, dove sono esposti dipinti di incerta attribuzione che raffigurano episodi di storia della famiglia Mocenigo e della famiglia Corner<sup>190</sup>.

L'ambiente si presenta povero d'arredo, gli unici mobili presenti sono delle librerie lignee con ante vetrate e più ripiani interni, sui quali sono sistemate antiche pubblicazioni; all'interno della vetrinetta a destra dell'ingresso, sono presenti invece dei campionari di tessuto, collocati sopra appositi supporti espositivi in legno; l'illuminazione anche qui è affidata a un sistema di faretti fissati al soffitto, mentre le ampie finestre sono oscurate con pesanti tendaggi.

In questa sala si conclude l'allestimento della splendida mostra dedicata alla moda russa dei primi anni del XX secolo, attraverso l'esposizione di ritratti, foto e documenti originali relativi

---

<sup>190</sup> D. Davanzo Poli Doretta, S. Moronato, *Il Museo di Palazzo Mocenigo...*, op. cit., pp. 9-14.

Diaghilev e i suoi spettacoli, ordinatamente riposti all'interno di alcune vetrinette, liberate per l'occasione dai numerosi testi che solitamente le riempiono.

Lungo le pareti sono stati invece collocati tre tavoli da esposizione, costituiti da una teca di vetro extachiaro priva di infissi, posizionata sopra un piano costituito da un pannello di compensato bianco sistemato orizzontalmente su di una struttura portante metallica verniciata di grigio. Queste teche non possiedono un sistema d'illuminazione interno e sono disposte una su di un lato, due sull'altro; al loro interno sono ben visibili borsette decorate con preziosi ricami di perline e cristalli affiancate da pettini, fermagli per capelli, collane, orecchini, scarpe, ventagli piumati e guanti, anch'essi finemente decorati; sono inoltre esposte foto d'epoca che ritraggono ballerini ed eleganti figure femminili.

La disposizione degli oggetti non ha subito cambiamenti nella fase di riallestimento; essi sono infatti sempre posti all'interno delle tre vetrine suddivisi per colore, nella prima sono raggruppati tutti i pezzi di colore bianco e oro, nella seconda accessori neri e nella terza quelli di colore azzurro e rosso, a creare dispositivi visivi ordinati [Fig. 57 a,b,c,d].

a      b  
c      d

[Fig. 57 a, b, c, d] Allestimento originale della Biblioteca del conte Alvise Nicolò, I piano nobile, "Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Anche in questo caso, l'opera esposta durante la seconda mostra, *Bombyx Mori* (2012) di Claudia Steiner, è stata sistemata in maniera tale da integrarsi con il precedente allestimento; le mani di ceramica bianca verticali che la compongono, con le dita in diverse posizioni, sono collocate direttamente sopra la teca a destra dell'ingresso, ad una certa distanza tra loro, occupando tutta la superficie della vetrina, e collegate da una ragnatela realizzata con un filo rosso di lana.

Si tratta di un'installazione a mio avviso molto poetica, che si collega alla grande mano frammentata sempre di ceramica bianca, sistemata orizzontalmente su un tavolo di legno collocato nel centro della sala, le cui parti, anche in questo caso, sono legate tra loro da un filo rosso [Fig. 58 a,b,c].

a            b

c

[Fig. 58 a, b, c] Allestimento rivisitato della Biblioteca del conte Alvise Nicolò, I piano nobile, Claudia Steiner *Bombyx Mori* (2012), "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

È presente infine un'ultima mano che sorregge un grande uovo bianco con le dita avvolte nel consueto filo rosso, un'opera senza titolo<sup>191</sup> sistemata all'interno di una delle credenze contenente libri antichi; l'effetto complessivo che ne risulta è molto surreale [Fig. 59].

[Fig. 59] Allestimento rivisitato della Biblioteca del conte Alvise Nicolò, I piano nobile, Claudia Steiner *Senza titolo*, "Tessuto non tessuto", Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia

Nessuna delle opere esposte nella mostra "Tessuto non Tessuto" è accompagnata da didascalie e lo stesso discorso vale anche per tutti gli accessori coinvolti nell'allestimento di "Alexandre

---

<sup>191</sup> Cfr. <http://www.claudiateiner.eu> (consultato in data 13/09/2012).

Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djagilev", nota di biasimo per un'esposizione, a mio avviso, interessante e suggestiva. Ritengo, infatti, che i curatori siano stati in grado di valorizzare abiti già di per sé molto affascinanti riuscendo, al contempo, ad inserirli all'interno di un contesto museale storicamente importante ed impegnativo dal punto di vista normativo, per quanto concerne la conservazione dei capi in esposizione.

Un aspetto che, a mio parere, è stato però trascurato è quello educativo; nell'allestimento della mostra appena descritta, infatti, non sono stati utilizzati pannelli informativi dislocati lungo il percorso, ma sono stati invece messi a disposizione del pubblico dei fogli A4 plastificati, sistemati su due tavolini presenti nel *portego*, nei quali però non si parla esplicitamente dei pezzi in esposizione. Secondo me, invece, sarebbe stata utile la presenza di brevi testi informativi che accompagnassero il visitatore lungo la sua visita, aiutandolo a capire l'importanza storica dei capi esposti, e le ragioni per cui sono stati messi in mostra.

Quest'esposizione è comunque solo un esempio dell'intensa attività espositiva portata avanti dal museo, a cui si affianca un lavoro di pubblicazione di cataloghi e una corposa programmazione di conferenze ed eventi promozionali atti a promuovere le collezioni museali.

A tal proposito, si segnala, inoltre, la presenza di interessanti attività didattiche volte ad indagare il ruolo della moda nel XVIII secolo e l'importanza dell'abito nella vita sociale del tempo attraverso lavori e ricerche rivolte a studenti di tutte le età; ad esempio, ci sono due tipi di laboratori, entrambi rivolti a ragazzi della scuola primaria o secondaria<sup>192</sup>.

Il primo laboratorio, "Zamberlucco a Palazzo. Trame e orditi per tessere storie e leggere vestiti", consiste in un percorso guidato della durata di circa due ore che consente ai giovani visitatori di esplorare le sale di Palazzo Mocenigo, scoprendo il valore estetico e culturale degli abiti esposti; il secondo, "C'era una volta: vita in Palazzo", è un'esperienza che vede degli attori professionisti mettere in scena momenti di vita quotidiana di una famiglia nobile del Settecento, mettendo in luce soprattutto aspetti legati alla moda e all'abbigliamento dell'epoca attraverso l'uso di costumi e parrucche.

Oltre a queste interessanti proposte, i Musei Civici Veneziani organizzano anche dei percorsi attivi, esperienze di visita che coinvolgono emotivamente il visitatore, tra cui spiccano quelli che si svolgono all'interno del Museo di Palazzo Mocenigo, il primo, "Una dimora di patrizi veneziani", rivolto alla scuola secondaria, consiste in una visita della durata di circa due ore attraverso le sale del Palazzo; il secondo, "Nei panni della storia: la moda nel secolo illuminato", offre una visione nuova del secolo dell'Illuminismo a partire dagli abiti conservati nel Museo<sup>193</sup>.

Sono previste poi attività rivolte ad un pubblico generico più vasto, organizzate in occasione di mostre temporanee; si tratta di iniziative dal carattere ludico, che però sono finalizzate a fornire

---

<sup>192</sup> Cfr. <http://www.mocenigo.visitmuve.it> (consultato in data 15/07/2012).

<sup>193</sup> *Idem*.

una maggior conoscenza delle opere custodite nei musei interessati, al fine di trasmettere rispetto e passione per i beni culturali<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> Per ulteriori informazioni si veda il sito web ufficiale del museo, <http://www.mocenigo.visitmuve.it> , sezione "Attività".

## 2. Il Museo Fortuny

Si prende ora in considerazione un secondo istituto culturale veneziano, il Museo Fortuny, che si trova a Palazzo Pesaro degli Orfei, edificio eretto attorno alla metà del XV secolo per volere di Benedetto fu Pietro, capitano da mar.

La costruzione, sviluppata su quattro piani, piano terra, primo e secondo piano nobile, sottotetto, presenta una facciata anteriore che guarda direttamente su campo di San Beneto, e una posteriore che dà sul canale; è presente inoltre un cortile interno sul quale si affacciano delle logge. La parte frontale del palazzo, quella dove si situa l'ingresso, mostra in corrispondenza del primo e del secondo piano nobile due *eptafore*, ovvero una fila di sette finestre, parallele, che conferiscono all'edificio un aspetto tipico delle costruzioni tardo gotiche veneziane, enfatizzato dalla presenza di decorazioni lapidee lungo cornici e balconi; il piano terra è poi dotato di un *pòrtego* profondo quasi 45 metri, molto più grande rispetto a quelli tradizionalmente presenti nelle case veneziane<sup>195</sup>.

Nel Cinquecento, la famiglia Pesaro colloca nel palazzo le sue numerose opere realizzate dai più importanti maestri d'arte pittorica del XV secolo, tra i quali si segnalano, ad esempio, Giovanni Bellini e Paolo Veronese. Quando la nobile famiglia veneziana abbandona l'edificio, questo diventa teatro di banchetti organizzati da alcune corporazioni veneziane, tra cui vale la pena ricordare le celebri feste della Compagnia della Calza; in seguito, nel 1786, lo stabile diventa sede dell'accademia filarmonica degli Orfei, da cui prende il nome, la quale provvede alla restaurazione degli ambienti interni, dove si tengono concerti ed eventi culturali; in seguito, l'edificio ospita anche la Società Apollinea, associazione musicale poi trasferitasi al Teatro la Fenice.

Nel 1898 l'artista Mariano Fortuny si trasferisce nel palazzo, ormai ridotto in condizioni disastrose a causa dei continui cambiamenti; gli ambienti sono malmessi e frammentati per via dei numerosi riadattamenti strutturali, e Fortuny si impegna nel ripristinarne l'antico splendore, ristabilendo l'originale disposizione *pòrtego* -camere per ogni piano, e rispolverando gli antichi decori. Nel 1907, assieme alla sua futura moglie, Henriette Nigrin, inaugura il laboratorio tessile in cui produce i suoi celebri tessuti, e il palazzo rimane di proprietà della famiglia Fortuny sino al 1956, quando viene donato al Comune di Venezia per essere utilizzato come centro culturale.

Nel 1965, anno in cui muore Henriette, l'amministrazione comunale diviene l'unica proprietaria dello stabile, trasformato in museo nel 1975.

Come il Museo di Palazzo Mocenigo, anche questo fa capo alla Fondazione Musei Civici di Venezia, ma è aperto al pubblico solo in occasione di mostre temporanee con il seguente orario: tutti i giorni, escluso il martedì, dalle ore 10.00 alle 18.00; il costo del biglietto d'ingresso a prezzo pieno è di 10 euro, ma sono previste riduzioni per alcune categorie di utenti, per i quali il

---

<sup>195</sup> *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*, Skira, Milano 2008, pp. 47-48.

costo ammonta a 8 euro; è previsto inoltre l'ingresso gratuito per persone diversamente abili, guide ed accompagnatori turistici e partners MUVE<sup>196</sup>.

Durante l'orario di apertura, il personale presente all'interno del museo è costituito dalla direttrice, la dott.ssa Daniela Ferretti, responsabile della gestione dell'ente e membro del Comitato di Direzione della Fondazione; un addetto alla biglietteria e alla videosorveglianza, dei guardia sala e personale di servizio responsabile della pulizia degli ambienti.

La collezione del museo contiene al suo interno diversi tipi di materiale tra cui pitture, sculture, invenzioni di illuminotecnica, teatro, fotografia e tessuti.

Alcuni pezzi, come, ad esempio, i dipinti esposti nelle sale del palazzo, sono stati realizzati da Fortuny durante la sua vivace ed eterogenea attività d'artista; altri invece sono stati da lui raccolti e collezionati; sono presenti inoltre lavori del padre di Mariano, il pittore Mariano Fortuny Marsal, e materiale proveniente da lasciti e donazioni<sup>197</sup>.

Per quanto riguarda la collezione tessile, oggi depositata presso il Museo di Palazzo Mocenigo, questa è costituita da quattrocento esemplari di stoffe e vesti antiche collezionate direttamente da Fortuny, da cui egli trae ispirazione per realizzare i propri tessuti; tra i pezzi più pregiati della raccolta, si segnalano "broccatelli fiorentini rinascimentali, sontuosi velluti, lampassi e damaschi cinquecenteschi, tessuti barocchi e rocaille [...] ricami, soprattutto rinascimentali, di ambito toscano, spagnolo e inglese mentre, per quanto riguarda l'Oriente, si spazia [...] dalle vesti degli imperatori alle tuniche asiatiche sino alle sopravvesti islamiche (persiane, egiziane, africane)" per un periodo compreso tra il XV e il XVIII secolo<sup>198</sup>.

Nonostante si sia tentato più volte di contattare un responsabile del museo per avere informazioni circa il sistema espositivo adottato per esporre capi Fortuny, e le modalità di conservazione con cui gli abiti vengono sistemati nel deposito, non è possibile fornire alcuna informazione a riguardo a causa della mancata risposta da parte dei rappresentanti dell'istituzione, per cui mi vedo costretta a proseguire oltre.

Prima di procedere con la trattazione del caso studio specifico per questo museo, è bene precisare che si tratta di un'istituzione museale *sui generis* per due ragioni.

Per prima cosa, quest'istituto conserva e propone un'immagine di sé fortemente improntata sul lavoro e sulla personalità di Mariano, come testimonia l'allestimento, che conserva gli arredi interni originali, disposti in maniera tale da trasmettere al visitatore l'impressione di trovarsi in un ambiente in cui il tempo si è fermato all'epoca del celebre creatore. Si tratta quindi di una casa – museo più che di un museo vero e proprio; in questo luogo si promuove la cultura

---

<sup>196</sup> Cfr. <http://www.fortuny.visitmuve.it> (consultato in data 05/09/2012).

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> La collezione tessile appena descritta, acquistata nel 1966 dalla Cassa di Risparmio di Venezia e oggi proprietà della Fondazione, è stata esposta per la prima volta in pubblico durante la mostra "Seta & Oro: la collezione tessile di Mariano Fortuny", curata da Doretta Davanzo Poli, allestita presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, all'interno della Libreria Sansoviniana e aperta al pubblico dal 16 novembre 1997 al 24 febbraio 1998; l'evento è stato allestito all'interno delle Sale Monumentali della Libreria Nazionale Marciana, progettate da Jacopo Sansovino ed erette tra il 1537 e il 1553. *Seta e Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, catalogo della mostra a cura di Doretta Davanzo Poli (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana), Arsenale editrice srl, Venezia 1997, p. XII.



facendo di Fortuny il perno attorno al quale progettare tutto l'apparato allestitivo permanente dell'edificio.

In secondo luogo purtroppo esso non rispetta orari e giorni di apertura come una normale attività museale, essendo aperto solo in occasione di mostre temporanee stagionali come "Autunno a Palazzo Fortuny", "Inverno a Palazzo Fortuny" e "Primavera a Palazzo Fortuny", tre manifestazioni durante le quali possono essere organizzate una o più mostre d'arte, di moda o di fotografia. Ad esempio, per l'edizione autunnale 2012, aperta al pubblico dal 1 settembre al 19 novembre 2012, sono previste ben quattro esposizioni che coinvolgono i lavori di diversi artisti contemporanei, mentre l'appuntamento invernale, consiste in un'unica grande mostra, "Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia", aperta al pubblico dal 7 dicembre 2012 al 19 marzo 2013<sup>199</sup>.

Questo museo non può altresì essere definito museo di abiti per due ragioni: innanzitutto perché non possiede un'esposizione permanente di indumenti, come di norma accade all'interno di un museo di questo genere, ma si limita ad esporre materiale proveniente soprattutto da altre istituzioni, progettando di volta in volta, nuovi allestimenti temporanei; la seconda ragione risiede nell'eterogeneità tematica delle mostre ospitate al suo interno, carattere imputabile alla storia stessa dell'istituzione, inizialmente museo della fotografia e, successivamente, luogo di ricerca nell'ambito delle arti visive<sup>200</sup>.

Solo in anni recenti sono state organizzate esposizioni di moda: nel 2009 vi si è tenuta una mostra di abiti dedicata allo stilista Roberto Capucci, "Roberto Capucci a Palazzo Fortuny"<sup>201</sup>, mentre, nel 2011, si celebra la creatività di Roberta di Camerino con l'evento "Roberta di Camerino. La rivoluzione del colore"<sup>202</sup>.

Nel corso della prima esposizione, si è indagata la figura di Capucci, creatore di moda colto, che conosce la storia dell'arte e dell'architettura, e ne riutilizza precetti estetici e strutturali riadattandoli al mondo della moda, dando vita ad un'incessante modificazione del corpo che trasforma e seduce secondo un preciso ideale estetico basato su abiti ingombranti, complessi, che annullano le forme corporee, astraendole.

Gli abiti esposti a Palazzo Fortuny ne raccontano la carriera artistica a partire dagli anni Ottanta sino ai giorni nostri, coinvolgendo il primo e il secondo piano nobile, dove sono presenti manichini privi degli arti superiori e dal volto astratto, sprovvisti di teche protettive; il visitatore può così ammirare da vicino i tessuti e la struttura dell'abito, senza però toccarli.

La mostra dedicata al *total look* della stilista Giuliana Coen, in arte "Roberta di Camerino", invece, gioca molto sull'uso della stilista del trompe-l'oeil e sul suo celebre abito pannello, diventati segni distintivi di un nuovo modo di intendere la femminilità.

---

<sup>199</sup> Cfr. <http://www.fortuny.visitmuve.it> (consultato in data 05/09/2012).

<sup>200</sup> Cfr. *Artempo: where time becomes art*, catalogo della mostra a cura di Jean-Hubert Martin, Giandomenico Romanelli, Mattijs Visser, Daniela Ferretti (Venezia, Palazzo Fortuny) Skira, Milano 2007.

<sup>201</sup> Cfr. *Roberto Capucci a Palazzo Fortuny*, catalogo della mostra a cura di Daniela Ferretti, Enrico Minio, Milly Passigli (Venezia, Palazzo Fortuny) Skira editore, Milano 2009.

<sup>202</sup> Cfr. *Roberta di Camerino. La rivoluzione del colore*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny), Venezia 2011.

Anche in questo caso, l'allestimento occupa due piani del palazzo e, oltre agli abiti, sono presenti ombrelli e le famose borse "R", accessori che hanno raggiunto un successo internazionale.

Molte borse sono esposte all'interno del grande mobile a vetrinette presente al primo piano, facente parte dell'arredo originale del Palazzo; si tratta di piccoli bauletti realizzati con materiali pregiati come fibra tartarugata, pelliccia o il merletto di Burano ricamato a mano e montato su raso, e rifinite nei dettagli.

Gli ombrelli, invece, sono sistemati in maniera tale da creare vere e proprie installazioni, delle strutture avvolgenti attorno agli abiti pannello, posti su manichini sartoriali sprovvisti di testa e braccia; non vi sono teche a proteggere gli indumenti, direttamente illuminati da un gioco di luci scenografico, atto a mettere in evidenza le illusioni grafiche create dal trompe-l'oeil.

Queste due mostre hanno riscosso un buon successo di pubblico e, a mio avviso, rappresentano due validi esempi dell'attività espositiva di Palazzo Fortuny nell'ambito delle mostre di abiti e accessori, utili ad introdurre il caso studio che s'intende trattare.

**Caso di studio : mostra temporanea "Diana Vreeland after Diana Vreeland", a cura di Judith Clark (10 marzo 2012-25 giugno 2012)**

L'evento che si va ora ad approfondire vuol presentare un modo diverso, rispetto a quelli che si discuteranno nel corso di questa trattazione, di allestire capi d'abbigliamento; si tratta della mostra "Diana Vreeland after Diana Vreeland", tenutasi al Museo Fortuny durante l'edizione 2012 di "Primavera a Palazzo Fortuny", curata dall'*exhibition maker free lance* Judith Clark e dalla direttrice del corso di laurea in Design della Moda dell'Università IUAV di Venezia, Maria Luisa Frisa, e aperta al pubblico dal 10 marzo al 25 giugno.

L'allestimento, realizzato assieme ad un'altra esposizione, "Avere una bella cera. Le figure di cera a Venezia e in Italia", curata dall'antiquario Andrea Daninos in collaborazione con Daniela Ferretti, comincia all'esterno del Palazzo, dove è sistemato un grande pannello di colore rosso su cui è riportata a grandi lettere la scritta "Palazzo Fortuny", mentre, all'entrata è presente un telo quadrato che annuncia i due eventi espositivi [Fig. 60].

Una volta varcata la soglia d'ingresso, il visitatore si trova immediatamente di fronte alla biglietteria, allestita in un angolo dell'ampio *pòrtego* al pian terreno, spazio utilizzato per mostre ed eventi collaterali come, ad esempio, l'esposizione dedicata ai ritratti di cera.

Si tratta di un ambiente completamente spoglio, con una copertura sorretta da travi lignee e un sistema di illuminazione costituito da faretti direzionabili a bassa intensità luminosa, che percorrono l'ambiente in tutta la sua lunghezza. Le pareti laterali sono nude, prive di tinteggiatura con mattoni e intonaco a vista, mentre il pavimento originale è nascosto da un rivestimento di legno.

In occasione della mostra "Avere una bella cera", è stato allestito un percorso espositivo suddiviso in quattro sezioni principali, la prima dedicata ad una serie di maschere funebri in cera di dogi veneziani risalenti al XVIII secolo, a testimoniare come già nel Settecento fosse in uso ricorrere a "doppi" di cera durante le cerimonie funebri; la seconda, invece, incentrata sui volti di santi e criminali; la terza riguardante un insieme di ritratti in cera eseguiti in Italia, mentre l'ultima contenente i lavori di due artisti, l'austriaco Joseph Muller-Deym e il piemontese Francesco Orso<sup>203</sup>.

Per quest'allestimento sono state utilizzate delle interpareti di grandi dimensioni ma di modesto spessore, in compensato, con le quali è stato possibile creare degli ambienti "isola" che hanno permesso di articolare lo spazio mantenendo un'impressione di continuità [Fig. 61].

[Fig. 61] Allestimento *pòrtego* piano terra, "Avere una bella cera. Le figure di cera a Venezia e in Italia", Museo Fortuny, Venezia

---

<sup>203</sup> Cfr. *Avere una bella cera: le figure in cera a Venezia e in Italia*, catalogo della mostra a cura di Andrea Daninos, Daniela Ferretti (Venezia, Palazzo Fortuny) Officina Libraria, Milano 2012 .

Per l'esposizione dei pezzi sono state invece adottate molteplici soluzioni: i pezzi di maggior valore sono stati esposti singolarmente all'interno di parallelepipedi espositivi costituiti da teche di vetro trasparente poste su supporti espositivi color grigio chiaro, con piano d'appoggio quadrato; là dove sono stati esposti più pezzi contemporaneamente, sono state utilizzate ampie bacheche espositive formate da lunghi parallelepipedi in compensato, con il piano d'appoggio in linea con lo sguardo dell'osservatore, collocando così gli oggetti esposti all'interno del suo campo visivo.

I pezzi possono essere collocati direttamente sul piano d'appoggio, orizzontalmente, oppure su singoli supporti espositivi cilindrici, come accade per i volti dei santi ; i ritratti dei criminali, invece, sono riposti su cuscinetti color vinaccia, sistemati all'interno di un armadio con ante vetrate a tre ripiani, ciascuno avente quattro volti [Fig. 62 a,b].

a            b

[Fig. 62 a, b] Allestimento *pòrtego* piano terra, "Avere una bella cera. Le figure di cera a Venezia e in Italia", Museo Fortuny, Venezia

Alcuni pezzi sono stati esposti invece all'interno di vani rettangolari ricavati nelle pareti, circondati da cornici lavorate ad arte per ricreare l'impressione di piccole edicole e vani votivi.

Le teche più grandi sono illuminate internamente da un sistema di faretti disposti nella zona centrale del tetto della vetrina, mentre i fari che illuminano la sala sono stati regolati in modo da creare zone di penombra alternate a coni luminosi in corrispondenza delle opere.

Ad accompagnare ciascuno oggetto esposto vi è una didascalia, realizzata su di un cartoncino rigido bianco in cui vengono riportati dati essenziali come nome dell'autore, identità del soggetto ritratto, data, materiali; ulteriori informazioni sono fornite da pannelli didascalici posizionati lungo il percorso espositivo.

I curatori hanno optato per un allestimento essenziale nelle forme e nei colori per mettere meglio in risalto i pezzi, alcuni dei quali arricchiti da dettagli vestimentari che ne sottolineano il periodo di realizzazione. Ad esempio, nella sezione centrale sono esposte due fedeli riproduzioni di bambini veneziani del XVIII secolo: la bambina veste un abitino rosa decorato con tulle bianco lungo la scollatura, le maniche e la gonna, mentre il bambino indossa un completo azzurro pastello, costituito da un paio di calzoni, una giacchina e una camicia bianca con colletto e risvolti delle maniche a vista; a completare l'abbigliamento del piccolo gentiluomo, una fascia rosa stretta alla vita e due scarpine marroni con lacci dorati [Fig. 63 a,b].

a            b

[Fig. 63 a, b] Allestimento *pòrtego* piano terra, "Avere una bella cera. Le figure di cera a Venezia e in Italia", Museo Fortuny, Venezia

Rispetto a "Tessuto non tessuto", quest'esposizione presenta una struttura decisamente più complessa e strutturata, e la decisione di allestirla nel *pòrtego* al pian terreno, ha permesso alla direzione di realizzare due eventi espositivi autonomi senza che questi interferissero tra loro.

La seconda mostra, quella di nostro interesse, occupa infatti i due piani superiori, a cui si accede attraverso una rampa di scale ai piedi della quale è presente un atrio di piccole dimensioni; questo spazio viene talvolta utilizzato per ospitare pezzi in esposizione, alcuni dei quali riposti all'interno di teche basse teche orizzontali, provviste di vetro trasparente protettivo e piano espositivo leggermente inclinato verso l'osservatore, per consentire una migliore visibilità dei tessuti esposti, ma, nell'allestimento preso in analisi, quest'ambiente non è coinvolto.

Proseguendo lungo le scale si giunge al bookshop, arredato con mobili in legno che rendono lo spazio caldo e accogliente; qui è possibile acquistare numerosi articoli, specie testi e pubblicazioni riguardanti Mariano Fortuny, la storia del costume, cataloghi delle mostre passate

e del materiale informativo circa l'evento in corso; sono presenti inoltre borse ed articoli di cancelleria. Da qui è possibile accedere ad una seconda rampa di gradini, più ripida e stretta rispetto alla precedente, che conduce al primo piano nobile dove, ad accogliere il visitatore, vi è un grande salone centrale, le cui pareti sono interamente rivestite di tessuti creati da Fortuny; l'ambiente, scarsamente illuminato, presenta solo alcuni punti luce che creano un'atmosfera di magico mistero attorno ai numerosi oggetti d'antiquariato e creazioni dell'artista.

Il percorso espositivo della mostra curata da Clark e Frisa comincia proprio da questo spazio; come si avrà modo di notare nel corso dell'analisi dell'allestimento, gli oggetti sono esposti in base ad un gioco di libere associazioni e non secondo un ordine cronologico prestabilito.

Prima di entrare nel vivo della descrizione, è importante, a mio avviso, tener ben presente l'intenzione curatoriale che si cela dietro ciascuno dei piccoli dispositivi che verranno analizzati, ovvero il voler mettere in scena il lavoro di Vreeland attraverso l'esposizione di capi che in qualche modo ripropongano i dodici allestimenti curati quando fu *special consultant* presso il Costume Institute al Metropolitan Museum of Art di New York.

Nel corso di un'intervista, Judith Clark dice che la difficoltà più grande incontrata nel realizzare questo progetto allestitivo, è stata quella di trovare il modo più giusto per interpretare il lavoro di Vreeland, mostrandone non solo gli aspetti positivi, ma anche quelli negativi, mettendo in evidenza in maniera ironica gli eccessi e i punti deboli che contraddistinguono le sue esposizioni, prive come di coerenza storica e costruite principalmente in base al suo gusto estetico<sup>204</sup>.

Fatte queste necessarie premesse, è possibile ora iniziare a descrivere la disposizione spaziale degli oggetti, osservando nel dettaglio come questi sono stati allestiti; si parte quindi dalla prima sala, l'ampio salone del primo piano, dove sono presenti tre teche, disposte una di fianco all'altra, a pochi centimetri di distanza, chiuse da quattro grandi lastre di vetro extrachiaro, quelle anteriore e posteriore di forma quadrata, mentre le due laterali di forma rettangolare.

La vetrata anteriore è scorrevole, di facile apertura per consentire un'agevole collocazione degli abiti al suo interno, mentre la struttura portante, sorretta da sottili infissi marroni, poggia su quattro spessi parallelepipedi posizionati in corrispondenza di ciascun angolo della base, un pannello rettangolare in legno scuro, con forma e dimensione identiche a quelle della copertura, per cui essa risulta leggermente sollevata da terra.

La forma semplice e solida delle tre vetrine si inserisce perfettamente all'interno dell'arredo della sala, in quanto strutturalmente simili ad altre già facenti parte dell'arredo museale come, ad esempio, quella di fronte la prima vetrina da sinistra, posta sopra una cassetiera in legno scuro, contenente tre busti, posizionati uno di fianco all'altro, ciascuno sistemato su un unico

---

<sup>204</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012.

parallelepipedo di legno steso orizzontalmente per consentire la collocazione di tutti e tre i piccoli pezzi.

La forma di questa vetrinetta è pressoché identica, seppur con dimensioni ridotte, a quella delle tre impiegate per l'allestimento dei capi; questa somiglianza è ulteriormente sottolineata dalla presenza di un secondo espositore, posizionato di fronte alla teca centrale, nel quale sono sistemati elmetti dorati e uno scudo appeso alla parete di fondo.

Le teche utilizzate per esporre i vestiti non sembrano essere provviste di un sistema di filtrazione dell'aria che impedisca alla polvere di entrare e di depositarsi sugli abiti, divenendo dannosa qual'ora questi non vengano puntualmente puliti; sono invece dotate di un sistema d'illuminazione interno, costituito da tre faretti ad incasso sistemati sul tetto, distanziati l'uno dall'altro, che illuminano i capi attraverso un sottile fascio di luce.

Il resto della sala è invece illuminato da fari direzionabili fissati al soffitto, puntati in diversi punti delle pareti, per creare fasci di luce scenografici, a cui si aggiungono alcuni grandi riflettori e le lampade realizzate da Fortuny, veri e propri oggetti di design, pendenti dal soffitto e rese nuovamente funzionanti grazie all'impiego di lampadine elettriche a basso consumo.

Le grandi finestre, disposte lungo la parete sinistra, aperte sul cortile interno, sono state tutte oscurate con pesanti tendaggi, per cui, nonostante le fonti di luce artificiali la sala risulta molto buia [Fig. 64 a,b].

a

b

[Fig. 64 a, b] Allestimento, I piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

All'interno della prima teca da sinistra sono sistemati un'armatura e un mantello rosso; la prima, completa di tutte le sue parti, con corazza e fiancalle finemente decorati, è collocata su un manichino in posizione stante, col busto eretto e le braccia stese lungo i fianchi, posizionato sopra una piccola pedana di legno, di forma quadrata, che lo mantiene leggermente sollevato

dalla base; il manto, invece, di seta rossa in taffetà, risalente alla fine degli anni Sessanta e ai primi anni Settanta, realizzato dalla casa di moda Biki e appartenuto a Maria Callas, è sistemato su un manichino bianco, col collo sottile e senza testa, interamente nascosto dall'indumento; i due pezzi sono posizionati uno di fianco all'altro, entrambi in posizione frontale, con il busto rivolto verso l'ingresso del salone [Fig. 65].

[Fig. 65] Prima teca, allestimento I piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

La teca successiva espone due abiti da sera, sistemati su due modelli bianchi sui quali è il caso di aprire una piccola parentesi: essi, al pari di tutti gli altri presenti in mostra, sono stati realizzati dalla ditta italiana La Rosa Mannequins, l'industria che ha prodotto i supporti impiegati nella tanto discussa e contestata retrospettiva dedicata a Giorgio Armani, organizzata nel 2000 al Guggenheim Museum di New York. Da sempre questa ditta progetta e realizza manichini spesso impiegati nei punti vendita di grandi marchi e nomi della moda; nell'ambito dell'allestimento museale, vale la pena di ricordare la mostra antologica "ManeQUEEN since 1922", dedicata alla ditta, realizzata presso il Museo Cristòbal Balenciaga, a Getaria, in Spagna, aperta al pubblico dal 20 aprile al 15 luglio 2012, organizzata in occasione del novantesimo anno di attività della celebre impresa italiana<sup>205</sup>.

Stando a quanto si legge nel sito web ufficiale dell'industria, i manichini utilizzati nella mostra di Palazzo Fortuny sono stati realizzati con plastiche antiurto riciclate e riciclabili, impiegando coloranti a bassissimo impatto ambientale; questi sono stati prima modellati su plastilina secondo la richiesta del cliente, e, a partire da questi modelli, se ne è ricavato lo stampo; in

---

<sup>205</sup> Cfr. <http://www.larosaitaly.com> (consultato in data 13/10/2102).



seguito, attraverso un rapido ed efficace sistema di produzione robotizzato, è stato creato il manichino vero e proprio<sup>206</sup>.

Clark e Frisa hanno commissionato modelli che ricalcassero pose ed atteggiamenti di Vreeland e dei corpi utilizzati nelle sue mostre; in questa mostra, quindi, i manichini non sono solo semplici supporti visivi, ma strumenti che aiutano a comunicare meglio il tema principale dell'allestimento<sup>207</sup>.

Tornando ai due sistemati nella teca centrale, essi mostrano quindi un volto neutro, come quelli utilizzati da Diana, con alcuni tratti somatici essenziali appena accennati come occhi, naso e bocca chiusa, e sono posizionati con il busto e il viso rivolti verso due direzioni opposte [Fig. 66 a,b].

a            b

[Fig. 66 a, b] Seconda teca, allestimento I piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

La terza vetrina, l'ultima nel piano ad esporre abiti, contiene due completi di Givenchy e uno splendido abito da sera Yves Saint Laurent, nero con decorazioni in oro, appartenuto a Diana e da lei donato al Metropolitan Museum of Art di New York; questi capi sono vestiti su manichini privi di testa; i primi due da sinistra presentano la stessa posa, con la gamba destra arretrata rispetto alla sinistra, quasi stessero compiendo un elegante passo a punta dei piedi, ed entrambi i talloni sollevati da terra; i loro busti sono eretti e hanno il braccio destro disteso, leggermente scostato dal corpo, mentre quello sinistro è piegato di 45°, con la mano protesa in avanti; anche le dita, in questo caso, sono appena richiuse su sé stesse, come nei due

---

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup>In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012.

manichini della teca precedente; entrambi poggiano su una base quadrata in plexiglass trasparente sistemata solo sotto il piede destro, poggiato su un piccolo sostegno.

Questi due manichini, strutturalmente identici, vestono due abiti a loro volta molto somiglianti tra loro, due *tailleur* in tessuto di lanina grigio chiaro, con un giacchino a maniche corte e una gonna al ginocchio, esposti, al pari dei due capi precedenti, rivolti l'uno verso destra l'altro verso sinistra, di modo che il visitatore possa vedere il davanti dell'uno e il retro dell'altro contemporaneamente. Questa soluzione espositiva permette di osservare meglio le differenze che intercorrono tra i due, come, ad esempio, il fatto che quello di destra abbia una chiusura posteriore di bottoni assente, invece, in quello di sinistra, che indossa, inoltre, dei bracciali ai polsi.

Il manichino impiegato per esporre l'ultimo capo, invece, è diverso rispetto a quelli impiegati sin'ora: si tratta infatti di un busto sartoriale ligneo, *vintage*, con mani che presentano dita articolate da giunture a vista; a differenza degli altri due, questo è rivolto verso il fondo del salone e le sue braccia cadono diritte verso il basso, leggermente scostate dai fianchi, in una posizione a mio avviso più rigida e marziale rispetto a quelle degli altri modelli [Fig. 67 a,b].

a

b

[Fig. 67 a, b] Terza teca, allestimento I piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Queste tre vetrine sono sistemate al centro del salone, proprio di fronte all'ingresso, di modo che il visitatore possa tranquillamente girarvi attorno per vedere meglio gli abiti esposti; sulle pareti, invece, sono disposti quadri di diverse dimensioni e temi, incorniciati in maniere differenti, collocati ad altezze diverse, per ricreare quell'apparente disordine simile a quello delle prime gallerie d'arte, nelle quali i dipinti ricoprivano i muri da cima a fondo; si tratta di dipinti

metafisici, ritratti femminili e scene che si rifanno allo stile pittorico romantico del XIX secolo, caro a Mariano.

Rimanendo in quest'ala del salone, volgendo le spalle alle vetrine appena descritte, a sinistra si accede alla così detta Sala del Padre, un ambiente spoglio, con pavimento e soffitto lignei, in cui sono presenti due armadi a muro in legno e privi di ante, costruiti appositamente per essere utilizzati come supporti espositivi. All'interno di quello collocato di fronte all'ingresso che collega la stanza al salone principale, sono attualmente esposti quattro capi di Fortuny, sistemati su busti sartoriali rivestiti di telina nera e sostenuti da una struttura in plastica nera con base circolare.

Purtroppo non è possibile fornire delle immagini di questo allestimento, in quanto non mi è stato possibile scattare alcuna foto, per cui mi limito a descriverlo brevemente a parole, partendo dal modo in cui sono riposti gli abiti, all'interno di quattro celle rettangolari, disposte l'una di seguito all'altra, prive di vetro, per cui gli indumenti sono a diretto contatto con l'ambiente esterno, illuminati oltre che dai faretti presenti sul soffitto, da una serie di led sistemati lungo i tre lati di ogni singolo vano espositivo. Durante la mostra qui analizzata, erano esposti due mantelli e due vestiti realizzati da Mariano Fortuny, diversi da quelli presenti ora, sostituiti probabilmente per ragioni conservative.

Dalla Sala del Padre è possibile accedere ad uno spazio successivo, anonimo, con pavimento in legno e pareti e soffitto dipinti di grigio scuro, che presenta un allestimento scarno ed essenziale, volto a fornire solo minime informazioni sul contenuto della mostra in sé; provenendo dalla sala precedente, il visitatore si trova di fronte due abiti, entrambi posizionati sopra di una pedana rettangolare di compensato dipinta di rosso, leggermente distanziati tra loro.

I capi sono vestiti su due busti sartoriali privi di testa, uguali a quello utilizzato per esporre l'abito da sera di Yves Saint Laurent nella terza teca del salone; quello a sinistra è un costume teatrale utilizzato dalla celebre compagnia di danza diretta da Leon Bakst, i *Balletts Russes*, in occasione della messa in scena del balletto *Le Dieu Bleu* nel 1912; a destra, invece, è presente un completo di Valentino Haute Couture, collezione autunno inverno 1981-1982, confezionato per la stessa Vreeland, formato da una casacca a maniche lunghe in seta rossa con un ampio colletto rigido nero, fermata in vita da una fascia nera sopra la quale è sistemato un cordone di passamaneria rosso, e da un paio di pantaloni ampi, in seta nera.

A mio parere, questo piccolo dispositivo mostra un carattere scenografico derivante non tanto dalla posa dei manichini, secondo me piuttosto rigida, ma dalla struttura stessa dei modelli, dinoccolata, simile a quella delle vecchie bambole, ben visibile soprattutto nel manichino di sinistra, che indossa il costume teatrale sbracciato; quest'ultimo è anche accompagnato da un corpicapo, esposto grazie ad un sostegno metallico aggiunto sopra l'attaccatura del collo, e imbottito all'interno con carta velina non acida per ricreare la forma piena della testa.

I manichini poggiano entrambi sulla pedana mediante una base metallica quadrata dipinta di rosso, di modo tale che si confonda con il piano d'appoggio e, alle loro spalle, sono state sistemate quattro immagini di Vreeland di diverse forme e dimensioni, collocate in ordine decrescente da sinistra verso destra; a partire da sinistra incontriamo un ritratto realizzato nel 1963 da René Bouché, seguito da due schizzi del fotografo di moda Cecil Beaton, grande amico e collaboratore di Diana nel corso della sua carriera curatoriale al Met, e due ultimi lavori, realizzati rispettivamente nel 1963 e nel 1941, di cui non s'ignora la paternità [Fig. 68 a, b].

Lungo la parete sinistra, invece, è presente un pannello informativo che si trova a poca distanza dall'accesso che collega questa sala ad un altro ambiente espositivo, dedicato alle fotografie scattate da Mariano Fortuny, sistemate una di seguito all'altra, su un'unica fila, al centro della parete; si tratta di un altro spazio neutro e scuro, in cui ben risaltano le immagini in bianco e nero; il titolo di questa piccola esposizione parallela è "Mariano Fortuny Fotografo".

a

b

[Fig. 68 a] In alto: allestimento sala I piano nobile; [Fig. 68 b] In basso: costume disegnato da Leon Bakst per la rappresentazione del balletto *Le Dieu Bleu* messo in scena dai *Balletts Russes*, allestimento sala I piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Proseguendo con la visita, si ritorna quindi al grande salone centrale, nell'ala destra, dove si trova un'ampia credenza con ante in vetro a più ripiani, facente parte dell'arredo originale del palazzo e riallestita dalle curatrici per ospitare quella che potremmo definire la "sezione fotografica" di questa mostra.

Si tratta di una lunga e grande vetrina lignea, divisa internamente in tre scomparti, e chiusa da ante di vetro scorrevoli che consentono una facile collocazione del materiale; è dotata di un sistema d'illuminazione interno formato da piccoli faretto incassati nelle singole mensole; nei due ripiani inferiori sono state sistemate un gran quantità di immagini e qualche rivista,

materiale steso direttamente sulle mensole lignee, oppure sistemato verticalmente, appoggiato alla parete di fondo grazie all'ausilio di fogli di carta bianca rigida; si tratta di foto private, che ritraggono Diana con la sua famiglia e i suoi amici.

Nell'ultimo ripiano sono state invece sistemate, una di seguito all'altra, appoggiate direttamente sul piano della mensola, le sue scarpe, appaiate, parallele tra loro, con la punta rivolta verso l'esterno della teca, a formare una fila ordinata, tutte adeguatamente imbottite con carta per evitare che perdano la forma durante l'esposizione; il restante arredo del salone è costituito principalmente da divani, comò e vani, tutti mobili originali appartenuti a Fortuny, in cui era solito riporvi oggetti e carteggi [Fig. 69 a, b].

a            b

[Fig. 69 a,b] Sezione fotografica, allestimento I piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Prima di proseguire la visita, è bene soffermarsi ancora un po' in questo piano perché c'è ancora un ultimo ambiente da prendere in considerazione, sebbene non contenga nessun abito della mostra, ovvero lo Studio di Mariano, sito nell'ala sinistra del salone, vicino alla zona del divano. Si tratta di una sala nascosta, affrescata e decisamente più luminosa rispetto al resto del palazzo, all'interno della quale è esposto un bellissimo abito formato da uno stretto bustino e un'ampia gonna a corolla, lunga sino a terra, interamente confezionato con piume di pavone dagli artisti Calugi e Giannelli, giunto al museo come dono; ora si trova esposto a fianco del divano, vicino all'ingresso alla Sala del Padre [Fig. 70 a,b].

a b

[Fig. 70 a, b] Abito degli artisti Calugi e Giannelli, Studio di Mariano Fortuny, "Diana Vreeland after Diana Vreeland, Museo Fortuny, Venezia

Si prosegue ora con l'analisi dell'allestimento al piano superiore, il secondo piano nobile, dove si conclude il percorso allestitivo; si tratta di un ambiente totalmente diverso, più essenziale e povero rispetto al primo piano, simile al *pòrtego* del piano terra e al sottotetto; il soffitto presenta un sistema d'illuminazione a faretto direzionabili, mentre lungo le pareti sono presenti ampie finestre coperte da pesanti tendaggi.

I muri sono spogli, scrostati dal tempo, ed è stato mantenuto totalmente sgombro; lungo la parete destra sono presenti delle porte che conducono ad ambienti laterali, tra i quali il laboratorio delle stampe di Mariano, arredato con i mobili originali, solitamente visibile durante il normale percorso di visita ma chiuso al pubblico per tutta la durata della mostra.

Spesso questo piano viene utilizzato per allestimenti di mostre d'arte contemporanea, ma, in questo caso, esso ospita molti abiti, molti di più rispetto a quelli esposti nel piano inferiore.

Secondo il parere di chi scrive, la scelta di radunare al secondo piano la maggior parte dei capi deriva probabilmente dal fatto che, rispetto al piano inferiore, questo si presenta meno arredato e quindi offre una maggiore libertà d'azione in termini espositivi.

Per descrivere il ricco allestimento di questo piano si preferisce procedere per zone, partendo dall'ala sinistra del salone, procedendo poi con l'analisi delle tre teche "di raccordo" poste di fronte l'ingresso alla sala, per poi terminare con le installazioni sistemate nella seconda ed ultima parte, quella di destra.

Volgendo le spalle all'entrata, nell'angolo in fondo a destra, sono collocati due tavoli, sostenuti da una struttura portante in ferro, con piano d'appoggio rettangolare ricoperto da una teca di vetro, sistemati l'uno di fianco all'altro, all'interno dei quali sono esposte numerose edizioni degli anni Cinquanta e Sessanta di celebri riviste di moda come Vogue e Harper's Bazaar, per le quali Vreeland lavorava. I giornali sono sistemati a pile, l'uno sopra l'altro, e in ordine sparso, alcuni anche aperti a mostrare il contenuto di alcuni servizi fotografici; nell'osservare qualche

immagine che accompagna gli articoli, si è notato che le curatrici hanno voluto dare maggior visibilità a quelli in cui vengono trattati argomenti cari a Vreeland, ripresi anche in alcune sue mostre; si guardi, ad esempio, l'amore per la Spagna e le sue tradizioni, ravvisabile sia in una delle riviste esposte che in una delle vetrine del piano, dove vi sono modelli di giacchetta da torero.

I due tavoli, collocati in maniera tale che sia possibile girarci attorno liberamente, si trovano in una zona un po' decentrata rispetto al resto dell'allestimento, e sono isolati mediante l'uso di una finta parete in cartongesso grigia, disposta trasversalmente rispetto all'andamento della sala, sulla quale è stato posizionato un pannello informativo bianco, rettangolare [Fig. 71].

[Fig. 71] Riviste, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Procedendo verso il centro dell'area sinistra, di fronte alla porta chiusa della sala stampe di Fortuny, è presente un'installazione particolare, dedicata all'accostamento di due colori, il bianco e il nero.

La forma di questa struttura espositiva ricalca fedelmente quella di una fotografia di moda pubblicata in un servizio curato da Vreeland, tradotta tridimensionalmente mediante l'uso di una piattaforma con base rettangolare, sorretta da terra mediante quattro piccoli parallelepipedi di legno posizionati agli angoli; la base è la stessa delle teche della Fondazione, per cui è probabile che si tratti di una vetrina disposta diagonalmente nello spazio e privata dei pannelli di vetro e del tetto. Al loro posto è stata, invece, sistemata una struttura in ferro dipinta di nero, che delimita in altezza il piccolo ambiente, dando l'impressione di trovarsi di fronte ad uno spazio articolato in maniera complessa e frammentata [Fig. 72].

Volgendo le spalle alla porta della sala delle stampe, a sinistra si osserva un costume disegnato da Henry Matisse per il balletto *Le Chant du Rossignol* eseguito dai *Ballets Russes* di Diaghilev,

costituito da un'ampia veste bianca decorata con inserti triangolari neri, cuciti con la punta rivolta verso il basso, accompagnata da un lungo cappuccio sistemato su una struttura che simula la presenza di una testa, disposto in maniera tale che scenda, in tutta la sua lunghezza, lungo la schiena, mostrando la sua macro decorazione geometrica nera cucita su tessuto bianco. Per mettere in evidenza la larghezza delle lunghe maniche del costume, il manichino è sistemato con le braccia aperte, ben tese verso l'esterno, in linea con l'altezza delle spalle. Sulla base della *cabinet*, così come la definisce Clark, è presente, anche una pelle di zebra appartenuta alla madre di Vreeland, amante delle battute di caccia in Africa; la pelliccia dell'animale poggia direttamente sul piano d'appoggio, avvolta per un'estremità e poi stesa a mostrare la testa dell'animale.

A mio avviso è interessante notare come vi sia una stretta somiglianza tra la fantasia geometrica presente sul costume e quella del manto di zebra, quasi che le curatrici abbiano cercato di creare un collegamento tra i due pezzi giocando sulle loro affinità decorative e cromatiche [Fig. 73].

[Fig. 72] Allestimento II piano nobile, parte destra, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia



[Fig. 73] Costume di Henry Matisse, dettaglio allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Vicino al costume è esposto anche un bracciale, sistemato su un apposito braccio di manichino grigio, mantenuto in posizione verticale grazie ad un sostegno di ferro poggiato su base quadrata. Vi sono poi altri due capi d'abbigliamento, un elegante abito da giorno proprio del periodo della Belle Époque affiancato da un lungo vestito nero, entrambi sistemati su manichini a figura intera.

Il primo è rivolto verso le finestre, con il braccio destro più avanzato rispetto al sinistro, come se stesse camminando; sebbene la curatrice non ne parli, si presume che per l'esposizione di quest'abito siano state aggiunte al manichino delle apposite imbottiture morbide per ricreare la struttura fisica idonea alla taglia dell'indumento, soprattutto in corrispondenza del retro della gonna. La veste, in mussolina bianca, fermata in vita da una cintura nera decorata con un fiore, è accompagnata da un cappello nero sistemato su una grande parrucca cotonata ad arte, realizzata, come le altre presenti nell'allestimento, dai tre parrucchieri di grido che hanno collaborato con Clark alla realizzazione dell'allestimento, Angelo Seminara, autore della parrucca settecentesca, Ana Fernandez e Akira Yamada [Fig. 74 a].

L'ultimo abito di questa teca è un completo formato da una mantella in velluto nero posta sopra un abito bianco lungo sino al ginocchio, entrambi sistemati su un manichino con il busto rivolto verso il fondo della sala e il volto che guarda a destra; le braccia sono stese lungo il corpo, di poco scostate dai fianchi, mentre la gamba sinistra è leggermente piegata al ginocchio, come se stesse per compiere un passo; i piedi, l'uno di fianco all'altro, poggiano entrambi sulle punte, col tallone sollevato da terra, appoggiati ad una base quadrata trasparente. Anche quest'abito è esposto assieme ad un cappellino nero, collocato al di sopra di una parrucca grigia acconciata con uno chignon alla nuca. Osservando con attenzione l'immagine, si noti come, ai piedi dell'abito centrale, sia sistemata una didascalia, realizzata su un foglio A4 bianco, inserita all'interno di un porta didascalie in plexiglass trasparente, leggermente sollevato rispetto al piano della teca; qui sono riportate le informazioni riguardanti tutti i capi esposti [Fig. 74 b].

a b

[Fig. 74 a] A sinistra: abito *Belle Époque*, dettaglio allestimento II piano nobile; [Fig. 74 b] A destra: abito, dettaglio allestimento II piano nobile, parte destra, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Si va ora ad analizzare l'allestimento delle tre vetrine centrali, dalla prima a sinistra sino all'ultima a destra, sistemate di fronte all'ingresso, aventi misure e dimensioni identiche a quelle utilizzate al primo piano [Fig. 75].

Nella prima, sono sistemati tre abiti, a sinistra vi è un lungo vestito in chiffon rosso con maniche lunghe sino al gomito, fermato in vita da una cinta rossa; al centro, invece, ve ne è uno in seta blu, lungo sino al ginocchio, con maniche a tre quarti; mentre l'ultimo a destra, è un lungo abito di paillettes nere, con maniche lunghe sino ai polsi.

Guardando con attenzione la disposizione dei capi all'interno di questa vetrina, si nota che il primo veste un manichino a figura intera bianco, con il busto ed il volto rivolti verso l'ingresso e le braccia stese lungo il corpo, leggermente scostate dai fianchi, mentre i piedi sono l'uno accanto all'altro, sempre poggiati sulle punte, con i talloni sollevati; il secondo, invece, è esposto su un modello bianco come gli altri, rivolto, però, verso destra, con le braccia tese verso il basso e le mani con le dita appena chiuse; il terzo infine sistemato su un manichino grigio con il braccio destro piegato e la mano appoggiata al fianco, mentre il sinistro è steso lungo il corpo.

[Fig. 75] I Teca, corpo centrale, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Un aspetto particolare di questo mini allestimento, che si osserva anche in altri di questa sala, è la presenza di una retina colorata sistemata sulla testa di due manichini, a coprirne il volto; questo velo trasparente non è necessariamente dello stesso colore del manichino, anzi, il più delle volte è totalmente diverso: ad esempio, il modello di sinistra, bianco con addosso un abito rosso, ha il volto coperto da una retina viola, mentre quello di destra, grigio con un abito nero, veste una retina nera. L'uso di questo elemento nell'esposizione e la comparsa, per la prima volta, di un modello di colore diverso dal bianco, non è casuale, ma frutto di una scelta curatoriale mirata; come è stato detto in precedenza, i manichini sono parte integrante non solo dell'allestimento, ma del messaggio stesso della mostra; nel catalogo si legge che per la loro realizzazione Clark abbia tratto spunto da una lettera che Robert Mapplethorpe spedisce a Vreeland l'8 settembre 1972, nella quale le suggerisce una soluzione per risolvere un problema riguardante l'uso di manichini nell'allestire mostre: per Diana l'abito è sempre stato l'oggetto di maggior interesse, e, per tanto, doveva essere messo in risalto il più possibile. La questione di cui si discute riguarda il modo più adatto per astrarre i visi e i corpi dei modelli al fine di conferire maggior visibilità all'indumento, e Mapplethorpe le suggerisce ricoprire il volto dei manichini con del tessuto neutro, come era solito fare il celebre fotografo di moda Cecil Beaton, stretto collaboratore di Vreeland, abituato ad utilizzare teli di mussola bianca<sup>208</sup> [Fig. 76].

---

<sup>208</sup> *Diana Vreeland after Diana Vreeland*, catalogo della mostra a cura di Maria Luisa Frisa, Judith Clark (Venezia, Palazzo Fortuny), Marsilio, Venezia 2012, p. 190.

[Fig. 76] Diana Vreeland e i suoi manichini

Ricorrendo esplicitamente ai suggerimenti di Mapplethorpe, Clark vuole mettere in mostra questo sistema che Vreeland poi adotta nei suoi allestimenti, trasformandolo in un vero e proprio criterio espositivo, che la spinge ad utilizzare manichini sempre più astratti, alcuni con visi avvolti in retine e altri dai colori sgargianti, per eliminare completamente l'immagine del corpo<sup>209</sup>.

Tornando al nostro allestimento, si va ora ad osservare la teca centrale, nella quale sono esposti quattro capi; due corpetti da torero, il primo, a sinistra, in velluto nero decorato con perline, sistemato su una rete metallica sagomata a forma di spalle, sostenuta da un supporto metallico, rivolta verso la teca precedente; il secondo, a destra, dorato e interamente ricoperto di paillettes, è invece collocato su un busto in plastica bianca, sorretto da una struttura metallica dello stesso colore, rivolto verso destra [Fig. 77].

[Fig. 77] Dettaglio II teca, corpo centrale, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

---

<sup>209</sup> *Idem.*

Sono presenti inoltre due costumi storici, il primo, a fianco bolearino dorato, è un completo da ufficiale costituito da una giacca bianca, con il colletto e i polsini dorati, accompagnata da una fascia dorata, e un paio di calzoni lunghi rossi, sistemato su un busto sartoriale privo di testa e di mani, rivolto verso la parete sinistra del salone; il secondo, invece, è una marsina in velluto blu che mostra una ricca decorazione a ricamo policroma lungo i bordi, sul collo, i paramani, le tasche e lo spacco posteriore, risalente ai primi anni dell'Ottocento, sistemata su un manichino maschile a figura intera, avente il peso gravante sulla gamba destra e le braccia lungo il corpo, leggermente piegate, con lo sguardo rivolto a destra.

Si tratta di un manichino diverso da quelli visti sin'ora, esso infatti proviene dai magazzini di Palazzo Mocenigo, ed è riconoscibile per il materiale particolare con cui è realizzato e per alcuni dettagli formali, come la parrucca direttamente sagomata sulla testa e le scarpe anch'esse scolpite direttamente sui piedi; anche il costume che indossa fa parte delle collezioni depositate presso Palazzo Mocenigo, e non è il solo che la Fondazione dei Musei Civici Veneziani ha prestato per questo allestimento, ve né uno, infatti, anche nella terza ed ultima teca, quella dedicata al colore verde.

L'abito in questione è il primo a sinistra, una sopravveste femminile *andrienne* in seta verde con rigatura verticale in seta rosa e rametti fioriti e guarnizioni di pizzo su maniche e scollatura<sup>210</sup>, vestita anch'essa su uno dei manichini femminili speciali utilizzati a Palazzo Mocenigo; essendo questo più basso rispetto agli altri presenti nella teca, è stato posizionato su una pedana verde e, per celarne il volto, è stata utilizzata una grande cuffia in tulle verde.

Nel frattempo, si può notare come tutti i restanti modelli di questa vetrina siano bianchi e senza parrucca; solo l'ultimo a destra, vestito con un lungo abito verde formato da una casacca con maniche a kimono al gomito e da una gonna scampanata lunga sino ai piedi, ha il volto coperto da una retina verde; questo manichino ha il braccio sinistro piegato verso l'alto, con le dita della mano che sembrano voler toccare il viso, mentre il braccio destro è steso verso il basso.

I due indumenti in posizione centrale sono invece disposti su piani diversi; quello a sinistra, accanto all'*andrienne*, è in posizione più avanzata rispetto al secondo; entrambi vestono modelli con un solo piede poggiato sulla base in plexiglass trasparente, mentre l'altro tocca direttamente il legno della base.

Il primo a sinistra ha il peso che grava interamente sulla gamba destra, e mostra il braccio destro piegato, con la mano appoggiata al fianco, mentre quello sinistro, invece, è disteso lungo il corpo, leggermente proteso verso l'indietro, e la gamba sinistra protesa in avanti.

L'ultimo manichino, quello in secondo piano, ha le gambe leggermente divaricate, con il baricentro spostato leggermente a sinistra, e la mano sinistra poggiata al fianco.

I tre modelli guardano poi in diverse direzioni; mentre il primo a sinistra è sistemato con il busto rivolto verso la teca centrale, i successivi guardano direttamente davanti a loro, in posizione

---

<sup>210</sup> Cfr. <http://www.archiviodellacomunicazione.it> (consultato in data 02/10/2012).

frontale, ma non sembrano ricambiare lo sguardo dell'osservatore; nessuno dei manichini in mostra, a mio avviso, interagisce con il visitatore, sono statue [Fig. 78].

[Fig. 78] III teca, corpo centrale, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Di fronte a questa teca, lungo la parete destra, si apre una piccola sala dipinta per l'occasione interamente di bianco, con il pavimento ricoperto da un grande telo bianco drappeggiato per creare un effetto "spiegazzato" e, al centro, sistemato sotto il telo, un piedistallo, di cui non si conoscono né struttura né materiale.

Questo piccolo supporto è dotato di una superficie d'appoggio quadrata sulla quale è posizionata un'enorme parrucca in stile settecentesco, realizzata da Angelo Seminara, ed esposta su un volto femminile sprovvisto di collo ma sorretto da un'esile struttura metallica anch'essa bianca, che mantiene sollevata la testa dal piano d'appoggio del piedistallo.

Durante il suo intervento alla conferenza riguardante la disciplina del *fashion curating*, Clark spiega le ragioni che l'hanno spinta ad esporre questa testa da sola, in uno spazio vuoto e senza nessun riferimento; la curatrice afferma che la parrucca stessa è un simbolo, che rimanda a un allestimento, "The Eighteenth Century Woman", curato da Diana e da Harold Koda, attuale chief curator del Costume Institute del Met, al tempo un semplice assistente, per il quale è stata realizzata una parrucca simile a questa, esageratamente grande, divenuta, nel corso del

tempo, un aneddoto da raccontare e, nella mostra di Palazzo Fortuny, vera e propria testimonianza del modo di lavorare di Vreeland<sup>211</sup> [Fig. 79].

[Fig. 79] Angelo Seminara, *The Eighteenth Century Woman*, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Poco lontano dall'accesso a questa piccola sala laterale, quasi al centro del salone, è presente una grande installazione, realizzata su una pedana rossa lucida, sistemata a sua volta su un tavolino basso in legno scuro, dotato di un ampio piano d'appoggio quadrato.

Nella parte anteriore, è sistemata una vetrina in plexiglass rettangolare piuttosto grande, della stessa altezza della pedana, all'interno della quale sono esposte riviste di moda aperte appoggiate direttamente sulla superficie del tavolino [Fig. 80].

---

<sup>211</sup> Osservazione di Judith Clark emersa nel corso della conferenza "The Discipline of Fashion between the Museum and Curating", tenutasi il 10 marzo 2012, a Venezia, presso la sede universitaria IUAV di Ca' Badoer, in Aula Tafuri.

[Fig. 80] *Italy Props*, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Questa è la *cabinet* intitolata *Italy Props*, formata da tre manichini colorati, due verdi, a sinistra e uno rosa a destra, posti attorno ad un fantoccio che riproduce un cavallo a grandezza naturale, rivestito di un tessuto di cotone bianco. I modelli verdi indossano abiti di Missoni, mentre, quello rosa veste un abito di Emilio Pucci, due marchi italiani per i quali Diana nutriva profonda stima ed ammirazione.

La presenza di un elemento particolare come il cavallo trova anch'essa una spiegazione; all'interno del catalogo, Clark spiega come abbia voluto recuperare il ricordo di una mostra curata da Vreeland, una retrospettiva dedicata allo stilista spagnolo Cristobal Balenciaga, "The World of Balenciaga"<sup>212</sup>, per la quale ha utilizzato un cavallo seicentesco.

La curatrice inglese, per quest'installazione, non riutilizza la stessa scultura, ma ne crea un'altra, diversa, più semplice e stilizzata rispetto all'originale; si tratta di un omologo "Italiano", come lo definisce Clark, utilizzato per un'esposizione che si tiene in Italia, paese a cui la curatrice vuol rendere omaggio.

A sinistra del cavallo, posizionato diagonalmente sulla pedana, s'incontra un primo manichino stante, con le braccia lungo il corpo e le gambe leggermente divaricate, che indossa un abito lungo, realizzato con la tradizionale lavorazione a maglia zigzagata di Missoni; il secondo, invece, sistemato in primo piano, vicino alla teca delle riviste, poggia sulla gamba destra e ha il braccio destro piegato, con la mano sul fianco, mentre la gamba e il braccio sinistri sono rilassati; questo modello, indossa un vestito lungo sino al ginocchio, accompagnato da una cinta rossa in vita e da un cappello a tesa larga.

Infine, il manichino rosa, l'unico a destra del cavallo, vestito con un abito in seta colorata e decorata con motivi geometrici tipici della *maison* fiorentina, ha il corpo rivolto verso la parete di destra, con la gamba sinistra in posizione avanzata e la mano destra appoggiata al fianco; ad accompagnare l'abito, un fazzoletto di seta colorato legato sotto il mento.

---

<sup>212</sup> La mostra si tenne al Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, dal 23 marzo-9 settembre 1973.

Cfr. *Diana Vreeland after...* op. cit., p. 189.



Lungo la parete sinistra, in corrispondenza di questo allestimento, sono presenti delle grandi finestre, coperte, come tutte le altre, da pesanti tendaggi ma queste posseggono però tende in tessuto scozzese, precisi riferimenti alle origini della famiglia di Vreeland, di cui lei andava molto fiera<sup>213</sup> [Fig. 81].

[Fig. 81] Tende scozzesi, dettaglio allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Si va ora a prendere in considerazione la parete destra, lungo la quale si trova un'altra teca molto significativa, sistemata a fianco di un'installazione permanente realizzata dall'artista Kounalis; essa contiene due abiti di Yves Saint Laurent ispirati all'arte di Mondrian, esposti su due sagome, una a figura intera e una a mezzo busto, bidimensionali e stilizzate, con il volto realizzato di profilo.

Le due strutture, entrambe di colore viola, sono appese direttamente ad un pannello di fondo dello stesso colore mediante dei perni sistemati nella parte posteriore, nascosti alla vista del visitatore; l'allestimento così realizzato annulla la tridimensionalità della teca e fa apparire l'abito come una struttura bidimensionale.

Si tratta di un esplicito riferimento alla retrospettiva che Vreeland ha dedicato al celebre stilista francese in cui, per la prima volta, un abito viene esposto come se fosse un quadro, un'opera d'arte; questa installazione rappresentava una riflessione sul tema della creazione di

---

<sup>213</sup> *Ibidem.*

un'esposizione in cui l'abito viene appeso al muro come se fosse un dipinto per consentire associazioni che, secondo Diana, nessuna didascalia poteva suggerire.

Anche in questo caso, i due capi sono illuminati mediante il sistema d'illuminazione interno alla teca [Fig. 82]

[Fig. 82] Teca Yves Saint Laurent, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Procedendo verso il fondo della salone, lungo la parete sinistra, giusto di fronte alla vetrina appena analizzata, è presente un'altra teca, disposta trasversalmente rispetto all'andamento della sala, quasi a creare un elemento divisorio tra la zona dell'allestimento appena descritta e quella finale.

All'interno di questa teca sono sistemati quattro capi d'abbigliamento, due dei quali posti sopra una pedana quadrata rossa; i due indumenti in questione somigliano a dei costumi popolari, uno maschile e uno femminile, sistemati su due manichini rivolti l'uno verso l'altro, quello vestito con panni maschili ha le braccia rivolte in avanti, quasi a voler abbracciare quello di fronte; gli altri due abiti, invece, presentano delle somiglianze con la moda tradizionale popolare, ma, probabilmente, vista la ricercatezza dei dettagli, sono capi d'alta moda.

Il primo, a sinistra, un completo, formato da una giacca rossa che presenta una ricca decorazione a ricamo con perline lungo i bordi, il colletto e i polsi, fermata in vita da una cinta nera, e da un'ampia gonna nera, lunga fino ai piedi, veste un manichino in piedi, con le braccia distese lungo il corpo, avente, sulla testa, un cappello con bordo a treccia e, in corrispondenza dei lobi, due preziosi orecchini.

Il secondo, a destra, un lungo cappotto in panno di lana verde scuro, profilato di rosso, con colletto alla coreana, dal quale spunta una lunga gonna di panno grigio, è esposto su di un manichino che presenta, ai piedi, degli stivali di pelle nera con tacco quadrato, mentre le mani sono rivestite da un paio di guanti rossi in cuoio; sulla spalla destra è sistemato un foulard verde e, in testa, è collocato un cappello in lana bordato di pelliccia; quest'ultimo manichino, anch'esso in piedi, ha le spalle leggermente all'indietro e le mani appoggiate ai fianchi [Fig. 83].

[Fig. 83] Allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Si arriva ora a descrivere l'ultima parte dell'allestimento di questo piano e dell'intera mostra; nell'angolo in fondo a sinistra, è collocato un piccolo allestimento formato da quattro manichini disposti su un basso tavolino di legno, con piano d'appoggio rettangolare, sul quale sono sistemati, a destra, due basamenti bassi, di forma quadrata, dipinti di grigio, sui quali sono posizionati due manichini e due copricapi.

Procedendo da sinistra verso destra incontriamo due abiti *delphos* realizzati da Mariano Fortuny, uno dorato e uno beige, vestiti su due manichini bianchi, in piedi, appoggiati direttamente sulla superficie del tavolino.

Il primo, con il braccio sinistro proteso leggermente in avanti rispetto al destro, sistemato invece lungo i fianchi, ha il volto rivestito di una retina dorata raggrumata in cima alla testa, a formare uno chignon di stoffa; il secondo, è leggermente di profilo rispetto al precedente, e ha il braccio sinistro piegato verso il viso, mentre quello destro è steso lungo il fianco; sul capo è sistemata una parrucca che presenta la classica acconciatura in voga nei primi anni dieci del Novecento simile a quella dei due manichini successivi. Questi sono due modelli sistemati sopra le pedanine quadrate; uno, vestito con un lungo abito bianco su cui è sistemata una mantellina in velluto scuro con ricami in oro sulle spalle, volge le spalle all'osservatore per mettere ben in evidenza il prezioso ricamo del piccolo mantello, con il volto rivolto a destra, e le braccia tese verso il basso e leggermente scostate dai fianchi; l'altro, invece, con indosso un abito morbido, marrone chiaro, ha le mani appoggiate ai fianchi e il busto di tre quarti, a guardare la finestra della parete di fondo.

Di fronte a questi due ultimi manichini, sono sistemati due particolari cappellini piumati, collocati sopra due teste bianche sostenute da basi metalliche quadrate; si segnala il cappello di destra per la particolare decorazione simile ad ali d'aquila [Fig. 84 a,b].

a                      b

[Fig. 84 a, b] I cabinet, parte sinistra, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Lungo la parete di fondo, in corrispondenza dell'intervallo in muratura che separa le finestre in questa parte della sala, è sistemata un'altra *cabinet*, che si distingue dalle altre per la forma circolare delle pedane colorate sistemate sopra il consueto basso tavolino ligneo.

Si tratta di due supporti tondi, di colore rosa acceso, uno più piccolo, sul quale è sistemato un solo manichino, e uno più grande a destra, sul quale sono collocati due modelli; il manichino di sinistra, in piedi, con la mano destra poggiata al fianco e il braccio sinistro che cade lungo il fianco, indossa uno scamicciato colorato, lungo fino alle caviglie, confezionato con un tessuto

sgargiante a fantasia geometrica; al collo ha avvolta una sciarpa rossa, mentre il volto è coperto da una retina rosa.

Il modello successivo, in posizione leggermente di tre quarti, con il busto appena rivolto verso sinistra, indossa, invece, un caftano in velluto viola con preziosi ricami dorati di gusto orientale e con una profonda scollatura a V; le braccia sono aperte, scostate dal corpo, mentre sulla testa è posizionata una particolare parrucca che mostra una complessa acconciatura costruita con una treccia.

Il terzo ed ultimo manichino indossa un cappottino dalla linea morbida, lungo sino al ginocchio, accompagnato da una *cloche* sistemata sulla testa; la gamba destra del modello è ben salda a terra, mentre la sinistra, in posizione leggermente avanzata, appoggia solo con la punta del piede; le braccia si scostano dai fianchi e il corpo è rivolto verso l'ultimo dispositivo della sala, collocato lungo la parete destra, vicino alla vetrina contenente gli abiti "Mondrian" di Saint Laurent [Fig. 85].

[Fig. 85] II cabinet, parte sinistra, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

Infine vi è un allestimento realizzato su un tavolino basso di legno sul quale sono appoggiati tre manichini, due a sinistra, sistemati direttamente sopra il piano d'appoggio del tavolo, mentre l'ultimo a destra, isolato dagli altri, collocato al di sopra di una pedana color oro.

È una *cabinet* dedicata al Giappone e alle cineserie; a sinistra è esposta una vestaglia in seta nera con fiori rossi ricamati, chiusa all'altezza delle spalle da un fiocco, accompagnata da una grande parrucca dai capelli neri, acconciata secondo la tradizionale pettinatura delle donne giapponesi; il braccio sinistro è leggermente proteso in avanti rispetto al destro.

Il modello successivo veste, invece, un prezioso kimono blu senza *obi*, la tradizionale cintura in tessuto legata in vita che solitamente accompagna questo indumento, e, sul capo, presenta una parrucca più semplice rispetto alla precedente, con un taglio a caschetto un po' sbarazzino. Mentre questi due manichini sono bianchi, l'ultimo, sistemato sulla pedana, è d'oro; esso indossa una preziosa veste azzurra ricamata, e mostra una posa particolare, in cui entrambe le mani si stringono all'altezza del torace, nascoste sotto le ampie maniche dell'abito; il peso del corpo poggia sulla gamba sinistra mentre la destra tocca con la punta dell'alluce la pedana; il capo è coperto con una retina dorata, acconciata in cima alla testa a formare uno chignon di stoffa e, di fronte all'abito, è sistemato un pavone impagliato proveniente dal Museo di Storia Naturale di Venezia [Fig. 86].

[Fig. 86] III cabinet, parte sinistra, allestimento II piano nobile, "Diana Vreeland after Diana Vreeland", Museo Fortuny, Venezia

L'importanza di quest'ultimo dispositivo risiede nella passione dimostrata da Diana nei confronti dell'Estremo Oriente, della sua cultura e dei suoi costumi, divenuti tema di una sua celebre esposizione, "The Manchu Dragon: Costumes of the Ch'ing Dynasty, 1644-1912". Alla luce di quanto detto sin'ora, risulta a mio parere evidente che l'allestimento progettato da Clark appare molto suggestivo ed accattivante, soprattutto per quanto concerne la disposizione dei capi, resa vivace e divertente grazie all'uso di manichini colorati e soluzioni espositive nuove rispetto a quelle che solitamente si vedono all'interno di un museo.

È altresì vero, però, che la scelta di porre le didascalie sulla base delle teche, in una posizione molto bassa, è un aspetto che, secondo me, penalizza l'allestimento, perché relega questi importanti supporti informativi in secondo piano rispetto agli abiti o alle soluzioni espositive; mi sono accorta, infatti, che molti visitatori non erano affatto contenti di doversi piegare per leggere informazioni necessarie per capire quello che stavano guardando, alcuni, addirittura non ci prestavano proprio attenzione.

Un secondo punto che, a mio parere, penalizza questa mostra è l'aver deciso di escludere la sala stampe di Fortuny dal percorso espositivo; si tratta di un ambiente che fa parte del museo e della sua storia e che molti visitatori, giustamente, pensavano di vedere; essendo una sala laterale, a mio avviso non sarebbe stata d'intralcio all'allestimento principale e, trattandosi dello studio di uno dei creatori di moda più amati da Vreeland, sarebbe stato interessante sottolineare questo legame mettendo in relazione questi due spazi espositivi.

L'esposizione è stata promossa principalmente attraverso la pubblicazione di un catalogo, e tramite un'importante conferenza, "The Discipline of Fashion between the Museum and Curating", un convegno internazionale riguardante proprio la pratica del *fashion curating* all'interno di musei e gallerie d'arte, tenutasi il 10 marzo 2012, a Venezia, presso la sede universitaria IUAV di Ca' Badoer, in Aula Tafuri.

Si tratta di un evento eccezionale, organizzato dall'Università IUAV di Venezia, in collaborazione con il London College of Fashion, ma non dal museo; quest'ultimo solitamente può proporre delle attività didattiche solamente durante il suo periodo di apertura durante l'organizzazione di mostre ed eventi.

### **3. Il Centro Studi sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore di Venezia**

Si va ora ad analizzare il terzo caso studio di questa tesi, ovvero l'allestimento di abiti presente nella "Stanza di Eleonora Duse", presso il Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, con sede nell'ex monastero benedettino dell'isola.

Si tratta di un complesso monumentale inizialmente gotico e poi riadattato, tra il XV e il XVI secolo, a struttura rinascimentale grazie all'architetto vicentino Andrea Palladio, a cui si deve il progetto dell'attuale basilica, del chiostro d'ingresso e del Refettorio.

I lavori, iniziati attorno al 1560, vedono la costruzione della chiesa, dedicata ai santi Giorgio e Stefano, la cui monumentalità riprende quella dei templi classici; la facciata della basilica è completata da Vincenzo Scamozzi tra il 1576 e il 1591, circa trent'anni dopo la morte di Palladio, mentre l'attuale campanile viene eretto nel 1791 da Benedetto Buratti. Il chiostro, noto come Chiostro Palladiano, è terminato anch'esso nel XVII secolo, e si situa all'interno dell'attiguo monastero benedettino, quest'ultimo costruito a partire dal XVI secolo sempre in stile architettonico rinascimentale<sup>214</sup>.

Nel Quattrocento si erigono le due parti più antiche di quest'edificio religioso, entrambe progettate dagli architetti Giovanni e Andrea Buora; il dormitorio dei padri benedettini, la così detta "Manica Lunga", oggi cuore del nuovo complesso bibliotecario della Fondazione, e il Chiostro dei Cipressi, spazio verde d'impianto rinascimentale<sup>215</sup>.

L'architetto Baldassarre Longhena progetta, invece, nel 1645 lo Scalone della Longhena e, nel 1671, la Biblioteca, eretta tra i due chiostri, e arredata con librerie lignee scolpite dal tedesco Franz Pauc e dai suoi collaboratori. Nel 1807 il complesso monastico chiude i battenti e, a partire da questo momento, l'isola diviene porto franco; in questo periodo vengono costruiti i grandi magazzini che affiancano la basilica, oggi adibiti a spazi espositivi, e l'isola viene a poco a poco abbandonata a sé stessa, sino ai primi anni Cinquanta, quando, il 20 aprile 1951, viene istituita dal conte Vittorio Cini, la Fondazione "Giorgio Cini", in memoria del figlio Giorgio<sup>216</sup>.

Scopo dell'iniziativa è recuperare quest'area fortemente degradata, e reinserirla all'interno del circuito culturale cittadino veneziano.

Gli organi che costituiscono la Fondazione sono: il Consiglio Generale, il Comitato Direttivo e i Revisori dei Conti; i primi due, presieduti dal Presidente della Fondazione, sono costituiti dai

---

<sup>214</sup> Cf. A.Guerra, *Quel che resta di Palladio: Eredità e dispersione nei progetti per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia*, Electa, Milano 2001.

<sup>215</sup> Cf. G. Mazzucco, *L'assetto di un monastero benedettino medioevale: San Giorgio Maggiore di Venezia nel 1369*, Badia di Santa Maria del Monte, Cesena 2003.

<sup>216</sup> Cf. G.Ravegnani, *Le biblioteche del Monastero di San Giorgio Maggiore*, L.S. Olschki, Firenze 1976.



rappresentanti delle varie categorie di partecipanti, il terzo, invece, è formato da tre membri, e tutti hanno il dovere di supervisionare e gestire gli affari dell'istituto.

Stando a quanto si legge nello statuto della Fondazione, l'aspetto più interessante, sul piano amministrativo, di questo tipo di istituzione è che l'ente pubblico, in questo caso il Comune di Venezia, che di fatto fornisce i beni, gode di un ruolo di controllo senza però scoraggiare l'iniziativa privata<sup>217</sup>.

La Fondazione ha provveduto a risanare l'Isola di San Giorgio Maggiore attraverso una serie di molteplici interventi: si è compiuta innanzitutto un'attenta operazione di restauro architettonico, che ha riportato all'aspetto originario gli ambienti più importanti come, ad esempio, la Biblioteca della Longhena; poi sono stati aperti centri educativi, come il Centro Marinaro, il Centro Arti e Mestieri e il Centro di Cultura e Civiltà, atti a risollevere la situazione socialmente e culturalmente disagiata in cui versava la città nei primi anni del secondo dopoguerra; infine è stata inaugurata la Scuola di San Giorgio per lo Studio della Civiltà Veneziana.

Questo centro di ricerca scientifica è inizialmente costituito da quattro istituti: l'Istituto di Storia dell'Arte (fondato nel 1954); l'Istituto per la Storia della Società e dello Stato Veneziano (istituito nel 1955); l'Istituto di Storia delle Lettere, della Musica e del Teatro (nato nel 1957) e l'Istituto Venezia e l'Oriente (fondato nel 1958), quattro enti tutti siti all'interno della struttura monastica, cuore dell'attività culturale della Fondazione<sup>218</sup>. Altri spazi diretti da lei diretti sono il parco privato, il centro espositivo, le Stanze del Vetro e il labirinto Borges.

Il parco, situato a fianco del monastero, ospita il Teatro Verde, un anfiteatro di 1484 posti, inaugurato nel 1954 e progettato dagli architetti Luigi Vietti e Angelo Scattolin sul modello del teatro classico greco e romano, per la cui costruzione sono riutilizzati materiali di scarto del restauro dell'isola<sup>219</sup>.

Lo spazio espositivo si trova invece sul lato nord-orientale dell'isola, dietro la Basilica; istituito nel 2008, è stato realizzato dagli architetti Fabrizio Cattaruzza e Francesco Millosevich; il progetto prevedeva la ristrutturazione del fabbricato dei magazzini ottocenteschi del porto franco per ricavarne uno spazio dedicato a mostre temporanee d'arte contemporanea.

Le Stanze del Vetro fanno parte di un progetto culturale volto a valorizzare l'arte vetraia veneziana del XX secolo, nato dalla collaborazione fra la Fondazione Cini e Pentagram Stiftung, ente privato svizzero impegnato nella conservazione e promozione della cultura vetraria contemporanea; si tratta di ambienti siti nell'ala ovest dell'ex convitto monastico, progettati dallo studio di architettura newyorkese Annabelle Selldorff Architects, in

---

<sup>217</sup> Cfr. *La Fondazione Giorgio Cini*, s.n., Venezia 2004.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Cfr. *I teatri della Fondazione Giorgio Cini*, a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, s.d.

collaborazione con i progettisti responsabili della realizzazione dello Spazio Espositivo nell'ala est dell'edificio; il percorso di visita è costituito da una serie di gallerie interconnesse, allestite con l'ausilio di vetrine e piedistalli quali supporti per le opere esposte.

Infine, il labirinto Borges è un giardino dedicato alla memoria dello scrittore argentino Jorge Luis Borges, scomparso il 14 giugno 1986, inaugurato il 14 giugno 2011, e collocato dietro il Chiostro dei Cipressi e il Chiostro del Palladio.

Per quanto concerne i centri studio attualmente attivi all'interno della Fondazione, si segnalano l'Istituto di Storia dell'Arte, L'Istituto per la Storia della Società e dello Stato Veneziano della Storia di Venezia, l'Istituto per la Musica (resosi autonomo da quello per le Lettere nel 1985), l'istituto italiano "Antonio Vivaldi" (dal 1978), l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (fondato nel 1970 e formalmente parte della Fondazione dal 1999), il Centro di ricerca sulle fonti documentali della vita musicale europea (dal 2003), il Centro Studi di Civiltà e Spiritualità Comparate e, ultimo ma non per questo meno importante, il Centro Studi sul Teatro e il Melodramma Europeo (dal 2007).

La Fondazione possiede anche delle biblioteche e una fototeca; i testi e le pubblicazioni disponibili nelle sale di lettura riguardano principalmente la storia dell'arte, della città di Venezia, il teatro, il melodramma e l'oriente, e sono consultabili dal lunedì al venerdì, dalle ore 9.00 alle 16.30 e il martedì, mercoledì e giovedì dalle ore 9.00 alle ore 18.30. La fototeca, invece, è aperta al pubblico dal lunedì al venerdì dalle ore 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 16.30<sup>220</sup>.

Nel corso degli anni, la Fondazione ha beneficiato di numerose e cospicue donazioni da parte di privati, che ne hanno incrementato fondi e collezioni; tale materiale è oggi suddiviso in due nuclei principali: i fondi-archivi e le collezioni d'arte. Del primo gruppo fanno parte l'archivio iconografico teatrale, l'archivio lessicale veneto, l'Atlante linguistico mediterraneo, e numerosi fondi, tra cui quello di "Eleonora Duse", che sarà oggetto di studio nel corso di questa trattazione. Fanno parte di questa sezione anche la microfilmoteca di storia e quella di musica. Il secondo gruppo comprende, invece, le collezioni d'arte della Fondazione, ovvero arazzi, pezzi d'arte contemporanea, dipinti, disegni, stampe, libri antichi, miniature, mobili, sculture, strumenti musicali e vasi in maiolica; fanno parte di questa sezione anche le opere esposte nella Galleria di Palazzo Cini a San Vio, di proprietà della famiglia Cini.

La Fondazione promuove le proprie attività attraverso regolari pubblicazioni periodiche, mostre, convegni e seminari organizzati dai singoli Centri, tra i quali figura il Centro studi sul teatro e il melodramma europeo, ente che prosegue il lavoro iniziato dall'Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma, fondato nel 1957 da Vittore Branca e Pietro Nardi, in collaborazione col prof. Giuseppe Ortolani, celebre studioso dell'opera di Carlo Goldoni.

Il Centro Studi sul Teatro e il Melodramma Europeo è situato al primo piano della struttura monastica, per arrivarvi è necessario entrare nello stabile e, dal Chiostro Palladiano, salire il

---

<sup>220</sup> Cfr. <http://www.cini.it> (consultato in data 15/09/2012).

maestoso Scalone della Longhena; giunti in cima, si accede ad un'ala laterale del monastero, un lungo ed ampio corridoio che costeggia il chiostro; percorrendolo è possibile raggiungere la Biblioteca della Longhena e la Nuova Manica Lunga; il Centro si trova nella prima metà della galleria ed è segnalato da un apposito cartello. Attualmente è diretto dalla professoressa Maria Ida Biggi, affiancata dalla dott.ssa Marianna Zannoni, stretta collaboratrice e co-curatrice del progetto archivistico della "Stanza di Eleonora Duse"; compito principale del Centro è la gestione e valorizzazione dei fondi dedicati al melodramma e al teatro, ovvero il fondo "Ulderico Rolandi", il fondo "Aurel Millos" e il fondo "Eleonora Duse".

Il primo, acquisito dalla Fondazione nel 1956, è costituito da circa 32.000 libretti d'opera raccolti dallo studioso nel corso delle sue affannose ricerche nell'ambito del melodramma; al suo interno è presente una biblioteca costituita da migliaia di volumi riguardanti la storia del teatro e del melodramma, mentre la raccolta del materiale appartenuto al coreografo ungherese Aurel M. Millos consta libri, riviste, bozzetti e programmi di sala che testimoniano la storia della danza nel XX secolo; il fondo "Eleonora Duse" verrà presentato ed approfondito nel paragrafo successivo. Tutto questo materiale bibliografico fa parte della biblioteca allestita all'interno del Centro; ad esso vanno aggiunti libri appartenuti al musicologo Francesco Gallia, al compositore Gian Francesco Malipiero e al regista Luigi Squarzina. Tutto il materiale facente parte della biblioteca è stato completamente catalogato, con esso, anche la collezione di fotografie è stata interamente riprodotta su supporto digitale, mentre è in corso la schedatura del restante materiale<sup>221</sup>.

L'attività di ricerca del Centro è incentrata attualmente sulla realizzazione di un Archivio Iconografico Teatrale e Musicale (A.I.T.M.), un sistema di schedatura e catalogazione informatico congruo al materiale iconografico teatrale, nel rispetto dei parametri dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (I.C.C.D.). Tale ricerca si sta svolgendo tramite un concreto lavoro di catalogazione del patrimonio iconografico della Fondazione, che comprende disegni, bozzetti e immagini di scenografie tratti da riviste di teatro e musica, libretti d'opera, spartiti, libri antichi, e raccolte di fotografie, coinvolgendo anche il fondo "Eleonora Duse", oggi esposto nell'allestimento che si va ora ad analizzare.

### **Caso di studio: La "Stanza di Eleonora Duse"**

La mostra "Divina Eleonora, Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858-1924)", aperta al pubblico dal 30 settembre 2001 al 6 gennaio 2002, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'istituzione della Fondazione Cini, può considerarsi un'anticipazione del

---

<sup>221</sup> *Il Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione Giorgio Cini*, scheda descrittiva del Centro, inviatami via mail dalla dott.ssa Marianna Zannoni.

progetto che si va a discutere nel seguente paragrafo<sup>222</sup>. L'esposizione, a cura dell'Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma, in collaborazione con il celebre scenografo e costumista italiano Pierluigi Pizzi, ha messo in mostra il materiale custodito nei più importanti fondi dusiani, tra cui quello del Museo Civico di Asolo, tra i casi studio presi in esame in questa sede. Si tratta di oggetti personali e di scena, come un baule, scrigni, libri, quadri d'epoca, ritratti, una collezione di caricature, un'ampia selezione di locandine, libretti e programmi di sala, che documentano le *tournées* in Italia e all'Estero dell'attrice, sottolineando i tratti salienti della personalità di Eleonora attraverso un progetto espositivo fatto di atmosfere e ricostruzione d'ambienti.

Lungo il percorso di visita, erano poi disposti circa una ventina di abiti di scena e d'uso quotidiano, fra cui figurano anche i capi Fortuny oggi esposti all'interno dell'allestimento permanente del Centro. Circa nove anni dopo quest'importante mostra, nel novembre 2010, il Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, inaugura il progetto "Nella Stanza di Eleonora Duse", che vede l'apertura di uno spazio espositivo permanente dedicato alla grande attrice in cui è stato raccolto e, in parte, esposto il materiale facente parte del fondo "Duse".

Rispetto agli altri casi trattati in questa tesi, questo allestimento appartiene non ad un museo vero e proprio, ma piuttosto, per citare le parole della direttrice del centro, ad un "archivio aperto", "un luogo di conservazione e valorizzazione che non ha l'ambizione di essere una mostra completa, ma piuttosto un insieme di spunti di riflessione" in grado di trasmettere un'immagine viva e completa del personaggio a cui è dedicato, in questo caso dell'attrice lombarda, mostrandola non solo nelle vesti di donna forte e determinata, ma soprattutto, come ha più volte sottolineato Biggi, "di artista impegnata nel promuovere un nuovo modo di vivere l'arte drammatica"<sup>223</sup>.

Il fondo "Duse" si è costituito nel tempo grazie a numerose donazioni<sup>224</sup>, tra cui si segnala quella della nipote di Eleonora, Sister Mary of St. Mark, che, nel 1968, lascia al Centro centinaia di lettere, alcune scritte da importanti rappresentanti della letteratura e del teatro italiano e internazionale, altre dalla figlia della Duse, Enrichetta Bullogh, a cui si aggiungono appunti autografi suddivisi in vari quaderni, copioni di drammi interpretati dall'attrice con annotazioni e correzioni a margine, e oggetti. Fa parte di questa donazione anche un cospicuo gruppo di fotografie, con immagini che ritraggono la "Divina" sulla scena, nella vita privata o insieme ad

---

<sup>222</sup> Cfr. *Divina Eleonora, Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore) Marsilio, Venezia 2001.

<sup>223</sup> In riferimento all'intervista alla professoressa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi sul teatro e il melodramma europeo, in data mercoledì 2 maggio 2012.

<sup>224</sup> Tra i numerosi lasciti che hanno contribuito alla nascita del fondo, si segnalano: la donazione di Pina Agostini, nel 1965, di una raccolta di lettere inviate da vari autori a Lucia e Pietro Casale, tra cui 114 scritte da Eleonora Duse tra il 1912 e il 1923; a seguire, il fondo proveniente da Elena Carandini Albertini, giunto alla Cini nel 1969, costituito principalmente dalla corrispondenza fra Arrigo Boito e l'attrice, per un totale di 297 lettere tra il 1887 e il 1890; il Fondo donato da Vera Valdoni nel 1974, che accoglie 77 lettere scritte dalla Duse tra il 1884 e il 1922 a Olga Ossani Lodi; il lascito di Vera Signorelli Cacciatore del 1974, contenente circa 400 lettere ricevute dall'attrice e da lei inviate a destinatari diversi, il fondo Cervi e l'ampio repertorio epistolare dono di Olga Resnevic Signorelli, amica della Duse e sua biografa. F. Bandini, *La presenza di Eleonora Duse alla Fondazione Cini*, in *Divina Eleonora...*, op. cit., pp. 17-19.

altri personaggi, e diversi abiti e tessuti che costituiscono la collezione oggi depositata all'interno dell'archivio.

Questa raccolta è formata da mantelli, vesti e costumi, realizzati dalle più note case di moda francesi ed italiane, con tessuti pregiati, tra cui spiccano un " abito ricamato con perline vitree [...] donato da Nora Marinella nel 1981; un abitino di crespò di seta beige con tramezzi di merletto, e un imparaticcio a ricamo, regalati dalle sorelle di Sister Mary Mark e due camicette, una di taffetà color avorio databile 1880 e l'altra di chiffon di seta beige di fine Ottocento, con etichetta Harrod's London " infine vi è "un [...] nucleo settecentesco, costituito da otto capi maschili, databili al XVIII secolo [di] marsine, camisole e braghe"<sup>225</sup> si presume appartenute alla compagnia teatrale diretta dall'attrice, probabilmente provenienti da un lascito familiare<sup>226</sup>.

La "Stanza di Eleonora Duse" è aperta al pubblico due volte al mese (le date sono pubblicate all'interno del *sito web* ufficiale della Fondazione, nella sezione "Eventi e Attività-Eventi"), ed è visitabile solo su prenotazione, sino ad esaurimento posti, dalle ore 15.00 alle ore 17.00, con ingresso gratuito i mercoledì pomeriggio.

All'archivio si accede mediante una porta d'ingresso, che funge anche da uscita, che introduce il visitatore all'interno di un ambiente costituito da un'unica stanza dall'alto soffitto, con pavimento a vista in marmo alla veneziana; qui si osserva un duplice allestimento: il primo, lungo i muri perimetrali, in cui si espongono documenti, carteggi e foto che forniscono al visitatore le informazioni necessarie per conoscere la complessa personalità di Eleonora; il secondo, realizzato in fondo alla sala, in cui si offre, invece, un'immagine concreta dell'attrice, mostrando oggetti e abiti che le sono appartenuti, organizzati in una scena divisa in due parti: a sinistra, un interno domestico e, a destra, un piccolo palcoscenico.

La sala possiede due finestre collocate alle spalle di questo secondo allestimento, mantenute sempre chiuse per impedire alla luce esterna di filtrare all'interno; l'illuminazione della sala è quindi affidata interamente all'impiego di luce artificiale proveniente da faretti sistemati lungo la parte alta della sala.

Il materiale cartaceo e fotografico è sistemato all'interno di contenitori a muro a piani sovrapposti, costituiti da una struttura portante in metallo e lastre di vetro trasparente; in basso, sotto il piano espositivo, sono presenti sette cassette con apertura a scorrimento, utilizzati per riporre il materiale non esposto; al centro, sopra di essi, sono sistemate delle teche retro illuminate, con interni in legno e il piano d'appoggio leggermente inclinato verso l'osservatore; due sottili pannelli di vetro scorrevole chiudono l'interno, proteggendo il materiale esposto dalla polvere e da eventuali manomissioni da parte dei visitatori.

In alto, sopra le vetrine, sul primo ripiano, sono presenti delle riproduzioni di manifesti provenienti da diverse biblioteche raccolte in occasione della mostra "Eleonora Duse: viaggio

---

<sup>225</sup> D.Davanzo Poli, *Il fondo tessile nell'archivio Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Biggi Maria Ida, Puppa Paolo, Bulzoni Editore, Roma 2009, p. 539.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

intorno al mondo<sup>227</sup>, disposte verticalmente su un tavolato nero, distese e protette da una lastra di vetro; sul secondo ripiano, sono riposti grossi fascicoli, sistemati uno di fianco all'altro dietro pannelli protettivi di vetro trasparente, altri preziosi documenti che attendono di essere svelati.

Il percorso allestitivo vero e proprio comincia dalla prima teca in fondo a destra, e prosegue poi lungo tutta la parete sino all'ultima vetrina di sinistra, suddiviso in diverse tematiche che analizzano alcuni momenti significativi della storia di Eleonora.

Il primo tema approfondisce il rapporto che lega l'attrice alla città di Venezia attraverso l'esposizione di lettere, documenti e immagini, tra cui si segnalano alcune foto del conte Giuseppe Primoli, suo grande amico, che la ritrae in compagnia di alcuni conoscenti che condividono con lei la vita veneziana, come il poeta e scrittore austriaco Rainer Maria Rilke, lo scultore francese Auguste Rodin e il librettista e compositore italiano Arrigo Boito; è esposta anche una lettera della figlia Enrichetta ancora bambina, affiancata da scritti autografi del poeta Gabriele D'Annunzio e recensioni di alcuni spettacoli a cui la Duse ha preso parte.

Questo materiale permette di osservare da vicino l'evoluzione di questa artista, all'inizio solo una comparsa nella compagnia di Cesare Rossi, e poi, con il passare del tempo, interprete di ruoli sempre più di primo piano.

Si giunge così al secondo tema, l'ambiente familiare dell'infanzia e dell'età adulta, raccontato attraverso foto di famiglia, immagini del padre, della madre, del marito e della figlia, dove si approfondisce ulteriormente l'aspetto biografico utile ad introdurre il terzo tema, l'impegno sociale dimostrato da Eleonora nel promuovere l'educazione delle giovani attrici, spesso incapaci di provvedere da sole alla propria istruzione a causa dell'intenso lavoro e degli scarsi guadagni; in questa sezione sono esposti, infatti, documenti e immagini riguardanti la fondazione della libreria per le attrici<sup>228</sup>, avvenuta nel 1914, un'iniziativa poco conosciuta e che attirò, a quel tempo, favori e critiche.

Proseguendo lungo la bacheca espositiva, si arriva alla quarta tematica, incentrata sull'esperienza cinematografica, che vede la Divina nelle vesti di regista del film *Ceneri*, in collaborazione con la casa cinematografica torinese Ambrosio. È un'iniziativa gestita interamente dalla Duse, che cura la sceneggiatura, si occupa del montaggio e segue le riprese; nel corso dell'intervista fatta alla direttrice del Centro, emerge che, nella realizzazione di alcuni fotogrammi, Eleonora trae ispirazione persino da quadri di uno dei più celebri artisti italiani, Giotto; a questo primo progetto cinematografico ne sarebbero dovuti seguire molti altri, ma l'avvento della prima guerra mondiale la costringe a rinunciarvi.

Proseguendo nell'analisi del materiale contenuto all'interno degli espositori a muro, si giunge al sesto tema espositivo, la morte e i funerali dell'attrice, scomparsa nel 1924, all'età di 66 anni,

---

<sup>227</sup> Per ulteriori approfondimenti circa questa mostra, si rimanda al paragrafo 2.1 del capitolo.

<sup>228</sup> D. Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, in *Divina Eleonora...op. cit.*, p.125.

durante la sua tournée americana; partita per l'America nel 1923, spinta da impellenti necessità economiche, non riesce a portare a termine quest'ultima coraggiosa impresa.

Nella teca in fondo a sinistra sono infine conservati dei documenti riguardanti la sua attività imprenditoriale, a concludere questo primo allestimento; nel corso della propria attività artistica, la Duse non è solo attrice, ma anche capocomico ed imprenditrice, gestendo una sua compagnia teatrale; è lei a scegliere gli attori e a decidere il programma degli spettacoli; a lei spetta inoltre il compito di stipulare contratti d'assunzione e mantenere i contatti con gli impresari e le banche<sup>229</sup>.

Le curatrici sono state a mio avviso capaci di trasmettere l'importanza culturale del materiale documentaristico e fotografico esposto in questa prima parte, sistemando tutti i pezzi leggermente distanziati tra loro, di modo tale che l'osservatore possa vederli chiaramente e concentrarsi senza problemi su ognuno.

Questo primo allestimento consente quindi al visitatore di avvicinarsi gradualmente al tema centrale dell'allestimento, la complessa natura dell'artista, grazie inoltre alla presenza di didascalie, realizzate su rettangoli di carta bianca sottile, appoggiate direttamente sul piano espositivo.

Il secondo allestimento è più scenografico e teatrale di quello appena descritto, coinvolgendo una gran quantità di oggetti, illuminati da due ampi fasci di luce, provenienti dall'alto e puntati in direzione dei due abiti esposti, creando delle scenografiche zone d'ombra [Fig. 88].

[Fig. 88] Allestimento, "La Stanza di Eleonora Duse", archivio aperto, Centro studi sul teatro e il melodramma europeo della Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore di Venezia

---

<sup>229</sup> In riferimento all'intervista alla professoressa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi sul teatro e il melodramma europeo in data mercoledì 2 maggio 2012.

Gli indumenti in mostra sono due capi realizzati da Mariano Fortuny, sistemati su manichini femminili progettati dal costumista e scenografo Pierluigi Pizzi in occasione della mostra "Divina Eleonora, Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858-1924)", a cui si è fatto cenno all'apertura del paragrafo; si tratta di modelli realizzati in materiale plastico liscio, opaco, completamente dipinto di un bianco brillante, la cui corporatura è rivestita da un abito a collo alto, con maniche ai polsi e lungo sino a coprire i piedi, scolpito in maniera verosimile direttamente sul manichino, nel rispetto delle forme e dimensioni dell'attrice.

La testa, realizzata dallo scultore Giovanni Gianese, presenta un volto che, seppur privo di trucco, risulta fortemente espressivo: le sopracciglia alzate mostrano gli occhi leggermente infossati, con lo sguardo perso nel vuoto, mentre il naso dritto e ben delineato sovrasta la bocca ritratta con le labbra serrate; i capelli sono scolpiti in piccole ciocche morbide raccolte all'indietro, a formare un piccolo *chignon* poco sopra la nuca, lasciando i lobi delle orecchie scoperti, così come era solita acconciarli la stessa Duse. L'espressione del viso, dolce e malinconica allo stesso tempo, la stessa di tante celebri immagini, è messa in risalto dal collo lungo e sottile, e dalla posa studiata dei gesti, frutto di un attento studio delle foto che ritraggono l'artista.

Il manichino di destra è seduto su un seggiolone di legno, con il busto eretto ed entrambe le braccia piegate di 45°, l'uno proteso verso l'alto, l'altro appoggiato direttamente sul bracciolo della sedia; le mani hanno dita sottili, nervose, leggermente piegate e distanziate.

L'abito in questione, un costume celeste e grigio, con un particolare colletto a stella a cinque punte sistemato sopra la testa come un cappuccio, fa parte di un allestimento che vede la riproduzione di un interno arredato con mobili antichi in legno scuro: a partire da sinistra, vicino a uno degli espositori a muro, è presente una bassa e solida cassapanca decorata con un motivo inciso nel centro, sulla quale sono sistemate fotografie e ritratti in bianco e nero dell'attrice, posti all'interno di cornici di carta colorata, la stessa utilizzata per le foto visibili nell'armadio a muro, coinvolte a loro volta nella scena.

Un po' più a destra, si trova una credenza con le ante chiuse, che mostra libri ordinatamente riposti, affiancata da un divanetto ligneo privo d'imbottitura, sul quale sono sistemati fotografie e quaderni rilegati; al centro della scena è presente uno scrittoio basso, sopra cui sono presenti un libro autografato da D'Annunzio, un'immagine e un calamaio con una penna gialla [Fig. 89 a].

Proseguendo con lo sguardo, si giunge alla seconda parte di quest'allestimento, arredata da un semplice parallelepipedo verniciato di nero, un essenziale palcoscenico, dietro il quale si vede un sipario ligneo dorato, che scende con morbide pieghe sino a terra, offrendo uno sfondo luminoso all'abito esposto, una sopravveste color avorio con decori stilizzati neri, realizzata sempre da Mariano Fortuny<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> D. Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, in *Divina Eleonora...* op. cit, pp. 147-150.



Il manichino è sistemato in posizione eretta, con il volto rivolto verso l'ingresso della sala, ad accogliere chi entra con le braccia, sistemate in una posa declamatoria: l'arto destro proteso in avanti, con la mano leggermente aperta, e l'altro disteso verso il basso, appena staccato dal busto [Fig. 89 b].

a                      b

[Fig. 89 a, b] Allestimento "La Stanza di Eleonora Duse", archivio aperto, Centro studi sul teatro e il melodramma europeo della Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore di Venezia

Questa parte dell'allestimento è estremamente scarna, non ci sono infatti oggetti di scena ad accompagnare l'indumento, basta la posa del manichino e i due elementi simbolici della sala teatrale a contestualizzarlo a sufficienza.

Entrambi gli indumenti sono esposti senza l'ausilio di teche protettive, e questa, a mio avviso, è un aspetto che andrebbe aggiustato: una soluzione potrebbe essere l'impiego di parallelepipedi in vetro trasparente, dalla linea semplice ed essenziale, privi di infissi e magari dotati di un apposito filtro per l'aria, oppure, per limitare i costi, di un sistema d'apertura facile, che permetta una periodica pulizia dell'interno.

Si tratterebbe di una vetrina semplice, che non andrebbe ad alterare l'immagine complessiva dell'allestimento, già di per sé molto efficace, ma garantirebbe ai capi la necessaria e giusta protezione da agenti esterni dannosi, come, ad esempio, le polveri sottili, il tasso d'umidità o i visitatori, che potrebbero facilmente oltrepassare il cordone sostenuto da piedi di ferro, l'unico sistema utilizzato per vietare di toccare gli oggetti in esposizione.

Nel visitare "La Stanza di Eleonora Duse", mi sono accorta che il Centro si preoccupa molto dello stato delle proprie collezioni tessili, impressione che ha trovato conferma nelle parole della direttrice, la quale, nel corso dell'intervista, ha fatto riferimento ad alcuni recenti restauri e al sistema di conservazione in uso, a mio parere molto valido, che vede gli abiti sistemati orizzontalmente all'interno di apposite cassettiere metalliche collocate nella parte bassa degli espositori a parete; qui, i capi sono avvolti ed opportunamente imbottiti di carta velina non

acida, per evitare pieghe dannose dei tessuti<sup>231</sup>. Visto l'impegno profuso nel mantenere gli abiti in buone condizioni quando non sono esposti, sarebbe bene che i medesimi principi conservativi fossero osservati anche nel momento in cui questi vengono messi in mostra.

Un altro aspetto che, a mio parere, merita di essere risistemato riguarda l'assenza di un apparato didascalico che accompagni gli abiti in mostra; la presenza di anche brevi testi esplicativi permetterebbero al visitatore di apprezzare pienamente il capo d'abbigliamento che sta osservando; basterebbe che fossero affiancate anche delle piccole etichette, proprio come quelle utilizzate per i documenti esposti lungo le pareti, che riportino in duplice lingua (ad esempio, italiano e inglese) dati essenziali come il tipo di vestito, il nome del creatore, l'anno di esecuzione, la provenienza, il genere di materiali e stoffe impiegati e, nel caso fosse possibile, dire in quale occasione la Duse indossò questi capi. In questo modo anche il pubblico più inesperto, più distratto, che non segue l'esauriente spiegazione della guida, può capire ed apprezzare il valore di questi splendidi abiti.

Per valorizzare ulteriormente il contenuto culturale sia degli abiti in mostra che di quelli conservati nelle cassettiere, sarebbe infine utile che fossero inseriti all'interno dell'allestimento dei pannelli informativi in cui si forniscano informazioni essenziali circa la moda in voga nel periodo in cui vive la Duse; ad esempio, potrebbe essere interessante dire quali sarti lavorano nel periodo in cui l'attrice calca le scene e con quali di loro lei stringe maggiori rapporti; in base a questo si potrebbe inoltre approfondire brevemente qual è il rapporto che lega Eleonora al mondo della moda<sup>232</sup>.

Al termine del testo, sarebbe magari interessante accennare alle numerose ed interessanti iniziative passate curate dal Centro e dedicate alla celebre attrice, come, ad esempio, il "Convegno Internazionale per i 150 anni dalla nascita di Eleonora Duse (1858-2008). Voci e anime, corpi e scritture", tenutosi presso l'Auditorium Santa Margherita e la Fondazione "Giorgio Cini" dal 1 ottobre al 4 ottobre 2008; in questo modo, il visitatore potrebbe anche essere incuriosito ed approfondire maggiormente l'argomento. A tal proposito, si segnalano le numerose pubblicazioni realizzate dal centro riguardanti Eleonora e la sua vita d'artista, tra cui vale la pena di ricordare il saggio *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, edito nel 2010, il periodico multimediale *I laboratori dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse*, un DVD realizzato nel 2008<sup>233</sup> e il catalogo *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo* (2010), pubblicato in occasione della mostra tenutasi prima a Roma, nel complesso del Vittoriano, dal 3 dicembre 2010 a 23 gennaio 2011, poi trasferita a Firenze, al Teatro della Pergola, aperta dal 15 marzo al 17 aprile 2011<sup>234</sup>.

---

<sup>231</sup> In riferimento all'intervista alla professoressa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi sul teatro e il melodramma europeo, in data mercoledì 2 maggio 2012.

<sup>232</sup> Cfr. *Eleonora Duse. Un vestire che divenne moda*, catalogo della mostra a cura di Dada Saligeri (Milano, Museo Teatrale alla Scala) Arti Grafiche G. Ferrari, Milano 1973.

<sup>233</sup> Cfr. <http://www.cini.it> (consultato in data 15/09/2012).

<sup>234</sup> Cfr. *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi (Roma, complesso del Vittoriano; Firenze, Teatro della Pergola) Skira, Milano 2010.

#### 4. Il Museo d'Arte e Arti Applicate di Palazzo Zuckermann a Padova

In questo paragrafo si vuol trattare il quarto caso studio di questa tesi, ovvero l'allestimento di abiti presente all'interno del Museo d'Arte e di Arti Applicate di Padova, nato grazie all'impegno di due importanti studiosi, Andrea Gloria, direttore del museo all'inizio della sua attività, quando aveva sede in piazza del Santo, e Andrea Moschetti, il primo a conferire all'istituzione una struttura organizzata scientificamente. Quest'ultimo, infatti, progettò un allestimento permanente basato sull'eliminazione della suddivisione tipologica dei pezzi, raggruppandoli invece in nuclei cronologici, per creare una "palestra d'osservazione" a studiosi e visitatori, in cui poter passare "qualche ora di contemplativa letizia"<sup>235</sup>.

Nel secondo dopoguerra, l'esposizione museale subisce delle sostanziali modifiche, tramite un riallestimento generale delle collezioni ad opera di Alessandro Prosdocimi e Lucio Grossato, che decidono di esporre solo pochi pezzi scelti in base alla loro qualità<sup>236</sup>.

Purtroppo, non essendo state rinvenute immagini di nessuno dei due progetti appena citati, non è possibile descrivere il modo in cui vennero esposti i pezzi; si passa quindi ad introdurre l'attuale allestimento del museo, inaugurato nel 2004 nello storico Palazzo Zuckermann, ex sede provinciale delle Poste Italiane. Situata in una delle zone più trafficate della città, di fronte all'Anfiteatro Romano, un'arena risalente al 70 d.C., accanto a Palazzo Cavalli, edificio cinquecentesco di proprietà dell'Istituto universitario di geologia, questa costruzione viene eretta nei primi anni del XX secolo, tra il 1912 e il 1914, per volere del cavaliere Enrico Zuckermann, industriale padovano titolare della Zedapa, azienda produttrice di bottoni e minuterie metalliche<sup>237</sup>.

Il palazzo, progettato dall'architetto milanese Arosio, presenta una struttura architettonica solida, con evidenti riferimenti classici utili a conferire una certa monumentalità all'insieme<sup>238</sup>, e viene riadattato a sede museale grazie a numerosi interventi di ristrutturazione attuati dallo studio d'architettura Lombardi e Associati<sup>239</sup>.

Responsabile della gestione del museo è il Comune di Padova, nella figura della dott.ssa Monica Balbinot, assessore ai Musei, Politiche Culturali e dello Spettacolo; sono presenti inoltre un capo settore responsabile direttivo della sede, un responsabile del Servizio Mostre e Attività Culturali, un supervisore del Servizio Manifestazioni e Spettacoli, un capo settore addetto alla gestione dei Musei e delle Biblioteche, che assolve anche alla funzione di direttore dell'istituto, ruolo attualmente ricoperto dal dott. Davide Banzato, e

---

<sup>235</sup> F. Pellegrini, *Museo d'Arte, Arti Applicate e Decorative*, Skira, Milano 2004, pp. 15-18.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> M. Universo, *L'architettura della <<Padova Nova>>* in *Padova. Case e palazzi*, La Grafica & Stampa, Vicenza 1977, p. 288.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Elisabetta Gastaldi, conservatrice del Nuovo Museo di Arte e Arti Applicate di Padova, in data 4 settembre 2012.

tre addetti alla redazione del materiale informativo riguardante le attività e le sedi culturali civiche<sup>240</sup>.

Il museo è aperto al pubblico dal martedì alla domenica, dalle ore 10.00 alle 19.00, mentre è chiuso i lunedì, il giorno di Natale, Santo Stefano, Capodanno e il I Maggio; durante l'orario di apertura, il personale presente nella sede museale è costituito dal Direttore, affiancato dai conservatori, da funzionari culturali e restauratori; vi è poi del personale amministrativo, di guardiana, fotografi, disegnatori e guardie giurate<sup>241</sup>.

L'ingresso al museo a prezzo pieno costa 13 euro, il prezzo di un biglietto cumulativo che consente l'accesso anche alla Cappella degli Scrovegni e all'annessa Sala Multimediale; se si desidera visitare solamente Palazzo Zuckermann e la Sala Multimediale, il costo del biglietto si riduce sensibilmente a 10 euro; sono previste riduzioni pari a 8 e 6 euro e ingresso gratuito per bambini di età inferiore ai sei anni e disabili<sup>242</sup>.

Il Museo dell'Arte e delle Arti Applicate si trova al piano terra e al primo piano di Palazzo Zuckermann, mentre il secondo piano è occupato dal Museo Bottacin, in cui si espone la collezione del facoltoso commerciante Nicola Bottacin; esso possiede un'interessante biblioteca all'interno della quale sono depositati circa 25.000 volumi e pubblicazioni di numismatica, araldica, glittica e sfragistica, a cui si aggiungono un album di stampe di autori vari, tra cui Rembrandt, Durer, Callot e Tiepolo; vi è inoltre un testo miniato del XVII secolo in cui sono riprodotte immagini di costumi veneziani del periodo; è possibile accedere a questo spazio dal lunedì al venerdì, dalle 9.00 alle 13.30, e il martedì e il giovedì anche nel pomeriggio, dalle 15.00 alle 17.30<sup>243</sup>.

Le collezioni dell'istituto, stando a quanto afferma la dottoressa Elisabetta Gastaldi, conservatrice del museo, si sono formate ed arricchite principalmente grazie a generosi lasciti, a cui si aggiungono ritrovamenti archeologici ed acquisti; tra le donazioni più importanti, vale la pena di ricordare quella dell'abate Antonio Meneghelli, pervenuta nel 1917<sup>244</sup> assieme a quella della contessa Adele Sartori Piovene, quella dell'abate Stefano Piombin e quella di Leone Trieste, studioso padovano.

Oggi, l'intera raccolta museale conta circa sei mila pezzi, compresi i resti lapidei esposti in uno dei chiostri del complesso degli Eremitani, elementi architettonici e decorazioni ritrovati nel corso di scavi archeologici o nel corso di operazioni di ristrutturazioni cittadine.

Il resto della collezione comprende una vasta raccolta di ceramiche, tra le quali vale la pena segnalare un imponente servizio conventuale acquistato dal Comune nei primi anni Cinquanta dal convento cittadino delle Eremita, a cui si aggiungono un'ospicua raccolta di porcellane, mobili antichi, preziosi oggetti in avorio, servizi da tavola, candelieri, placchette, bronzetti, una

---

<sup>240</sup> Cfr. <http://www.padovacultura.padovanet.it> (consultato in data 11/07/2012).

<sup>241</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Elisabetta Gastaldi, conservatrice del Nuovo Museo di Arte e Arti Applicate di Padova, in data 4 settembre 2012.

<sup>242</sup> Cfr. <http://www.padovacultura.padovanet.it> (consultato in data 11/07/2012).

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> F. Pellegrini, *Museo d'Arte...op. cit.*, p. 19.

raccolta d'arte vetraria e una raccolta di gioielli ottocenteschi piuttosto consistente, comprendente numerosi monili e pietre dure.

Vi sono, infine, ventagli, un paio di calzature, fibbie da scarpe, cinture, tabacchiere, orologi, bastoni da passeggio e armi e alcuni esemplari di gioielleria contemporanea, esposti per la prima volta con il nuovo allestimento.

La ragione che mi ha spinto a prendere in considerazione quest'istituzione come caso studio nella mia tesi, risiede nella sua interessante raccolta tessile, costituita da circa seicento pezzi tra abiti, paramenti liturgici, ricami, merletti e frammenti di tessuto, questi ultimi acquistati dal museo nel 1901 da un certo Daniele Marini da Milano.

La maggior parte degli indumenti è giunta al museo grazie alla donazione dell'abate Stefano Piombin, tra i primi in Italia a rendersi conto dell'importanza di conservare questo genere di oggetti; dal suo lascito provengono tutti i capi d'abbigliamento maschili esposti, comprese camisole e marsine, mentre l'unico vestito femminile, risalente alla metà del XIX secolo, arriva dalla donazione di Lavinia Dal Zio, avvenuta nel 1963<sup>245</sup>. Stando a quanto afferma la conservatrice del museo, tutti gli abiti, nel momento in cui non sono esposti, vengono conservati in ambienti a microclima controllato, entro idonei contenitori (cassettiere) con prodotti atti a evitare insetti e muffe.

Dopo questa breve ma necessaria descrizione dell'istituto, si passa ora ad osservare più da vicino l'attuale allestimento museale, realizzato, come sappiamo, in occasione dell'apertura della nuova sede, e curato da Franca Pellegrini, al tempo conservatore del Museo d'arte medievale e moderna, a cui era stata affidata la direzione del Progetto Scientifico per il riallestimento del Museo d'Arti Applicate e Decorative.

### **Caso di studio: la collezione di abiti di Palazzo Zuckermann**

Stando a quanto si legge nell'introduzione della Guida del museo, scritta dalla dott.ssa Pellegrini, la nuova esposizione permanente, progettata in collaborazione con la Direzione dei Musei Civici di Padova, lo Studio d'architettura Lombardi & Associati e lo Studio Tapiro s.r.l., Camplani – Pescolderung di Venezia, tiene conto dei due progetti curatoriali precedenti, a cui si è fatto cenno all'inizio del paragrafo, proponendo una soluzione che in qualche modo li riassume; gli oggetti sono ora esposti in gruppi tematici, sistemati in ordine cronologico<sup>246</sup> e classificati per tipologie, al fine di "instaurare tra le opere un dialogo armonico in grado di coinvolgere lo spettatore"<sup>247</sup>.

Per realizzare l'allestimento è stata effettuata una selezione dei pezzi da esporre, scelti tra quelli più adatti a comunicare al visitatore "lo spirito del periodo storico a cui appartengono e a

---

<sup>245</sup> *Idem*, pp. 31- 41.

<sup>246</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Elisabetta Gastaldi, conservatrice del Nuovo Museo di Arte e Arti Applicate di Padova, in data 4 settembre 2012.

<sup>247</sup> F. Pellegrini, *Museo d'Arte...*, op. cit., p. 16.

coglierne l'evoluzione del gusto" , creando, attraverso la loro disposizione spaziale, dei collegamenti che suggeriscano l'esistenza di rapporti di derivazione o influenza tra loro<sup>248</sup>.

Questo processo di revisione è stato iniziato, continua la curatrice, molto tempo prima dell'inaugurazione dell'attuale sede museale, e ha dato luogo a numerose piccole mostre tematiche; per quanto concerne la revisione della raccolta dei tessuti, questa ha richiesto molto tempo e numerosi interventi di restauro per risanare pezzi rovinati dalla polvere; oggi gli abiti in mostra rappresentano solo una piccola parte del materiale esposto perché essi fanno parte di un museo dotato di un vasto patrimonio culturale, che comprende oggetti risalenti a diversi momenti storici, appartenenti a differenti tipologie.

L'istituto non possiede una sezione specifica dedicata all'esposizione dei capi d'abbigliamento, per cui questi vengono messi in mostra assieme ad altri pezzi; per questo motivo si ritiene opportuno procedere alla descrizione dell'allestimento degli abiti ponendolo in relazione al modo in cui è disposto anche il resto del materiale.

Si procede ora con una rapida ma necessaria descrizione degli ambienti espositivi che fanno parte del museo, a partire dall'esterno sino alle sale del primo piano; il Museo Bottacin, essendo a mio avviso fuorviante rispetto al tema principale di questa tesi, non verrà preso in considerazione.

Sulla facciata esterna, quella che dà su Corso del Popolo, sono sistemati tre pannelli neri, rettangolari, appesi alla terrazza che sovrasta l'ingresso monumentale, ognuno con una propria scritta: quello di sinistra, "Museo Bottacin", quello al centro, "Palazzo Zuckermann, Musei Civici di Padova", e quello a destra, "Museo d'arte e delle arti applicate", tutti termini trascritti, tranne il nome "Palazzo Zuckermann", che è invece dorato. I due pannelli laterali sono accompagnati da immagini a colori che riproducono particolari di oggetti conservati all'interno; l'immagine che compare sul tabellone di sinistra è quella di un calice dorato, mentre quella che si vede sul cartellone dedicato al Museo di Arti Decorative, mostra l'ingrandimento di una teiera in ceramica; entrambe occupano la parte destra del supporto, mentre i nomi dei musei sono a sinistra. Nella parte inferiore della facciata, in corrispondenza di cinque grandi porte-finestre disposte vicino l'ingresso, sono presenti dei tendoni neri, anch'essi decorati con gigantografie a colori di oggetti delle collezioni museali; procedendo da sinistra verso destra, si può vedere una moneta d'oro, un calice dorato (lo stesso del tabellone del Museo Bottacin), un ventaglio e un gioiello. Un solo tendone, il secondo da sinistra, è sprovvisto d'immagine, e riporta invece, uno di seguito all'altro, i tre nomi: Palazzo Zuckermann (sempre in oro), Museo Bottacin e Museo d'Arte e delle Arti decorative.

Alla luce di quanto detto sin'ora, è piuttosto evidente che i curatori hanno prestato molta attenzione alla segnaletica esterna del museo, utilizzando elementi allestitivi che attirano l'attenzione dei passanti, indicando, al contempo, l'identità del luogo e delle sue collezioni.

---

<sup>248</sup> *Idem.*

Oltrepassato il portone d'ingresso, s'incontra una pedana che consente l'accesso alle persone disabili; una volta risalita, a destra, è presente un punto d'accettazione e di accoglienza ricavato all'interno di una piccola edicola appositamente costruita.

Qui, un'impiegata accoglie i visitatori e, nel caso questi siano sprovvisti di biglietto d'ingresso, dà loro indicazioni su dove possono acquistarlo; a tal riguardo, si ritiene opportuno precisare che il museo è sprovvisto di biglietteria; questa, unica per tutti i Musei Civici di Padova, si trova infatti all'interno di un apposito edificio vicino alla chiesa degli Eremitani, nei giardini dell'arena.

Ogni visitatore che intenda visitare il Museo d'Arte Applicata, deve quindi prima recarsi in questo luogo e poi tornare al museo, dove l'impiegata dell'accettazione controlla i biglietti e gli permette l'accesso alle sale.

Il primo spazio che s'incontra è un grande androne di gusto neoclassico che anticipa lo stile architettonico dominante in tutte le sale del museo; l'ampio salone presenta una copertura a cassettoni, da cui pende una grande lanterna di vetro e metallo, l'unica fonte di luce artificiale di questo spazio, illuminato principalmente dalla luce naturale che filtra dalle ampie finestre dell'ingresso e di una porta vetrata. Il soffitto è sostenuto da una doppia fila di quattro colonne ciascuna, aventi un fusto leggermente bombato e liscio nella parte inferiore, mentre, in quella superiore, presenta evidenti scanalature. Le pareti, in pietra e non dipinte, mostrano colonne stilizzate e dimezzate sporgere in corrispondenza degli accessi agli spazi laterali, mentre il muro di fronte all'ingresso presenta, invece, una porta vetrata che conduce al giardino interno, dove vengono allestiti spettacoli e rappresentazioni a cui il pubblico assiste anche dal salone, come testimoniano le numerose sedie che lo occupano; il pavimento, in pietra nuda, è contornato da una decorazione a mosaico. Una volta entrati in questa grande sala, volgendo le spalle all'ingresso, a destra si accede allo spazio adibito alle mostre temporanee, di cui purtroppo non è possibile fornire una descrizione in quanto, al momento del sopralluogo, era in fase di allestimento, per cui chiuso al pubblico; a sinistra, invece, si colloca lo spazio del guardaroba, in cui ogni visitatore è invitato a deporre le proprie borse prima di iniziare la visita; a fianco del guardaroba c'è l'accesso alla prima sezione del museo, quella archeologica.

Nei pressi dell'entrata di questa prima sezione espositiva, sono sistemati due pannelli informativi, uno raffigurante le piantine dei piani, con il percorso di visita indicato da una linea rossa; di ogni piano si riporta il numero di sale e il periodo storico a cui si riferiscono; da questo primo pannello informativo appare subito chiaro il duplice criterio espositivo dell'allestimento, cronologico e tematico; il secondo pannello, invece, riporta solamente una scritta in verticale che identifica l'edificio e le sue collezioni.

Si passa ora a descrivere brevemente la prima sezione museale, posta proprio di fronte alla sala delle esposizioni temporanee, costituita da quattro stanze, dedicate rispettivamente alle importazioni di ceramiche e metalli, alla maiolica istoriata, ai bronzi e alle placchette.

Tutti gli ambienti sono in stile neoclassico, con soffitti e pareti bianche, e pavimento in parquet di legno chiaro, con di ampie finestre oscurate da scuri e pesanti tendaggi, per cui l'unica fonte

d'illuminazione consiste in una serie di faretti direzionabili metallici appesi al soffitto; per quanto concerne il clima, questo è mantenuto fresco e costante grazie alla presenza di opportuni sistemi di termoregolazione.

Alcuni dei pezzi esposti sono sistemati all'interno di teche aventi una base d'appoggio formata da un parallelepipedo in legno, decorato sul davanti da immagini ingrandite di oggetti esposti, stampati in grigio chiaro, su cui poggiano teche di vetro prive di infissi.

L'interno grigio delle vetrine è dotato di un duplice sistema d'illuminazione, dato da una fila di piccoli led incassati lungo il bordo anteriore del tetto, e da una lastra di vetro opaco retroilluminata utilizzata come copertura; qual'ora la parete di fondo venga coinvolta nell'esposizione dei pezzi, questa viene ricoperta da un pannello di compensato dipinto di grigio scuro, sul quale sono fissati ripiani in plexiglass trasparente rettangolari.

Gli oggetti possono essere esposti tramite l'uso di piccoli supporti, oppure collocati direttamente sul piano espositivo, ognuno accompagnato da un piccolo numero, di modo che il visitatore riesca facilmente a ricondurre le informazioni al giusto pezzo.

Le didascalie sono realizzate su cartellini grigi, quadrati o rettangolari, appoggiati l'uno di seguito all'altro nella parte bassa della teca, in posizione inclinata; esse riportano un breve riassunto della storia del pezzo, accompagnato da dati essenziali come numero di riferimento dell'oggetto, manifattura, data, nome dell'oggetto, materiale, numero d'inventario e nome del donatore là dove possibile; tutte le informazioni sono trascritte in bianco su sfondo grigio.

Vi sono poi pezzi di dimensioni particolarmente grandi, come fregi architettonici o cassettiere, esposti al di fuori delle vetrine, sistemati su pedane rettangolari di compensato oppure su piedistalli metallici; anche questi oggetti sono accompagnati da didascalie sorrette da un piccolo sostegno triangolare.

Il modo in cui sono disposti gli oggetti e il tipo di vetrine impiegato in questa prima sezione sono identici a quelli presenti al piano superiore, dove sono esposti i capi d'abbigliamento; lo stesso discorso vale anche per l'apparato informativo che accompagna l'allestimento, dato dalla presenza, all'ingresso di ogni singola sezione, di schede plastificate, redatte in diverse lingue e sistemate in un apposito contenitore metallico, in cui si forniscono informazioni riguardo il contenuto della sezione, accompagnate da pannelli didascalici, appoggiati direttamente alle pareti oppure sistemati su speciali sostegni verticali in legno, di colore grigio e sprovvisti di immagini.

Prima di proseguire la visita al primo piano, è bene segnalare la presenza, nella sala 2, di alcuni merletti risalenti al XV e XVIII secolo, sistemati secondo un sistema che resterà inalterato anche nella sezione successiva; i pezzi poggiano direttamente sul piano espositivo, ben distesi di modo da evitare il formarsi di pieghe dannose; alcuni sono avvolti attorno ad un tubo rivestito con una fodera di tessuto di cotone grigio leggermente imbottita. All'interno di questa teca, due sono stati momentaneamente rimossi per essere esposti in un'altra mostra, per cui, al loro posto, sono state sistemati due piccoli cartellini, posti verticalmente all'interno di un porta



didascalie in plexiglass trasparente, sulle quale è riportata una foto a colori dei pezzi mancanti, accompagnata dalla scritta "Avviso di rimozione" e da una breve descrizione del pezzo, con numero d'inventario.

Proseguendo nella sala 4, s'incontra il primo paramento liturgico; sebbene non si tratti di un abito civile o di un costume teatrale, sembra comunque doveroso accennare al modo in cui questo genere d'indumento viene esposto; nel corso della visita, tra l'altro, se ne incontreranno diversi, per cui essi sono parte integrante dell'allestimento. Anche in questo caso, la soluzione espositiva adottata per questo pezzo è uguale a quella impiegata per esporre tutti gli altri paramenti liturgici; la pianeta in questione è sistemata all'interno di una teca, ed è accompagnata da oggetti religiosi che aiutano ad inserirla nel giusto contesto; essa è esposta stesa su una tavola di plexiglass trasparente, leggermente inclinata all'indietro, appoggiata, non fissata, alla base della vetrina e alla parete di fondo, mentre il capo è sistemato su una gruccia in plexiglass trasparente attaccata al bordo superiore della tavola attraverso un perno circolare di plexiglass opaco.

La sala 4 è l'ultima presente al piano terra; da qui si ritorna all'androne centrale, dal quale è possibile accedere al primo piano attraverso tre rampe di scale marmoree rivestite da una corsia di moquette rossa.

Il primo ambiente espositivo del piano, la sala numero 5, consiste in uno spazio introduttivo, con soffitto a cassettoni e pareti bianche, in cui vi sono merletti disposti all'interno di un'ampia e bassa teca rettangolare, sostenuta da due supporti metallici, all'interno della quale i pezzi poggiano sul piano espositivo, con un'estremità avvolta attorno ad un tubo identico a quello precedentemente descritto.

La sala successiva, la numero 6, è la prima in cui s'incontra una teca contenente abiti civili; si tratta di un ambiente ampio, con pareti e soffitto dipinti di bianco, e con colonne sistemate nella parte destra, i cui fusti scanalati sorreggono capitelli di ordine corinzio, riconoscibili per via dei caratteristici motivi naturalistici. Al di sopra degli stipiti delle porte sono presenti rettangoli contenenti un motivo decorativo di matrice classica.

La pavimentazione in parquet, con tasselli in legno chiaro, presenta una *texture* creata attraverso l'impiego di una speciale tecnica di posa, la così detta *posa a quadri*, realizzabile solo se la lunghezza della sala è un multiplo della larghezza; l'effetto finale è molto raffinato e, a mio parere, contribuisce a rendere l'allestimento pulito ed essenziale ma, al contempo, ricercato ed elegante.

Il sistema di illuminazione è costituito sia della luce naturale che proviene dalle ampie finestre, sia dai punti luce fissati al soffitto, apparecchi orientabili in metallo verniciato di bianco; in alto, in corrispondenza degli angoli, sono presenti inoltre fari per interni, verniciati di bianco.

Osservando con attenzione l'immagine, è possibile notare come questa sala sia suddivisa in due parti dalla presenza di un'isola espositiva centrale formata da quattro pedane orizzontali e quattro pannelli verticali, sulla quale sono sistemati cassettoni e mobili laccati del XVIII secolo;

nello stesso modo, sono esposti tutti gli oggetti di grandi dimensioni, come comò, cassettiere e comodini.

La vetrina contenente capi d'abbigliamento maschili si trova proprio di fronte all'ingresso; essa espone, a partire da sinistra, una marsina ricamata con motivi floreali<sup>249</sup>, sistemata su di una gruccia trasparente appesa alla parte superiore della teca mediante gancetti metallici; l'interno del capo non presenta alcuna imbottitura, per cui esso pende senza il minimo supporto; di fronte, in primo piano, è presente un ventaglio aperto, sistemato su un apposito espositore in plexiglass trasparente, con un piano d'appoggio sagomato a sezione di cerchio, adatto all'esposizione del pezzo.

Sulla superficie espositiva sono distesi poi una camisola e un gilet, la prima, in seta ricamata<sup>250</sup>, posta sotto la marsina, in secondo piano rispetto al ventaglio, sistemata orizzontalmente, aperta a mostrare il lato anteriore; il secondo, invece, decorato con ricami floreali<sup>251</sup>, si colloca nella parte destra della vetrina e, su di esso, in basso a sinistra, è sistemato un orologio "a cipolla".

La soluzione espositiva di questa prima teca permette al visitatore di vedere bene la parte anteriore di ciascun capo, nascondendone, però, quella posteriore [Fig. 90 a,b].

a b

[Fig. 90 a, b] Teca sala n°6, sezione "Arti Applicate", Museo d'Arte e di Arti Applicate di Palazzo Zuckermann, Padova

---

<sup>249</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°26, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2008.

<sup>250</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°10, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

<sup>251</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°16, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

Svoltando a destra e proseguendo oltre il piccolo colonnato, si giunge alla sala successiva, la numero 7; qui è esposta una seconda pianeta, sistemata all'interno di una vetrina a destra dell'ingresso; al centro della stanza, invece, è presente una grande teca all'interno della quale è presente un tavolo di legno antico apparecchiato con il servizio di ceramica conventuale, formato da ben 150 pezzi; questa grande vetrina divide in due la sala, così come è accaduto nella precedente.

Proseguendo lungo il percorso di visita, s'incontrano poi la stanza numero 8 e la numero 9, due piccoli ambienti dedicati all'esposizione di ceramiche ed altri elementi d'arredo, aventi pedane e teche disposte lungo i muri, e lo stesso stile architettonico neoclassico presente in tutte le sale del museo; non essendovi qui abiti in esposizione, si preferisce passare direttamente all'allestimento della sala 10, dotata di un tetto liscio, bianco come le pareti, e di due finestre chiuse, per cui lo spazio è interamente illuminato da un sistema di faretti a soffitto uguale a quello presente nelle sale precedenti e al piano terra; il pavimento è in parquet di legno chiaro. Anche questa sala è divisa in due parti dalla presenza di un copro centrale formato da pannelli verticali posti tra due pedane orizzontali; a sinistra vi sono due teche contenenti piatti e ceramiche, disposti sia sul piano d'appoggio, sia sulla parete di fondo, appoggiati su mensoline di plexiglass trasparente oppure appesi mediante perni trasparenti posizionati in maniera tale da mantenere il pezzo in posizione verticale.

A destra, sono esposti, senza l'ausilio di teche protettive, due grandi cassettiere separate, da un seggiolone centrale, e altri mobili; vi sono inoltre piatti e dipinti appesi ai pannelli centrali mediante ganci metallici e perni in plexiglass.

L'indumento esposto in questa sala è una marsina azzurra, decorata con motivi floreali e geometrici<sup>252</sup>, collocata su una gruccia in resina trasparente appesa al tetto della vetrina grazie a due ganci di metallo; a differenza dell'allestimento precedente, qui l'indumento è mostrato da solo, senza accessori o altri capi ad accompagnarlo, ed è sistemato al centro di una teca di dimensioni più piccole rispetto alla precedente [Fig. 91 a,b].

a b

[Fig. 91 a, b]Teca sala n° 10, sezione "Arti Applicate", Museo d'Arte e di Arti Applicate di Palazzo Zuckermann, Padova

---

<sup>252</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°24, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

A fianco della vetrina, è presente un sistema di controllo climatico, prodotto dalla ditta Rotronic Hygrolog, che mostra il livello di temperatura e di umidità presente nella stanza, la prima mantenuta attorno ai 24.2 °, mentre la seconda è pari al 47.6%.

Nella medesima sala, a destra dell'ingresso, è presente un'altra teca, appoggiata ad un parallelepipedo ligneo colorato di grigio, all'interno della quale sono esposti merletti, alcuni distesi, altri con un'estremità arrotolata attorno al rotolino foderato; un colletto di merletto, dei piccoli ritratti, uno spillone, tre esemplari di fibbie da veste posizionate nell'angolo in alto a destra, poste una sotto l'altra, e in basso a destra un paio di *mule*, scarpe femminili di manifattura italiana, sistemate con le punte convergenti, quella di sinistra leggermente più avanzata rispetto alla destra, entrambe imbottite con un cuscinetto rivestito di raso; tutti pezzi sono distanziati tra loro, numerati e posizionati su un piano d'appoggio inclinato in avanti e rivestito di un tessuto di cotone grigio. In basso, sotto gli oggetti, sono poi sistemate le didascalie [Fig. 92 a,b,c].

a

b            c

[Fig. 92 a, b, c] Teca merletti sala n° 10, sezione "Arti Applicate", Museo d'Arte e di Arti Applicate di Palazzo Zuckermann, Padova

Prima di proseguire con il percorso di visita, si ritiene opportuno far presente che da questa stanza si accede ad un piccolo ambiente laterale dedicato all'esposizione di merletti olandesi. All'interno della sala successiva, si incontra il terzo capo in esposizione, mostrato attraverso un allestimento un po' più complesso rispetto ai precedenti, sistemato in una nicchia di fronte all'ingresso.

Stando al pannello informativo appeso sulla parete di destra, questa sala è dedicata al periodo Rococò; si tratta di un ambiente essenziale come i precedenti, dipinto di bianco e con un sistema d'illuminazione artificiale uguale a quello delle sale appena descritte.

Volgendo le spalle all'ingresso, a sinistra è presente una teca appesa alla parete, contenete quattro piatti da parata in argento, esposti verticalmente; sulla pedana sottostante, sono invece sistemati, senza teca protettiva, un seggiolone e un *trumeau*, un mobile caratterizzato dall'andamento concavo dei cassetti<sup>253</sup>.

Si giunge quindi all'allestimento dell'abito, un completo maschile costituito da marsina e pantaloni<sup>254</sup>, affiancato da una portantina in legno all'interno della quale è posizionato un ventaglio femminile. L'abito, sistemato all'interno di un parallelepipedo di vetro privo d'infissi, appoggiato direttamente sul pavimento e privo di un sistema d'illuminazione autonomo, veste un busto sartoriale privo di testa, sorretto da una struttura tubolare metallica e rivolto verso l'ingresso alla sala.

La portantina, in legno dipinto, espone un ventaglio, sistemato verticalmente sul sedile del viaggiatore, appoggiato allo schienale; l'oggetto, però, non si riesce a distinguere bene a causa della tendina rossa sistemata nella finestrella della portantina [Fig. 93 a,b].

a                      b

[Fig. 93 a] A sinistra: allestimento sala n° 12, sezione "Arti Applicate";[Fig. 93 b] A destra: abito, allestimento sala n° 12, sezione "Arti Applicate", Museo d'Arte e di Arti Applicate di Palazzo Zuckermann, Padova

Proseguendo lungo il percorso espositivo, si attraversano altre sale in cui sono esposti, su pedane e vetrine a muro, ceramiche e mobili, sino a ritornare nella sala 6, oltre la quale, procedendo sempre dritti, si giunge allo spazio numero 16, dove sono esposti altri capi d'abbigliamento.

---

<sup>253</sup> Informazioni tratte dalla didascalia che accompagna l'oggetto.

<sup>254</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°27-32, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

Questa sala, con pareti e soffitto bianchi e pavimento in parquet, presenta lungo la parete di destra, due teche, la prima contenente abiti, la seconda merletti; sul lato sinistro, invece, è presente una terza vetrina contenente una pianeta assieme ad altri oggetti liturgici.

Nel primo espositore sono sistemate quattro camisole, due intere e due dimezzate, accompagnate da una serie di bottoni, scatoline, fibbie, tabacchiere e da un ritratto maschile; la teca presenta la stessa struttura di quella precedentemente descritta per la marsina esposta nella sala 6; tutti i capi sono esposti ben stesi su tavole rettangolari di plexiglass trasparenti simili a quelle utilizzate per mostrare le pianete, solo più piccole; tutte, ad eccezione di quella in alto a sinistra, sono posizionate in maniera obliqua, inclinate verso il fondo; l'unica in posizione verticale, posta su un rettangolo fissato alla parete di fondo mediante due viti, è sistemata una camisolina in seta<sup>255</sup> di cui è ben visibile la parte anteriore.

Nella parte bassa della vetrina, ve ne è un'altra, in raso di seta ricamato<sup>256</sup>, a destra della quale, sopra un unico pannello rettangolare, sono stese, leggermente distanziate tra loro, due metà sinistre; quella a destra è in raso di seta beige<sup>257</sup> mentre quella a sinistra è in raso di seta bianco ricamato<sup>258</sup>.

Sul medesimo espositore sono disposti inoltre alcuni bottoni, sistemati in file, uno sotto l'altro, alcuni collocati sopra una placchetta rettangolare di velluto rosso; è presente poi una fibbia, posta vicino al capo, mentre altre sono appese sulla parete di fondo, disposte una sotto l'altra a fianco del ritratto.

Giusto di fronte alle tavolette di plexiglass, appoggiate direttamente al piano espositivo, vi sono delle scatolette in smalto e porcellana, sistemate in due gruppi, uno formato da due contenitori, e l'altro, più numeroso, che presenta una fila di scatoline e tabacchiere disposte obliquamente, distanziate tra loro e parallele. Sebbene in questa teca siano esposti molti oggetti, la loro disposizione risulta, a mio avviso, comunque molto ordinata, lasciando trasparire un ordine geometrico volto a favorire una miglior visione dei pezzi [Fig. 94 a,b,c].

---

<sup>255</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°2, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

<sup>256</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°15, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

<sup>257</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°4, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

<sup>258</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°6, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2006.

a

b c

[Fig. 94 a] In alto: allestimento sala n° 16, sezione "Arti Applicate"; [Fig. 94 b, c] In basso: marsine, allestimento sala n° 16, sezione "Arti Applicate", Museo d'Arte e di Arti Applicate di Palazzo Zuckermann, Padova

Nella seconda vetrina, sono sistemati invece dei preziosi merletti, avvolti attorno ai consueti tubi imbottiti, mentre, nella teca di sinistra, è esposta una pianeta, accompagnata da una serie di oggetti religiosi che ne completano l'allestimento.

La sala seguente, la numero 17, è l'ultima, in questa parte di percorso, ad ospitare altri mobili ed oggetti d'arredo; le due sale successive, infatti, sono dedicate alla mostra di gioielli e preziosi: nella sala 18 sono presenti quattro grandi teche con il piano espositivo inclinato, ricoperto da un tessuto di cotone grigio, ciascuna contenente gioielli divisi per tipologia, per un totale di quasi 100 pezzi l'una.

In quella di fronte all'ingresso, si trovano spilloni, appoggiati direttamente sul piano espositivo mentre, in quella di fianco, vi sono numerosi anelli, sistemati su specifici supporti in plastica nera; in quella seguente sono esposti pendagli, pietre preziose e orecchini a *clippe*, mentre, nell'ultima vi sono bracciali, spille, collane e pendenti, tutti i monili appoggiati direttamente sul piano espositivo. Ogni gioiello è sistemato ad una distanza regolare dagli altri, a formare file ordinate e sovrapposte, creando una specie di griglia espositiva di cui fanno parte anche le didascalie, scritte su rettangoli che percorrono orizzontalmente la teca in tutta la sua lunghezza; di ogni singolo pezzo, esse indicano solamente il numero d'inventario, riportato giusto al di sotto dell'oggetto di riferimento.

L'ultima vetrina presente in questa sala è costituita da una teca di vetro lunga e stretta, appoggiata su una struttura di sostegno in compensato dipinta di nero; al suo interno sono esposti ciondoli, orecchini e bracciali, accompagnati da didascalie più dettagliate rispetto a quelle appena descritte, realizzate su cartoncini quadrati, in cui non solo si indica il numero d'inventario, ma anche il tipo di oggetto, il materiale e il nome del donatore; ciò fa supporre che questi gioielli abbiano un certo valore, vista l'attenzione con cui sono presentati al visitatore.

La stanza successiva è dedicata al gioiello contemporaneo: si tratta di un ambiente molto piccolo, buio, illuminato principalmente dalla luce proveniente dalle due teche presenti; a sinistra è presente una vetrina rettangolare lunga e stretta, posta al centro di un corpo espositivo che occupa tutta la parete, su cui è riprodotta la gigantografia di un dettaglio del collier Hartung (1994), realizzato da Maria Rosa Franzin, pezzo in esposizione.

L'interno, completamente dipinto di nero, presenta nella parte superiore una lunga fila di led ad incasso, direzionabili, sistemati in tutta la lunghezza, di modo da creare un cono di luce in corrispondenza di ogni singolo gioiello; tutti i pezzi sono sistemati su due ripiani; si tratta di anelli, spille, orecchini, bracciali e collier, tra i quali figurano alcune creazioni degli allievi dell'Istituto d'Arte Pietro Selvatico di Padova.

Gli oggetti sono disposti ad intervalli spaziali regolari, collocati su speciali espositori metallici neri, essenziali, che cambiano forma e dimensioni a seconda del tipo di pezzo esposto.

Ogni gioiello di questa vetrina è accompagnato da una breve serie di informazioni, scritte sotto l'oggetto di riferimento su un unico lungo cartoncino rettangolare che percorre la teca in tutta la sua lunghezza; di ogni pezzo si indica nome, luogo e data di nascita dell'autore; il tipo di oggetto, il titolo, il materiale e il numero d'inventario.

All'interno di questa piccola stanzina, è presente poi una seconda teca, più piccola, cubica, con la parte anteriore dipinta di nero e decorata dall'immagine ingrandita della spilla Thalitis (1999) di Paola Crema, esposta al suo interno.

Sul piano espositivo, inclinato e colorato di grigio, sono disposti ben cinque gioielli, tutti nella zona centrale; a partire da sinistra si possono ammirare un girocollo, un pendente, un anello, una spilla e un secondo girocollo, tutti distanziati tra loro.

La vetrina presenta anch'essa un sistema d'illuminazione interno costituito da una doppia fila di led, sistemata lungo la parte anteriore della teca, nascosta quindi all'osservatore.

Prima di proseguire con l'analisi dell'ultimo allestimento d'abiti, è bene osservare come, sebbene il museo abbia tentato di valorizzare questi preziosi monili realizzando un allestimento essenziale, giocato sui toni del grigio e del nero, comunque, alla luce dell'importanza che riveste la scuola del gioiello contemporaneo di Padova, sarebbe bene che a questa sezione venisse riconosciuto un po' più di peso all'interno dell'allestimento, magari trasferendola in una sala più grande oppure aumentando il numero degli oggetti esposti.

D'altronde anche l'oreficeria è da sempre una delle arti applicate più importanti, ed, essendo questa l'unica sezione dedicata al gioiello contemporaneo, sarebbe opportuno valorizzarla di più. Si è quasi giunti al termine del percorso espositivo, e s'incontra la sala numero 20, in cui è presente un piccolo allestimento che riproduce l'arredo tipico di un salottino borghese del XIX secolo, con mobili originali e quadri appesi alle pareti; le didascalie presentano una piantina in miniatura della stanza, a cui non è possibile accedere; ogni oggetto è numerato e ad ogni numero corrisponde una breve descrizione; qui è presente l'ultimo capo esposto all'interno del museo, l'unico abito femminile, risalente al XIX secolo. Si tratta di un completo formato da corpetto e gonna di seta con applicazioni decorative<sup>259</sup>, posto su un manichino a mezzo busto privo di testa, lo stesso utilizzato per il completo maschile esposto nella sala 13, sistemato all'interno di un parallelepipedo di cristallo appoggiato direttamente al pavimento, privo d'infissi e di un sistema d'illuminazione interno. Ad accompagnare l'indumento vi sono un ventaglio piumato, nero, collocato su un apposito espositore di plexiglass trasparente nascosto dalle piume, fissato direttamente sul manichino, in corrispondenza della mano sinistra, e un fazzoletto in batista di lino<sup>260</sup>, raccolto nella mano destra [Fig. 95].

---

<sup>259</sup> Cfr. Scheda d'inventario del capo n°33, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2010.

<sup>260</sup> Cfr. Scheda d'inventario dell'accessorio n°386, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2008.



[Fig. 95] Allestimento sala n° 20, sezione "Arti Applicate", Museo d'Arte e di Arti Applicate di Palazzo Zuckermann, Padova

L'abito, accompagnato da una didascalia e da un breve testo riguardante la moda femminile dell'Ottocento, si inserisce all'interno di un allestimento particolare: alle sue spalle è possibile ammirare un salottino di gusto ottocentesco costituito da un divano semicircolare, ai lati del quale sono sistemati due piccoli mobili lignei, e accompagnato da dei poggiatesta mentre, al centro della stanza, vi sono un tavolo e delle sedie.

Di fronte al punto d'osservazione riservato al visitatore, è presente un focolare e, nella parte destra della sala, sono sistemati dei bracieri; vi sono anche altri elementi d'arredo come scaldini, candelieri, un trespolo e un ritratto femminile.

Il percorso espositivo si conclude con due sale, dedicate ai mobili e ai ventagli, che riconducono il visitatore alla sala numero 6, dalla quale si ritorna verso l'uscita del museo.

Sebbene il numero dei capi in esposizione sia decisamente inferiore rispetto ad altri tipi di oggetti coinvolti nell'allestimento, è comunque evidente che la direzione del museo s'impegna nel proporre delle soluzioni espositive esteticamente soddisfacenti e chiare, nei limiti delle proprie possibilità economiche.

Non sappiamo se i capi attualmente in mostra vengano sostituiti con altri in deposito, ma, nel caso ciò non avvenisse, sarebbe opportuno che il museo adottasse questa buona abitudine, per garantire il buono stato di conservazione dei suoi preziosi indumenti, tutti recentemente restaurati. Per migliorare ulteriormente l'allestimento, suggerirei inoltre di utilizzare solo busti sartoriali opportunamente imbottiti, evitando le grucce, di modo da ricreare la forma corporea di cui i capi necessitano.

Nel corso dell'intervista, la dottoressa Gastaldi ha detto che, per l'anno 2013, non sono previste attività di promozione rivolte a questa parte della collezione; ciò nonostante, ribadisco, è evidente che il museo s'impegna comunque a garantire, nei limiti delle proprie possibilità, un allestimento che valorizzi al meglio i propri capi.

## 5. Il Museo Civico di Asolo

Si va ora ad introdurre il quinto caso studio di questa tesi, ossia la raccolta di abiti presente nel Museo Civico di Asolo<sup>261</sup>, istituto che attualmente occupa il Palazzo del Vescovado e il complesso della Loggia della Ragione, un edificio comunale utilizzato, nel XIV secolo, per ospitare le rappresentanze minori veneziane e il Podestà, che esercita la propria autorità sul territorio asolano sin dal 1339; una targa commemorativa indica impropriamente la Loggia della Ragione come "Palazzo del Capitano", figura amministrativa della Serenissima mai presente ad Asolo<sup>262</sup>.

A partire dal XV secolo, diversi intellettuali ed amministratori si preoccupano di raccogliere e conservare documenti riguardanti la storia del paese, ma è solo con il cospicuo lascito di Domenico Manera e di Giovan Battista Sartori Canova che si gettarono le basi del futuro Museo Civico. Nel 1880, lo speziale asolano Andrea Manera dona al Comune oggetti e opere d'arte di famiglia, tra cui alcuni lavori di Antonio Canova, e somme di denaro per contribuire all'apertura di un museo cittadino, formalmente istituito nel 1882 nella Sala della Ragione, allora sede del Municipio<sup>263</sup>. Nel 1888 l'istituto arricchisce ulteriormente il proprio patrimonio grazie ad una cospicua donazione fatta dagli eredi di Pacifico Scomazzetto, farmacista e ispettore ai monumenti, che, nel corso della propria vita, raccoglie numerosi reperti archeologici risalenti all'età romana, rinvenuti nel XIX secolo durante alcuni scavi effettuati presso le antiche terme, oggi Piazza Brugnoli, e al teatro romano, ora facente parte del giardino di Villa Freya.

In seguito a questo lascito, il Comune ufficializza definitivamente la fondazione del Museo Civico con il nome di "Fondazione Scomazzetto", continuando ad utilizzare la sala municipale come spazio espositivo provvisorio. Nel 1989 il Museo Civico viene chiuso per restauri, e viene successivamente riaperto al pubblico nel 2001; la vecchia sede museale, costituita dalla prima sala dell'attuale Pinacoteca, dalla Sala della Ragione, dove era esposta la maggior parte delle opere d'arte, e dai tre piani ora occupati dall'Archivio Storico, aveva la sezione archeologica allestita all'interno dell'attuale deposito, al piano interrato, a cui si accedeva tramite un ingresso posto nel lato posteriore dell'edificio<sup>264</sup>.

La nuova sede, invece, aperta al pubblico dopo dodici anni di chiusura, occupa gli spazi precedentemente adibiti ad uffici pubblici (Pretura, Poste, Ufficio Registro)<sup>265</sup>, rispettando solo in parte la struttura del museo precedente.

---

<sup>261</sup> Si ritiene opportuno sottolineare che, non essendoci pubblicazioni riguardo la storia e lo sviluppo del museo civico di Asolo, la maggior parte dei contenuti di questo paragrafo proviene da un'intervista fatta alla dott.ssa Orietta Dissegna, in data 27 aprile 2012.

<sup>262</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, responsabile del museo civico di Asolo, in data 27 aprile 2012.

<sup>263</sup> *La Storia*, in *Opuscolo informativo del Museo Civico di Asolo*, s.l., s.d.

<sup>264</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, responsabile del museo civico di Asolo, in data 27 aprile 2012.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

Il Comune è diretto responsabile del mantenimento e funzionamento della sede museale, e, come recita lo Statuto di ordinamento "a tale scopo viene annualmente stanziato, nel bilancio ordinario, un apposito fondo in relazione alle necessità, secondo un piano annuale o pluriennale di previsione"<sup>266</sup>, ma, stando ai documenti fornitemi dall'attuale direttrice *in pectore*, la dottoressa Orietta Dissegna, la gestione è affidata ad una Commissione costituita dal Sindaco o da un suo delegato di diritto, da un conservatore di diritto, da un Presidente e da tre Consiglieri<sup>267</sup>, ai quali spetta il compito di: sovrintendere attività culturali come mostre, convegni e pubblicazioni; approvare eventuali proposte del conservatore e di presentare all'Amministrazione Municipale il piano programmatico e il resoconto annuale<sup>268</sup>.

Il Museo Civico di Asolo è aperto al pubblico solo il sabato e domenica, dalle ore 10.00 alle ore 12.00 e, nel pomeriggio, dalle ore 15.00 sino alle ore 19.00; il costo intero del biglietto d'ingresso è di 4 euro, ma sono previste riduzioni per utenti ultrasessantacinquenni, ragazzi fino ai 25 anni e gruppi di 10 persone o più, per i quali il costo ammonta a 3 euro; ulteriori sconti sono applicati ai familiari dopo i primi due, che pagano 2,50 euro, alle scolaresche, per cui ogni studente paga 2 euro. Esenti dal pagamento del biglietto sono invece bambini fino al compimento dei 6 anni, giornalisti con tessera, insegnanti e accompagnatori di scolaresche, guide turistiche e accompagnatori di gruppi, direttori o conservatori di altri musei civici o statali e ospiti dell'Amministrazione e della Direzione accompagnati<sup>269</sup>.

Attualmente la dottoressa Dissegna, pur non ricoprendo un incarico formale di direzione, è responsabile di tutte le pratiche amministrative museali legate alle Soprintendenze, trasporti e prestiti; altre figure professionali presenti durante l'orario d'apertura all'interno dell'edificio sono l'addetto alla biglietteria e due guardiasala, facenti capo ad una cooperativa esterna, "Volontà di Sapere", che provvede alla formazione del personale; oltre a svolgere queste funzioni, alcuni dipendenti ricoprono anche il ruolo di guida sia all'interno della struttura museale che nella città di Asolo<sup>270</sup>.

Il patrimonio museale è suddiviso in nuclei diversi tra loro per il tipo di materiale conservato, tra cui si segnalano la collezione archeologica, costituita dai reperti provenienti dalla donazione Scomazzetto, la Pinacoteca, la Sezione Caterina Cornaro, e la raccolta del Tesoro della Cattedrale<sup>271</sup>; a questi gruppi si aggiungono alcune testimonianze dell'Ottocento asolano di Gabriele D'Annunzio, di Robert Browning e Freya Stark e, infine, il fondo dedicato ad Eleonora Duse; esiste anche una collezione costituita da oggetti ed opere d'arte realizzati da Antonio Canova e donati da Andrea Manera nell'Ottocento<sup>272</sup>.

---

<sup>266</sup> Art. 2 in Capitolo 1°- sede-costituzione - fini in *Statuto Museo Civico di Asolo*, secondo la delibera approvata dal Comune di Asolo il 18.12.1985.

<sup>267</sup> Art. 3 in Capitolo 2°- Organi di gestione in *Ibidem*.

<sup>268</sup> Art. 5 Capitolo 2°- Organi di gestione in *Ibidem*.

<sup>269</sup> Cfr. <http://www.asolo.it/museo> (consultato in data 13/04/2012).

<sup>270</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, responsabile del museo civico di Asolo, in data 27 aprile 2012.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> Cfr. <http://www.asolo.it/museo> (consultato in data 13/04/2012).

Fino a tre anni fa, le raccolte erano sottoposte ad un lavoro di schedatura e catalogazione che prevedeva la registrazione iniziale di ogni pezzo nel registro generale d'entrata del museo, poi successivamente trascritto, assieme ad un presunto valore di stima, nell'inventario delle collezioni, dove veniva contrassegnato da un numero distintivo che non poteva subire variazioni. Queste norme valevano sia per gli inventari delle raccolte, che per oggetti ed opere conservati nei depositi, che venivano registrati nell'inventario dei depositi con un'apposita numerazione caratterizzata da un colore specifico<sup>273</sup>.

Il museo possiede un Archivio Storico, da sempre parte dell'istituzione, dove sono conservati preziosi manoscritti, mappe antiche, atti e registri, che documentano la storia della città dal XV secolo sino alla prima metà dell'Ottocento; il materiale è organizzato in tre sezioni cronologiche: l'Archivio Antico Regime (1411 – 1796), l'Archivio Epoca Austro Francese ( 1797 – 1814) e l'Archivio Otto Novecentesco (1815 – 1920), alle quali si può accedere il martedì dalle 9.00 alle 13.00 e negli altri giorni su appuntamento; è presente inoltre una Biblioteca quale valido supporto ai numerosi studiosi che frequentano l'istituto<sup>274</sup>.

Dal 2009 il museo è sprovvisto di un conservatore, in quanto quello allora incarica non è stato riconfermato, e non né è stato nominato un altro, per cui, attualmente, non esiste un responsabile addetto al monitoraggio e alla manutenzione delle collezioni, tra le quali si segnala una raccolta di abiti e costumi di scena appartenuti all'attrice Eleonora Duse, sistemati all'interno di una sezione specifica a lei dedicata<sup>275</sup>.

Come si è fatto per il Museo d'Arte e delle Arti Applicate di Padova, trattandosi anche in questo caso di un istituto che conserva ed espone pezzi e opere d'arte diversi tra loro, si ritiene opportuno descrivere, seppur brevemente e in maniera generale, anche l'allestimento di tutte le sezioni museali, per fornire una visione d'insieme.

### **Caso di studio: la raccolta di abiti**

Il percorso espositivo che si va ora ad approfondire, di cui purtroppo non è possibile fornire alcuna immagine a causa del divieto da parte della direzione di scattare foto dei singoli ambienti, occupa tre piani dell'edificio storico che lo ospita, ed è segnalato all'esterno da un

---

<sup>273</sup> Art. 9 in Capitolo 3°- Inventari in *Statuto Museo Civico...*op. cit.

<sup>274</sup> Una prima sistemazione del materiale dell'Archivio Storico fu fatta dal prof. Luigi Coletti, direttore del Museo Civico nel 1921, quando collocò parte della raccolta documentaria nella Sala della Ragione. Questo primo nucleo fu arricchito di altro materiale negli anni sessanta e, negli anni settanta, fu reso accessibile agli studiosi grazie all'intervento dell'allora direttore del museo, il dott. Corrado Fabris. Nel 1981, tutto il materiale documentario dell'archivio venne trasferito nella sede museale. *Evviva Museo*, opuscolo specifico dedicato ai laboratori e ai percorsi didattici offerti dal Museo Civico di Asolo alle scuole, anno scolastico 2011/2012, s.l., s.d. Crf. <http://www.asolo.it> (consultato in data 26/04/2012).

<sup>275</sup> In riferimento all' intervista alla dott.ssa Orietta Disegna, responsabile del museo civico di Asolo, in data 27 aprile 2012: "sono responsabile del museo e dell'archivio storico [...] come dicevo, non c'è un incarico formale di direzione, non c'è un incarico formale di conservatoria. Non c'è il conservatore in questo museo; c'è stato fino a tre anni fa e poi [...] per vari motivi non è più stato riconfermato [...] e non è stato neppure nominato".

cartello su cui è riportata la scritta "Museo Civico di Asolo", posto giusto sopra l'ingresso, oltre il quale si trova una piccola anticamera.

Quest'ambiente è semplice, con soffitto e pareti dipinte di bianco; a destra, vicino ad una vetrina in cui sono esposti oggetti e *gadgets*, è sistemato un pannello bianco, lungo e rettangolare, dove sono trascritti i nomi dei donatori e, sotto, è presente un altro riquadro, di colore diverso, su cui è riportato un breve testo riguardante l'archivio storico.

A sinistra, invece, vi sono una piccola biglietteria e un bookshop, dove si vendono libri e pubblicazioni riguardanti le collezioni del museo; tra queste, l'unica pubblicazione riguardante il museo è *turnée TORNARE. Carteggi Duse/ Febo Mari e Duse/ Bianca di Prampero* (2007), edizione critica dei carteggi di Eleonora Duse a cura di Paola Bertolone, il solo materiale appartenuto all'attrice di proprietà civica che, però, non è esposto al pubblico.

Per introdurre il visitatore nel giusto clima di curiosità ed interesse, vi è una didascalia in cui si narra la storia del museo civico e delle sue collezioni, sia in italiano che in inglese; i due testi, disposti uno sopra l'altro, si distinguono tra loro per il colore dei caratteri, il primo è scritto in nero, il secondo in rosso; questo tipo d'impaginazione è lo stesso in tutti gli altri supporti informativi, comprese le didascalie.

Di fronte all'ingresso della prima sezione, sono presenti due tavole, una riprodotte i tre piani dell'edificio, l'altra la pianta ingrandita del piano terra; ad ogni sezione è assegnato un colore diverso: il piano terra, ad esempio, ospita la sezione archeologica, di colore grigio, il primo piano, invece, la pinacoteca, di colore blu, mentre il secondo ed ultimo piano comprende più sezioni: quella dedicata a Caterina Cornaro e al Tesoro della Cattedrale, in giallo ocra; la sezione Freya Stark, in rosso bordeaux, quella di Eleonora Duse, in rosso acceso e quella del poeta inglese Robert Browning, in verde oliva.

Superata la biglietteria, a sinistra, si entra nella prima sezione museale, quella archeologica, suddivisa in cinque sale, ambienti bianchi, illuminati esclusivamente da luce artificiale emessa da una serie di faretti in alluminio, direzionabili, fissati al soffitto e con una pavimentazione in parquet di legno chiaro.

Nell'ingresso sono collocati tre pannelli informativi di grandi dimensioni, tutti appesi alle pareti; il primo, rettangolare di plastica gialla, in cui si presentano il tema centrale di questo primo allestimento, la storia di Asolo e del suo territorio, e il criterio con cui sono esposti gli oggetti, basato su un ordine cronologico che attraversa diverse epoche: la preistoria, la protostoria, l'epoca romana e, infine, l'alto medioevo; il secondo, a colori, mostra l'ingrandimento di una veduta aerea della città di Asolo e del territorio circostante, mentre il terzo riporta l'immagine ingrandita di un mammut, narrandone l'avventuroso ritrovamento.

Sono presenti inoltre due targhette in plastica: una più piccola, su cui è scritto il numero della stanza, e una più grande, in cui è indicato il periodo storico a cui risale il materiale in esposizione; ogni ambiente espositivo del museo è presentato in questa maniera, e i colori dei cartellini sono quelli della sezione di riferimento.

Per quanto riguarda la disposizione degli oggetti, alcuni sono sistemati all'interno di teche a muro, costruite con pannelli di compensato, il cui colore varia: quelli al piano terra, ad esempio, sono grigi, quelli al primo piano blu, mentre al secondo piano sono bianchi; questi espositori hanno un vano centrale protetto da una lastra di vetro rettangolare disposta orizzontalmente, con il piano espositivo in alcuni casi ricoperto con un telo di stoffa lanosa, e il fondo provvisto di ripiani in plexiglass trasparente, sui cui gli oggetti, accompagnati dal proprio numero di riferimento, appoggiano direttamente oppure mediante l'uso di appositi supporti espositivi.

Alcune teche, come, ad esempio, quelle della sala 3 (protostoria) della sezione archeologica al primo piano, sono dotate di un sistema d'illuminazione interno costituito da un sistema di led incassati nel tetto; altre, invece, formate da semplici parallelepipedi di vetro o plexiglass, privi d'infissi, posizionati su monoliti in compensato di diversa altezza, ne sono sprovviste.

All'interno delle vetrine, i pezzi sono sempre leggermente distanziati tra loro e possono essere accompagnati da immagini che ne spiegano le antiche finalità d'uso; ognuno poi è accompagnato da una didascalia redatta su cartoncini bianchi inseriti all'interno di porta etichette in plexiglass trasparente, sistemati o all'esterno della teca, oppure all'interno; nel primo caso, la didascalia è leggermente inclinata verso l'alto, nel secondo, invece, può appoggiare direttamente al piano espositivo oppure essere appiccicata alla parete di vetro.

Prima di passare a descrivere la sezione successiva, è bene sottolineare che alcuni pezzi, come resti archeologici di grandi dimensioni, sono esposti senza teca protettiva, sistemati su tavoli di compensato grigio oppure lungo le pareti, su travi di ferro sporgenti; proseguendo ora lungo il percorso di visita, si giunge al primo piano, a cui si accede mediante una scalinata, al termine della quale è presente un'anticamera in cui sono esposti alcuni ritratti di personaggi asolani noti. Si tratta di un ambiente spoglio, con pareti e soffitto bianchi, illuminato da fari fissati al soffitto, che collega le quattro sale della Pinacoteca, in cui i quadri sono appesi mediante sottili fili metallici direttamente sulle pareti della sala, oppure su pannelli di compensato liscio e blu, sistemati l'uno accanto all'altro a coprire i muri. Anche qui le finestre sono tutte coperte da spessi tendaggi, completamente oscurate per creare zone d'ombra suggestive attorno ai quadri. Dalla sala introduttiva è possibile poi salire la seconda rampa di scale, giungendo così al secondo piano, dove si trova l'allestimento degli abiti di Eleonora Duse; prima di procedere con l'analisi del caso studio, si ritiene opportuno terminare la descrizione degli altri spazi espositivi presenti in quest'ultimo piano, dotato di un'ampia anticamera con pareti e soffitto bianchi, in cui vi sono alcune foto di Freya Stark, inserite in cornici di plastica nera appese lungo la parete sinistra in duplice fila, una sotto l'altra, mediante un sistema di catenelle, oppure sistemate all'interno di armadietti; si tratta di una mini sezione è introdotta da un pannello informativo che fornisce una breve biografia della viaggiatrice inglese.

Dopo aver attraversato questo primo spazio espositivo, che, stando alla piantina del museo, dovrebbe essere l'ultimo, svoltando in fondo a destra si accede a due sale, una dedicata al tesoro della cattedrale e l'altra alla sezione Caterina Cornaro, in cui è allestita la stanza delle

armi. Nel primo ambiente sono esposte delle pianete, collocate all'interno di grandi parallelepipedi di cristallo, distese sulla superficie piana di una struttura triangolare di plexiglass trasparente; le spalline dei capi sono mantenute ben tese grazie a piccoli supporti plastici fissati alla struttura principale, posizionati in modo tale da seguire l'andamento dell'abito; ogni pezzo è accompagnato anche in questo caso da un numero di riferimento e da una didascalia inserita all'interno della teca, dove sono riportati dati essenziali come nome del manufatto, tipo di manifattura e data d'esecuzione. Il secondo ambiente si distingue dagli altri per il tetto spiovente con travi di legno a vista e un pavimento in parquet sopraelevato rispetto alla pavimentazione originale; lungo le tre sono disposte delle particolari teche con struttura portante in legno, aventi il piano espositivo inclinato e rivestito da uno strato di moquette azzurro chiaro, su cui sono esposti oggetti collocati su appositi supporti in plexiglass trasparente. Al centro è poi esposto un dipinto di grandi dimensioni, con cornice rettangolare, disposta orizzontalmente, attribuito a Gentile Bellini, intitolato *Incontro di Caterina Cornaro di ritorno da Cipro con il Doge Agostino Barbarigo* (1489), accompagnato da didascalia, inserita all'interno di un porta etichette in plexiglass trasparente fissato in basso a destra, in cui si indicano il nome dell'autore, la data e il luogo d'esecuzione, il titolo dell'opera, la tecnica e numero d'inventario. Ultimo elemento d'arredo è un grande baule di ferro, posizionato tra il dipinto e la parete di sinistra, appoggiato per terra su strati di carta, descritto, assieme alle numerose armi appese alle pareti, dai pannelli didascalici provvisti di immagini presenti in sala. Si giunge così alla sala numero 16, dove è allestita la sezione "Eleonora Duse", un ambiente a pianta rettangolare piuttosto grande, con il soffitto e le pareti bianche, e il pavimento ricoperto da un parquet di tasselli di legno chiaro e moquette rossa a delimitare una zona espositiva posta in fondo alla sala [Fig. 96].

[Fig. 96] Allestimento sezione "Eleonora Duse", Museo Civico di Asolo

Lo spazio è articolato internamente attraverso la presenza di due pareti finte: una, di fianco all'ingresso della sala, che corre obliquamente verso il fondo, l'altra, di fronte alla porta d'entrata, che percorre in linea retta la stanza, sino a terminare nello stesso punto della precedente; entrambe sono state create impiegando pannelli di compensato bianco, rettangolari, disposti verticalmente, incastrati uno di fianco all'altro; dietro la seconda parete, è presente poi un piccolo vano in cui è allestita la piccola sezione dedicata a Robert Brwoning, all'interno della quale sono esposti pochi oggetti appartenuti al personaggio inglese, opportunamente segnalata da un pannello informativo; al centro, infine, vi è un ampio corridoio che guida e prepara il visitatore all'allestimento realizzato in fondo alla sala, spazialmente delimitato da una moquette rossa.

A destra dell'ingresso sono sistemate quattro teche di vetro, prive d'infissi e di un sistema d'illuminazione interno, sostenute da un parallelepipedo di compensato rivestito di un tessuto nero, con un piano espositivo leggermente inclinato; qui sono presenti alcuni bozzetti di scenografie a colori, ciascuno accompagnato dalla propria didascalia, ricavata da una lunga striscia rettangolare di carta semplice bianca, su cui è stata riprodotto il contorno di una pergamena; di ognuno si indica il nome del disegnatore, il nome dell'opera e del suo autore, e la data d'esecuzione; vi è poi un'ultima vetrinetta, uguale a quelle appena descritte, contenente un bozzetto e degli appunti manoscritti di Eleonora, appoggiati orizzontalmente direttamente sul piano espositivo.

Lungo il corridoio centrale, a destra, sono presenti due vetrine, una di fianco all'altra, incassate al centro della finta parete; si tratta di teche rettangolari, disposte orizzontalmente, aventi un interno bianco e non illuminato; entrambe espongono fotografie, scritti ed oggetti personali appartenuti all'attrice, sistemati in maniera tale da occupare tutto lo spazio disponibile.



Alcune fotografie sono posizionate in verticale grazie all'ausilio di appositi cartoncini rigidi, mentre altri oggetti, invece, appoggiano direttamente sulla superficie del piano espositivo.

Sulla parete sinistra del corridoio, invece, fanno bella mostra di sé tre ritratti della Duse, incorniciati, disposti l'uno dopo l'altro sullo stesso piano, appesi nella zona centrale della parete mediante fili metallici fissati al bordo superiore della cornice; ognuno è poi accompagnato da una didascalia redatta su cartoncino bianco, inserita all'interno di un porta etichette in plexiglass trasparente, in cui sono riportate le seguenti informazioni: nome dell'autore, titolo dell'opera, anno e luogo d'esecuzione, e numero d'inventario.

Vicino l'ingresso, su questa stessa parete, è sistemato inoltre l'unico pannello informativo riguardante la sezione, realizzato su una tavola di compensato bianca, in cui si spiega da dove provengono gli oggetti esposti e, in breve, la vita della celebre attrice.

Si va ora a descrivere l'allestimento degli abiti vero e proprio, posto in fondo alla sala, dove sono esposti alcuni costumi di scena appartenuti alla Duse, facenti parte di un generoso lascito donato, nel 1934, dalla figlia dell'attrice, Enrichetta Bullogh, allo Stato Italiano, e depositati al Museo Civico di Asolo.

Rispetto agli allestimenti presenti nelle altre sale del museo, questo è, a mio parere, un po' più scenografico, giocato su un criterio espositivo simile a quello impiegato nell'esposizione dell'archivio aperto della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Ogni singolo oggetto esposto, anche in questo caso, appartiene al medesimo soggetto, Eleonora Duse, rimasta profondamente affascinata da Asolo, al punto da sceglierlo quale luogo per la propria sepoltura<sup>276</sup>. L'allestimento si sviluppa dalla parete destra sino quasi a raggiungere quella sinistra, e mostra la ricostruzione di un interno domestico ricreato con i pezzi della donazione, proprio come si osserva nella "Stanza di Eleonora Duse".

Questa piccola *mise en scène* si trova su un piano rialzato rispetto al pavimento della sala, e lo sfondo è costituito da una parete fittizia che non segue l'andamento del muro perimetrale bensì lo taglia angolarmente grazie a tre pannelli bianchi di compensato, due disposti uno di fianco all'altro, mentre il terzo, grande circa un terzo dei precedenti, si sovrappone al secondo, andando ad unirsi ad un ultimo pannello di colore rosso acceso, lo stesso della moquette.

Tutta la sala presenta un sistema di illuminazione artificiale formato da faretti in alluminio direzionabili, che illuminano in maniera scenografica l'ambiente; sono presenti anche due finestre, poste dietro l'allestimento, ma entrambe sono sempre chiuse. A destra è possibile ammirare una prima parte dell'allestimento, in cui sono presenti: un tappeto, steso a terra, che rende l'angolo caldo e accogliente, e una credenza in legno massiccio affiancata da un secondo mobile a ripiani dove sono sistemati vecchi libri e fotografie; sulle pareti, invece, sono appesi due ritratti di celebri commediografi, William Shakespeare e Henrik Ibsen, accompagnati da una stampa pregiata. Proseguendo verso il centro della scena, s'incontra un elegante busto dell'attrice, finemente scolpito su marmo rosso, sistemato sopra un piedistallo rettangolare in

---

<sup>276</sup> Cfr. <http://www.asolo.it> (consultato in data 26/04/2012).

compensato bianco, vicino al quale è presente una grande scrivania in mogano scuro, dotata di due cassetti e di un piano d'appoggio sul quale è esposto un gran numero di boccette, vasi, astucci in pelle e calamai, tutti collocati in maniera ordinata e regolare, probabilmente per agevolarne la visibilità e il riconoscimento da una prospettiva frontale. Ai piedi di questo mobile, vi sono due ritratti dell'attrice e, poco più avanti, sono presenti un piccolo leggio in legno, sul quale è appoggiato un libricino rosso, e un tavolino, su cui sono, invece, sistemati un telaio, delle bacchette per lavorare a maglia e un *nécessaire* in cuoio blu.

In primo piano, c'è una grande valigia portaritratti chiusa, in cuoio nero, distesa su una pedana di compensato bianco, a sinistra della quale è presente un oggetto piuttosto insolito, un calco della mano di Eleonora sistemato all'interno di una piccola cassetta di legno, con un'anta vetrata ed interni rivestiti di tessuto rosso damascato e usurato. In secondo piano, vi sono poi due seggiole asolane, con struttura lignea e seduta di paglia, posizionate l'una di fronte all'altra attorno al tavolino col telaio, a creare un piccolo angolo conviviale; rispetto alla disposizione degli oggetti visibile nell'unica fotografia che la direzione del museo mi permette di utilizzare, si segnala che sono state apportate alcune modifiche; sulla sedia in fondo, rivolta verso l'osservatore, l'unico oggetto a mantenere la sua posizione è il *foulard* colorato, mentre il grande ombrello in seta blu e manico in avorio, nella foto posizionato di fronte alla seggiola, nell'attuale allestimento è invece agganciato al bracciolo destro, in posizione trasversale; anche l'ombrellino nero con manico in avorio, che nella foto compare sulla sedia in primo piano, ora si trova sull'altro seggiolone, sempre aperto, sostituito dalla sciarpa di lana gialla, distesa, morbida e drappeggiata, sullo schienale della seggiola di spalle. Sul fondo, a completare l'arredo di quello che potrebbe essere un salottino borghese, vi è una credenza all'interno della quale è sistemata una collezione di vasetti di Murano, simili ad ampolle, sistemati su tutti i ripiani interni, ricoperti con lo stesso tessuto già visto nella scatola contenente il calco della mano.

Tutti questi oggetti, essendo appartenuti alla Duse, testimoniano il suo gusto in fatto d'arredo e, così disposti, forniscono poi un ottimo contesto in cui inserire i pochi ma preziosi costumi che ora si va finalmente a descrivere.

Il primo capo è quello che si trova a destra dell'ultimo mobile descritto; si tratta di un lungo abito nero vestito su un busto sartoriale ricoperto da una telina nera, privo di testa e arti e inserito all'interno di una teca di plexiglass trasparente a forma di tronco di cono, sigillata da un unico infisso metallico, posto lungo tutta la parte posteriore, mentre il tetto è anch'esso di forma circolare e trasparente.

Si noti come la forma della teca, ampia alla base e stretta verso l'alto, segua la fisionomia dell'abito, che presenta un piccolo strascico circolare ai piedi; il manichino poggia direttamente sulla base dell'espositore, un piano d'appoggio nero, di compensato lucido sagomato, che s'incastra perfettamente con l'apertura inferiore; questa, l'unica vetrina appoggiata al pavimento, è sprovvista, al pari di tutte le altre, di un sistema d'illuminazione interno.

Le teche successive sono infatti parallelepipedi di cristallo privi d'infissi fissati ai pannelli bianchi, leggermente rialzati da terra e appoggiati ad un corpo più piccolo sottostante; per esporre gli abiti all'interno di questi contenitori, non sono stati utilizzati manichini tradizionali, bensì sagome in polistirolo prive di testa e arti, formate da due pannelli, uno per la parte destra, l'altro per quella sinistra, riproducenti appena la forma del corpo e con la base appoggiata direttamente sul piano espositivo.

Prima di proseguire con la descrizione dell'allestimento, ritengo opportuno precisare che, a mio avviso, la scelta di questo tipo di manichini, costituiti di un materiale generico non specifico per l'esposizione di capi d'abbigliamento e privi di forme che in qualche modo assecondino la foggia degli indumenti, è un'inosservanza delle minime norme conservative che dovrebbero essere rispettate nell'allestire mostre di abiti; tessuti esposti in via permanente, per cui mai messi a riposo, sistemati in questa maniera sono, secondo me, sottoposti ad un costante stress che potrebbe causare possibili danni. Stando a quanto afferma la dottoressa Dissegna nel corso dell'intervista, l'errore sarebbe da attribuirsi non tanto ad una cattiva gestione del museo, ma ad una negligenza da parte del diretto ed unico responsabile dell'intera sezione "Eleonora Duse", ossia lo Stato.

Ritornando ora a parlare dell'esposizione dei capi, la scelta di appendere le teche al muro può probabilmente facilitare la visione frontale dei capi, nonostante non sia possibile vederli da vicino; tutti sono infatti esposti in posizione verticale, a partire dal primo a sinistra, un costume in panno di lana indossato probabilmente durante la rappresentazione di *Così sia* di Tommaso Gallarati-Scotti, del 1921, seguito da un completo formato da una casacca di crespo di lana e una gonna di panno, e da un costume in velluto verde tradizionalmente attribuito all'opera di Gabriele D'Annunzio, *Sogno di un mattino di primavera*, del 1897.

Vi è poi un solo capo esposto senza teca protettiva, una giacchetta di velluto verde sistemata su un busto sartoriale rivestito di telina bianca, sorretto da un asta regolabile in acciaio su base circolare.

Questo spazio espositivo è delimitato da un cordone rosso, un recinto quadrato che impedisce al visitatore di avvicinarsi troppo all'allestimento; nonostante non si tratti di un sistema particolarmente sofisticato, tale misura precauzionale informa il pubblico del divieto di toccare gli oggetti esposti, la maggior parte dei quali, ricordiamo, è sprovvista di teche protettive. Il cordone è sorretto da tre sottili piedritti metallici che fungono anche da porta didascalie; in cima, infatti, sono appoggiati dei cartoncini rivestiti di plastica lucida, ognuno dei quali mostra la riproduzione di una parte dell'allestimento, indicando per ogni oggetto, il numero di riferimento e la relativa spiegazione.

Nel confrontare quanto scritto nelle didascalie con quello che effettivamente compare, risulta che mancano alcuni pezzi; mi riferisco a tre paia di scarpe, un paio di calzature in pelle marrone, che dovrebbero essere esposte assieme al saio marrone, all'interno della teca; un paio

in raso nero, che dovrebbero accompagnare invece la tunica di raso nero e tulle, e un terzo paio, in raso nero, che sarebbe dovuto essere vicino alla tunica in velluto verde.

Sebbene l'allestimento degli abiti sia stato interamente descritto, si ritiene opportuno parlare anche del resto dell'allestimento di questa sala, che presenta ancora otto teche, disposte lungo la parete sinistra, tutte uguali e costituite da parallelepipedi alti e stretti, con base quadrata, di compensato bianco. Questi monoliti posseggono al centro delle vetrine, che, all'interno, presentano un piano espositivo modellato a piani o leggermente inclinato in avanti, rivestito, come la parete di fondo, da un tessuto lanoso bianco; qui sono esposti pezzi vari come medaglie, nastri, piccoli ritratti, fotografie e orologi, alcuni posizionati direttamente sul piano d'appoggio, debitamente distanziati gli uni dagli altri, altri su semplici supporti espositivi; tutti sono comunque accompagnati da un numero di riconoscimento.

Per fare un esempio che aiuti a comprendere questo tipo di allestimento, si va ora a descrivere brevemente la teca centrale, in cui sono sistemati, in fondo a destra, un vaso di cristallo a tronco di cono, dono di Gabriele D'Annunzio, affiancata da una farfalla blu del Brasile, sistemata all'interno di una scatolina di legno; entrambi questi oggetti sono posizionati su piccoli parallelepipedi in compensato bianco, di diverse dimensioni, quello a destra più alto e grosso rispetto a quello di sinistra, più basso e sottile. A metà, sono invece sistemate due statuine raffiguranti delle mascherine veneziane, una femminile, posta di fronte al vaso, e una maschile, entrambe in piedi su due piccoli cartoncini rettangolari rivestiti di stoffa verde.

Davanti, al centro della teca, si possono ammirare una bussola, posta all'interno di un piccolo cubetto in plexiglass trasparente, e sei monete ossidate, appoggiate direttamente sul vano espositivo.

Tutte queste vetrinette sono accompagnate da una didascalia esterna che fornisce brevi ma concise informazioni circa il materiale in esposizione, trascritte su un lungo cartoncino bianco inserito all'interno di un porta etichette in plexiglass trasparente leggermente inclinato.

Stando a quanto afferma la direttrice del museo, all'interno della sala non è presente un sistema di termoregolazione, ciò nonostante, a suo avviso, la temperatura si mantiene costante grazie alla posizione angolare dell'ambiente all'interno della struttura del palazzo.

Poco fa si è accennato al fatto che gli abiti presenti in questa stanza sono perennemente esposti, essendo gli unici capi che il museo ha in affidamento, ad eccezione di uno attualmente in deposito e mai messo in mostra<sup>277</sup>. Purtroppo, al momento della mia visita al museo, non mi è stato permesso di vedere il capo in questione, in quanto la direttrice ha sostenuto di non essere autorizzata a mostrarmelo; ciò nonostante, stando a quanto dice Dissegna, si tratterebbe di un abito piuttosto delicato, per cui la Soprintendenza ne vieta l'esposizione, un vero e proprio controsenso viste le condizioni in cui l'indumento è costretto a stare. Esso è infatti collocato in un'auletta riadibita a deposito, sita al piano terra, dietro la biglietteria, piccola, sprovvista delle

---

<sup>277</sup>In riferimento all'intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, responsabile del museo civico di Asolo, in data 27 aprile 2012.

strutture necessarie per conservare adeguatamente un capo che necessita di un certo tipo di cure ed attenzioni; questo, anziché essere sistemato orizzontalmente, avvolto in carta velina non acida e opportunamente imbottito per evitare il formarsi di pieghe, è invece posto su di un manichino, in piedi, ricoperto da un telo grigio; stando a quanto emerso nel corso delle ricerche e delle interviste condotte per questa tesi, io credo che queste non siano le condizioni più adatte per garantire all'abito un buono stato di conservazione.

Alla luce di quanto detto sin'ora, si confida nel fatto che la direzione del museo riesca a coinvolgere la Soprintendenza in quello che, stando alle parole della direttrice, sarebbe l'obbiettivo principale da perseguire in futuro, "conservare e valorizzare le memorie e le vicende storiche locali, con lo scopo di contribuire alla formazione civica e culturale dei cittadini"<sup>278</sup>.

Il museo intende infatti promuovere le proprie collezioni attraverso numerose attività didattiche, rivolte a studenti di scuole elementari, medie e superiori, suddivise in quattro sezioni, "Archeologia", "Arte", "Personaggi" e "Girovagando", per le quali sono previsti laboratori e percorsi didattici organizzati da un ente esterno, la ditta "Cristina Mondin, servizi per l'archeologia", gestita dalla stessa dott.ssa Mondin, archeologa consulente della Soprintendenza e capo di uno staff di archeologi responsabile delle attività; si organizzano inoltre visite guidate, escursioni e il progetto didattico "Evviva Museo", spiegato in un opuscolo informativo reperibile presso il bookshop<sup>279</sup>.

Nella sezione "Personaggi" è prevista una visita guidata nella sala dedicata ad Eleonora Duse, rivolta a studenti delle scuole medie, durante la quale i partecipanti hanno modo di conoscere l'attrice attraverso la spiegazione degli abiti e degli oggetti conservati nel Museo; per poter aderire a questa e ad altre iniziative, è necessario rivolgersi all'Ufficio Cultura del Comune di Asolo, facendo pervenire, con almeno 15 giorni di anticipo, l'apposita scheda di prenotazione scaricabile dal sito web del Comune; si tenga presente che tutti i laboratori e i percorsi didattici prevedono un limite massimo di partecipanti pari a 25 alunni.

Tra i servizi rivolti ad adulti e famiglie, si segnalano le visite gratuite alle collezioni ogni prima domenica del mese a partire dalle ore 16.00, e i percorsi tematici alla scoperta degli angoli nascosti della città di Asolo, come "I luoghi della divina Eleonora", "Caterina Cornaro signora di Asolo" e "L'*urbs picta*: la città dipinta", tutti descritti all'interno della *home page* del sito web ufficiale del museo, dove sono riportati anche dati essenziali per contattare l'istituzione come l'indirizzo, il numero di telefono e di fax, l'e-mail, e il numero telefonico dell'Ufficio Cultura.

Infine, vale la pena segnalare una recente iniziativa, tenutasi il 15 aprile 2012, che ha visto la presentazione del primo catalogo delle opere d'arte della Pinacoteca, la cui realizzazione è affidata al prof. Giorgio Fossaluzza, docente presso l'Università di Verona, in collaborazione con la dott.ssa Gabriella Delfini, funzionaria di zona della Soprintendenza; questo progetto, a mio

---

<sup>278</sup> Arti. 1 in Capitolo 1°- sede – costituzione-fini in *Statuto Museo Civico...op.cit.*

<sup>279</sup> Cfr. <http://www.asolo.it/museo> (consultato in data 13/04/2012).

avviso, può essere un iniziale rimedio alla totale assenza di serie ed approfondite pubblicazioni circa la storia e le collezioni del museo<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, responsabile del museo civico di Asolo, in data 27 aprile 2012.

## 6. Il Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Si va ora a prendere in analisi l'ultimo caso studio trattato in questa tesi, ossia l'allestimento di costumi teatrali presente al Museo civico di Bassano del Grappa (Vicenza), che si colloca all'interno dell'ex complesso conventuale di San Francesco, soppresso nel 1771 e, dal 1840, sede museale.

Terminata nel 1634, come ricorda una lapide murata nel chiostro, questa costruzione ha subito numerosi rimaneggiamenti nel corso dei secoli, ed oggi il lato adiacente alla sacrestia, l'oratorio di Sant'Antonio Abate, è l'unica parte originale dell'antico edificio; l'attuale conformazione del museo è stata raggiunta grazie ad alcuni restauri compiuti nel 2011.

Il Museo Civico e la Biblioteca sono gestiti direttamente dal Comune di Bassano del Grappa, che provvede a coprire le spese necessarie per il loro mantenimento<sup>281</sup>; ad una Deputazione, presieduta dal Sindaco o da un assessore appositamente nominato, costituita da otto membri facenti parte del Consiglio Comunale, spetta il compito di eleggere il responsabile della gestione del museo<sup>282</sup>, ma, a partire dal 1986, questo compito è affidato ad un comitato specifico, composto sempre da cinque membri eletti dal Consiglio<sup>283</sup>.

Quest'organo di direzione è presieduto dall'Assessore alla cultura o da un suo delegato, affiancato dal Direttore della Biblioteca, che partecipa alle attività del Comitato in qualità di Segretario; al comitato spetta l'onere di stilare il programma delle attività del museo, e di preparare un piano di previsione finanziaria da sottoporre all'attenzione del Consiglio Comunale, in cui segnalare tutte le eventuali spese riguardanti l'acquisto di libri, periodici o eventuali pubblicazioni promosse dalla Biblioteca<sup>284</sup>.

Durante l'orario d'apertura, il personale presente all'interno del museo è costituito dalla dott.ssa Giuliana Ericani, Direttrice-Bibliotecaria, alle dirette dipendenze del Segretario Generale del Comune, e dei dipendenti amministrativi, addetti allo svolgimento di compiti di segreteria e di gestione dell'archivio fotografico<sup>285</sup>; vi sono poi un conservatore, un manutentore, una figura professionale specifica addetta all'allestimento<sup>286</sup>, guardiasala e un addetto alla biglietteria.

Il museo è aperto dal martedì al sabato, dalle ore 9.00 alle ore 18.30, mentre la domenica dalle ore 10.30 alle 13.00 e, nel pomeriggio, dalle 15.00 alle 18.00, mentre è chiuso tutti i lunedì, l'1 gennaio, la domenica di Pasqua e il 25 dicembre; per accedervi, è possibile acquistare un biglietto cumulativo che consente, nell'arco di trenta giorni, di poter visitare anche altri luoghi

---

<sup>281</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), art. 2 in *Statuto Museo Civico di Bassano del Grappa*, secondo la delibera approvata dal Comune il 30 gennaio 1967, Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa.

<sup>282</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), art. 5 in *Ibidem*.

<sup>283</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), art. 13 in *Integrazione allo statuto del Museo-Biblioteca – Archivio di Bassano del Grappa*, secondo la delibera approvata in data 8 maggio 1986, modificata con Deliberazione del C.C. n° 202 del 27 giugno 1986.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), dall'art.46 all'art. 49 in *Capo V del Regolamento del Museo Civico di Bassano del Grappa* aggiornato all'1 febbraio 1973.

<sup>286</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data 3 maggio 2012: "Esiste una figura professionale specifica addetta all'allestimento".

della città e sono previste agevolazioni e riduzioni per determinate fasce d'età e professionisti<sup>287</sup>.

Le collezioni del museo, formatesi grazie a cospicue donazioni e generosi lasciti, contengono due nuclei principali: una straordinaria raccolta di materiali, tra cui sculture, dipinti, bozzetti, tempere, gessi e un *corpus* di circa 2000 disegni autografi di Antonio Canova, donata, assieme alla biblioteca, nel 1851 da Giambattista Sartori Canova, e una cospicua quantità di opere di Jacopo da Ponte, meglio conosciuto come il Bassano, assieme ad alcuni lavori della sua bottega; tutto questo materiale rende il museo un centro studi unico nel suo genere per coloro che intendono approfondire il lavoro di questi due importanti artisti.

Le raccolte comprendo inoltre reperti archeologici di proprietà civica e statale ritrovati a Bassano e nel territorio circostante alla fine del XIX secolo, per un periodo storico che va dalla Preistoria sino all'Alto Medioevo, seguiti da una corposa raccolta di materiale naturalistico, una collezione di numismatica, molti dipinti su tavola, alcuni risalenti al 1300, e opere pittoriche realizzate da importanti artisti veneti del XVII- XVIII secolo, come Pietro Longhi e Giambattista e Giandomenico Tiepolo e quadri del XIX e XX secolo.

Si segnala inoltre la presenza di un lapidario allestito nel chiostro, all'esterno dell'edificio conventuale, ma pur sempre inserito all'interno del contesto museale, all'interno del quale sono presenti stemmi, iscrizioni, pietre tombali e frammenti architettonici, testimonianze della storia della città.

Fanno infine parte del complesso civico museale anche il Museo della Ceramica, allestito all'interno del settecentesco Palazzo Sturm, la Biblioteca e l'Archivio storico<sup>288</sup>.

Scopo del museo è quello di valorizzare il patrimonio culturale della cittadina di Bassano del Grappa attraverso un attento lavoro di conservazione ed esposizione, che si faccia portavoce delle ricchezze artistiche del territorio tramite un lavoro costante di valorizzazione delle proprie collezioni<sup>289</sup>.

Come nel Museo Civico di Asolo, anche in questo caso la raccolta di costumi teatrali rappresenta solo una piccola parte del materiale esposto all'interno del percorso espositivo, e quindi si ritiene opportuno e necessario fornire una breve descrizione dell'intero allestimento del museo, di modo da poter contestualizzare in maniera attendibile il caso studio preso in esame in questo paragrafo.

La sezione Tito Gobbi è infatti posizionata in una zona un po' periferica rispetto al percorso di visita, suddiviso in tre sezioni: quella lapidaria, all'esterno dell'edificio; quella archeologica, esposta al piano terra, e la pinacoteca, occupante due grandi aree del primo piano; oltre a

---

<sup>287</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), dall'art. 1 all'art. 6 del *Regolamento per l'accesso dei visitatori ai Musei Civici e alle mostre temporanee*, s.d.

<sup>288</sup> M. Guderzo, *Il Museo, Biblioteca, Archivio. Cenni Storici*, in *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, Electa, Milano 1998 pp.7-11.

<sup>289</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), art. 3 in *Statuto Museo...*, op. cit., 30 gennaio 1967.



queste tre aree espositive principali, vi sono anche un settore dedicato ai marmi e alle sculture di Antonio Canova, e uno alla pittura del XVIII e XIX secolo.

Si va ora a descrivere sommariamente l'allestimento generale del museo, curato dalla Direzione, che ha stabilito la disposizione degli oggetti, disponendoli secondo un criterio espositivo di tipo cronologico, per cui tutti i pezzi sono raggruppati a seconda del periodo storico cui appartengono, e realizzato dallo Studio Compostella Architetti Veneti<sup>290</sup>.

Come si è fatto sin'ora, anche quest'analisi parte dalla facciata esterna dell'edificio, dove sono presenti due grandi teli plastificati figurati, sui quali, in alto a sinistra, è riportata la scritta "Musei Civici", mentre, in basso, sono trascritti i nomi delle singole istituzioni culturali che fanno parte del complesso museale civico: Palazzo Sturm, museo della ceramica, il Museo Civico e la Torre Civica.

Oltrepassato il cancello d'ingresso, si entra nel chiostro, luogo in cui è allestita la prima parte del percorso, il lapidario, in un ambiente all'aperto, con uno spazio verde centrale, quadrato, circondato da un vialetto di ghiaia e da una muretta in pietra con quattro aperture, una per ogni lato; al suo interno sono presenti cinque pozzi, uno centrale e quattro agli angoli. Ai bordi del chiostro corre un porticato, con copertura a volte a crociera sostenute da un sistema di colonne in pietra bianca, usurate dal tempo, con un fusto massiccio, liscio, leggermente rigonfiato nella parte centrale, e un abaco che si frappone fra l'estremità superiore e il punto d'appoggio delle volte. I muri perimetrali, di un giallo-arancione sbiadito, presentano ancora le tracce degli antichi affreschi che decoravano l'ambiente, che preserva ancora il suo aspetto originale, antico e quieto, illuminato dalla luce del giorno nonostante le lanterne veneziane in vetro e ferro appese nel porticato.

I resti lapidei sono esposti senza l'ausilio di teche protettive, mediante l'utilizzo di appositi supporti che cambiano a seconda della forma e delle dimensioni del pezzo; i pezzi più piccoli e leggeri sono appesi al muro di mattoni mediante una corda spessa e un gancio metallico impiantato; quelli più lunghi, come resti di fregi, sono invece sistemati su appositi sostegni metallici verniciati di grigio scuro, con un piano d'appoggio rettangolare, lungo e sottile, disposto orizzontalmente, mantenuto ad una certa altezza da due colonnine cave, sistemate su basi metalliche quadrate; i resti più grandi sono infine esposti su basse pedane quadrate, leggermente sollevate dal terra, con contorni metallici dipinti di grigio e un piano d'appoggio in compensato. Ogni oggetto è accompagnato da una didascalia, redatta su un cartoncino bianco con un inchiostro nero, inserita all'interno di un porta etichette in plexiglass trasparente, rettangolare, di piccole dimensioni, posizionato sotto o di lato al pezzo esposto, in cui vengono forniti i seguenti dati: descrizione del pezzo, data, numero d'inventario, provenienza e donatore; non sono presenti pannelli informativi.

---

<sup>290</sup> Cfr. Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), art. 6 in *Capitolo II del Regolamento del Museo...*, op. cit.

Volgendo le spalle al cancello d'ingresso, nell'angolo in fondo a destra si trova l'entrata al museo, segnalata da un foglio bianco A4, inserito in una busta di plastica e appeso direttamente sulla porta che collega la biglietteria al chiostro, su cui è trascritta a caratteri maiuscoli la parola "MUSEO" con una freccia ad indicare l'accesso.

Varcata la soglia, il visitatore entra in un ambiente moderno, con pareti bianche, illuminato da finestre e lampade al soffitto; qui sono presenti la biglietteria, il bookshop e il punto di video sorveglianza. Al banco d'accettazione sono esposti al pubblico il regolamento del museo e il listino prezzi con le relative riduzioni; alle spalle della biglietteria, è sistemata un'ampia libreria blu nella quale fanno bella mostra di sé numerosi volumi riguardanti le collezioni del museo, la storia dell'arte e la città; qui si possono acquistare anche *gadgets* e cartoline; vi è poi un registro presenze in cui i visitatori sono invitati a lasciare la propria firma.

La sezione museale allestita in questo piano è quella archeologica, indicata con una targa metallica, sulla quale è riportata la seguente scritta in stampatello maiuscolo, "SEZIONE ARCHEOLOGICA CHINI"; essa è costituita da tre stanze: la prima, appena un po' più piccola rispetto alle altre, presenta un soffitto piano e bianco, le altre due, invece, mostrano una copertura lignea con travi a vista sostenute da un grosso architrave centrale.

Le pareti della prima sala sono dipinte di bianco, quelle della seconda sono spoglie e prive di tinteggiatura, decorate solamente da un quadro rettangolare di medie dimensioni, appeso in alto mediante ganci d'acciaio; si tratta di un'opera astratta dai colori tenui e spenti che ben s'intonano al resto della stanza; la terza, invece, presenta, sempre in alto, affreschi a tema religioso.

Per quanto concerne la pavimentazione, il primo ambiente ne possiede una costituita da marmo veneziano, mentre gli altri due hanno un pavimento formato da piastrelle rettangolari in terracotta, posizionate a spina di pesce; sebbene tutti e tre presentino delle finestre protette da inferriate che permettono alla luce esterna di filtrare, godono, al contempo, di un sistema d'illuminazione artificiale: la prima sala è interamente illuminata dalla luce proveniente dall'interno delle teche, mentre le altre due hanno fari e faretti metallici, direzionabili circolari, questi ultimi fissati all'architrave a coppie, accompagnati da fari di grandi dimensioni, verniciati di bianco e dotati di alette laterali, collocati alle estremità dell'architrave di sostegno; nella terza stanza, lungo tre lati del soffitto, è presente anche un sistema costituito da due tubi metallici sottili sospesi sui quali sono sistemati faretti metallici circolari unidirezionali rivolti verso il basso, dai quali proviene un fascio luminoso perpendicolare al terreno.

All'interno di questa sezione sono esposti diversi oggetti in ceramica, in particolare pezzi d'importazione, corredi funebri o esemplari sui quali è raffigurato un rito religioso; nell'ultima sala sono presenti anche oggetti e monili in ferro e oro, accompagnati dalla sezione numismatica e da piccole figure in terracotta.

Tutto il materiale è sistemato all'interno di vetrine e teche a muro; queste ultime corrono lungo tutte le pareti, e hanno base e copertura metalliche su cui è fissata una lastra di vetro

extrachiario rettangolare; sono inoltre dotate di un sistema di illuminazione autonomo formato da pannelli di vetro opaco fissati al tetto e retroilluminati.

Il loro interno presenta un piano d'appoggio e una parete di fondo formati da pannelli lisci beige, con mensole di plexiglass trasparente disposte una sopra l'altra per un massimo di due scaffali, sulle quali sono disposti gli oggetti.

Le vetrine singole, invece, hanno base quadrata sulla quale poggia una teca cubica in vetro, priva d'infissi e di sistema d'illuminazione interno, per cui il materiale qui esposto viene illuminato direttamente dai faretti della sala; queste teche sono sistemate su travi metalliche appoggiate a loro volta su blocchi lapidei che le mantengono ad una certa altezza da terra.

All'interno dei singoli espositori, sono presenti dei piccoli pannelli grigi in cui si riportano informazioni riguardanti alcuni oggetti esposti particolarmente importanti, indicati con un numero affisso ad un piccolo cilindro di plexiglass opaco, sistemato proprio di fianco al pezzo di riferimento; ad ogni pannello grigio, corrisponde uno specifico gruppo di oggetti; in tutto, nelle tre sale, ci sono 26 pannelli che, se posti all'interno delle teche a muro, possono essere affissi alla parete di fondo mediante un apposito sistema di tubi metallici, oppure possono essere direttamente appoggiati sul piano espositivo, in posizione orizzontale.

I pezzi di piccole dimensioni, come monili di ferro e gioielli, appoggiano anch'essi direttamente al piano oppure sono sistemati su piccoli cubi trasparenti, disposti all'interno della teca in un numero massimo di tre; per l'esposizione delle monete, invece, sono utilizzati speciali espositori dotati di fori circolari.

In ogni sala sono presenti pannelli informativi gialli, rettangolari, affissi direttamente alle pareti, su cui è riportato un testo esplicativo accompagnato da immagini a colori; nell'ultima sala è presente un pannello dedicato alle figure di Lorenzo e Virgilio Chini, i donatori della collezione.

Lungo i muri, tra una teca e l'altra, sono presenti delle panche con seduta in legno e base in muratura.

Fanno sempre parte della sezione archeologica altri due spazi espositivi, separati da questi appena descritti, allestiti sempre al piano terra; si tratta di un ampio corridoio, che ospita reperti archeologici provenienti dalla necropoli di Giorgio Angarano e una sala successiva dedicata all'esposizione di terrecotte; qui alcuni pezzi sono esposti sprovvisti di teche protettive, sistemati su una complessa struttura di sostegno in ferro, a piani rialzati e leggermente sovrapposti.

I criteri espositivi impiegati sono esattamente gli stessi utilizzati nelle prime tre stanze; le uniche differenze riguardano i colori dei pannelli informativi sistemati all'interno delle vetrine a muro: nel corridoio sono blu, nella sezione delle terrecotte, invece, sono rossi.

Si procede ora ad analizzare l'allestimento del primo piano, a cui si accede mediante un'imponente scalinata; mentre si sale, è possibile ammirare i primi dipinti che introducono la terza sezione museale, la Pinacoteca, un ambiente video sorvegliato e termoregolarizzato

mediante appositi strumenti che indicano il livello di temperatura (25°) e d'umidità (40-45%), prodotti dalla ditta Salmoiraghi.

In cima alla tromba delle scale, è presente un'anticamera molto grande, coperta da una cupola affrescata, che collega tra loro tre grandi gallerie, una a sinistra, una in posizione centrale e una a destra. Volgendo le spalle alla porta d'ingresso al piano, la Pinacoteca occupa l'ala destra e quella centrale, entrambe molto ampie e luminose, dipinte interamente di bianco, con un sistema di finestre rettangolari che corre lungo tutti lati lunghi, poco al di sotto del tetto, a cui si aggiunge un impianto d'illuminazione artificiale a soffitto, costituito da una doppia fila parallela di faretti metallici circolari direzionabili; sono presenti inoltre degli elementi divisorii in cartongesso utili ad articolare lo spazio e ad aumentare la superficie espositiva.

I quadri esposti sono appesi direttamente alle pareti, uno di seguito all'altro a formare un'unica lunga fila, mediante dei fili metallici sottili ma resistenti, fissati ad un tubo di alluminio posto giusto al di sotto delle finestre; ogni pezzo presenta una cornice di dimensione e forma diverse rispetto a quelle degli altri dipinti, collocati in modo tale da alternarne le dimensioni, e alcuni sono più illuminati di altri.

Da quest'ala si può accedere sia alle piccole sale laterali dedicate all'arte figurativa dei secoli XII-XVI, dove sono esposti dipinti, affreschi e sculture lignee issate alle pareti mediante travi d'appoggio metalliche fissate direttamente sui muri; sia ad uno spazio espositivo costituito da due corridoi di parquet, in cui si espongono opere di artisti cinquecenteschi e lavori realizzati dai figli di Jacopo da Ponte, Francesco, Girolamo e Gianbattista.

Ritornando all'ampia anticamera d'ingresso, si va ora ad analizzare l'ala di sinistra, in cui è allestita la sezione canoviana, con gessi e sculture esposti mediante l'uso di appositi basamenti in cartongesso dipinti di bianco e piattaforme di legno grezzo. Sul fondo della sala è presente una grande teca in plexiglass, appoggiata su un piano rettangolare in cartonato bianco, con il tetto leggermente concavo, all'interno della quale è esposto un enorme centrotavola in biscuit rappresentante *Il trionfo di Bacco, Arianna, Apollo e le muse*, realizzato dall'artista Giovanni Trevisan detto Volpato nel 1788. All'interno di questo spazio espositivo sono presenti anche delle vetrine singole, costituite da parallelepipedi di vetro privi d'infissi e di illuminazione interna, posizionati su monoliti di cartongesso bianco, in grado di ospitare da uno ad un massimo di tre oggetti.

Ogni pezzo esposto all'interno della Pinacoteca e della sezione canoviana è accompagnato da una didascalia costituita da un cartoncino bianco su cui sono riportati il nome dell'autore, il luogo e la data di realizzazione, il titolo dell'opera e il numero d'inventario.

Lungo la parete sinistra della sezione dedicata a Canova, si trova l'accesso agli ultimi tre spazi espositivi del museo, dedicati all'arte del XVIII e XIX secolo; si tratta di tre ambienti dipinti di bianco, comunicanti tra loro, con un pavimento ricoperto da una moquette scura; una volta entrati all'interno di quest'ultima parte del percorso espositivo, è possibile accedere alla sezione dove sono allestiti i costumi teatrali, la sala "Tito Gobbi".

### **Caso di studio: la collezione di costumi esposti nella sezione "Tito Gobbi"**

L'allestimento che si va ora ad analizzare è l'unico, tra quelli trattati in questa tesi, ad esporre solo costumi teatrali; prima di procedere con la trattazione del caso, si ritiene opportuno precisare che la sezione "Tito Gobbi" è stata disallestita nei primi anni Novanta e nuovamente riaperta al pubblico all'inizio dell'anno Duemila; l'allestimento attuale, quindi, non è quello originale.

Sebbene nel corso delle ricerche non sia stato rinvenuto alcun tipo di materiale fotografico relativo il primo allestimento permanente, si è tentato comunque di proporre una sua possibile ricostruzione basandosi sul confronto tra le foto di un allestimento scovate nell'archivio del museo, con l'immagine di un progetto in cui è riportata una disposizione dei costumi diversa rispetto a quella delle immagini [Fig. 97 a,b]. Prima di trovare il bozzetto, si supponeva che le fotografie ritraessero il primo allestimento permanente ma, alla luce di quanto emerso durante l'intervista rivolta alla dottoressa Ericani, in cui la direttrice parla dell'allestimento precedente come di un insieme di teche con base in legno, si è giunti alla conclusione che le fotografie ritraggano non l'effettivo primo allestimento permanente ma, piuttosto, quello temporaneo progettato dal cantante in occasione della mostra inaugurale della sezione museale a lui dedicata. Nel progetto sono ben visibili delle vetrine disposte lungo i muri e, stando a quanto si legge in alcune note d'accompagnamento, gli espositori poggiano su pedane lignee e sono formati da pareti di vetro infisse alla pedana, mentre il tetto è in vetro o in legno; il resto poteva essere, invece, in legno, in panforte naturale o in compensato naturale; ciascuna teca era appoggiata al muro, in modo tale da poter comunque essere facilmente aperte durante la fase d'inserimento del capo, per poi essere riaccostate alla parete e chiuse ad incastro; i costumi non esposti mediante manichino sarebbero stati fissati alla parete di fondo. Già sul foglio relativo la descrizione di queste teche, si legge un riferimento a "n°8 manichini" con un'annotazione riguardante il loro stile, definito "metafisico"; osservando le immagini in bianco e nero ritrovate, è lecito presumere che per il primo allestimento permanente della sezione "Tito Gobbi" siano stati riutilizzati i modelli impiegati durante la mostra inaugurale [Fig. 98].

a      b

[Fig. 97 a, b] Progetto primo allestimento permanente, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 98] Testa del manichino "metafisico", progetto di Tito Gobbi, Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Ecco quindi che le immagini che verranno commentate nel corso di quest'analisi riguardano l'allestimento temporaneo inaugurale e l'attuale disposizione dei costumi, due diverse soluzioni espositive poste a confronto per comprendere non solo l'evoluzione di questo spazio espositivo, ma anche il modo in cui cambia l'immagine di un capo a seconda di come esso viene esposto. Dando una rapida occhiata alle foto delle due esposizioni, risulta evidente che la disposizione ritratta nelle immagini in bianco e nero è notevolmente diversa rispetto a quella attuale, sebbene entrambe coinvolgano i medesimi costumi; tale differenza deriva dal fatto che il primo allestimento è curato da Tito Gobbi in persona, il quale decide di trasferire nell'esposizione tutta la propria sensibilità artistica.

Stando a quanto si legge in una lettera datata 25 ottobre 1979, inviata da Gobbi all'allora direttore del Museo civico, il prof. Fernando Rigon, il progetto tecnico del primo allestimento è eseguito dall'architetto Compostella, fondatore dello studio d'architettura Compostella Architetti Italiani, lo stesso che ha progettato l'intero percorso espositivo museale attuale<sup>291</sup>.

In allegato alla lettera citata poco fa, vi è una copia del progetto, nella quale è possibile vedere con chiarezza la forma della sala, un ambiente espositivo a pianta rettangolare dotato di due ingressi e due aperture disposte lungo la parete sinistra [Fig. 99]. Le pareti e il soffitto, interamente dipinti di bianco, contribuiscono, a mio avviso, a rendere l'ambiente più anonimo, mentre la luce proviene da un punto luce diffuso costituito da una lastra di vetro sagomata, opaca e retroilluminata, posta proprio sopra la zona in cui sono posizionati i capi [Fig. 100].

---

<sup>291</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data 3 maggio 2012: "Lo studio che si è occupato dell'allestimento dei costumi è lo Studio d'architettura Compostella-Architetti Veneti".

[Fig. 99] Progetto dell'allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", 1980, Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 100] Allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", 1980, Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Confrontando la forma di questo sistema luminoso con quella della pedana su cui si trovano i costumi, ben visibile nella piantina, è possibile notare una certa somiglianza.

Questo podio costituisce il centro di tutto l'allestimento; rispetto alle misure originali proposte dall'architetto, Gobbi ne ha ridotto le dimensioni per aumentare in questo modo lo spazio tra

l'espositore e le pareti<sup>292</sup>: osservando direttamente il progetto corretto dal maestro si nota infatti il doppio contorno della pedana; stando a quanto si legge nella missiva iniziale, è plausibile a mio avviso supporre che il più scuro sia quello tracciato da Gobbi, poi effettivamente impiegato per realizzare la pedana; la scelta del cantante agevola il fluire dei visitatori attorno ai pezzi esposti, senza creare sovraffollamenti. Questo supporto risulta poi formato da un insieme di moduli rettangolari di ampiezza diversa, posizionati l'uno di fianco all'altro in maniera sfalsata, di modo da creare una superficie espositiva con un contorno spezzato, contribuendo, secondo me, ad aumentare la sensazione di dinamicità spaziale, già ben intuibile dalla posizione vivace e varia dei manichini.

Stando ad una nota di pagamento rinvenuta tra gli incartamenti del museo, la base superiore del palco è rivestita da una moquette in velluto color avorio, mentre il pavimento e l'alzata con una moquette color verde lichene<sup>293</sup>. Stando sempre a quanto emerge dalla solita lettera, Gobbi suggerisce anche di utilizzare, anziché pareti opache, dei pannelli di vetro tra un manichino e l'altro per "consentire una maggior visibilità"; il cantante spiega la sua scelta dicendo: "Penso che se alle spalle di un costume, si vedranno gli atteggiamenti diversi degli altri, sarà tutto di guadagnato nell'invito a proseguire la visita". L'allestimento attuale, inaugurato nel 2004, con la mostra "Tito Gobbi. La magia dell'opera" [Fig. 101 a], curata dalla presidentessa dell'associazione "Tito Gobbi", Cecilia Gobbi, figlia del cantante, e dalla dott.ssa Giuliana Ericani, aperta al pubblico dal 28 agosto al 31 ottobre<sup>294</sup>, "non ha mai subito dei cambiamenti, nemmeno per eventuali operazioni di restauro o pulizia dei capi" <sup>295</sup> [Fig. 101 b].

a b

[Fig. 101 a] A sinistra: allestimento della sezione "Tito Gobbi" durante la mostra "La magia dell'opera", 2004; [Fig. 101 b] A destra: allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

---

<sup>292</sup> Cfr. Archivio Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), lettera spedita da Tito Gobbi a Fernando Rigon il 25 ottobre 1979: "Ho notevolmente ridotto gli spazi necessari per i manichini vestiti ed aumentato la distanza dalle pareti".

<sup>293</sup> Cfr. Archivio Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), nota di pagamento proveniente dalla ditta Chimello Giampiero di Bassano del Grappa, data 27/2/80, con oggetto: pavimentazione in moquettes "SALA T. GOBBI".

<sup>294</sup> Cfr. Archivio Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza), comunicato stampa.

<sup>295</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data 3 maggio 2012.



A differenza dell'allestimento realizzato da Gobbi, questo è decisamente più asettico e semplice; realizzato all'interno di uno spazio con pareti e soffitto dipinti di bianco, privo di finestre e illuminato da una lampada al neon e il pavimento rivestito da un parquet con tasselli in legno chiaro, non presenta né sedute né sistemi di controllo di climatizzazione.

La teca in cui sono inseriti i capi non è sistemata al centro, ma percorre tutto il perimetro della sala, da sinistra verso destra, ed è costituita da un unico vano espositivo formato da tre parallelepipedi, con base e copertura in compensato grigio, protetto da una lastra di vetro fissata al bordo superiore e a quello inferiore tramite degli infissi. L'impiego di una teca a muro non consente ai visitatori di girarvi attorno, e la posizione dei modelli, con il busto rivolto verso l'ingresso, non permette di vedere la parte posteriore dell'abito; per ovviare a questo problema, a mio avviso si potrebbe applicare alla parete di fondo uno specchio, di modo tale che il retro del costume vi si rifletta.

Volgendo le spalle all'ingresso, a sinistra è presente la prima parte della teca, la seconda, invece, è proprio di fronte alla porta d'entrata mentre la terza si colloca lungo la parete destra. L'interno dell'espositore presenta un piano d'appoggio e una parete di fondo illuminati da faretti posizionati lungo il bordo anteriore del tetto, nascosti alla vista del visitatore.

Osservando le foto del primo allestimento, quello progettato da Tito Gobbi, si può notare come i costumi siano ora esposti in maniera decisamente più essenziale, meno teatrale ed espressiva a causa dell'assenza dei manichini che, nella prima esposizione, mostrano corpi e pose particolari. Oggi il visitatore si trova d'innanzi ad un allestimento in cui i capi sono sistemati su busti in plastica nera, sprovvisti di testa, con le gambe tronche al ginocchio, tutti in posizione eretta, con le cosce perpendicolari alla base d'appoggio, sorretti da delle apposite strutture tubolari in acciaio tenute insieme da bulloni a vista.

L'unica eccezione è il modello che indossa il costume di Rodrigo, marchese di Posa, collocato nella parte destra della teca centrale, in primo piano, con il corpo leggermente obliquo, le ginocchia spostate verso sinistra e le spalle pendenti verso il basso.

Tutti i manichini sono sollevati dal piano d'appoggio, attaccati al palo verticale che li sorregge mediante un piccolo tubo d'acciaio curvato di 45° verso il basso, la cui estremità inferiore è incastrata nel collo del manichino, di modo che l'indumento sia mantenuto ad una certa distanza dal palo centrale [Fig. 102].

[Fig. 102] Dettaglio, attaccatura tubolare metallica del manichino, attuale allestimento permanente, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Nulla a che vedere, insomma, con i manichini utilizzati da Gobbi per il suo allestimento, disegnati da lui e appositamente commissionati ad una ditta di design d'interni di Vicenza, Studio Vogue; si tratta di otto modelli figurati realizzati con l'assistenza stessa del maestro; stando a quanto si legge in una fattura di pagamento, essi sono definiti prodotti artistici ed artigianali piuttosto che supporti realizzati in serie, per cui si ritiene opportuno a questo punto spendere qualche parola in più per descriverne il materiale e la posa.

Uno degli assunti principali di questa tesi è ritenere che l'attenzione nei confronti dei manichini sia uno degli aspetti fondamentali della curatela delle mostre di moda; si guardi, ad esempio, all'allestimento della "Stanza di Eleonora Duse", che mostra modelli realizzati da un noto scenografo e costumista in collaborazione con uno scultore, e alla mostra "Diana Vreeland after Diana Vreeland", per la quale vengono impiegati manichini costruiti dalla storica ditta italiana La Rosa Mannequins, specializzata nella produzione di supporti per abiti.

Leggendo gli appunti del baritono, emerge uno degli aspetti che caratterizza maggiormente i manichini da lui utilizzati, ovvero il materiale di cui sono composti, listelli di vimini o bambù, sagomati a formare mani e testa, quest'ultima priva di qualsiasi tratto somatico, realizzata sul modello dei capi ovali ed inespressivi dei manichini di De Chirico.

Nelle sue annotazioni, Gobbi sottolinea l'importanza della presenza del mento come elemento espressivo del volto, e del fatto che il capo sia mobile, per poter essere facilmente smontato dal resto del corpo al momento della vestizione ed essere poi riposizionato in diverse maniere, a seconda dell'effetto scenografico desiderato.

Tutti i manichini presentano la stessa altezza e misura facciale, ad eccezione di Falstaff, che, come precisa Gobbi nel suo bozzetto, "deve essere più piena nelle guancie"; la loro corporatura varia invece a seconda del personaggio e delle sue caratteristiche fisiche; ad esempio, Falstaff,

per il cantante, deve necessariamente avere le sembianze di un uomo robusto e forte, da qui la decisione di imbottire alcune parti del corpo come pancia, cosce e le spalle; un secondo personaggio che si distingue dagli altri per alcune caratteristiche fisiche è il buffone del Rigoletto, che presenta un'imbottitura alla base della nuca, simile ad una gobba.

In base alle foto e agli appunti dello stesso Tito, è poi riscontrabile come ciascun modello presenti un atteggiamento appositamente studiato in base al carattere del personaggio a cui appartiene il costume, per cui, nell'insieme, l'allestimento risulta fortemente teatrale e scenografico, posto in risalto all'interno di un ambiente espositivo bianco, spoglio di ogni elemento d'arredo superfluo, molto simile a quello attuale; dalle foto, infatti, risultano assenti mobili, sedute ed oggetti che possano in qualche modo connotare lo spazio.

I classici pannelli didascalici sono sostituiti da tavole di plexiglass rettangolari, all'interno delle quali sono disposti fotografie e ritratti dell'artista sulla scena; tutte le immagini inserite sono distanziate tra loro, ad occupare tutta la superficie a disposizione, di modo tale che ognuna sia ben visibile e distinguibile dalle altre [Fig. 103].

[Fig. 103] Espositori alle pareti, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", 1980, Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Originariamente questi espositori erano appesi lungo le pareti accompagnati, nella parte inferiore, da una scritta che ne indicava l'opera di riferimento; oggi sono invece collocati sulla parete di fondo della teca a muro, e, sebbene ora le scritte siano sparite, il visitatore può comunque capire a quale opera e indumento si riferiscono perché si trovano proprio nei pressi del costume di riferimento.

Rispetto ai cinque pannelli attualmente esposti, dalle foto del vecchio allestimento si vede che Gobbi ne ha impiegati di più, in quanto al loro interno ha sistemato anche bozzetti di scena e di costumi, oggi sistemati nella parte destra e centrale della vetrina, stesi su fogli rettangolari di cartoncino bianco sistemati orizzontalmente sul piano espositivo; si tratta di quattro bozzetti di scenografie realizzati da Tito, datati 1970, posizionati ad intervalli spaziali regolari, uno ogni due manichini [Fig. 104]

[Fig. 104] Bozzetti di scenografie, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Dalle foto in bianco e nero, non è possibile descrivere in maniera precisa la disposizione degli espositori in plexiglass, e non sono stati rinvenuti documenti che spieghino come sia stato sistemato il materiale al loro interno, ciò nonostante si può comunque avanzare un'ipotesi circa la loro dislocazione nello spazio, presumendo che siano disposti lungo tutte le pareti della stanza, uno dopo l'altro, leggermente distanziati tra loro. Essendo un allestimento progettato dallo stesso maestro, egli ha voluto impostarlo esclusivamente sulla propria vita artistica, escludendo qualsivoglia riferimento alla sfera degli affetti privati; per cui tutto il materiale in mostra consiste in testimonianze di quanto è riuscito a fare nel corso della propria attività di cantante lirico, e la disposizione stessa dei documenti e delle immagini vuole porre in evidenza quest'intento, in maniera ordinata ma anche con una certa attenzione per l'impatto visivo. Sebbene in maniera meno scenografica, anche la sezione attuale vuol celebrare, nella maniera più completa ed esaustiva possibile, e nel rispetto delle norme di conservazione, l'intensa attività artistica di questo celebre bassanese; per questo motivo, tutti gli indumenti esposti sono

accompagnati da oggetti e accessori appoggiati direttamente sul piano espositivo, senza l'ausilio di supporti.

Osservando più da vicino il caso studio di questo paragrafo, si può ammirare come vecchi costumi, già esposti in passato, sono ora riallestiti e reinterpretati; a partire da sinistra, il primo capo che s'incontra è quello del Rigoletto [Fig. 105 a], un completo in velluto giallo, rosso, verde e nero, fermato in vita da una cinta, accompagnato da calze di maglia bicolori e scarpe morbide gialle e rosse; questo capo è stato indossato durante la messa in scena del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, su libretto di Francesco Maria Piave, tratto dal dramma di Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, tenutosi presso il Teatro Verdi di Pisa nel 1945. La vicenda, ambientata nella Mantova del XVI secolo, narra la storia di Rigoletto, un buffone deforme della corte ducale mantovana, che, nel tentativo di proteggere e vendicare la figlia dalla tirannia del Duca, ne causa inconsapevolmente la morte.

Questo capo è vestito, come tutti gli altri costumi esposti, su un manichino privo di capo ed arti, dalla posa neutra, per cui, al pari degli altri indumenti, cade dritto, senza pieghe o panneggi particolari, offrendo un'immagine piuttosto statica che, a mio avviso, non rispecchia assolutamente il carattere del personaggio a cui si riferisce; Gobbi, invece, si preoccupa di mettere in evidenza la personalità di questa figura ambigua che, seppur destinata a destare risa e divertimento, appare al contempo triste e grottesca nelle sue pose sconnesse e impacciate [Fig. 105 b; 106].

a b

[Fig. 105 a] A sinistra: costume di Rigoletto, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 105 b] A destra: costume di Rigoletto, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 106] Progetto di Tito Gobbi per il manichino del "Rigoletto", allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Il manichino in vimini, infatti, ha le gambe con le ginocchia talmente vicine da sfiorarsi pur essendo i piedi sistemati su due piani diversi, quello destro a terra mentre quello sinistro su una pedanina cubica; le punte delle scarpe guardano entrambe in avanti, e il busto si erge incerto, con un torace appena più pronunciato degli altri e, sulla schiena, l'evidente gobba. Oggi, i due calzari colorati sono sistemati ai piedi del manichino, uno, quello giallo, con la punta diretta verso il vetro mentre l'altro, quello rosso, con la punta rivolta verso l'interno.

Si osservi ora come Gobbi atteggi le braccia di questo manichino in maniera buffa, grottesca e disarticolata, piegando l'arto destro verso l'alto, con le dita della mano tese verso il soffitto, e l'arto sinistro verso il basso, ripetendo specularmente la posizione del precedente, ma collocando nella mano di quest'ultimo il bastone della Follia, oggi disteso orizzontalmente, in posizione obliqua, sul piano d'appoggio, a destra delle scarpe, di modo che tutti gli oggetti appaiano come un gruppo compatto.

Sulla testa, il maestro sistema una parrucca un po' disordinata e, su di essa, pone il tradizionale cappello a tre punte da giullare, adesso sistemato sopra il tubo d'acciaio che sorregge il manichino, come di tutti gli altri copricapi presenti all'interno della teca.

Proseguendo nell'analisi, il secondo costume è quello di Simone Boccanegra [Fig. 107 a,b], un capo non esposto nel primo allestimento; dai documenti riguardanti la donazione, si sa che Gobbi lascia al museo ben due vestiti di questo personaggio: un completo dogale, di cui si discuterà poi, e questo, una tunica in panno verde chiaro bordata di ermellino, fermata in vita

da una cinta da cui pende un borsello, confezionato con la stessa pelliccia utilizzata per bordare il collo della tunica, e accompagnata da un cappello in panno bianco, bordato di piume marroni, con una penna verde che spicca verso l'alto; a completare il tutto, vi è poi un paio di guanti in pelle marrone ricamati, ora posizionati ai piedi del manichino, in primo piano, appena sovrapposti. Tra i due costumi appena descritti, è collocato il primo pannello con fotografie e disegni, che riguardano però solo il costume da buffone.

a b

[Fig. 107 a, b] Costume di Simon Boccanegra, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Nell'angolo in fondo a sinistra, è sistemato invece il costume di Figaro [Fig. 108 a], un completo in panno rosso *bordeaux*, composto da una giacca, un gilet e una camicia di raso e seta con un piccolo *jabot* al collo, quest'ultima infilata in un paio di calzoncini al ginocchio, indossati a loro volta su una calzamaglia azzurra; si tratta di un abito utilizzato durante la rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*, di Gioacchino Rossini su libretto di Cesare Sterbini, tratto dalla commedia omonima del drammaturgo francese Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, tenutasi al Teatro Reale dell'Opera di Roma il 10 febbraio 1944. La storia narra delle avventure del Conte d'Almaviva, innamorato della bella Rosina, che abita nella casa del suo anziano tutore, Don Bartolo, anch'egli segretamente intenzionato a sposarla. Il Conte, per riuscire a carpire l'interesse e il cuore della giovane, si rivolge a Figaro, il barbiere nonché *factotum* della città di Siviglia, personaggio scaltro e sagace di cui Gobbi veste i panni. La foto in bianco e nero mostra quest'indumento esposto su di un manichino che, ai piedi, indossa un paio di scarpe nere con un fiocchetto grigio con pietre dure applicate, mentre, in testa, porta una retina per capelli posta su una parrucca acconciata; nell'attuale allestimento, invece, quest'ultima è adagiata in cima al collo del manichino, e, sul piano d'appoggio, è presente il primo bozzetto di scenografia.

Nella mostra curata da Tito, questo manichino possiede una posa che, stando alle parole dello stesso Gobbi, dovrebbe accennare ad un salto; entrambi i talloni, infatti, sono appena sollevati da terra e tutto il peso della struttura poggia sulle punte, mentre entrambe le braccia sono piegate di 45°, una appoggiata al fianco, l'altra, invece, ad un parallelepipedo quadrato, utilizzato in qualità di supporto espositivo. Stando al progetto originario pensato da Gobbi, ci dovrebbe essere anche una chitarra ad accompagnare il modello, ma, osservando bene le foto, si può notare l'assenza dello strumento [Fig. 108 b].

a                      b

[Fig. 108 a] A sinistra: costume di Figaro, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 108 b] A destra: costume di Figaro, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Proseguendo nella descrizione della sezione attuale, il costume successivo, in posizione leggermente più avanzata rispetto a quello appena descritto, è quello del barone Vitellio Scarpia [Fig. 109 a], che mostra alti stivali neri sistemati verticalmente, nel tentativo di simulare l'esistenza di gambe, sebbene l'afflosciarsi della pelle in alcuni punti sottolinei l'assenza di un sostegno sottostante. Questo capo è stato indossato da Gobbi durante l'interpretazione della *Tosca* di Giacomo Puccini, su libretto del drammaturgo francese Victorien Sardou, messa in scena al Teatro Flavio Vespasiano di Rieti il 29 settembre 1940. Si tratta di un dramma storico ambientato nei primi anni del XIX secolo, che narra le vicissitudini di Cesare Angelotti, console della Repubblica romana, evaso dal carcere romano di Castel Sant'Angelo ed inseguito dal Barone siciliano Vitellio Scarpia, capo della polizia pontificia, il personaggio interpretato da Gobbi, un uomo senza scrupoli che approfitta del proprio potere per sopraffare il prossimo.

Nel vecchio allestimento, l'indumento è esposto completo di ogni sua parte: una marsina in velluto nero, posta sopra un gilet in seta decorato con paillettes, dal quale spunta una camicia



con uno *jabot* in pizzo bianco, e un paio di pantaloni corti neri infilati in stivali alti in pelle nera; la mano sinistra, rivestita con un guanto nero, è sistemata vicino alla coscia della gamba sinistra, quest'ultima piegata di 45 gradi e appoggiata su uno scalino cubico; mentre la mano destra, invece, regge una feluca, un cappello nero col bordo piumato, che spunta da sotto il mantello di seta, drappeggiato sulla spalla destra a coprire interamente il braccio; la gamba destra, col piede interamente poggiato a terra, sorregge il peso del busto leggermente sporto in avanti. La posa del vecchio manichino è molto simile a quella di un dipinto che ritrae Gobbi nelle vesti del barone siciliano, di cui l'allestimento attuale mostra una fotografia, oggi sistemata all'interno del pannello appeso alle spalle del costume; l'unica differenza sta nella posizione delle mani: nel ritratto, infatti, entrambe vestono guanti bianchi e stringono un frustino, oggetti che costituiscono parte del corredo in dotazione al costume assieme a dei gioielli, adesso sistemato sul piano d'appoggio, mentre dal collo pendono un paio di occhiali e il busto veste una sciarpa rossa a tracolla [Fig. 109 b,c].

a b c

[Fig. 109 a, b, c] Da sinistra: costume del barone Vitello Scarpia nell'allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi" (a); nell'allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi" (b); indossato da Tito Gobbi in un ritratto (c); Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Rimanendo nella sezione attuale, proseguendo con lo sguardo verso destra, s'incontra il secondo costume di Simone Boccanegra [Fig. 110 a,b,c], un abito in velluto rosso costituito da un gran mantello damascato, una cappa di ermellino e un corno dogale con gemme e una cintura rosso e oro, utilizzato nel *Simon Boccanegra*, opera di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave, tratta dal dramma *Simon Bocanegra* di Antonio García Gutiérrez, messo in scena al Teatro Reale dell'opera di Roma nel 1941. La vicenda si svolge nella Genova del XIV secolo, nel periodo di rielezione del nuovo Doge, un momento difficile per la politica interna della città; il popolo propone come proprio candidato Simone Boccanegra, corsaro che ha reso

molti servigi alla repubblica marinara, il quale acconsente a divenire Doge solo se gli sarà permesso di poter nuovamente riabbracciare la sua amata, imprigionata all'interno del palazzo di un patrizio.

Il costume esposto rappresenta la veste indossata dal personaggio Simone – Doge; nel vecchio allestimento, esso è sistemato su di un manichino stante, con l'intero corpo rivolto verso l'ingresso della sala, quasi ad accogliere chi entra, con le braccia spalancate e rivolte verso l'alto. Guardando la foto in bianco e nero, dell'intera struttura del manichino sono visibili solamente la testa, sulla quale è sistemata una parrucca ad accompagnare il cappello, e le mani; mentre, dall'orlo inferiore del costume, fanno capolino due scarpini neri. Stando agli appunti di Gobbi, le mani dovevano indossare dei guanti, alla fine non esposti; per il resto, la posa è quella voluta dal cantante. Ai piedi del manichino, è sistemata diagonalmente la fodera di uno spadino [Fig. 111]. Oggi questo stesso indumento è vestito su di un modello, come sappiamo, sprovvisto di arti, per cui il mantello cade ordinatamente sino a toccare la base della teca, mentre in basso a destra, sono sistemate due fodere di spada, parallele, entrambe con la punta rivolta verso l'interno, con quella di destra avente lo spadino inserito.

Alle spalle di questo costume sono oggi presenti due pannelli di foto e ritratti, quello a sinistra mostra immagini del cantante durante la rappresentazione della *Tosca* di Puccini, mentre, quello a destra, lo ritrae nei panni del Doge Simone; osservando con attenzione entrambi i pannelli, trova conferma il fatto che Gobbi abbia tratto ispirazione dalle sue *performance* teatrali per sistemare i suoi manichini.

a b c

[Fig. 110 a, b, c] Da sinistra: costume dogale di Simon Boccanegra nell'allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi" (a), (b); progetto di Tito Gobbi per il manichino del "Rigoletto", allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi" (c); Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 111] Costume dogale di Simon Boccanegra, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Il capo successivo è quello di Rodrigo, marchese di Posa [Fig. 112 a], che, nell'allestimento attuale, sappiamo distinguersi dagli altri per la particolare postura obliqua del manichino, indossato durante la messa in scena dell'opera *Don Carlos*, di Giuseppe Verdi, su libretto di Joseph Méry e Camille du Locle, tenutasi al Teatro Reale dell'opera di Roma il 13 ottobre 1941. La vicenda si svolge nel XVI secolo, quando il sovrano spagnolo, Don Carlo, giunge segretamente in Francia per conoscere la sua promessa sposa, Elisabetta; i due s'innamorano follemente l'uno dell'altra, ma la ragazza sembra destinata a sposare il padre di lui, il re Filippo II; nel II atto entra in scena il personaggio a cui appartiene questo costume, Rodrigo, amico di Carlo, che lo fiancheggerà nella lotta contro il padre. L'indumento, ricco e sfarzoso, testimonia il nobile rango del personaggio; nel primo allestimento l'abito, in tessuto color nero e oro, ha, sulla spalla destra, una mantella sistemata ad arte per nascondere quasi totalmente il braccio sinistro, di cui spunta, dall'orlo bianco della manica, la mano che stringe un paio di guanti bianchi ricamati. Il busto, snello ed eretto, veste un giubbotto finemente operato, impreziosito da gemme e perle attorno al collo, al di sotto del quale è posta una camicia di seta bianca, mentre le gambe, invece, mostrano una calzamaglia nera, con, ai piedi, alti stivali in pelle nera che arrivano sino all'inguine, a toccare l'orlo inferiore di cortissimi calzoncini a sbuffo.

Il manichino di vimini è in piedi, con il peso gravante sulla gamba sinistra mentre la destra appare leggermente avanzata e rilassata; il braccio destro, invece, appena piegato, appoggia sul fianco, e una spada, disposta diagonalmente, fa bella mostra di sé inserita all'interno della sua fodera fissata alla cinta dei calzoncini [Fig. 112 b].

Nell'allestimento attuale, il cappello piumato, che accompagna il costume, è sistemato di lato in cima al manichino, a seguire in maniera fluida ed elegante la posizione obliqua del corpo, mentre sul piano espositivo sono sistemati tutti gli altri accessori d'accompagnamento come lo

spadino, inserito nella fodera con la punta rivolta verso sinistra, sul quale sono appoggiati, a circa metà della lama, i guanti di cuoio bianco decorati, sovrapposti, ed entrambi con le dita rivolte verso la teca; a distanza di qualche centimetro, vi è inoltre un borsello, esposto senza alcun tipo di imbottitura interna, steso per mostrare bene la forma "a saccoccia" chiusa superiormente da un laccio.

a b

[Fig. 112 a] A sinistra: costume di Rodrigo, marchese di Posa, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 112 b] A destra: costume di Rodrigo, marchese di Posa allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi" (c); Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Giusto dietro questo capo, è sistemato il costume di Falstaff [Fig. 113 a], costituito da un mantello beige portato sopra una casacca verde in velluto operato, al di sotto della quale è sistemata una camicia marrone, fermata in vita da una cinta con borsello, e infilata in una calzamaglia color amaranto. Questo capo è stato indossato in occasione della rappresentazione, tenutasi al Teatro Comunale di Firenze nel 1951, dell'opera *Falstaff*, un lavoro di Giuseppe Verdi, su libretto di Arrigo Boito, ispirata commedia *Le allegre comari di Windsor*, scritta dall'autore teatrale inglese William Shakespeare. La storia, ambientata nel XV secolo, narra le vicissitudini dell'anziano e corpulento Sir John Falstaff, che progetta di conquistare con l'inganno due facoltose dame di Windsor, Alice Ford e Meg Page; il piano però viene scoperto quando le due donne, durante un incontro, confrontano le due lettere spedite loro dal furbo seduttore, tra loro assolutamente identiche, e decidono di punire il grosso imbroglione. Questo è un personaggio comico, un cavaliere grasso e vanaglorioso che, nel primo atto dell'opera verdiana, si trova all'interno di un'osteria, intento a scrivere le sue lettere d'amore, ed è proprio in questo contesto che lo ritrae Gobbi nel suo allestimento [Fig. 113 b,c]. Guardando le vecchie immagini, è possibile distinguere, infilati ai piedi del manichino, degli stivali in pelle marrone con un grande risvolto nella parte superiore, aventi degli speroni sul tallone, mentre, sulla testa, è

sistemato un cappello dalla foggia particolare; stando agli appunti del baritono, doveva essere utilizzata una parrucca anziché il copricapo. Il modello mostra un ventre prominente uguale a quello del personaggio, ed è seduto su un barilotto simile a quelli presenti nelle vecchie tavole calde, con i piedi appoggiati a terra in maniera rilassata, e le ginocchia divaricate, come se fosse un po' ubriaco, ipotesi avvalorata dal modo in cui la mano sinistra cade stringendo un boccale in metallo, mentre la destra, regge una rosa, simbolo d'amore e di corteggiamento. Oggi questo stesso costume è esposto con il cappello sistemato in cima al manichino, mentre il mantello bianco pende tutto dalla spalla sinistra; osservando con attenzione il modo in cui cade il costume, in maniera distesa, senza pieghe antiestetiche, si ha l'impressione che sia stata mantenuta l'imbottitura del ventre e delle spalle voluta da Gobbi durante il primo allestimento; sebbene sia venuto meno l'impatto scenografico, i capi sono comunque allestiti in maniera tale che cadano bene sui corpi. Sul piano d'appoggio, sono poi sistemati il boccale in peltro, la rosa e i guanti, questi ultimi posizionati in maniera particolare, quello di sinistra, con le dita rivolte verso il vetro, sorregge la parte posteriore di quello di destra, che invece ha le dita rivolte verso l'interno della teca, intente a stringere il fiore [Fig. 114].

a b c

[Fig. 113 a, b, c] Da sinistra: costume di Falstaff nell'allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi" (a); costume di Falstaff, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi" (b); progetto di Tito Gobbi per il manichino di Falstaff, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi" (c); Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 114] Costume di Falstaff, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Proseguendo nell'analisi del nostro caso studio, nell'angolo di destra, troviamo il costume di Jago [Fig. 115 a], ad introdurre l'ultima sezione della lunga teca, indossato dal baritono durante la rappresentazione dell'*Otello* di Giuseppe Verdi, su libretto di Arrigo Boito, tratto dall'omonimo dramma shakespeariano, tenutasi al Teatro di San Carlo di Napoli il 30 gennaio 1946. La storia narra dell'amore infelice fra Otello, generale mussulmano al servizio della Repubblica marinara di Venezia, e sua moglie Desdemona, uccisa dalla cocente gelosia del consorte, spinto a compiere questo folle gesto da un inganno sapientemente orchestrato dal perfido Iago.

Il costume, nel primo allestimento, mostra un mantello blu sistemato su entrambe le spalle e drappeggiato sul davanti, che copre un giubbotto di cuoio, sistemato sopra una maglia di ferro stretta in vita da una cintura rossa, mentre le gambe sono vestite con una calzamaglia nera, e i piedi sono infilati in due stivaletti neri, aventi entrambe le punte rivolte in avanti per sorreggere meglio la figura stante e ben salda a terra, con la schiena diritta e le gambe divaricate. Al collo è sistemata una collana d'oro con medaglione, mentre il braccio destro, ben teso in alto, in un atteggiamento di sfida, mostra al polso un bracciale; il sinistro, invece, è piegato e regge uno spadino avente la lama rivolta verso l'esterno; il capo, leggermente inclinato verso destra, indossa infine un cappello di feltro grigio piumato [Fig. 115 b]. Ancor'oggi questo costume è accompagnato dai suoi accessori di scena, il pugnale, il bracciale, quest'ultimo sistemato in piedi, e il copricapo collocato sulla base della teca, appoggiato in piedi, vicino al pugnale. Di fianco è presente poi il quarto pannello, contenente foto a colori, un bozzetto di scenografia e una piccola locandina della celebre opera shakespeariana [Fig. 116].

a                      b

[Fig. 115 a] A sinistra: costume di Jago, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 115 b] A destra: costume di Jago, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 116] Costume di Jago, allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Nella terza parte della grande teca a muro, sono presenti gli ultimi tre costumi, quelli di Don Giovanni, di Don Carlo e di Renato; il primo [Fig. 117 a], costituito da una giacca, calzoncini corti e mantello in velluto *bordeaux* scuro, accompagnati da una calzamaglia marrone e da un paio di stivali alti in pelle chiara, ricamati nella parte superiore, viene indossato da Tito in occasione della messa in scena tenutasi alla Festspielhaus di Salzburg il 27 luglio 1950, del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, su libretto di Lorenzo Da Ponte, opera lirica il cui titolo originale è *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni*. La vicenda narra delle vicissitudini di Don Giovanni, cavaliere che trascorre la maggior parte del tempo a sedurre giovani donne, una figura nobile ma al contempo buffa e immorale, dotata quindi di una precisa caratterizzazione psicologica che Gobbi cerca di mettere in evidenza nel suo allestimento. Il costume viene infatti sistemato su di un manichino in posizione eretta, con i piedi paralleli e distanziati tra loro, completamente appoggiati a terra e le braccia stese lungo il busto; la mano destra stringe l'impugnatura di uno spadino e un guanto, mentre la mano sinistra, libera, è rivestita con il guanto restante. La testa, leggermente rivolta verso l'alto, con un capello marrone piumato, è la parte del corpo che, a mio avviso, trasmette meglio la natura romantica e galante del personaggio, quasi stesse attendendo che la bella di turno compaia alla finestra. Oggi, invece, il copricapo è sistemato in cima al manichino, con il risvolto anteriore rivolto verso l'alto, in una posa ben studiata, mentre il mantello, sistemato su entrambe le spalle, lascia intravedere gli altri indumenti che compongono il costume [Fig. 117 b]; sul piano espositivo, sono poi sistemati i due stivali di pelle chiara, posti ai lati del tubo d'acciaio, con le punte rivolte verso sinistra e, di fronte ad essi, è presente la spada, inserita all'interno della sua fodera; tra gli stivali e l'arma vi sono i due guanti sovrapposti, con le dita rivolte verso il vetro [Fig. 118].

a b

[Fig. 117 a] A sinistra: costume di Don Giovanni, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 117 b] A destra : costume di Don Giovanni, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 118] Costume di Don Giovanni, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Il secondo costume è quello di Don Carlo, un completo formato da una casacca di velluto rosso rubino ricamata, da un paio di pantaloncini corti e da un borsello rosso, indossato da Gobbi durante la rappresentazione dell'*Ernani* di Giuseppe Verdi, su libretto di Francesco Maria Piave, tratto dal dramma *Hernani*, scritto dallo scrittore francese Victor Hugo, di cui non si conoscono data e luogo di rappresentazione. L'azione si svolge nella Spagna del XVI secolo; Ernani, capo di un gruppo di banditi, intende sollevare una rivolta contro il re, Don Carlo, per vendicare l'uccisione del padre; sia il brigante che il sovrano amano una giovane donna, Elvira, a sua volta innamorata di Ernani; i due giovani sono entrambi destinati a morire alla fine del dramma. Il personaggio interpretato da Gobbi è Don Carlo, il sovrano, un uomo lascivo che attenta all'onore della giovane e vuole la morte del rivale.

Nel primo allestimento, questo è l'unico costume a non essere esposto su manichino, ma all'interno di una teca a muro, un parallelepipedo di vetro privo di infissi [Fig. 119 a]. Qui, il capo è disteso sulla parete, probabilmente appeso, ma dalla foto non si riesce a capire bene in che modo si mantenga in tale posizione; ad accompagnarlo all'interno della vetrinetta vi è un paio di guanti, entrambi sistemati a in alto a destra, in prossimità delle spalle. Oggi il costume mostra la casacca rossa ben vestita su un manichino dotato di un ampio torace [Fig. 119 b],



mentre, ai suoi piedi, sono sistemati i preziosi guanti bianchi, sovrapposti, con quello di sinistra avente al dito indice un anello dorato con grossa pietra blu; di fianco, disteso orizzontalmente, è presente anche il borsello, che sembra avere un minimo d'imbottitura all'interno [Fig. 120].

a                      b

[Fig. 119 a] A sinistra: costume di Don Carlo, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 119 b] A destra : costume di Don Carlo, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

[Fig. 120] Costume di Don Carlo, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Questo costume, nel primo allestimento [Fig. 121 a], è sistemato vicino all'armatura, anch'essa utilizzata nella stessa rappresentazione, completa di elmo, maglia di ferro, pettorina, copri spalle e copri fianchi; i due capi sono accompagnati da una didascalia posizionata in basso a sinistra, all'interno della teca. Nell'esposizione attuale, l'armatura si colloca invece all'esterno della teca, appesa a sinistra dell'ingresso, con l'elmo piumato sistemato di profilo al di sopra le manopole metalliche, poste l'una accanto all'altra, con le dita protese in avanti; a sinistra sono presenti la corazza, lo spallaccio e il fiancale, sistemati vicino alla porta; a destra, invece, è collocato un

piccolo ritratto di Gobbi, posto all'interno di una cornice in plexiglass trasparente rettangolare, direttamente fissata al muro [Fig. 121 b].

a b

[Fig. 121 a] A sinistra: armatura di Ernani, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 121 b] A destra : armatura di Ernani, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

L'ultimo capo esposto all'interno della teca, è quello di Renato, personaggio interpretato da Gobbi durante la rappresentazione dell'opera *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, su libretto di Antonio Somma, ispirato da quello scritto dal francese Eugène Scribe per Daniel Auber, *Gustave III, ou Le Bal masqué*, messo in scena al Teatro Reale dell'Opera di Roma il 26 dicembre 1941. Si tratta di una storia drammatica che si svolge a Boston, nel XVII secolo; qui, il creolo Renato, segretario e amico del Conte Riccardo, governatore della colonia inglese di Boston per conto di re Carlo II, uccide l'amico durante un ballo in maschera, dopo aver scoperto che questi corteggiava sua moglie. Nel vecchio allestimento, il costume veste su un manichino snello, dalle belle gambe, una, quella sinistra, poggiata direttamente a terra, con il piede interamente aderente al terreno e la punta diritta davanti a sé, l'altra, quella destra, appoggiata ad una rialzata, con la punta della scarpa che guarda lateralmente; entrambe le braccia, stese lungo i fianchi, sono nascoste dal mantello in velluto blu scuro ricamato di nero, sistemato in modo da coprire entrambe le spalle, e posto al di sopra di una giacca con collo e polsi di pizzo; fanno parte del completo anche un paio di calzoncini al ginocchio, della stessa stoffa del giacchino, che lasciano scoperti i polpacci, rivestiti da una calzamaglia grigia e, ai piedi, un paio di scarpe nere con fibbia dorata e fiocco lilla. Gli accessori d'accompagnamento sono una collana dorata appesa al collo e un orecchino che dovrebbe trovarsi appeso al lobo sinistro, ma dalle foto non si riesce a capire se è presente o meno [Fig. 122 a]. Oggi, il costume si colloca su di un manichino col busto leggermente voltato verso sinistra, non accompagnato da nessun accessorio, ma solamente affiancato dal quinto ed ultimo tabellone in plexiglass contenente ritratti del cantante in scena [Fig. 122 b].

a            b

[Fig. 122 a] A sinistra: costume di Renato, allestimento temporaneo curato da Tito Gobbi in occasione della mostra inaugurale della sezione "Tito Gobbi"; [Fig. 122 b] A destra : costume di Renato, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

L'elemento che accomuna questi due allestimenti progettualmente così diversi, è il sistema di didascalizzazione, che accompagna ogni singolo capo esposto; i testi informativi impiegati oggi sono infatti gli stessi utilizzati per la vecchia esposizione, redatti su fogli ormai ingialliti, inseriti all'interno di pannelli di plexiglass trasparente, rettangolari, fissati sul piano espositivo mediante due viti poste al centro del bordo superiore ed inferiore. Le informazioni sono trascritte all'interno di una griglia; nella parte sinistra, in stampatello, si indica il tipo di informazioni fornita, mentre a destra, in grassetto, sono riportati i dati essenziali che aiutano a capire di che tipo di costume si tratta, a quale personaggio si riferisce e in che occasione Gobbi l'ha indossato; i dati, trascritti in maniera ordinata e comprensibile in una sola lingua, l'italiano, sono: titolo dell'opera, luogo e anno della prima rappresentazione, epoca della vicenda, autore, librettista, personaggio a cui appartiene il costume, atto in cui il costume è stato indossato, città dove si è tenuta la rappresentazione, teatro in cui si è svolta, regista, direttore d'orchestra, scenografo, sartoria e una breve descrizione del costume [Fig. 123].

[Fig. 123] Didascalia, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

Questo tipo di didascalia è lo stesso per tutti i capi esposti e nomina gli accessori d'accompagnamento presenti all'interno dell'allestimento; esse sono disposte lungo il bordo anteriore della teca, in primo piano, vicino al vetro, di modo da poter essere lette facilmente, seguendo l'ordine di comparizione dei costumi, per cui il visitatore può intuitivamente collegare una didascalia al costume di riferimento anche se questo è esposto un po' distante, come

avviene, ad esempio, nel caso del costume di Figaro, sistemato nell'angolo in fondo a sinistra, o di Jago, collocato, invece, nell'angolo di destra.

Per concludere l'analisi dell'allestimento attuale della sezione "Tito Gobbi", è necessario accennare alla presenza degli altri elementi qui esposti, a partire da un altro pannello, uguale a quelli inseriti all'interno della teca, appeso a sinistra dell'ingresso, contenente altre foto del cantante, disposte ordinatamente in due file verticali parallele, e un ritratto in bronzo di Gobbi, realizzato dallo scultore Danilo Andreose, posto su un parallelepipedo di compensato, a base quadrata, bianco, sprovvisto di teca protettiva ed accompagnato da una breve didascalia scritta su un cartellino bianco con inchiostro nero, sistemata all'interno di un porta etichette in plexiglass trasparente rettangolare, fissato orizzontalmente alla parete sinistra della sala, ad altezza della base della testa. Su questa stessa parete sono appesi, infine, una foto in bianco e nero ed ingrandita del baritono, posta all'interno di una cornice di plexiglass rettangolare, affiancata da un foglio di grandi dimensioni, anch'esso sistemato in un pannello della stessa forma del precedente, solo più piccolo, in vetro, che fornisce alcune note biografiche circa il cantante e la sua carriera artistica. Un secondo supporto informativo è dato da un breve scritto sistemato all'interno di una cornice di vetro appesa al bordo della teca, in cui si introducono i costumi esposti [Fig. 124 a,b,c,d].

a b  
c d

[Fig. 124 a, b, c, d] Apparati informativi, fotografie, ritratto in bronzo di Tito Gobbi, allestimento attuale, sezione "Tito Gobbi", Museo Civico di Bassano del Grappa (Vicenza)

L'allestimento attuale mostra una disposizione dei capi spazialmente articolata, che in qualche modo, a mio avviso, si avvicina a quella progettata da Gobbi per la mostra inaugurale, in cui i costumi sono esposti tutti insieme sulla stessa pedana, alcuni in posizione più rientrata rispetto ad altri; oggi, la disposizione su piani diversi dei manichini vivacizza, seppur in minima parte, a mio parere, un'esposizione che si per sé appare piuttosto statica, dal momento che i costumi sono stati privati della gestualità iniziale a favore di una sistemazione più sobria e tradizionalmente museale. Inoltre, rispetto all'allestimento precedente, oggi sono rispettati in maniera decisamente più ferrea i principi di buona conservazione degli indumenti, in quanto questi sono riposti all'interno di una teca sigillata, in una sala la cui temperatura, stando a

quanto sostiene la direttrice del museo, è mantenuta attorno ai 20-25 gradi, con un tasso di umidità pari al 50%<sup>296</sup>. Pur non essendovi una figura professionale addetta alla manutenzione dei capi, bisogna ricordare che il museo provvede alla loro conservazione grazie all'operato di tecnici specializzati, da non confondersi con i conservatori; a questi spetta infatti il compito di verificare periodicamente lo stato di conservazione sia degli abiti che di tutto il patrimonio museale<sup>297</sup>.

Nel corso dell'intervista, la direttrice ha spiegato che i capi esposti sono tutti quelli che il museo possiede, e, per questo motivo, sono perennemente esposti, mentre il resto del materiale è conservato all'interno di due cassettiere poste al di sotto della teca; per evitare possibili danni dovuti ad un'eccessiva illuminazione, continua la dottoressa, la sala viene mantenuta quasi sempre al buio, ed illuminata solo in presenza di visitatori<sup>298</sup>.

Il museo civico di Bassano del Grappa possiede una collezione di costumi di indubbio valore, alla luce dell'importanza artistica dell'interprete a cui sono appartenuti e della notorietà di alcune case di moda che li hanno confezionati, come, ad esempio, Caramba, per questa ragione dispiace dire che il museo attualmente non stia facendo nulla per promuovere la sua collezione<sup>299</sup>, e si spera che, in occasione dei festeggiamenti per il centenario della nascita di Gobbi, che si terranno nel 2013, anche questo bell'allestimento venga coinvolto e valorizzato come merita.

Stando a quanto dice la dottoressa Ericani, l'istituto si sta già preparando all'evento e sicuramente anche gli abiti avranno un ruolo importante per la buona riuscita della manifestazione; comunque, alla luce di quanto sostiene la direttrice circa l'intenzione dell'istituto di continuare a promuovere il proprio patrimonio museale tramite eventi espositivi temporanei che affrontino tematiche precise, ritengo ci siano buone probabilità, visto l'impegno dimostrato dal museo nel curare le proprie collezioni, che anche i costumi vengano prima o poi coinvolti in una nuova ed interessante esposizione.

---

<sup>296</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data 3 maggio 2012.

<sup>297</sup> "Il museo civico di Bassano non ha una figura professionale di restauratore [...] perché è un museo con un organico di piccole dimensioni, sebbene la sua consistenza sia molto vasta, ne si prevede con gli attuali limiti di dotazione finanziaria degli enti locali che questa figura possa essere presente; d'altra parte esistono delle figure professionali tecniche all'interno della struttura, che si occupano della verifica dello stato di conservazione, non specificatamente degli abiti, ma di tutto il patrimonio; si tratta di una figura specifica di manutentore all'interno dell'apparato tecnico del museo, che è lo stesso che si occupa anche degli allestimenti; esiste una figura di conservatore per tutte le raccolte (uno per la biblioteca, uno per il patrimonio storico artistico e uno per il patrimonio naturalistico)". *Ibidem*.

<sup>298</sup> "L'illuminazione non è specifica per i tessuti; normalmente la sala è tenuta al buio e le luci vengono accese solamente quando c'è del pubblico." *Ibidem*.

<sup>299</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data 3 maggio 2012: "Il museo non sta attualmente facendo nulla in relazione ai costumi, ma sono state comunque organizzate delle manifestazioni; i costumi sono semplicemente un tramite per raggiungere la sua musica [...] il museo sta organizzando delle manifestazioni per il centenario della nascita che è il prossimo anno."

## CAPITOLO 5

### **Esporre la moda oggi: problematiche e ispirazioni**

I casi studio discussi nel capitolo precedente possono considerarsi a pieno titolo degli esempi di *fashion curating*, disciplina che studia i modi più opportuni per esporre abiti ed accessori all'interno di musei e gallerie d'arte, ancora poco conosciuta in Italia ma discussa in occasione di un importante convegno internazionale *The Discipline of Fashion between the Museum and Curating*, tenutosi proprio a Venezia nel marzo scorso.

Per l'occasione sono intervenuti professionisti della cultura sia italiani, come Anna Mattiolo, direttrice del MAXXI, il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Raffaella Sgubin, direttrice del Museo della moda e delle arti applicate di Gorizia, e Gloria Bianchino, direttore dello CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma, ma soprattutto internazionali, come Harold Koda, curatore del Costume Institute, al Metropolitan Museum of Art di New York; Alexandra Palmer, Senior Curator della sezione "Textiles & Costume" al Royal Ontario Museum di Toronto; Akiko Fukai, direttore e curatore del Kyoto Costume Institute; Laurent Cotta, curatore del Musée Galliera di Parigi e Kaat Debo, direttore del MoMu, Mode Museum di Antwerp<sup>300</sup>. Nel corso della conferenza, sono state fatte alcune considerazioni circa il rapporto che intercorre fra arte e moda nella cultura contemporanea: l'impressione generale è che la contemporaneità obblighi i rappresentanti del mondo della cultura a prestare maggior attenzione a tutti gli aspetti del reale, invitandoli ad assumere un punto di vista imparziale nei confronti delle diverse discipline artistiche, tra cui figura anche la moda. La necessità di assumere questo atteggiamento egualitario è stata costantemente ribadita ad ogni intervento, soprattutto durante le osservazioni fatte da direttori e curatori museali, che hanno sostenuto con forza l'importanza di utilizzare questo approccio anche nell'allestire le mostre museali, di modo che tutti gli oggetti, abiti compresi, siano trattati con la medesima attenzione.

Sempre durante il convegno, Maria Luisa Frisa, direttrice del corso universitario di Design della Moda dell'Università IUAV di Venezia, ha spiegato quale sia, secondo lei e Judith Clark, la principale differenza tra un curatore e un *exhibition maker*, dal loro personale punto di vista, il curatore possiede una visione dell'evento espositivo che lei stessa ha definito "bidimensionale", ovvero considera una mostra come un susseguirsi di immagini, similmente a ciò che fa un redattore nel creare un catalogo, mentre l'*exhibition maker* guarda invece all'esposizione più come ad uno spazio tridimensionale, dotato di una propria corporeità e dimensionalità, in modo molto simile a quello di un architetto. Si tratterebbe, quindi, di due approcci diversi al progetto uno stesso evento; si prenda, ad esempio, uno dei casi studio analizzati, la mostra "Diana

---

<sup>300</sup> È possibile reperire il programma del convegno al seguente link: <http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2012/03/Diana-Vree/English/programme/> (consultato in data 25/09/2012).

Vreeland after Diana Vreeland”, frutto della collaborazione tra la stessa Frisa, critica d’arte e curatrice di professione, e Judith Clark, *exhibition maker free lance*, nel presentare il loro progetto curatoriale, entrambe hanno più volte sottolineato questa loro diversità di ruoli.

A partire da questa iniziale e fondamentale differenza, intendo ora fare alcune considerazioni su quale sia il valore e l’importanza del *fashion curating* in Veneto, a partire da alcuni dati emersi nel corso delle interviste fatte ai curatori e ai responsabili dei singoli allestimenti analizzati.

Nel primo paragrafo si discute la figura del curatore istituzionale, dipendente pubblico o privato, cercando di definirne il ruolo e i compiti che è chiamato ad assolvere e cercando di individuare, al contempo, quelli che sono gli obblighi e i criteri che un funzionario museale deve osservare nel progettare un allestimento di abiti; e quella dell’ *exhibition maker* basandosi principalmente sull’esperienza lavorativa di Judith Clark. Ciò che intendo fare è mettere in relazione due modi diversi di progettare mostre di moda all’interno di un ente culturale, per capire quali sono le sostanziali differenze che intercorrono tra il modo di allestire di uno rispetto a quello dell’altro. Nel terzo paragrafo, invece, intendo discutere l’allestimento di abiti attualmente presente all’interno del Museo di Moda e di Costume-Musei Mazzucchelli di Cilverghe di Mazzano, un ente privato lombardo, quale esempio di come venga percepita ed applicata questa disciplina al di fuori dei confini regionali veneti; nel quarto ed ultimo paragrafo, invece, termino descrivendo un grande evento espositivo, la mostra “Savage Beauty”, realizzata nel 2011 al Costume Institute di New York, quale esempio del modo di allestire mostre di moda museali all’estero, e di come queste vengano spesso strumentalizzate dalle stesse case di moda, che le trasformano in veri e propri eventi mediatici.

### **1. La figura del curatore istituzionale e la pratica dell’allestire abiti all’interno di istituzioni culturali pubbliche e private: problematiche**

Stando a quanto emerge dalle interviste, un curatore istituzionale è un lavoratore dipendente che opera all’interno di un istituto culturale; il suo compito è quello di qualificare esclusivamente lo spazio dell’ente presso cui lavora, progettando un allestimento nel rispetto delle norme di conservatoria previste dal regolamento dell’istituto, e creando un allestimento che consenta una corretta percezione e comprensione del significato culturale di ogni oggetto in mostra; al lui spetta, in alcuni casi, anche il compito di gestire il personale addetto alla sorveglianza delle opere, e formare le guide preposte all’accompagnamento dei visitatori durante le visite guidate, qual’ora queste siano previste dal museo.

Nell’allestire una mostra di moda, permanente o temporanea, un curatore si trasforma in un *fashion curator*, che persegue due obiettivi principali, il primo, disporre l’abito in maniera tale che non subisca danni e che si mantenga in un buono stato di conservazione; il secondo, da cui

dipende il contenuto concettuale della mostra, sistemare i capi in modo che essi esprimano a pieno il proprio valore culturale, ossia l'apparato teorico ed educativo insito nell'allestimento<sup>301</sup>. Stando al parere degli intervistati, per il conseguimento del primo obiettivo è necessario partire da un'analisi dello spazio destinato ad ospitare una mostra, tenendo conto dei sistemi d'illuminazione e di controllo termo climatico presenti all'interno dei diversi ambienti coinvolti; è necessario infatti che luce, temperatura e umidità non danneggino gli abiti durante tutto il periodo dell'esposizione<sup>302</sup>.

Per ovviare a questi problemi, il curatore deve necessariamente appoggiarsi alla direzione, responsabile degli spazi espositivi, e, a tal proposito, tutti i curatori e i dirigenti intervistati concordano nell'affermare la necessità di osservare queste regole per garantire una buona conservazione dei capi, da tutti considerati un bene prezioso e di inestimabile importanza culturale.

Nel corso dell'analisi dei singoli allestimenti, è emerso che non tutti sono dotati dei sistemi di controllo previsti; ciò nonostante, là dove si presentano delle inadempienze, l'istituzione comunque tenta di porvi rimedio attraverso diversi tipi di accorgimenti<sup>303</sup>.

Durante di questa trattazione, si è visto come un allestimento di capi d'abbigliamento preveda l'impiego, qual'ora il curatore lo desideri, di teche e manichini, entrambi elementi utili non solo a garantire una corretta esposizione dell'indumento, ma anche a proporre soluzioni allestitivistiche scenografiche, come, ad esempio, accade nell'allestimento della "Stanza di Eleonora Duse", oppure a Palazzo Fortuny; è bene tener presente, però che, sebbene si tratti di modelli fortemente caratterizzati nelle loro pose, non sono quelli più adatti da un punto di vista conservativo.

In occasione dell'intervista fatta alle collaboratrici della dottoressa Squarcina, direttrice del Museo di Palazzo Mocenigo, è emerso che esistono tipi di manichino perfetti per le esposizioni museali, quelli brevettati dal Kyoto Costume Institute di Kyoto<sup>304</sup>; si tratta di modelli dotati di una corporatura specifica che muta a seconda dell'abito; la loro realizzazione è stata resa

---

<sup>301</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Chiara Squarcina, direttrice del museo di Palazzo Mocenigo, in data venerdì 4 maggio 2012: "Allestire una mostra di abiti è complesso...tale complessità deriva dalla necessità di conservare il capo esposto e, al contempo, dalla creazione di un discorso concettuale perché l'abito in sé ha una stratificazione concettuale non da poco". Cfr. Intervista via mail alla dott.ssa Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli, in data 20 agosto 2012: "Credo che tutti i conservatori e direttori di Musei della Moda debbano avere le doti e l'esperienza di un fashion curator per saper valorizzare abiti e accessori come vere e proprie opere d'arte. Le nostre esposizioni per questo tengono conto della scelta degli spazi, dell'allestimento e dell'illuminazione, rispettando la normativa richiesta in materia di beni di interesse storico artistico."

<sup>302</sup> Per ulteriori approfondimenti circa le soluzioni adottate da ciascun museo, si vedano i capitoli 4 e 5.

<sup>303</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data giovedì 3 maggio 2012: "Purtroppo l'illuminazione non è specifica per i tessuti, per cui, normalmente, la sala è tenuta al buio e le luci vengono accese solamente quando c'è del pubblico". Per ulteriori informazioni circa gli accorgimenti riguardanti il controllo di temperatura e tasso d'umidità, si veda il capitolo 4, paragrafo 6.

<sup>304</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina in data 13 settembre 2012: "I manichi ideali esistono. Attualmente il manichino è una parte integrante dell'allestimento, e sarebbe sempre bene averne uno o fatto su misura rispetto all'abito che hai, o uno che si può adattare agli abiti che possiedi. Fatti su misura sono quelli d'impronta sartoriale, sono quelli che hanno la base di legno e il rivestimento in tessuto, che sono anche costruiti in Italia, però costano moltissimo; altri, invece, che sono molto belli, sono quelli del Kyoto Institute."



possibile grazie ad un attento studio delle misure degli indumenti nelle varie epoche storiche, prendendo, come punti di riferimento, le misure delle spalle, della vita e del bacino<sup>305</sup>.

L'invenzione di questo supporto espositivo permette di risolvere problemi che spesso insorgono nell'esporre abiti antichi; ad esempio, sempre stando a quanto affermano le collaboratrici di Squarcina, viene messa in evidenza l'utilità di questi supporti all'avanguardia per quanto riguarda l'esposizione di capi del Settecento, per i quali sono stati inventati "manichini in cui solamente la parte superiore e le gambe sono realmente materiali, mentre la parte della vita, invece, [...] si può riempire perché è vuota. C'è un palo, infatti, a collegare il sopra e il sotto del corpo, mentre la parte centrale si riempie con dell'ovattina oppure, nel caso di un'*andrienne*, ci si mettono i *panier*"<sup>306</sup>.

Il curatore museale, inoltre, presta attenzione non solo ai capi in esposizione, ma anche a quelli in deposito; molte delle istituzioni prese in analisi in questa tesi posseggono un ambiente idoneo alla conservazione dei capi<sup>307</sup>, reso possibile grazie, a mio avviso, ad un uso intelligente delle risorse finanziarie a disposizione, specie in quei musei che sono chiamati a conservare anche altri oggetti oltre ai capi d'abbigliamento, come il Museo dell'Arte e delle Arti Applicate di Palazzo Zuckermann a Padova.

L'importanza di una corretta conservazione dei capi anche quando questi non sono esposti dipende anche dal fatto che alcune istituzioni modificano periodicamente il proprio allestimento, compito che comporta, da parte del curatore museale, una conoscenza e familiarità con il tipo di materiale che va a maneggiare ed esporre; ad esempio, non bisognerebbe mai toccare un tessuto a mani nude, ma solo indossando guanti bianchi di cotone<sup>308</sup>. I dipendenti di un museo addetti all'allestimento sono quindi dei professionisti che possiedono competenze di conservatoria oltre che di progettualità curatoriale. A tal proposito, è interessante osservare come, esclusi i musei del costume, non tutti gli istituti presi in analisi annoverino, tra il loro personale, un responsabile specifico per i costumi esposti<sup>309</sup>; il Museo Civico di Bassano e quello di Padova sono gli unici che presentano dei conservatori esperti per controllare periodicamente lo stato di conservazione dell'intero allestimento museale<sup>310</sup>.

A partire dalle considerazioni emerse sin'ora, frutto di testimonianze dirette degli "addetti ai lavori", è possibile delineare i limiti entro i quali un funzionario museale può contribuire

---

<sup>305</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina in data 13 settembre 2012: "Il Kyoto Costume Institute ha fatto una specie di studio statistico sulle varie misure degli abiti ovviamente ricavate dalle strutture sartoriali di costruzione degli abiti, ovvero da misure di riferimento come la vita, le spalle e il bacino, anche se quest'ultimo, con le gonne larghe, non serve, e le altezze; hanno fatto una ricerca statistica su come i numeri delle varie parti cambiano nei secoli, e hanno elaborato dei manichini che, bene o male, come forme e misure, possono essere il più possibile utilizzabili per un preciso periodo storico".

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Per ulteriori informazioni circa i sistemi di deposito presenti in ogni museo analizzato, si rimanda ai singoli paragrafi.

<sup>308</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina in data 13 settembre 2012.

<sup>309</sup> In riferimento all'intervista alla professoressa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi sul teatro e il melodramma europeo, in data mercoledì 2 maggio 2012: "Al momento è mantenuto sotto controllo solo dal personale del Centro, costituito da me [la direttrice stessa] e dalle mie collaboratrici", tra le quali, si ricorda la dott.ssa Marianna Zannoni, curatrice dell'allestimento realizzato per l'inaugurazione del progetto "Nella stanza di Eleonora Duse".

<sup>310</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Elisabetta Gastaldi, conservatrice del Nuovo Museo di Arte e Arti Applicate di Padova, in data 4 settembre 2012. Cfr. Intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data giovedì 3 maggio 2012.

all'allestimento di una mostra, che viene poi realizzata in collaborazione con degli architetti, gli unici ad avere le competenze tecniche necessarie per realizzare un progetto d'allestimento che sia solido, a norma e comprensibile per chi lo visita<sup>311</sup>.

A questo punto si può quindi iniziare a discutere il secondo obiettivo, ossia incuriosire e informare l'osservatore; il curatore deve necessariamente tener presente che "un abito da solo può avere molti significati [...] quindi, nel momento in cui si progetta un allestimento, non si deve pensare che il visitatore sia una persona che conosce i tessuti e che ha necessariamente studiato la moda e il costume [...]. Nella maggioranza dei casi, si tratta invece di un individuo comune che, dell'abito, recepisce nell'immediato solo l'aspetto estetico [...] ma, poiché l'aspetto estetico non è l'unica chiave di lettura, sta a chi espone creare un percorso abbastanza comprensibile, sia con l'uso di didascalie, sia affiancando all'abito un altro suggerimento, sia creando delle situazioni parallele, tutti sistemi per cui il visitatore può comprendere ciò che sta osservando"<sup>312</sup>.

Stando a quanto emerso dalle interviste, un allestimento museale progettato da un curatore istituzionale presenta gli oggetti principalmente secondo "un ordine cronologico o tematico"<sup>313</sup>, utile ad agevolare un approccio didattico all'esposizione; lo scopo è quello di prendere per mano il visitatore e accompagnarlo nel corso della visita per raccontargli la storia degli oggetti e i loro significati nascosti; nell'allestimento del progetto della fondazione Cini, invece, "gli oggetti sono riordinati per tipologia"<sup>314</sup>. Nel processo di apprendimento così innescato, svolgono un ruolo di primaria importanza sia un buon sistema di didascalizzazione, sia la presenza di pannelli informativi, dislocati lungo tutto il percorso di visita<sup>315</sup>. Entrambi devono fornire informazioni essenziali<sup>316</sup> raccolte mediante un accurato lavoro di catalogazione del materiale e debbono essere organizzate in maniera tale che non vi siano discrepanze con gli oggetti effettivamente presenti nell'allestimento, come accade, ad esempio, nel Museo Civico di Asolo, dove si segnala la presenza di calzature quando, in realtà, queste non sono esposte.

Appare evidente dall'analisi di ciascun allestimento che un altro sistema impiegato per fornire informazioni utili riguardo un capo in esposizione, è affiancarlo ad immagini o accessori che ne trasmettano un'immagine completa. Ovviamente, per realizzare un evento espositivo di qualsiasi genere, è necessario fare i conti con ciò di cui il museo dispone ed, eventualmente, il bisogno di

---

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Chiara Squarcina, direttrice del museo di Palazzo Mocenigo, in data venerdì 4 maggio 2012.

<sup>313</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Elisabetta Gastaldi, conservatrice presso il museo d'arte e di arti applicate di Palazzo Zuchermann di Padova, in data 4 settembre 2012. Cfr. Intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, direttrice del museo civico di Asolo, in data venerdì 27 aprile 2012; intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data giovedì 3 maggio 2012.

<sup>314</sup> In riferimento all'intervista alla professoressa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi sul teatro e il melodramma europeo in data mercoledì 2 maggio 2012.

<sup>315</sup> In riferimento all'intervista alla dott.ssa Chiara Squarcina, direttrice del museo di Palazzo Mocenigo, in data venerdì 4 maggio 2012. Cfr. Intervista alla dott.ssa Elisabetta Gastaldi, conservatrice presso il museo d'arte e di arti applicate di Palazzo Zuchermann di Padova, in data 4 settembre 2012; intervista alla dott.ssa Orietta Dissegna, direttrice del Museo Civico di Asolo, in data venerdì 27 aprile 2012; intervista alla dott.ssa Giuliana Ericani, direttrice del museo civico di Bassano del Grappa, in data giovedì 3 maggio 2012.

<sup>316</sup> Per ulteriori approfondimenti circa la struttura grafica, materiale e informativa delle didascalie presenti in ciascun allestimento, si rimanda al capitolo 4.

reperire i finanziamenti necessari per poter realizzare l'allestimento; sebbene molti degli intervistati non si siano espressi a riguardo, è opinione di chi scrive che questa sia da considerarsi una questione determinante per coloro che sono chiamati a curare una mostra. Per creare una struttura allestitiva adeguata per esporre in sicurezza capi d'abbigliamento è necessario far fronte a spese che non sempre un istituto è in grado di sostenere, non perché non intenda farlo, ma perché non può oggettivamente sostenerne i costi; per cui un curatore è tenuto comunque a realizzare degli allestimenti che siano a norma ed interessanti, utilizzando ciò di cui l'ente dispone<sup>317</sup>. Questo problema, a mio avviso, si riscontra principalmente all'interno di enti pubblici, che, rispetto a quelli privati, godono di minori agevolazioni economiche<sup>318</sup>. Come si avrà modo di vedere nel paragrafo successivo, questo genere di restrizioni colpisce in parte *l'exhibition maker free lance*, in quanto si tratta di un libero professionista che viene assunto in qualità di curatore e progettista.

## 2. Judith Clark e la pratica del fare mostre

La maggior parte di coloro che sono stati intervistati sono dei funzionari museali che lavorano alle dipendenze di istituzioni culturali sia pubbliche che private; Judith Clark, invece, è un *exhibition maker free lance* operante nell'ambito specifico del *fashion curating*.

La differenza sostanziale tra le mostre curate da Clark e quelle, ad esempio, di Alberti o Squarcina, riguarda la libertà progettuale di cui gode la prima, una libera professionista che progetta allestimenti di moda su commissione, rispetto a quella delle seconde, dipendenti di enti museali che prevedono norme restrittive per l'allestimento dei capi e un'immagine istituzionale che deve essere mantenuta e valorizzata.

Nell'ideare un'esposizione, un *exhibition maker*, al pari di un curatore istituzionale, pensa all'allestimento tenendo presenti i due obiettivi discussi nel paragrafo precedente, ovvero la tutela dei capi esposti e la volontà di informare il visitatore; per Clark lo spazio è il punto da cui partire, e gli riconosce un ruolo di fondamentale per due ragioni<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> In riferimento all'intervista alle collaboratrici della dott.ssa Chiara Squarcina in data 13 settembre 2012: "[I manichini del Kyoto Costume Institute] Sono un sogno; il loro costo non è oggettivamente alto, ma per il momento storico che stiamo attraversando, è troppo. Comunque ci sono degli accorgimenti che si possono utilizzare lavorando con dei manichini di questo tipo, perché anche noi abbiamo lavorato con dei manichini neri della Singer, quelli normali, imbottendoli a dovere [...] Quello che si può fare con i mezzi che si hanno è limitato, in un periodo, poi come questo, si ceca di fare il meglio con quello che si ha."

<sup>318</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli, in data 20 agosto 2012: "Il problema principale è legato sicuramente alla difficoltà di reperire e consolidare finanziamenti per le attività ordinarie dei musei e le attività espositive [...] la differenza sostanziale fra un'istituzione museale dedicata alla moda facente capo ad una fondazione rispetto ad un museo della moda statale o pubblico, stia nella capacità imprenditiva che contraddistingue l'istituzione privata, nella possibilità di tessere rapporti con altri enti privati e organizzare eventi sempre nuovi."

<sup>319</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator* e *exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012 (in italiano nel testo originale): "Lo spazio ha per me un'importanza fondamentale, è la prima cosa che guardo e vivo, poi lo riempio. [...] Per una mostra commissionatami per il festeggiamento dei 60 anni della casa di moda CHLOE', che si terrà a Parigi al Palais de Tokyo, sto disegnando la divisione dello spazio prima di vedere l'archivio."

Nel corso dell'intervista, per spiegare cosa intende quando afferma di vivere lo spazio prima di riempirlo, Clark cita come esempio l'allestimento che sta progettando per il sessantesimo anniversario della casa di moda francese CHLOE', che verrà realizzato al Palais de Tokyo di Parigi; lei spiega che sta disegnando la divisione degli spazi ancor prima di vedere l'archivio. Si precisa che l'evento espositivo appena menzionato, dal titolo "Chloé Attitudes", verrà aperto al pubblico dal

La prima, è che in base ad esso decide la disposizione fisica degli oggetti, e, dal suo punto di vista, "un oggetto cambia sempre significato a seconda del punto in cui viene esposto"<sup>320</sup>; inoltre, in base alla densità di pezzi che si espongono, si determinano zone di vuoto che, secondo lei, partecipano comunque in modo attivo alla mostra<sup>321</sup>.

La seconda riguarda la valenza concettuale che Clark attribuisce allo spazio, il quale, nei suoi progetti, partecipa attivamente alla formazione dell'impianto teorico espositivo; si guardi, ad esempio, la mostra "The Concise Dictionary of Dress", commissionata dall'organizzazione londinese d'arte contemporanea Artangel, curata assieme allo psicanalista Adam Phillips, aperta al pubblico dal 28 aprile al 27 giugno 2010 all'interno della Blythe House, il deposito del Victoria and Albert Museum.

All'interno del catalogo è riportata un'intervista rivolta alla stessa curatrice, in cui si spiegano le tappe fondamentali che hanno portato alla realizzazione dell'evento; in questo caso, l'allestimento ha luogo in un deposito, posto tradizionalmente impiegato per conservare oggetti anziché esporli; nell'organizzarvi una mostra, l'*exhibition maker* tenta di mettere in evidenza, attraverso la disposizione spaziale delle installazioni, quello che, secondo lei, è uno degli aspetti più interessanti dell'archivio, ovvero l'essere un luogo di conservazione, in cui sono deposti e nascosti oggetti che attendono solo di essere esposti; ogni archivio, per utilizzare le sue stesse parole, è una "esposizione *in fieri*".

Confrontando quanto si legge nel catalogo di questa mostra con quanto la curatrice afferma in occasione di altre esposizioni, tra cui anche quella realizzata a Palazzo Fortuny, è possibile individuare alcuni aspetti essenziali del suo modo di costruire un allestimento.

Il primo è scelta di esporre gli abiti creando delle vere e proprie installazioni vive; lo scopo è quello di stupire continuamente il visitatore, dandogli l'impressione di fare, ad ogni passo, una nuova scoperta, aiutandolo, al contempo, a capire il tema centrale dell'esposizione.

Il secondo aspetto essenziale è l'utilizzo di teche e manichini quali strumenti utili non solo a scopo conservativo, per evitare che l'abito esposto si danneggi, ma che rivestono un ruolo attivo da cui dipende la costruzione del linguaggio visivo dell'evento.

Il problema della scelta del manichino nel progettare un allestimento di abiti non consiste solo nell'impiegare modelli costituiti da materiali specifici in relazione all'indumento esposto, ma che siano anche in grado di comunicare una precisa scelta curatoriale riguardo il ruolo attribuito al corpo; il curatore, infatti, può decidere di utilizzarne alcuni molto realistici, aumentando così la

---

29 settembre al 18 novembre 2012. Per ulteriori informazioni vedere il seguente link: <http://www.vogue.fr/mode/news-mode/articles/chloe-s-expose-au-palais-de-tokyo/14734> (consultato in data 25/09/2012).

<sup>320</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator* e *exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012 (in italiano nel testo originale): "Un oggetto cambia significato a seconda del punto in cui viene esposto, in tutti i casi."

<sup>321</sup> Alla domanda: "È possibile ritenere che 'assenze' e 'vuoti' siano elementi che partecipano in modo attivo alla progettazione di una mostra?" Clark risponde dicendo: "Certainly – they are absolutely fundamental – it is like Hans Ulrich Obrist saying – how to I transcribe silent – in his interviews." *Ibidem*.

sensualità del vestito<sup>322</sup>, oppure altri molto astratti ed essenziali, per valorizzare di più l'abito; in alcuni casi, possono addirittura scomparire, come quelli impiegati nella discussa retrospettiva dedicata a Giorgio Armani, realizzata nel 2000 al Guggenheim Museum di New York [Fig. 125].

[Fig. 125] Manichini trasparenti realizzati dalla ditta italiana La Rosa Mannequins, retrospettiva dedicata a Giorgio Armani, Guggenheim Museum, New York

Le teche, invece, non sono semplici contenitori in cui deporre capi e didascalie, ma elementi che costruiscono un percorso espositivo.

Si guardi, ad esempio, il percorso di forte impatto scenografico progettato per la mostra "Spectres, When The Fashion Turns Back", dove sono state impiegate grandi sagome femminili in legno [Fig.126] riproducenti silhouette disegnate dall'illustratore di moda Ruben Toledo; si tratta di riproduzioni che non seguono fedelmente i dettami stilistici della storia del costume, ma ripropongono piuttosto immagini ideali e stereotipate di un determinato capo d'abbigliamento; questi finti indumenti sono in realtà delle strutture realizzate nei materiali più diversi che accompagnano i capi veri e propri in esposizione, commissionate da Clark appositamente per questo allestimento.

---

<sup>322</sup> *The Concise Dictionary of Dress*, a cura di J. Clark, A. Phillips, catalogo della mostra (Londra, Blythe House), Violette, London 2010, pp. 5-20.

[Fig. 126] Sagome femminili in legno riproducenti silhouette disegnate dall'illustratore di moda Ruben Toledo, "Spectres, When The Fashion Turns Back", MoMu - Modemuseum Provincie Antwerpen ; Victoria and Albert Museum London, 18/09/2004 – 30/01/2005

Nel corso dell'intervista, l'*exhibition maker* ha fatto cenno ad un'installazione che sta progettando per i grandi magazzini Selfridges di Londra, per la quale ha richiesto speciali vestiti anni cinquanta con gonne esageratamente ampie e vite molto più strette rispetto agli originali, nel tentativo di proporre, anche in questo caso, non abiti veri, ma quelli che appartengono all'immaginario collettivo<sup>323</sup>. Per lei, dice, non esistono criteri prestabiliti con cui scegliere capi e accessori per una mostra, e non esistono abiti più adatti di altri per essere esposti<sup>324</sup>.

Il terzo tratto caratteristico che, a mio parere, appartiene al suo modo di costruire un allestimento, è quello di trovare, per ogni mostra, il modo giusto per esporre aspetti diversi di uno stesso tema; progettare un'esposizione le offre l'occasione per discutere ed approfondire la moda intesa come disciplina, e le installazioni che costruiscono il percorso espositivo sono utilizzate come pretesti per alludere a diversi aspetti della moda, svelandone la complessità.

Nel corso dell'intervista, Clark spiega il criterio espositivo di base che segue in tutti i suoi progetti, ovvero l'uso dell'abito come "parola" inserita all'interno di una grammatica espositiva dotata di norme e regole. Per lei progettare una mostra equivale al "raccontare una storia [...] i

---

<sup>323</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012: alla domanda "Le è mai capitato di commissionare abiti per le sue mostre? Se sì, quali erano i requisiti che questi dovevano avere?" Clark risponde dicendo: "I have commissioned dresses for exhibitions and it is where the dress of our imagination doesn't quite follow the reality of clothing. So in the case of *Spectres*, I commissioned huge dresses out of wood for the NOSTALGIA section acknowledging that we blow things up in our mind and create "monumento" to them when we are nostalgic. Currently I am working on an installation for Selfridges where I am commissioning 1950s dresses – far wider and with far smaller waists that would have been actually worn – but are 'right' in our imagination now."

<sup>324</sup> Alla domanda "Ci sono abiti più adatti di altri per essere esposti in una mostra?" Clark risponde dicendo: "It is entirely dependent on the specific exhibition. Some exhibitions [...] require a precise piece however small, or seemingly banal. Others need to illustrate a point of an aesthetic connection and simply doesn't work for the visitor if it is in the wrong color. The visitor's eyes need help." *Ibidem*.

manichini, le luci, i plinti sono elementi di base e punti di partenza e poi come accenti e aggettivi tu inizi ad aggiungere dettagli alla storia e costruisci le differenti frasi<sup>325</sup>.

Clark, come Squarcina, ritiene che un abito possieda diversi significati e che possa, per questo motivo, essere interpretato in modi differenti a seconda della maniera in cui lo si espone e di chi lo osserva, per cui dispone gli oggetti in base ad analogie che le consentono di chiamare in causa più linguaggi, di modo da potersi rivolgere a più visitatori<sup>326</sup>.

Per comunicare i molteplici significati racchiusi in un abito, lei lo espone assieme ad oggetti accostati in base a delle libere associazioni emerse durante la fase progettuale, spiegate, in parte, dai supporti informativi sparsi lungo il percorso di visita, di modo che esse non ostacolino la comprensione dell'opera, bensì la agevolino<sup>327</sup>.

Si guardi, ad esempio, all'allestimento di "The Art of Fashion - Installing Allusions", mostra commissionata da Han Nefkens e curata da Judith Clark e José Teunissen, tenutasi al Boijmans van Beuningen Museum dal 19 settembre 2009 al 10 gennaio 2010 [Fig. 127], durante la quale sono state esposte le opere di cinque designers di moda concettuale, Walter Van Beirendonck, Hussein Chalayan, Naomi Filmer, Victor & Rolf e Anna- Nicole Ziesche.

Clark inserisce le installazioni all'interno di un contesto circolare costruito mediante la presenza di oggetti, alcuni appartenenti al museo, altri provenienti da collezioni private, di modo tale che esse risultino al contempo, isolate e collegate tra loro.

Il primo gruppo di lavori, quello che apre il percorso espositivo, è costituito da *Carapace*, opera dell'artista inglese Dai Rees [Fig. 128 a] formata da abiti in cuoio cuciti in modo tale da non poter essere indossati ma appesi al soffitto con ganci da macellaio, simili ai tranci di carne del pittore inglese Francis Bacon; vi è poi un pezzo di Martin Margiela, un panciotto realizzato con cocci di piatti rotti, della collezione autunno/inverno del 1989-1990 [Fig. 128 b] a cui si affianca un terzo lavoro, di Victor & Rolf, *Bedtime Story*, ossia un abito cucito come un letto "da indossare" [Fig. 128 c].

---

<sup>325</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012: alla domanda "Le sue esposizioni paiono avere un forte carattere discorsivo: l'abito sembra una parola inserita all'interno di una grammatica espositiva, che nasce da riferimenti analogici fra gli oggetti esposti. Colpisce la centralità dell'elemento linguistico nel descrivere i suoi progetti: il carattere verbale sia delle 'conversazioni' sia del 'discorso espositivo'. È corretto ritenere che, attraverso il progetto di una mostra, sia sua intenzione costruire una forma di linguaggio autonomo?" Clark risponde dicendo: "Yes, of course [...] It always shows a story where the investment lies – in the mannequins, in the structure, etc I take the basic element – mannequin, lights, plinth as the starting point and then like accents and adjectives you start adding detail to the story and yes it becomes like different sentences."

<sup>326</sup> Alla domanda: "Osservando le mostre da lei curate, si ha l'impressione che tutte presentino una struttura ricca di analogie e libere associazioni. È corretto affermare che questo, anziché creare delle difficoltà al visitatore, lo aiuti a comprendere il messaggio essenziale che la mostra vuole trasmettere?" Clark risponde dicendo: "I hope so. What I try to do is adapt more languages that are intellectually at our disposal and try my hand at distributing the information within an exhibition. So in the museum I am designing in Seoul at the moment we have the bag as archive and we have the bag linked to gesture, to silhouette, to emancipation, to psychoanalysis, to history, to feminism – well, how do you exhibit all those disciplines? That is what interest me [...]" [in italiano nel testo originale] Nel progettare un allestimento, parto dallo spazio e dall'abito: ogni vestito è collegato ad un altro da un qualcosa [...] nel progettare un'esposizione, il significato che il curatore vuole imprimere alla mostra e il significato insito nell'oggetto esposto hanno la stessa importanza." *Ibidem*.

<sup>327</sup> Alla domanda: "Osservando le mostre da lei curate, si ha l'impressione che tutte presentino una struttura ricca di analogie e libere associazioni. È corretto affermare che questo, anziché creare delle difficoltà al visitatore, lo aiuti a comprendere il messaggio essenziale che la mostra vuole trasmettere?" Clark risponde dicendo: "What I try to do is adapt more languages that are intellectually at our disposal and try my hand at distributing the information within an exhibition." *Ibidem*.

[Fig. 127] Installazione, "The Art of Fashion - Installing Allusions", Boijmans van Beuningen Museum, 19/09/2009-10/01/2010

a b c

[Fig. 128 a, b, c] Da sinistra: Dai Rees, *Carapace* (a); Martin Margiela, *panciotto collezione A/I 1998-1999* (b); Victor & Rolf, *Bedtime* (c); "The Art of Fashion - Installing Allusions", Boijmans van Beuningen Museum, 19/09/2009-10/01/2010



Nel loro insieme, queste tre opere, posizionate l'una di seguito all'altra, creano un racconto domestico oscuro ed inquietante costruito attorno a piatti rotti, carne appesa e letti sfatti; ecco quindi che le diverse installazioni sono posizionate secondo una disposizione spaziale precisa, funzionale alle caratteristiche di ciascun pezzo<sup>328</sup>.

Durante l'intervista Clark ha sottolineato che, sebbene i suoi allestimenti nascondano un'importante struttura concettuale<sup>329</sup>, non è sua intenzione escludere il visitatore, bensì coinvolgerlo<sup>330</sup>; lei, come la direttrice di Palazzo Mocenigo, è ben consapevole che ciascuno è in grado di cogliere sfumature diverse di una medesima mostra, ma, partendo dal presupposto che, secondo lei, non esiste un modo prestabilito e oggettivamente corretto di esporre, è convinta anche del fatto che ognuno sia libero di approcciarsi e valutare un allestimento senza il pericolo di fraintendere un messaggio o di lasciarsi influenzare da quanto sostiene il curatore<sup>331</sup>.

Il quarto elemento essenziale del suo modo di esporre è la didascalia e il suo ruolo all'interno di una mostra<sup>332</sup>. Secondo Clark, le didascalie servono a rassicurare il curatore e il visitatore sul fatto che ci sono delle informazioni da imparare; in occasione della mostra "The Coincise Dictionary of Dress", è messo in discussione il valore informativo di questo elemento: esso, infatti, è sostituito da delle definizioni [Fig. 129], un insieme di assunti brevi simili a quelli che si trovano in un comune dizionario, elaborate da Phillips in riferimento a undici termini, *Armoured, Comfortable, Conformist, Creased, Essential, Fashionable, Loose, Measured, Plain, Pretentious, Tight* (Blindato, Confortevole, Conformista, Sgualcito, Essenziale, Alla moda, Allentato, Misurato, Semplice, Pretenzioso, Aderente), solitamente associati ai capi d'abbigliamento; lo scopo di questa operazione è quello di invitare il pubblico a riflettere sull'opera esposta, portandolo a scoprirne nuovi aspetti attraverso gli spunti offerti dalle definizioni, utili a capire l'indumento e la

---

<sup>328</sup> J. Clark, *Installing Allusions*, in *The art of fashion. Installing allusions*, catalogo della mostra a cura di José Teunissen, Judith Clark (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2009, pp.13-17.

<sup>329</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012: alla domanda "Osservando alcune mostre da lei realizzate, si percepisce un uso metaforico dell'abito. L'impressione è che lei, nell'esporre, alluda a temi e questioni che non sono esplicitamente mostrati. È corretto supporre che l'utilizzo di installazioni allusive possa esserle utile per trasformare una mostra in momento di discussione e approfondimento di aspetti complessi della moda?" Clark risponde: [in italiano nel testo originale] "Sì – il mio lavoro nasce nello stesso momento in cui a Londra ci sono il Fashion Theory journal, le collezioni concettuali di Hussein Chalayan etc – un momento dove tutto doveva avere un investimento teorico."

<sup>330</sup> Alla domanda: "In riferimento alla domanda precedente, è corretto pensare ad un suo tentativo di coinvolgere maggiormente il visitatore, stimolandone la curiosità?" Clark risponde dicendo: [in italiano nel testo originale] "Sì." *Ibidem*.

<sup>331</sup> Alla domanda: "A suo parere, è corretto ritenere che un'eventuale incomprensione del messaggio, celato dietro un'installazione, renda quest'ultima oggetto puramente decorativo agli occhi del visitatore? Se esistesse tale rischio, come cercherebbe di porvi rimedio?" Clark risponde dicendo: "Every visitor takes away an entirely unknown exhibition from the exhibition and the shades of grey are total. I would never say someone didn't get it – they just got something else. I would also never say someone got it – as they did on their terms. A PhD student of mine never interviews "curatore" as he believes that then you are viewing the exhibition against their criteria and not yours – i.e. there is not an objective exhibition." *Ibidem*.

<sup>332</sup> Clark ha approfondito il ruolo della didascalia all'interno di un progetto espositivo anche in un'altra occasione, ossia durante la mostra "Captions", "Didascalie", mostra tenutasi nel 2000, da lei curata all'interno della Judith Clark Costume Gallery. Nel corso dell'esposizione, la curatrice espose un abito dello stilista inglese Alexander McQueen proveniente dalla collezione Autunno/Inverno 2000/1, sprovvisto di didascalia, invitando così i visitatori a scrivere essi stessi un testo informativo in base alle impressioni maturate nell'osservare da vicino il capo. Cfr. <http://www.judithclarkcostume.com> (consultato in data 14/08/2012).

sua storia<sup>333</sup>. Si ritiene opportuno a questo punto fare un esempio: della parola "Misurato", Phillips elabora una definizione formata da brevi assunti, ciascuno dei quali fornisce uno spunto di riflessione sul termine principale e sull'abito o oggetto di moda a cui esso si riferisce; il visitatore, leggendo tali brevi tracce, scopre, o, per meglio dire, riflette sul fatto che la parola "Misurato" non si riferisce solamente "ad un [dato] tecnico, scientifico, numerico, ma anche all'idea del contenimento estremo, del controllo"<sup>334</sup>.

Sempre in questo allestimento, si ha un esempio di come questa *exhibition maker* rifletta e giochi con la didascalia creandone di tridimensionali, di modo che un oggetto sia spiegato attraverso altri oggetti in mostra<sup>335</sup>.

Un esempio è l'installazione della definizione sempre della parola "Misurato", realizzata in un armadio a muro, sistemato tra quelli che conservano le porcellane del museo, il cui interno è interamente rivestito da pannelli lignei di forma romboidale; sul piano d'appoggio, sono sistemate due statuette di porcellana raffiguranti dei gobbi, e un guanto di capretto bianco, di manifattura francese, risalente al XIX secolo, finemente decorato da un motivo riprodotto dei rombi, nei quali sono visibili diverse figure, tra cui anche dei gobbi, molto simili a quelli utilizzati in questo piccolo allestimento [Fig. 130 a,b,c]<sup>336</sup>. I motivi per cui lei decide di utilizzare proprio questo accessorio per un esprimere tridimensionalmente il concetto di misura sono due: il primo si basa sul significato comunemente attribuito al guanto quale sinonimo di "calzare alla perfezione" (calza come un guanto); il secondo deriva da una libera associazione che la curatrice ha effettuato nel corso della fase di progettazione e che riguarda la decorazione del guanto in questione; essa presenta dei figuranti che le hanno riportato alla mente alcune incisioni del tardo Cinquecento e del primo Seicento di Callot; il Victoria and Albert Museum possiede alcuni di questi lavori, in cui figurano anche dei gobbi, che, osserva Clark, presentano delle "misurate" deviazioni corporali.

---

<sup>333</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012: alla domanda "Adam Phillips parlava delle definizioni da lui ideate per la mostra "The Concise Dictionary of Dress" come "polizze assicurative contro eventuali malintesi". In che modo le didascalie possono, invece, a suo avviso, limitare o equivocare la comprensione di un'opera?", Clark risponde dicendo: [in italiano nel testo originale] "Noi [Judith Clark e Adam Phillips, curatori della mostra] nella mostra Concise Dictionary abbiamo giocato su questo [...] The captions often (to me) reassure the curator and the visitor that there is infact information to learn that is specific and information to take away – that you can say, yes, I have got it. With The CDD we wanted people to go away and think – I am not sure AT ALL – whether I got it, and we were accused of being pretentious which was good!"

<sup>334</sup> M. L. Frisa, *The Coincise Dictionary of Dress*, in <http://www.domusweb.it> (consultato in data 25/09/2012).

<sup>335</sup> In riferimento all'intervista via mail a Judith Clark, *fashion curator e exhibition maker free lance*, in data 14 aprile 2012. Alla domanda: "Si può parlare di didascalie tridimensionale quando un oggetto viene spiegato tramite altri oggetti esposti anziché attraverso un testo scritto, tradizionalmente bidimensionale?" Clark risponde dicendo: [in italiano nel testo originale] "Esattamente sì."

<sup>336</sup> M. L. Frisa, *The Coincise Dictionary of Dress*, in <http://www.domusweb.it> (consultato in data 25/09/2012).

[Fig. 129] Definizione di "Conformista" elaborata da Adam Phillips, "The Concise Dictionary of Dress", Blythe House, London, 28/04-27/06/2010

a

b

c

[Fig. 13 a, b, c] Installazione della definizione "Misurato" , "The Concise Dictionary of Dress", Blythe House, London, 28/04-27/06/2010

A partire dall'oggetto inizialmente indagato, il guanto, Clark crea quindi una *cabinet*, una teca, il cui interno viene suddiviso in diversi scompartimenti romboidali, come il motivo decorativo del guanto del guanto; è evidente come questo mini allestimento sia perciò costruito per essere una spiegazione tridimensionale dell'oggetto esposto e del significato ad esso attribuito.

Clark non è in grado di dire con certezza quale sia il tratto che fa del suo modo di esporre un linguaggio personale, che consenta ad un visitatore di riconoscerle la maternità di una mostra, la sua firma insomma, ma a mio avviso, proprio l'impianto estremamente concettuale, creativo, da alcuni ritenuto pretestuoso, è la caratteristica che maggiormente la distingue non solo da un curatore istituzionale, ma da tutti gli altri *fashion curators* in circolazione.

### **3. Dal Museo della Donna e del Bambino al Museo della Moda e del Costume- Musei Mazzucchelli di Ciliverghe di Mazzano (Brescia): un esempio di *fashion curating made in Italy***

Il museo che si va ora a prendere in analisi vuol essere un esempio di come si possono esporre abiti all'interno di una istituzione culturale italiana privata, che si trova al di fuori del territorio veneto e che, a mio parere, rappresenta un valido modo di mettere in pratica la disciplina del *fashion curating* nel nostro Paese.

Il Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli si trova a Ciliverghe di Mazzano (Brescia), un piccolo centro abitato in provincia di Brescia, in una villa edificata attorno al XVI secolo e divenuta nel 1722 dimora privata del conte Federico Mazzucchelli, autore di alcuni importanti cambiamenti al prospetto originale dell'edificio; a seguito di numerosi interventi di ristrutturazione, nel 1741, vengono erette l'odierna parte centrale e l'ala occidentale, ma i lavori terminano solo nel 1753, sotto la supervisione del figlio del conte, Gianmaria, noto letterato del tempo.

I numerosi lavori di ristrutturazione hanno contribuito all'odierna configurazione architettonica della villa, splendida costruzione di stampo palladiano, divenuta poi oggetto di ulteriori restauri finanziati dagli attuali proprietari, i coniugi Piero Giacomini e Franca Meo, che la acquistano nel 1976.

Oggi l'edificio ospita ben tre istituzioni museali, la Casa museo "Gianmaria Mazzucchelli", il Museo della Moda e del Costume e il Museo del Vino e del Cavatappi, formalmente riconosciuti come musei grazie ad una Deliberazione della Giunta Regionale della Lombardia il 5 novembre 2004<sup>337</sup>.

Questi tre istituti fanno capo alla Fondazione Giacomini-Meo Fiorot, una organizzazione non lucrativa di utilità sociale (onlus), che prende il nome dai suoi fondatori, i coniugi Giacomini, e da Dino Fiorot e Carmen Meo, che nel 2006 elargiscono un'importante donazione a suo favore.

L'ente, costituitosi il 9 febbraio 1995 e formalmente riconosciuto nel 1996, è diretto da un Presidente, il capo della Fondazione, a cui si affiancano un Vicepresidente, un Consiglio di Amministrazione, un Segretario della Fondazione e un Collegio dei Revisori dei Conti; per poter perseguire i propri scopi, quest'istituzione possiede anche un responsabile della Direzione dei Musei, ruolo attualmente ricoperto dalla dottoressa Lara Alberti.

I musei dedicati alla moda e all'attività viticola sono aperti al pubblico tutti i giorni, dal lunedì al venerdì dalle ore 9.00 alle ore 18.00, e il sabato, la domenica e i giorni festivi dalle ore 10.00 alle 18.00; gli unici giorni di chiusura sono il 25 e il 26 dicembre e l'1 gennaio; la Casa Museo "Gianmaria Mazzucchelli", invece, è visitabile solo il sabato, la domenica e i giorni festivi, pagando un piccolo sovrapprezzo di 1 euro; nel caso di una visita di gruppo è necessario

---

<sup>337</sup> Cfr. <http://www.museimazzucchelli.it> (consultato in data 16/08/2012).

effettuare una prenotazione; il costo intero del biglietto d'entrata ammonta a 8 euro, ma sono previste delle riduzioni per studenti.

All'interno delle collezioni museali possono essere individuati tre nuclei principali: il primo è quello custodito nella Casa Museo, di cui fanno parte mobili ed oggetti d'arredo originali del XVIII secolo e raffinati affreschi del pittore settecentesco Francesco Savanni; il secondo, invece, sistemato all'interno della barchessa occidentale, costituisce il Museo del Vino e del Cavatappi, una delle più vaste e complete collezioni di cavatappi d'epoca (circa 2.300 pezzi), di *tastevin*, piccole coppe d'argento utilizzate per la degustazione dei vini, e la prima collezione al mondo di *wine stopper*, accessori utilizzati per chiudere le bottiglie di vino prima della loro refrigerazione.

Il terzo ed ultimo nucleo è costituito dalla collezione privata di Franca Meo, grazie alla quale è stato costituito il Museo della Donna e del Bambino, divenuto poi l'attuale Museo della Moda e del Costume; tale raccolta conta circa sei mila pezzi, per un periodo compreso tra il Seicento e fino alla nascita dell'Alta Moda del XX secolo, a cui si aggiunge un piccolo gruppo di abiti etnici del XIX e XX secolo.

Durante l'intervista rivolta al direttore dei musei, è emerso che attualmente "la fondazione acquisisce nuovi pezzi principalmente tramite donazioni, difficilmente attraverso acquisti o vendite dirette", ma "prima di procedere all'acquisizione definitiva di ogni oggetto, il personale del museo incontra il possibile donatore sia per verificare lo stato di conservazione del capo o del pezzo in questione, sia per registrare alcuni dati tecnici utili a datarlo e catalogarlo successivamente; queste informazioni serviranno poi per esporlo nella maniera più idonea, nel rispetto dei criteri espositivi utilizzati dal Museo. Una volta accertata l'importanza e l'interesse del materiale, l'istituto invia una lettera di "donazione" al proprietario, per sancirne l'acquisizione."

La dottoressa Alberti afferma che il museo possiede un deposito dotato di un sistema di termoregolazione e controllo del tasso d'umidità, appositamente realizzato per conservare gli abiti, situato nella barchessa occidentale della Villa, al secondo piano, sopra il Museo Del Vino e Cavatappi; qui sono attualmente conservati molti dei capi d'abbigliamento; l'istituto, infatti, spiega la direttrice, muta periodicamente il materiale in mostra, per "garantire la conservazione dei tessuti [...] consentire un'esposizione periodica delle opere in deposito".

Gli abiti non esposti sono quindi conservati in apposite scatole di cartone, stesi orizzontalmente, avvolti in carta velata non acida; in ogni recipiente, spiega l'intervistata, sono riposti 3 o 4 indumenti insieme, senza che questi si schiaccino vicendevolmente.

Alcuni dei capi facenti parte delle collezioni hanno subito dei restauri, tra i quali si segnala quello effettuato su un abito nero elegante dei primi anni del XX secolo, svolto dalla ditta specializzata RT(restauro tessile) di Albinea; nel corso dell'intervista è emerso che lo stato di conservazione di tutti i pezzi viene comunque costantemente monitorato mediante "interventi di manutenzione ordinaria come la spolveratura e la microaspirazione". Oltre ad una buona

conservazione dei capi, il museo si preoccupa inoltre di catalogarli, compito affidato al conservatore in carica.

Dopo questa breve panoramica sulla natura dell'istituzione e delle sue collezioni, si va ora ad analizzare l'allestimento del Museo della Moda e del Costume, che qui, ricordiamo, s'intende quale applicazione concreta e ben riuscita di una pratica espositiva molto dibattuta all'estero e da poco riscoperta in Italia.

Il Museo della Donna e del Bambino, inaugurato nel 1995, nasce dall'impegno e dalla passione nutriti dalla poetessa Franca Meo nei confronti della moda e dell'antiquariato; tutto il materiale, infatti, è stato raccolto nel corso dei suoi numerosi viaggi compiuti sia in Italia che all'estero, con la precisa intenzione di creare un "insieme composito di testimonianze culturali ed artistiche che si compensassero tra loro"<sup>338</sup>.

Contemporaneamente, viene inaugurato anche il Museo del Vino e del Cavatappi; entrambi nascono come raccolte private, ma, con l'andar del tempo, grazie soprattutto a diverse mostre monografiche che riscuotono un discreto successo, si trasformano in due musei adatti all'accesso e alla fruizione da parte di singoli e gruppi.

Il Museo della Donna e del Bambino è realizzato all'interno delle cantine e nelle scuderie, mentre quello del Vino in un'ala laterale del cortile appositamente restaurata; l'allestimento inaugurale del primo, curato personalmente da Franca Meo, punta a ricostruire determinate atmosfere piuttosto che la sistematicità e il rigore che tradizionalmente si riscontrano all'interno delle istituzioni museali; stando alle parole della stessa curatrice, quest'esposizione permanente, quindi, non segue un ordine didattico, bensì emozionale.

A dimostrazione dello stretto legame che intercorre tra lei e i pezzi della sua collezione, la poetessa pubblica anche una serie di racconti dal titolo: *Storie di oggetti e di donne, Storie di oggetti e di bambini*.

Nel progettare il proprio allestimento, Meo vuol mettere in evidenza due aspetti principali dell'universo femminile, l'abbigliamento e il lavoro; per questa ragione, organizza tutto il materiale in diverse categorie come: abbigliamento elegante, accessori, borsette, cappellini, monili e oggetti da toilette, biancheria di casa, biancheria intima, attrezzi del lavoro domestico, bambole, giocattoli, abbigliamento dei bambini, paramenti sacri, manoscritti di poesie e racconti, foto, stampe, libri e riviste, suddivisione che, a mio avviso, si mantiene anche nell'attuale disposizione del materiale, come dimostra il fatto che la biancheria, i merletti e gli accessori, ad esempio, siano esposti in una sala apposita, mentre il settore della Cucina e del Bambino siano invece allestiti in maniera molto suggestiva, creando ambienti simili a quelli reali. Lungo il percorso di visita, la curatrice dispone numerose fotografie, immagini e litografie per amplificare le suggestioni emanate dagli oggetti, pratica che tutt'oggi si mantiene.

Nell'allestimento originale, particolare attenzione è poi riservata alla conservazione degli abiti in esposizione, protetti sia dai possibili danni causati dalla luce, sia da altri agenti esterni nocivi,

---

<sup>338</sup> Cfr. *Museo della Donna*, Fondazione Giacomini-Meo, Brescia 1995.

come la polvere, che possono essere particolarmente dannosi, specie per decori e piume; per tale ragione, le sale sono dotate di finestre provviste di scuri, mentre la luce artificiale è studiata in funzione della natura degradabile dei capi. Le teche posseggono poi un'illuminazione comunque innocua per i pezzi in mostra, grazie all'uso di lampade protette da schermi che riducono il calore e, in alcuni casi, di lampadine senza raggi ultravioletti. Le diverse sale sono inoltre dotate di un sistema d'illuminazione a soffitto che, periodicamente, va a sostituirsi all'illuminazione interna delle vetrine per evitare il calore diretto sui manufatti<sup>339</sup>.

L'attuale percorso espositivo, curato invece dal direttore dei musei Mazzucchelli, e dall'amministratore delegato della Fondazione Giacomini Meo Fiorot, Pierangela Gemignani<sup>340</sup>, è stato inaugurato di recente, il 20 aprile 2012.

Ad accogliere il visitatore all'ingresso vi sono la biglietteria e il bookshop, dove è possibile acquistare numerose pubblicazioni riguardanti l'attività della Fondazione e dei Musei stessi, a partire dall'ampia monografia del Museo della Donna e del Bambino sino alle più recenti pubblicazioni riguardanti la storia di Villa Mazzucchelli, tra cui si segnalano tutti i cataloghi delle mostre organizzate dal Museo della Moda e del Costume. Per promuovere l'acquisto del materiale bibliografico, è prevista una riduzione sul costo dei libri per gli studenti, e la possibilità di acquistare a prezzi modici singoli fascicoli riguardanti le diverse collezioni conservate nei musei. Questo spazio introduttivo mostra già alcuni abiti e accessori che anticipano, in qualche modo, la collezione museale e aiutano il visitatore ad avvicinarsi allo spirito stesso dell'esposizione; si tratta di due abiti, un tubino nero e un vestito rosa salmone acceso, disposti su manichini posizionati sopra due comò; vi è inoltre una colonna espositiva contenente scarpe, guanti e cappellini sistemati su più ripiani [Fig. 131 a,b,c].

a b c

[Fig. 131 a, b, c] Biglietteria e bookshop, Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

---

<sup>339</sup> *Idem.*

<sup>340</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli, in data 20 agosto 2012.

Per raggiungere l'allestimento vero e proprio, è necessario uscire dalla sala della biglietteria ed entrare in una corte interna della villa, dove è possibile accedere al museo.

Il percorso di visita si articola in cinque sezioni, e segue un duplice ordine espositivo, tematico nella prima parte, dedicata all'Alta Moda del XX secolo e, a seguire, come spiega la direttrice, cronologico e funzionale, ossia "legato alla destinazione d'uso di abiti e accessori"<sup>341</sup>.

La prima parte dell'allestimento, quella dedicata alla moda contemporanea, coinvolge un corridoio d'ingresso e le prime due sale; il primo ambiente è piuttosto piccolo, con una copertura ad arco a sesto acuto dotata di un sistema d'illuminazione formato da faretto direzionabili in metallo, verniciati di bianco e disposti lungo la parte centrale, che illuminano gli abiti e l'ambiente alternando punti luce a zone di penombra.

Il pavimento *alla veneziana*, in marmo marrone chiaro con decori bianchi, è quello originale della villa, mentre le pareti sono qui cromaticamente suddivise in due parti: quella superiore, di un colore bianco panna steso uniformemente sino al soffitto, e quella inferiore, di una tinta beige tenue sfumata in alcuni punti grazie all'impiego della tecnica della spugnatura, una tipo di decorazione che può essere applicata a qualsiasi suppellettile, con la quale si può ottenere una vasta gamma di sfumature e di effetti cromatici.

A separare le due parti, vi è un pentagramma con note musicali, di colore nero, probabilmente realizzato con la tecnica dello *stencil*, che prevede l'uso di un foglio di carta sul quale è stata preventivamente ritagliata un'immagine, appoggiato direttamente alla parete e utilizzato come guida nella stesura del colore.

Sulla parete destra è presente poi un pannello didascalico rettangolare e bianco, dipinto direttamente sulla parete, nel quale si fornisce una sintetica biografia di Franca Meo introdotta da una breve citazione; le informazioni sono riportate in duplice lingua, italiano e inglese, in Times New Roman; probabilmente, anche in questo caso è stata impiegata la tecnica dello *stencil* per riportare i caratteri in maniera ordinata e ben leggibile; a mio avviso, l'uso di toni chiari per le pareti, e la scelta di stili tipografici snelli e sinuosi per il fregio musicale e le informazioni, comunica un'atmosfera ricercata e raffinata, in linea con l'ambiente che il visitatore si accinge a scoprire.

In questa galleria compaiono i primi capi d'abbigliamento, sistemati, al pari di molti altri presenti all'interno del museo, su busti sartoriali femminili, privi di testa, arti superiori ed inferiori, rivestiti con foderine in cotone di colore nero e sorretti da una struttura di supporto metallica verniciata di nero, costituita da tubo e una base circolare [Fig. 132].

I manichini sono posizionati su basamenti lignei dipinti di bianco, con piano d'appoggio quadrato, disposti negli angoli per lasciare libero il passaggio centrale poco illuminato.

Gli indumenti sono esposti senza l'ausilio di vetrine e sono allestiti in maniera semplice ed essenziale, sprovvisti di oggetti o accessori d'accompagnamento, di modo tale che l'osservatore

---

<sup>341</sup> *Idem.*



si concentri unicamente su di loro; ogni capo è poi corredato da una didascalia che riporta informazioni essenziali utili a contestualizzarlo in un determinato periodo o tendenza, grazie ad una breve descrizione della foggia e dei materiali, dell'etichetta e del periodo in cui è stato confezionato [Fig. 133 a,b,c].

Le didascalie che accompagnano gli abiti esposti nella galleria sono realizzate su cartoncini rettangolari di carta bianca, spessa e opaca, con il testo trascritto al centro, in caratteri minuscoli con un font essenziale e geometrico di tipo *sans serif*, inseriti all'interno di porta etichette in plexiglass rettangolari chiusi da quattro viti, una per ogni angolo, inchiodati alla parete, leggermente inclinati verso l'alto per facilitare la lettura del testo [Fig.134].

[Fig. 132] Galleria d'ingresso, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

a b c

[Fig. 133 a b c] Galleria d'ingresso, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

[Fig. 134] Didascalìa, galleria d'ingresso, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-  
Musei Mazzucchelli, Cilverghe di Mazzano (Brescia)

In questo primo ambiente s'incontra anche la prima credenza espositiva, in legno dipinto di bianco e oro e una duplice anta di vetro; l'interno è suddiviso in due parti da una mensola verticale, ed entrambi gli scompartimenti sono a loro volta frammentati dalla presenza di scansie orizzontali sulle quali sono sistemati accessori, cappelli, scarpe, guanti e borsette, accompagnati da monili e gioielli sapientemente disposti assieme a riviste di moda e oggetti da toilette come boccette di profumo. L'allestimento di questa vetrina, prevalentemente giocato sui toni del bianco e del nero, mostra qua e là piccole note di colore che vivacizzano l'insieme.

I cappelli sono sistemati su appositi supporti a forma di testa femminile, ricoperti da un sottile rivestimento di velluto nero, con il collo di lunghezza media, sottile, appoggiato direttamente alla superficie del ripiano; sono modelli spogli, privi di parrucca e con un volto neutro, con occhi, naso e labbra appena accennati e con uno sguardo diritto; la maggior parte è sistemata di tre quarti, con il viso rivolto o verso destra o verso sinistra, per consentire una miglior visibilità del cappello.

Nell'osservare con attenzione questa credenza, sono rimasta particolarmente colpita da un aspetto interessante che, secondo me, varrebbe la pena approfondire, ovvero il modo in cui ciascun ripiano costituisca un piccolo allestimento a sé stante, che va ad assemblarsi agli altri in maniera armoniosa e coerente grazie ad un'attenta disposizione dei pezzi, giocata, a mio avviso, soprattutto su una serie di ricorrenze e corrispondenze [Fig. 135 ].

[Fig. 135] Credenza espositiva, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Si prenda, ad esempio, uno di questi mini dispositivi visuali, giusto per spiegare quello che, secondo me, può essere considerato un possibile criterio espositivo a cui i curatori possono aver fatto riferimento nel disporre gli oggetti all'interno di questa teca.

L'unità d'allestimento presa in considerazione si trova nel vano centrale, all'interno dello scomparto di destra mostra, e mostra un busto sartoriale femminile, sistemato di tre quarti, rivolto verso sinistra e rivestito di carta di giornali ingiallita dal gusto un po' retrò, sul quale è sistemata una mantellina di pelliccia nera; alla base del manichino, invece, è collocata una piccola pochette nera, posta accanto ad un paio di *decolté* classiche in pelle, bianche e nere, con tacco a stiletto e l'interno di un rosso acceso su cui spicca, a caratteri dorati, il nome del marchio, *Servas*; le due calzature sono disposte l'una accanto all'altra, con la punta rivolta nella stessa direzione, ma posizionate in maniera diversa: la scarpa di destra è sistemata orizzontalmente, con il tacco rivolto verso il fondo del vano, mentre quella sinistra è in piedi, con il tacco appoggiato direttamente sul piano della mensola. Si può ammirare poi un cappello a tesa larga, con la parte anteriore rivolta verso l'alto, fissata da una spilla per mostrare l'interno bianco, colori che si ritrovano anche nell'ultimo oggetto, un'ampolla di profumo nera e bianca, con rifiniture e pomello dorati. Si osservi la cura con cui sono disposte le calzature in questo ripiano, la stessa impiegata nel sistemare le scarpe degli altri scomparti, messe nelle posizioni più diverse; alcune, infatti, sono parallele tra loro, leggermente distanziate e con la punta rivolta nella stessa direzione, altre, invece, ce l'hanno leggermente divaricata, in una posa tipica delle immagini femminili dei primi anni del XX secolo, che denota grazia ed eleganza; oppure una scarpa è sistemata orizzontalmente, giusto dietro il tallone della compagna, ritta sul tacco, in una disposizione studiatissima [Fig. 136 ].

[Fig. 136] Unità espositiva, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Si guardi ora il modo in cui le pose sia delle calzature che dei busti sartoriali si dispongono all'interno della credenza; a mio avviso è plausibile pensare che i curatori abbiano, volontariamente o meno, fatto ricorso a un canone espositivo basato su un sistema di simmetrie dispositive, giocato non sull'utilizzo ripetuto degli oggetti, ma sul posizionamento di pezzi simili in pose identiche e, tra loro, speculari, creando un allestimento dinamico, vivace ed attraente, che stupisce il visitatore senza confonderlo [Fig. 137 a,b].

a b

[Fig. 137 a, b] Calzature e busti sartoriali nella credenza espositiva, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

A mano a mano che ci si addentra nelle sale del museo, ci si accorge come per l'allestimento di tutte le credenze, sebbene queste contengano un gran numero di oggetti diversi per genere, forma, colore, stile e dimensioni, sia stato reimpiegato sempre il parametro appena descritto, dando vita ad apparati visivi al contempo ordinati e scenografici, che ben si integrano con la disposizione degli abiti su manichino, più semplice e sintetica.

Nel disporre i pezzi all'interno delle teche, le curatrici sembrano essersi ispirate ai *sets* fotografici delle riviste di moda, vestendo i panni di *stylists* che creano dispositivi scenici colorati, affollati e iper femminili, prestando attenzione però ai severi standard conservativi museali.

Dalla galleria d'ingresso, scendendo una piccola rampa di tre gradini, si accede alla prima sala del museo, un grande salone avente un soffitto dipinto di bianco, con a volte a crociera sostenute da due colonnati paralleli di pietra antica, chiara, con fusti lisci, leggermente scalfiti e appena rigonfi nella parte bassa, al termine dei quali è posto un abaco, punto d'appoggio degli archi di copertura [Fig. 138 a,b,c]. Il sistema d'illuminazione presente in questa sala è formato da faretti direzionabili in metallo verniciati di bianco, che, pur illuminando alcuni abiti più di altri, non alterano la visibilità di nessun capo e illuminano bene l'intero ambiente, lasciando nella penombra solo gli angoli. A differenza del corridoio d'ingresso, qui le pareti sono interamente ricoperte da pannelli di cartongesso dipinti di grigio in maniera uniforme, fissati attraverso un sistema di viti nascosto; su di essi sono incastonate cinque grandi specchiere rettangolari, assicurate mediante degli infissi di legno bianchi, attorno ai quali è stata dipinta una finta cornice a rilievo, con motivi decorativi ad intarsio in corrispondenza degli angoli inferiori e del bordo superiore. La presenza di questi specchi, sistemati l'uno di fronte all'altro, incrementa ulteriormente la luminosità dell'ambiente attraverso giochi di luce riflessa e, al contempo, trasmette un senso di grande profondità spaziale.

Sulla parete destra è installato un televisore che, si suppone, serva a mostrare video inerenti la collezione esposta in qualità di unico supporto audiovisivo; purtroppo non è possibile parlare dei contenuti delle immagini trasmesse perché, al momento della visita, l'apparecchio era spento.

Gli abiti sono esposti su manichini identici a quelli descritti in precedenza, sistemati a gruppi di uno, due o tre unità, sopra pedane lignee levigate, con piano d'appoggio quadrato, leggermente sollevate da terra da piccoli piedini; questi supporti espositivi, appena un po' più grandi rispetto a quelli del corridoio d'ingresso, presentano un colore grigio perlato steso in maniera omogenea, con una linea dorata che segue i contorni della piattaforma d'appoggio.

Nella sala sono presenti ben quindici pedane, per un totale di ventitre capi d'abbigliamento, distribuiti lungo le pareti sino al centro della sala; in questo modo, lo spazio viene articolato in maniera tale da consentire al visitatore di girare liberamente tra gli abiti, potendoli così vedere interamente, anche se appoggiati al muro, grazie alla presenza degli specchi; in questa stanza, quindi, non esiste un percorso di visita prestabilito ma ognuno è libero di vedere ciò che vuole nell'ordine che preferisce.

a      b

c

[Fig. 138 a, b, c] Prima sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Qui sono esposti principalmente abiti e tailleur da giorno, giacche e vestiti da sera e da cocktail, mostrati, come quelli presenti nell'ambiente d'ingresso, senza l'ausilio di accessori ma accompagnati esclusivamente da una didascalia, realizzata su una targhetta bianca, rettangolare, adesiva, appoggiata direttamente sull'angolo in basso a destra della pedana senza rivestimenti protettivi in plexiglass. Si segnala solamente un capo, tra quelli presenti, sprovvisto di legenda: si tratta di una tuta a ventaglio facente parte della collezione autunno/inverno 1981-1982 del marchio italiano Krizia, in taffetas nero plissettato bordato con un nastro di raso arancione [Fig. 139 a,b,c].

a      b

c

[Fig. 139 a, b, c] Tuta, Krizia A/I 1981-1982, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Anche in questa sala, i capi sono esposti senza l'ausilio di teche protettive ma sono stati adottati comunque gli opportuni accorgimenti già descritti in precedenza; sono assenti inoltre le credenze a muro, presenti invece nel resto degli ambienti espositivi.

Questa prima sala presenta quindi un allestimento scarno, essenziale, pulito, in cui gli abiti sono esposti singolarmente o in gruppo a seconda della loro tipologia e particolarità; i capi d'uso quotidiano sono, ad esempio, esposti a gruppi di due o tre, mentre gli abiti da sera o da cocktail sono mostrati singolarmente, per sottolinearne il prestigio e l'unicità.

Proseguendo lungo il percorso di visita, si giunge così al secondo spazio espositivo, che conclude la prima sezione dedicata alla moda contemporanea; si tratta di una stanza piuttosto piccola, con copertura a volte a crociera, dipinta di bianco ma sprovvista di sistema illuminazione a soffitto, per cui è interamente illuminata dalla luce proveniente dalle vetrine, disposte lungo tutti i muri e al centro, creando due piccoli corridoi espositivi paralleli.

Per analizzare in maniera ordinata l'allestimento di questa sala, si è preferito suddividere le vetrine presenti in tre categorie: a muro, di raccordo e centrale; quelle a muro sono simili, per struttura e decori, a quella presente nella galleria d'ingresso; le altre, invece, fanno parte di un unico sistema di teche più complesso, che occupa la parte destra della stanza, costituito da una grande vetrina centrale, unita a quelle parietali tramite due teche di raccordo, disposte ai lati; ogni espositore è dotato di un sistema d'illuminazione interno costituito da lampade tubolari o, nel caso della teca centrale, da faretti direzionabili fissati lungo i bordi del tetto [Fig. 140 a,b,c,d,e].

a b

c d e

[Fig. 140 a, b, c, d, e] Seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Avendo già presentato, discusso ed approfondito il criterio che secondo me le curatrici hanno adottato per disporre accessori, borse ed oggetti all'interno delle credenze, si preferisce dedicare maggior spazio all'elemento che maggiormente distingue questa sala rispetto alle precedenti, ovvero il fatto che tutto il materiale esposto, capi d'abbigliamento compresi, sin'ora sempre sprovvisto di strutture protettive esterne, è adesso sistemato all'interno di teche.

Per comprendere il modo in cui le curatrici hanno disposto gli abiti all'interno delle vetrine a muro, si guardi, ad esempio, quella più bassa presente in sala, un parallelepipedo alto all'incirca 1,60 cm, collocato lungo la parete sinistra, suddiviso in tre scomparti a loro volta frammentati internamente da tre scaffali aventi un piano espositivo leggermente inclinato, per consentire una visibilità migliore degli oggetti esposti [Fig. 141] .

[Fig. 141] Vetrina a muro, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-  
Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Il primo scomparto a sinistra espone una gonna lunga blu a pois bianchi, di tessuto leggero e appena trasparente, accompagnata da un paio di pantaloni a vita alta, leggermente a sbuffo, neri con decori floreali bianchi, affiancati da borse e calzature in tinta; i due capi appoggiano direttamente sulla superficie del ripiano più alto, fissati alla parete di fondo e lasciati cadere verso il basso in maniera studiata, come dimostra la gamba sinistra del pantalone appoggiata al ripiano sottostante [Fig. 142 a,b,c].

Nello scomparto centrale, invece, dominano i colori accesi del verde e del rosso, ma osservando con attenzione, si nota che, nel vano in basso a sinistra, è allestito un piccolo angolo dedicato alla stilista francese Gabrielle "Coco" Chanel, impostato sulla semplicità e l'eleganza del suo stile; il piccolo dispositivo, infatti, mostra una giacchina bianca a maniche lunghe, appesa alla parete di fondo mediante spilli, mentre, sul piano d'appoggio, sono sistemati, a partire da



destra: un paio di scarpe anni Venti, in pelle nera con punta e bottoncino di chiusura bianchi, parallele, in una posizione che esprime un certo ordine e rigore; un paio di guanti di tela bianca con piccoli pois neri e fodera interna nera, distesi orizzontalmente direttamente sulla base della vetrina, leggermente sovrapposti; e una copia della monografia *Chanel and her world* (1981)<sup>342</sup>, della scrittrice francese Edmonde Charles-Roux, sistemata nell'angolo sinistro in posizione verticale; si noti la copertina del libro, bianca e nera. Infine, tra il libro e i guanti, è sistemato un portacipria quadrato, nero, laccato, con l'inconfondibile logo della *maison*, una doppia C incrociata bianca. Pur non sapendo se il capo e gli accessori siano effettivamente di Chanel, essi comunque posseggono quel design semplice e raffinato che rappresenta perfettamente la moda di Coco, promotrice di una femminilità discreta ed elegante [Fig. 143].

a

b

c

[Fig. 142 a b c] Vetrine espositive, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

[Fig. 144] Unità d'allestimento, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

---

<sup>342</sup> Cfr. E. Charles-Roux, *Chanel and her world*, Weidenfeld & Nicolson, London 1981.

Si va ora a vedere come sono esposti gli abiti all'interno delle due vetrine di raccordo, espositori costituiti da una singola teca rettangolare, sprovvisti di elementi divisorii interni; si prenda, ad esempio, la teca di raccordo di destra, nella quale è esposto un lungo abito da sera anni Sessanta, a maniche corte, in velluto color avorio, accompagnato da un manto nero, bordato di pelliccia, che scende morbido dalla spalla destra sino al pavimento. Il vestito, sistemato su di un busto sartoriale nero, mostra solamente la parte anteriore; per poter rendere visibile anche il lato posteriore, si potrebbero collocare degli specchi sul fondo della teca, di modo tale l'abito vi si rifletta; direttamente sul piano d'appoggio sono poi sistemate delle decolté argentate con cinturino alla caviglia, accompagnate da una pochette bianca posta, invece, su di un piccolo supporto in plexiglass trasparente utile a mantenerla in una posizione verticale. Anche in questo piccolo dispositivo sono evidenti la consueta attenzione nella disposizione delle calzature, e l'oculata scelta negli accostamenti cromatici degli accessori, che, nell'insieme, formano una vera e propria *mise* da sera [Fig. 145 ].

[Fig. 145] Vetrina a muro, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-  
Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

È presente inoltre una didascalia riguardante solamente l'abito, scritta su di un cartoncino bianco, in cui non si fa alcun accenno al mantello e agli altri oggetti presenti, un peccato visto il modo in cui i pezzi interagiscono tra loro; la legenda, inserita all'interno di un porta etichette in plexiglass trasparente sostenuto da un supporto di legno che la mantiene in posizione eretta, è esposta in questo modo anche nelle altre vetrine laterali.

Una piccola miglioria che, a mio avviso, si potrebbe apportare riguarda proprio la posizione della didascalia, secondo troppo bassa, per cui l'osservatore è costretto a piegarsi per leggerne il testo; una soluzione a questo problema, potrebbe essere, ad esempio, adottare un porta didascalia di media altezza, in plexiglass trasparente, sostenuto da un tubo sottile, come quelli presenti nella grande teca centrale, ultimo tipo di teca che si va ora ad analizzare.

Si tratta di un corpo espositivo delimitato da lastre di cristallo rettangolari sostenute da infissi lignei, e da un sistema di copertura con pannelli di vetro curvati tenuti insieme da nervature lignee, in cui è un gran numero di manichini, sistemati in due file, una rivolta verso destra, l'altra verso sinistra. A partire dal fondo, procedendo in avanti, si incontra un primo gruppo di quattro indumenti, la maggior parte da sera, due lungo il lato destro, un abito in seta rosa con profonda scollatura anteriore fermata da tre grosse fibbie rotonde decorate con strass, e un abito da cocktail in *crêpe* rosa con corpetto attillato e drappeggiato; e due lungo il lato sinistro, un vestito in tulle con scollatura a tracolla, e un tubino fantasia nei toni del fucsia, blu, argento e bronzo. Al centro, invece, è posizionato un abito da sera color rame, vestito su un manichino con il volto che guarda in avanti, per cui il visitatore lo vede di profilo, sia che lo osservi da destra, sia che lo guardi da sinistra; l'aspetto positivo di questa posizione è che, in questo modo, si ha la possibilità di osservare con attenzione le lunghe ed ampie maniche ai polsi [Fig. 146 a,b,c].

Proseguendo nell'analisi dell'allestimento di questa teca, si può ammirare un secondo gruppo d'indumenti, costituito da abiti da giorno come, a destra, un tailleur in tessuto Principe di Galles, e una giacca nera stretta in vita da una cintura, quest'ultima sistemata su un busto sartoriale sprovvisto di asta ma appoggiato direttamente su una grande cappelliera colorata, alla base della quale è disteso un pantalone fucsia con inserti di pizzo ai lati; sul lato opposto, invece, si collocano due tailleur, uno composto da un soprabito in pizzo decorato con motivi floreali e un abito in seta, e l'altro in seta verde, con una giacca chiusa con un bottone gioiello.

L'ultimo capo, che chiude questa sfilata immaginaria, è una maglia grigia, con maniche corte, spalle imbottite e arricciatura in vita, sistemata su di un busto sartoriale rivestito di tela bianca, senz'asta, collocato su di un baule in legno; alla base del manichino è invece disteso un paio di pantaloni ricoperti di cristalli. Anche in questa vetrina sono esposti accessori, calzature, borsette e riviste, alcuni posizionati orizzontalmente direttamente sulla base, come, ad esempio, una borsetta decorata con strass, ai piedi del primo abito in fondo a sinistra, con la sottile tracolla appoggiata sulla base del manichino; oppure tra un manichino e l'altro, debitamente distanziati gli uni dagli altri per evitare una situazione di sovraffollamento che creerebbe solo confusione.

Ogni gruppo descritto è accompagnato da una didascalia di riferimento in cui vengono forniti dati essenziali riguardanti ogni singolo capo; si tratta di legende multiple, in cui le informazioni sono trascritte una sopra l'altra, secondo una nuova impaginazione che, a mio parere, può dipendere dalla necessità di snellire un allestimento già di per sé molto affollato [Fig. 147].

a b c

[Fig. 146 a, b, c] Abiti teca centrale, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

[Fig.147] Didascalia, teca centrale, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

A completare l'arredo di questa seconda sala vi sono tre gigantografie in bianco e nero riprodotte su un unico pannello rettangolare, posizionato sopra la teca più piccola; i tre fotogrammi ritraggono due attrici del cinema italiano, Monica Vitti e Sofia Loren.

Ai lati di questo tabellone si collocano invece due busti sartoriali privi di asta: quello bianco a sinistra veste una camicia di seta rossa e oro, con fantasia leopardo; mentre quello nero a destra indossa una giacca a doppio petto, con bordo inferiore arricciato, realizzata con un tessuto lilla a decoro floreale; entrambi i modelli sono sistemati di tre quarti, con la parte frontale diretta verso il centro della sala, di modo che il visitatore possa vederli frontalmente, e sono accompagnati da una breve didascalia, posizionata davanti a ciascun manichino, realizzata su un cartellino rettangolare bianco sistemato dentro un porta etichette in plexiglass trasparente [Fig. 148 a,b,c].

a            b

c

[Fig. 148 a, b, c] Teca a muro, seconda sala, prima sezione "Alta Moda del XX secolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Proseguendo nella visita, si accede alla terza sala del museo, dove è allestita la seconda sezione del percorso espositivo, dedicata agli abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX, esposti, per la maggior parte, nuovamente senza l'uso di vetrine.

L'ambiente presenta un soffitto bianco a volte a crociera, senza sistema d'illuminazione; la luce proviene esclusivamente da faretti direzionabili fissati agli angoli della stanza; infatti, pur essendovi delle finestre, queste sono mantenute perennemente chiuse per ragioni di conservazione [Fig. 149 ].

[Fig. 149] Terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Ai lati della porta che conduce alla sala successiva, sono presenti due abiti: un completo composto da casacca, gonna e soprabito di seta nera degli anni Quaranta [Fig. 150 a], e un abito di seta cangiante color rosso cupo risalente allo stesso periodo [Fig. 150 b], entrambi posizionati su manichini sistemati di tre quarti, rivolti verso il palco centrale, e accompagnati da una didascalia inserita all'interno di un rettangolo in plexiglass trasparente sorretto da un sottile tubo metallico, in cui sono riportati dati riferiti a più abiti, disposti uno sotto l'altro, leggermente distanziati tra loro. Ai piedi di questo supporto informativo, sono sistemate valigie e cappelliere di medie dimensioni, dai toni marrone e nocciola, ammassate tra loro per nascondere un radiatore, sul quale è posizionata una cappelliera nera tappezzata di etichette colorate.

Lungo questa parete, sono disposti anche due vecchi modelli di carrozzine in ferro battuto, che, in qualche modo, anticipano una delle sale successive, quella dedicata al mondo della fanciulla, a cui si farà cenno in seguito; queste si trovano vicine ad un terzo capo d'abbigliamento, con corpetto beige e gonna nera, vestito su un manichino bianco rivolto verso la pedana [Fig. 150 c,d] .

a b

c d

[Fig. 150 a, b, c, d] Terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Lungo la parete successiva , s'incontra la prima di una serie di credenze vetrate presenti in sala; l'interno è frammentato da una serie di ripiani in vetro sovrapposti, sui quali sono esposti numerosi cappellini risalenti alla prima metà del XX secolo, sistemati su teste di manichino ricoperte di uno strato di velluto nero, con il viso rivolto lateralmente o verso l'interno, e, negli ultimi due ripiani in basso, sono esposte anche delle forme in legno utilizzate per creare copricapi. Alcuni cappelli sono disposti orizzontalmente direttamente sulla superficie dei ripiani, come, ad esempio, la coppia sul primo scaffale in alto a sinistra, un berretto nero e un cappello di paglia anni Quaranta, tra i quali è posta un'immagine incorniciata che mostra giovani donne con vezzosi cappellini; in questa vetrina vi sono anche altre immagini, provenienti da riviste di moda o figurini, utili a creare un apparato figurativo d'accompagnamento all'allestimento. Non tutti i pezzi esposti all'interno delle vetrine sono accompagnati da didascalie [Fig. 151 a,b].

A fianco di quest'armadio vetrato, è presente una piccola vetrinetta, a sua volta suddivisa in tre scomparti, di cui quello centrale più ampio rispetto ai due laterali, invece stretti e alti; ciascuno di questi tre vani è poi suddiviso internamente da ripiani sovrapposti sui quali sono esposti accessori maschili come cappelli, guanti, colletti e *necessaire* da viaggio, tutti appoggiati direttamente sui piani d'appoggio, senza alcun tipo di supporto e sprovvisti di didascalie che forniscano informazioni circa il periodo o il luogo di provenienza [Fig. 152].

a

b

[Fig. 151 a, b] Vetrinetta dei capelli, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

[Fig. 152] Vetrinetta, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

La teca successiva, anch'essa di tre scomparti, ciascuno con quattro ripiani in vetro, espone pizzi, merletti, tovaglioli, bavaglino e colletti, ben distesi e accompagnati da un grosso libro illustrato, sistemato nell'ultimo vano, alla base dello scomparto centrale, disteso orizzontalmente

e aperto ad una pagina che mostre due antiche immagini in bianco e nero, come a voler ricollegare gli oggetti ad un antico corredo. Sopra questa piccola vetrinetta, sono sistemati tre busti femminili privi di asta, due dei quali bianchi, essenziali, neutri e moderni; uno, a sinistra, rivolto verso il centro della sala, veste una blusa a maniche lunghe nera; un altro, al centro, indossa un corpetto color avorio decorato con perline e ricami floreali, accompagnato da una didascalìa; l'ultimo, a destra, diverso dai due appena descritti perché simile ad un busto femminile a grandezza naturale, mostra un ampio scialle bianco con lunghe frange lungo i bordi, sistemato sulle spalle e lasciato morbidamente cadere sul piano d'appoggio e appena oltre il bordo, a coprire una piccola parte della vetrina sottostante [Fig. 153 a,b].

Vi sono inoltre altre tre teste femminili, sistemate sopra una vetrinetta a muro contenente borsette, pizzi, colletti e parasoli, avvolte in un fascio di luce che le illumina in maniera scenografica; quella a sinistra, un volto ovale, con capelli marroni raccolti all'indietro ed un'ampia fronte scoperta, è in posizione leggermente sopraelevata rispetto alle altre per via di un piccolo sostegno incorporato; tutte presentano un collo lungo e sottile.

La presenza di questi particolari manichini dona all'allestimento un aspetto più *vintage* rispetto a quelli precedenti; sin'ora, infatti, non sono mai stati utilizzati busti di questo genere, che richiamano alla mente i primi manichini, simili a quelli impiegati negli allestimenti della Città della Moda, realizzati in cera, con volti spesso somiglianti a quelli delle star del grande schermo, truccati e con capigliature scolpite ad arte; anche questi presentano volti curati, con occhi truccati, sopracciglia definite e labbra ben disegnate, accompagnati da capigliature anni venti, che donano loro un'aria distinta e soave. Appesi alle pareti sono inoltre presenti disegni ad inchiostro raffiguranti modelli di busti femminili di gusto ottocentesco [Fig. 154].

a                      b

[Fig. 153 a, b] Vetrinetta, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)



[Fig. 154] Teste femminili *vintage*, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Proseguendo nell'analisi dell'allestimento, si arriva al secondo armadio vetrato, internamente suddiviso in tre scompartimenti, uno grande centrale e due più piccoli laterali, a loro volta dotati di scaffali di vetro sui quali è sistemato materiale di vario genere, come gioielli, monili, piccoli suppellettili in metallo, fotografie, corpetti ricamati, teste di manichino formate da listelli di bambù, cuffie e borsette, queste ultime esposte con l'ausilio di un tripiede di legno che le mantiene in posizione verticale, utilizzato anche per l'esposizione di alcuni grandi ventagli, sia in stoffa dipinta che piumati; sono presenti anche due paia di calzature, imbottite internamente con carta velina non acida [Fig. 155 a,b,c]. A fianco di quest'ultima credenza, sono sistemati due abiti anni venti: uno, senza maniche, lungo sino al polpaccio, rosa pesca con inserti di pizzo rosa sul corpetto, sulle spalle e sulla gonna; l'altro, smanicato, in seta bianca e decorato con inserti di pizzo nero a motivi floreali [Fig. 156 a,b] .

a b c

[Fig. 155 a, b, c] Vetrinetta, terza sala, Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

a b

[Fig. 156 a, b] Abiti, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Al centro della sala è presente una pedana di compensato liscio, lucido e bianco, sagomato secondo la forma delle decorazioni pavimentarie; essa costituisce il centro attorno al quale ruota tutto l'allestimento della sala in quanto qui è esposto il maggior numero di abiti.

Raggruppando su questo supporto molti capi d'abbigliamento, le curatrici non hanno, a mio avviso, creato della confusione ma, piuttosto, hanno realizzato un bell'allestimento, mettendo in mostra l'evolversi graduale della moda da un periodo storico ad un altro, riunendo in un unico ambiente indumenti storicamente vicini (fine XIX-primi anni XX secolo) e consentendo così l'esposizione anche di quei capi che, seppur realizzati nel Novecento, sono troppo vecchi per poter essere esposti nella prima sezione, dove sono presenti vestiti confezionati tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta. Sia gli abiti a figura intera che i copri spalla sono tutti esposti su manichini identici a quelli utilizzati negli allestimenti precedenti, disposti per la maggior parte lungo il bordo della pedana, mentre due sono sistemati al centro, di modo da utilizzare tutto lo spazio espositivo a disposizione, evitando di creare zone di sovraffollamento; inoltre, ogni capo,

sebbene sia mostrato frontalmente, può essere comunque visto anche di profilo e di spalle grazie alla libertà di movimento concessa al visitatore, che può tranquillamente girare attorno alla pedana.

Si tratta di abiti particolarmente elaborati, confezionati con stoffe pregiate come velluto, raso di seta, seta, e chiffon, decorati con guarnizioni altrettanto ricercate, come pizzi, nastri di raso e perle, come, ad esempio, il completo di fine del XIX secolo, composto da giacchetta maniche lunghe, a sbuffo, in velluto bordeaux e raso avorio, con ricami a motivi floreali e applicazioni in pizzo; e da una gonna lunga, anch'essa in velluto bordeaux, con applicazioni in pizzo e ricami sul fondo [Fig. 157 a].

Le informazioni relative ciascun abito esposto sono trascritte all'interno di quattro didascalie, disposte attorno alla pedana; anche in questo caso, le curatrici hanno optato per l'utilizzo di legende collettive, aventi la stessa struttura di quelle impiegate nell'allestimento della sala precedente; in questo modo, si è evitato di porre numerosi, antiestetici cartellini ai piedi dei singoli abiti, che avrebbero costretto il visitatore a chinarsi per poter leggere chiaramente quanto scritto [Fig. 157 b]. L'unico accorgimento che a mio parere è importante rispettare nell'utilizzo di questo sistema di didascalizzazione è l'ordine con cui si susseguono i testi informativi; essi devono essere facilmente riconducibili al capo a cui si riferiscono e questo è possibile solamente se, nel trascrivere le singole informazioni, si rispetta l'ordine di comparizione dei capi; purtroppo, nell'osservare l'allestimento di questa sala, mi è stato talvolta difficile capire a quale abito si riferiva la didascalia che stavo leggendo.

a b

[Fig. 157 a] A sinistra: completo di fine del XIX secolo in velluto bordeaux; [Fig. 157 b] A destra: didascalia, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei

Mazzucchelli, Gilverghe di Mazzano (Brescia)

In prossimità della pedana sono infine collocate due colonne espositive di plexiglass, con base e copertura in legno dipinte di bianco, all'interno delle quali sono presenti due ripiani circolari di vetro, che creano tre vani sovrapposti.

La colonna di sinistra mostra un allestimento costituito prevalentemente bianco, formato, a partire dall'alto, da un ventaglio, sostenuto dall'apposito supporto; uno scialle con profili frangiati, che scende morbido sino a lambire la spalla del busto sistemato alla base della colonna, il quale veste un corpino in seta rosa, senza maniche, con bordi di pizzo bianco, accompagnato da una breve didascalia [Fig. 158 a]. La colonna di destra mostra, invece, pezzi di vario genere e colore; procedendo dall'alto verso il basso, si possono osservare due borsette, sostenute dall'apposito espositore, aventi una chiusura a scatto e decorazioni di ricami floreali realizzati con perline colorate; sul secondo ripiano è presente un ombrellino leggermente aperto, in tessuto leggero bianco, manico in acciaio e presa in legno chiaro levigato; nel terzo ed ultimo vano, vi è poi un manichino bianco su cui è riposta una mantellina da teatro in piume di cigno nere, realizzata negli anni trenta [Fig. 158 b].

a            b

[Fig. 158 a] A sinistra: colonna espositiva di sinistra; [Fig. 158 b] A destra: colonna espositiva di destra, terza sala, seconda sezione "Abiti eleganti e da cerimonia dei primi anni del XX", Museo della Moda e del Costume-Musei

Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Con questa sessione si conclude la parte del percorso espositivo che coinvolge abiti civili; ciò nonostante, per una questione di completezza e di rispetto verso tutto il materiale conservato ed esposto in questo museo, si va ora a descrivere, in maniera generale, il susseguirsi delle restanti sezioni museali e la disposizione dei pezzi al loro interno.

La sala successiva a quella dedicata alla moda del XIX-XX secolo è quella che ospita la terza sezione, incentrata sull'arte della tessitura; qui sono esposti numerosi manufatti e campionari tessili risalenti ad un periodo compreso tra Settecento e Novecento, assieme ad alcuni macchinari tra i quali spicca un prezioso telaio della seconda metà dell'Ottocento, appoggiato direttamente sul pavimento, senza teca; sono inoltre presenti anche alcuni pezzi di biancheria per la casa [Fig.159 a].

A differenza degli spazi analizzati sin'ora, questa stanza, come quelle a seguire, possiede una pavimentazione di pastelle quadrate di terracotta e un'illuminazione proveniente dalle vetrine, disposte lungo tutte le pareti; sono presenti le consuete grandi credenze a muro, diverse rispetto alle precedenti perché non frammentate da scomparti interni.

Qui, i tessuti sono mostrati appesi alle pareti di fondo oppure sistemati su aste orizzontali fissate al tetto, dai quali pendono tende e stoffe.

Sempre all'interno di queste vetrine, sono presenti anche mobili di piccolo formato ad accompagnare i tessuti in esposizione, come, ad esempio, un tavolino basso ricoperto da una tovaglia su cui sono sistemate due teiere in argento; oppure un comodino con il cassetto aperto, dal quale fuoriescono trine e merletti [Fig. 159 b].

Lungo il lato sinistro della sala, vicino alla porta che conduce all'ambiente successivo, è invece sistemata una vetrinetta, chiusa da due ante di vetro scorrevoli, suddivisa internamente in due scomparti, nella quale sono esposti gli strumenti utilizzati per realizzare il merletto, come fuselli e *tomboli*, cuscinetti a forma di manicotto, e un campionario di merletti, tutti appoggiati direttamente sui ripiani, disposti con la medesima attenzione che contraddistingue l'intero percorso espositivo. Sono presenti ancora altri particolari strumenti utili nella lavorazione di filati come, ad esempio, i fusi, posti, uno di fianco all'altro, sopra quest'ultima teca. Nell'allestire questa sala, quindi, le curatrici hanno, a mio avviso, cercato di creare un racconto visivo dell'arte del merletto, dal momento in cui viene filato, sino alla realizzazione dei prodotti finali, pregiati decori per la casa e per gli abiti [Fig. 159 c].

a b

c

[Fig. 159 a,b,c] Quarta sala, sezione "Arte della tessitura", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Cilverghe di Mazzano (Brescia)

Proseguendo oltre, si giunge alla quarta sezione, dedicata alla biancheria intima femminile, in cui si espongono camicie da notte in pizzo e tulle, mutandoni, calze, pigiama e primi esemplari di reggipetto, accompagnati da oggetti per la cura personale, come un catino, e particolari supporti espositivi, come una testa di manichino femminile simile a quelle già viste nella seconda sezione. Anche in questo caso, tutto il materiale è sistemato all'interno di grandi armadi vetrati, alcuni dotati di ripiani espositivi; qui gli indumenti sono stesi direttamente sulle superfici dei ripiani, oppure appesi alle pareti di fondo, sistemati su spalliere o grucce, o ancora vestiti su busti e manichini, come, ad esempio, una camicia da notte blu, senza maniche, con inserti di pizzo bianco sul corpetto, sistemata all'interno della grande vetrina a destra dell'ingresso; il capo è sistemato su un manichino bianco, posto vicino ad una specchiera in legno accompagnata da due candele, sulla quale sono sistemati uno specchio in argento con manico, una spazzola, anch'essa in argento, una canotta rosa e una didascalia di riferimento. Di fronte all'ingresso della sala, è sistemato, fuori dalle teche, un piccolo separé in legno e velluto rosso, sulla sommità del quale sono stese due camicie da notte bianche; anche in questo caso, si osservi come i capi siano esposti ricreino un'atmosfera particolare, intima, come quella di un *boudoir* femminile [Fig. 160 a,b,c,d].

a            b

c            d

[Fig. 160 a,b,c,d] Quinta sala, sezione " Biancheria intima femminile", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Prima di dare uno sguardo alla sezione successiva, è bene segnalare la presenza di una piccola stanza lunga e stretta all'interno della quale è presente una teca suddivisa in più ripiani, che contiene numerosi oggetti ed ornamenti femminili, a fianco della quale sono sistemati due vecchi manichini sartoriali, spogli e soli all'interno di una nicchia; entrambi, a poca distanza l'uno dall'altro, sono illuminati da uno scenografico fascio di luce frontale.

Prima di giungere alla quinta ed ultima sezione, si attraversa un ampio salone in cui è stata allestita una vecchia cucina, con un grande focolare, numerose credenze ricolme di piatti e porcellane, e pentole di rame appese alle pareti [Fig. 161].

Vicino alla tavola, apparecchiata per la colazione, con una tovaglia bianca , tazze e teiera, è esposto un abito, sistemato su un manichino nero senza teca, posto sopra una piccola pedana quadrata, in maniera tale che il visitatore possa tranquillamente girarvi attorno per osservarlo in tutte le sue parti.

Si tratta di un vestito risalente al XIX secolo, appartenuto alla Contessa Camilla Treccani Corradini e donato al Museo da Cecilia Corradini, un capo in mussola di lino con decorazioni e fiocchi in velluto vinaccia e una sottogonna in garza color avorio; ai piedi del manichino, è presente una didascalia, riposta all'interno di un porta etichette di plexiglass, che, a differenza delle precedenti, riporta anche il logo dei Musei Mazzucchelli, l'immagine di un angelo alato in volo mentre suona una tromba [Fig. 162 a,b].

[Fig. 161] Sesta sala, sezione "Cucina", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano  
(Brescia)

a b

[Fig. 162 a,b] Abito del XIX secolo, appartenuto alla Contessa Camilla Treccani Corradini e donato al Museo da Cecilia Corradini, sesta sala, sezione "Cucina", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano  
(Brescia)

Proseguendo la visita, si giunge in fine alla quinta sezione, dedicata al mondo della fanciulla, in cui sono esposti esemplari di abbigliamento infantile; si tratta camiciole, vestitini e soprabiti infantili femminili realizzati in mussola bianca, lino, cotone, e decorati con pizzi, merletti e tessuti leggeri operati.

Le teche utilizzate in questa sala sono diverse dalle precedenti: queste presentano una struttura lignea spessa e non dipinta, mentre l'interno bianco non possiede ripiani, ma solamente un tubo fissato nella parte alta, che funge da supporto espositivo per le piccole vesti, infilate direttamente su di esso, ben distese, oppure sistemate su grucce appese al tubo stesso; nella parte inferiore, invece, sono disposti giocattoli di vario genere, appoggiati direttamente sulla base della teca oppure sopra il tetto, tutti sprovvisti di didascalie. Al centro della sala è presente una culla antica coperta da un telo di pizzo bianco, posta vicino ad una colonna espositiva



contenente delle bambole e altri giochi che da sempre accompagnano le più piccole nella loro infanzia [Fig. 163 a,b,c,d].

a      b  
c      d

[Fig. 163 a,b,c,d] Settima sala, sezione "Il mondo della Fanciulla", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Sulle pareti sono appese poi delle immagini di bambini impegnati in attività di gioco, a sottolineare il carattere ludico ed infantile di questa sala, che, a mio avviso, ben introduce l'ultimo spazio espositivo, dedicato al Mondo del Gioco e del Giocattolo, destinato, in futuro, a divenire una nuova sezione espositiva; qui sono esposti altri giochi che si usavano un tempo, come burattini e piccoli pianoforti, racchiusi e protetti all'interno di credenze vetrate disposte lungo le pareti. Sono presenti inoltre una colonna di plexiglass, con base e copertura in legno bianco, e una teca singola, un parallelepipedo trasparente posizionato su un basamento cubico dipinto di bianco, all'interno della quale è esposto un esemplare di Pinocchio piuttosto grande, i cui piedi sono fissati ad una base di legno quadrata. In un angolo, sistemata su di un piccolo manichino, vi è una casacca "alla marinara", bianca con il colletto blu, senza teca, vicino alla

quale è stato costruito un piccolo teatrino; lungo le pareti sono state disposte delle immagini a colori di fiabe e personaggi fantastici [Fig. 164 a,b].

a b

[Fig. 164 a,b] Ottava sala, sezione "Mondo del Gioco e del Giocattolo", Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, Ciliverghe di Mazzano (Brescia)

Dalla descrizione degli spazi espositivi emerge un aspetto importante dell'allestimento, ossia che la maggior parte dei capi d'abbigliamento sono esposti senza l'ausilio di teche protettive; sebbene tale mancanza, come si è più volte sottolineato nel corso di questa trattazione, possa influire negativamente sullo stato di conservazione del manufatto in esposizione, c'è da dire che il museo previene eventuali danni grazie ad alcuni pochi ma essenziali accorgimenti.

Durante l'intervista, la direttrice ha spiegato che, per salvaguardare lo stato di conservazione degli abiti in mostra, il museo è stato innanzitutto dotato di un sistema d'illuminazione idoneo al tipo di materiale esposto, utilizzando lampadine a luce fredda che garantiscono una buona illuminazione degli indumenti; in secondo luogo, si è provveduto ad installare in ciascun ambiente un sistema di termoregolazione che mantiene la temperatura interna attorno ai 20°-

22° centigradi e il tasso d'umidità al 50-60%<sup>343</sup>; infine, sono presenti due responsabili addetti alla manutenzione dell'allestimento, la stessa dottoressa Alberti ed un curatore<sup>344</sup>, che controllano periodicamente lo stato degli abiti, provvedendo a sostituire quelli esposti con altri in deposito, evitando così un eccessivo stress dei tessuti e valorizzando, al contempo, tutto il materiale della collezione<sup>345</sup>.

Per concludere questo paragrafo dedicato al Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, vorrei citare lo statuto della fondazione che lo dirige, in cui si spiega lo scopo che essa persegue, ovvero "tutelare, valorizzare e promuovere il patrimonio immobiliare, storico, artistico, ambientale dei Musei Mazzucchelli costituiti da: il Museo della Moda e del Costume, il Museo del Vino e del Cavatappi e la Casa Museo Gianmaria Mazzucchelli", promuovendo eventi e manifestazioni culturali come convegni, conferenze e mostre in grado evidenziare nella maniera più opportuna il patrimonio museale nell'ambito dell'arte, della moda, del costume e della cultura enologica<sup>346</sup>. La direttrice dei musei afferma che, nel corso degli anni, si sono tenute "diverse attività che hanno permesso di valorizzare l'articolato e nutrito fondo del Museo della Moda e del Costume; le esposizioni temporanee che sono state ideate e allestite negli spazi museali hanno sempre preso spunto da abiti e dagli accessori presenti nella collezione permanente eventualmente esposti accanto a prestigiosi prestiti". La prima di queste mostre risale al 2004, "Primadonna. Costumi di scena da Maria Callas a Katia Ricciarelli", dedicata ai costumi indossati dalle grandi interpreti liriche; a questa ne seguirono poi molte altre, tra cui "L'ultima frivolezza", eventi realizzato nel 2012 e dedicato al cappello. Tra le numerose manifestazioni promosse dall'ente, Alberti ricorda la "mostra-mercato d'abiti e accessori d'epoca corredata da eventi espositivi, nata nel 2009 come Festival del Vintage ed evolutasi poi in "Made in Vintage"; e, tra i convegni più recenti, quello tenutosi il 31 maggio 2012, *Con la poesia nel cuore*, dedicato alla memoria di Franca Meo, per il quale è stato organizzato un concorso di poesia rivolto a studenti della scuola primaria e secondaria<sup>347</sup>.

La fondazione propone inoltre un'ampia gamma di attività formative che prevedono laboratori didattici specifici per adulti, famiglie e scolaresche, volti a conoscere ed approfondire in maniera interessante e divertente il mondo degli abiti, del tessuto e del vino, consentendo al visitatore di interagire direttamente con il contenuto storico ed artistico delle collezioni.

Giusto per fare un esempio, in occasione della mostra "Maria Luisa Squarcialupi, il fascino del travestimento attraverso l'arte" del riciclo, tenutasi durante il periodo del Carnevale 2012, è stata organizzata *RICICLARE AD ARTE*, attività svoltasi il sabato e la domenica pomeriggio, per

---

<sup>343</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli, in data 20 agosto 2012: "All'interno delle sale espositive si mantiene una temperatura costante che si aggira attorno ai 20° - 22° c., con un tasso d'umidità pari al 50 - 60%, e l'utilizzo di luci fredde."

<sup>344</sup> "Il conservatore, in qualità di responsabile della collezione ed il direttore." *Ibidem*.

<sup>345</sup> "Molti di essi sono in deposito. L'esposizione permanente viene spesso rinnovata al fine di garantire la conservazione dei tessuti e di consentire un'esposizione periodica delle opere in deposito." *Ibidem*.

<sup>346</sup> Cfr. <http://www.museimazzucchelli.it> (consultato in data 16/08/2012).

<sup>347</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli, in data 20 agosto 2012.

tutta la durata dell'evento espositivo, a cui era possibile partecipare su prenotazione; nel corso del laboratorio, il visitatore aveva la possibilità di conoscere da vicino la collezione di 24 mantelli interamente confezionati con materiale di recupero dall'artista Maria Luisa Squarcialupi tra il 1985 e il 2009<sup>348</sup>. Tutti i capi sono stati in seguito donati al museo e, stando a quanto afferma la dottoressa Alberti, essi rappresentano il lascito più importante di cui la fondazione ha sin'ora beneficiato<sup>349</sup>, entrando di diritto a far parte delle collezioni museali.

---

<sup>348</sup> Nel 2005 si tenne una prima mostra dedicata all'artista, dal titolo *Abiti, sogni e travestimento. L'arte del recupero nei costumi di Maria Luisa Squarcialupi*, risale invece al 2005. Cfr. <http://www.museimazzucchelli.it> (consultato in data 16/08/2012).

<sup>349</sup> In riferimento all'intervista via mail alla dott.ssa Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli, in data 20 agosto 2012: "La donazione più importante può essere attribuita alla signora Maria Luisa Squarcialupi 24 mantelli realizzati con materiali di recupero."

#### **4. Il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York: un esempio di *fashion curating* all'estero: "Alexander McQueen: Savage Beauty" (4 maggio-31 luglio 2011)**

Per concludere questo capitolo dedicato alla disciplina del *fashion curating*, si vorrebbe discutere infine un esempio di come vengono allestite le mostre di moda all'estero, per capire quali sono, a grandi linee, le principali differenze con quello italiano, e per farlo si va ora a discutere di una mostra, "Alexander McQueen: Savage Beauty", curata da Andrew Bolton, uno dei curatori dell'istituto, e aperta al pubblico dal 4 maggio al 31 luglio 2011, tenutasi in uno dei più importanti musei di moda al mondo, in cui sono state gettate le basi di questa pratica curatoriale, il Metropolitan Museum of Art di New York (Met). Esso è costituito da due edifici, uno, la sede centrale, edificata nel 1870, sita lungo la Fifth Avenue, l'altro, il museo dei Chiostrri, costruito nel 1866, posto invece a nord di Manhattan; le sue collezioni, conservate presso la sede centrale, si sono formate a partire dai primi anni dell'Ottocento, e hanno continuato a crescere nel corso del XIX secolo sino a comprendere oggetti provenienti dall'Antico Egitto, dipinti europei e oggetti d'arte dell'America Settentrionale e Meridionale, assieme a altri preziosi esemplari, alcuni provenienti dall'Africa, dall'Oceania e dalle Americhe, altri dal Vicino Oriente, a cui si aggiungono nutrite raccolte di scultura e arti decorative europea, greca, romana, islamica; arte medievale, moderna e contemporanea, strumenti musicali, fotografie, costumi, disegni e stampe. Nel 1946, quando il museo acquista poi la collezione del Museum of Costume Art del Rockefeller Center, fondato nel 1937 dalla collezionista di moda Irene Lewishon, nasce il Costume Institute, diventato dipartimento di curatela museale nel 1959; nel gennaio 2009, poi, il Brooklyn Museum trasferisce qui la sua celebre collezione di costumi, dando vita a quella che oggi è la Brooklyn Museum Costume Collection.

Il Costume Institute fa parte dell'area curatoriale, una delle quattro macro sezioni che formano l'interno museo<sup>350</sup>, all'interno della quale sono presenti ben diciassette dipartimenti di studio; l'istituto è attualmente guidato da Harold Koda, ex collaboratore di Diana Vreeland, e la sua collezione contiene oltre 35.000 pezzi, tra capi d'abbigliamento e accessori, provenienti dai cinque continenti, compresi costumi regionali per uomini, donne e bambini, dal XV secolo ad oggi. Per ragioni di natura conservativa, il Costume Institute non possiede un allestimento permanente, per cui l'attività espositiva dell'istituto si basa principalmente sull'organizzazione di

---

<sup>350</sup> Le restanti tre macro-aree in cui si suddividono i dipartimenti museali sono l'*Office of Director and CEO*, che supervisiona tutti gli aspetti mediatici e di comunicazione del museo, assieme alle attività connesse all'accesso alle informazioni fotografiche relative le raccolte; la sezione *President's Office*, che sovrintende invece a tutte le attività amministrative, legali e finanziarie, la raccolta fondi, le risorse umane e il merchandising, così come gestione delle strutture e dell'archivio e il *Conservation and Scientific Research*, in cui scienziati e conservatori collaborano con i curatori per studiare, preservare e conservare le opere delle collezioni museali. Per ulteriori approfondimenti circa l'attività svolta da ogni singolo dipartimento, si rimanda al sito web ufficiale del museo, sezione About the Museum - Museum Departements. Cfr. <http://www.metmuseum.org> (consultato in data 25/07/2012).

numerose mostre temporanee, durante le quali vengono esposti al pubblico anche pezzi facenti parte della raccolta; lo spazio espositivo di cui dispone è molto vasto, ed è costituito da 5.000 metri quadrati di gallerie, attualmente in fase di ristrutturazione, assieme alla Irene Lewisohn Costume Reference Library, biblioteca contenente più di trentamila libri rari, oltre a riviste riguardanti l'arte dell'abbigliamento di tutto il mondo, stampe di moda, disegni, fotografie, quaderni di schizzi, e gli archivi di design.

Le numerose manifestazioni culturali realizzate nel corso dell'anno, sono rese possibili grazie ad un consistente sostegno economico proveniente dall'industria della moda, a cui si aggiungono i fondi che annualmente vengono raccolti in occasione del prestigioso Galà di beneficenza.

Nel 2002 nasce poi l'associazione Amici del Costume Institute, che finanzia la realizzazione di nuove mostre, l'acquisizione di capi, la loro conservazione, e la pubblicazione di testi per incoraggiare lo studio della moda<sup>351</sup>. Uno degli aspetti a mio avviso più interessanti di questo museo, è la presenza di un dipartimento, inaugurato nel 1995, responsabile della conservazione e del restauro dei manufatti tessili, che collabora con il nuovo impianto Antonio Ratti Textile Center, qui i conservatori lavorano a stretto contatto con i membri del Centro Ratti per garantire migliori standard di conservazione per i prodotti tessili. Mi rendo conto che quest'istituzione meriterebbe di essere approfondita ulteriormente, ma ciò risulterebbe fuorviante rispetto al vero oggetto d'interesse di questo paragrafo, ossia l'evento espositivo dedicato al defunto designer inglese Alexander McQueen, una celebrazione dell'importante contributo dato dallo stilista inglese alla definizione culturale della moda contemporanea.

Non avendo potuto vedere di persona la mostra, mi sono avvalsa di informazioni tratte dal catalogo e da numerose interviste rilasciate dal curatore, tra le quali quella condotta dalla giornalista di Vogue Italia, Grazia D'Annunzio, durante la quale Bolton afferma che uno dei motivi per cui ha scelto questo titolo è che ha sempre pensato "che ci fosse una rabbia latente nel lavoro di McQueen"<sup>352</sup>, un'inquietudine che, secondo il curatore, derivava dalla sua infanzia difficile trascorsa tra le strade di Londra.

L'allestimento è organizzato in base ad un ordine tematico, suddiviso in sei sezioni, ognuna volta ad approfondire un aspetto della natura romantica di McQueen e del suo lavoro; il progetto allestitivo nasce da un attento studio del lavoro dello stilista, la cui componente concettuale, secondo il curatore, verteva principalmente sull'accostamento di elementi opposti, positivi e negativi, da cui scaturiva poi il fascino di tutte le sue collezioni. All'ingresso, sono collocati due manichini, sistemati all'interno di due cubicoli, che indossano abiti appartenenti alla collezione *Voss* primavera/estate 2001 [Fig. 165]: un vestito da sera senza maniche, con piume di struzzo rosse e nere ed un corpino ricoperto da vetri per microscopio tinti di rosso [Fig. 166 a]; ed un abito da sera lungo, smanicato, rivestito da gusci di vongole limati [Fig. 166

---

<sup>351</sup> *Idem.*

<sup>352</sup> La video intervista a cui si fa riferimento risale al 26 aprile 2011; è possibile vedere il video sul sito ufficiale della rivista "Vogue Italia", reperibile al link: <http://www.vogue.it> (consultato in data 30/08/2012).

b]. Bolton ha intenzionalmente sistemato questi due indumenti l'uno di fianco all'altro per tradurre in termini espositivi la contrapposizione tra la vita e la morte, due concetti chiave su cui McQueen, per sua stessa ammissione, ha riflettuto molto e che qui rappresentano l'immagine dell'associazione degli opposti, il filo conduttore dell'allestimento. È presente poi un pannello informativo in cui è riportata una breve biografia dello stilista, introdotta da una frase emblematica, "I'm a romantic schizophrenic", che aiuta il visitatore ad entrare in confidenza con questo particolare personaggio e con la mostra, interamente improntata sul tema del Romanticismo.

Per quanto riguarda i supporti allestitivi impiegati, merita, a mio avviso, particolare attenzione la scelta dei manichini; sebbene questi cambino colore e tipologia nel corso dell'esposizione, vengono utilizzati soprattutto modelli a figura intera, con una corporatura ben definita, specie nelle pose e negli atteggiamenti, in modo da valorizzare solo ed esclusivamente l'abito; le teste, qualora fossero presenti, mostrano un volto neutro, privo d'espressione, spesso ricoperto da maschere inquietanti, come i volti delle modelle durante alcune sfilate dello stilista.

[Fig.165] Ingresso della mostra, "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

a b

[Fig.166 a,b] Alexander McQueen, abiti della collezione *Voss* P/E 2001, "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

Nella prima sezione, "Romantic Mind", si introduce il tema principale dell'allestimento, ovvero la natura romantica del lavoro dei McQueen, il quale, stando a quanto afferma il curatore, "non recupera solo il concetto di sublime, ma si appropria anche di altri aspetti fondamentali del movimento ottocentesco, come l'individualismo, lo storicismo e il naturalismo, per creare un ponte tra il XIX secolo e l'era post-moderna"; in base a quanto detto, è possibile capire l'ordine in cui è stato organizzato il materiale esposto. La prima galleria è stata allestita creando un ambiente spoglio e scarso, con pareti e pavimento grigi, e pedane in legno sistemate lateralmente, per lasciare libero lo spazio al centro, illuminato da lampade al neon appese al soffitto; qui sono collocati diversi manichini, sistemati a gruppi distanziati tra loro; si tratta di modelli vintage, alcuni costituiti da semplici busti sistemati su sostegni a rotelle, altri, invece, a figura intera ma privi di testa, con le mani che hanno dita con giunture metalliche a vista, disposti in diverse posizioni rispetto all'osservatore, alcuni frontalmente, altri di spalle [Fig. 167 a,b,c].

In questa prima sala sono esposti capi provenienti sia dalla collezione di laurea dello stilista, *Jack the Ripper Stalks His Victims*, realizzata al Central Saint Martins College of Art and Design di Londra nel 1992, sia dalla sua prima collezione da professionista, *Taxi Driver*, dell'autunno/inverno 1993/94; si tratta di abiti che denotano un forte individualismo creativo, che emerge soprattutto dal taglio e dalla struttura, frutto, come dice Bolton, del "rigore della sartoria e della spontaneità del *dressmaking*".

Uno degli aspetti a mio parere più interessanti affrontati nell'allestire questo primo spazio è l'intenzione di mettere da subito in evidenza la volontà di questo designer di creare una nuova silhouette, lunga ed affusolata, lanciata ufficialmente con la presentazione della collezione *Taxi Driver*, dove viene proposto per la prima volta il modello *bumster*, caratterizzato da una vita bassissima, che allunghi il busto ed accorci la parte inferiore del corpo, come accadeva negli



abiti di fine Ottocento, periodo storico molto amato da McQueen<sup>353</sup>. Questa particolare forma corporea rimane invariata anche nelle collezioni successive, come dimostrano alcuni dei capi qui esposti, come la *Bumster skirt* [Fig. 168], proveniente dalla collezione *Highland Rape*, autunno/inverno 1995-96, in seta nera, la quale possiede una vita talmente bassa da svelare parte dei glutei<sup>354</sup>; la provocazione insita in questo capo contribuisce a trasmettere immediatamente l'animo anarchico e trasgressivo di questo designer.

a

b c

[Fig. 167 a,b,c] Prima sezione, "Romantic Mind", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

[Fig. 168] Alexander McQueen, *Bumster Skirt*, collezione *Highland Rape*, A/I 1995-96, "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

---

<sup>353</sup> In riferimento alla video intervista risalente al 26 aprile 2011; è possibile vedere il video sul sito ufficiale della rivista "Vogue Italia", reperibile al link: <http://www.vogue.it> (consultato in data 30/08/2012).

<sup>354</sup> In riferimento all'intervista rilasciata da Alexander McQueen al giornale "The Guardian Weekend", July,6 1996: "[With 'bumsters'] I wanted to elongate the body, not just show the bum. To me, that part of the body—not so much the buttocks, but the bottom of the spine—that's the most erotic part of anyone's body, man or woman."Cfr. <http://www.blog.metmuseum.org> (consultato in data 25/07/2012).

La seconda sezione espositiva, "Romantic Gothic", si concentra su un altro tema, quello della decadenza romantica, un miscuglio di bellezza ed orrore, che traspare dall'arredo della sala, un ambiente barocco, con specchi opachi e rovinati con cornici lignee dorate, e dagli stessi abiti esposti; a tal proposito, si osservi con particolare attenzione la soluzione utilizzata per esporre un capo della collezione *Supercalifragilisticexpiralidocius* autunno/inverno 2002-03, formato da un mantello in seta nera strutturato come un paracadute, accompagnato da un paio di pantaloni in tessuto sintetico nero ed un tricorno in seta nera realizzato da Philip Treacy, abbinato ad una maschera a coprire il volto; questo particolare completo è sistemato all'interno di uno spazio laterale, costruito interamente di specchi, e colpito da un flusso di aria in modo tale che il mantello si gonfi e sveli a sua struttura particolare [Fig. 169 a,b].

Gli abiti esposti all'interno di questa sezione sono collocati su manichini a figura intera, bianchi, del tipo descritto all'inizio del paragrafo; alcuni presentano pose che accennano a un movimento oppure hanno una mano appoggiata al fianco e con i volti coperti da passamontagna in pelle o aventi un'acconciatura punk; la maggior parte di loro è sistemata su pedane laterali sprovviste di teche protettive, ad eccezione di cinque abiti, posti invece all'interno di un'ampia vetrina, con infissi dorati e barocchi, e l'interno rivestito da lamine d'oro, a creare uno spazio luminoso provvisto di un sistema d'illuminazione sistemato nel tetto [Fig. 170]. In questa sezione sono esposti alcuni capi della collezione *The Horn of Plenty*, autunno/inverno 2009-10, ispirata all'haute couture degli anni Cinquanta, da cui proviene un abito che, secondo Bolton, ben esemplifica il tema di questa sezione, confezionato con piume d'anatra nere, per renderlo simile ad un corvo, il simbolo romantico della morte; da notare la posizione curva del manichino, col busto piegato su sé stesso, e le mani appoggiate al ventre, in un atteggiamento che mette in evidenza la forma particolare dell'abito [Fig. 171].

a b

[Fig. 169 a,b] Alexander McQueen, abito della collezione *Supercalifragilisticexpiralidocius*, A/I 2002-03, "Alexander McQueen: Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

[Fig. 170] Seconda sezione, "Romantic Gothic", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

[Fig. 171] Alexander McQueen, abito della collezione *The Horn of Plenty*, A/I 2009-10, seconda sezione, "Romantic Gothic", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

Qui è presente inoltre un mini-allestimento, intitolato *The Cabinet of Curiosities*, realizzato in uno spazio a parte, dipinto di nero, che vuol essere una moderna camera delle meraviglie; tra gli oggetti esposti, si segnalano numerosi cappelli e gioielli, posti su busti bianchi neutri e teste di manichino prive di volto, frutto delle diverse collaborazioni che McQueen ha stretto con altri noti designer, come Philip Tracy e Shaun Leane; tutti i pezzi sono collocati all'interno di vani di varie dimensioni ricavati lungo le pareti laterali, dove si trovano anche televisori a schermo

piatto che mostrano immagini di sfilate-performance riferite agli oggetti in mostra [Fig. 172]; a tal proposito, vale la pena segnalare un abito della collezione *No.13*, primavera/estate 1999, importante testimonianza di uno degli aspetti principali del lavoro di questo designer, ossia il suo modo di presentare al pubblico le proprie creazioni, dando vita a quelle che il curatore definisce "vere e proprie strutture narrative costruite mediante installazioni d'avanguardia e performance art che propongono sfilate emozionali"<sup>355</sup>. L'abito in questione, in mussola di cotone bianco con sottogonna di tulle sintetico bianco, e schizzi di vernice nera e gialla, è fermato sopra il seno da una cinta di cuoio [Fig. 173 a], e veste un manichino sopra il quale è collocato un televisore che mostra il video che proietta una famosa sfilata-performance realizzata da McQueen nel 1999; per l'occasione erano stati sistemati sulla passerella, uno di fronte all'altro, due robot mobili, simili a braccia meccaniche, disposti attorno ad una piattaforma circolare rotante sulla quale si era fermata una modella che vestiva proprio questo capo, originariamente bianco. All'inizio della performance, i tre cominciano ad interagire tra loro attraverso una serie di movimenti lenti, poi, dopo alcuni minuti, le due macchine iniziano a spruzzare vernice sia sul corpo della ragazza che sull'abito; sebbene l'operazione duri solo pochi secondi, essa risulta comunque di grande effetto e la modella, al termine della performance, appare visibilmente stanca. Molti hanno visto in questa sfilata una riproposizione de "La morte del cigno", un assolo coreografico creato nel 1905 da Michel Fokine per la grande danzatrice russa Anna Pàvlova, ma, in realtà McQueen dice di essersi ispirato ad un lavoro di Rebecca Horn nella quale l'artista utilizza due mitragliatrici che si sparano addosso vernice rossa<sup>356</sup> [Fig. 173 b].

[Fig. 172] *The Cabinet of Curiosities*, mini allestimento, seconda sezione "Romantic Gothic", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

---

<sup>355</sup> In riferimento alla video intervista risalente al 26 aprile 2011; è possibile vedere il video sul sito ufficiale della rivista "Vogue Italia", reperibile al link: <http://www.vogue.it> (consultato in data 30/08/2012).

<sup>356</sup> Cfr. Ginger Gregg Duggan, *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, in "Fashion Theory", Volume 5, Issue 3, Berg, United Kingdom 2001, p. 248.

a b

[Fig. 173 a] A sinistra: Alexander McQueen, abito della collezione *No.13*, P/E 1999; [Fig. 173 b] A destra: sfilata-performance della collezione *No.13*, P/E 1999; seconda sezione "Romantic Gothic", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

La terza sezione, "Romantic Nationalism", indaga sia il forte attaccamento dello stilista alle sue origini scozzesi, di cui andava molto fiero, sia il suo rapporto con l'Inghilterra, a cui si sentiva, al contempo, fortemente legato; la sala ha le pareti completamente rivestite di tasselli di legno, utili a creare un ambiente caldo, illuminato da lampadine sistemate su candelabri a muro disposti vicino agli abiti, sistemati invece sugli ormai consueti manichini bianchi e neutri con le teste interamente ricoperte da borchie dorate [Fig. 174]. I capi, disposti in due file parallele, l'una di fronte all'altra, sono collocati ciascuno su un gradino differente di una pedana lignea avente la struttura di una scala, e provengono da tre collezioni: la prima, *Widows of Culloden*, dell'autunno/inverno 2006-7, occupa il lato sinistro [Fig. 175 a]; da essa traspare tutto l'orgoglio scozzese dello stilista; la seconda, *The Girl Who Lived in the Tree*, autunno/inverno 2008-09, posizionata, invece, a destra, a detta del curatore, testimonierebbe invece un maggior interesse di McQueen per la storia d'Inghilterra [Fig. 175 b]; la scelta di sistemare abiti di ispirazione scozzese di fronte a quelli di carattere inglese è voluta e significativa, alla luce delle numerose lotte interne che hanno contrapposto i due paesi.

[Fig. 174] Terza sezione, "Romantic Nationalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

a b

[Fig. 175 a] Alexander McQueen, abiti della collezione *Widows of Culloden*, dell'autunno/inverno 2006–07; [Fig. 175 b] Alexander McQueen, abiti della collezione *The Girl Who Lived in the Tree*, autunno/inverno 2008–09; terza sezione, "Romantic Nationalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

Proseguendo lungo il percorso di visita, si giunge in un'altra sala dove sono esposti i capi della terza collezione, *Highland Rape*, autunno/inverno 1995–96, sistemati all'interno di uno spazio rivestito di pezzi di legno scuro, sfondati lungo la parete di destra, come se si trattasse di un ambiente violato e distrutto, profondamente rovinato, adatto a trasmettere la drammaticità insita negli abiti stessi, provenienti da una linea dura e polemica [Fig. 176 a]. McQueen spiega che la parola inglese *rape*, "stupro", si riferisce non alle violenze subite dalla donna, ma a quelle vissute dalla Scozia durante i moti giacobini e le invasioni ottocentesche, talmente violenti che hanno ridotto il paese a brandelli, come l'abito in cotone e pizzo sintetico verde e bronzo, che ricorda drammaticamente un abito strappato con violenza [Fig. 176 b]. Nella medesima sezione, è esposto anche un vestito costituito da molteplici strati di mussola bianca, collocato all'interno di un cubicolo e accompagnato da un ologramma che mostra una modella che indossa proprio quel capo mentre volteggia nell'aria [Fig. 177 a,b].

a b

[Fig. 176 a] A sinistra: Alexander McQueen, collezione *Highland Rape*, A/I 1995–96; [Fig. 176 b] A destra: Alexander McQueen: abito della collezione *Highland Rape*, A/I 1995–96; terza sezione, "Romantic Nationalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

a b

[Fig. 177 a] A sinistra: Alexander McQueen, abito in mussola bianca della collezione *Window of Culloden* A/I 2006-07; [Fig. 177 b] A destra: Alexander McQueen, sfilata-performance della collezione *Window of Culloden* A/I 2006-07; terza sezione, "Romantic Nationalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

La quarta sezione, "Romantic Exoticism", mette in mostra un altro aspetto che accomuna lo stilista inglese agli scrittori ed artisti romantici, ovvero la passione per l'esotico, le terre lontane e sconosciute; McQueen dimostra sempre particolare interesse verso la Cina e il Giappone, un paese che riveste un ruolo particolarmente significativo nel lavoro creativo del designer, sia a livello tematico che stilistico. Il kimono è un indumento che viene ripreso e riconfigurato continuamente, come mostra il completo appartenente alla collezione *Voss*, primavera/estate 2001, formato da una giacca di lana rosa e grigia, ricamata con filo di seta, accompagnata da pantaloni dello stesso tessuto e da un enorme cappello decorato con dell'amaranto, una pianta

medicale utilizzata dai nativi americani [Fig. 178]. I capi sono tutti vestiti su manichini bianchi a figura intera, stanti, con le braccia stese lungo i fianchi; quelli collocati nella prima stanza della sezione, sono riposti all'interno di speciali cabine con pareti, soffitto e base ricoperti da specchi, posizionati su piattaforme circolari rotanti [Fig. 179 a,b]. Nella seconda stanza, invece, è stata sistemata una teca-installazione, volutamente simile a quella impiegata da McQueen nella presentazione della collezione *Voss*, nella quale sono presenti tre abiti di questa linea, che, ad intervalli di tempo regolari, vengono oscurati per consentire la vista di un video proiettato sulla parete di fondo, che mostra un momento di questa sfilata [Fig. 180 a], un altro valido esempio di come McQueen riusciva a trasporre linguaggi dell'arte contemporanea all'interno delle proprie presentazioni. Si tratta infatti del celebre show per il quale il designer realizza un enorme ambiente le cui pareti sono formate da specchi a due direzioni, che riflettono e, al contempo, permettono di vedere ciò che sta all'interno; per cui il pubblico che ha presenziato a quella sfilata, formato principalmente da giornalisti ed opinionisti di moda, prima dello spettacolo è stato costretto a guardarsi riflesso nel vetro<sup>357</sup>; con l'inizio della filata, invece, s'illumina l'ambiente racchiuso dagli specchi, e il pubblico si trova davanti uno spazio spoglio, all'interno del quale le modelle si muovono senza poter vedere l'esterno [Fig. 180 b]. La performance però deve ancora avere luogo; al centro di questo spazio è infatti presente un parallelepipedo di vetri sporchi ed ossidati; al termine della sfilata, esso viene distrutto, lasciando che le pareti che lo delimitano cadano, rivelando, al suo interno, la presenza di una donna obesa, la scrittrice inglese Michelle Olley, il cui volto è coperto da una maschera dotata di tubi d'ossigeno; si tratta di una riproposizione dell'opera *Sanitarium* [Fig. 181 a,b], fotografia scattata nel 1983 dal fotografo americano Joel-Peter Witkin.

[Fig. 178] Alexander McQueen, abito della collezione *Voss*, P/E 2001, quarta sezione, "Romantic Exoticism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

---

<sup>357</sup> In riferimento all'intervista rilasciata da Alexander McQueen al giornale "The Fashion": "[In this collection] the idea was to turn people's faces on themselves. I wanted to turn it around and make them think, am I actually as good as what I'm looking at?" Cfr. <http://blog.metmuseum.org> (consultato in data 25/07/2012).



a b

[Fig. 179 a,b] Quarta sezione, "Romantic Exoticism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

a b

[Fig. 180 a] A sinistra: Installazione, quarta sezione, "Romantic Exoticism"; [Fig. 180 b] A destra: Alexander McQueen, sfilata-performance della collezione *Voss*, P/E 2001; quarta sezione, "Romantic Exoticism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

a b

[Fig. 181 a] A sinistra: Alexander McQueen, sfilata-performance della collezione *Voss*, P/E 2001; [Fig. 181 b] A destra: Joel-Peter Witkin, *Sanitarium* (1983); quarta sezione, "Romantic Exoticism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

La quinta sezione, "Romantic Primitivism", affronta poi il tema romantico del primitivismo, spesso trattato da McQueen nel corso del proprio lavoro. L'ambiente espositivo è scuro, pareti, soffitto e pedane sono tutti dipinti di grigio antracite, mentre i capi sono sistemati su manichini bianchi il cui volto è coperto da una maschera di iuta; gli abiti sono esposti a gruppi distanziati tra loro, in atteggiamenti e posizioni diversi rispetto all'osservatore, alcuni sono addirittura di spalle [Fig. 182]. In questa sezione sono esposti capi provenienti da collezioni particolarmente significative per la nascita e lo sviluppo di questo tema, come, ad esempio, *Nihilism*, primavera/estate 1994, dove vengono proposti abiti ispirati all'abbigliamento della popolazione dei Masai ma, come dice lo stesso McQueen, realizzati con materiali che gli stessi indigeni non potevano permettersi<sup>358</sup>; oppure *Eshu*, autunno/inverno 2000-01, che si rifà alla divinità indiana Yoruba, di cui si espone un cappotto in capelli neri sintetici [Fig. 183], o, ancora, *It's a Jungle Out There*, autunno/inverno 1997-98, in cui viene reinterpretata la gazzella di Thomson, il tipo più noto e diffuso di questo elegante animale, a cui appartiene un completo formato da una giacca di pelle pony marrone con un paio di corna fissate sulle spalline, e un paio di pantaloni in denim sbiancato [Fig. 184 a,b,c]. Nel progettare tutte queste collezioni, spiega Bolton, lo stilista riflette sulle dinamiche di potere, in particolare, il rapporto tra predatore e preda, che costituiscono la base del primitivismo di McQueen, spesso rappresentato attraverso la dicotomia

---

<sup>358</sup> In riferimento all'intervista rilasciata da Alexander McQueen al giornale "The Fashion": "It was a reaction to designers romanticizing ethnic dressing, like a Masai-inspired dress made of materials the Masai could never afford." Cfr. <http://www.blog.metmuseum.org> (consultato in data 25/07/2012).

"moderno" e "primitivo", "civile" e "incivile"<sup>359</sup>. La trama della quarta collezione coinvolta in questa sezione, *Irene* primavera/estate 2003, parla invece di un naufragio in mare, e coinvolge pirati, conquistatori, indiani dell'Amazzonia; di questa sfilata, un vero e proprio spettacolo dedicato al mondo della pirateria, viene presentato il capo indossato dalla modella che interpreta la naufraga nel video proiettato sulla passerella all'inizio dello *show*; l'abito è sistemato su di un manichino con il busto rivolto verso l'osservatore e le braccia stese lungo i fianchi; sul soffitto, proprio sopra il vestito, è presente poi un grande televisore al plasma che mostra l'immagine del naufragio [Fig. 185].

[Fig. 182] Quinta sezione, "Romantic Primitivism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

[Fig. 183] Alexander McQueen, cappotto in capelli neri sintetici, collezione *Eshu*, A/I 2000-01, quinta sezione, "Romantic Primitivism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

---

<sup>359</sup> *Ibidem*.

a b c

[Fig. 184 a,b,c] Alexander McQueen, abiti della collezione *It's a Jungle Out There*, A/I 1997-98, quinta sezione, "Romantic Primitivism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

[Fig. 185] Alexander McQueen, abito della collezione *Irene P/E* 2003, quinta sezione, "Romantic Primitivism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

L'importanza del rapporto tra uomo e natura serve ad introdurre l'ultimo tema della mostra, "Romantic Naturalism", in cui si approfondisce il ruolo della natura nella moda di McQueen; al pari dei romantici ottocenteschi, anche lo stilista le riconosce, infatti, un ruolo fondamentale.

La sala presenta due teche [Fig. 186], disposte l'una di fronte all'altra, a formare un corridoio che conduce verso il fondo della stanza, dove è proiettato il video utilizzato durante una sfilata; prima delle vetrine sono collocati dei pannelli sui quali sono riprodotti disegni naturalistici di una

bellezza inquietante, a formare un motivo decorativo presente anche sulle pareti di fondo delle teche; per quanto concerne le didascalie che accompagnano gli abiti, queste sono riprodotte direttamente sulle vetrine, nell'angolo in basso a destra. Qui sono riproposti capi di collezioni già presentate in precedenza, come, ad esempio, *Window of Culloden*, ma si tratta di indumenti che presentano evidenti riferimenti al mondo naturale ed animale, come il lungo abito color crema con decoro in pizzo, accompagnato da un velo sostenuto da due corna bianche in resina [Fig. 187 a], oppure il vestito proveniente dalla collezione *Sarabande* primavera/estate 2007, sbracciato, ricamato con fiori sia di seta che freschi, questi ultimi volutamente utilizzati perché destinati ad appassire<sup>360</sup> [Fig. 187 b]. Per quanto concerne gli abiti sistemati in fondo alla sala, sistemati su manichini tutti in posizione frontale ad intervalli regolari gli uni dagli altri, provengono tutti dalla collezione *Plato's Atlantis*, primavera/estate 2010 [Fig. 188], l'ultima realizzata dal designer prima di morire suicida nel febbraio del 2011; in questa collezione, viene approfondito il rapporto fra uomo e macchina, per la quale lo stilista trae ispirazione dal libro di Charles Darwin, *L'origine delle specie* (1859), riletto e reinterpretato da McQueen come storia dell'involuzione del genere umano. Si tratta di indumenti ispirati al sublime in natura e nella tecnologia, come dimostra, ad esempio, un completo molto particolare intitolato *Medusa*, formato da un abito, leggings e un paio di *armadillo*, le celebri scarpe la cui forma particolare ricorda quella dell'animale, tutti ricoperti di paillettes smaltate e iridescenti, simili a squame [Fig. 189 a]; i manichini utilizzati per esporre gli abiti di questa collezione hanno poi un colore diverso rispetto ai precedenti, sono infatti grigio scuro metallizzato, per mettere in maggior evidenza i dettagli *high tech* dei capi<sup>361</sup>. Da notare infine la forma particolare delle teste di questi modelli, che ripropone fedelmente le acconciature delle modelle durante la sfilata [Fig. 189 b], mandata in onda in diretta sul sito del progetto SHOWstudio<sup>362</sup>, curato dal fotografo di moda Nick Knight; per riprendere l'intero spettacolo, sono stati collocati sulla passerella, uno di fronte all'altro, due robot meccanici simili a quelli utilizzati nella sfilata *No.13*, solo che al posto degli spruzzi di vernice sono state sistemate delle telecamere [Fig. 189 c].

[Fig. 186] Sesta sezione, "Romantic Naturalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

<sup>360</sup> In riferimento all'intervista rilasciata da Alexander McQueen al giornale "Harper's Bazaar", New York, April 2007 : "I used flowers because they die. My mood was darkly romantic at the time." Cfr. <http://www.blog.metmuseum.org> (consultato in data 15/07/2012).

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> Cfr. <http://www.showstudio.com> (consultato in data 23/09/2012).

a b

[Fig. 187 a] A sinistra: Alexander McQueen, abito della collezione *Window of Culloden* A/I 2006-07 ; [Fig. 187 b] A destra: Alexander McQueen, abito della collezione *Sarabande* P/E 2007; quinta sezione, "Romantic Naturalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

[Fig. 188] Alexander McQueen, collezione *Plato's Atlantis* P/E 2010, quinta sezione, "Romantic Naturalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

a b c

[Fig. 189 a] In alto, a sinistra: Alexander McQueen, abito *Medusa*, collezione *Plato's Atlantis* P/E 2010; [Fig. 189 b,c] In alto a destra e in basso: Alexander McQueen: sfilata-performance della collezione *Plato's Atlantis* P/E 2010; quinta sezione, "Romantic Naturalism", "Alexander McQueen:Savage Beauty", Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, 04/05-31/07/2011

Si conclude così una delle mostre più suggestive del Costume Institute, interessante non solo per il tipo di abiti esposti, ma soprattutto perché essa coinvolge e riesce a comunicare anche il linguaggio visivo delle sfilate di McQueen, grande regista di sé stesso. Osservando quest'esposizione, salta subito agli occhi una differenza sostanziale rispetto a quelle precedentemente analizzate, ossia il fatto che questa sia un vero e proprio spettacolo, reso straordinario a mio avviso sia da alcune scelte allestitivo audaci, come l'uso di video proiezioni, sia dalla natura stessa degli abiti, indumenti eccentrici e, soprattutto, recenti; i casi studio discussi, invece, coinvolgevano prevalentemente abiti storici, piuttosto delicati, bisognosi di adeguati accorgimenti allestitivi che limitavano la libertà del curatore; ciò nonostante sarebbe comunque possibile secondo me creare degli allestimenti visivamente vivaci ed interessanti anche per capi un po' più datati, se solo vi fossero i fondi necessari per poterlo fare, e questo pone in evidenza una seconda differenza tra la mostra americana e quelle italiane, e cioè i cospicui finanziamenti che l'hanno resa possibile, provenienti non solo dalla solida e celebre istituzione museale che l'ha ospitata e promossa, ma soprattutto dalla stessa casa di moda di McQueen, che, ovviamente, ha investito notevoli somme di denaro affinché l'evento riscuotesse successo, non solo per una questione culturale e commemorativa, ma anche, è il caso di ricordarlo, commerciale.

Come afferma Ginger Gregg Duggan, curatrice della sezione Arte Contemporanea al Museum of Art di Fort Lauderdale, in Florida, in un suo interessante articolo pubblicato sulla rivista *Fashion Theory*, dal titolo *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and*

*Their Relationship to Performance Art*<sup>363</sup>, Alexander McQueen può essere considerato, assieme a John Galliano, un "designer-spettacolo"<sup>364</sup>, ovvero uno stilista che, attraverso sfilate decisamente provocatorie, vuole innanzitutto attrarre i media e comunicare un proprio messaggio<sup>365</sup>, correndo anche il rischio di shockare il pubblico. Duggan continua sostenendo che questo tipo di passerelle performative fornisce ottimo materiale alle riviste di settore, e, per assicurarsi i favori delle testate giornalistiche più influenti, le case di moda più importanti sono disposte a spendere cifre enormi per realizzare i loro *shows*, causando, talvolta, aspre critiche da parte della stampa, che giudica questo genere di spettacoli frivoli e privi di sostanza<sup>366</sup>.

La giornalista americana Suzy Menkes, *fashion editor* dell'influente International Herald Tribune, afferma che "i musei, assieme alle sfilate e ai negozi, stanno diventando importanti luoghi per la moda"<sup>367</sup>, e, sempre secondo lei, è indubbio che "uno dei motivi per cui all'estero sorgono musei della moda è che questo genere di mostre attira grandi quantità di pubblico, soldi e pubblicità, anche se questa non è sempre positiva"<sup>368</sup>.

Un altro giornalista americano, Michael Kimmelman, critico d'arte del New York Times, in un suo articolo pubblicato l'11 maggio 2005, esprime un giudizio molto negativo su due mostre di moda molto note, la retrospettiva dedicata allo stilista Giorgio Armani, tenutasi nel 2000 al Guggenheim Museum, da lui definita come "un'egregia pubblicità a pagamento"<sup>369</sup>, e la mostra dedicata a Gabrielle Chanel che si sarebbe tenuta proprio nel 2005 al Metropolitan Museum of Art, descritta come "un insieme fantasioso di showrooms"<sup>370</sup>. L'opinione negativa di

---

<sup>363</sup> Duggan ha scritto questo articolo per presentare la mostra itinerante che ha curato, *Fashion: The Greatest Show on Earth*, che esplora il fenomeno delle sfilate di moda come forme di arte contemporanea; All'interno dell'articolo, Duggan cita alcuni designer di moda celebri per il loro stile particolare e per il modo di presentare i loro abiti; tra questi vi è anche Alexander McQueen. Cfr. G. Gregg Duggan, *The Greatest Show on Earth...* op. cit., p. 244-245.

<sup>364</sup> "Since the mid-1990s, designers like Alexander McQueen and John Galliano (designing for Givenchy and Christian Dior respectively) have earned reputations for fashion shows that read like sequences of dream images or fantastical Visions [These] Designer shows that fall into the category of spectacle are closely connected to the performing arts of theater and opera, as well as feature films and music videos." *Ibidem*.

<sup>365</sup> "The primary rationale behind these extravagant productions is to attract the attention of the fashion media, as opposed to entertaining the public." *Idem*, p. 249.

<sup>366</sup> "To obtain coverage in major magazines, designers and houses expend large amounts of effort and money to feed the appetite for novelty, which then drives designers to produce bigger and better shows each season [...] The proximity of these events to theater and entertainment fuels criticisms citing fashion's frivolity, deflecting attention from clothing." *Ibidem*. Cfr. A. McRobbie, *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* Routledge, London 1998, pp. 169-171; F. Davis, *Fashion, Culture and Identity*, University of Chicago Press, Chicago 1992, pp. 141-142.

<sup>367</sup> "Whar current fashion is wildly popular, enduring, international and pulls in big bucks? It is the museum show.[...] Along with the catwalk show and the retail store, the museum has become an increasingly important site for fashion." S. Menkes, *Museum Shows Win over the Public but Can Cause Conflicts*, in "International Herald Tribune", July 12, 2000. Cfr. V. Steele, *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*, in *Fashion Theory*. Volume 12. Issue 1, pp. 7-30, Berg 2008, p. 8.

<sup>368</sup> "Some of these fashion exhibitions have attracted up to 500,000 visitors and brought in millions of dollars of sponsorship money, as well as reams of publicity, not all of it positive." S. Menkes, *Museum Shows Win over the Public* ...op. cit.

<sup>369</sup> "[...] the Guggenheim, which gave us the atrocious "Armani," an even more egregious paid advertisement." M. Kimmelman, *Art, Money and Power*, in "The New York Times", May 11, New York 2005. "[...] "museum standards" for display (lighting, motion, and mounting that follows conservation guidelines) did not have to be followed. At the Armani exhibit [...] the Armani teams' art direction free to be impeccably implemented, just as it would be in the company's private showroom." A. Palmer *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions*, in *Fashion Theory*, Volume 12, Issue 1, Berg 2008, p. 4.

<sup>370</sup> "Now comes the Met with its current Chanel-sponsored Chanel show, a fawning trifle that resembles a fancy showroom. Sparsely outfitted with white cube display boxes and a bare minimum of meaningful text, this absurdly uncritical exhibition puts Coco's designs alongside work by the current monarch of the House of Chanel, Karl Lagerfeld." M. Kimmelman, *Art, Money and Power...*, op. cit.



Kimmelmann nei confronti di questi grandi eventi mediatici è condivisa anche dalla studiosa Alexandra Palmer, *senior curator* presso il Royal Ontario Museum, la quale si dimostra fortemente critica nei confronti della dilagante tendenza ad organizzare ovunque mostre di moda, specie in negozi che realizzano display simili a quelli museali, ma solo superficialmente, in quanto essi non tengono assolutamente conto dei criteri museologici e conservativi che un curatore è invece tenuto ad osservare. Ciò che la preoccupa maggiormente è questa competizione che i musei di moda devono sostenere con questi luoghi commerciali, e, sostiene, il principale compito di un curatore di mostre di moda sta proprio nell'aiutare i visitatori di un museo a distinguere il valore delle esposizioni organizzate nell'una e nell'altra sede<sup>371</sup>.

In base a quanto detto sin'ora, a mio parere il fenomeno delle mostre di moda, al giorno d'oggi, non sia una questione dibattuta solamente nell'ambiente accademico e museale, ma riguardi da vicino anche il mondo del marketing commerciale. Questa spinosa questione è stata sollevata anche durante la presentazione della stessa mostra "Alexander McQueen: Savage Beauty", divenuta oggetto d'interesse da parte di numerosi giornalisti, tra cui vorrei citare Holland Cotter, critico d'arte e firma del New York Times, il quale, in un suo articolo pubblicato il 4 maggio 2011 afferma che "al pari della retrospettiva dedicata ad Armani nel 2000, anche in questo caso le sale del museo sono state praticamente "affittate" dalla casa di moda, cosa che oggi", continua l'autore, "è la norma"<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> "Some commercial displays even provide museum quality settings [...]Cultural institutions have to compete with these "imitation" museums. But is the museum visitor able to differentiate between the museum and the commercial experience, especially when exhibitions focus on the work of living designers, and does it matter?" A.Palmer *Untouchable...*op. cit., p.4.

<sup>372</sup> "Two years later the Guggenheim — though it denies this — effectively rented its Manhattan premises to Giorgio Armani for his retrospective. (Such deals are now the norm, and the Met is forthright about stating that most of the money for the McQueen retrospective comes from the fashion house called Alexander McQueen.)" H. Cotter, *Designer as Dramatist, and the Tales He Left Behind*, in "New York Times", May 4, New York 2011.

## CONCLUSIONI

La moda ha assunto un ruolo sempre più rilevante all'interno del sistema economico e sociale del nostro Paese: stando a quanto emerge dalla storia delle mostre di abiti, il diffondersi di istituzioni culturali che conservano capi d'abbigliamento ed accessori è iniziato all'estero nei primi anni del XIX secolo, per poi giungere in Italia attorno agli anni Ottanta del XX secolo, come testimonia la nascita della Galleria del Costume di Palazzo Pitti, ente d'indiscusso prestigio internazionale. Per quanto riguarda la Regione Veneto, si è registrata la presenza di un piccolo ma interessante nucleo di musei, privati e non, che comprendono all'interno del loro patrimonio reperti tessili e vestimentari; la diversità organizzativa, istituzionale e patrimoniale che intercorre tra queste istituzioni pone in evidenza un primo aspetto interessante emerso nel corso di questa trattazione, ovvero il fatto che la moda possa considerarsi, a tutti gli effetti, parte integrata ed integrante del sistema museale di questa regione italiana.

Il museo di Palazzo Mocenigo, istituzione dedicata esclusivamente alla conservazione di abiti e accessori, si impegna con costanza nella promozione dei valori culturali delle proprie collezioni, conducendo un intenso ed attento lavoro espositivo che dà vita sia ad allestimenti in regola con i severi standard conservativi previsti per i tessili, sia a mostre d'arte contemporanea in cui l'abito diventa oggetto di sperimentazioni visive. C'è da dire che l'essere un museo del costume dedito alla sola gestione di materiale tessile permette a quest'ente di dedicare una maggior quantità di tempo e denaro alla cura di ogni allestimento, cosa che non è sempre possibile in altri istituti come Palazzo Zuckermann e Museo Civico di Bassano del Grappa, i quali, a causa dell'eterogeneità del proprio patrimonio, sono tenuti a provvedere alla conservazione e alla valorizzazione di materiali diversi tra loro per tipologia ed importanza, che necessitano di operazioni ed accorgimenti allestitivi differenti. Ciò nonostante, si tratta comunque di enti museali virtuosi perché, come si è visto dagli allestimenti analizzati, si preoccupano comunque di mantenere i propri capi d'abbigliamento in un buono stato di conservazione, e di valorizzarli attraverso allestimenti basati principalmente su soluzioni espositive semplici ed essenziali, efficaci nel trasmettere al visitatore i valori storici, artistici e documentali dei singoli pezzi, degni di essere esposti in un museo quali esempi di fashion design,

L'archivio aperto "La stanza di Eleonora Duse" della Fondazione Giorgio Cini, una sezione espositiva nata da poco, pur essendo frutto di un progetto improntato sul principio fondamentale della buona conservazione del materiale, presenta a mio avviso alcune situazioni sul piano espositivo e conservativo che potranno essere migliorate: nonostante le curatrici abbiano provveduto a riportare i costumi al loro antico splendore grazie ad interventi di restauro mirati, i capi risultano momentaneamente esposti senza protezioni; ritengo perciò opportuno sottolineare che si tratta di una condizione temporanea: le responsabili dell'archivio si stanno infatti attivando per migliorare l'allestimento sia sul piano estetico che strutturale.

Una cattiva gestione delle collezioni tessili è invece, unico caso registrato, quella del Museo Civico di Asolo, istituzione che, secondo me, non conserva né valorizza in maniera adeguata i propri capi d'abbigliamento. Le ragioni di tale noncuranza non sarebbero imputabili ad una cattiva gestione del museo, ma alla scarsa attenzione dimostrata dalla Soprintendenza, diretta ed unica responsabile dell'intera sezione "Eleonora Duse", di cui gli abiti fanno parte. La mancanza di una struttura di deposito adeguata e una diffusa inosservanza dei principi di conservazione dei manufatti minano a mio parere un allestimento già di per sé impreciso: infatti, sebbene esso appaia ordinato e piacevole, si avvale di materiali espositivi inadatti ai lunghi periodi di esposizione a cui i capi sono sottoposti; inoltre, attualmente, non esiste nessuna figura professionale che badi allo stato degli indumenti e alla loro corretta e completa catalogazione.

Stando a quanto detto sin'ora, vorrei porre in evidenza altri due aspetti che, a mio avviso, emergono dall'analisi dei diversi casi studio: il primo sottolinea come, in Veneto, il problema principale non sia tanto il mancato riconoscimento dell'importanza della moda come fenomeno culturale, quanto, piuttosto, una certa inibizione nel porla in evidenza attraverso strutture espositive più interessanti; il secondo pone invece in evidenza come tale mancanza di coraggio non sia da imputarsi ad una scarsa attenzione da parte delle istituzioni culturali, ma piuttosto ad una mancanza di adeguati finanziamenti che consentano ai musei di provvedere alla corretta conservazione e valorizzazione di tutte le proprie collezioni, comprese quelle tessili. Nell'osservare da vicino gli allestimenti realizzati dagli istituti veneti, sono giunta alla conclusione che un'esposizione può considerarsi valida solo se presenta un giusto equilibrio tra gusto nel disporre gli oggetti e un adeguato apparato informativo che aiuti il visitatore ad entrare attivamente nel percorso della mostra. Concordo quindi pienamente con quanto sostiene la curatrice di mostre di moda Alexandra Palmer nel suo articolo, *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions* (2008), in cui afferma insistentemente che esporre abiti all'interno di un'istituzione culturale comporta il necessario rispetto sia delle norme conservative, sia del luogo in cui l'evento espositivo viene realizzato. Palmer critica aspramente tutte quelle mostre che ricorrono ad un esibizionismo fine a sé stesso, sottolineando che un'esposizione museale può definirsi tale solo se comunica delle informazioni corrette e comprensibili. Anche a mio parere un allestimento di abiti necessita di essere migliorato sia nel momento in cui manca di un apparato didascalico, perché sebbene l'impatto visivo sia utile ad attirare l'attenzione, poi si rende necessario soddisfare tale interesse fornendo le opportune informazioni; sia quando manca di coraggio nel disporre gli oggetti in maniera un po' audace e scenografica, di cui è invece caso persino estremo la mostra "Alexander McQueen: Savage Beauty", tenutasi al Costume Institute del Metropolitan Museum di New York. È bene tener presente, però, che la valorizzazione di un qualsivoglia bene museale, quindi anche di oggetti di fashion design come abiti o costumi, è possibile solo in

presenza di adeguati e cospicui finanziamenti, tasto dolente per molte istituzioni culturali, specie se pubbliche.

Nel corso delle interviste condotte per questa tesi è emersa con forza l'importanza dell'aspetto economico nell'organizzazione di un evento espositivo, un problema con cui spesso le istituzioni museali pubbliche italiane debbono fare i conti; per questa ragione, si è ritenuto opportuno prendere in analisi anche un importante ente privato dedicato alla conservazione ed esposizione di capi d'abbigliamento, come il Museo della Moda e del Costume-Musei Mazzucchelli, per scoprire eventuali differenze tra un'esposizione realizzata da un istituto statale e una fondazione.

Effettivamente, avendo più risorse economiche a disposizione, un ente privato ha la possibilità di poter curare meglio le proprie collezioni attraverso figure professionali specifiche, puntuali interventi di restauro e appositi accorgimenti allestitivi, come impianti di climatizzazione e deumidificazione, utili a mantenere in buono stato i capi durante il periodo espositivo.

Tra i casi studio analizzati, tra coloro che sono gestiti da fondazioni vi sono: il Museo di Palazzo Mocenigo, il Museo Fortuny e il Centro Studi sul Teatro e il Melodramma Europeo. Vorrei inoltre esprimere un mio personale pensiero riguardo ad una questione sollevata durante il convegno internazionale *The Discipline of Fashion between the Museum and Curating*, tenutosi a Venezia nel marzo scorso, ossia l'opinione diffusa secondo cui la moda stenta ad essere riconosciuta quale fenomeno degno di considerazione. Dall'elenco delle istituzioni italiane dedicate alla moda presentato nel corso di questa ricerca, emerge chiaramente il fatto che, in Italia, questo fenomeno non debba lottare per entrare a far parte del sistema culturale italiano, ma è anche vero che, sempre stando all'elenco stilato, essa riveste un ruolo secondario. Dall'indagine compiuta emerge infatti che la maggior parte degli enti che conservano abiti e accessori sono istituti privati, soprattutto archivi aziendali, per cui spesso difficili da visitare, oppure musei locali di piccole o medie dimensioni, molti dei quali etnografici. Istituzioni culturali italiane riconosciute come tali a livello nazionale interamente dedicate al fashion design sono obiettivamente poche: si guardi, ad esempio, ai casi studio presi in esame: l'unico museo veneto che rispecchia queste caratteristiche è il Museo di Palazzo Mocenigo. Stando a quanto detto sin'ora, è a mio parere evidente che un settore importante non solo sul piano culturale ma anche economico fatichi, nel nostro Paese, a farsi conoscere al grande pubblico. Nel discutere della mia tesi con terzi, ho infatti notato che molti ignorano l'esistenza di musei ed allestimenti dedicati ad accessori e capi d'abbigliamento, ed è un peccato visto il peso che le industrie italiane del settore rivestono nel nostro sistema economico e nell'immagine dell'Italia all'estero. Un'eventuale soluzione a questo problema potrebbe essere, a mio avviso, la promozione di un programma di ricerca universitario più sostanzioso, che affiancasse alla tradizionale Storia del Costume i cosiddetti *fashion studies*, discipline utili entrambe ad inquadrare la moda all'interno della società contemporanea in maniera obbiettiva, dandole il giusto peso, ponendo finalmente fine ad inutili demonizzazioni o ad altrettanto dannosi processi di pontificazione di questo fenomeno. Mi sento inoltre di sottolineare l'importanza di istituire dei percorsi di formazione

professionali specifici per fashion curators che forniscano agli studenti una preparazione adeguata non solo da un punto di vista creativo nella progettazione scenica degli allestimenti, ma anche rispettosa nei confronti delle severe quanto necessarie norme di conservazione previste dai musei.

Infine, vorrei spendere alcune parole riguardo l'importanza del ruolo rivestito dai manichini e da tutte quelle strutture espositive necessarie alla buona riuscita di un allestimento di fashion design: sarebbe auspicabile, infatti, che designers e architetti italiani contribuissero, con la loro creatività e la loro preparazione tecnica in merito all'uso dei materiali, alla progettazione di strumenti specifici per le esigenze di questo genere espositivo, al fine di contribuire alla creazione di dispositivi d'allestimento nuovi ed interessanti e, al contempo, adatti ad essere realizzati all'interno di un ambiente museale.

## BIBLIOGRAFIA

### **S. d.**

Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa : Regolamento per l'accesso dei visitatori ai Musei Civici e alle mostre temporanee, s.d.

*Evviva Museo*, opuscolo dedicato ai laboratori e ai percorsi didattici offerti alle scuole dal Museo Civico di Asolo, anno scolastico 2011/2012, s.l., s.d

*I teatri della Fondazione Giorgio Cini*, a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, s.d.

*La Storia*, in *Opuscolo informativo del Museo Civico di Asolo*, s.l., s.d.

*Museo del Tessuto*, Polistampa, Prato s.d.

*Opuscolo informativo del Museo Civico di Asolo*, s.l., s.d.

*Regolamento per l'accesso dei visitatori ai Musei Civici e alle mostre temporanee*, Bassano del Grappa s.d.

### **1900**

*Exposition Universelle de 1900, Le Costume de la Femme a Travers les Ages. Project Felix*, catalogo della mostra (Parigi, Palais du Costume: Palais des Fils, Tissus et Vetements), Imprimeries Lemerrier, Paris 1900

### **1954**

Emile Zola, *Au bonheur des dames* (trad. italiana *Al paradiso delle signore*, a cura di Alfredo Jeri, Rizzoli, Milano 1954), G. Charpentier Editeur, Paris 1883

### **1956**

*Termine e concetto di costume: 2. Convegno-Laboratorio: Venezia, Palazzo Grassi, 27-28-29 settembre 1956*, a cura del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Fantoni, Venezia 1956

### **1967**

Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa: Statuto del Museo Civico di Bassano del Grappa. Delibera del Comune di Bassano del Grappa, 30 gennaio 1967

**1969**

Thorstein Veblen, *The theory of leisure class: An Economic Study of Institutions*, Macmillian, United States 1899, ed. it. *La teoria della classe agiata : studio economico sulle istituzioni*, Il saggiatore, Milano 1969

**1973**

Archivio del Comune di Bassano del Grappa (o del Museo Civico): Regolamento del Museo Civico di Bassano del Grappa aggiornato all'1 febbraio 1973

*Eleonora Duse. Un vestire che divenne moda*, catalogo della mostra Dada Saligeri (Milano, Museo Teatrale alla Scala) Arti Grafiche G. Ferrari, Milano 1973

**1976**

Giorgio Ravegnani, *Le biblioteche del Monastero di San Giorgio Maggiore*, L.S. Olschki, Firenze 1976

**1977**

Mario Universo, *L'architettura della "Padova Nova"* in *Padova. Case e palazzi*, La Grafica & Stampa, Vicenza 1977

**1978**

Rosita Levi Pisetzkyy, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino 1978

**1979**

Archivio del Museo civico di Bassano del Grappa. Lettera scritta da Tito Gobbi, 25 ottobre 1979

**1981**

Giovanni Anceschi, *Progettazione visiva: convenzioni e procedimenti di rappresentazione*, Officina Immagine, Bologna 1981

Edmonde Charles-Roux, *Chanel and her world*, Weidenfeld & Nicolson, London 1981

## **1982**

Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie :une histoire du vêtement au 19. Siècle*, Fayard, Paris 1981, ed. it. *Il sopra e il sotto della borghesia : storia dell'abbigliamento nel 19. Secolo*, Longanesi, Milano 1982

## **1983**

*La rivolta dello stile. Tendenze e segnali delle subculture giovanili del pianeta terra*, a cura di Stefano Cristante, Angelo Di Cerbo, Giulio Spinucci, Franco Angeli, Milano 1983

## **1985**

Archivio del Comune di Asolo: Statuto Museo Civico di Asolo, Delibera del 18.12.1985

Ernesta Cerulli, *Vestirsi, spogliarsi, travestirsi. Come, quando, perché*, Sellerio Editore, Palermo 1985

Elio Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Franco Angeli Editore, Milano 1985

Mario Stanisci, *Elementi di archivistica*, C.D.C., Udine 1985

*Tessuti costumi e moda: le raccolte storiche di Palazzo Mocenigo*, catalogo della mostra, coordinamento: Doretta Davanzo Poli; testi e schede: Irene Ariano, Doretta Davanzo Poli, Stefania Moronato (Venezia, Palazzo Mocenigo), Centro studi di storia del tessuto e del costume, Stamperia di Venezia, Venezia 1985

## **1986**

Archivio del Museo Civico di Bassano del Grappa :Integrazione allo statuto del Museo-Biblioteca, Delibera del 8 maggio 1986 modificata con Deliberazione del C.C. n° 202 del 27 giugno 1986

Debora L. Silverman, *Selling Culture: Bhomingdale's, Diana Vreelufid, and the Neiu Aristocracy of Taste in Reagan's America*, Pantheon, New York 1986

*Wunderkammer*, a cura di Adalgisa Lugli, U. Allemandi, Torino 1997

## **1987**

Alessandra Gnechchi Ruscone, *L'antimoda. Esempi milanesi*, in *La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo*, Electa, Milano 1987

*L'antimoda. Esempi milanesi*, in *La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo*, Electa, Milano 1987



Enrica Morini, Nicoletta Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile*, in *La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo*, Electa, Milano 1987

## **1988**

Gloria Bianchino, *Walter Albini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1988

*Walter Albini. Lo stile nella moda*, Zanfi editori, Modena 1988

## **1989**

John Alwood, Bryan Montgomery, *Exhibition Planning and Design. A Guide for Exhibitors, Designers and Contractors*, B.T. Batsford Ltd, London 1989

## **1990**

*Le Théâtre de la Mode*, a cura di Susan Train, Du Mays, Paris 1990

Joel Lobenthal, *Radical Rags of the Sixties*, Abbeville Press, New York 1990

Franco Minissi, Sandro Ranellucci, *Allestimento e Museografia. Un decennio di corso*, Dipartimento di Storia dell'architettura e conservazione dei beni architettonici, Università di Roma "La Sapienza"- Facoltà di Architettura, Roma 1990

*This was Tomorrow. Pop, da stile a revival*, a cura di Giannino Malossi, Electa, Milano 1990

## **1992**

Fred Davis, *Fashion, Culture and Identity*, University of Chicago Press, Chicago 1992

Enrica Morini, *La protesta come spettacolo: il sogno californiano degli hippies* in *Virilità e trasgressione*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1992

*Virilità e trasgressione*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1992

## **1993**

Francesco Pertegato, *I tessuti. Degrado e restauro*, Nardini Editore, Firenze 1993

## **1995**

Francesco Alberoni, *"Pubblico e privato": Stilisti d'Italia unitevi, ci vuole l'università della moda*, in "Il Corriere della Sera", 5 giugno 1995

*Ambiente, città e museo. Orientamenti per la conservazione e valorizzazione dei beni culturali*, a cura di Gabriella Lippi, Nardini Editore, Fiesole 1995

Adriana Bernardi, *Aspetti metodologici per il controllo del microclima nei musei: individuazione delle cause di alterazione e soluzioni possibili*, in *Ambiente, città e museo. Orientamenti per la conservazione e valorizzazione dei beni culturali*, a cura di Gabriella Lippi, Nardini Editore, Fiesole 1995

Doretta Davanzo Poli, Stefania Moronato, *Il Museo di Palazzo Mocenigo. Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, Electa, Milano 1995

Luther Jorg, *Principi per il diritto dei musei pubblici in Italia*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1995

Stefania Moronato, *Palazzo Mocenigo di San Stae*, in Doretta Davanzo Poli, Stefania Moronato, *Il Museo di Palazzo Mocenigo. Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, Electa, Milano 1995

Ted Polhemus, *Streetstyle from Sidewalk to Catwalk*, Thames and Hudson, London 1995

## **1996**

Cristina Giorgetti, *Manuale di Storia del Costume e della Moda*, Cantini, Firenze 1996

## **1997**

Marco Dezzi Bardeschi, *Esibizioni. Tre concetti dell'esporre*, Sillabe, Livorno 1997

Venanzio Postiglione, *L'intervista*, in "Il Corriere della Sera", 22 marzo 1997

*Seta e Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, catalogo della mostra a cura di Doretta Davanzo Poli (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana), Arsenale editrice srl, Venezia 1997

Paola Venturelli, *"Di necessità virtù". La guerra nella moda: da Rosa Genoni a lanital e dintorni*, in *Che c'è di nuovo? Niente, la guerra. Donne e uomini del milanese di fronte alle guerre, 1885-1945*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Stato di Milano), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997

## **1998**

Saverio Ciarcia, *Allestimento museale. Questioni di dettaglio*, CLEAN, Napoli 1998

Mario Guderzo, *Il Museo, Biblioteca, Archivio. Cenni Storici*, in *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, Electa, Milano 1998

Romano Mastrella, *Exhibition design: allestimento e progetto*, Nuova arnica, Roma 1998

*Methodology*, Special Issue edited by Anthea Jarvis, in "Fashion Theory. The journal of Dress, Body & Culture", Issue 4, December 1998

Angela McRobbie, *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* Routledge, London 1998

## **1999**

Christopher Breward, *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*, Manchester University Press, Manchester 1999

Venanzio Postiglione, M. Cremonesi, *Indiscreto. Garibaldi- Repubblica, è scontro*, in "Il Corriere della Sera", 20 agosto 1999

## **2000**

Caterina Chiarelli, *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Costumi e accessori dal XVIII al XX secolo*, Sillabe, Livorno 2000

*"Le industrie Femminili Italiane". Una Rete Culturale Nazionale per lo Sviluppo Economico del Territorio*, a cura di Geneviève Porpora, Edizioni "Arti Decorative Italiane"/Morlacchi Editore, Perugia 2000

Suzy Menkes, *Museum Shows Win over the Public but Can Cause Conflicts*, in "International Herald Tribune", July 12, 2000

Nicholas Seorta, *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art*, Thames and Hudson, London 2000

## **2001**

Monica Amari, *I musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, F. Angeli, Milano 2001

Ferdinando Bandini, *La presenza di Eleonora Duse alla Fondazione Cini*, in *Divina Eleonora, Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi, Pier Luigi Pizzi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore) Marsilio, Venezia 2001

Doretta Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, in *Divina Eleonora, Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi, Pier Luigi Pizzi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore) Marsilio, Venezia 2001

*Divina Eleonora, Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore) Marsilio, Venezia 2001

Ginger Gregg Duggan, *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, in "Fashion Theory", Volume 5, Issue 3, Berg, United Kingdom 2001

Andrea Guerra, *Quel che resta di Palladio: Eredità e dispersione nei progetti per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia*, Electa, Milano 2001

## **2002**

Malcom Barnard, *Fashion as communication*, Routledge, London and New York 2002

Renato De Fusco, *Storia del design*, Editori Laterza, Bari 2002

## **2003**

Doretta Davanzo Poli, *Il sarto*, in *Storia d'Italia. Annali 19: La moda*, a cura di Carlo Marco Belfanti, Fabio Giusberti, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2003

John Carl Flugel, *The Psychology of Clothes*, The Hogarth Press, London, 1930, ed. it. *Psicologia dell'abbigliamento*, Franco Angeli Editore, Milano 2003

Gabriele Mazzucco, *L'assetto di un monastero benedettino medioevale: San Giorgio Maggiore di Venezia nel 1369*, Badia di Santa Maria del Monte, Cesena 2003

Pierluigi Panza, *Una città della moda da un miliardo di euro*, in "Il Corriere della Sera", 2 marzo 2003

Stefania Portinari, *L'attività espositiva del Centro di Palazzo Grassi a Venezia, alla fine degli anni '50*, tesi del Diploma di Specializzazione in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Firenze, rel. M.G. Messina, 2003

Elisabetta Soglio, *"Firma" di New York per la città della Moda. Progetto affidato a Cesar Pelli, accordo tra finanziatori e proprietari. Campus, dieci paesaggisti in gara*, "Il Corriere della Sera", 1 ottobre 2003

Marcella Spadoni, *Il gruppo SNIA dal 1917 al 1951*, G. Giappichelli, Torino 2003

*Storia d'Italia. Annali 19: La moda*, a cura di Carlo Marco Belfanti, Fabio Giusberti, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2003

Roberto Zanon, *Allestimento per la moda: commentari e progetti*, Cleup, Padova 2003

## 2004

*Roberto Capucci: arte e creatività oltre i confini della moda*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate) Edizioni Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2004

Diana Crane, *Fashion and its social agendas : class, gender, and identity in clothing*, University of Chicago press, Chicago 2000; ed. it. *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, Franco Angeli, Milano 2004

Raffaella Di Lorio, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Clitt, Roma 2004

Giusi Ferrè, *Grandi progetti nel 2009. A Milano operativo il nuovo quartiere a ridosso di Garibaldi. Parte la Città della Moda. Ma la moda dove sarà?*, in "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 22 novembre 2004, p. 12

Giusi Ferrè, *Segnali*, "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 29 novembre 2004, p. 24

Valerie Guillaume, *Courreges*, Assouline, New York 2004

*La Fondazione Giorgio Cini*, s.n., Venezia 2004

Pierluigi Panza, *Il futuro di Milano. Il via all'area Garibaldi- Repubblica e Montecity. Pronti a partire i progetti del Museo della Moda e del quartiere tecnologico di Rogoredo. L'assessore Verga: lasceranno un segno*, in "Il Corriere della Sera", 3 luglio 2004

Pierluigi Panza, *Il ministro dei Beni Culturali ridisegna la mappa degli interventi: la città sta ritrovando lo slancio che aveva perso dopo la costruzione del Pirellone*, in "Il Corriere della Sera", 11 luglio 2004

Pierluigi Panza, *Una città della moda da 680 milioni di euro*, in "Il Corriere della Sera", 30 luglio 2004

Franca Pellegrini, *Museo d'Arte, Arti Applicate e Decorative*, Skira, Milano 2004

*Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, trad. it. a cura di Emanuela Mora, Franco Angeli, Milano 2004

Lou Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester University Press, Manchester, New York 2004

*Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), Philadelphia Museum of Art 2003

## 2005

Hélène Blignaut, *Anatomia della moda. Il corpo, i luoghi, l'arte, il cinema*, Franco Angeli Editore, Milano 2005

Sofia Gnoli, *Un secolo di moda italiana 1900-2000*, Meltemi, Roma 2005

Michael Kimmelman, *Art, Money and Power*, in "The New York Times", May 11, New York 2005

Vincenza Maugeri, *Storia della moda e del costume*, Calderini, Bologna 2005

Stefania Saviolo, Salvo Testa, *Le imprese del sistema moda: il management al servizio della creatività*, Etas, Milano 2005

## 2006

Carlo Bertelli, *Cultura. Mantegna? Va bene, ma non perdiamo i Canaletto contesi*, in "Il Corriere della Sera", 25 agosto 2006

*Caledoscopio Missoni*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate) Edizioni dei Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2006

Giusi Ferrè, *Fil di Ferrè: Milano, l'area Garibaldi-Repubblica non sarà più il baricentro del Fashion.* <<Ma almeno l'abbiamo sbloccata>>. *Il ragioniere Gabriele e i re dello stile. L'ex sindaco Albertini: <<La città della moda? E' stata uccisa dall'individualismo delle griffe*, in "Il Corriere della Sera", allegato "Corriere Economia", 13 novembre 2006, p. 4

Maurizio Giannattasio, *Urbanistica. Forza Italia: Garibaldi-Repubblica torni in commissione*, in "Il Corriere della Sera", 21 ottobre 2006

Yunia Kawamura, *Fashion-ology. An introduction to Fashion Studies*, Berg, Oxford- New York 2005, ed. it. *La moda*, Il Mulino, Bologna 2006

Rita Querzè, *Museo, parco e grattacieli: nasce Garibaldi-Repubblica*, in "Il Corriere della Sera", 23 maggio 2006

Archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova: Schede d'inventario dei capi n°2, 4, 6,10,15,16,24, 27, 32 Padova 2006

Lars Fr. H. Svendsen, *Mote. Et filosofisk essay*. Univestitetsforlaget, Oslo 2004, ed. it. *Filosofia della moda*, Ugo Guanda Editore, Parma 2006

## 2007

*Artempo: where time becomes art*, catalogo della mostra a cura di Jean-Hubert Martin, Giandomenico Romanelli, Mattijs Visser, Daniela Ferretti (Venezia, Palazzo Fortuny) Skira, Milano 2007

Antonella Giannone, Patrizia Calefato, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*, Vol. V "Performance", Meltemi editore, Roma 2007

*Guida d'Italia – Venezia*. 3<sup>a</sup> ed. Milano, Touring Editore, 2007

Giangiaco Schiavi, *Musica, teatro e design a Milano. Le nuove eccellenze*, in "Il Corriere della Sera", 11 settembre 2007

## 2008

*Abitare il '700*, catalogo della mostra a cura di Raffella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate), Edizioni Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2008

Carlo Marco Belfanti, *Civiltà della moda*, Il Mulino Editore, Bologna 2008

Werner Blaser, *Ludwig Mies van der Rohe: gli arredi e gli spazi*, Electa, Milano 2008

Stefano Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959- 1967)*, Il Poligrafo, Padova 2008

Mila Ganeva, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Camden House, New York 2008

Sofia Gnoli, *Ente nazionale della moda in Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A.Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

Sofia Gnoli, *Marca di garanzia*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A.Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

Antonella Huber, *I padiglioni espositivi della prima Mostra nazionale della moda di Torino*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A.Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

Antonella Huber, *La Snia Viscosa e il genio italico*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A.Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

Antonella Huber, *Protesi per una dea monca*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A.Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

Massimo Malagugini, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Franco Angeli Editore, Milano 2008

*Moda: regole e rappresentazioni*, a cura di Giulia Ceriani, Roberto Grandi, Franco Angeli Editore, Milano 2008

Gabriele Monti, *Facce di cera*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A.Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

*Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*, Skira, Milano 2008

Alexandra Palmer , *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions*, in "Fashion Theory", Volume 12, Issue 1, Berg, s.l. 2008

Franco Purini, Pippo Ciorra, Stefania Suma, *Nuovi Musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iper consumismo*, Libria, Melfi 2008

Archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova: Schede d'inventario dei capi n°26, 386, Padova 2008

*Simonetta, la prima donna italiana*, catalogo della mostra a cura di Vittoria Caratozzolo, Judith Clark, Maria Luisa Frisa (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti), Marsilio MODE, Fondazione Pitti Discovery, Firenze 2008

Valerie Steel, *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition, Fashion Theory*. Volume 12. Issue 1, Berg 2008

*Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di Mario Lupano, Alessandra Vaccari, Damiani Editore, Bologna 2008

## **2009**

Gianluca Bauzano, *Hippy*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

Gianluca Bauzano, *Teddy Boys*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

*Roberto Capucci a Palazzo Fortuny*, catalogo della mostra a cura di Daniela Ferretti, Enrico Minio, Milly Passigli (Venezia, Palazzo Fortuny)Skira editore, Milano 2009

Caterina Chiarelli, *Dal guardaroba al museo. Dinamismo e metamorfosi della Galleria del Costume*, Sillabe, Livorno 2009

Judith Clark, *Installing Allusions*, in *The art of fashion. Installing allusions*, catalogo della mostra a cura di José Teunissen, Judith Clark (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2009

Doretta Davanzo Poli, *Il fondo tessile nell'archivio Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Biggi Maria Ida, Puppa Paolo, Bulzoni Editore, Roma 2009

*Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

*Fashion and Imagination About Clothes and Art*, a cura di AA.VV., ArtEZ Press, Arnhem 2009

Aurora Fiorentini, *Poul Poiret*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

*L'Atelier degli Oscar: i costumi della Sartoria Tirelli per il grande cinema*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Sgubin (Gorizia, Museo di Moda e di Arti Applicate), Edizioni Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2009

Gianluca Lo Vetro, *Rockers*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009



*The Art of Fashion. Installing Allusions*, catalogo della mostra a cura di José Teunissen, Judith Clark (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2009

Laura Salza, *Mods*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

Lucia Sollazzo, *Manichino*, in *Dizionario della Moda*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

Guido Vergani, *Giorgini Giovanni Battista*, in *Dizionario della Moda* a cura di G. Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

Maurizio Vetrugno, *Beat*, in *Dizionario della Moda* a cura di G. Vergani, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2009

## **2010**

Kirsten Aschengreen Piacenti, *I progetti della Commissione nazionale per la tutela e la valorizzazione delle arti decorative, della moda e del costume*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

Odile Blanc, *Scrivere la moda: un bilancio storiografico* in *Moda. Storia e storie*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Giorgio Riello, Elisa Tosi Brandi, Bruno Mondadori, Milano Torino 2010

Sandro Bondi, *Presentazione*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

Mary M. Brooks, *La conservazione degli oggetti di moda*, in *Moda. Storia e storie*, Bruno Mondadori, Milano 2010

Caterina Chiarelli, *La moda in mostra: il ruolo del museo della moda*, in *Moda. Storia e storie*, Bruno Mondadori, Milano 2010

Caterina Chiarelli, *Tutelare e valorizzare un abito*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

Giovanna Damiani, *Dalla prassi al metodo*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

*Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi (Roma, complesso del Vittoriano; Firenze, Teatro della Pergola) Skira, Milano 2010

Elisabetta Giffi, *Per una condivisione delle conoscenze*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

*Moda. Storia e storie*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Giorgio Riello, Elisa Tosi Brandi, Bruno Mondadori, Milano 2010

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

Laura Moro, *Presentazione* in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

Roberta Orsi Landini, *La nuova scheda di catalogazione dei vestimenti antichi e contemporanei*, in *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

Giorgio Riello, *L'oggetto di moda: tre approcci per la storia della moda*, in *Moda. Storia e storie*, Bruno Mondadori, Milano 2010

Scheda d'inventario del capo n°33, presso archivio del Museo di Arti Applicate e Decorative di Padova, Padova 2010

*The Concise Dictionary of Dress*, a cura di J. Clark, A. Phillips, catalogo della mostra (Londra, Blythe House), Violette, London 2010

*Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un patrimonio*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2010

## **2011**

Valeria Cargasacchi, *Catalogo dei documenti esposti*, in *La scuola dei Merletti di Burano e la Fondazione Adriana Marcello*, Filippo Editore, Venezia 2011

H. Cotter, *Designer as Dramatist, and the Tales He Left Behind*, in "New York Times", May 4, New York 2011

Doretta Davanzo Poli, *I merletti della Fondazione Adriana Marcello*, in *La scuola dei Merletti di Burano e la Fondazione Adriana Marcello*, Filippo Editore, Venezia 2011

*Roberta di Camerino. La rivoluzione del colore*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny), Venezia 2011

Irene Favaretto, Isabella Campagnol, *Rubelli. Una storia di seta a Venezia*, Marsilio Editori, Venezia 2011

*La scuola dei Merletti di Burano e la Fondazione Adriana Marcello*, Filippo Editore, Venezia 2011

Giulia Mafai, *Storia del Costume dall'età romana al Settecento*, Skira, Milano 2011

Stefano Micelli, *Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli italiani*, Marsilio, Venezia 2011

Alessandra Mottola Molino, *I merletti della Scuola di Burano tra Ottocento e Novecento*, in *La scuola dei Merletti di Burano e la Fondazione Adriana Marcello*, Filippo Editore, Venezia 2011

*Alexandre Vassiliev. L'eleganza in esilio. Tra moda e costume, il tempo di Djaghilev*, catalogo della mostra a cura di Francesca Dalla Bernardina, Alexandre Vassiliev (Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo), s.l. 2011

## **2012**

Monica Amari, *Manifesto per la sostenibilità culturale. E se, un giorno, un ministro dell'economia venisse incriminato per violazione dei diritti culturali?*, Franco Angeli S.r.l., Milano 2012

*Avere una bella cera: le figure in cera a Venezia e in Italia*, catalogo della mostra a cura di Andrea Daninos, Daniela Ferretti (Venezia, Palazzo Fortuny) Officina Libraria, Milano 2012

<<*Crisi? Non per il lusso. È il mercato su cui puntare*>>, in "Il Giornale di Vicenza", 17/02/2012

*Diana Vreeland after Diana Vreeland*, catalogo della mostra a cura di Maria Luisa Frisa, Judith Clark (Venezia, Palazzo Fortuny), Marsilio, Venezia 2012

Sam Gatley, *Cutting character: research into innovative mannequin costume supports in collaboration with the Royal College of Art Rapid Form Department*, Conservation Journal, Spring 2012, Issue 60

## **SITOGRAFIA**

<http://www.angelo.it>  
<http://www.archiviodellacomunicazione.it>  
<http://www.asolo.it>  
<http://www.biblio.liuc.it>  
<http://www.blog.metmuseum.org>  
<http://www.brescianisrl.it>  
<http://www.cini.it>  
<http://www.claudiateiner.eu>  
<http://www.comune.milano.it>  
<http://www.copperconcept.org>  
<http://www.costumemodaimmagine.it>  
<http://www.diesel.com>  
<http://www.domusweb.it>  
<http://www.europaconcorsi.com>  
<http://www.fortuny.visitmuve.it>  
<http://www.insideoutside.nl>  
<http://www.iuav.it>  
<http://www.judithclarkcostume.com>  
<http://www.kci.or.jp>  
<http://www.larosaitaly.com>  
<http://www.metmuseum.org>  
<http://www.mocenigo.visitmuve.it>  
<http://www.moda.san.beniculturali.it>  
<http://www.museifriuliveneziagiulia.it>  
<http://www.museimazzucchelli.it>  
<http://www.padovacultura.padovanet.it>  
<http://www.rubelli.com>  
<http://www.showstudio.com>  
<http://www.siusa.archivi.beniculturali.it>  
<http://www.studioricatti.com>  
<http://www.vam.ac.uk>  
<http://www.vogue.fr>  
<http://www.vogue.it>

## **RINGRAZIAMENTI**

*Desidero prima di tutto ringraziare di cuore la mia Relatrice, la Professoressa Stefania Portinari, per la pazienza, la fiducia e l'incoraggiamento sempre dimostrati durante tutti questi mesi di lavoro.*

*Ringrazio inoltre per la gentile disponibilità e le preziose informazioni Raffaella Sgubin, direttrice del Museo Provinciale di Moda e di Arti Applicate di Gorizia; Daniela Degl'Innocenti, conservatrice e curatrice del Museo del Tessuto di Prato; Chiara Squarcina, direttrice del Museo di Palazzo Mocenigo, la dottoressa Serena Bussolaro e la dottoressa Chiara Zilio, sue collaboratrici e la dottoressa Federica Centulani, responsabile della Biblioteca del Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume; Maria Ida Biggi, direttrice del Centro Studi sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione "Giorgio Cini" dell'Isola di San Giorgio Maggiore di Venezia e la dottoressa Marianna Zannoni, sua collaboratrice; Elisabetta Gastaldi, curatrice del Museo di Arte e Arti Decorative di Palazzo Zuckermann di Padova; Orietta Dissegna, direttrice in pectore del Museo Civico di Asolo; Giuliana Ericani, direttrice del Museo Civico di Bassano del Grappa e Annalisa Scotton, responsabile della Segreteria del museo; e Lara Alberti, direttrice dei Musei Mazzucchelli.*

*Vorrei poi ringraziare Judith Clark, exhibition maker free lance, la quale è stata per me fonte d'ispirazione nella scelta del tema di questa tesi.*

*Infine ringrazio di cuore tutti coloro che, con la loro costante pazienza, disponibilità ed amicizia, mi hanno sostenuta ed aiutata nel corso di questo lungo periodo di studi e ricerche, in special modo tutta la mia famiglia, senza la quale non sarei riuscita a portare a termine quest'impegnativa impresa.*