

COLECCIÓN DE MODA: DE ELEONORA DUSE A JULIE PETERS-DESTERACT.

ELISA RISI

Università di Bergamo. Italia

Resumen

Este artículo analiza una rama particular de la relación que combina el mundo del arte y el mundo de la moda con el enfoque en el tema de la colección de textiles, operado por personajes femeninos. El área de la colección de textiles conecta y une el mundo del arte y el de la moda. El estudio se basa en la triple partición propuesta por la historiadora francesa Julie Verlaine, que divide las prácticas de colección de arte femenino en tres tipos principales: "collectionneuse", "commanditaire" y "donor". Utilizando esta subdivisión, intento analizar la colección textil -un fenómeno marcadamente desarrollado por protagonistas femeninos - sabiendo que el análisis de cada percurso denota la dificultad de una categorización rígida y límites netos: estas prácticas muestran tipologías de coleccionistas indicativas, fluidas y permeables.

Palabras clave

Colección, Arte, Moda, El siglo veinte, Colección Textil, Patrocinio, Donación, Historia de la moda y el vestuario, Historia del arte contemporáneo.

FASHION COLLECTION: FROM ELEONORA DUSE TO JULIE PETERS-DESTERACT

Abstract

This article analyzes a particular branch of the relationship that combines the art and fashion world with focus on the theme of textile collecting, operated by female characters. The area of textile collecting connects and unites the world of art and that of fashion. The study is based on the three-partition proposed by french historian, Julie Verlaine, who divides female art collecting practices into three main types: "collectionneuse", "commanditaire" and "donor". Using this subdivision, I intend to analyze the textile collecting - a phenomenon that is markedly developed by female protagonists - knowing that the analysis of each path denotes the difficulty of a rigid categorization and net boundaries: these practices show indicative, fluid and permeable typologies of collectionists.

Key words

Collection, Art, Fashion, The twentieth century, Textile Collection, Patronage, Donation, History of fashion and costume, History of contemporary art.



La storica francese Julie Verlaine suddivide le pratiche del collezionismo d'arte al femminile in tre tipologie principali che sono quella della "collectionneuse", della "commanditaire" e della "donatrice".¹ La femme collectionneuse è colei che riunisce opere d'arte già esistenti; la femme commanditaire svolge il ruolo di mecenate e committente, richiedendo agli artisti opere per una destinazione specifica; la femme donatrice, infine, si caratterizza per l'atto della donazione di un'opera, di un insieme di elementi o di un'intera collezione ad una o più istituzioni.²

Facendo mia la tripartizione di Julie Verlaine, mi accingo ad analizzare il collezionismo nell'ambito del tessile, fenomeno marcatamente al femminile, tenendo presente che l'analisi del percorso di ogni collezionista denota la difficoltà di una categorizzazione rigida.³ Lontano dall'essere marcate da confini netti, queste pratiche si presentano come tipologie indicative e fluide, permeabili, che hanno un senso solo nel momento in cui si adattano ai percorsi particolari di ogni singola donna, che spesso incarna tipologie e pratiche molteplici, che si intrecciano tra loro, dando luogo a casi particolarmente interessanti e certamente più ricchi.

L'indagine sulle personalità femminili protagoniste di questo studio svela una serie di percorsi salienti che, a partire dalla fine del XIX secolo, delineano l'evoluzione del collezionismo tessile fino alla contemporaneità. La progressione cronologica di questi ritratti fornisce, quindi, una panoramica sulle pratiche e sulle forme differenti di questo fenomeno.

Alla donna collezionista, mecenate e donatrice, è interessante aggiungere un'ulteriore tipologia che caratterizza questo universo: la stilista. Creatrice di collezioni tessili e di moda, questa figura completa e arricchisce il panorama delineato.

Un aspetto importante che lega questi personaggi è il loro rapporto con grandi istituzioni museali, sotto varie forme, che vanno dalla donazione, al prestito per mostre ed esposizioni, fino al lavoro all'interno di un ente museale. Queste donne sono figure fondamentali in quanto garanti della salvaguardia del patrimonio artistico legato alla storia e all'universo del tessile e della moda.

Anche se alcune protagoniste dello studio sono personalità che hanno segnato in modo indelebile sia le ultime decadi del XIX secolo sia la contemporaneità, il secolo chiamato in causa è soprattutto il Novecento, secolo di profondi mutamenti e di diritti acquisiti da parte delle donne, che si susseguono in parallelo alle importanti trasformazioni che interessano l'abbigliamento in quanto manifestazione della vita sociale, culturale e artistica di queste figure.

Eleonora Duse, una tra le più grandi attrici del teatro moderno, incarna fra le prime figure della femme commanditaire, mecenate e committente presso grandi artisti sia di abiti ad uso personale sia di capi per le scene teatrali; come vedremo nel corso dello studio sarà soprattutto Mariano Fortuny ad essere il suo stilista prediletto. La collezione dell'attrice è significativa poiché simboleggia e si fa portavoce della sua personalità forte e carismatica. Nata nel 1858 a Vigevano da una famiglia di attori, Eleonora Duse trascorre un'infanzia nomade, recitando sin da bambina. Si impone sulle scene teatrali nazionali con un tipo di recitazione febbrile e di forte impatto emotivo e visivo, lontano dai consueti canoni recitativi dell'epoca, conquistando vasta fama e ammirazione. Sono anche le coraggiose scelte di repertorio a renderla famosa, le pièces contemporanee di autori come Dumas, Ibsen, Gor'kij, che portano sulla ribalta vizi e valori borghesi.⁴ La sua collezione tessile è costellata di abiti che commissiona e affida alle mani di talentuosi artisti contemporanei, e che sono, anche nel caso dell'uso privato, vere e proprie opere d'arte. La maggior parte dei capi sono attribuiti all'atelier di Mariano Fortuny, interprete ideale del gusto e della personalità dell'attrice, che si afferma sia come artista che come stilista di moda agli inizi del Novecento. Intorno al 1895

¹ Per i termini in lingua francese cf. l'opera di J. Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Malakoff Cedex, Hazan, 2013, op. cit., p. 19.

² Ibidem.

³ Sulla difficoltà di categorizzare ciascuna collezionista d'arte vedere J. Verlaine in *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, op. cit., p. 19.

⁴ Per quanto riguarda la biografia di Eleonora Duse si veda E. A. Rheinhardt, *Eleonora Duse*, Roma, LIT EDIZIONI, 2015.



Figura 1. James-Jacques-Joseph Tissot, *Il ricevimento*, 1886. Il pittore ottocentesco osserva i costumi dell'epoca e li riproduce sulla tela con grande precisione.

in Francia ha inizio il periodo detto della Belle Epoque, in Inghilterra chiamato epoca edoardiana, che va dall'inizio del XX secolo sino allo scoppio della prima guerra mondiale e che si diffonde in gran parte dell'Europa. Il clima che si respira in questi anni è caratterizzato da una grande ostentazione e prodigalità.⁵ Rinomati creatori d'abiti come Charles Frederick Worth,⁶ Jacques Doucet e Jeanne Paquin, che avevano inaugurato saloni di haute couture durante il secolo precedente,⁷ aderiscono alla sensibilità dell'epoca e all'Art Nouveau, che aspira ad ottenere una bellezza caratterizzata da una combinazione di eleganza e opulenza. Le creazioni di questo periodo richiedono l'uso di lunghi corsetti, che al fine di ottenere l'effetto di una silhouette artificiale a S, distorcono molto la figura femminile: il corpo della donna, oltre che essere costretto in una forma innaturale, è anche impedito nel movimento⁸ (fig. 1).

Nella moda dell'epoca si riflette lo spirito di questi anni, da cui Eleonora Duse si distacca. Le sue scelte, infatti, sono lontane da quelle della moda della Belle Epoque e dallo stile Art Nouveau e convergono invece verso uno stile nuovo, che si afferma pianamente con l'avvento della prima guerra mondiale. È Paul Poiret a lanciare per primo una nuova linea di abiti che non richiede l'uso del corsetto: nel 1906 crea lo stile ellenico, fatto di capi dal taglio dritto, caratterizzati da una linea ampia, privi di corsetto e con la vita alta. In questo modo,

⁵ Cf. J. Laver, A. de la Haye, A. Tucker, *Moda e costume. Breve storia dall'antichità a oggi*, Ginevra-Milano, Rizzoli-Skira, 2003, p. 231.

⁶ Cf. J. Laver, A. de la Haye, A. Tucker, *Moda e costume*, op. cit., p. 200, che dipinge Charles Frederick Worth come uno dei primi grandi creatori di moda, uno dei primi stilisti: "Charles Frederick Worth, che pur essendo inglese di nascita, in dieci anni era riuscito a diventare un dittatore della moda parigina, esigeva che fossero le signore a venire a trovarlo". Lo storico francese Hippolyte Taine descrive la scena: "le dame, ansiose di farsi vestire da Worth, vengono a fargli visita nel suo salone. Quest'omino asciutto, nero, nervoso, le riceve vestito di una giacca di velluto, abbandonato su un divano con aria disinvolta, un sigaro fra le labbra. Dice loro: 'Cammini! Si volti! Bene! Torni fra una settimana, e le preparerò una toilette che vada bene per lei'. Non sono loro a scegliere, è lui. E loro non chiedono di meglio di lasciarlo fare, e perfino per questo occorre che gli siano state presentate da qualcuno".

⁷ Sulla nascita e la celebrazione della figura del creatore di moda o stilista, cf. note 19, 20 e 21 di questo studio.

⁸ Come si evince dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda. Storia dal XVIII al XX secolo*, Köln, Taschen, 2003, p. 332.

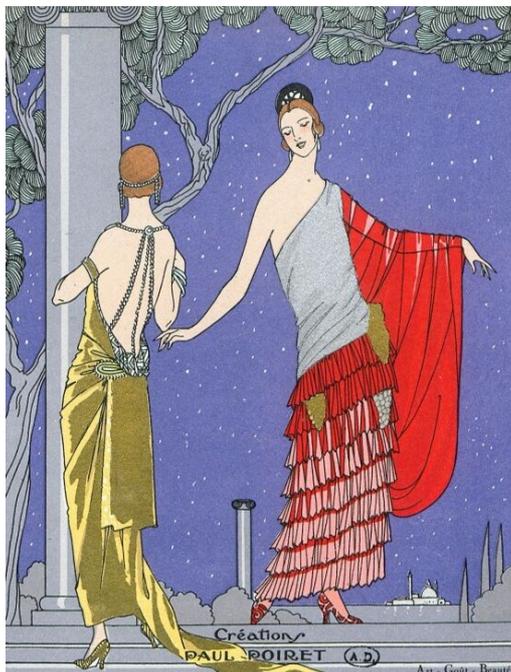


Figura 2. Paul Poiret, abiti da sera in copertina di *Art Gout Beauté*, 1923.

lo stilista francese sposta il baricentro della figura dalla cintura alle spalle (sin dal Rinascimento, con poche eccezioni, il corsetto stringeva il punto vita e determinava la linea degli abiti e questo elemento era caratterizzante dell'abbigliamento delle donne occidentali). Lo stilista cerca e crea una nuova forma di bellezza⁹ (fig. 2).

Le sue creazioni sono abbellite ispirandosi allo stile esotico e rivelano la nostalgia di terre straniere, atteggiamento che caratterizza questo periodo del ventesimo secolo. All'inizio del Novecento la pittura orientale, la pubblicazione della traduzione de *Le mille e una notte*, il debutto dei *Ballets Russes* a Parigi nel 1909 e l'attenzione sempre più marcata verso il Giappone (che apre le sue porte all'Occidente alla fine del diciannovesimo secolo), contribuiscono alla nascita e allo sviluppo di un grande "desiderio" d'Oriente¹⁰ (fig. 3).

L'Orientalismo e il Giapponismo hanno un forte impatto su vari settori dell'arte e della letteratura, di conseguenza anche su quello della moda. Jean Philippe Worth, figlio del noto Charles Frederick Worth, affianca già dal 1874 il padre nella sartoria di famiglia; responsabile di tutta la parte creativa dal 1895, segue queste nuove tendenze e diviene tra le firme più conosciute della haute couture, annoverando tra le sue clienti celebri attrici, come Eleonora Duse appunto, ma anche Sarah Bernhardt.¹¹ Anche in altri paesi europei, oltre alla Francia, c'è una ricerca rivolta al nuovo e all'esotico. Mariano Fortuny, spagnolo di nascita, interpreta audacemente queste tendenze e crea un nuovo stile del vestirsi. Jean Philippe Worth e in particolar modo Fortuny, sono tra i creatori prediletti da Eleonora Duse; il rapporto che si instaura, oltre che essere di committenza è caratterizzato da un sentimento di affetto e di amicizia. Gli abiti che Eleonora Duse affida ai propri creatori si inscrivono nella storia dello stile e della moda di questo periodo storico. Tuttavia, l'opera di committenza tende anche a valorizzare la sua personalità e rende gli abiti creazioni uniche. La maggior parte dei capi di questa collezione non sono costumi di scena, sono infatti "tuniche dal ductus essenziale, che per quanto da lei presumibilmente indossate nella quotidianità, lasciano tuttavia immaginare una gestualità eloquente e solenne"¹² (fig. 4).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 333.

¹¹ Cf. C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, Livorno, Sillabe, 2013, pp. 27 e 29.

¹² Ivi, op. cit., p. 12.

Quest'abito, di attribuzione Fortuny, è di proprietà della Galleria del Costume di Palazzo Pitti di Firenze. Eleonora Ilaria Bullogh, divenuta poi suor Mary Mark, nipote della celebre attrice (secondogenita di Enrichetta, unica figlia di Eleonora Duse), è colei che, negli anni e con estrema cura, ha assicurato la pregevole eredità ad importanti istituzioni museali e fondazioni. Gli abiti e gli accessori, che costituiscono una collezione di grande valore, sono stati donati oltre che alla Galleria del Costume di Firenze, anche al Victoria & Albert Museum di Londra e alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, accompagnati da vario materiale d'archivio.¹³ L'attrice colleziona lungo tutta la vita abiti e accessori di alto livello artistico, frutto della commissione affidata ai suoi creatori prediletti, e segni che riflettono la sua personalità, rispecchiando il gusto e la sensibilità per i tessuti preziosi. Come lei, vi sono altre donne che si distinguono per l'attenzione posta al mondo del tessile e per la collezione di capi pregiati. Gli abiti, per tutte queste personalità, assumono il valore di opera d'arte, arrivando ad essere parte integrante della loro vita.

Rosa Genoni nasce nel 1867, vive nella stessa epoca di Eleonora Duse, ma rispetto a lei si situa in una posizione differente se non opposta poiché incarna il ruolo di stilista di moda.

La nascita e la legittimazione di questa nuova figura risale alla seconda metà dell'Ottocento. La Rivoluzione Francese del 1789 porta al crollo del tradizionale ordinamento gerarchico della società francese e vede la nascita di una nuova classe sociale: la borghesia. Tuttavia, fino al secondo Impero la nobiltà gode di un ripristinato potere ed è l'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, che si impone come guida nel mondo della moda. Con la Terza Repubblica, a partire dal 1870, ha luogo un nuovo sconvolgimento dell'ordine sociale che porta all'affermazione della borghesia come classe sociale dominante. Le figure di riferimento nel mondo della moda diventano, di conseguenza, le signore della ricca borghesia, le attrici famose e le demi-mondaines, che si affermano come vere e proprie icone in grado di influenzare profondamente le tendenze di questo settore.¹⁴ Nella seconda metà del XIX secolo diventano fruitrici della haute couture. Quest'epoca è caratterizzata da un progressivo allargamento della fascia di popolazione che può permettersi di interessarsi di moda. Infatti, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, in Francia, sorgono i primi grandi magazzini, che contribuiscono, grazie all'offerta di una grande varietà di prodotti a prezzi vantaggiosi, alla diffusione massiccia di abiti e accessori di moda.¹⁵ Il primo grande magazzino, il Bon Marché di Parigi, nasce nel 1852 ed è sintomatico del fenomeno dell'industrializzazione della moda: molteplici fattori, la rivoluzione industriale e la modernizzazione in primo luogo, ma anche l'ampio uso della pubblicità, provocano il cambiamento delle forme del commercio, in particolare di quello al dettaglio, che inizia ad essere indirizzato alle classi medie, soprattutto per quanto riguarda l'abbigliamento, con la crescente diffusione dell'abito confezionato industrialmente, in serie¹⁶ (nelle epoche precedenti gli abiti erano disegnati e confezionati da persone di una classe relativamente umile, che andavano di casa in casa per vestire le gentildonne, ed erano per la maggior parte donne a loro volta).¹⁷ Risale alla seconda metà del XIX secolo anche lo sviluppo della figura dello stilista, che si afferma pienamente nel 1858¹⁸ con la definitiva elevazione della moda a

¹³ Per quanto riguarda la trasmissione dell'eredità di Eleonora Duse e le donazioni ad istituzioni museali e fondazioni, vedere il testo di C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., pp. 26 e 29.

¹⁴ Cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 150.

¹⁵ Sull'evoluzione del mondo e dell'industria della moda nel XIX secolo cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 150.

¹⁶ Come sostiene A. Sangiovanni in *Le parole e le figure: storia dei media in Italia dall'età liberale alla Seconda Guerra mondiale*, Roma, Donzelli Editore, 2012, p. 20.

¹⁷ Cf. J. Laver, A. de la Haye, A. Tucker, *Moda e costume*, op. cit., p. 200.

¹⁸ “[...] Nel 1858, la scrittura del saggio *De la Mode* (ad opera di Théophile Gautier) accoglie e sviluppa queste considerazioni in particolare alla luce della convinzione, come già aveva avuto modo di sostenere Balzac e soprattutto come dirà Baudelaire, che il sistema della moda ottocentesco testimonia più di ogni altra manifestazione della cultura, del carattere e dello spirito del secolo. Il 1858 è peraltro l'anno che sancisce, grazie all'invenzione di Worth, non solo una vera e propria rivoluzione nel processo di creazione dell'abito, ma un nuovo sistema della moda [...] d'ora in poi bipolare” F. Franchi, *I veli della modernità*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2001, op. cit., p. 22.



Figura 3. Paul Poiret, costume da uomo e da donna, rispettivamente 1914, 1913.

creazione artistica: il sarto viene considerato un artista.¹⁹ A partire da questo momento, la promozione sociale di questa figura culminerà nella sua vera e propria celebrazione pubblica.²⁰ Nasce, dunque, un “nuovo sistema della moda”²¹ sancito da una rivoluzione nel processo di produzione dell’abito e caratterizzato dalla bipolarità che oppone una produzione di massa ad una confezione elitaria di lusso e su misura ad opera dei primi grandi stilisti di moda.²² Tutto ciò, in concomitanza con altri progressi del secolo, come la nascita delle esposizioni universali, la prima delle quali si tiene a Londra nel 1851, le nuove possibilità di trasporto grazie alla ferrovia e alla nave a vapore, fa sì che si produca un vivace movimento internazionale di prodotti e merci. Nascono inoltre, in questo periodo, molte riviste di moda, che contribuiscono all’affermazione e al successo mondiale della moda parigina, che nel XIX secolo acquisisce e consolida il suo primato nel campo della moda.²³

All’inizio del XX secolo Rosa Genoni si adopera per costruire le basi di una nascente moda italiana, cercando di riscattarla dalla subordinazione alla Francia e cercando ispirazione in modelli dell’arte italiana. “Considerata già nel 1907 l’ideatrice della moda italiana dai più influenti quotidiani del tempo, Rosa Genoni è sicuramente uno dei personaggi italiani più

¹⁹ “La paradossale inversione di tendenza che [...] vede la celebrazione pubblica del grande creatore di moda e al contempo la desacralizzazione del letterato e in particolare dell’artista, è il presupposto da cui prende le mosse il saggio gautiano [...] Gautier intende [...] richiamare l’artista moderno alle sue responsabilità”: ad essere portavoce della modernità “del carattere e dello spirito del secolo” opera in cui il sistema della moda ottocentesco eccelle, come sostiene F. Franchi ne *I veli della modernità*, op. cit., pp. 22-23.

²⁰ Come sostiene Bruno de Rossella ne *La mode* (Paris, Imprimerie Nationale, 1980) e ribadisce ulteriormente F. Franchi ne *I veli della modernità*, op. cit., pp. 22-23, il prestigio di cui gode il creatore di moda deriva dalla necessità della borghesia di legittimare una figura nuova, quale è quella del borghese nella società e del sarto nel mondo dell’arte dell’epoca. Il creatore di moda, o stilista, e la sua celebrazione pubblica diviene una forma di legittimazione sociale che attesta il potere crescente della borghesia.

²¹ Ivi, op. cit., p. 22.

²² Ibidem.

²³ Cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 150.



Figura 4. Mariano Fortuny (attr.)
Manifattura veneziana,
sopravveste, circa 1915

importanti nel campo del costume e della moda di inizio secolo”.²⁴ Questa donna si impone infatti come prima grande stilista italiana, capace di instaurare un dialogo profondo tra il mondo della moda, del tessile e quello dell’arte. Le collezioni di abiti da lei create si distinguono per uno stile leggero e innovativo al tempo stesso, uno stile che esclude gli eccessi e che lega la creatività a punti di riferimento precisi e sicuri, sia nelle forme sia nella ricerca dei tessuti.²⁵

La stilista si distingue inoltre per l’attività politica e sociale che caratterizza tutta la sua vita, battendosi per i diritti delle donne sin dal 1884, anno in cui inizia a frequentare i circoli operai socialisti di Milano. In seguito al primo soggiorno parigino, avvenuto in questi anni nel ruolo di inviata del Partito Operaio Italiano, decide di fermarsi nella capitale della moda francese per perfezionare la lingua e le tecniche di cucito e di ricamo (nel 1884 aveva ottenuto la qualifica di “maestra” presso la sartoria milanese Dall’Oro). Rientrata a Milano, nel 1893 si trova impegnata sul fronte delle rivendicazioni contro lo sfruttamento del lavoro femminile ed entra a far parte della Lega promotrice degli Interessi Femminili; dopo questa presa di posizione morale e politica stringe rapporti con i nomi più celebri del femminismo di sinistra e grazie a ciò, nello stesso anno, viene invitata al Congresso Internazionale Socialista-Laburista di Zurigo.²⁶ Parallelamente al suo impegno politico, che si intensifica negli anni con la militanza all’interno del Movimento Femminile Socialista, Rosa Genoni si afferma nel panorama internazionale dell’industria della moda: dopo svariati soggiorni a Parigi, a partire dal 1903 sino al 1914 gestisce con grande successo, prima nel ruolo di première poi in quello di direttrice, la Maison Haardt e Figli in Corso Vittorio Emanuele 28, esclusivo atelier milanese in cui aveva iniziato a lavorare nel 1895. A partire dal 1905 al ruolo saliente di prima

²⁴ Citazione attinta dal volume di C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., p. 16.

²⁵ Come sostiene Cristina Tajani, assessore alle Politiche per il Lavoro, Moda e Design di Milano in occasione della retrospettiva dedicata a Rosa Genoni a Milano presso il Palazzo Castiglioni (tenutasi dal 17 al 25 settembre 2015).

²⁶ Cf. a proposito la biografia di Rosa Genoni redatta da Aurora Fiorentini all’interno di C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., p. 17.



Figura 5. Rosa Genoni, *manto da corte Pisanello*, 1906.

creatrice di moda italiana e all'impegno politico, Rosa Genoni affianca l'impegno pedagogico e didattico, collaborando con la Scuola Professionale Femminile dell'Umanitaria (nota istituzione di servizi sociali lombarda) dove diventa dirigente della Sezione Sartoria e docente. In questo contesto riveste la prima cattedra di Storia del Costume italiana (che terrà per venticinque anni, fino al 1930, quando lascerà l'incarico per non giurare fedeltà al Fascismo).²⁷ In questi anni la sua personalità e le sue scelte creative lavorative si impongono con successo tanto da sancire la nascita di una moda italiana finalmente svincolata dal primato francese e caratterizzata da una linea innovativa proprio perché ispirata ai capolavori dell'arte nazionale. Per l'innovazione delle proposte, all'Esposizione Universale di Milano del 1906, nella Sezione Abbigliamenti Femminili, Rosa Genoni ottiene il Gran Premio per la sezione Arti Decorative da parte della giuria internazionale dell'Expo, che premia i suoi abiti ispirati alla tradizione dell'arte pittorica rinascimentale²⁸ (fig. 5).

Rosa Genoni è unanimemente considerata come la progenitrice della moda Made in Italy,²⁹ figura ricca e complessa, sarà impegnata per tutta la vita oltre che nell'innovazione tessile, anche nell'attività politica e sociale. Il suo prezioso lascito per i futuri stilisti della moda italiana, può essere individuato nella rete di rimandi, influenze e richiami al mondo dell'arte italiana che si trovano riposti ad impreziosire i suoi abiti.

“Entrambe tese a riformare la natura, a tra-vestire il reale, moda e arte si prestano al tal punto reciproco aiuto che la loro relazione si costituisce come indissolubile”³⁰ e tesa a marcare il nascente sistema della moda. Il legame tra questi due universi si consolida a partire dall'epoca moderna. La nuova classe sociale dominante, la borghesia, non solo celebra pubblicamente la figura del sarto e dello stilista di moda come figure emblematiche e funzionali alla legittimazione di questa nuova classe sociale, bensì elegge la moda come segno

²⁷ Ivi, op. cit., p. 18.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Come sostiene Cristina Tajani, assessore alle Politiche per il Lavoro, Moda e Design di Milano in occasione della retrospettiva dedicata a Rosa Genoni a Milano presso il Palazzo Castiglioni (tenutasi dal 17 al 25 settembre 2015).

³⁰ Citazione di F. Franchi, *I veli della modernità*, op. cit., p. 37.

della modernità poiché portatrice degli elementi chiave che la caratterizzano: la tensione verso il cambiamento e la trasformazione perpetua, l'aleatorio e la dinamicità del mutamento. L'importanza del legame che si sviluppa in quest'epoca tra l'arte e la moda si evince dalle riflessioni di celebri figure della modernità a partire da Charles Baudelaire e Théophile Gautier, fino a Stéphane Mallarmé e Marcel Proust.³¹ "Eleggere la moda a produttrice di ideali equivale a negare l'esistenza di un modello perfetto, e quindi a celebrare il transitorio nel quale è contenuta la bellezza, ma anche lo spirito dell'epoca".³² La moda, in particolare la moda femminile, sperimenta in questo preciso momento storico, segnato dai fenomeni della mercificazione e della riproduzione, la perdita dell'originale a scapito della proliferazione e della molteplicità delle copie. La moda abbassa e allarga il suo bacino di attrazione e ciò rende possibile tanto per le grandi signore borghesi e per le duchesse, quanto per le attrici e le donne della classe media, di attingere a questo nuovo sistema.³³

Le riviste di moda come *Vogue* (1892, New York) e la *Gazette du Bon Ton* (1912-1915, Parigi) stabiliscono un metodo per informare il mondo sulle evoluzioni della haute couture. Le immagini svolgono un ruolo fondamentale in queste riviste, un ruolo che diviene presto predominante, anche grazie al lavoro talentuoso di nuovi artisti, in particolare di Paul Iribe e di Georges Lepape. Quest'epoca è conosciuta come l'età d'oro dell'illustrazione di moda. Tra gli stilisti, Paul Poiret è il primo ad utilizzare il catalogo di moda come strumento che permette ai singoli creatori di mostrare il proprio lavoro e pubblica *Les Robes de Paul Poiret by Paul Iribe* (1908) e *Les Choses de Paul Poiret* (1911), illustrati da Georges Lepape.³⁴ Una conseguenza del ruolo decisivo delle riviste è quella di portare molti compratori e giornalisti di moda a recarsi nella capitale francese per tenersi aggiornati, Parigi in questo momento storico è il centro nevralgico per il mondo della moda: nel 1910 viene fondata la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne³⁵ con lo scopo di divulgare e centralizzare la preparazione delle collezioni. Tuttavia l'avvento della prima guerra mondiale cambia e blocca drasticamente le attività della haute couture. Durante la guerra l'industria della moda assolve ai bisogni pratici e produce abiti confezionati in serie dai tagli semplici e adatti al drastico cambiamento apportato dal primo conflitto mondiale.³⁶ Quando nel 1919 la moda torna a riprendere le sue attività, il legame con il mondo dell'arte si fa intenso e sempre più prolifico, compenetrandosi con gli spunti e le aperture apportate dai movimenti avanguardistici che si succedono nel panorama artistico europeo. Negli anni Venti la relazione tra moda e arte raggiunge un'intimità senza precedenti. Gli stilisti lavorano a fianco degli artisti per trovare ispirazione. Le Avanguardie Storiche sostengono che l'ambiente vitale nella sua totalità, compreso l'abbigliamento, deve essere armonioso in sé, come una singola manifestazione artistica.³⁷ Il disegno e le tecniche artistiche d'avanguardia si innestano nel mondo della moda e arricchiscono il settore dell'abbigliamento. La pittrice Sonia Delaunay, creando una gamma di disegni per i tessuti, è la prima donna, esponente d'avanguardia, che applica le sue creazioni al mondo della moda. Nasce nel 1885 in Ucraina, svolge la sua formazione a San Pietroburgo e nel 1906 si sposta a Parigi. Sposa Robert Delaunay e approfondisce insieme a lui gli studi sul colore e sulla luce. Attraverso questa ricerca e sperimentazione i coniugi arrivano all'invenzione di una corrente artistica astratta: l'Orfismo. A partire dal 1911 la pittrice sperimenta queste ricerche in vari campi dell'arte applicata. La prima opera d'arte applicata astratta è un copriletto realizzato con la tecnica del patchwork, formato da pezzi di stoffa di

³¹ Per approfondire il legame tra letteratura e moda cf. F. Franchi, *I veli della modernità*, op. cit., p. 37.

³² Citazione di F. Franchi, *I veli della modernità*, op. cit., p. 37.

³³ Ivi, p. 38.

³⁴ Per quanto riguarda lo sviluppo delle riviste e dell'illustrazione di moda cavallo tra i due secoli cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 333.

³⁵ Ibidem.

³⁶ La prima guerra mondiale, come tutte le altre, produce sul mondo e sulle attività della moda un effetto drastico, "nefasto" e fino alla fine del conflitto si registrano rare novità in questo campo, come sostengono J. Laver, A. de la Haye, A. Tucker in *Moda e costume*, op. cit., p. 266.

³⁷ La relazione tra le avanguardie storiche della storia dell'arte e il mondo della moda è trattata nel testo Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 334.

forme geometriche e colori diversi cuciti insieme in una grande composizione. Il suo atelier, che porta il nome di “Laboratorio Simultaneo”, vede nascere le sue prime creazioni di sartoria intrise delle tecniche artistiche che la contraddistinguono. Sonia Delaunay crea non solo abiti ma anche accessori vari come sciarpe, borse, cappelli, con disegni geometrici e colori basati sulla legge ottica dei contrasti simultanei.³⁸ Questo tipo di effetto ottico (che ha luogo soprattutto accostando i colori complementari) si ottiene quando si accostano tinte tra loro opposte, che se avvicinate aumentano la propria luminosità. Da questo momento e per tutti gli anni Venti la pittrice si dedica alla creazione nel campo della moda. Contemporaneamente a questa attività continua a dipingere considerando la pittura e la moda due campi strettamente connessi. “Per lei creare un abito era un modo per esprimere la sua arte, non un mezzo per avviare una tendenza della moda. I suoi vividi dipinti astratti decorano i tessuti e i suoi abiti [...]”³⁹ Da questo legame nascono i celebri abiti simultanei, caratterizzati da colori luminosi e da una forma e un taglio molto semplici, che mettono in particolare risalto le composizioni geometriche e il cromatismo (fig. 6).

Gli abiti creati sono di tendenza astratta e presentano l'utilizzo di stoffe stampate che richiamano fedelmente il suo stile pittorico. Si può evincere come questa illustre donna si iscriva contemporaneamente in più tipologie e pratiche del collezionismo tessile al femminile. Sonia Delaunay è stilista e artista, creatrice di collezioni che sono al tempo stesso sia emblematiche per la storia della moda, in quanto influiranno in modo determinante sugli stilisti delle successive generazioni, sia determinanti per il patrimonio della storia dell'arte.

L'influenza delle avanguardie storiche segna profondamente anche il percorso di Elsa Schiaparelli che debutta nel mondo della moda come creatrice di abbigliamento sportivo e da spiaggia. La stilista allarga la sua attività fino ad includere abbigliamento di città e abiti da sera, diventando rapidamente una delle firme più celebri della haute couture.⁴⁰ È il suo rapporto con gli artisti delle avanguardie storiche, in particolar modo del Dadaismo e del Surrealismo, che le permette di creare uno stile inimitabile, creativo e aperto alle contaminazioni artistiche che nascono dal legame che unisce i due universi, moda e arte. Elsa Schiaparelli (1890-1973) nasce a Roma, dove trascorre l'infanzia, da una famiglia di intellettuali di origine piemontese; sin da giovane viaggia moltissimo. Si stabilisce dapprima a New York e successivamente a Parigi, dove, incoraggiata dal celebre stilista Paul Poiret, nel 1927 fonda la sua prima boutique in rue Cambon e si lancia nel mondo della creazione di moda. Nel 1933 inaugura un nuovo atelier a Londra e nel 1935 sposta la boutique parigina in Place Vendôme.⁴¹ Negli anni Trenta domina la moda con una grande intuitività e con un acume che le permettono di precorrere i tempi in modo brillante. Determinante è l'attenzione che pone lungo tutta la sua carriera ai nuovi sviluppi delle arti e della tecnologia.⁴² Tra gli anni Venti e il 1954 (anno di chiusura dell'atelier) Elsa Schiaparelli collabora a fianco di Christian Bérard, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Francis Picabia, Man Ray, Marchel Duchamp, creando

³⁸ A. Cocchi, *La moda di Sonia Delaunay*, articolo consultato il 18 novembre 2015 e pubblicato nel blog *Geometrie Fluide* (<http://www.geometriefluide.com/pagina.asp?cat=avanguardia-900&prod=sonia-dealunay-moda>), di seguito la bibliografia del testo: V. Maugeri A. Paffumi, *Storia della moda e del costume*, Firenze, Calderini Editore, 2005; L. Kybalová, O. Herbenová, M. Lamarová, *Enciclopedia illustrata del costume*, La Spezia, F.lli Melita Editore, 1988; C. Giorgetti, *Manuale di Storia del Costume e della Moda*, Firenze, Cantini Gruppo D'Adamo Editore; E. Morini, *Storia della moda XVIII-XX secolo*, Ginevra-Milano, Skira editore, 2006; F. Podreider, *Guida alla raccolta di stoffe di Rosa Genoni*, Podreider, Dattiloscritto, Archivio Storico della Società Umanitaria di Milano; C. Bertelli, M. Robilant, F. Filippi, L. Lecci, P. Valenti, *La storia dell'arte. Vol. 5 Novecento e oltre*, Milano, Torino, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2010; G. Dorfles, A. Vettese, *Arti visive. Il Novecento. Protagonisti e movimenti*, Bergamo, Atlas editore, 1999; AA.VV., *La nuova Enciclopedia dell'Arte Garzanti*, Garzanti editore, 1986.

³⁹ Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 467.

⁴⁰ Per il contesto storico e della cultura della moda in cui si innesta Elsa Schiaparelli cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 335.

⁴¹ Per la biografia di Elsa Schiaparelli cf. Archivi della Moda del Novecento, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, direzione generale per gli archivi, in collaborazione con ANAI, approfondimento: *Schiaparelli Elsa*.

⁴² Sul rapporto tra Elsa Schiaparelli, l'arte e la tecnologia cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., p. 483.



Figura 6. Sonia Delaunay, *mantello realizzato per Gloria Swanson, 1923-24*, capo esposto alla mostra *Color Moves: The Art and Fashion of Sonia Delaunay* realizzata presso il Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2011, foto di Wolfgang Woessner.

collezioni illuminate dall'estro di questi artisti. Sono linee uniche per i tagli, i colori, la sperimentazione di tessuti inediti e l'uso di nuovi materiali. L'arte diviene non solo fonte di ispirazione, ma parte integrante dei suoi modelli. La frequentazione degli artisti a lei contemporanei determina uno stile fortemente influenzato dall'arte del XX secolo, tanto che nel 1932 *The New Yorker* scrive "Un vestito Schiaparelli è come un dipinto moderno".⁴³ Tra le innovazioni apportate da questa stilista-artista della moda, importante è l'invenzione della sfilata moderna ossia l'idea di sviluppare le collezioni attorno ad un unico tema e di spettacolarizzarle.⁴⁴ Nella scelta dei materiali sperimenta per la prima volta il rayon, il vinile, il cellophane e per i tessuti si distingue per l'utilizzo del tweed, il tessuto escorce d'arbre e le fibre artificiali.⁴⁵

In questo momento storico gli artisti utilizzano oggetti utilitaristici quotidiani come soggetti delle proprie opere, Elsa Schiaparelli è la prima che porta questi oggetti nella haute couture. Dopo la seconda guerra mondiale si sposta da New York, dove trascorre il periodo bellico, a Parigi. I suoi tentativi di riprendere l'attività falliscono e nel 1954 si ritira.⁴⁶ Nel 2012, presso il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, ha luogo la mostra *Elsa Schiaparelli e Miuccia Prada. Impossible conversations*. Nello stesso anno la maison ha riaperto la storica boutique di Parigi in cui la stilista esponeva le sue linee di alta moda, dando nuova vita al marchio italiano.⁴⁷ La sua intera carriera è stata segnata dallo sforzo costante volto ad integrare arte e moda (fig. 7).

⁴³ Citazione nell'articolo di M. Capella, *Arte e moda: un incontro surreale*, p. 24, consultato il 18 novembre 2015 (http://artemoda.unibg.it/allegati/aam_t2_pubblicazioni_allegati/8/b613cdf727b37f3f8ca79d7a3cdd602e08899f98.pdf).

⁴⁴ Per Elsa Schiaparelli come ideatrice della sfilata moderna cf. nella sezione enciclopedia, *Vogue Italia, Elsa Schiaparelli*, articolo consultato il 18 novembre 2015 (<http://www.vogue.it/encyclo/stilisti/s/elsa-schiaparelli>).

⁴⁵ Cf. Archivi della Moda del Novecento, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, direzione generale per gli archivi, in collaborazione con ANAI, approfondimento: *Schiaparelli Elsa*.

⁴⁶ Ivi, p. 490.

⁴⁷ Per le informazioni sulla mostra *Elsa Schiaparelli e Miuccia Prada. Impossible conversations* presso il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York e la riapertura della maison Schiaparelli a Parigi, nel 2012, cf. Treccani, la Cultura Italiana, Enciclopedia, *Schiaparelli Elsa*, articolo consultato il 24 novembre 2015 (<http://www.treccani.it/>).

Riprendendo l'indagine sulle forme del collezionismo tessile e di moda al femminile, si può notare come le pratiche attraverso le quali si sviluppa questo fenomeno non sono caratterizzate da tipologie rigide e categoriche. Ogni donna presenta un percorso che è particolare e che può presentare differenti e molteplici forme di attualizzazione.

Nell'epoca moderna l'abito assume un'importanza fondamentale nella cultura occidentale, tanto da diventare la seconda pelle dell'uomo, un elemento essenziale sia poiché riveste il compito di rendere visibile il corpo (che non ha significato nella sua nudità naturale) sia perché è indice dell'instabilità e della transitorietà, che sono gli elementi caratterizzanti la moda e lo spirito dell'epoca.⁴⁸ “Le vêtement [...] est devenu pour l'homme une sorte de peau dont il ne se sépare sans aucun prétexte et qui lui adhère comme le pelage à l'animal, à ce point que la forme réelle du corps est de nos jours tout à fait tombée en oubli [...]”.⁴⁹ Per comprendere l'importanza capitale dell'abito ottocentesco nella nuova società borghese moderna occorre inoltre precisare che esistono “[...] due diverse mode, l'una, quella maschile, destinata a neutralizzare il corpo, a paralizzarlo in una forma pochissimo soggetta a oscillazioni, l'altra, quella femminile, tesa ad esibirlo, a manipolarlo e a sottoporlo ad ogni sorta di fluttuazione”.⁵⁰ Ne consegue che il corpo di moda femminile assimila e si carica di significati anche sociali, primo tra tutti quello di compensare la neutralità dell'abito maschile e di assolvere una funzione nuova che mira alla rappresentazione della potenza e della ricchezza della borghesia.⁵¹ Questa funzione di rappresentazione e di legittimazione dello status sociale che assolve la moda femminile si radica in profondità e persiste a lungo nella società dell'alta borghesia novecentesca.

Negli anni Trenta sono ancora stiliste come Elsa Schiaparelli, Gabrielle Chanel e Madeleine Vionnet a rappresentare l'avanguardia della moda. In questi stessi anni la fotografia diventa sempre più importante per le riviste. A partire dagli anni Trenta fa la sua prima apparizione la fotografia a colori e le principali immagini delle riviste di moda diventano le fotografie, piuttosto che i disegni o i dipinti. Lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 danneggia in modo significativo la scena della haute couture parigina, molte case di moda sono costrette a chiudere e le poche rimaste aperte devono affrontare problemi come la scarsità di materiali e la fuga dei clienti. Durante il periodo bellico lo Stato impone un rigido sistema di razionamento che porta come conseguenza lo sviluppo della gonna più corta e, al contempo, della moda militare. I materiali con cui si producono i cappelli non sono razionalizzati e questo porta alla creazione di modelli ampi, turbanti, e delle scarpe con la zeppa di sughero, molto diffuse a causa della carenza di pellame. Il declino della moda francese comporta l'ascesa della moda americana. Gli Stati Uniti, che prima della guerra erano stati clienti assidui della haute couture parigina, sviluppano una propria industria dell'abbigliamento.⁵² Durante la seconda guerra mondiale si affermano come protagonisti del sistema della moda, non tanto nel settore della haute couture, quanto invece nel settore dell'abbigliamento informale, da usare tutti i giorni: dell'abito prêt-à-porter, pronto-da-indossare.⁵³ Sulla scia di questo nuovo stile americano di successo, dopo la Liberazione, nel 1944 Parigi si rimette al lavoro e grandi stilisti francesi come Christian Dior ricominciano a presentare collezioni. A partire dal secondo dopoguerra nasce e si afferma in modo definitivo

⁴⁸ Secondo il pensiero di F. Franchi ne *I veli della modernità*, op. cit., p. 25.

⁴⁹ Nel testo di F. Franchi, *I veli della modernità*, op. cit., p. 25 si trova questa citazione di T. Gautier che rafforza la riflessione dell'abito ottocentesco come seconda pelle che riveste e dona significato al corpo borghese.

⁵⁰ Ivi, op. cit., p. 27.

⁵¹ P. Perrot sostiene che nella società moderna borghese l'esilio del corpo maschile investe le donne di una nuova funzione: “[...] signifier par procuration dans la splendeur inchangée de leurs toilettes et dans l'opulence de leur chairs le statut social, la puissance pécuniaire du père, du mari, de l'amant pour qu'il s'agit d'amasser la richesse sans plus l'exhiber directement” citazione dal testo P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981, op. cit., p. 63.

⁵² Per l'analisi dell'ascesa della moda americana durante e dopo la seconda guerra mondiale cf. Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda*, op. cit., pp. 335-336.

⁵³ Ivi, p. 336.



Figura 7. Giorgio De Chirico, *Vogue* (edizione americana), 1° gennaio 1937; Elsa Schiaparelli, abito da sera, 1939.

anche l'alta moda italiana. Ken Scott è uno dei grandi stilisti emergenti in questo periodo. Il decennio degli anni Cinquanta determina la sua affermazione a livello internazionale e a partire dal 1962, anno di creazione del marchio Ken Scott, lo stilista affida a Susan Nevelson l'esclusività per l'ideazione dei disegni e delle fantasie degli abiti prodotti. La storia e gli sviluppi della moda portano lo studio a focalizzare l'attenzione su questa donna, pittrice e creatrice di collezioni che, grazie agli incredibili disegni e alle fantasie sorprendenti, hanno rivoluzionato quest'universo. Con lei, il rapporto tra il mondo della moda e quello dell'arte si rafforza e giunge ad intrecciarsi in modo profondo. Susan Nevelson nasce nel 1924 a Boston nel New England. Sposa il figlio della scultrice Louise Nevelson e dal 1951 si sposta e vive tra Parigi e Firenze. Il soggiorno in queste due città artistiche è fondamentale per la sua formazione autodidatta come pittrice e disegnatrice. Tre anni dopo ritorna a New York dove lavora creando disegni per varie ditte tessili newyorkesi. Soggiorna e lavora in Svizzera sempre nell'ambito dell'abbigliamento. Nel 1960 si stabilisce definitivamente a Firenze come disegnatrice indipendente: dal suo studio invia le nuove creazioni a New York, in Svizzera e a Ken Scott, al quale la lega un'amicizia di lunga data. Nel 1955 lo stilista americano fonda il marchio Falconetto con il quale si lancia con successo nel mondo dell'alta moda. Nel 1962 la pittrice accetta il contratto di esclusività dei suoi disegni per il marchio nascente: Ken Scott.⁵⁴ Il contratto consolida il loro stretto, quasi simbiotico rapporto, che li legherà fino alla morte di lui, nel 1991. Le creazioni di Susan Nevelson sono emblematiche della personalità

⁵⁴ Per la biografia di Susan Nevelson cf. notizie biografiche di Kim Coston nel volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., pp. 74-75.



Figura 8. Susan Nevelson, *abito da sera Gufi*, 1968.

ardente e vivace dell'artista e il suo talento si manifesta nella produzione di stampe colorate che divengono un contrassegno e un pilastro del marchio Ken Scott. L'energia dei fiori stampati e le sfilate dal taglio teatrale organizzate dallo stilista stupiscono giornalisti di moda e acquirenti internazionali, portando la firma ad un grande successo. Ken Scott e Susan Nevelson hanno contribuito a lanciare la sfida italiana alla supremazia francese, ponendo le basi per il sistema della moda italiano. Susan Nevelson è l'ideatrice delle fantasie e la musa ispiratrice della casa di moda Ken Scott, anche se il suo contributo alla moda italiana spesso non è adeguatamente riconosciuto. Le stampe dell'artista sono apparse su *Vogue*, *Bazaar* e su altri mezzi d'informazione eminenti, e sono state indossate da celebri clienti, modelle e attrici, da Brigitte Bardot a Audrey Hepburn, da Sofia Loren a Mina, da Peggy Guggenheim a Twiggy.⁵⁵ Nel 1994 il Guggenheim Museum di New York ha celebrato il design italiano con una mostra intitolata *La metamorfosi italiana 1943-1968*. Su tre delle cinque creazioni di Ken Scott figurano le stampe della pittrice, che ha partecipato all'evento in qualità di rappresentante del marchio.⁵⁶ Ad oggi Susan Nevelson rimane la forza vitale della casa di moda, incarnandone lo spirito attraverso i suoi disegni e la sua arte (fig. 8).

Anna Rontani, coetanea di Susan Nevelson, si situa nel solco di quelle figure emblematiche per il sistema della moda italiano che vede, dopo la nascita con stiliste del calibro di Rosa Genoni, l'affermazione definitiva e il successo internazionale a partire dal secondo dopoguerra. Anna Rontani è mecenate dei grandi stilisti italiani emergenti in questo periodo e personaggio emblematico della vita mondana che scorre a fianco e a sostegno del mondo della moda. Altro elemento che la accomuna alla contessa è la presenza di parte della sua collezione alla Galleria di Palazzo Pitti di Firenze. "Patrimonio tessile" è un termine che ben si presta all'analisi di questa collezione. Anna Rontani nasce nel 1924 a Massarosa, in provincia di Lucca, è una scrittrice⁵⁷ e filosofa, viaggiatrice e compagna del nobile Giovanni

⁵⁵ Ivi, pp. 75-76.

⁵⁶ Per le notizie sulla mostra *La metamorfosi italiana 1943-1968* presso il Guggenheim Museum di New York (1994) cf. notizie di Kim Coston nel volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., p. 76.

⁵⁷ Il libro più famoso di Anna Rontani è *Calidoscopio sul mare*, Firenze, Editore Pacini Fazzi, 1995. Con questo libro vince il premio Fiorino d'Oro di Firenze.



Figura 9. *Abito di adolescente*, India, Cachemire, XIX secolo, fotografia scattata da Elisa Risi presso Museo Guimet, Parigi, venerdì 16 ottobre 2015. Il capo è di lana e seta, ricamato con inserti e fili d'oro nelle maniche e nelle giunture.

Falchini con cui condivide molte passioni tra cui quella del viaggio e lo stile di vita intenso e mondano caratterizzato da feste, concerti, ricevimenti, stile che mantiene anche dopo la morte di lui.⁵⁸ Il fenomeno del collezionismo segna la personalità e la vita di questa donna. Anna Rontani si documenta e segue appassionatamente le evoluzioni della moda italiana, e spesso, a partire dall'analisi delle riviste di moda, segnala e commissiona gli abiti che desidera a case di moda di fiducia. Ama anche la haute couture francese, che commissiona alla fidata sartoria delle Sorelle Sorgentini di Viareggio, specializzate e abili nella riproduzione di modelli dei couturiers francesi. La scelta di materiali pregiati e di tessuti preziosi caratterizza il gusto e la raffinatezza del suo stile. Sempre aggiornata sulle novità della moda, oltre alle Sorelle Sorgentini, commissiona abiti anche a Elda Pavan e Jole Venziani, stiliste italiane emergenti in questo periodo storico, a Renato Balestra e a stilisti internazionali come il tunisino Loris Azzaro.⁵⁹ Accanto al ruolo di mecenate Anna Rontani si distingue per essere al contempo collezionista di abiti e di viaggi. Alla parete del suo studio tiene un planisfero sul quale sono marcati, attraverso bandiere colorate, tutti i luoghi che ha visitato e in cui ha vissuto. Per tutta la vita, tiene diari sulle esperienze che vive e sugli abiti, i modelli e i tessuti che ama. Per ogni occasione importante commissiona un capo speciale e questo comporta l'arricchimento della sua collezione. Il collezionismo in questo caso assolve la funzione di specchio della personalità, della vita e delle esperienze di questa donna, che conserva con estrema cura tutti i suoi abiti, dalla prima giovinezza sino agli anni Cinquanta e oltre. Inoltre, se si analizza la sua collezione tessile si può leggere la storia e l'evoluzione della moda italiana ed occidentale a lei contemporanea. Memoria e testimonianza, riflesso e ritratto, questi abiti costituiscono quindi una collezione leggibile come le pagine dei diari che caratterizzano l'attività di questa donna. Anna Rontani fa del collezionismo uno stile di vita: collezione di immagini sono i diari ricchi di fotografie di abiti, di memorie di viaggi e di momenti salienti della propria vita;

⁵⁸ Per la biografia di Anna Rontani cf. notizie biografiche di Elisa Masiero nel volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., pp. 114-115.

⁵⁹ Ivi, pp. 115, 116.



Figura 10. *Abiti indiani, provenienti dal lascito di Krishna Riboud al Museo Guimet di Parigi parte della sua collezione.*

collezione di capi e creazioni tessili di notevole livello artistico è il suo guardaroba. Tutto ciò si concatena e diventa uno strumento per leggere ed interpretare, svelare, la vita di questa donna.

Cecilia Matteucci Lavarini è una figura speculare ad Anna Rontani: a lei si oppone per la consapevolezza e la coscienza che la portano a creare un'importante collezione di abiti di alta moda. Anna Rontani non si autodefinisce mai con il termine collezionista e non designa il proprio guardaroba come collezione, tuttavia, analizzando retrospettivamente il suo lascito emerge una collezione vera e propria ed un'attitudine al collezionare, che permettono di leggere nitidamente sia la personalità di questa donna, sia la storia della moda italiana post bellica. Tanto Anna Rontani, dunque, agisce istintivamente, quanto Cecilia Matteucci Lavarini agisce coscienziosamente, ponendosi per questo agli antipodi della posizione di Anna Rontani. Cecilia Matteucci Lavarini si considera e si autodefinisce collezionista. “La mia collezione è il mio autoritratto, non l’ avere, ma l’ essere, è un solitario lavoro a tempo pieno, realizzato pensando sempre alla destinazione finale, il museo”.⁶⁰ Dalle sue parole si evince, dunque, oltre che la passione e l’amore per il mondo dell’alta moda, anche la consapevolezza del valore che essa assume per lei, essendo il riflesso della sua personalità. La dichiarazione è fondamentale anche perché afferma la volontà di consegnare al futuro le creazioni tessili, realizzate nel tempo dalle più rinomate firme di stilisti francesi e italiani, con l’obiettivo esplicito di rendere visibili gli anni di ricerca che sono alla base di questa collezione. “La moda è il presente, la novità, è curiosità, ma al tempo stesso è conoscere il passato. Per chi ne possiede l’abilità, significa saperne intravedere quello che sarà il domani”.⁶¹ La cura nella scelta e la ricerca sono motivate dall’impulso ad accrescere e perfezionare le proprie acquisizioni, al fine di creare una collezione in cui si ritrovi, oltre al proprio stile, anche gli sviluppi e la storia dell’evoluzione della moda italiana ed internazionale. Cecilia Matteucci Lavarini frequenta le maggiori sfilate di moda e le case d’asta più rinomate, come Drouot e Christie’s, viaggiando per tutta Europa alla ricerca dell’unicità e della particolarità. “La moda mi dà la possibilità narcisisticamente appagante di interpretare su di me epoche e costumi, di indossare travolgenti ed inimitabili pezzi storici di couture. Amo differenziarmi da tutti nel vestire, cerco sempre qualcosa che sia bello, prezioso, anche di difficile portabilità, purché

⁶⁰ Citazione attinta dal volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., p. 87.

⁶¹ Ivi, op. cit., p. 86.



Figura 11. Paul Poiret, *manto*, 1920 circa. L'abito presentato è attribuito al celebre stilista parigino Paul Poiret. Il capo è confezionato in velluto di seta stampato con motivo a rose stilizzate.

unico. Ho il dono o il talento di riuscire a portare l'originale e l'importabile".⁶² È questo approccio particolare e anticonvenzionale al mondo della moda che determina la molteplicità degli stili e la varietà delle celebri firme che rientrano nella sua collezione. Gli abiti e gli accessori appartengono a nomi illustri come Balenciaga, Chanel, Courrèges, Dior, Fendi, Galliano, Gucci, Lanvin, Martin Margiela, McQueen, Siant Lauren, Schiaparelli, Versace, Louis Vuitton.⁶³ La collezione conta circa 3000 pezzi, di cui fanno parte non solo abiti moderni ma anche capi antichi e molti accessori e gioielli. Per l'imponenza e per il valore che rappresentano per la storia della moda e del costume, i suoi capi vengono spesso richiesti da enti museali e importanti istituzioni artistiche per mostre ed esposizioni.⁶⁴ Cecilia Matteucci Lavarini instaura un legame affettivo con ogni capo che entra a far parte della sua collezione, investe i suoi abiti, i suoi accessori e i gioielli di un valore particolare ed unico. Questo personaggio vive appieno il fenomeno del collezionismo e la casa-museo di Bologna ne è la dimostrazione. Non soltanto emblema della femme collectionneuse, ma anche donatrice, dichiara da molti anni che la destinazione finale della sua collezione deve essere il museo: "Vorrei che la gente che va a vedere i miei abiti li possa amare come li ho amati io, considerandoli come tante opere d'arte, davanti alle quali la disgrazia più grande è perdere il desiderio di conoscere".⁶⁵ Fedele alla sua volontà e a questa prospettiva dona alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti di Firenze una serie di abiti fondamentali e rappresentativi del percorso e delle evoluzioni della moda dagli anni Venti del Novecento sino alle creazioni contemporanee del XXI secolo.

Krishnâ Riboud si distingue in questo elaborato per essere la figura più rappresentativa della donna donatrice. Svolge un ruolo fondamentale in quanto collezionista nel settore del tessile e per la donazione dell'intera collezione al Museo Guimet di Parigi, arricchendone il

⁶² Ivi, op. cit., p. 87.

⁶³ Per le notizie relative alla collezione tessile di Cecilia Matteucci Lavarini cf. il testo di Alessandro Guasti nel volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., pp. 87-88.

⁶⁴ Recentemente Cecilia Matteucci Lavarini ha prestato molti pezzi per la mostra *Diana Vreeland after Diana Vreeland* a Venezia e *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations* a New York, entrambe nel 2012. Anni prima, la mostra *Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento*, alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti a Firenze, espose una parte del suo guardaroba che comprendeva Lagerfeld per Chanel, Dior, Balmain, Galliano.

⁶⁵ Citazione tratta da articolo di S. Deganello, *Who is Cecilia Matteucci Lavarini?*, consultato il 19 novembre 2015 (<http://www.rocaille.it/who-is-cecilia-matteucci-lavarini/>).



Figura 12. Maria Monaci Gallenga, *mantello*, 1920 circa. Capo confezionato interamente in velluto di seta nero stampato a motivi di grande rapporto, di ispirazione turca.

patrimonio tanto da renderlo il museo europeo con la più importante sezione destinata all'Arte Tessile Asiatica. Personaggio emblematico per il contributo dato allo sviluppo del legame tra il mondo dell'arte e quello del tessile, Krishnâ Riboud si dedica soprattutto ai tessuti e agli abiti tradizionali delle regioni del continente asiatico. Le sue origini sono indiane, nasce nella regione del Bengala, a Dacca nel 1926. Dopo la perdita prematura del padre viene allevata dalla famiglia materna a Calcutta ed in particolare dal prozio Rabindranath Tagore. Nella famiglia, come a Santiniketan, sede dell'università fondata da Tagore, La Visva Bharati University, si respira uno spirito cosmopolita.⁶⁶ Questo tipo di educazione e di apertura la porta a proseguire gli studi negli Stati Uniti sostenuta da una borsa accordata dalla Mayling Soong Foundation.⁶⁷ Insieme al marito, Jean Riboud, intesse profonde ed intense relazioni con gli artisti, gli scrittori e gli intellettuali newyorkesi più importanti del mondo contemporaneo. Nel 1951 Jean Riboud si sposta a Parigi con lei per adempire alla carica di presidente della multinazionale Schlumberger Limited. La coppia, con grande eleganza e discrezione, approfitta del tenore di vita agiato per sostenere artisti, ricercatori e pionieri nel mondo delle arti.⁶⁸ Krishnâ Riboud ritorna sovente in India. Fedele alla tradizione e alla discendenza dei Tagore si interessa alle arti e alle tradizioni popolari del Paese natale. Agli inizi degli anni Cinquanta con l'acquisto dei primi Sari Baluchari inizia a riunire una propria collezione attestante la ricchezza e la varietà delle tecniche tessili e dei tessuti indiani. Il Sari Baluchari è un tipo di sari, un indumento indossato dalle donne in tutta l'India e Bangladesh. È nato in Bengala ed è stato tradizionalmente prodotto principalmente in Murshidabad anche

⁶⁶ Per la biografia di Krishnâ Riboud cf. notizie biografiche nell'articolo di Jean-François Jarrige, *Krishnâ Riboud (1926-2000)* all'interno della rivista *Arts asiatiques*, Paris, Année 2000, Volume 55, Numéro 1, pp. 162-163; e nel testo di Aurelie Samuel, curatrice incaricata della Collezione Riboud, *Collectionner les textiles : constituer une collection de référence, l'exemple de Krishnâ Riboud*, visionato personalmente presso il Museo Guimet, Parigi.

⁶⁷ Fondazione istituita presso lo Wellesley College di Boston. L'idea della Fondazione Mayling Soong si sviluppa da una discussione nata per trovare un modo adatto per marcare il 25° anniversario della laurea presso lo Wellesley College della Signora Mayling Soong, moglie del presidente cinese Tchiang Kai-chek. Lo scopo della Fondazione è quello di rafforzare e sviluppare il lavoro offerto dall'Università per l'arte, la geografia, la storia, la filosofia e le religioni orientali. La Fondazione si insedia in carica all'università di Wellesley nell'ottobre 1942. Promuove una serie di conferenze e lo scambio di studiosi tra Oriente ed Occidente.

⁶⁸ Sul mecenatismo dei coniugi Riboud cf. articolo di Jean-François Jarrige, *Krishnâ Riboud (1926-2000)*, op. cit., pp. 162-163; e testo di Aurelie Samuel, *Collectionner les textiles : constituer une collection de référence, l'exemple de Krishnâ Riboud*, visionato personalmente presso il Museo Guimet, Parigi.



Figura 13. Immagine tratta dal sito ufficiale di Julie Peters-Desteract (<http://www.juliepeters-art.com>).

se attualmente Bishnupur e le zone circostanti del Bengala Occidentale sono gli unici luoghi dove vengono prodotti gli autentici Sari Baluchari. La produzione richiede più di una settimana di lavoro e il Sari Baluchari gode dello status di Geographical Indication (GI) in India e rientra nel patrimonio culturale e artistico dell'Asia (fig. 9).

Sostenuta dal marito e dall'amore per le arti, sarà sempre impegnata a promuovere in modo vicendevole il patrimonio artistico orientale in occidente e l'arte occidentale in India. A partire dal 1964 instaura una relazione privilegiata con il Museo Guimet: in questo ambito e da questa collaborazione prende avvio un vasto programma di ricerca sui tessuti antichi dell'Asia centrale. La particolarità e la novità dello studio condotto da Krishnâ Riboud sta nel focalizzare le ricerche sulle differenti tecniche utilizzate per le varie realizzazioni tessili asiatiche. Si tratta di un approccio innovativo che permette di aprire le prospettive anche sul contesto ricco che permea questi saperi, sviluppando le ricerche sociali e culturali sul popolo indiano e asiatico in generale. Fino ad allora le grandi collezioni di tessuti dell'Asia centrale del Museo Guimet, del Museo nazionale di New Delhi e del British Museum erano state costituite da studi fatti quasi esclusivamente da una prospettiva iconografica e della storia dell'arte. Di conseguenza, fino alla metà del XX secolo si avevano flebili conoscenze su tutte le tecniche di tessitura asiatiche. Nel 1979 Krishnâ Riboud, consapevole dell'importanza di questo approccio scientifico al mondo tessile asiatico, crea l'Association pour l'Étude et la Documentation des Textiles d'Asie (A.E.D.T.A).⁶⁹ L'Associazione, situata nell'Avenue de Breteuil a Parigi, sviluppa un notevole centro di documentazione e di ricerca scientifica, dotato di una biblioteca e di una fototeca e diviene un modello riconosciuto per lo studio tecnico delle collezioni tessili. Fondando questo organo Krishnâ Riboud riesce nell'obiettivo di unire la propria passione e natura di collezionista ad un percorso e ad una ricerca scientifica, rendendo la propria collezione accessibile sia a ricercatori e studiosi sia al grande pubblico, grazie ad eventi espositivi e mostre.⁷⁰ Spinta dalla volontà di condivisione di un

⁶⁹ Per le notizie sulla fondazione dell'A.E.D.T.A cf. articolo di V. Lefèvre, *La collection Krishnâ Riboud au musée Guimet*, Arts asiatiques, Paris, Année 2004, Volume 59, Numéro 1, pp. 154-157.

⁷⁰ Io stessa ho potuto consultare i cataloghi, prendere visione dei testi e dei tessuti della collezione Riboud accedendo alla Biblioteca e alla Galleria Jean e Krishnâ Riboud che hanno sede a Parigi, al Museo Guimet.



Figura 14. Immagine tratta dal sito ufficiale di Julie Peters-Desteract (<http://www.juliepeters-art.com>).

patrimonio artistico universale la Riboud lega la propria collezione, la più importante collezione privata al mondo in questo ambito, al Museo Guimet.⁷¹ Nel 1990 una prima donazione di 150 tessuti provenienti dal fondo dell'A.E.D.T.A arricchisce il patrimonio del Museo parigino, fino ad allora relativamente povero nella sezione tessile asiatica. Krishnâ Riboud per tutta la sua vita si fa garante del legame che unisce le più grandi istituzioni museali all'universo del tessile rappresentato dalla sua grande collezione e dall'impegno costante e tenace nella ricerca e nello sviluppo delle collezioni sia dell'A.E.D.T.A sia del Museo Guimet. Ad attestare il suo impegno per la promozione delle relazioni tra Francia e India e il suo ruolo chiave per il patrimonio artistico universale nel 1996 viene insignita della Legione d'Onore. Dopo la sua scomparsa nel 2000, risale al 2003 la donazione della quasi totalità della collezione, 4000 tessuti circa, al Museo Guimet⁷² (fig. 10).

Anna Piaggi (1931-2012) è collezionista di alta moda e personaggio di spicco in questo settore per il suo ruolo di giornalista. “Amo l'atmosfera, gli abiti [...]. La mia natura è sempre stata attratta dal superficiale”. “Il mio cappello è qualcosa di personale. Contiene l'anima, il sentimento e le sensazioni che muovono questo piccolo mondo”.⁷³ Queste dichiarazioni svelano il particolare rapporto che questa donna intrattiene con il fenomeno del collezionismo. Anna Piaggi è un amante degli abiti e degli accessori di moda che seppur nella loro natura effimera e transitoria, “superficiale”, per usare le sue parole, sono rappresentativi dell'epoca in cui vive. La moda per lei è il testimone del presente fuggevole e della contemporaneità e per questo assume un valore profondo che va ad investire, attraverso un legame non solo materiale ma affettivo, ogni capo e accessorio che entra a far parte della sua collezione. Il legame con il mondo tessile emerge soprattutto nella sua carriera lavorativa, che la vede impegnata a formare e sviluppare il mestiere di redattrice di moda. Grazie alla conoscenza della storia del costume, alla sua abilità espositiva e alla sua preparazione, diviene

⁷¹ Per la donazione risalente al 1990 della collezione Riboud al Museo Guimet cf. V. Lefèvre, *La collection Krishnâ Riboud au musée Guimet*, op. cit., pp. 154-157.

⁷² Ibidem.

⁷³ Le dichiarazioni trascritte sono di Anna Piaggi e sono attinte dalla presentazione della mostra *Hat-Ology* organizzata dal Costume Moda Immagine di Milano e dedicata ai cappelli di Anna Piaggi, curati dal suo cappellaio di fiducia, Stephen Jones. La mostra si è svolta presso il Palazzo Morando di Milano dal 22 settembre al 30 novembre 2013.

la prima donna ad impegnarsi professionalmente e ad emergere a livello internazionale come giornalista e scrittrice di moda. Insieme al marito Alfa Castaldi (sposato nel 1962) uno dei fotografi italiani più importanti e con la collega Anna Riva, getta le basi di questo nuovo mestiere. All'inizio degli anni Sessanta diventa fashion editor presso *Arianna*, una delle prime riviste femminili di Mondadori e successivamente fa da editor presso la Condé Nast. Il successo internazionale di Anna Piaggi è sancito dall'impegno professionale per *Vogue*, rivista con cui collabora dal 1988 nella rubrica intitolata *D.P. Doppie Pagine di Anna Piaggi*. Il volume *Fashion Algebra* edito da Thames & Hudson del 1999 raccoglie questi articoli scritti per *Vogue Italia* in un linguaggio surreale e onirico che rispecchia in modo sottile le sue intuizioni e il suo stile. Alla fine degli anni Ottanta è opinionista prima per *Panorama* e poi per *L'Espresso*; è questo il periodo in cui lo stilista Karl Lagerfeld le dedica il libro *Anna Chronique* edito nel 1986 da Longanesi.⁷⁴ Anna Piaggi ribalta il concetto della moda. Con lei acquista forza ed espressione lo stile Made in Italy ed è la prima ad utilizzare il vintage, prima ancora che questo concetto nasca e si sviluppi. Arriva a possedere migliaia di abiti, scarpe e cappelli, che includono capi d'abbigliamento degli ultimi duecento anni. Anna Piaggi si distingue anche per essere un'interprete efficace, una musa e un'artista per molti stilisti a lei contemporanei. In tutta la sua carriera, più di cinquant'anni, scrive migliaia di editoriali e a lei vengono dedicati libri e mostre a livello internazionale. Il suo stile si ricorda per essere eccentrico e stravagante, sempre diverso e destabilizzante. Oltre agli abiti di epoche e stili lontani, tipico di questa donna è anche il trucco estremamente appariscente: trucco bianco con gote tinte di rosso, contorno occhi azzurro o nero, labbra rosse e ciuffo turchino. L'obiettivo è per lei quello di diventare un'opera d'arte che possa lasciare il segno: "Lavorava con gli abiti come i pittori con i tubetti di colore. Tra un secolo a nessuno importerà nulla della moda commerciale: vorranno sapere invece chi era quella donna" scrive il *New York Times*.⁷⁵ Parte della collezione di Anna Piaggi si trova alla Galleria del Costume di Firenze. Nel 2009 l'Ufficio Esportazione della Soprintendenza per i beni artistici ed etnoantropologici sospende l'esportazione di alcuni dei suoi abiti destinati ad esser venduti all'asta da Christie's a Londra. Dopo esser stati sottoposti ad accertamenti, il Ministero per i Beni e le attività culturali decide di acquistarli, destinandoli alla Galleria di Palazzo Pitti di Firenze. Dopo un intenso lavoro di restauro gli abiti sono stati salvati e sono conservati presso quest'importante istituzione museale.⁷⁶ La natura della collezione si inserisce in modo interessante in questo elaborato poiché comprende abiti creati dai primi grandi stilisti di moda dell'epoca moderna, come Paul Poiret, sino ad arrivare a capi creati da stiliste del calibro di Maria Monaci Gallenga ed Elsa Schiaparelli⁷⁷ (fig. 11-12).

Se si scorre la collezione di Anna Piaggi si può leggere, nei nomi degli stilisti di riferimento e nello stile degli abiti, l'evoluzione della storia della moda moderna occidentale.

Nella panoramica che delinea le pratiche del collezionismo tessile al femminile questo studio si propone di approfondire la figura della donna stilista, artista e creatrici di collezioni.

L'artista contemporanea Julie Peters-Desteract chiude questo studio. Nata in Francia nel 1975, ottiene il titolo accademico presso l'École des Beaux-Arts a Marsiglia nel 2001 dopo aver conseguito la laurea in Textiles presso l'École Supérieure des arts Appliqués Duppéré a Parigi. La sua attività artistica, che si dipana attraverso forme molteplici e multimediali, si sviluppa parallelamente all'insegnamento dell'arte e alla presenza attiva nelle scuole. La sua arte la porta ad essere in continuo movimento e a viaggiare e vivere in tutto il mondo. Si presenta come una figura interessante per questo studio per la sua dedizione al mondo del tessile e per la sua convinzione nella necessità di preservare le tecniche di tintura e di ricamo

⁷⁴ Per la biografia di Anna Piaggi e la carriera professionale cf. il volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., pp. 64-65.

⁷⁵ Citazione del *New York Times* ripresa da E. Bellino nell'articolo *Anna Piaggi frasi e moda* consultato il 19 novembre 2015 (<http://www.theladycracy.it/2014/09/27/anna-piaggi-frasi-e-moda/>).

⁷⁶ Per il valore di patrimonio artistico e culturale attribuito ai capi della collezione di Anna Piaggi cf. le notizie presenti nel testo di C. Chiarelli nel volume C. Chiarelli (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento*, op. cit., p. 65.

⁷⁷ Ibidem.

antiche che si stanno andando perdendo nella contemporaneità. Il percorso artistico la porta nel 1994 a condurre degli studi storici in questo ambito. Partendo dal presupposto che i materiali tessili si sviluppano con la nascita dell'umanità e sono presenti in ogni cultura, constatata che esistono miti, pratiche cerimoniali e credenze legate ad indumenti, così come esistono tutta una serie di abilità tecniche incredibilmente elaborate che coronano il mondo del tessile. Nonostante ciò, spesso questo sapere viene considerato una sotto-categoria nella gerarchia del mondo dell'arte. Spinta dal desiderio di legittimare questa forma d'arte e dalla volontà di preservare le tecniche tessili antiche Julie Peters-Desteract trasforma questa ambizione in progetti artistici che si sviluppano in tutto il mondo, in particolare in Asia, presso popolazioni le cui tecniche tessili e la cui cultura in generale sono in via di estinzione. Come afferma lei stessa "I learnt ancient gestures while embroidering. Some of these gestures are on the verge of extinction. I have a sense that an important part of our identity is disappearing. I think we must preserve and remember these gestures".⁷⁸ Il progetto artistico *Guizhou en marche* si sviluppa nell'omonima provincia sud-occidentale della Cina. Questo territorio è sede di molti gruppi etnici. Tra questi i Miao sono una minoranza etnica proveniente dal nord della Cina e stabilitasi successivamente nelle zone montuose del Guizhou. L'etnia Miao è molto diversa da quella Han (il gruppo etnico maggioritario cinese), possiede infatti una lingua, delle credenze e una forma d'arte completamente differenti ed è nota per l'arte dei suoi rinomati manufatti tessili tinti con la tecnica del Batik ad indaco. I Miao sono un popolo senza scrittura, i loro miti fondatori vengono trasmessi sin dall'origine attraverso le proprie creazioni tessili che diventano un elemento sacro in cui risiede la loro storia, la cultura e la loro memoria. Praticando una forma d'arte che risale alla tradizione più antica di questo popolo, i Miao creano indumenti incredibilmente lavorati e di notevole livello artistico. All'origine del processo la disegnatrice (sono da sempre e sempre le donne che portano avanti questa tradizione tessile) bagna il "La Dao" letteralmente il coltello di cera (simile ad una penna stilografica) nella cera vergine calda e l'applica sulla stoffa. La cera all'interno del coltello rimane liquida solamente per qualche secondo, il coltello ha quindi bisogno di essere intinto frequentemente nella cera calda. I disegni sono eseguiti a mano. L'iconografia e le mitologie che decorano questi tessuti hanno attraversato intere generazioni di donne. I simboli più comuni sono la farfalla madre, il dragone, l'uccello, il pesce, il tamburo. Alcuni simboli sono più decorativi come ad esempio i fiori, gli altri sono invece pregni di significati che rimandano alla ricca tradizione e alla storia dei Miao. La presenza umana all'interno dei disegni operati sulle stoffe è molto tarda. Quando il disegno è finito, la stoffa viene legata a delle canne di bambù, viene spruzzata con acqua per migliorare la capacità di assorbimento del colore ed infine viene immersa nella tinta a base di indaco per 30 minuti. Quando la stoffa viene tolta per la prima volta dalla tintura, il colore è leggermente giallo. Dopo alcuni minuti si trasforma in un blu leggero. La stoffa ha bisogno di circa 30 minuti affinché il colore si sviluppi pienamente, dopo di che è pronta per essere immersa nuovamente nella tinta per altri 30 minuti. Il blu profondo tipico della tintura ad indaco viene ottenuto dopo 10 immersioni nella tinta (per un tempo totale di 10 ore). Il passaggio finale prevede l'immersione della stoffa in acqua bollente, in questo modo la cera fonde e si libera dalla stoffa. Il disegno bianco (protetto dalla cera) appare in seguito ed è valorizzato dallo sfondo blu profondo che caratterizza il Batik ad indaco dei Miao. Da questa collaborazione quasi decennale tra l'artista e questo gruppo etnico sono nati vari progetti artistici ed esposizioni museali e, durante gli anni, questa donna ha dato luogo ad una modesta ma interessante collezione personale di tessuti provenienti oltre che dal Guizhou anche da altre regioni ed etnie della Cina e del continente asiatico.⁷⁹ Julie Peters-Desteract è un personaggio

⁷⁸ Citazione dell'artista atinta dal suo sito ufficiale di cui scrivo di seguito il riferimento: <http://www.juliepeters-art.com>. consultato il 19 novembre 2015. Julie Peters-Desteract realizza il proprio sito ufficiale interamente in lingua inglese, ciò è sintomatico dello stile di vita dell'artista che la porta a spostarsi perennemente e a viaggiare e vivere in tutto il mondo.

⁷⁹ Le informazioni sull'artista contemporanea Julie Peters-Desteract sono attinte dal suo sito ufficiale (<http://www.juliepeters-art.com> consultato il 19 novembre 2015) e da molteplici interviste e incontri con l'artista, avvenuti in prima persona, durante il periodo che ho trascorso in Francia nei mesi estivi e nell'autunno dell'anno

rilevante per questo studio, in quanto, fin dagli esordi della proprio percorso artistico, eleva l'ambito del tessile a suo campo di ricerca e di creazione prediletto. Artista del tessile e collezionista, è emblema del rapporto che nella contemporaneità lega profondamente tra loro i due mondi in oggetto. La relazione tra l'universo artistico e quello della moda avviene sovente grazie al fenomeno del collezionismo, soglia che permette la commistione di questi domini e che porta ad un arricchimento considerevole per entrambi (fig. 13-14-15).

corrente (esperienza che ho scelto di fare a seguito della partecipazione positiva, all'inizio dell'A.A. 2015/2016, al progetto Erasmus promosso dall'Università degli Studi di Bergamo).

Bibliografia:

Collezionismo:

De Toni E., *L'immaginario del collezionismo*, Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2010.

Grazioli E., *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012.

Collezionismo d'arte:

Verlaine J., *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013.

Collezionismo tessile:

Chiarelli C. (a cura di), *Donne protagoniste nel Novecento/ Women in the spotlight in the twentieth century*, Livorno, Sillabe, 2013.

Samuel A., *Collectionner les textiles : constituer une collection de référence, l'exemple de Krishnā Riboud*, Paris, Musée Guimet, 2012.

Jarrige J.-F., *Krishnā Riboud (1926-2000)*, all'interno della rivista "Arts asiatiques", Paris, Année 2000, Volume 55, Numéro 1.

Lefèvre V., *La collection Krishnā Riboud au musée Guimet*, all'interno della rivista "Arts asiatiques", Paris, Année 2004, Volume 59, Numéro 1.

Storia della moda e del costume:

Barthes R., *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di Marrone G., Torino, Einaudi, 2006.

Dalla collezione del Kyoto Costume Institute, *La Moda, storia dal XVIII al XX secolo*, Köln, Taschen, 2003.

Laver J., *Moda e costume: breve storia dall'antichità a oggi*, Milano, Rizzoli, 2003.

Sangiovanni A., *Le parole e le figure: storia dei media in Italia dall'età liberale alla Seconda Guerra mondiale*, Roma, Donzelli Editore, 2012.

Letteratura francese e critica letteraria:

Franchi F., *I veli della modernità: saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese*, Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001.

Gautier T., *De la mode*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1858.

Perrot P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981.

Sitografia

http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/news/primopiano/tutte_notizie/lavoro_sviluppo_ricerca/rosa_genoni_omaggio [Intervista a Cristina Tajani, 01/03/2016].

<http://www.vogue.it/encyclo/stilisti/s/elsa-schiaparelli> [Sezione enciclopedia, *Vogue Italia*, *Elsa Schiaparelli*, 18/11/2015].

<http://www.treccani.it/> [Treccani, la Cultura Italiana, Enciclopedia, *Schiaparelli Elsa*, 24/11/2015].

<http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/> [Archivi della Moda del Novecento, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, direzione generale per gli archivi, in collaborazione con ANAI, 01/03/2016].

http://artemoda.unibg.it/allegati/aam_t2_pubblicazioni_allegati/8/b613cdf727b37f3f8ca79d7a3cdd602e08899f98.pdf [Capella M., *Arte e moda: un incontro surreale*, 18/11/2015].

<http://www.rocaille.it/who-is-cecilia-matteucci-lavarini/> [Deganello S., *Who is Cecilia Matteucci Lavarini?*, 19/11/2015].

<http://www.juliepeters-art.com> [Sito ufficiale di Julie Peters-Desteract, 19/11/2015].