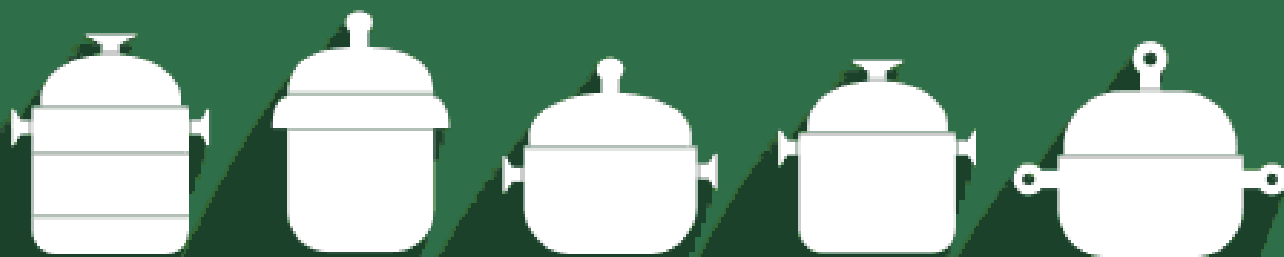
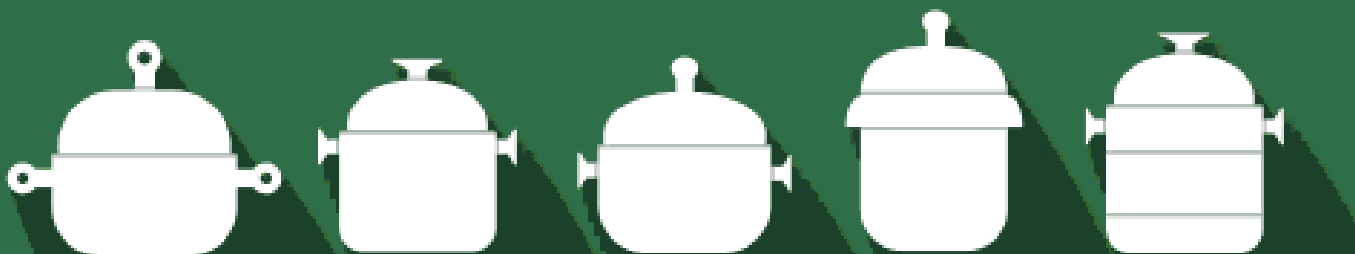
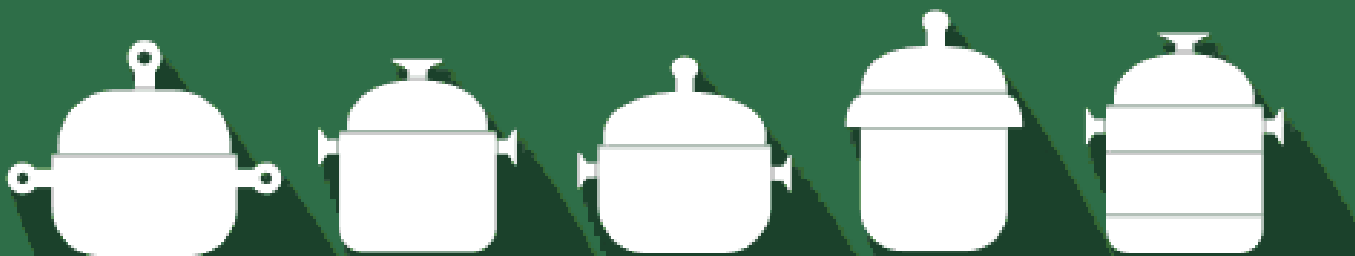


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



JOE COLOMBO, ZUPPIERE IN CERAMICA, SALA RETTANGOLARE DELLA MOSTRA "LE PRODUZIONI", XIII TRIENNALE DI MILANO, 1964



AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 2 / N. 3
MARZO 2014

DESIGN ITALIANO:
STORIE DA MUSEI,
MOSTRE E ARCHIVI

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Carlo Vinti, Università di Camerino
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Jeremy Aynsley, University of Brighton
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Tevfik Balcıođlu, Yasar Üniversitesi
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Bernhard E. Bürdek
François Burkhardt
Anna Calvera, Universitat de Barcelona
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Clive Dilnot, Parsons The New School
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Carma Gorman, University of Texas at Austin
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School

REDAZIONE Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Gianluca Grigatti, Università di Genova
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze
Paola Proverbio, Politecnico di Milano
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	DESIGN ITALIANO: STORIE DA MUSEI, MOSTRE E ARCHIVI Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura	6
SAGGI	EXHIBITION, ANTI-EXHIBITION: SU ALCUNE QUESTIONI ESPOSITIVE DEL POP E RADICAL DESIGN ITALIANO, 1966-1981 Dario Scodeller	10
RICERCHE	UN MUSEO PER IL DISEGNO INDUSTRIALE A MILANO, 1949-64 Fiorella Bulegato	30
	PROGETTI IN COMUNE: VERSO UN MUSEO DEL DESIGN ITALIANO A MILANO FRA ANNI OTTANTA E NOVANTA Maddalena Dalla Mura	52
MICROSTORIE	LA "MOSTRA INTERNAZIONALE DELLA PRODUZIONE IN SERIE" DI GIUSEPPE PAGANO (VII TRIENNALE, 1940): CONTESTO E PREPARAZIONE DELLA PRIMA ESPOSIZIONE DI DESIGN IN ITALIA Alberto Bassi	72
	LA LUNGA MARCIA DEL DESIGN: LA MOSTRA "COLORI E FORME NELLA CASA D'OGGI" A COMO, 1957 Elena Dellapiana	85
	DA MOSTRA A EXHIBIT: IL RAPPORTO TRA ELETTRONICA E DESIGN NEL CASO IBM ITALIA Raimonda Riccini	99
PALINSESTI	MODA E MUSEO: LA MOSTRA "ARE CLOTHES MODERN?" E IL COSTUME INSTITUTE Gabriele Monti	116
RILETTURE	L'ARTICOLO "THE STRAW DONKEY": RISCOPRIRE UNA MOSTRA Lisa Hockemeyer	136
	L'ASINO DI PAGLIA: KITSCH PER TURISTI O PROTO-DESIGN? ARTIGIANATO E DESIGN IN ITALIA, 1945-1960 Penny Sparke	139
RECENSIONI	TDM6: LA SINDROME DELL'INFLUENZA Gianluca Grigatti, Rosa Chiesa	161
	EXPO'SIZIONI: L'ECCELLENZA DELL'ARTE DI ESPORRE Giulia Ciliberto	172
	UNA GIORNATA MODERNA: MODA E STILI NELL'ITALIA FASCISTA Francesco Bergamo	175
	MUSEI EFFIMERI: ALLESTIMENTI DI MOSTRE IN ITALIA (1949-1963) Gabriele Toneguzzi	181

MODA E MUSEO: LA MOSTRA “ARE CLOTHES MODERN?” E IL COSTUME INSTITUTE

Gabriele Monti, Istituto luav di Venezia

Orcid id 0000-0002-0181-3674

PAROLE CHIAVE

Bernard Rudofsky, Costume Institute, Diana Vreeland, Fashion curating, Fashion design, Moda, MoMA, MoMu, Museo, Pratiche curatoriali

La mostra *Are Clothes Modern?* curata da Bernard Rudofsky nel 1944 al MoMA di New York affrontava la moda come un fenomeno in contrasto con i principi di un “design senza tempo”, dando così inizio a un rapporto controverso fra design e moda. Rappresenta di fatto uno dei primi e più elaborati tentativi di teorizzazione sulla natura del fashion design. Nel 1946, sempre a New York, inizia al Metropolitan Museum of Art il processo di costruzione del Costume Institute, che diventerà ufficialmente un dipartimento del museo nel 1959. Dalle prime mostre degli anni quaranta fino al lavoro di Diana Vreeland, Special Consultant per il Costume Institute dal 1972 al 1989, questa istituzione ha rappresentato uno dei luoghi privilegiati per la definizione della disciplina della moda attraverso la sua messa in scena. Il confronto fra il progetto di Rudofsky e l’attività del Costume Institute permette di svolgere alcune considerazioni sulla natura delle mostre di moda e sullo statuto teorico della moda nel suo confronto con il museo.

1. Alle origini della riflessione museologica sulla moda

Nel 1947 Bernard Rudofsky, architetto e designer austriaco naturalizzato statunitense, pubblica un importante saggio dedicato all’abbigliamento contemporaneo, *Are Clothes Modern?*,^[1] costruito a partire dall’omonima mostra allestita al Museum of Modern Art di New York nel 1944.^[2] La mostra, inaugurata il 28 novembre 1944, metteva in scena alcune riflessioni, poi ampliate nel saggio del 1947: nell’introduzione Rudofsky afferma che alla base dell’abito e del vestire c’è principalmente un desiderio per la decorazione, e che la relazione fra corpo e abito può arrivare ad assumere le forme di un’ossessione: la moda viene letta così come un fenomeno profondamente disumano, in contrasto con un’idea di design senza tempo (quale si era fino ad allora affermata attraverso il processo di definizione del moderno portato avanti dal MoMA^[3]), al punto che la mostra e le riflessioni dell’architetto austriaco si possono considerare la base teorica implicita per l’attuale posizione del MoMA che non include abiti e accessori nella collezione di design del museo (e che sembra così affermare che gli oggetti del fashion design sono sì fashion, ma non design). *Are Clothes Modern?* esaltava un’idea di design dell’abito “antimoda”, dando così inizio a un rapporto controverso fra design e moda, più esattamente fra estetica modernista del design industriale e moda. Allo stesso tempo, rappresentava un tentativo molto elaborato di teorizzazione sulla natura del fashion design.

La mostra è interessante perché affrontava il rapporto fra abito, design della moda e corpo. L'approccio adottato era appunto quello di un progettista, che riflette sulle modalità attraverso le quali il corpo è modificato o addirittura ri-costruito e ri-progettato radicalmente dalla moda, in modo molto spesso assolutamente arbitrario e irragionevole. In questo senso è probabilmente una delle prime e più raffinate mostre di moda, non perché non fossero ancora state realizzate mostre con abiti su manichini, ma proprio perché non si limitava a questo: il display era prima di tutto strumento per riflettere sullo statuto teorico della moda e la sua natura nel momento dell'incontro con il museo. In quegli anni infatti, sempre a New York, precisamente nel 1946, il Museum of Costume Art (un'istituzione indipendente risalente al 1937 che raccoglieva la collezione privata delle sorelle Lewisohn e quelle di alcuni costume designer del teatro newyorkese) viene acquisito dal Metropolitan Museum of Art, all'interno del progetto più complesso di costruzione del Costume Institute, che diventerà ufficialmente un dipartimento del museo nel 1959. Nel dicembre del 1946 viene allestita la prima mostra *1867-1870: Flamboyant Lines*, curata da Polaire Weissman (direttore esecutivo del Costume Institute fino al 1969). Come appare evidente dalle immagini dei primi display del Costume Institute (The Metropolitan Museum of Art, 1946, pp. 116-118), l'approccio privilegiato era quello da museo etnografico, attraverso *tableaux* che, ricostruendo scene di vita quotidiana, mostravano l'utilizzo degli abiti (fig. 1). La riflessione sulla moda si limitava a presentare l'abito come uno degli aspetti del vissuto, ma il museo non affrontava la riflessione sulla progettazione della moda e sugli elementi che compongono il processo di messa a punto dell'abito. La moda era rappresentata solo attraverso il prodotto finale, l'esito di un processo, che però rimaneva largamente inesplorato.



ABOVE: *The hostess wears a full-skirted brown taffeta dress of 1858 with floral stripes in black, the boy a tan broadcloth suit and embroidered white shirt. The guest has on a blue moiré dress and a cashmere shawl of the 1860's. BELOW:* *The lady serving tea wears brocaded satin and a lace barbe of the 1840's. The guests are in orchid satin and tan-and-green silk.*

Fig.1. Display dalla mostra *1867-1870: Flamboyant Lines* a cura di Polaire Weissman, New York, The Costume Institute, dicembre 1946. Pagina da The Metropolitan Museum of Art. (1946, December). The Costume Institute. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 5(4), 116-118.

Il progetto di Rudofsky aveva ambizioni differenti, e forse più complesse: il punto non era narrare come ci si veste in specifiche occasioni, quanto piuttosto impostare una riflessione sulla natura della moda, sul suo rapporto con il corpo, e sul suo statuto in relazione a un museo come il MoMA, che stava affrontando il processo di definizione del moderno e della arti moderne, attraverso una serie di mostre che contribuivano anche alla messa a fuoco dell'articolazione delle collezioni del museo stesso.[4] Il confronto fra il progetto di Rudofsky e l'attività del Costume Institute permette di svolgere alcune considerazioni sulla natura delle mostre di moda e sullo statuto teorico della moda nel suo confronto con il museo.

2. La mostra *Are Clothes Modern?*

Le origini delle riflessioni contenute nel progetto *Are Clothes Modern?* possono essere rintracciate nel periodo italiano di Rudofsky, quando quest'ultimo inizia a collaborare con *Domus* e Gio Ponti. È lo stesso Ponti (1937a, novembre) ad annunciare sulle pagine della rivista la presenza nei numeri successivi di alcuni importanti interventi dell'architetto austriaco; possiamo affermare che sostanzialmente l'inizio del pensiero di Rudofsky sulla moda matura in Italia, attraverso questi articoli e la pubblicazione di progetti di architetture: la celebre Casa Oro a Posillipo realizzata insieme a Luigi Cosenza e la casa a Procida (non realizzata).[5] Nel numero dell'aprile 1938 appare un testo che, anche se non firmato, contiene chiaramente in nuce il pensiero che Rudofsky svilupperà nella mostra *Are Clothes Modern?* qualche anno dopo. L'intervento si intitola *La moda: Abito disumano* ed enuclea i concetti che nel 1944 diventeranno le sezioni attorno alle quali il percorso espositivo si dipanerà. In questo articolo egli riflette sulla necessità dell'uomo moderno di non pensare solo alla casa, che non è che il secondo abito: si esplicita così il rapporto fra abito e abitare, un rapporto che insiste sulla relazione fra moda e architettura in quanto discipline del progetto che si relazionano primariamente al corpo umano e alle sue proporzioni. Occorre, si dice nel testo, ripensare al progetto vestimentario dell'uomo moderno, il cui corpo è "imprigionato dentro i capricci di una moda irrazionale" (Rudofsky, 1938b, p. 10). La riflessione viene appunto sviluppata a partire dal costume antico, che era immutabile: l'antico gesto del drappeggio o la tradizione orientale che predilige la piega e la modularità geometrica come elementi costruttivi dell'abito sono contrapposti al gesto violento del sarto che per usare la stoffa deve farla a brandelli. Il sarto che, costruendo l'abito, riprogetta (e quindi in qualche modo nega) il corpo umano è esattamente l'idea del "corpo incompiuto", quel corpo che, nella lettura di Rudofsky, è intrinsecamente "unfashionable", cioè fuori dalla moda, dal cambiamento irrazionale e disumano che appartiene alla moda.

Il sarto e il calzolaio senza scomodarsi di seguire l'anatomia umana, la plasticità naturale, e certe regole fondamentali dell'igiene - per non parlare di quelle estetiche - hanno attaccato il problema davvero irrazionale di modellare il loro cliente o la loro cliente, secondo un vago ideale disegnativo, consistente in un complicatissimo organismo di cilindri, coni e tubi. È chiaro che questa impresa non può avere una soluzione razionale. (Rudofsky, 1938b, p. 11)

Se, come abbiamo detto, le considerazioni che Rudofsky mette a fuoco nel corso della sua collaborazione con *Domus* fra il 1937 e il 1938 rappresentano il primo momento di riflessione attorno alla moda, sia la mostra, sia il libro *Are Clothes Modern?* affrontavano compiutamente la progettazione e la costruzione dell'abito inteso come architettura più prossima al corpo. Scrive a proposito di questo progetto Andrea Bocco Guarneri (1994), noto studioso di Rudofsky: "la novità sostanziale era che l'abbigliamento veniva analizzato, per una volta, nello stesso modo di qualunque altro campo dell'industrial design, e non secondo parametri estetici o di moda. Una maggiore attenzione era rivolta ai particolari costruttivi e ai dettagli" (p. 28). Rudofsky è profondamente convinto della centralità dell'abito per comprendere le evoluzioni (a volte incomprensibili e spesso assolutamente anti-comfort) dell'architettura, del design d'interni e di tutto ciò che riguarda il nostro comportamento più quotidiano: molto di tutto questo "può essere rintracciato nella nostra infelice ma ben consolidata idea di impacchettare i nostri corpi" (MoMA, 1944, p. 4).[6] Il vestire e l'abito secondo l'architetto rappresentano un eccellente intreccio fra aspetti estetici, filosofici e psicologici, dal momento che convivono in un così "intimo rapporto con la vera origine e il riferimento per tutte le valutazioni di ordine estetico, il corpo umano" (MoMA, 1944, p. 4).[7]



Fig. 2. *Topography of Modesty*. Installazione dalla mostra *Are Clothes Modern?* a cura di Bernard Rudofsky, New York, The Museum of Modern Art, 28 novembre 1944-4 marzo 1945. Courtesy of Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles (920004).

La mostra si svolgeva secondo un percorso che attraversava dieci sezioni generali (*The Unfashionable Human Body, Excess and Superfluity, Trousers versus Skirts, The Desire to Conform, Posture Causes and Effects, The Abuse of Materials, Wisdom in Period and Folk Dress, American Pioneers, The Revival of the Rational, The Domestic Background of Clothing*), e manteneva un tono essenziale, con un linguaggio allestitivo eminentemente grafico e pochi selezionati oggetti. Costruita attraverso un montaggio iconografico intervallato da didascalie contenenti veri e propri aforismi (fig. 2), la mostra metteva in scena le similitudini fra il corpo umano e le pratiche di modificazione a esso collegate nelle culture antiche e contemporanee, attraverso la giustapposizione di immagini e oggetti provenienti dalla tradizione degli studi etnografici e dalla cultura industriale moderna: le loro somiglianze e certe caratteristiche persistenti, che rivelavano pratiche e ossessioni sostanzialmente immutate nel corso dei secoli, rendevano gli oggetti contemporanei improvvisamente “strani”. Secondo Felicity Scott - studiosa che si è lungamente dedicata alla ricostruzione e all’analisi del lavoro di Rudofsky - “queste somiglianze perturbanti mettevano in questione la “mitologia” dell’utilità razionale promossa dalla cultura del moderno, e la relativa etica del design: il funzionalismo” (1999, p. 61).[8] Lo straordinario impatto visivo e il gioco ironico sottesi a queste giustapposizioni sono perfettamente sintetizzati nel numero di *Life* del 1946 che annuncia l’imminente pubblicazione del libro *Are Clothes Modern?*, a un anno di distanza dalla chiusura della mostra. La presenza di Rudofsky su *Life* è molto interessante, perché gli articoli a lui dedicati sono una straordinaria traduzione della sua visione, spettacolarizzata nel linguaggio visivo di un settimanale popolare a grande diffusione. Le pagine che raccontano il suo progetto nel numero del 23 settembre 1946 utilizzano le giustapposizioni pensate da Rudofsky stesso per raccontare come la moda altera il corpo, negandolo. Sotto lo strillo “The Human Look - if it resembles nature, fashion disapproves of it” (*Life*, 1946b, p. 102), una sequenza di immagini enfatizza similitudini formali e assolutamente anacronistiche:[9] così un corsetto intimo per una silhouette a clessidra, moderna e alla moda, è giustapposto a una statuetta di una divinità minoica ritrovata a Cnosso e dotata di un busto estremo per nulla dissimile; uno stretto girocollo (un choker) emblema del glamour contemporaneo viene assimilato ai colli a giraffa delle donne Kayan del nord della Thailandia; il piede di loto cinese è avvicinato alla scarpa con tacco alto, che ne replica la struttura perché “l’alto tallone organico delle cinesi anticipava il tacco artificiale della donna moderna” (Rudofsky, 1975, p. 116). Per Rudofsky la profonda noia dell’uomo nei confronti del proprio corpo è una costante nel tempo, un’attitudine dalla quale emerge il suo desiderio quasi ossessivo di modificarlo. La sezione dedicata all’*Unfashionable Human Body* era quindi strutturata seguendo le tre ragioni (decorazione, pudore, protezione) ritenute alla base dell’irrazionalità dell’abbigliamento. In questa aree trovavano spazio - in modo più articolato - le spettacolari giustapposizioni pubblicate su *Life*.



Fig. 3. Diagramma analitico della divisa dell'uomo d'affari. Installazione dalla mostra *Are Clothes Modern?* a cura di Bernard Rudofsky, New York, The Museum of Modern Art, 28 novembre 1944-4 marzo 1945. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles (920004).

Costruita attraverso la sovrapposizione di pannelli trasparenti, la sezione dedicata all'uniforme borghese dell'uomo d'affari era una dimostrazione degli aspetti puramente decorativi dell'abbigliamento moderno.[10] I bottoni degli abiti sono, secondo Rudofsky, "quello che erano le perline di vetro per i selvaggi" (Rudofsky, 1975, p. 169): all'immagine del businessman erano sovrapposti i diagrammi dei circa settanta bottoni e delle due dozzine di tasche nell'uomo completamente vestito, la maggior parte di essi largamente inutilizzati e decisamente inutili (fig. 3). Accanto all'installazione compariva anche il diagramma con i "sette veli della fossa dello stomaco maschile" (Rudofsky, 1975, p. 166): una sezione orizzontale dell'uomo vestito dimostrava l'assurda e arbitraria quantità di strati di indumenti necessari per risultare perfettamente alla moda. La mostra si chiudeva con una serie di installazioni architettoniche (la sezione era appunto intitolata *The Domestic Background of Clothing*), fondamentali per evidenziare lo stretto rapporto fra abbigliamento, postura e architettura domestica. In mostra i visitatori erano invitati a camminare scalzi su un pavimento a livelli irregolari realizzato in una speciale schiuma marmorizzata, in grado di adattarsi a tutte le forme dei piedi: un vero e proprio appello in favore del recupero di un piacere sensoriale (e sensuale) dato dal rapporto tattile con lo spazio.

In questa sezione erano posizionati ingrandimenti fotografici di quattro capi, due abiti e due soprabiti, progettati e realizzati per la mostra dalla designer Irene Schawinsky[11]. Le immagini erano esempio della "divisa" da adottare per "innescare" una nuova architettura domestica: si tratta di capi basici realizzati usando un unico modulo geometrico (al massimo due), e abolendo così la complicata modellistica di tradizione occidentale "che sembra richiedere una laurea in ingegneria per essere decifrata" (MoMA, 1944, p. 3).[12] Affrontando in modo esplicito il rapporto fra design e moda, la mostra di Rudofsky del 1944 si può considerare la prima occasione in cui si sancisce una distanza fra le due discipline.[13] E che Rudofsky stesse pensando a un basic fashion design è testimoniato dalla presentazione dei capi di Irene Schawinsky: in mostra, nella didascalia, si poneva l'accento sulla loro derivazione da forme geometriche basiche (quadrato, triangolo, rettangolo, cerchio), che rispetto alla modellistica tradizionale presentano vantaggi come l'eliminazione di cuciture complicate, la semplicità dell'adattarsi facilmente ai corpi diversi senza bisogno di fare ricorso al complesso sistema di taglie (che peraltro prevedono l'astrazione dello standard), l'abbattimento dei costi di produzione.

Così, non stupisce il passo successivo di Rudofsky: nel 1951, nel numero di *Life* del 26 marzo, viene presentata la sua linea di abiti, i Bernardo Separates, sei anni dopo il lancio dei Bernardo Sandals. Il titolo dell'articolo è esplicito: *Rectangular Ready-Mades*, abiti in una sola taglia che possono essere indossati da tutti i corpi. E Rudofsky viene presentato come un "dress reformer" (*Life*, 1951, p. 128), che a partire da semplici rettangoli, progetta abiti che possono essere indossati da tutti i corpi, grazie a cinture e cordoncini a coulisse. Il salto di Rudofsky, "fashion iconoclast" (*Life*, 1946a, p. 81), verso la progettazione dell'abbigliamento secondo principi razionali radicalmente nuovi (perché in accordo con il corpo umano) era già iniziato con i sandali, presentati da *Life* nel numero del 10 giugno 1946 in un servizio che inneggiava a piedi finalmente liberi. Ma questi oggetti erano già parte della mostra del 1944, nella sezione *Footwear Without*

Tears: il progetto era restituire libertà al piede e all'andatura di uomini e donne, assecondandone la forma. Nel libro del 1947, il "godimento della scomodità" (Rudofsky, 1947, p. 155; Rudofsky, 1975, p. 199) aveva un nome, "Sartoriasi":[14] in questa sezione Rudofsky elencava tutte le deformazioni alle quali ci sottoponiamo, non ultime quelle provocate dalle scarpe, in particolar modo quelle moderne, che sono progettate a partire da forme astratte, perfettamente simmetriche, in contrasto con la struttura asimmetrica del piede. I sandali che propone Rudofsky denudano il piede, lasciando le dita scoperte e libere di muoversi; le soles di cuoio, progettate a partire dallo studio di manuali tecnici di podologia, ne assecondano la base asimmetrica e l'anatomia; i lacci che passano attraverso la base lo assicurano al sandalo. È la calzatura che azzerava secoli di modificazioni imposte al piede, riconsegnandogli una nudità che è per Rudofsky sinonimo del recupero di una sensorialità tattile al limite del feticismo. Scrive a questo proposito Felicity Scott (1999):

Se, da un lato, *Are Clothes Modern?* dava spazio a richiami al piacere sensuale, proponendo la dimensione dell'intimità come strumento di resistenza all'alienazione causata dall'abitare in un mondo meccanizzato, dall'altro rappresentava l'appello a una presa di consapevolezza, dal momento che Rudofsky voleva che la mostra producesse un effetto shock: i visitatori dovevano riconoscere la loro sottomissione alla forza omogeneizzante di una tendenza all'industrializzazione che non apparteneva solo all'abbigliamento (p. 79).[15]

In fondo la mostra del 1944 si inseriva anche nel progetto di costituzione di un Department of Apparel Research interno al museo, progetto che rimarrà però nella sua fase embrionale (Rudofsky ne sarà il solo direttore per brevissimo tempo). Il MoMA infatti non aprirà alla moda e tanto meno agli abiti e alla cultura del vestire, probabilmente anche perché il progetto allestitivo di Rudofsky, oltre a smascherare le "atrocità" della moda, metteva anche in discussione la lettura della cultura progettuale e industriale moderna proposta dall'istituzione.

3. Il Costume Institute e Diana Vreeland

Come abbiamo suggerito, il confronto fra il progetto di Rudofsky e l'attività del Costume Institute[16] permette di svolgere alcune considerazioni sulla natura delle mostre di moda e sullo statuto teorico della moda nel suo confronto con il museo. Il caso del Costume Institute è oggi centrale per definire una mostra di moda, anche grazie al contributo di Diana Vreeland, che vi lavorò in qualità di Special Consultant dal 1972 fino alla sua morte nel 1989. Vreeland, figura leggendaria dell'editoria di moda, era stata fashion editor per la rivista *Harper's Bazaar* (dal 1936 al 1962) e poi direttore dell'edizione americana di *Vogue* (dal 1963 al 1971). Il suo lavoro al Costume Institute è stato fondamentale soprattutto perché ha introdotto elementi che hanno radicalmente modificato la natura delle mostre di moda. I suoi allestimenti mettevano in scena la moda utilizzando uno sguardo contemporaneo, rivoluzionando l'atteggiamento precedentemente adottato al Costume Institute, dove, come abbiamo visto, i display tendevano ad assumere un tono da museo etnografico degli usi e dei costumi. Dal 1973 al 1987, sono dodici le mostre direttamente collegate alla figura di Vreeland.[17] La prima, nel 1973, è dedicata a Balenciaga; l'ultima è la retrospettiva dedicata a Yves Saint Laurent nel 1983, la prima a celebrare un designer vivente.[18] Le tre mostre successive allo show dedicato a Saint Laurent (*Man and the Horse, The Costumes of Royal India, Dance*), raccontano di una Diana Vreeland che frequenta sempre meno il museo,

affidandosi al suo staff per svolgere il suo ruolo di Special Consultant. Richard Martin e Harold Koda (1993) nel catalogo della mostra *Diana Vreeland: Immoderate Style* da loro curata al Met (9 dicembre 1993 - 20 marzo 1994) per celebrare lo stile DV, anche attraverso i suoi anni al Costume Institute, scrivono:

Dopotutto [Vreeland] aveva vissuto a lungo nell'universo editoriale delle riviste di moda. Insisteva rigorosamente, come Stephen Jamail ha testimoniato, su un punto di vista "scintillante" e su visioni gloriose. La serie di mostre da lei curate al Costume Institute era una spettacolare sequenza di abiti costruita attraverso visioni splendenti, la sua immaginazione "di gran classe" e la contestualizzazione reciproca fra la cultura rappresentata da quegli abiti e la nostra cultura. [Vreeland] ha permesso alle mostre di moda di prendere parte alla nuova soggettività della storia, e le ha trasformate in un'esperienza estremamente divertente e piacevole per i visitatori (p. 27).[19]



Fig. 4. L'ingresso della mostra *The World of Balenciaga* a cura di Diana Vreeland, New York, The Costume Institute, 23 marzo-9 settembre 1973. Courtesy of The Metropolitan Museum of Art.

L'approccio di Vreeland alla moda in mostra è certamente quello di un fashion editor, che lavora per sottrazioni, accostamenti inediti e a volte inesatti da un punto di vista strettamente storico. I museum show di Diana Vreeland hanno suggerito ai curatori una maggiore libertà nell'avvicinarsi al display della moda, "coinvolgendo" così un altro protagonista: il visitatore. Il centro della mostra dedicata a Balenciaga era dominato da una delle storiche armature del *Department of Arms and Armor* del Met, su un grande cavallo bianco (fig. 4), perché per Vreeland era fondamentale segnalare il rapporto che il

sarto aveva con la Spagna e con una precisa immagine di questo paese, non solo in termini biografici, ma anche in quanto fonte di ispirazione (e se non era un cavallo, era un elefante, come quello prestato da Andy Warhol per la mostra dedicata a Hollywood e su cui Vreeland aveva posizionato un costume di Marilyn Monroe); il percorso era scandito dal ritmo appena accennato del flamenco; le pareti erano dipinte con i colori prediletti dal designer: verde acido, magenta, giallo spagnolo. Le pedane progettate insieme al team tecnico del Metropolitan trasfiguravano il museo in una serie di palcoscenici, ad altezze differenti, che consentivano al pubblico di girare attorno agli abiti e a Vreeland di creare connessioni e sequenze quasi cinematografiche attraverso i manichini (e i loro gesti estremi) in mostra (fig. 5).



Fig. 5. Un'installazione dalla mostra *The 10s, the 20s, the 30s: Inventive Clothes 1909-1939* a cura di Diana Vreeland, New York, The Costume Institute, 13 dicembre 1973-3 settembre 1974. Courtesy of The Metropolitan Museum of Art.

Eppure, proprio gli elementi che hanno reso leggendarie le mostre di Vreeland sono alla base delle critiche che le sono state mosse negli ultimi vent'anni. Secondo i *dress curators* e gli storici del costume il lavoro di Vreeland al Met è troppo commerciale, e poco rigoroso. La storica Valerie Cumming (2004), che in passato ha anche ricoperto la carica di presidente della British Costume Society, ha scritto che:

Diana Vreeland ha reinventato le mostre come stravaganze patinate, occasioni sociali alla moda, e ha introdotto il concetto di agiografia degli stilisti viventi. [...] Vreeland ha indicato una strada che viene ancora seguita: fascino, cultura eccentrica e massima attrazione per le celebrità (p. 72).[20]

Sicuramente certe scelte di Vreeland (come spruzzare il profumo *Opium* di Saint Laurent per rendere l'atmosfera ancora più "esotica" durante la mostra *The Manchu Dragon* inaugurata nel 1980[21]) hanno innescato un dibattito relativo al tema delle sponsorizzazioni,[22] che possono rischiare di compromettere "l'indipendenza accademica nell'ambito della ricerca, dell'interpretazione e delle pubblicazioni realizzate per le mostre" (Taylor, 2004, p. 288).[23] Probabilmente però le critiche rivolte a Vreeland sono da ricondurre a un atteggiamento culturale che intende il curating come l'azione che appartiene al ruolo più tradizionale del conservatore museale, che si avvicina all'abito e alla sua storia attraverso l'approccio cosiddetto *object-based*. Si tratta di una posizione perfettamente espressa da Naomi Tarrant (1994), che è stata curator della sezione Costume and Textiles presso i National Museums of Scotland e chair della British Costume Society:

L'industria dell'abbigliamento, nel suo insieme, è più preoccupata dei trend della prossima stagione che di quelli del passato e, perciò, non desidera necessariamente finanziare display di abiti fuori moda. Ci sono state alcune eccezioni degne di note, ma è ancora ben presente l'idea che eventi spettacolari come quelli realizzati da Diana Vreeland negli anni settanta e ottanta al Metropolitan Museum of Art di New York, siano il solo modo per rendere l'abito in mostra accettabile al punto da attrarre sponsorizzazioni generose. Sebbene si trattasse di eventi straordinariamente divertenti, quelle mostre non erano dedicate alla storia o alla struttura degli abiti, e nemmeno riferite al contesto sociale ed economico della loro creazione e del loro utilizzo. Erano display di abiti bellissimi o addirittura straordinari, ma senza alcuna contestualizzazione o tentativo di comprensione. Se i dipinti fossero stati esposti nello stesso modo, si sarebbero sollevate urla di protesta da ogni dove (p. 2).[24]

4. Rudofsky e Vreeland: moda, museo e fashion curating

Ma l'approccio di Vreeland può essere liquidato semplicemente come un'operazione di puro entertainment con abiti spettacolari? In realtà se ci soffermiamo sulla prima mostra di Vreeland, *The World of Balenciaga* nel 1973, e leggiamo con attenzione l'*exhibition checklist*, possiamo trovare un oggetto molto interessante, prestato dal Museo Bellerive[25] di Zurigo: "one toile muslin pattern in three pieces for *the one-seam coat*, 1961".

Come scrivono Richard Martin e Harold Koda (1993):

Vreeland era analitica. Non è mai stata la frivola figura di stile tratteggiata dai suoi detrattori. Nel presentare il cappotto di Balenciaga del 1961 in lana scozzese beige e nera realizzato con una sola cucitura, Vreeland aveva avvicinato al capo, un capolavoro sartoriale, il suo modello in tela, mettendo così in mostra la riflessione e il processo costruttivo sottesi alla struttura del cappotto [...]. Di fronte alla questione geometrica e attraverso un documento chiarificatore, Vreeland non è indietreggiata rispetto al dato oggettivo dei fatti, e non ha nemmeno aggiunto favoleggianti narrazioni a un capo in grado di comunicare da solo il suo messaggio intrinseco. Di fatto, il busto sartoriale senza testa usato per mettere il cappotto in mostra simboleggia la particolare attenzione che Vreeland sapeva dimostrare, quando aveva a che fare con un capo autonomo rispetto al processo analitico (p. 14).[26]

Anche nelle mostre spettacolari e decisamente pop realizzate da Vreeland non mancava un'attenzione specifica alla definizione degli elementi che caratterizzano il singolo abito

e la sua “storia sartoriale”. Nella prospettiva di Vreeland, il fashion curating è una pratica che non si ferma solamente alla storia dell’abito e alla sua collocazione in un contesto socioeconomico. Riesce invece a coniugare aspetti strutturali e tecnici con la cultura visuale e gli immaginari che appartengono alla moda. In questo senso, è comprensibile la posizione di chi, come Judith Clark (2008), ha parlato di una seconda generazione di curatori ed exhibition-maker, posizione questa che chiarisce la differenza fra curatore e conservatore, o, meglio ancora, la differenza nei rispettivi approcci allo studio e all’interpretazione della moda. Clark ha più volte evidenziato che indubbiamente lo studio di un abito con un approccio *object-based* è centrale sia per la comprensione dell’oggetto, sia per il progetto complessivo di metterlo in mostra (de la Haye & Clark, 2008). Ma l’accuratezza storica, da un punto di vista prettamente museologico, non può essere il solo criterio da prendere in considerazione quando si affronta una mostra di moda, perché una mostra di moda non è solo questione di oggetti e del loro contesto socioeconomico, ma è anche (e forse soprattutto) la messa in scena di un’interpretazione della moda, in quanto sistema complesso, dove anche le atmosfere e gli aspetti immateriali vanno evocati attraverso il display. Il fashion curating implica anche la definizione di “new patterns of chronology” (de la Haye & Clark, 2008, p. 162). La pratica curatoriale messa in atto da Vreeland impiega il linguaggio contemporaneo della moda per presentare qualcosa che è appartenuto al passato, ma che in questo modo, anche attraverso il coinvolgimento dello spettatore, ritorna prepotentemente attuale. È indubbiamente vero che l’attenzione alla dimensione scenografica era sicuramente un elemento centrale per Vreeland (non dimentichiamo che era stata invitata ad assumere il ruolo di Special Consultant, consulente speciale, da Thomas Hoving, direttore del Met dal 1967 al 1977 e padre della cosiddette mostre blockbuster), ma è altrettanto evidente che il Costume Institute stesso era alla ricerca di un modo differente di mettere in scena la moda - come testimonia la mostra *The Art of Fashion* (23 ottobre 1967 - 1 gennaio 1968), allestita al Costume Institute sotto la direzione di Polaire Weissman, cinque anni prima dell’arrivo di Vreeland come Special Consultant.[27] Il display era decisamente scenografico e illuminato secondo tecniche teatrali, con uno spirito che Vreeland avrebbe indubbiamente approvato. E, in occasione della mostra, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* pubblicava un articolo con interviste ad artisti e designer - fra questi André Courrèges, Louise Nevelson, Norman Norell e Irene Sharaff - sul rapporto fra arte e moda (Norell, Nevelson, Sharaff, Nikolais, Courrèges, & Tucker, 1967). La connessione diretta fra il tema esplorato dalla mostra e le opinioni di figure appartenenti al mondo della moda allude a un’apertura del museo al contemporaneo e sembra così anticipare l’approccio di Vreeland, scenografico e apparentemente poco rigoroso da un punto di vista dell’accuratezza storica, ma estremamente preciso nell’affrontare la moda attraverso una grammatica curatoriale derivata dal linguaggio della moda stessa (in grado quindi di metterne in luce il linguaggio, ma anche di re-inventarlo attraverso operazioni di styling). Vreeland, paradossalmente, si avvicina allo spirito con cui lo stesso Rudofsky ha affrontato l’abbigliamento nella sua mostra al MoMA del 1944. Rudofsky, che a differenza di Vreeland condannava le follie della moda, aveva scelto un approccio che analizzava la moda non tanto attraverso un’operazione storiografica che mettesse in luce le evoluzioni del costume nel tempo; piuttosto, aveva scelto di utilizzare giustapposizioni volutamente anacronistiche fra il “primitivo” e il “moderno”, ed era stato capace di affrontare l’abito in quanto progetto, in quanto frutto di un processo

costruttivo avvicinabile a quello proprio delle pratiche architettoniche e del design industriale.

Affrontare la moda con questo atteggiamento significa non solo interrogarsi sul suo statuto disciplinare, ma anche su cosa un museo che intende inserire la moda e l'abbigliamento fra i suoi oggetti di indagine, e quindi nelle sue collezioni, deve acquisire, archiviare, conservare, e mettere in mostra. Non solo l'oggetto finito, ma anche le tracce che possono restituire le pratiche e raccontare il complesso percorso che si muove dall'ideazione, alla progettazione, fino alla realizzazione e al consumo.



Fig. 6. Hussein Chalayan: cartamodello e giacca della collezione estiva 2002. Pagine da Verhelst, B., & Debo, K. (a cura di). (2003). *Patronen/Patterns*. Catalogo della mostra, 24 aprile-10 agosto 2003. Ghent: Ludion.

Si tratta di un approccio curatoriale molto interessante ed estremamente attuale che, in anni recenti, ha caratterizzato in particolar modo l'attività del MoMu di Anversa (ModeMuseum), che non a caso ha dedicato nel 2003 una mostra al cartamodello e alla modellistica. Dall'inaugurazione nel 2002, la programmazione espositiva del museo, dedicato esclusivamente alla moda, ha volutamente aggiunto ai tradizionali modelli di mostra (la retrospettiva dedicata a un autore, la mostra tematica, quella dedicata a un determinato periodo storico) progetti espositivi in grado di interrogare il linguaggio della moda e quindi la sua definizione in quanto disciplina.[28] Se la prima mostra del MoMu nel 2002 era dedicata all'archivio del museo, al backstage, la mostra *Patronen/Patterns* (24 aprile - 10 agosto 2003) aveva l'ambizione di spostare l'attenzione sul cartamodello e sui processi costruttivi dell'abito, da quelli sartoriali a quelli industriali. Una riflessione sul DNA dell'abito e della moda, che in mostra si trasformava in rilettura della morfologia

del vestito, perché i cartamodelli esplosi diventavano paesaggi in grado di suggerire nuove traiettorie di interpretazione dell'abito e delle sue forme (fig. 6). Come scrive nel catalogo Kaat Debo (2003), curator e attuale direttore del MoMu, la modellistica e il cartamodello sono solitamente percepiti come elementi tecnici, che tendono a essere trascurati dalle politiche di acquisizione o espositive di un museo. Eppure sono la chiave del rapporto fra l'abito e il corpo, con le sue proporzioni e il suo movimento; ancora, permettono di visualizzare e interpretare le relazioni fra corpo, progettazione del capo, tessuto. Scegliere di trasformare questi elementi in protagonisti di una mostra e in oggetti che un museo della moda non può trascurare, significa articolare maggiormente la definizione di moda, senza limitare questa disciplina agli oggetti finiti, ma includendo nella sua definizione pratiche e processi. La riflessione del MoMu si avvicina così a quella messa in mostra da Rudofsky: mostrare la moda si configura come una pratica complessa ed estremamente articolata, che suggerisce un'ulteriore riflessione. La percezione che abbiamo oggi della moda è collegata alla tradizione di mostrare lo straordinario, la couture, ovvero pezzi unici indossati da personaggi straordinari, icone di stile: è sicuramente una tradizione che dobbiamo a figure come Vreeland, che ha celebrato sia i couturier come autori, sia le icone di stile, o Cecil Beaton, curatore di *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*, a tutti gli effetti considerata la prima mostra di moda contemporanea, allestita al Victoria & Albert Museum di Londra nel 1971 (e sicuramente una delle ispirazioni per il lavoro di Vreeland al Costume Institute).[29] L'antologia di Beaton (1971) celebrava la raffinata sensibilità del curatore e la vita straordinaria delle *socialite* e nobildonne sue amiche, che prestarono gli abiti in mostra. Eppure la couture è solo uno degli universi di espressione della moda: la confezione e il prêt-à-porter sono categorie altrettanto importanti per restituire una visione di questo fenomeno il più articolata possibile. Per esempio Richard Martin, storico dell'arte e della moda, curatore prima al Museo del Fashion Institute of Technology di New York e poi al Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, riflettendo sulla relazione fra la moda americana, lo sportswear e il sistema industriale dell'abbigliamento, ha suggerito che se il sistema dell'arte può essere utile come modello di riferimento per il sistema della couture, forse l'industria dell'abbigliamento necessita di un modello differente per essere spiegata, quello del design industriale e dell'architettura. Scrive Martin (1991):

Lo sportswear implica un modello progettuale diverso da quello delle avanguardie artistiche o della couture. È possibile che le questioni relative allo stile, la capacità di cambiamento e variazione graduali siano più importanti dell'idea di una revisione estetica epocale. L'obiettivo non è il cambiamento radicale, ma slittamenti stilistici più sottili. Lo specifico modello di indagine e azione estetica è chiaramente analogo a quello dell'architettura, piuttosto che a quello dell'arte [...]. L'arte ammette cataclismi modernisti e parossistiche novità radicali, ma il design, e con esso la moda, potrebbe essere caratterizzato da un ciclo più controllato (pp. 299-300).[30]

Martin suggeriva la necessità di immaginare più modelli per leggere, interpretare e, possiamo aggiungere, esporre (e collezionare) la moda nelle sue molteplici espressioni. Non a caso Richard Martin è uno dei pochi critici, curatori e storici della moda che ha sempre avuto presente il lavoro e la riflessione di Rudofsky e la capacità di quest'ultimo di considerare l'abbigliamento una forma di espressione privilegiata per comprendere i sistemi culturali (Martin aveva in mente il testo di Rudofsky del 1965 *The Kimono Mind*, dove il Giappone viene analizzato attraverso la metafora del kimono).[31]

Così, tornando al punto di partenza, appare evidente che la mostra di Rudofsky del 1944, “violenta” nei confronti dei capricci irragionevoli della moda, affrontava questo fenomeno in modo più articolato (e più interrogativo) di quanto non facessero i primi allestimenti del Costume Institute, così attenti alla ricostruzione storica da sembrare display di un museo etnografico (e non a caso il Costume Institute non era il “Fashion” Institute). Rudofsky, affrontando la moda a lui contemporanea, ha saputo mettere in scena un tentativo di definizione della moda in quanto disciplina progettuale, utilizzando il linguaggio e gli elementi propri della moda stessa.

Così Rudofsky e Vreeland, che si erano già avvicinati ai tempi di *Harper's Bazaar*, negli anni quaranta e cinquanta, quando i sandali Bernardo erano protagonisti dei servizi fotografici di Karen Radkai, Leslie Gill, Louise Dahl-Wolfe ambientati in scenari esotici e spesso orchestrati dalla Vreeland fashion editor, tornano ad avvicinarsi anche quando si affronta la disciplina del fashion curating, in quanto linguaggio contemporaneo che si confronta con la definizione della moda attraverso la sua messa in mostra.

Bibliografia

- Architekturzentrum Wien. (a cura di). (2007). *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage*. In association with The Getty Research Institute Los Angeles. Pubblicato in occasione della mostra, 2007-2008. Basel-Boston-Berlin: Birkhauser.
- Beaton, C. (a cura di). (1971). *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*. Catalogo della mostra, ottobre 1971 - gennaio 1972. London: V&A.
- Bocco Guarneri, A. (1994). La didattica della curiosità: Il progetto espositivo di Bernard Rudofsky. *Progex*, 3(10), 26-33.
- Clark, J. (2008). Fashion Curation. In L. Clarke (a cura di), *The Measure* (pp. 326-327). London: London College of Fashion.
- Clark, J., & de la Haye, A. (2014). *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven-London: Yale University Press.
- Clark, J., & Frisa, M. L. (2012). *Diana Vreeland After Diana Vreeland*. Pubblicato in occasione della mostra, 10 marzo-25 giugno 2012. Venezia: Marsilio.
- Cumming, V. (2004). *Understanding Fashion History*. London: Batsford.
- de la Haye, A., & Clark, J. (2008). One Object: Multiple Interpretations. *Fashion Theory*, 12(2), 137-169.
- Debo, K. (2003). Patterns. In B. Verhelst, & K. Debo (a cura di), *Patronen/Patterns* (pp. 9-19). Catalogo della mostra, 24 aprile-10 agosto 2003. Ghent: Ludion.
- Kantor, S. G. (2010). *Le origini del MoMA: La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.* Milano: Il Saggiatore.
- Life. (1946a, June 10). Free Feet. *Life*, 20(23), 81-83.
- Life. (1946b, September 23). The Human Look. *Life*, 21(13), 99-106.
- Life. (1951, March 26). Rectangular Ready-mades. *Life*, 30(13), 128-130.
- Loos, A. (1908). *Ornament und Verbrechen* (trad. it. Ornamento e delitto). In Loos, A. (1996). *Parole nel vuoto* (pp. 217-228). Milano: Adelphi).
- Lupano, M. (2012, settembre). Immaginari della moda. *Ottagono*, 47(253), 30-33.
- Martin, R. (1991). American Ready-to-Wear Clothing and Fashion Innovation in the 1980s. In Centro italiano per lo studio della storia del tessuto (a cura di), *Per una storia della moda pronta: Problemi e ricerche: Atti del V convegno internazionale del CISST: Milano, 26-28 febbraio 1990* (pp. 295-302). Firenze: Edifir.

-
- Martin, R. (1995). Our Kimono Mind: Reflections on 'Japanese Design: A Survey Since 1950'. *Journal of Design History*, 8(3), 215-223.
- Martin, R., & Koda, H. (a cura di). (1993). *Diana Vreeland: Immoderate Style*. Catalogo della mostra, 9 dicembre 1993-20 marzo 1994. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, 1993.
- The Metropolitan Museum of Art. (1946, December). The Costume Institute. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 5(4), 116-118.
- MoMA. (1944, November 27). *Press release for Are Clothes Modern?*. New York: Museum of Modern Art. Disponibile presso http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/963/releases/MOMA_1944_0049_1944-11-27_441127-41.pdf?2010 [10 dicembre 2013].
- Monti, G. (2013). After Diana Vreeland: The Discipline of Fashion Curating as a Personal Grammar. *Catwalk*, 2(1), 63-90.
- Norell, N., Nevelson, L., Sharaff, I., Nikolais, A., Courrèges, A., & Tucker, P. (1967). Is Fashion an Art?. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26(3), 129-140.
- Pecorari, M. (2012). "The MoMu Effect": On the Relation Between Fashion Design and Fashion Museum. In M. Ballarin & M. Dalla Mura (a cura di), *Museum and Design Disciplines: Proceedings of the conference series held in 2011 at the University Iuav of Venice* (pp. 113-128). Venezia: Università Iuav di Venezia.
- Ponti, G. (1937a, novembre). Stuoie napoletane. *Domus*, 119, 18-20.
- Ponti, G. (1937b, dicembre). Casa a Posillipo. *Domus*, 120, 6-15.
- Rudofsky, B. (1938a, marzo). Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere. *Domus*, 123, 6-15.
- Rudofsky, B. (1938b, aprile). La moda: Abito disumano. *Domus*, 124, 10-13.
- Rudofsky, B. (1947). *Are Clothes Modern?: An Essay on Contemporary Apparel*. Chicago: Paul Theobald.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Pubblicato in occasione della mostra, 11 novembre 1964 - 7 febbraio 1965. New York, NY: The Museum of Modern Art-Doubleday & Company (trad. it. Rudofsky, B. (1977). *Architettura senza architetti: Una breve introduzione alla architettura non-blasonata*. Napoli: Editoriale Scientifica).
- Rudofsky, B. (1965). *The Kimono Mind: An Informal Guide to Japan and the Japanese*. Garden City, NY: Doubleday & Company.
- Rudofsky, B. (1971). *The Unfashionable Human Body*. Garden City, NY: Doubleday & Company.
- Rudofsky, B. (1975). *Il corpo incompiuto*. Milano: Mondadori.
- Scott, F. (1999, April). Underneath Aesthetics and Utility: The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky. *Assemblage*, 38, 58-89.

NOTE

1. Nel 1975 esce il saggio *Il corpo incompiuto*, edizione italiana di *The Unfashionable Human Body*, pubblicato nel 1971, una rielaborazione del libro *Are Clothes Modern?* alla quale faremo riferimento nel corso del testo.↵
2. *Are Clothes Modern?*, mostra a cura di Bernard Rudofsky, New York, The Museum of Modern Art, 28 novembre 1944 - 4 marzo 1945.↵
3. Si veda Kantor (2010), in particolare il capitolo otto.↵
4. Il MoMA, fondato nel 1929, aveva iniziato questo percorso con la celebre mostra del 1932

Modern Architecture: International Exhibition curata da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, e con il relativo saggio *The International Style: Architecture Since 1922*, azioni che innescano la traduzione e il re-packaging dell'architettura moderna europea nell'International Style di matrice americana. Nel corso degli anni quaranta il progetto di definizione del moderno continua con una serie di mostre dalla vocazione didattica: *What Is Modern Architecture?* (1941), *What Is Modern Painting?* (1943), *What Is Modern Industrial Design?* (1946), *What Is Modern Interior Design?* (1946). Implicitamente la scelta del titolo *Are Clothes Modern?*, che inverte la struttura grammaticale utilizzata al MoMA, rivela la posizione polemica di Rudofsky nei confronti dello spirito imperativo e normativo dell'istituzione.↵

5. Si vedano Ponti (1937b) e Rudofsky (1938a).↵
6. "Can be traced back to our unfortunate but well-established ideas of bundling up our bodies". Le traduzioni delle citazioni da testi in inglese sono dell'autore; si riportano in nota le versioni originali.↵
7. "Intimate relation to the very source and standard of all esthetic evaluations, the human body".↵
8. "The uncanny similarities were to call into question modern culture's "myth" of rational utility and its concomitant design ethic: functionalism".↵
9. Il titolo della sequenza suggeriva, non senza ironia, che ogni stile moderno ha un suo equivalente primitivo: "Every modern style has a jungle counterpart" (Life, 1946b, p. 101).↵
10. Una posizione questa non lontana da quelle espresse da Adolf Loos nel suo celebre saggio *Ornamento e delitto* (1908).↵
11. Irene Schawinsky, artista e designer nota soprattutto per le sue sculture in carta, moglie di Xanti Schawinsky, artista della prima generazione del Bauhaus e grafico pubblicitario, molto noto in Italia fin dagli anni trenta per la sua importante collaborazione con lo Studio Boggeri.↵
12. "Which almost requires an engineering degree to decipher".↵
13. Scrive Mario Lupano a proposito della mostra che "l'episodio ci serve per ricordare che per lungo tempo marcare la differenza con la moda è stato un segno costitutivo per la cultura del design, una differenza sostanziata anche da un giudizio morale" (2012, p. 31).↵
14. "Sartoriasi" era un termine coniato dall'architetto e amico di Rudofsky Serge Chermayeff.↵
15. "If, on one hand, *Are Clothes Modern?* harbored an appeal to sensualism, offering intimacy as a mode of resistance to the alienation of dwelling within a mechanized world, on the other, it constituted a call to cognition, for he [Rudofsky] wanted the exhibition to produce a shock effect as viewers recognized their subjection to the homogenizing force of industrialized fashion, not only in clothing".↵
16. A gennaio 2014 è stato comunicato ufficialmente che il Costume Institute diventerà, a partire da maggio 2014, "The Anna Wintour Costume Center": sotto questa etichetta saranno riuniti le gallerie espositive, la biblioteca, i laboratori di conservazione, le aree di ricerca. Il dipartimento di conservazione del Metropolitan continuerà a chiamarsi "The Costume Institute". La scelta di celebrare Anna Wintour, direttore dell'edizione americana di "Vogue" e direttore artistico della Condé Nast tutta, ha a che fare con il suo supporto all'istituzione, che negli anni si è manifestato soprattutto attraverso una efficacissima azione di fundraising.↵
17. Si veda Monti (2013).↵
18. *The World of Balenciaga* (23 marzo - 9 settembre 1973); *Yves Saint Laurent* (6 dicembre 1983 - 2 settembre 1984).↵
19. "[Vreeland] had, after all, lived long in a world of editorial commentary. She insisted rigorously, as Stephen Jamail has testified, on the bright prospect and glorious view. Her suite of exhibitions at The Costume Institute was a glowing succession of garments in the context of bright visions, her 'big time' imagination, and the contextualization of their culture and our culture. She freed costume exhibition to participate in the new subjectivity of history and a new joy of delighted spectatorship".↵

-
20. "Diana Vreeland reinvented costume exhibitions as glossy extravaganzas, fashionable social occasions, and introduced the concept of the hagiography of living designers. [...] She had set a pattern that is still being followed: glamour, erratic scholarship and maximum celebrity appeal".↵
 21. *The Manchu Dragon: Costumes of China - The Ch'ing Dynasty* (16 dicembre 1980 - 30 agosto 1981).↵
 22. Si veda in particolare Storr (1987).↵
 23. "Scholarly independence within exhibition research, interpretation and publication".↵
 24. "The clothing industry, on the whole, is more concerned with next season's fashions than those of the past era and, therefore, does not necessarily wish to fund displays of out-of-date wearing apparel. There have been some notable exceptions, but there is still a feeling that extravaganzas like those produced by Diana Vreeland in the 1970s and 1980s at the Metropolitan Museum of Art, New York, are the only way to make clothes acceptable for attracting generous sponsorship. Whilst they were wonderful fun, these shows were not about the history or the structure of clothes, nor about the social and economic milieu of their creation and wearing. They were displays of beautiful or extraordinary garments without context or understanding. If painting had been shown in a similar way, there would have been an outcry from all sides".↵
 25. Gustav Zumsteg, industriale tessile e amico del couturier, organizzò la prima retrospettiva dedicata al lavoro di Balenciaga al Museo Bellerive di Zurigo fra il maggio e l'agosto del 1970.↵
 26. "Vreeland was analytical. She was never the frivolous figure of style that her detractors imagined. In presenting the 1961 Balenciaga beige-and-black plaid wool coat made with a single seam, Vreeland accompanied the coat, a *tour de force* of tailoring, with its muslin pattern, thus demonstrating the thinking and process of the garment's structure [...]. Confronted with geometry and given a clarifying document, Vreeland did not shrink the facts or otherwise impute fabulation or romance where the garment conveyed its own intrinsic message. In fact, the headless dress form used for display also betokens the particular reserve Vreeland showed when she addressed the garment that is self-sufficient in analysis".↵
 27. Si veda Weissman (1967).↵
 28. Si veda anche Pecorari (2012).↵
 29. Si veda a questo proposito la recente pubblicazione di Judith Clark e Amy de la Haye (2014).↵
 30. "Sportswear suggests a different design model than either vanguard art or the couture. It is possible that stylistics, the capacity for modulated change and variation, are more important than dramatic aesthetic revision. The objective is not radical change, but subtle style shift. The particular model of aesthetic enquiry and action is more clearly analogous to architecture than art [...]. In art, we may permit the successive modernist cataclysms and paroxysms of radical newness, but design, and with it fashion, may have a more sober cycle".↵
 31. Si veda Martin (1995).↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 2 / N. 3
MARZO 2014

DESIGN ITALIANO:
STORIE DA MUSEI,
MOSTRE E ARCHIVI
