

L'abito (non) fa il museo

Le linee guida internazionali per la conservazione e la fruizione delle collezioni di moda. Il modello anglosassone e l'esempio illustre del V&A¹

di Giovanna Tennirelli

Revisione: Caterina Chiarelli, Carlo Sisi



Le istanze storiche attraverso le quali è possibile ripercorrere le tappe principali che hanno condotto l'abito ad essere un nuovo ed eccellente protagonista dello spazio museale hanno origini non troppo lontane in termini di storia del collezionismo.

L'interesse da parte di studiosi e collezionisti nei confronti dei manufatti tessili tridimensionali, ed in particolare dei capi di abbigliamento, è andato infatti delineandosi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in stretta correlazione al fenomeno di rivalutazione delle Arti Minori, quando con l'affermarsi delle nuove tecniche di produzione industriale si verificò l'esigenza di attingere dalle fonti illustri dei modelli del passato, finalizzata ad una necessaria riqualificazione del nuovo prodotto seriale.

In questo clima, in cui l'arte aveva acquistato un importante ruolo educativo, si formarono i musei di arte industriale, il primo tra i quali fu il Museum of Ornamental Art -primitivo nucleo del V&A-, l'istituzione museale che, di lì a poco,

divenne un modello per i nascenti musei di arti decorative, nei maggiori centri europei ed americani.²

Nell'ambito di questo complesso panorama socio-culturale, cominciò a nascere un nuovo interesse collezionistico di matrice aristocratica, sull'onda del gusto per i *revival* storici, rivolto ai manufatti

¹ Questo lavoro intende presentare un estratto, rivisto ed aggiornato, di alcuni dei risultati di ricerca condotti nell'ambito della tesi di specializzazione in museografia [G. Tennirelli "L'abito (non) fa il Museo. La conservazione e la fruizione museale delle collezioni di moda: provvedimenti di tutela e scelte espositive in area internazionale" Università degli Studi di Firenze, Scuola di Specializzazione in Storia delle Arti Applicate, anno accademico 2004-2005, relatori. arch. Alessandro Coppellotti, dott.ssa Caterina Chiarelli.] Contestualmente a tale ricerca, si era scelto di analizzare le problematiche di conservazione ed allestimento delle collezioni di moda dei primi quaranta anni del XX secolo in ambito internazionale, presentando nello specifico tre *case study* (V&A, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, LACMA-Los Angeles County Museum of Art). Tale lavoro si inserisce nel contesto di una ricerca più ampia, volta allo studio della storia dei nuclei collezionistici museali di abiti storici ed alle relative problematiche di gestione e comunicazione che attualmente prosegue contestualmente al Dottorato di ricerca in "Tecnologie e Management dei Beni Culturali", Scuola di dottorato IMT- Lucca.

² Relativamente alle influenze del nucleo museale di South Kensington in ambito europeo e Americano, si veda M. CONFORTI, *The Idealist enterprise and the applied Arts*, in M. BAKER e B. RICHARDSON, *A grand design: the art of the Victoria and Albert Museum*, V&A, Londra, 1997.

di arte applicata, ed animato dal nascente interesse verso il peculiare valore degli oggetti di cultura materiale.

Le nuove raccolte furono alimentate non più soltanto dal fascino dell'eccezionalità e della singolarità, un tempo attribuite ai *naturalia et mirabilia* che avevano animato i *cabinet* di curiosità, ma da opere alle quali si guardava con rinnovato interesse per il pregio della tecnica e la preziosità dei materiali³. Le prime selezioni di tessuti, riguardarono principalmente i frammenti bidimensionali di tessuti antichi, reperiti per lo più dallo smembramento di parati liturgici, che venivano immessi sul mercato antiquario così recisi, per aumentare la disponibilità dei *pattern* decorativi, e che erano puntualmente acquistati dai collezionisti, con un intento prevalentemente enciclopedico, senza alcuna considerazione riguardo all'importanza dell'integrità storico-filologica del manufatto stesso⁴.

Anche le istituzioni crearono le proprie raccolte secondo questi principi ed allo stesso tempo, in molte occasioni, arricchirono il patrimonio museale, proprio attraverso le vendite e i lasciti dei più grandi collezionisti. Alcune delle figure che emergono in questo complesso panorama sono quelle del canonico di Aachen, Franz Boch, che, dopo aver raccolto una cospicua raccolta di tessuti antichi nell'ambito sacro e profano, li distribuì tra le più importanti istituzioni museali⁵, di Giuseppe Bertini, parte della cui collezione fu venduta all'asta dopo la sua morte e confluita nell'allora Civico Museo Artistico di Milano⁶, e del Conte Grandini, la cui raccolta di 'tessuti, ricami e merletti' fu donata al museo civico Modenese⁷.

La presenza di abiti storici sul mercato antiquario dei tessuti sembra attestarsi all'inizio del XX secolo come testimoniano le acquisizioni di alcune istituzioni museali, le quali tuttavia si rivelano, nella maggior parte dei casi, mancanti della completa originaria documentazione o in attesa di un adeguato studio, inteso come supporto necessario per la conoscenza, la tutela e la gestione di questi preziosi manufatti.⁸ Le figure che animavano questo nuovo interesse per la raccolta di costumi erano quelle dei raffinati conoscitori-antiquari, come il romano Sangiorgi, che nel 1912 aveva venduto un nucleo di abiti ritenuti di Elisa Bonaparte Baciocchi ai Musei civici di Milano⁹ -dove si stava formando la collezione di moda-, ma anche dei personaggi emblematici e affascinanti legati al mondo dell'arte e della scena teatrale¹⁰.

³ Basti pensare all'influenza che la cultura anglosassone di questo periodo ebbe su figure eclettiche ed affascinanti come quella del collezionista Frederick Stibbert (1838-1839), che ordinò le sue numerose raccolte secondo i criteri tematici e cronologici anche per le sue collezioni di costumi. Sull'argomento si veda *Tra Oriente e Occidente. Cento anni del Museo Stibbert*, catalogo mostra a cura di K. ASCHENGREEN PIACENTI, Livorno, 1997, p.6.

⁴ Nella maggior parte dei casi le vesti liturgiche, al contrario dei parati, non essendo soggette ai mutamenti di gusto, se non in minima parte e con accezioni diverse legate alle ragioni del culto, sono state conservate nell'ambito ecclesiastico con grande cura, nella consapevolezza del proprio valore. Sull'argomento si veda R. ORSI LADINI, *Frammenti da collezione: la formazione dei campionari tessili antichi in Velluti e moda tra XV e XVII secolo*, catalogo mostra a cura di A. ZANNI, Milano, 1999.

⁵ Sull'argomento si veda B BORKOPP, *Collezionisti e collezioni. Nascita e sviluppo delle collezioni di merletti nell'Ottocento in La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, a cura di T. SCHOELZEHOLZER NICHOLS e I. SILVESTRI, Modena, 2002.

⁶ Sull'argomento si veda A. ZANNI, *La collezione di tessuti antichi del Museo Poldi Pezzoli restituita al pubblico* in A. ZANNI, 1999.

⁷ Sull'argomento si veda in particolare E. BAZZANA, *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*, Bologna, 1985. Altri importanti figure di questo collezionismo elitario furono l'antiquario di Strasburgo Robert Forrer, lo spagnolo Francisco Miquel y Badia, il cui patrimonio appartiene oggi al Cooper-Hewitt-Museum di New York. Tra i musei che hanno acquisito collezioni di tessuti si citano qui il museo del Bargello con la collezione Carrand, il Museo Correr di Venezia con la donazione della collezione di M. Guggenheim.

⁸ Nell'ambito del più ampio progetto di ricerca a cui si è accennato nella nota 1, è stata sino ad oggi verificata la sostanziale mancanza di studi specifici, anche condotti dalle singole istituzioni museali, sulle annessioni dei primi nuclei di abiti storici. Per un primo studio sulle tipologie di formazione delle istituzioni museali che conservano le collezioni di moda più significative si rimanda a C. CHIARELLI, G. TENNIRELLI "Il collezionismo di Moda", voce enciclopedica in *Enciclopedia della moda*, Istituto Enciclopedico Treccani, Milano (in corso di stampa). Per uno studio sulle origini delle collezioni di manufatti tessili in relazione ad alcune delle più importanti istituzioni legate alla moda, si veda C. CHIARELLI, *Le istituzioni per la moda in Enciclopedia della moda* Istituto Enciclopedico Treccani, Vol I, Milano, 2005.

⁹ Si veda C. SALS, *Il settore di Moda e Costume delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata*, in *Moda dal secolo XVIII al secolo XX nelle civiche raccolte di arte applicata di Milano*, a cura di G. BUTAZZI, Milano, 1990, p. 5.

¹⁰ La suggestione e le ispirazioni che queste raccolte davano al mondo della produzione artistica è testimoniato anche nelle creazioni di Mariano Fortuny. L'artista aveva attinto dalla collezione di famiglia, da lui in seguito proseguita, per le realizzazioni delle sue

Tra i primi, il pittore e collezionista di origine spagnola Ignacio Leòn y Escosura¹¹, che acquistò sul mercato antiquariale delle grandi capitali europee tessuti, costumi e arredi, con i quali ricostruì le ambientazioni storiche che riprodusse nei suoi dipinti, e l'artista Pompeo Mariani che molto probabilmente utilizzò i costumi della sua collezione, nelle scene di posa allestite nella sua villa Atelièr a Bordighera¹².

Il carattere funzionale dei manufatti tessili ed in particolare dell'abito, sentito come oggetto fortemente personale e conservato così a lungo nei guardaroba di famiglia¹³, ha costituito, insieme alle difficoltà di conservazione, la motivazione principale del ritardo con cui ne è stato apprezzato il valore storico, oltre alle già riconosciute valenze estetico-documentarie.

Questo fenomeno ha avuto importanti risonanze anche sulle problematiche di conservazione e fruizione di questo nuovo 'bene museale' che ha acquisito in tempi così relativamente recenti la propria dignità espositiva.

Soltanto negli anni Novanta del XX secolo, è iniziata un'opera di sensibilizzazione mirata ad un indispensabile scambio di informazioni all'interno di un vasto panorama eterogeneo internazionale¹⁴, in cui gli sforzi per arrivare ad un 'buona conservazione per una corretta fruizione'¹⁵ sembravano essersi articolati fino ad allora, principalmente attraverso le sperimentazioni nazionali ed ancor più grazie al lavoro di parte del personale specializzato dei sistemi istituzionali locali.

Il complesso *iter*, articolatosi in un ventennio di particolare fervore¹⁶, ha legato inscindibilmente la conservazione e gli studi di restauro del tessile alla fruizione dello stesso -rivolta ormai non più esclusivamente al pubblico ristretto degli specialisti-, ed ha generato importanti risultati tra i quali la stesura di un primo documento internazionale dedicato alla cura delle collezioni di abiti storici, pubblicato nel 1998.

Le *Guidelines for Costume*¹⁷ sono state redatte in seguito al lavoro della 'Commissione Internazionale per i Musei e le collezioni di Costumi' dell'ICOM¹⁸, al fine di creare uno strumento



stoffe stampate e dei costumi teatrali realizzata per Caramba. Si veda D. DAVANZO POLI *La collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venezia, 1997.

¹¹La collezione pervenne nella Galleria Parmiggiani nel 1924. Si veda M. CUOGHI COSTANTINI *Tessuti e costumi della galleria Parmiggiani*, Reggio Emilia, 1994, pp. 8-17.

¹² Alcuni costumi storici della sua collezione privata confluirono nelle raccolte di arte applicata dei Musei Civici di Milano. Relativamente alla figura del pittore si veda M. DI GIOVANNI e A. RANZI, *Pompeo Mariani 1857-1927. Poesia della natura, fascino della mondanità*, Milano, 2002.

¹³ Storicamente le prime raccolte risultano essere legate alla conservazione dei tesori delle case regnanti con una attenzione forte alla preziosità dei materiali, motivazione per cui alcuni di questi abiti sono oggi conservati ancora accanto alle oreficerie della Corona nelle antiche dimore delle casate regnanti. Si veda C. CHIARELLI G. TENNIRELLI, Milano, in corso di stampa.

¹⁴ Si fa riferimento in particolare all'intervento del "Textile working Group" dell'Icom Committee for Conservation durante il meeting internazionale, svoltosi a Dresda nel 1990.

¹⁵ Negli anni Novanta in Italia si assiste alle prime mostre di tessili a carattere scientifico, dedicate in particolare all'importanza di sviluppare una metodologia di restauro applicabile alle problematiche del singolo pezzo, finalizzata alla ricostruzione storico filologica basata sulle fonti documentarie. Si veda D. DEVOTI *Conoscere per conservare, conservare per far conoscere in Capolavori restaurati dell'arte tessile*, catalogo mostra a cura di M. CUOGHI COSTANTINI e J. SILVESTRI, Ferrara, 1991.

¹⁶ Le prime basi per le linee guida, nate dalle necessità presentatesi nella curatela di queste particolari collezioni a partire dai primi anni Ottanta, furono gettate al meeting dell'ICOM, tenutosi nel 1993 a Buenos Aires.

¹⁷ *"Guidelines for Costumes"*, ICOM, 1998.

¹⁸ ICOM (International Council of Museums)- l'organismo filiazione dell'Unesco fondato nel 1946 con sede a Parigi-, con i suoi 146 paesi membri coordina le attività di conservazione, ricerca, e comunicazione del patrimonio culturale mondiale. Per elaborare progetti di ricerca mirati ha istituito 30 Commissioni Internazionali preposte allo studio di specifiche problematiche. 'The

guida per i curatori e lo staff museale impegnato nella curatela di questi manufatti, caratterizzati in primo luogo da una estrema fragilità.

La struttura del testo si articola in voci essenziali (acquisizione, immagazzinaggio, conservazione, esposizione e riproduzione fotografica del manufatto¹⁹), relative al percorso complesso che l'abito compie all'interno dell'istituto museo. Anche se le indicazioni appaiono forse fin troppo 'applicative'²⁰ e sintetiche, esse evidenziano quanto le esigenze di gestione fossero già alquanto pressanti al momento della stesura del documento ed allo stesso tempo denunciano una loro evidente necessità di adeguato sviluppo nell'ambito specifico delle singole realtà museali, in considerazione della loro identità culturale e del loro ruolo socio-economico.

Il primo *step* riguarda la fase dell'acquisizione; quando l'oggetto entra a fare parte delle collezioni museali e riceve il suo numero d'inventario, di primaria è considerata importanza la registrazione delle fonti documentarie, mediante la valutazione della qualità delle informazioni disponibili riguardanti: provenienza-donatore, stilista, proprietario originario, area geografica di produzione, materiale iconografico di riferimento. Tale attenzione rivolta alla raccolta di dati è raccomandata non soltanto nella fase di schedatura²¹ ma anche in quella di resoconto degli eventuali interventi di

restauro.

La cura del manufatto è incentrata principalmente sulla protezione dalla polvere, la quale può a lungo andare insidiarsi tra le fibre del tessuto, e dal possibile attacco degli insetti e delle larve.

I criteri di immagazzinaggio prevedono invece un valore della temperatura di 18°C e un fattore di umidità relativa RH del 50-55% con una sostanziale attenzione alle eccessive variazioni di questi fattori, ed alla assenza completa di illuminazione, almeno per quanto concerne la fase non operativa all'interno della riserva.

Di grande importanza risulta essere dunque la conservazione 'preventiva' in nome della quale



si raccomanda l'uso di guanti in cotone durante il contatto diretto col il pezzo, e la consulenza costante di un restauratore specializzato, che decida eventuali interventi di manutenzione o recupero – pulitura, lavaggio, riparazione delle abrasioni o lacerazioni, tramite cucitura ad ago o inserzione di supporto tessile-. Relativamente alla fase espositiva -*display*-, è interessante notare come vengano puntualmente indicati i fattori irrinunciabili volti ad assicurare una corretta conservazione del manufatto tessile tridimensionale. Nel testo si raccomanda infatti espressamente di mantenere condizioni stabili di temperatura e di umidità relativa, possibilmente uguali a quelle della riserva, con una illuminazione che non superi i 50 lux, posta possibilmente al di fuori delle vetrine. Si consiglia inoltre una esposizione mai troppo prolungata nel tempo e costantemente monitorata anche attraverso la climatizzazione dell'ambiente.

È indubbio che la fase espositiva risulta essere un momento estremamente critico per l'abito: quando il pubblico incontra il manufatto tessile nel percorso museale, tendono infatti a verificarsi particolari fattori di stress dovuti principalmente alle condizioni ambientali particolarmente instabili. Tuttavia esistono, come è noto, ben altre potenzialità di interazione che vanno oltre la

International Committee for Museums and Collections of Costumes' elabora attraverso la collaborazione di specialisti del settore di elaborare progetti e diffondere informazioni sulle tecniche di restauro, allestimento e immagazzinaggio dei manufatti tessili.

¹⁹ In particolare sui criteri di riproduzione in relazione alle condizioni ambientali dello studio di posa (illuminazione, temperatura, fattore RH, Utilizzo del flash).

²⁰ Alla voce "Accessioning" si legge: 'Record as much information as time permits, using pencil when working with the object. Each object must bear its permanent accession number'.

²¹ Riguardo alla procedura di schedatura, si attende ancora, anche a livello nazionale, la formulazione di modelli adeguati alla esigenze tecnico-formali di questi manufatti. Nelle linee-guida è comunque presente una proposta di schedatura che prevede come voci essenziali: data, dimensioni, tecnica, forma, colore, segni di uso, interventi conservativi effettuati in passato.

definizione di pubblico come puro fattore di degrado. A questo proposito sembra interessante evidenziare una certa assenza di considerazioni critiche-se pur essenziali- a riguardo. L'unico concetto espresso in maniera vagamente categorica, è quello riferito alla 'parola d'ordine' – *watchword*, così viene definita nel testo- della 'no interference'²² con gli oggetti facenti parte di una collezione. L'ambiguità della terminologia pur essendo supportata da dichiarate motivazioni etiche e scientifiche, esprime la convinzione di quanto questa 'interferenza' possa ridurre di fatto il valore dell'oggetto d'arte nella sua accezione di documento storico. Tuttavia la possibilità di esporre gli abiti è comunque indicata come importante occasione per assicurare una futura conservazione di queste preziose collezioni, attraverso la creazione di una consapevolezza pubblica del loro valore intrinseco. In relazione a ciò le osservazioni conclusive si riassumono in due concetti chiave: la necessità di operare attraverso compromessi ('Compromises are inevitable') e la irrinunciabile costante cooperazione multidisciplinare ('Constant co-operation') tra curatori, museologi, museografi.

Se pur dichiarate attraverso termini forse apparentemente semplicistici, le 'buone prassi' espresse nelle linee guida sembrano dunque dichiarare -almeno formalmente- quelle che dovrebbero essere le condizioni irrinunciabili per una coerente e fattiva gestione delle collezioni di abbigliamento alla moda.

Ma se da un lato i moderni criteri di tutela, finalizzati a sfidare l'usura del tempo per assicurare un prolungato tempo-vita all'opera, si fondano su problematiche scientifiche e fattori di natura oggettiva -peraltro ormai ampiamente riconosciuti-, l'aspetto prettamente comunicativo dell'allestimento museale prevede necessariamente una scelta in ambito museologico e museografico, che di per sé costituisce un atto critico di natura soggettiva.

Considerando i più recenti orientamenti della teoria museologica, superati i concetti della *nouvelle muséologie* e della *new museology* degli anni Settanta e Ottanta del Novecento che vedevano il museo proiettato perentoriamente verso l'esterno ed ancor più come puro strumento di conoscenza della società, dovremmo oggi guardare piuttosto ad una 'idea di museo' inteso come globalità delle finalità del suo ruolo sociale, considerando il contesto, l'ideologia e le operazioni interne ed esterne ad esso. In questa ottica l'oggetto d'arte si presenta nello spazio museale, attraverso quella che recentemente è stata definita 'realtà negoziata'²³, intesa come una sorta di mediazione tra quello che l'oggetto può rappresentare, le necessità dell'allestimento, l'ideologia generale del museo, le competenze e gli interessi del curatore.

Le componenti che si legano alla fase di traduzione e di trasmissione dei contenuti, focalizzate nel momento di ricerca e rivolte alla realizzazione del percorso espositivo, possono inoltre essere più o meno condizionate dall'identità culturale del museo, pur mantenendo le importanti relazioni con i legami che ogni singolo manufatto ha con il proprio originario contesto e sempre in stretta correlazione con le influenze ideologiche, sociali, politiche e locali.²⁴

La musealizzazione dell'abito comporta una forte limitazione della sua potenziale vocazione comunicativa, data dalla staticità imposta dalla condizione espositiva stessa. Il capo di abbigliamento nasce infatti per essere indossato, è creato appositamente per una persona, è chiamato ad esprimerne lo status sociale ma ne è anche testimone ed interprete degli stati d'animo e della personalità.

Sembrerebbe pertanto che questa tipologia di opera necessiti particolarmente di una esegesi polivalente da parte del fruitore, realizzabile attraverso l'elaborazione di diversi strumenti e chiavi di lettura, che pongano l'abito ed i suoi accessori in relazione al proprietario o al collezionista

²² La parola indica letteralmente 'Interferenza, intromissione, ingerenza' lasciando spazio ad interpretazioni legate sia all'aspetto fisico-materiale ed allo stesso tempo a quello ideologico-concettuale dei livelli di interazione col manufatto tessile.

²³ Definizione argomentata dalla museologa G. KANAVAGH, *Making Histories in Museums*, Leicester, 2000, evidenziate e commentate in R. PAVONI, *Definizioni di museo*, in R. PAVONI e P. C. MARANI, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, 2006.

²⁴ In riferimento all'area geografica qui di seguito trattata in relazione alle problematiche di studio fino ad ora esposte, si cita la scelta espositiva della casa museo scozzese di Shambellie House www.nms.ac.uk, in cui la dimora in stile vittoriano, è la sede di un allestimento cronologico, dove ogni stanza del percorso espositivo è dedicata ad un particolare periodo storico compreso tra il 1850 e 1950, con ambientazioni e manichini, presentati secondo il criterio dei *tableaux vivant*.

originario, ed ancora che ne evidenzino le interrelazioni con un determinato avvenimento o periodo storico, sempre contestualmente al complesso scenario della storia del gusto e della moda.

Il lavoro di stesura delle *ICOM-Guidelines for Costumes* sembra aver avuto importanti risvolti in area anglosassone. Dall'analisi della più recente documentazione in materia²⁵, si osserva come nel Regno Unito, una delle problematiche affrontate particolarmente negli ultimi anni sia stata quella della conservazione delle opere d'arte in stretta relazione alla loro esigenza di circolazione.

Tale fenomeno, correlato alla crescente necessità da parte dell'istituto museo di comunicare le proprie collezioni in modo adeguato alla società contemporanea, ha avuto origini storicamente rintracciabili sul finire del XIX secolo, quando l'istituzione culturale cessava di essere aperta esclusivamente ad artisti e studiosi e, con l'introduzione della tassa di ingresso, apriva le sue sale ad un pubblico, che – se pur selezionato attraverso un criterio economico- si presentava già allora notevolmente più ampio.

L'origine del concetto di fruizione museale è stato, nel tempo, strettamente collegato alla nascita del museo moderno quando, proprio sul finire dell'Ottocento, questo si affermava come una delle istituzioni fondanti del sistema educativo, in stretta correlazione con il fenomeno di rivalutazione delle opere d'arte applicata e di istituzione dei primi grandi musei di arte industriale. Tuttavia oggi, questo concetto si è evoluto a tal punto da includere anche gli aspetti gestionali del museo che richiedono una attenta considerazione dei 'pubblici' di riferimento superando così quella definizione -ormai quasi retorica- dei *mission statement*, secondo i quali quasi tutti i musei d'arte sono considerati luoghi di educazione e custodi di contenuti culturali d'eccellenza.²⁶ Una delle principali conseguenze di questo peculiare fenomeno della fruizione 'allargata', presente a livello internazionale e strettamente legato anche alla nascita e diffusione del 'turismo culturale', è quella che coinvolge in primo luogo le opere musealizzate, le quali sempre più spesso si trovano ad essere introdotte in nuovi e temporanei 'sistemi di oggetti' estrapolati dal loro originario contesto.²⁷ A questo proposito il governo inglese ha recentemente elaborato il "Government Indemnity Scheme"²⁸, con l'intento di definire alcuni criteri specifici, in materia di misure preventive, assicurazioni e risarcimenti riguardo eventuali danni, nell'ambito della politica nazionale di circolazione delle opere tra musei, archivi e gallerie. Proprio da queste nuove esigenze di accessibilità, sembrano aver avuto origine ulteriori riflessioni sulle molteplici necessità di conservazione del vasto panorama tipologico delle opere d'arte, confluite specificatamente nella elaborazione degli standard comportamentali riguardanti la cura delle collezioni²⁹. La "Commissione per i Musei e le Gallerie"³⁰ ha infatti condotto negli anni Novanta, una serie di studi riguardanti quelle peculiari collezioni che soltanto recentemente hanno acquisito il riconoscimento della propria valenza storico-artistica -tra queste anche le raccolte geologiche, biologiche, di strumenti musicali, di fotografie- ed ha successivamente reso pubblici alcuni documenti specifici, volti a riassumere le osservazioni e i risultati in materia.

²⁵ Tale documentazione è puntualmente citata nelle note successive

²⁶ Sull'argomento si veda E. MOODY, *Ripensare il museo d'arte come risorsa educativa: marketing e curatela rivisitati in risposta a pubblici complessi*, in *Il Museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. BODO, Torino, 2003. In particolare in riferimento a tre casi di studio inglesi (la Estorick Collection e la National Portrait Gallery di Londra, Kettle's Yard a Cambridge) in cui il potenziale comunicativo delle collezioni è giudicato dall'autore ben gestito, con particolare riferimento al concetto di *scholarship* dei musei d'arte.

²⁷ Con il termine contesto, si intendono qui tutti quei fattori che, indagando le principali istanze del collezionismo pubblico e privato, ripercorrono e ove possibile ricostruiscono la storia delle opere e ne definiscono l'interrelazione con l'edificio museale in cui sono conservate.

²⁸ *Government Indemnity Scheme*, 'Department for Culture, Media and Sport', Londra, marzo 2004.

²⁹ *Standards and Guidelines for Museums, Libraries and Archives in the UK*, 'Museum and Galleries Commission', Londra 2003. Già nel 1988 la Museums & Galleries Commission aveva adottato il concetto di standard minimi, che si rifaceva all'esperienza statunitense dell'*accreditation*.

³⁰ Dal Duemila è stato istituito un nuovo organismo 'The Council for Museums, Archives and Libraries' (MLA), al fine di agevolare la collaborazione fra queste istituzioni individuando le necessità effettive presenti sul territorio anglosassone e traducendole in materia di politica governativa. Questa nuova istituzione ha sostituito la "Museum and Gallery Commission" ed è attualmente sponsorizzato dal "Department for Culture, Media and Sport". Tra i suoi compiti più importanti, vi è quello di coordinare circa nove agenzie sul territorio e, allo stesso tempo, di sovrintendere ai progetti internazionali. Sull'argomento si veda il sito ufficiale www.mla.gov.uk

La prima documentazione relativa ai criteri di conservazione riguardanti le collezioni di costumi e tessili, risale proprio al 1998 quando, sotto l'evidente influsso delle linee guida internazionali e contestualmente al lavoro sugli standard museali, venne pubblicato un documento che sembra essere stato un importante *input* per le ricerche articolatesi negli anni immediatamente successivi.³¹ Sono infatti molto recenti gli ultimi aggiornamenti in materia di conservazione, allestimento e immagazzinaggio non soltanto in considerazione delle particolari esigenze dei costumi storici, ma anche degli accessori, una categoria questa che, pur sempre mantenendo la sua forte correlazione con l'abito, soltanto adesso comincia a muovere i primi passi verso una propria autonomia nella disciplina museologica³².



In questo contesto culturale il manufatto tessile tridimensionale ed in particolare il capo di abbigliamento alla moda è ormai ampiamente riconosciuto come frutto della compresenza di molteplici fattori, tra cui la preziosità dei materiali, l'ideazione ed il taglio dello stesso, le interrelazioni storico sociologiche che ne motivano la tipologia d'uso e la foggia.

La particolarità dell'abito di essere oggetto di uso quotidiano ha avuto importanti influenze nella sue vicissitudini collezionistiche facendo sì che siano pervenuti ai nostri giorni, soltanto quei capi particolarmente preziosi, che solitamente erano tramandati di generazione in generazione nelle classi sociali più elevate. I capi maggiormente presenti in queste collezioni -come nella maggior parte delle collezioni pubbliche internazionali- sono pertanto indumenti destinati ad esprimere ruoli pubblici od ufficiali, come abiti di corte, da sposa, toilette da sera, uniformi militari e civili e capi di abbigliamento alla moda legati a nomi di stilisti protagonisti della storia del gusto.³³

Alla luce di queste considerazioni sembra qui interessante evidenziare quanto le ultime ricerche si siano rivolte particolarmente alla fase di allestimento, partendo dalla coscienza delle problematiche compositive e materiche e dallo studio dei procedimenti di degrado del manufatto che, pur essendo

³¹ *Standard in the Museums care of Costume and Textile Collections* L'ICOM UK, è attualmente supportato dal MLA, a testimonianza di quanto negli ultimi anni la problematica della conservazione delle collezioni di abiti storici abbia acquisito importanza, tra i membri del consiglio direttivo ICOM-UK è presente Dinah Eastop, Associate Director of the AHRC 'Research Centre for Textile Conservation and Textile Studies', UK. <http://www.mda.org.uk/icom-uk/index.htm>

³² A. FRENCH, B. HEIBERGER, S.BALL *Conservation of Costume Collection*, factsheet MLA, Londra 2004; J. ROBINSON e T. PARDOE *An Illustrated guide to the Care of Costume and textiles collections*, Museum and Galleries commission, Londra, 2000; M. KITE *Conservation of Costume Accessories*, factsheet MLA, London, 2004. Le considerazioni qui di seguito esposte si riferiscono all'analisi di queste fonti documentarie relative ai costumi storici. Questa definizione è data ai capi datati dalla metà del XVIII secolo ad oggi, manufatti che compongono la maggioranza delle collezioni presenti sul territorio inglese. I pochi esemplari di abiti e di tessili, testimonianze delle precedenti epoche storiche, sono considerati tessili archeologici e rispondono ad esigenze conservative differenti.

³³ In particolare saranno qui di seguito esposte alcune osservazioni relative alle scelte espositive dei capi di abbigliamento alla moda dei primi anni quaranta del XX secolo.

composto per la maggior parte di tessuto -sia esso di fibre animali, vegetali o sintetiche- presenta in molti casi anche numerose decorazioni e rifiniture, realizzate nei più svariati materiali tra i quali vetro, metallo, ceramica legno, che nel tempo hanno costantemente interagito a stretto contatto con la fibra tessile stessa.

Il fine ultimo si mostra essere ancora una volta quello di elaborare scelte coerenti in ambito di conservazione e di comunicazione, sia per quanto riguarda la sua sistemazione nella riserva, sia per quanto concerne la fase espositiva³⁴.

Un criterio che ormai sembra essere in buona parte acquisito, non solo in area anglosassone, è -ove possibile- quello del recupero della condizione tridimensionale del manufatto – presupposto con cui è stato creato- al fine di evitare il forte stress causato alla trazione che la condizione “dell’essere appeso”, è solita esercitare sulle fibre in particolare nel caso di tessuti fragili riccamente decorati, oppure in cui il taglio della stoffa sia in diagonale³⁵.

Al fine di raggiungere tale scopo, nella fase di organizzazione della riserva, sono consigliate robuste scatole di cartone, abbastanza ampie da minimizzare la necessità di piegare il tessuto, in cui ricoverare i manufatti preventivamente resi pieni con carta non acida, mentre nella fase espositiva la progettazione e il montaggio su manichino hanno una particolare rilevanza.

Se da un parte esistono delle specifiche avvertenze -riconducibili alla forte identità altamente formativa dei musei inglesi- che illustrano l’impossibilità di indossare un abito storico³⁶, dall’altra gli studi si stanno concentrando sempre più sulle caratteristiche del manichino, delle strutture e degli strumenti di supporto che dovrebbero sostenere il manufatto cercando di evitare, per quanto possibile, le innaturali torsioni e le piegature delle fibre, senza peraltro ostacolarne la lettura filologica.³⁷

L’esempio illustre del South Kensington Museum divenuto in seguito celebre come Victoria and Albert³⁸, aveva rispecchiato fin dagli esordi lo spiccato



fine educativo che di lì a poco divenne un importante modello internazionale. All’insegna dell’allora già codificato criterio del ‘teaching by examples’, le raccolte furono acquisite con i fondi governativi principalmente dalle grandi esposizioni internazionali -capostipite delle quali era stata quella del 1851- ed inserite nell’edificio museale con principi palesemente didattici.³⁹ Il medesimo obiettivo alimentò anche la politica di annessione delle raccolte di tessili che in un primo momento erano composte da tappeti, sete, arazzi e merletti: *exempla* illustri delle più svariate tipologie di materiali, tecniche e motivi decorativi. La prima importante acquisizione di abiti europei avvenne nel 1864 quando alcuni esemplari furono acquisiti contestualmente ad un’ampia collezione di tessili, mentre altri furono annessi negli anni successivi tra il 1870 e il 1880. Una delle raccolte più rilevanti per la

³⁴ In A. FRENCH, B. HEIBERGER, S.BALL, Londra, 2004, pp 2-3, un’ ampia sezione speciale del documento è dedicata allo “Storage and Display”.

³⁵ Come nel caso degli abiti degli anni Trenta del XX secolo.

³⁶ In, A. FRENCH, B. HEIBERGER, S.BALL, Londra, 2004, p.5 è presente una particolare sezione intitolata “Wearing Historic Costume” nella quale sono elencate le motivazioni per cui non devono essere indossati gli indumenti storici originali. Contestualmente ad un uso rivolto alle attività di didattica museale -come nel caso delle ambientazioni storiche- è, invece consigliata la realizzazione di buone riproduzioni.

³⁷ Si segnalano in particolare gli studi di V. Mendes. V. MENDES, *Mannequin and meaning: an exploration of the relationship between dress and its methods of display*, Conference paper, V&A, 7-8 Aprile 1995.

³⁸ L’istituzione acquisì questo nome nel 1899 per volontà della regina Vittoria, con l’intento di ricordare anche il ruolo fondamentale che il consorte aveva avuto nella formazione del primitivo nucleo.

³⁹ Si veda M. BAKER, *Museum, Collections and their Histories*, in M BAKER e B. RICHARDSON, Londra, 1997, pp.9-13.

formazione del nucleo di abiti, fu quella relativa ad un gruppo di costumi dei primi del XVII secolo- la collezione Isham- la cui acquisizione, avvenuta nel 1899, fu giudicata particolarmente significativa perché metteva in risalto l' istituzione museale che per prima si occupava di questa particolare tipologia di studi.

La scelta del V&A di ricreare una vera e propria raccolta dedicata esclusivamente al tessile tridimensionale e finalizzata a documentare la storia della moda, sembra essere stata influenzata dall'interesse per il costume storico manifestato da parte dei pittori di storia e dei costumisti di teatro, proprio a partire dagli inizi del Novecento⁴⁰.

Il "Textile and Fashion Department" del V&A, ha dunque una storia relativamente recente, ed è imperniato principalmente sulla collezione di abiti appartenuti a Miss Heather Fairbank⁴¹; l'acquisizione di circa cento pezzi del suo guardaroba comprende capi ed accessori *à la mode* creati tra il 1905 e il 1920, testimoni di stupefacenti esemplari del gusto -prettamente londinese e poco interessato alle novità d'avanguardia- di una donna altolocata e dei suoi dispendiosi acquisti presso le case di moda più famose della city: Lucile⁴², Redfern and Mascotte.⁴³

L'evoluzione della moda di questo periodo è ben testimoniata anche da altri importanti nuclei collezionistici, tra i quali si citano la 'Cecil Beaton collection'⁴⁴, le creazioni di Mariano Fortuny⁴⁵, caratterizzate dalla sua inconfondibile ispirazione classica, resa celebre dalle vesti lunghe in seta, finemente decorate con motivi argentati o dorati e dalla originale tipologia del manto 'delphos'⁴⁶, e gli abiti ideati dal protagonista dell' *haute couture* parigina Poul Poiret⁴⁷.

Nella collezione non mancano anche alcune delle più importanti realizzazioni di Madaline Vionnet, Chanel ed Elsa Schiaparelli⁴⁸- la quale nel 1965 donò al museo una selezione dei suoi lavori- come testimonianza del particolare contesto artistico e culturale del mondo della moda, a Parigi e Londra negli anni Trenta. Un'altra donazione particolarmente significativa per la sua peculiarità sembra essere quella del Ministero dell'Industria e del Commercio, relativa ad un nucleo di circa trenta esemplari della "Utility Collection" del 1942.

⁴⁰ A seguito della collezione Isham furono annessi la Thomas Coutts collection (1908), la Harrods nel 1913, la Heather Fairbank nel 1959 e la Cecil Beaton collection nel 1974. Studi di Susan North, 'Textile and Fashion Department' V&A (attualmente in corso).

⁴¹ Heather Fairbank (1888-1954) figlia di Sir Thomas Fairbank e sorella del narratore Ronald Fairbank

⁴² Lady Dauff Gordon (1863-1935) stabilì prima della Grande guerra mondiale alcune sedi del suo atelier a Londra, New York e Parigi. Sosteneva di essere la prima creatrice di moda a inserire la gioia e il romanticismo negli abiti. Tra le sue clienti, star del cinema e attrici come Sarah Bernhardt. Disegnò i costumi per la produzione teatrale *The Merry Widow* e per le *Ziegfeld Follies* di Broadway.

⁴³ Nel 1921 gli abiti furono messi in case e posti in un magazzino. Nonostante ciò, il buono stato di conservazione in cui furono ritrovati fece sì che nel 1960 fosse allestita l'esposizione di gran parte della collezione insieme ad una selezione di manoscritti, ricevute di acquisto e fotografie di famiglia. Si veda V. MENDES, *Women's dress since 1900* in *Four Hundred years of Fashion 1982/1992*, a cura di M. GINSBURG, A. HART, V. MENDES, V&A, Londra, 1992, p. 80.

⁴⁴ La collezione fu messa insieme appositamente per il museo da Sir Cecil Beaton, il quale con grande energia si dedicò a contattare l'élite europea e americana, per raccogliere le migliori creazioni di moda degli anni Venti. Fu esposta con grande successo nel 1971, ed acquisita nello stesso anno. A questa si aggiunge la collezione di decorazioni in merletto e di libri di campionario di tessuto e modelli, una raccolta che documenta le fibre usate dai designers e i *pattern* decorativi maggiormente in voga nei diversi periodi della moda del Novecento. Per una storia delle collezioni di abiti alla moda del V&A, si veda *idem*, *ibidem*.

⁴⁵ Artista eclettico, Mariano Fortuny (1861-1949) reinterpretò l'abbigliamento greco in chiave moderna elaborando il manto "Delphos" ispirato al chitone e la sciarpa "Cnossos" -tributo alle allora recenti scoperte di Evans a Creta-. Le sue sperimentazioni nell'ambito del movimento Reform si estesero allo studio dei sistemi di taglio degli indumenti orientali o etnici, elaborando anche tecniche di colorazione a stampa che sapevano rendere gli effetti e i disegni degli antichi tessuti operati.

⁴⁶ Le creazioni di Fortuny erano indossate dalle bellezze che amavano questa moda *avant garde* sia in Europa che in America tra il 1910 e il 1930.

⁴⁷ Paul Poiret (1879-1944) iniziò a lavorare in una delle case di moda più importanti di Parigi la Maison Doucet, dove imparò il mestiere di *couturier* di lusso. Nel 1903 aprì la sua prima Maison dove utilizzò la vetrina dell'atelier che dava sulla strada, come unico mezzo diretto di propaganda, creando esposizioni spettacolari. La sua moda nasce sotto il segno della semplificazione delle forme e trae spunto, nel corso degli anni, da diverse suggestioni culturali- giapponesismo, creazioni della moda russa, anche legate ai balletti teatrali-. I suoi modelli erano diretti ad una donna ispiratrice che, lussuosamente slegata dalla realtà, poteva indossare allo stesso modo le fantasiose *mise* delle feste a soggetto, come gli abiti da giorno semplici ma sempre curati nel particolare.

⁴⁸ Elsa Schiaparelli (1890-1973), simbolo della più raffinata fantasia creativa, rappresenta una delle figure più importanti dello stilismo degli anni Trenta. Nel 1924 dopo aver vissuto per un periodo a New York, arriva a Parigi dove conosce Paul Poiret che la incoraggia a dedicarsi alla moda. Le sue creazioni furono sempre molto legate al mondo dell'arte- basti pensare ai suoi maglioni neri decorati a *trompe l'oil* in bianco- collaborò infatti con molti artisti tra cui Salvador Dalì dal quale trarrà numerose ispirazioni, creando abiti da ballo con aragoste dipinte su organza, borse in velluto a forma di telefono, cappelli a forma di calamaio, di nido di gallina o coscio di montone. Il suo atelier chiuse nel 1954.

In quell'anno il Ministero, aveva deciso di commissionare alla "Society of Fashion Designers" alcuni abiti rivolti alla borghesia cittadina, per la creazione dei quali gli stilisti dovevano seguire dei precisi dettami di taglio. Ne risultò una collezione particolarmente sobria, improntata di elegante semplicità, i cui modelli furono resi disponibili per la produzione di massa, senza rivelare il nome del proprio ideatore. La conservazione di questi importanti esemplari, fu fortemente voluta da Sir Barlow -allora direttore generale del dipartimento ministeriale dell'abbigliamento civile- il quale riconobbe subito l'importanza di documentare questo singolare esperimento di moda, e sottraendo la collezione al Brooklyn Museum⁴⁹ la destinò al museo londinese. Qui il direttore Sir Eric Mac Lagen, dopo le prime perplessità riguardo possibilità di conservazione e immagazzinaggio di questi abiti, accettò la proposta di acquisirli.⁵⁰

In stretta correlazione alle sue complesse ed articolate vicende collezionistiche, il V&A si presenta oggi al pubblico come istituzione nazionale con un'organizzazione museale molto articolata che mantiene ancora il fascino delle sue origini pur proiettandosi, sia in termini di ricerca (conservazione e allestimento, documentazione) che di fruizione, alla pura contemporaneità mantenendo un costante legame con la società⁵¹.

Gli spazi espositivi, ordinati in grandi aree tematiche, prevedono l'esposizione a rotazione delle collezioni di abiti -motivata sia dall'enorme numero dei pezzi, sia dalle istanze di conservazione qui precedentemente trattate- con particolare riferimento all'area espressamente dedicata 'Fashion room'.

Ma oltre alle esposizioni permanenti, le *temporary exhibition* hanno un ruolo molto importante per il museo che, attraverso la scelta di nuove tematiche, mantiene le relazioni extra istituzionali ed allo stesso tempo rinnova la propria immagine attraverso la creazione dell'evento.

Tra le ultime temporanee dedicate alle creazioni di moda dei primi anni del Novecento, l'importante esposizione 'Style and Splendour', incentrata sull'affascinante personaggio della principessa Maud Charlotte Mary Victoria, incoronata regina di Norvegia nel 1906⁵², sembra offrire interessanti spunti per alcune osservazioni sulle scelte museologiche e museografiche in questo particolare contesto ed in relazione a ciò che si è detto sin ora.



⁴⁹ Fu proprio presso il Brooklyn Museum che nel 1914 Edward C. Blum- presidente del Brooklyn Institute of Art and Science- e Morris D.C. Crawford, fondarono il Design Laboratory. La collezione del museo fu allora ingrandita attraverso le acquisizioni di tessuti e costumi con un evidente scopo didattico e fu questo il primitivo nucleo del Museum at FIT (Fashion Institute of Technology), fondato nel 1967 proprio per supportare i programmi accademici dello stesso istituto. Sull'argomento si veda C. CHIARELLI, G. TENNIRELLI, Milano, in corso di stampa.

⁵⁰ Sembra interessante evidenziare come la prima preoccupazione riguardasse l'ingombro dei pezzi nel deposito, a tal proposito Sir Eric MacLagen concluse che: "As utility garments presumably they do not contain any excess of material, and will therefore take relatively little storage space". V. MENDES, in M. GINSBURG, A. HART, V. MENDES, Londra 1984, p. 89.

⁵¹ I nuclei collezionistici conservati sono organizzati per tipologie che ricordano i cinque gruppi in cui furono riorganizzate per la prima volta le raccolte nel 1905: architettura, ceramiche, vetro, manufatti metallici, prodotti di ebanisteria, dipinti stampe e libri, scultura e fotografia e soggetti tematici. Numerose sono le attività museali che spaziano da programmi educativi rivolti a bambini adulti, disabili, pubblico specialistico ad eventi collegati al mondo della moda in collaborazione con le istituzioni europee più importanti ('Fashion in Motion').

⁵² La temporanea "Style and Splendour" è stata inaugurata nel febbraio 2005 nello spazio espositivo "fashion" ed ha avuto durata di 12 mesi. La regina Maud nacque nel 1869 quinta figlia dei Principi di Galles e nipote della regina Vittoria. Dopo aver sposato il cugino Principe Carlo di Danimarca lo seguì in Copenhagen ma quando la Norvegia divenne indipendente dalla Svezia, questi fu nominato Re col nome di re Haakon e la principessa Maud divenne la regina consorte. A. KJELLBERG e S. NORTH *Style and Splendour. The wardrobe of Queen Maud of Norway 1896-1938*, Londra, 2005.

L'importante legame tra abito e proprietario, è stato indagato attraverso l'esposizione di alcuni preziosissimi capi del guardaroba della nobildonna, testimoni del cambiamento di stile di vita nel momento in cui divenne Regina Consorte. I capi allora selezionati documentavano le esigenze della sua vita pubblica e privata, rappresentando anche un'importante testimonianza del drastico cambiamento della moda femminile in quel periodo storico -dall'ultimo decennio dell'era Vittoriana agli anni immediatamente precedenti alla seconda guerra mondiale- quando la regina commissionava i suoi abiti ai più importanti *couturiers* e stilisti in Francia, Inghilterra e Norvegia⁵³. In un continuo dialogo tra storia della moda ed abitudini del tutto personali, accanto alla creazione da sera "Arlesienne" firmata dallo stilista più famoso del XIX secolo Charles Frederick Worth,⁵⁴ compariva una tenuta per cavalcare degli anni Venti, che a testimonianza dell'amore per lo sport della regina, è stata esposta con il proprio cappello e stivali, accessori che, in questo caso, sembrano essere stati giudicati indispensabili per contestualizzare la particolare funzione dell'abito. La ricercatezza dei completi, che la regina Maud indossava durante i cinque o sei cambi giornalieri, è stata ben evidenziata anche dalla successione espositiva attraverso la scelta di creare un nucleo peculiare, dedicato alla selezione di alcuni esemplari di accessori -scarpe, cappelli, guanti, borse- attestabili allo stesso periodo degli abiti.

Sembra inoltre interessante osservare che in questo contesto si era deciso di inserire i preziosi abiti all'interno di vetrine, montando i pregiati manufatti su manichini che suggerivano adeguatamente le forme del corpo, ma dei quali non si intravedeva che la parte superiore del busto.

A differenza dei criteri espositivi riferibili essenzialmente agli anni Ottanta, in cui il manichino riproponeva le caratteristiche fisionomiche in tutti i suoi particolari, creando però una sorta di 'filtro/ostacolo' nella percezione del manufatto, l'abito risultava in tal modo essere l'assoluto protagonista dell'esposizione⁵⁵. Le sembianze della Regina Maud erano suggerite soltanto dalla documentazione iconografica e fotografica, ma in realtà sembravano poter facilmente prender forma nell'immaginario del fruitore, nel momento stesso in cui questi, confrontandosi con l'indumento-gioiello ne realizzava, grazie agli strumenti esplicativi del percorso, la contestualizzazione nell'evento storico.

In un momento in cui la serialità della vita quotidiana si riflette particolarmente anche nel costume contemporaneo, inteso proprio come *modus vivendi*, l'abito sembra dunque presentarsi a noi in tutta l'eccezionalità del suo fascino, capace di documentare- forse più di ogni altro oggetto artistico- vita, emozioni, personalità ed ambienti di un passato più o meno prossimo.

La sfida museologica di cui è oggi prezioso 'soggetto' va incontro a sempre nuove elaborazioni che, in bilico tra teoria e pratica, tra reale e virtuale, dovranno trasmettere alle generazioni future questo importante testimone del tempo, considerando le necessità specifiche del degrado materico ma anche cercando di rileggere, nel modo più adeguato, i messaggi di cui è portatore, nella

⁵³ Tra i capi più preziosi quello per la cerimonia dell'incoronazione, frutto della collaborazione delle case di moda inglesi e norvegesi e gli abiti da sera indossati tra il 1907 e il 1909 nello stile più in voga in quegli anni, denominato "Princess Style", in cui il corpetto e la gonna erano tagliati in unico pezzo.

⁵⁴ Charles Frederick Worth (1825-1895), è stato l'inventore del concetto di *haute couture*, riuscendo ad imporre il proprio gusto borghese alle più illustri aristocrazie europee, donò ai suoi modelli valore e unicità grazie alla propria etichetta. Lo stilista inglese iniziò la sua carriera a Parigi dove aprì la propria attività nel 1857-58, in seguito fu sarto di corte e si specializzò nella creazione di *toilettes* da sera e da ballo. A lui si deve l'invenzione di nuove tipologie di vestiario, quali l'abito *princesse*, che si presentava come una veste sciolta e comoda, cucita senza tagli in vita al contrario degli abiti femminili del tempo, in cui il corpetto e la gonna erano staccati. Utilizzò stoffe sontuose e lavorazioni esclusive, contribuendo a rilanciare la produzione delle seterie di Lione. Per primo introdusse concezioni commerciali innovative tra cui la divisione della moda in stagioni, e la diffusione dei cartamodelli delle sue creazioni sul mercato internazionale, per evitare in tal modo la proliferazione di scadenti imitazioni. Il V&A conserva anche un nucleo di fotografie delle creazioni di Worth donate al museo dopo la chiusura della sede parigina.

⁵⁵ A partire dagli anni Novanta sono stati redatti i primi studi relativi alle tipologie di manichino da impiegare negli allestimenti, a sottolineare l'importanza che questo supporto ha ormai acquisito in fase espositiva, sia per la fruizione che per la conservazione dell'opera. I modelli solitamente usati dal V&A sono quelli nello stile "Stockmann", che privilegia il manichino strutturato esclusivamente nella parte del busto con materiale morbido ricoperto in tessuto e che simula la fisionomia umana, differenziandosi in base alle diverse caratteristiche degli stili della storia della moda, e alle taglie. Siegel and Stockman fu fondata nel 1867 a Parigi e da allora produce strutture-modello di supporto, spaziando dalla industria della *haute couture* francese alle più importanti istituzioni museali.

speranza che tutto ciò possa restituirci anche soltanto un briciolo delle emozioni che un tempo lo hanno fatto vibrare.

Pisa, febbraio 2007

Immagini, dall'alto verso il basso:

Principessa Maud Charlotte Mary Victoria - "Style and Splendour" febbraio 2005 - gennaio 2006

Lucile (Lady Duff Gordon) - abito da sera collezione Fairbank - Allestimento anni Ottanta - 1912-1913

"Style and Splendour", V&A inaugurazione dell'esposizione - febbraio 2005 / gennaio 2006

Fashion Room V&A Londra

"Style and Splendour", V&A - febbraio 2005 / gennaio 2006 - Abiti da sera "Princess Style" - 1907-9

M. Fortuny, Abito 'Delphos' - Allestimento anni Ottanta - 1920 ca

Exibart.studi è una rubrica a cura di Silvia Bottinelli
www.exibart.com