



ARCHITETTURE DELLA MODA

Patrimonio e forme dell'effimero tra arte, racconto e progetto

Gimondo Martina



**Politecnico
di Torino**

Politecnico di Torino

Dipartimento di Architettura e Design

Architettura Costruzione e Città

A.A. 2024/2025

Studente Martina Gimondo S275133

Relatore Prof. Pier Federico Caliarì

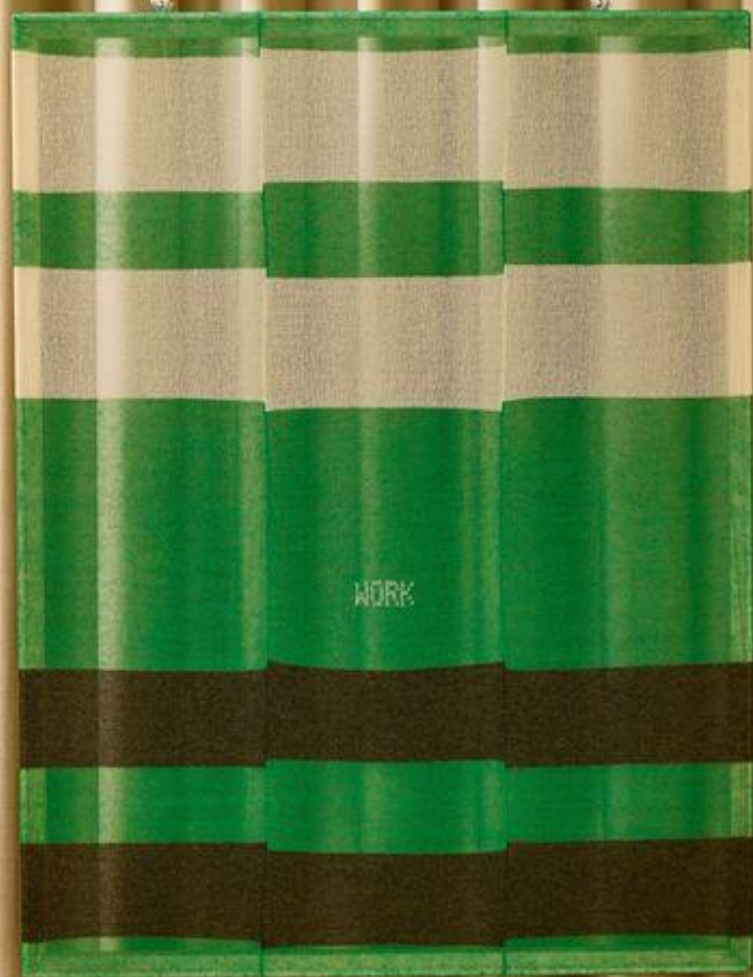
Correlatore Amath Luca Diatta

Alla famiglia, agli amici, a Elena Luna che nel maggio 2024 è arrivata a portar gioia nella mia nuova vita di mamma. Un ringraziamento speciale va anche al mio relatore Pier Federico Mauro Caliarì e al mio correlatore Amath Luca Diatta.

SOMMARIO

01//	INTRODUZIONE.....	8
02//	IL FILO ROSSO	11
2.1.	Moda e rappresentazione: Il linguaggio condiviso delle immagini tra moda e arte.....	13
2.2	Arte applicata e ornamento: mestieri, tecniche e codici estetici condivisi.....	35
2.3	La ricerca della forma: corpo, spazio e costruzione tra moda e architettura	59
2.4	Moda e Architettura: forma, struttura, identità	75
	MODA E PATRIMONIO: SEMIOTICHE DELLO SPAZIO	97
03//	IL PROGETTO PER LA MODA	135
3.1	Architetture dell'effimero: il fashion show come progetto.....	137
3.2	Exhibit design	161
	Mostre: l'architettura temporanea del racconto nella moda	165
3.3	Musei della Moda: architetture della memoria e spazi della permanenza.....	193
3.4	Gli stores.....	207
3.5	Pop up stores	230

04//	ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA.....	239
4.1	Storia e legislature	245
4.2	Valorizzazione e promozione: tra tutela, accesso e nuove forme di partecipazione.....	249
4.3.	Approccio del nuovo alla rovina: mecenatismo, intervento e dialogo tra moda e archeologia.....	252
05//	CONCLUSIONE	273
06//	BIBLIOGRAFIA.....	275
07//	SITOGRAFIA.....	276
08//	INDICE IMMAGINI	278



01.

INTRODUZIONE

C'è connessione tra moda e arte?

“Sì, c'è, ma penso anche che questo lavoro operi all'esterno della moda. È una base da cui partire, sicuramente. Ma la grande differenza è come sono fatte, l'arte e la moda, come sono commercializzate. Esistono delle somiglianze e al contempo delle differenze, e credo che il mio lavoro stia proprio nel descrivere queste ultime. [...] Nella moda, ovviamente, c'è un enorme sistema dietro il disegno degli abiti e la loro produzione”

Patrick Carroll (Solfrizzi 2024)

Nel rapporto complesso tra moda e arte, l'architettura si colloca nel mezzo: accoglie la moda nei propri spazi, custodisce il patrimonio storico delle città e contribuisce a definire l'immagine contemporanea delle maison. Pur differenti negli obiettivi, moda e arte hanno condiviso nel tempo codici, linguaggi e forme di rappresentazione, intrecciandosi nella costruzione delle immagini sociali e culturali.

In questo dibattito, l'architettura svolge un ruolo essenziale. Da un lato rappresenta il contesto storico e simbolico entro cui la moda si muove; dall'altro, nella contemporaneità, diventa strumento progettuale attraverso allestimenti, mostre, fashion show e spazi commerciali che costruiscono l'identità dei brand.

Il legame tra moda e architettura non si limita allo spazio costruito: entrambe modellano la materia e plasmano il corpo attraverso un pensiero strutturale. Questo approccio trova espressione esemplare nei lavori di Madeleine Vionnet, Cristóbal Balenciaga e Gianfranco Ferré, in cui la sartoria diventa una forma di architettura indossata.

A partire da queste considerazioni, la tesi indaga le continuità e gli scambi tra moda, arte e architettura, mostrando come l'architettura rappresenti non solo il luogo in cui la moda si manifesta, ma anche un linguaggio attraverso cui essa costruisce e comunica la propria identità.

2 Patrick Carroll,
*installazione presso il
flagship store JW
Anderson in occasione
del Salone del Mobile
di Milano, 2024.*

Le opere esposte, realizzate attraverso una meticolosa pratica tessile — tessute su telaio, lavate e stese come veri capi d'abbigliamento — rivelano quanto il linguaggio della moda possa trasformarsi in materia scultorea. Nel lavoro di Carroll, il tessuto diventa infatti un medium plastico capace di tradurre un'idea artistica, dimostrando le potenzialità espressive e formali insite nella moda stessa.





02.

IL FILO ROSSO

*analisi storiografica del
costume e del suo rapporto con
arte e architettura*

Il primo capitolo offre un inquadramento teorico e storico del rapporto tra moda e arte, un dialogo complesso che ha attraversato secoli di cultura visuale e materiale. Attraverso l'evoluzione del costume come linguaggio, vengono messi in luce i momenti in cui la moda ha assunto un ruolo sociale e simbolico, definendo identità, codici di comportamento e forme dell'apparire. Parallelamente, il capitolo indaga il modo in cui l'arte ha rappresentato l'abito e il corpo, contribuendo a costruire immagini collettive e immaginari culturali.

La riflessione si estende alle questioni teoriche che hanno alimentato il dibattito sull'autonomia della moda: disciplina estetica? Arte applicata? Fenomeno culturale? Si analizzano le posizioni critiche, i confini disciplinari e le interferenze tra i due ambiti, evidenziando come moda e arte abbiano condiviso, nel tempo, strumenti, metodi e linguaggi pur mantenendo finalità diverse.

Infine, viene esplorata la centralità dell'immagine nella definizione contemporanea della moda: dalle rappresentazioni artistiche alle forme mediatiche, l'immagine diventa il luogo in cui la moda si costruisce, si narra e si diffonde.

Questo capitolo introduce così le basi concettuali necessarie per comprendere gli sviluppi successivi: il passaggio dalla rappresentazione alla costruzione della forma, il ruolo delle arti applicate, e il dialogo con l'architettura, discipline con cui la moda intreccia costantemente la propria identità.

2.1. MODA E RAPPRESENTAZIONE:

Il linguaggio condiviso delle immagini tra moda e arte

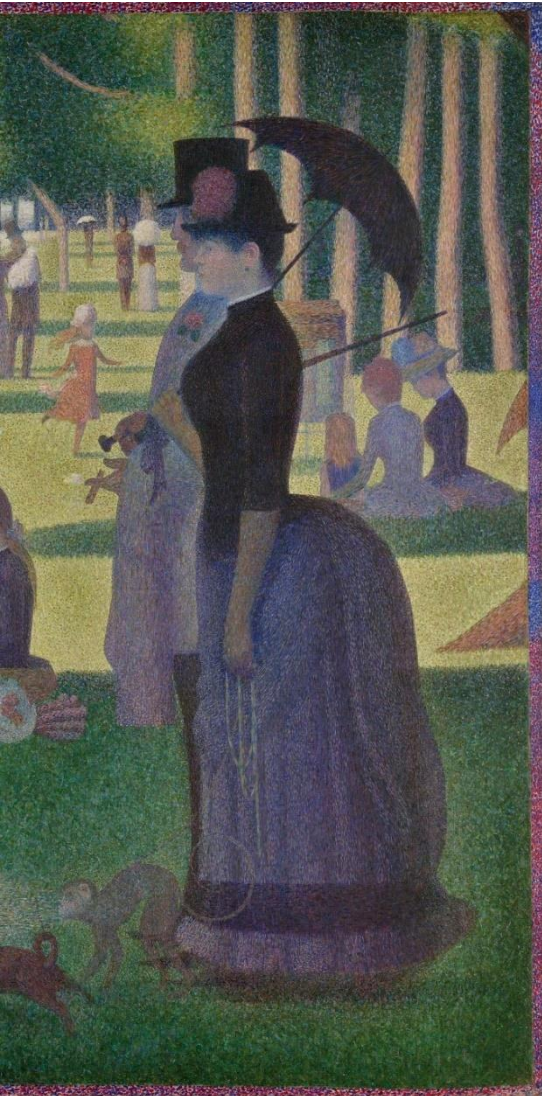
3 *Una domenica
pomeriggio sull'isola
della Grande-Jatte*

1884-86 Georges
Seurat

Art Institute of Chicago.

Il dipinto del
pittore
impressionista
rappresenta un
pomeriggio di
svago per la
società borghese
a lui
contemporanea.





rappresentazione

La moda nasce come pratica della rappresentazione. Prima ancora di essere un oggetto materiale, l'abito è immagine culturale: narrazione visiva dell'identità, segno di appartenenza sociale, superficie simbolica attraverso cui una società racconta sé stessa. Il dialogo tra moda e arte si radica proprio qui, nel terreno condiviso delle immagini, dove l'abito diventa linguaggio e la rappresentazione si fa dispositivo culturale.

Nella pittura sette-ottocentesca, l'abito è un indicatore centrale dello status e del ruolo sociale. I ritratti di Jacques-Louis David, François Boucher, Jean Béraud o Alfred Stevens non si limitano a raffigurare figure e ambienti: inscenano un codice visivo in cui materiali, tagli, posture e accessori costruiscono l'immagine dell'individuo e del suo posizionamento sociale. La moda, in questi dipinti, è una grammatica culturale che rivela ceti, ricchezze, aspirazioni, modelli di genere e precisi valori economici.



Nel ritratto di François Boucher l'abito in seta e lo sfarzo dell'ornamento comunica l'elevato ceto sociale e il gusto della donna, che influenzò le arti alle corti di Francia nella direzione del Rococò.

4 *Ritratto di Madame de Pompadour*

1759 François Boucher,
Wallace Collection Londra

Lo scialle di cachemire assume un ruolo visivo centrale e contribuisce a definire l'uso di questo accessorio, molto in voga nel XIX secolo, che spesso sostituiva il capospalla a causa dell'ingombro eccessivo della crinolina, la quale aumentava i volumi delle gonne. Anche qui il materiale e il decoro raffinato dello scialle, insieme agli arredi e ai dettagli degli interni denotano la ricchezza del soggetto.

5 *Vuoi uscire con me, Fido?*
1859 Alfred Stevens,
Philadelphia Art Museum.



La moda continua a essere, anche nell'arte contemporanea, un linguaggio di status, ma oggi è uno status conteso, reinterpretato, discusso.

Kehinde Wiley reinterpreta la rappresentazione degli eroi storici dell'arte neorinascimentale e ottocentesca attraverso la loro sostituzione con personaggi contemporanei. Il raggiungimento di tale obiettivo avviene attraverso l'utilizzo di codici visivi in grado di contestualizzarli nel tempo presente.

Tra questi l'abbigliamento funge un ruolo essenziale, attingendo a mode e tendenze contemporanee.

L'esempio riportato mette a confronto l'opera di Wiley con il celebre ritratto di Napoleone dipinto da Jacques Louis David. Nel dipinto di Wiley lo sfondo viene sostituito con un pattern che crea l'ambiguità spazio- temporale. L'abbigliamento streetstyle, gli stivali Timberland, collocano il personaggio ai giorni nostri.

Un atteggiamento analogo è quello dell'artista americana Rozeal.

6 *Napoleon Crossing the Alps*

1801, Jacques-Louis David

Museo nazionale del castello della Malmaison, Rueil-Malmaison

7 *Napoleon Leading the Army over the Alps*

2005 Kehinde Wiley
Brooklyn Museum



La serie *a3: afro-asiatic allegory* nasce come analisi della transculturalità generata dalla globalizzazione e come denuncia del fenomeno giapponese del *ganguro*, una forma di appropriazione culturale in cui giovani giapponesi scuriscono artificialmente la pelle, adottano acconciature afro e vestono abiti riconducibili alla cultura hip hop. Attraverso la tecnica della stampe giapponesi *ukiyo-e* l'identità nera è messa in scena come maschera



8 *a3 blackface #65*

2003, Rozeal Spellman College Museum of Fine Art.



Futurismo e Art Decò

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in arte e in architettura, la decorazione è considerata in modo positivo, come dimostra l'operato delle correnti dell'Art Nouveau e della Secessione viennese. In quegli anni gli oggetti d'uso quotidiano diventano oggetto di progettazione da parte di artisti e architetti che perseguono l'obiettivo di integrare interno ed esterno, architettura e accessorio. Questo atteggiamento totalizzante nei confronti della realtà progettata influenza le avanguardie di inizio Novecento, che trasformano l'abito in un campo di sperimentazione visiva: Giacomo Balla e Fortunato Depero traducono il dinamismo futurista in superfici indossabili; Sonia Delaunay applica le ricerche sul colore simultaneo al tessile; Thayaht inventa la Tuta come manifesto di modernità democratica e funzionale.

[75]

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO

Leggete **LA BALZA**
GIORNALE FUTURISTA
MESSINA

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col Manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (firmato Carrà), col volume *Pittura e scultura futuriste*, di Boccioni, e col volume *Guerrapittura*, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.

[68]

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra,
sola igiene del mondo.

MARINETTI.

(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Bernezzo!

MARINETTI.

(1° Serala futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete**, di **paura**, di **cautela** o d'**indecisione**, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre**, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiaività**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante**, funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, « carine », sbiadite, *fantasia*, semioscure e umilianti.
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici**.
3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.
4. — L'equilibrio **medeoerista**, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.
5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimono, contrastano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiate. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia



Vestito bianco - rosso - verde
del parolibero futurista Marinetti, (Mattino)

9 Il Vestito Antineutrale,

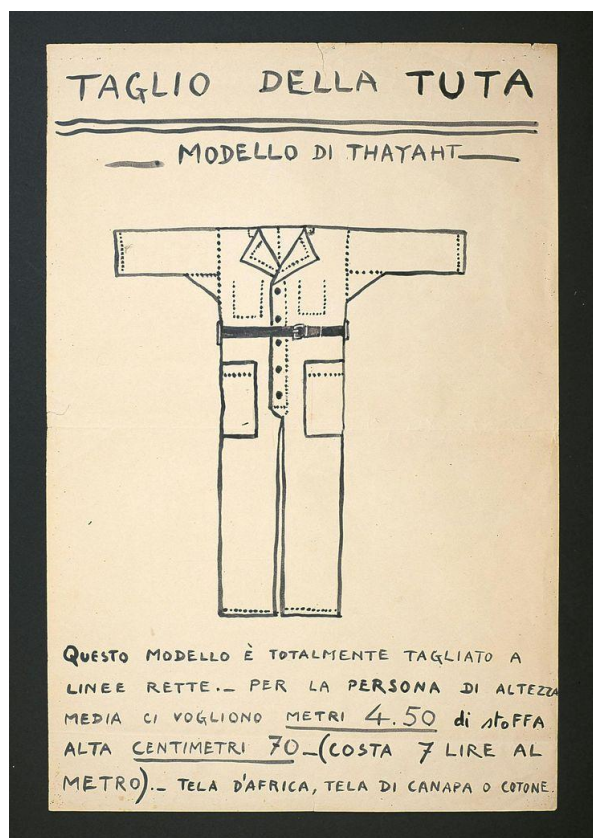
Giacomo Balla 1914

10 Ricostruzione futurista
dell'Universo, Giacomo Balla

Fortunato Depero 1915

Al Manifesto del Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti del 1909, che segna l'inizio del movimento, seguono i manifesti dedicati alla pittura, alla scultura, alla musica, alla letteratura e all'architettura, fino ad arrivare al *Manifesto dell'abito antineutrale* di Giacomo Balla del 1914, in cui si esalta il ruolo della moda quale elemento di espressione immediata della modernità

Ernesto Michahelles, noto come Thayat nel 1919 progetta la tuta. Un capo di abbigliamento unico per la sua *funzionalità*. Con le tecniche acquisite da Madeleine Vionnet, tra cui quella del taglio sbieco, realizza un modello a forma di T che conquista una nicchia di borghesi e aristocratici affascinati dall'anticonformismo dell'artista. Vennero venduti schemi e cartamodelli per la realizzazione fai da te.



12 *Taglio della tuta* 1920 Ernesto Michahelles.
Palazzo Pitti Museo della moda e del costume.

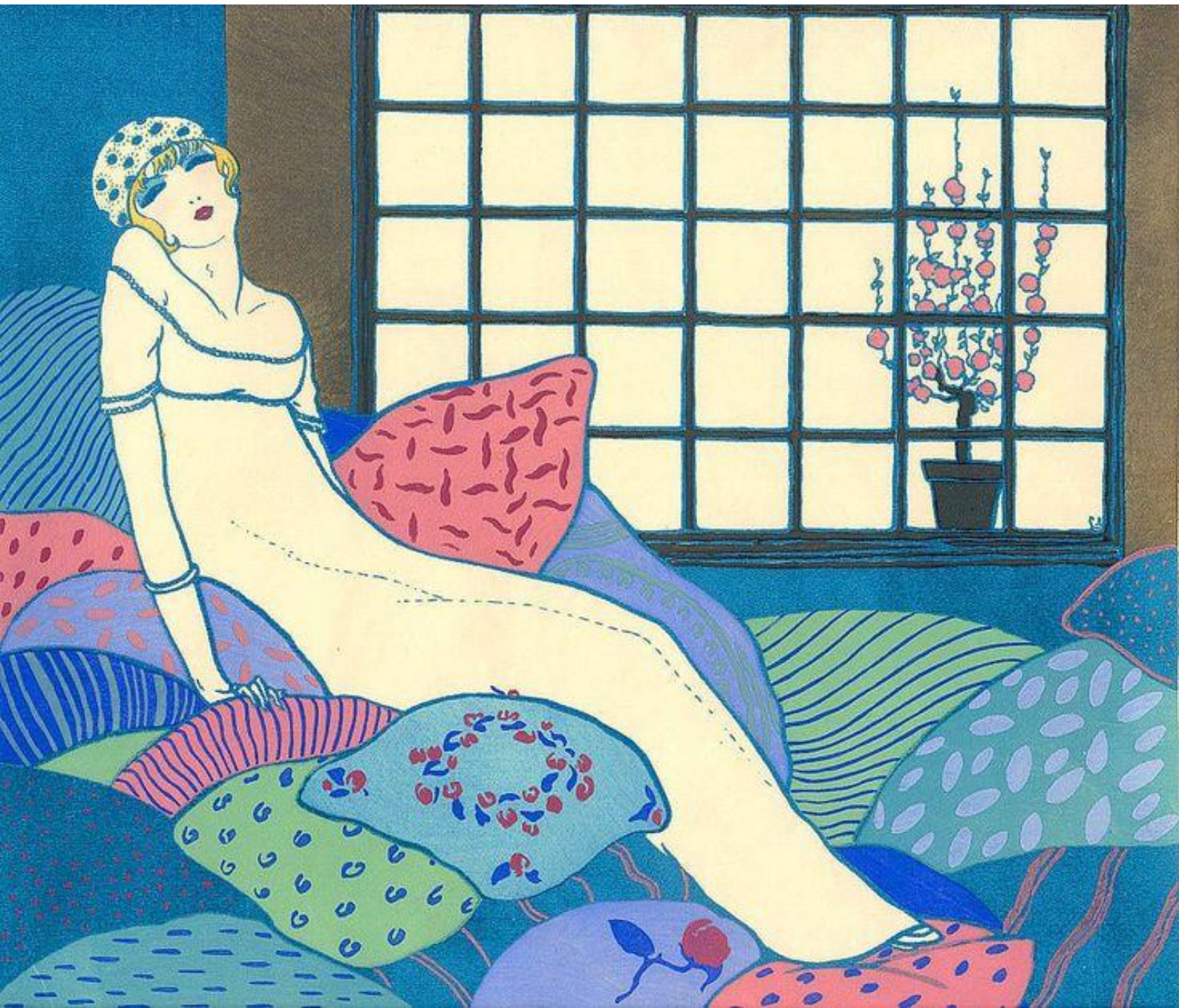


11 *Thayat con indosso la tuta da lui progettata*, 1920
foto di Pietro Salvini Florence

L'artista **Sonia Delaunay** portò la ricerca futurista sul colore in ambito tessile, anticipando la concezione della moda come estensione della pittura astratta. Il punto di arrivo della ricerca futurista è il manifesto della *Ricostruzione futurista dell'Universo*, secondo cui compito dell'arte è ricostruire un universo dinamico e gioioso, ridisegnando ogni aspetto del quotidiano.



13 **Abiti** 1925 Sonia Delaunay



Parallelamente, la moda entra in dialogo con l'illustrazione e con la grafica. È l'epoca dell'Art Déco: linee geometriche, riflessi metallici, figure allungate, visioni cosmopolite.

In questi stessi anni opera a Parigi una figura in bilico tra arte e moda è in costante dialogo con i movimenti artistici dell'epoca: il sarto Paul Poiret coinvolge nel suo atelier artisti e illustratori. Dalla collaborazione con Georges Lepape nasce il catalogo illustrato *Les Choses de Paul Poiret*, esempio esemplare della collaborazione tra arte e moda nella forma della rappresentazione.

Moda e arte formano qui una "estetica totale" in cui oggetti, ambienti, riviste, accessori e architetture condividono lo stesso linguaggio formale.

La rappresentazione non è più solo ritratta: diventa grafica, manifesto, astrazione, colore. L'abito è superficie su cui l'arte trasferisce i propri codici e la moda diventa un dispositivo capace di diffondere, nel quotidiano, i linguaggi dell'innovazione visiva.

14 *Les choses de Paul Poiret*

1911 George Lepape



15 Autoritratto 1929 Tamara De Lempicka

Tra gli esponenti di questo clima culturale vi è Tamara de Lempicka, pittrice polacca che sviluppa la propria produzione artistica nella Parigi degli anni Venti. Le sue ispirazioni pittoriche affondano nel Cubismo e nel Futurismo e il legame con i costumi della società dell'epoca, e in particolare con il mondo della moda, è documentato dai soggetti stessi dei dipinti e dalle sue collaborazioni.

Il sodalizio con la moda culmina nell'*Autoritratto* del 1929, scelto come copertina della rivista *Die Dame*. Protagoniste delle sue opere sono donne dallo sguardo insieme malinconico e freddo, emancipate, forti e indipendenti. La figura femminile nella Parigi degli anni Venti sovverte i canoni che la volevano relegata al solo ruolo di moglie e madre: Tamara incarna questa libertà, glamour e audacia, che trasferisce alle sue protagoniste. Gli abiti da lei ritratti hanno ispirato, e continuano a ispirare, stilisti e maison di punta della haute couture.



16 *Symphony in Black* 1923 Erte Romain de Tirtoff

performance

Nel secondo Novecento, la relazione tra arte e moda si sposta sul terreno della performance. Artiste come Rebecca Horn, Suzanne Lacy e Leslie Labowitz utilizzano costumi-scultura, protesi, estensioni corporee e azioni collettive che trasformano l'abito in un dispositivo concettuale. Qui l'abito non rappresenta più la società dall'esterno: diventa agente, corpo attivo, strumento narrativo.

Questo dialogo trova eco nella moda degli anni Ottanta e Novanta, quando designer come Martin Margiela, Alexander McQueen e John Galliano trasformano la sfilata in un atto performativo. Le passerelle diventano scene teatrali, spazi rituali, narrazioni visive in cui il corpo è protagonista e l'abito è parte di una drammaturgia. La moda non si limita più a essere mostrata: si manifesta, si racconta, mette in gioco emozioni, atmosfera e simboli.

La contemporaneità accentua ulteriormente questa trasformazione: le sfilate di Balenciaga, tra set post-apocalittici, scenografie digitali e raddoppiamenti virtuali dell'identità, testimoniano come la moda sia entrata pienamente nel territorio dell'immagine tecnologica, ibridando reale e virtuale, presenza e simulazione.

In questo scenario, l'abito non è più solo superficie o decorazione, ma evento: un'esperienza performativa che anticipa il legame strutturale tra moda, architettura e spazio urbano.

17 *Der
Eintanzer*
1978,
Rebecca
Horn.

Il pensiero artistico di Rebecca Horn si esprime attraverso l'uso di abiti scultura, che rappresentano dei prolungamenti del corpo.



Figura 18 *Maison Margiela*
Artisanal FW 2024





L'abito scultura declinato nella visione di John Galiano. Gwendoline Christie chiude la sfilata FW 2024 con una crinolina in latex tra il costume di scena e la scultura.

Figura 19 *Maison Margiela Artisanal*, FW 2024.

Il concept della sfilata vuole sottolineare il ruolo dei nuovi media nella costruzione dell'immagine. Protagonisti di questo spettacolo la visione di Demna Gvasalia e la pittrice e modella Eliza Douglas che, sotto la direzione del regista Quentin Deronzier, concepiscono la passerella come un dispositivo performativo, nel quale concorrono l'uso del video, e le manipolazioni tecnologiche dei cloni digitali.

«Vediamo il nostro mondo attraverso un filtro: perfezionato, lucidato, conformato, photoshoppato. Non decidiamo più tra inedito e alterato, genuino e contraffatto, tangibile e concettuale, fatto e finzione, falso e deepfake. La tecnologia crea realtà e identità alternative, un mondo di cloni digitali»¹



20 Balenciaga FW 2022

¹ Citazione Demna Gvasalia, 2021 Giorgia Cantarini L'Officiel Italia

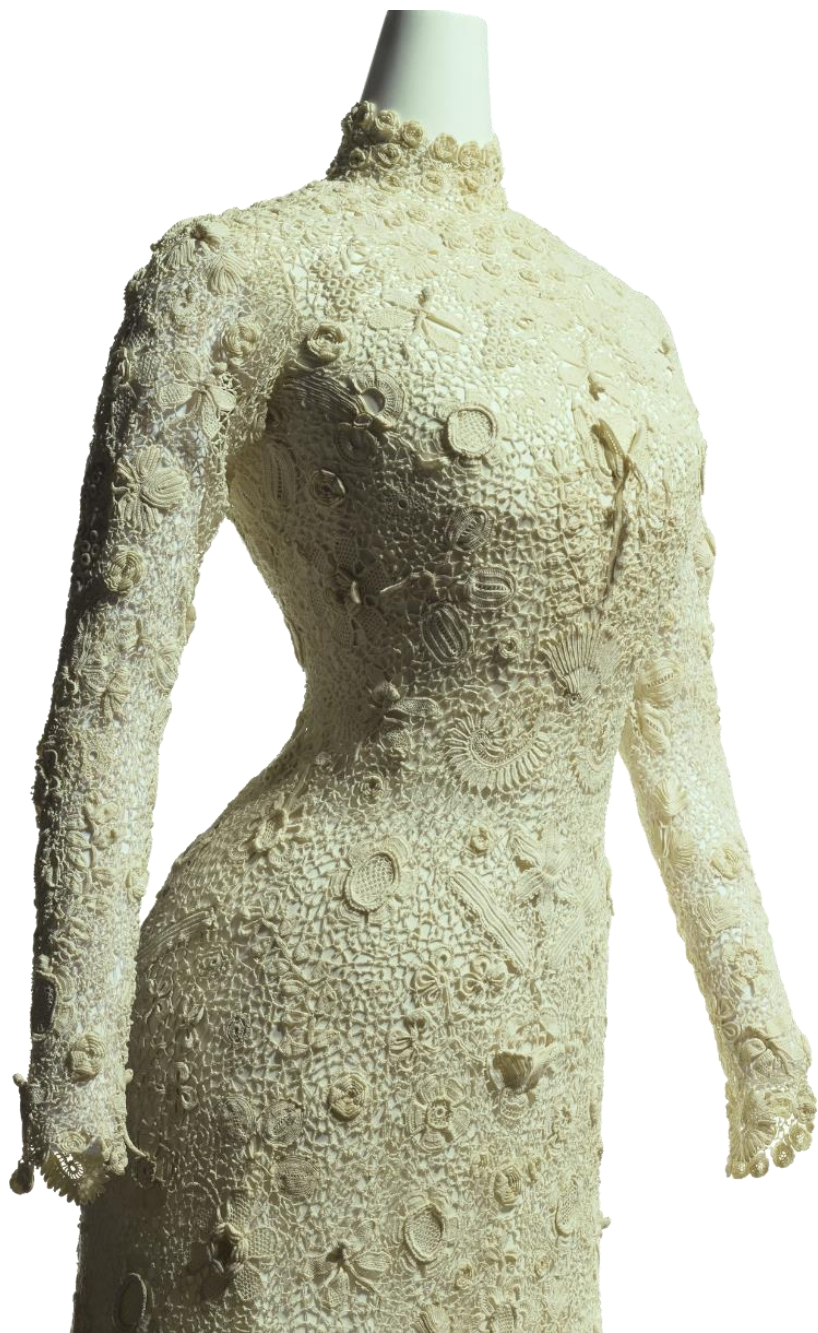


Attraverso la rappresentazione — pittorica, grafica, performativa o digitale — la moda costruisce dunque il proprio immaginario e ne rinnova costantemente i codici. L'immagine dell'abito non è semplice testimonianza, ma forma di pensiero: un modo di raccontare il mondo attraverso le superfici del corpo.

Ed è proprio in questo dialogo con la rappresentazione artistica che si radica il “filo rosso” del capitolo: la moda come linguaggio culturale capace di condividere, tradurre e trasformare i sistemi visivi dell'arte, fino a sfociare nel terreno del progetto e dell'architettura.

*«Nessuno ha davvero
bisogno dell'alta
moda. L'atto stesso
del vestirsi è una
performance»*

Demna Gvasalia



2.2 ARTE APPLICATA E ORNAMENTO: MESTIERI, TECNICHE E CODICI ESTETICI CONDIVISI

La relazione tra moda e arte si manifesta non solo nell'ambito della rappresentazione, ma anche nel terreno concreto della materia, del gesto e della tecnica. Le arti applicate, intese come insieme di saperi artigianali, estetiche dell'ornamento e tradizioni manifatturiere, costituiscono uno spazio privilegiato in cui moda e architettura condividono logiche, strumenti e modalità operative. È qui che la moda rivela la propria natura di progetto, radicato in un fare tecnico tanto quanto in un pensiero estetico.



Fin dal Settecento, le arti decorative definiscono stili e identità visive che influenzano l'abito e l'ambiente costruito. L'ornamento, lungi dall'essere un semplice elemento superficiale, diventa un codice linguistico capace di orientare il gusto collettivo. Le manifatture tessili europee, come la seta di Lione o i laboratori di ricamo italiani, sviluppano repertori decorativi che si riflettono tanto nei tessuti quanto nell'arredo, nella grafica e nelle arti minori. Il ricamo, il merletto, il broccato e le stampe elaborate incarnano una tradizione tecnica che dialoga costantemente con le arti figurative e con i canoni estetici dell'epoca: motivi floreali naturalistici, arabeschi, geometrie, illusionismi ottici, simboli ereditati da repertori iconografici comuni.

Tra fine Ottocento e inizio Novecento, con il diffondersi dell'Art Nouveau, questo dialogo si fa più stretto. La linea curva, il dinamismo vegetale, il ritmo ondulado delle decorazioni — presenti nell'architettura di Horta, Gaudí o Mackintosh — trovano corrispondenza nelle superfici tessili: stampe sinuose, metodi innovativi di tintura, ricami organici che sembrano prolungare sul corpo la continuità formale dell'ambiente costruito. L'ornamento diventa un linguaggio condiviso che attraversa arti visive, oggetti d'uso quotidiano e moda, generando un'estetica totale.

22 *Pettorina ricamata*, Francia, 1760–1770 ca.

Seta *bouillonné* ricamata e decorata con *echelle*.

23 *Tessuto in seta di Lione, Francia 1870-1880 ca.*



La manifattura lionese raggiunge in questa seta la sua più alta espressione cromatica. Le trame luminose e i motivi floreali incarnano l'ideale ottocentesco di bellezza e raffinatezza.

Il motivo floreale è in linea con l'estetica Art Nouveau.





24 *Scala dell'Hotel
Tassel* 1893 Victor
Horta, Bruxelles

25 *Abito in seta di
Lione*, XVIII–XIX sec
ca.

Il ricamo, eseguito con fili d'oro o d'argento e di seta, eleva la superficie del tessuto a opera d'arte. Ogni punto traduce la dedizione e la maestria dell'artigiano.



27 *Abito femminile con ricami*, Europa, 1890 ca.



26 *Vestito da sera*, 1920 Jeanne Lanvin



Realizzato in lana color vino, il cappotto presenta una linea essenziale che esalta il decoro del colletto, ricamato dagli abili artigiani della Maison Lesage con applicazioni tridimensionali in pelle, perline e velluto. L'intervento artigianale trasforma il dettaglio in un elemento scultoreo, testimonianza della collaborazione tra Schiaparelli e i maestri del ricamo parigino. In questo equilibrio tra forma moderna e decorazione artistica si riflette la possibilità del ricamo di rinnovarsi come linguaggio del design contemporaneo.



L'importazione dei *chintz* e delle stoffe orientali non solo alimentò la fantasia decorativa occidentale, ma diede impulso a nuove sperimentazioni tecniche: tra queste, le **stampe perrotine**, perfezionate nel Settecento in Francia, che consentivano la riproduzione policroma dei disegni attraverso un lavoro a blocchi successivi. Dalle antiche stampe manuali alle moderne **stampe digitali**, la superficie del tessuto rimane spazio di invenzione e di sperimentazione estetica, luogo in cui il gesto artigianale e l'innovazione tecnologica continuano a incontrarsi per tradurre nella materia l'idea di bellezza.

Il Novecento introduce un nuovo rapporto tra materia e concettualità. Stilisti come Elsa Schiaparelli, in dialogo con il Surrealismo, trasformano il *trompe-l'œil*, tecnica storicamente appartenente alla pittura e all'apparato architettonico, in un linguaggio sartoriale che gioca con l'ambiguità percettiva e con l'illusione. Gli anni Sessanta e Settanta ampliano ulteriormente il campo: la Pop Art ispira stampe ironiche e iper-figurative, mentre i materiali industriali come plastica, metallo o fibre sintetiche entrano nella moda come testimonianza di un nuovo mondo tecnologico e urbano. Gli studi di Paco Rabanne, con i suoi abiti in placche metalliche, o di Issey Miyake, con le superfici plissettate e i tessuti tecnici, dimostrano come la ricerca materica sia, di fatto, una ricerca architettonica sulla pelle del corpo.

30 *Tessuto stampato con tecnica Perrotine*, Francia,
1820–1840 ca.

L'uso dei blocchi successivi per la stampa policroma segna l'inizio della produzione seriale decorativa. La tecnica mantiene, tuttavia, la precisione e la grazia del gesto artigianale.

31 *Tessuto chintz stampato e dipinto a mano*, India, 1780–1790 ca.

L'intensità dei colori e la ricchezza dei motivi floreali raccontano l'incontro tra Oriente e Occidente, introducendo una nuova sensibilità decorativa nel gusto europeo.



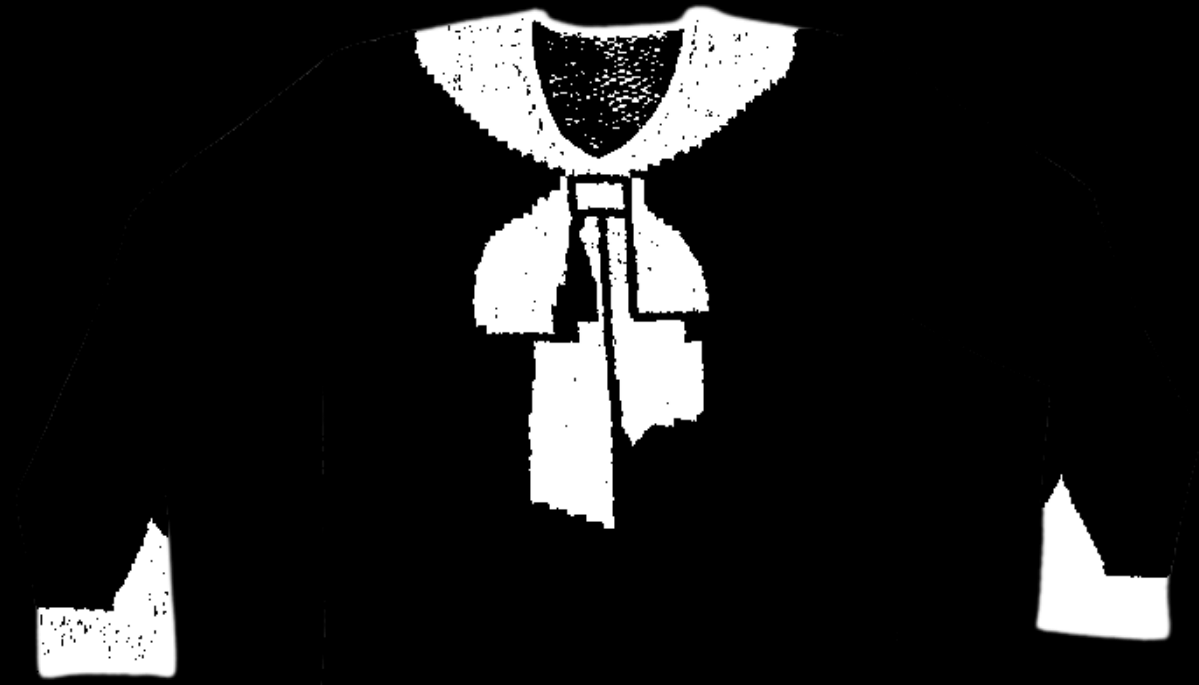
33 *Lobster-dress* 1937 Elsa Schiaparelli con illustrazioni di Salvador Dalí



32 *Abito da sera* 1937 Elsa Schiaparelli illustrazioni di Marcel Vertes



TROMPE L' Oeil





35 *Maglione bow-knot Pour Le Sport* 1927 Elsa Schiaparelli.

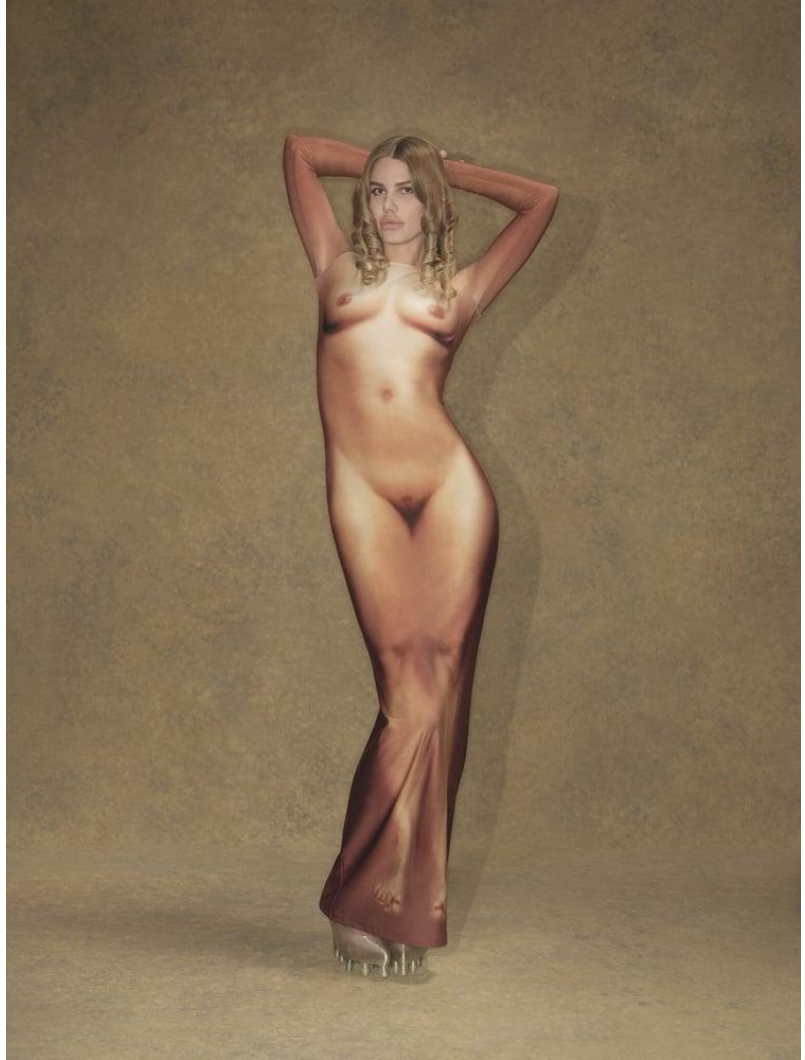


Disegno anonimo, *Vogue Parigi*, vol. 8, n° 12, 1° dicembre 1927, p. 9.

37 *Les Tatouages* S/S 1994 Jean Paul Gaultier



36 *Naked Dress* 2022 Lotta Volkova x Jean Paul Gaultier





Nell'ambito dell'ornamento, la maestria sartoriale di **Madeleine Vionnet** si inserisce come espressione moderna di un'antica sapienza artigianale. La sua ricerca rielabora il concetto di decorazione in chiave strutturale: attraverso il taglio di sbieco, la costruzione geometrica e il drappeggio, Vionnet trasforma la superficie dell'abito in un organismo vivo, in cui la forma stessa diventa ornamento. La sua visione rinnova la tradizione artigianale, portandola nel linguaggio della modernità e fondendo competenza tecnica ed espressione estetica in un unico atto creativo.

39 *Abito in chiffon ricamato*

1920 Madeleine Vionnet

L'abito è composto di due pannelli rettangolari realizzati in un patchwork di intarsi geometrici in lamè argento e oro, che costituiscono l'ornamento



L'architettura del drappeggio e la precisione sartoriale di Vionnet incarnano la fusione perfetta tra forma e materia.

Il decoro si sublima in costruzione.





Nel 1998 Yohji Yamamoto **riprende** la concezione strutturale di ornamento di Vionnet e nell'abito qui riportato, attraverso le torsioni del tessuto costruisce l'abito attorno al corpo, ricavando dallo stesso pezzo di stoffa le spalline e il drappeggio decorativo.

Qui la materia e la tecnica introducono l'atto concreto del progettare, anticipando la riflessione sulla forma come costruzione del rapporto tra corpo e spazio.

41 *Abito*

S/S 1998 Yohji Yamamoto

L'ornamento strutturale di Vionnet è un superamento della bidimensionalità del disegno e delle stampe e vede la sua evoluzione nell'uso sperimentale di materiali inusuali per il campo tessile. In questa ricerca Paco Rabanne traduce in materia la visione futurista dell'abito.

“Gli abiti futuristi saranno dunque: Aggressivi [...] da moltiplicare il coraggio dei forti e da sconvolgere la sensibilità dei vili.

Dinamici, pei disegni e i colori dinamici delle stoffe [...]

Semplici e comodi [...] Igienici

Gioiosi. Stoffe di colori e iridescenze entusiasmanti. [...]

Illuminanti. Stoffe fosforescenti

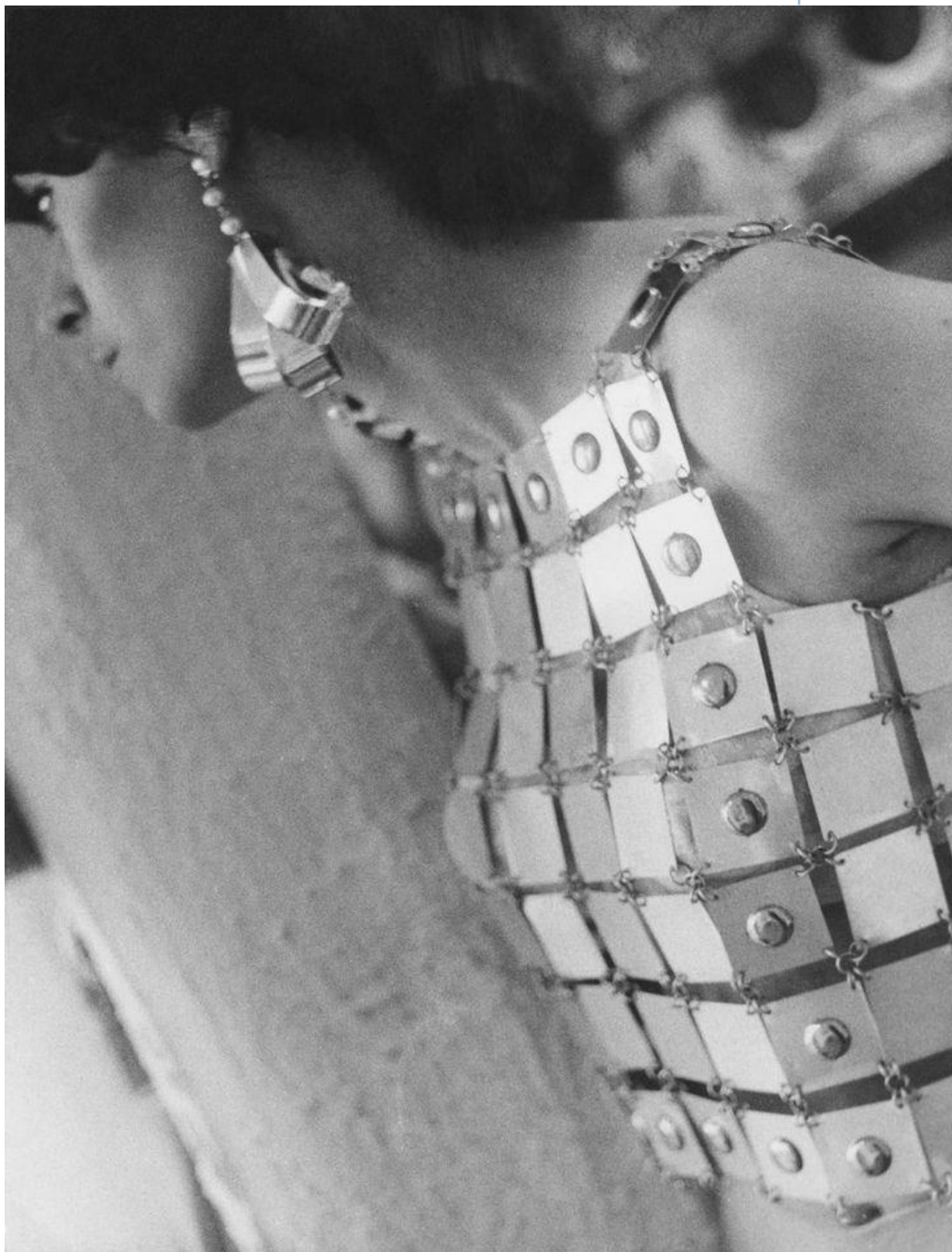
che possono accendere la temerità in un'assemblea di paurosi, spandere luce intorno quando piove, e correggere il grigiore del crepuscolo nelle vie e nei nervi. [...]

Asimmetrici. Per esempio, l'estremità delle maniche e il davanti della giacca saranno a destra rotondi, a sinistra quadrati. Geniali controattacchi di linee. Di breve durata, per rinnovare incessantemente il godimento e l'animazione irruente del corpo. [...]²

² Manifesto *Il Vestito Antineutrale* 1914, Giacomo Balla

42 *Mini dress in alluminio*, 1967 Paco Rabanne





La moda contemporanea si muove così tra tradizione artigianale ed esplorazione tecnologica. Stampanti digitali, tessuti intelligenti, tecniche di laser-cut, strutture 3D e fibre sperimentali danno vita a una nuova generazione di "ornamenti" in cui la superficie funziona come interfaccia, filtro e linguaggio. L'ornamento, quindi, non è un semplice dettaglio estetico, ma un codice culturale e progettuale. È attraverso la materia, le tecniche e gli apparati decorativi che moda e architettura condividono un terreno comune: quello della costruzione estetica dello spazio e della forma. In questo senso, le arti applicate non rappresentano soltanto un repertorio di motivi, ma un archivio vivente di gesti, tecnologie e visioni che alimentano la progettualità contemporanea.

43 *Pleats Please* S/S 1994 Issey Miyake

Issey Miyake, con la sua sperimentazione sul **poliestere**, rovescia il processo tradizionale di creazione: cuce prima, plissetta poi, sfruttando la memoria del materiale per fissare le pieghe in modo permanente. In questo modo il tessuto diventa di evocare un'estetica scultorea.





L'uso di fibre sintetiche, come il nylon e il poliestere, consente di creare superfici cangianti, leggere, resistenti e modellabili, restituendo alla moda la libertà di manipolare la forma come fosse un materiale architettonico

L'espressione più radicale di questa ricerca è il cappotto **"Final Home"** di **Kosuke Tsumura**. Realizzato in nylon trasparente e dotato di numerose tasche che possono contenere oggetti personali, il capo è concepito come una "casa portatile": simbolo di protezione, rifugio e autosufficienza.

44 *Final Home*

1994 Kosuke Tsumura

In Tsumura, la moda diventa riflessione sul corpo e sulla società, avvicinandosi all'**arte concettuale** e all'**architettura** contemporanea. Come nelle opere di **Michelangelo Pistoletto**, l'abito assume un valore simbolico e relazionale: non è solo una struttura da indossare, ma uno spazio abitabile, un gesto di identità e resilienza.

In questa prospettiva, la sperimentazione sui materiali trasforma l'abito da oggetto funzionale a dispositivo di comunicazione. Le nuove tecnologie e la manualità artigianale convergono in un linguaggio comune, dove estetica, struttura e significato coincidono. La moda, come l'arte e l'architettura, si fa così espressione di una stessa tensione creativa: dare forma visibile al pensiero attraverso la materia.



45 *Venere degli stracci* 1967 Michelangelo Pistoletto, Castello di Rivoli Torino

2.3 LA RICERCA DELLA FORMA:

corpo, spazio e costruzione tra moda e architettura

«Che rapporto esiste tra quell'attività del pensiero che ordina le scelte del progetto e la bellezza come entità ontologica e non solo percepita? È possibile spiegare il mistero che sta alla base di quel primo battito che è all'origine della forma? Perché esiste la bellezza e perché la perseguiamo? Che rapporto esiste tra la Bellezza e il Tempo?»

*Pier Federico Caliri, La forma della bellezza, Roma:
Accademia Adrianea Edizioni 2019*



46 Corsetto

47 *Crinolina* 1885



La moda è, per sua natura, un progetto che mette in relazione il corpo con la forma. Non si limita a rivestire, ma costruisce, struttura, trasforma: modella il corpo come fosse materia da plasmare, creando uno spazio abitabile, una microarchitettura in movimento. La storia dell'abito è, in questo senso, anche storia delle tecniche di costruzione: un susseguirsi di dispositivi che alterano la silhouette, espandono i volumi, contraggono le proporzioni, reinventano la presenza fisica dell'individuo nello spazio.

Nell'Ottocento, strumenti come il corsetto, la tournure, il panier o le crinoline definiscono un rapporto complesso tra corpo e struttura. L'abito impone una geometria e una postura, costringendo il corpo dentro forme rigide che anticipano concetti propri dell'architettura: equilibrio, sostegno, distribuzione dei carichi, relazione tra massa interna e volume esterno. Questi dispositivi, pur oggi percepiti come simboli di costrizione, rappresentano le prime forme di progettazione sartoriale come manipolazione spaziale del corpo.

48 *Corsetto e panier* | 1760-70



Con l'inizio del Novecento, la ricerca si sposta dalla costrizione alla liberazione della forma. Paul Poiret elimina il corsetto per restituire fluidità alla figura: l'abito non è più una gabbia ma una linea, un segno grafico che scivola sul corpo. Mariano Fortuny, con il celebre *Delphos*, introduce una concezione quasi architettonica della piega: le piccole increspature creano un volume leggero, capace di modulare la luce come una superficie poco profonda. Madeleine Vionnet, con il taglio in sbieco, inaugura un nuovo metodo costruttivo fondato sulla gravità, sull'elasticità del tessuto e sulla logica matematica: il corpo e la stoffa diventano un unico sistema dinamico.

49 *Abito da sera*
1910 Paul Poiret





50 *Abito Delphos*

1911 Mariano Fortuny

51 *Abito da sera* Madeleine

Vionnet 1932

L'abito, nella sua semplicità, rappresenta l'importante innovazione in campo sartoriale introdotta da Madeleine Vionnet con la tecnica del taglio sbieco. È composto di due pezzi di seta nera per il corpetto e cinque dello stesso tessuto per la gonna, ottenuti con il taglio sbieco. La composizione dell'abito dona un discreto decoro geometrico tono su tono dato dalle cuciture.





La ricerca della forma si intensifica nella seconda metà del Novecento, quando designer e stilisti cominciano a pensare all'abito come a una struttura in trasformazione.

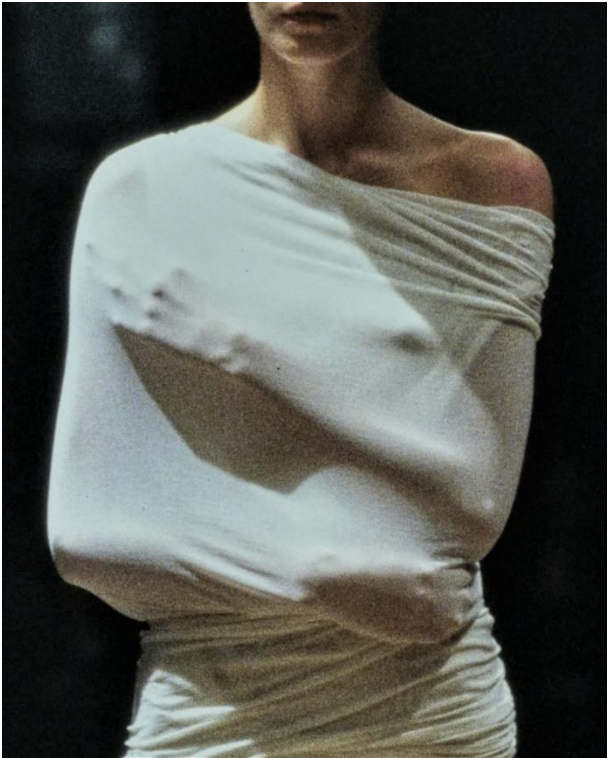
Nel 1958 Du DuPont breveta la Lycra, introduzione il tessuto stretch nel mondo della moda che trova una perfetta declinazione nella cultura anni '60 che vede l'ascesa del "body-conscious": il corpo come struttura portante, l'abito amorfo aderisce come seconda pelle. Parallelamente, l'architettura stessa abbandona modelli rigidi per esplorare forme più fluide, organiche, decostruite.

Questo dialogo tra moda e architettura emerge con particolare evidenza nelle sperimentazioni giapponesi degli anni Ottanta e Novanta. Issey Miyake concepisce l'abito come architettura del movimento: superfici plissettate che si aprono e chiudono, tessuti che generano volumi cangianti, progetti modulari come A-POC che trasformano il processo produttivo in un gesto concettuale.

*“The final
form of clothing
design is
determined by
the way the
body moves”*



53 A-POC 1999 Issey Miyake



“From the beginning I thought about working with the body in movement, the space between the body and clothes. I wanted the clothes to move when people moved. The clothes are also for people to dance or laugh.”

Iseey Miyake



Rei Kawakubo ha reso centrale questa riflessione attraverso un linguaggio che supera la tradizionale nozione di forma, trasformando l'abito in un manifesto concettuale. La retrospettiva *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between*, allestita nel 2017 al Metropolitan Museum of Art di New York, ha reso esplicito questo rapporto: una mostra che non solo celebrava l'opera della designer, ma che costruiva un ambiente architettonico immersivo, dimostrando come la moda possa diventare spazio, scultura e dispositivo estetico. Rei Kawakubo, con *Comme des Garçons*, decostruisce l'idea stessa di silhouette: volumi inattesi, asimmetrie, deformazioni, protuberanze che alterano radicalmente la relazione tra corpo e spazio. Le sue collezioni, come *Body Meets Dress*, *Dress Meets Body*, sono veri manifesti critici sulla forma, eredi del pensiero decostruttivista architettonico e della filosofia giapponese del wabi-sabi, dove imperfezione ed eccentricità diventano valore.

55 *Body Meets Dress, Dress Meets Body*

1997 Rei Kawakubo



56 Rei Kawakubo/Comme des Garçons : Art of the In-between, 2017 MET New York



La forma nell'abito non è mai un gesto neutro: implica un posizionamento rispetto all'identità, al corpo come luogo culturale, ai modi in cui la società percepisce e rappresenta se stessa. Per questo, ogni epoca ha sviluppato forme specifiche che riflettono le sue tensioni estetiche, tecnologiche, sociali. Il passaggio dalla silhouette rigida alla fluidità, dalla struttura alla decostruzione, dalla superficie decorata alla superficie tecnologica non rappresenta semplicemente un'evoluzione stilistica, ma la trasformazione del rapporto tra essere umano e spazio.

Nel quadro di questo capitolo, la ricerca della forma assume un significato ulteriore: prepara il passaggio dal corpo all'ambiente, dal dettaglio alla scena. Così come l'abito costruisce un microspazio attorno all'individuo, l'architettura costruisce macro-spazi che rispondono a logiche simili di equilibrio, struttura, movimento e identità. La moda, attraverso la forma, anticipa il linguaggio dell'architettura e lo rende intimo, tangibile, vissuto.

Questo paragrafo apre quindi la strada al successivo nodo della riflessione: il rapporto tra moda, architettura e città. Se la forma dell'abito modella il corpo, le forme architettoniche modellano i luoghi, definendo paesaggi materiali e immaginari in cui i brand trovano i propri riferimenti culturali e costruiscono la propria identità visiva.

“La moda è come l’architettura, è tutta una questione di proporzioni”.

Coco Chanel

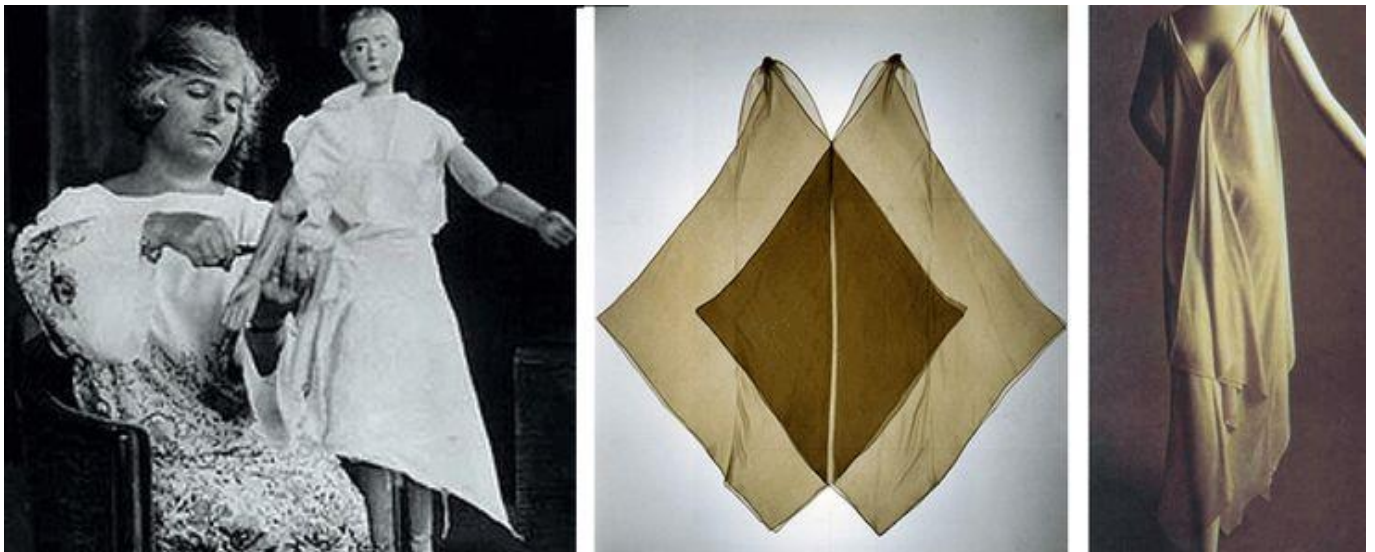
2.4 MODA E ARCHITETTURA:

forma, struttura, identità

La relazione tra moda e architettura non nasce da una semplice analogia formale, ma da un terreno condiviso: entrambe modellano lo spazio, costruiscono figure, organizzano il rapporto tra corpo, movimento e percezione.

Se la moda opera su una scala intima — quella dell'abito — e l'architettura su una scala collettiva — quella dell'ambiente costruito — le due discipline condividono una stessa ambizione: dare forma al mondo attraverso il progetto.

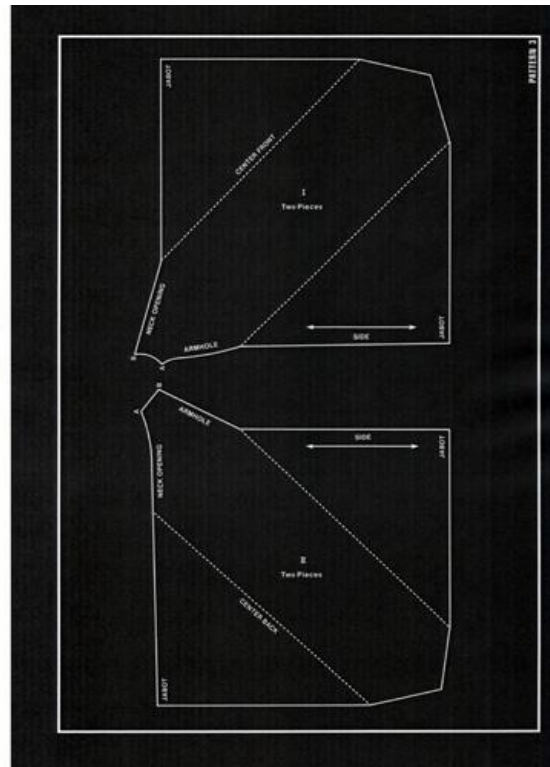
Fin dagli inizi del Novecento, alcuni couturier hanno lavorato come veri e propri "architetti del corpo".



57 *Taglio in sbieco* Madeleine Vionnet

Madeleine Vionnet, con la sapienza del taglio in sbieco, concepisce l'abito come struttura geometrica che avvolge e modella il corpo con la logica di un organismo spaziale. Cristóbal Balenciaga, con il suo linguaggio scultoreo, plasma volumi puri, concavi e convessi, costruendo silhouette che sembrano architetture indossabili. **Gianfranco Ferré**, formato come architetto, traduce la disciplina progettuale in sartorialità: linee, equilibrio, proporzione, dettaglio costruttivo diventano i cardini del suo gesto creativo.

In tutti questi casi, l'abito non è superficie decorativa, ma struttura, spazio, costruzione: un'architettura in scala 1:1 che vive attraverso il corpo.





Cristóbal Balenciaga, con la necessità scultorea del suo estro sartoriale, ricerca struttura nei tessuti, fino alla creazione del *gazar*, tessuto formato da un doppio filo di seta grezza e taffetà, con armatura a tela. Messo a punto nel 1958, insieme a Gustave Zumsteg, il *gazar* è un

tessuto dalla trama larga in grado di sostenere le strutture architettoniche e i volumi degli abiti disegnati dal couturier.



59 Abito a palloncino in gazar,
1961 Cristobal Balenciaga

60 Envelope dress, 1967 C. Balenciaga



61 Abito da sposa 1967 Cristobal Balenciaga



Gianfranco Ferrè, di formazione architetto presso il Politecnico di Milano, si introduce nel mondo della moda con la creazione di accessori in cuoio, metallo e plastica. Negli anni '70 fonda il suo marchio. Nel 1989 gli viene affidata la direzione creativa di Dior, dove il suo talento viene riconosciuto e premiato (1989, Dé D'Or).

Nel suo operato nel mondo della moda le influenze della sua formazione tecnico-scientifica non mancano. Come lui stesso ha dichiarato, le influenze si manifestano

“In termini di logica, metodo, attitudine progettuale, ma anche in termini di volontà di analisi, di gusto per la sperimentazione, di rigore di intenti”.

62 Disegni di studio 1988 Gianfranco Ferrè





63 Chanel Haute Couture 1989



Questa affinità metodologica si riflette anche nel rapporto che la moda costruisce con la città. Ogni brand, nel tempo, sviluppa una propria geografia sentimentale e culturale: luoghi d'origine, quartieri, monumenti, memorie visive diventano parte del suo immaginario identitario. La moda legge le città come palinsesti simbolici, ne assorbe le estetiche, ne rielabora i codici attraverso forme, materiali e narrazioni.

Roma per Bulgari, Parigi per Chanel, Firenze per Ferragamo, Milano per Prada: ogni città diventa archivio, ispirazione, sintassi visiva. In questo senso, l'architettura — intesa come forma costruita, come orizzonte urbano, come patrimonio — diventa parte costitutiva della scrittura del brand.

La relazione tra moda e architettura emerge poi nelle architetture che la moda commissiona, abita, sperimenta. Dai flagship store alle fondazioni culturali, dalle passerelle agli allestimenti temporanei, gli spazi del brand sono dispositivi che traducono un'identità in esperienza, un'immagine in forma tridimensionale.

L'architettura diventa così uno dei linguaggi privilegiati attraverso cui la moda si manifesta e si racconta: un'estensione del progetto che permette di passare dalla scala del corpo a quella della città.

In questo intreccio di forme, linguaggi e luoghi, si delinea il passaggio naturale verso il capitolo successivo, dedicato al **progetto moda**. Qui l'incontro tra moda e architettura non sarà più descritto come affinità teorica, ma come pratica concreta: dalla sfilata come architettura dell'effimero alle mostre come architetture narrative, dai musei alle fondazioni, dalle boutique ai pop-up store. Il progetto per la moda diventa così un laboratorio interdisciplinare che unisce composizione, narrazione e spazio, continuando il dialogo tra effimero e permanenza che attraversa l'intera tesi.

A partire dal 2005, sotto la direzione artistica di Karl Lagerfeld, la maison instaura un sodalizio stabile con il Grand Palais di Parigi. La monumentale navata centrale dell'edificio, straordinaria struttura in ferro e vetro progettata per l'Esposizione Universale del 1900, si rivela il palcoscenico ideale per esaltare la doppia natura del brand: da un lato radicato nella tradizione parigina, dall'altro incline alla spettacolarità contemporanea.

“For Chanel, the Grand Palais is much more than a simple monument in the heart of Paris. Its remarkable architecture makes it a true source of inspiration and creation for Karl Lagerfeld.”

Bruno Palovslky, fashion president of Chanel.



64 Chanel Couture S/S 2008, Grand Palais Parigi



66 Chanel, F/W 2018



65 Chanel F/W 2017
84

Un esempio italiano di questa ricerca di immagine e identità costruita attraverso il dialogo con il proprio territorio di origine è quello di **Ermenegildo Zegna e la città di Milano**. La storia del brand, pur affondando le radici nel distretto tessile di Trivero, trova a Milano la sua espressione urbana: qui si sviluppano la sede creativa, le strategie di comunicazione e soprattutto la regia degli eventi che, negli ultimi anni, hanno messo in scena un rapporto tra moda, architettura e città.



67 Ermenegildo Zegna Milano Moda Uomo 2018, Università Bocconi, Milano

Questo legame prende forma attraverso una serie di scelte progettuali che coinvolgono luoghi emblematici della Milano contemporanea, ognuno portatore di un immaginario preciso.

L'Università Bocconi e Palazzo Mondadori incarnano il dialogo tra Zegna e l'architettura moderna della città. La Bocconi, con il suo complesso sospeso e specchiante progettato da Grafton Architects, diventa nel 2018 il palcoscenico ideale per interpretare l'idea di una sartoria essenziale e tecnologica. Palazzo Mondadori, capolavoro di Oscar Niemeyer, ospita nel 2019 una sfilata



68 Ermenegildo Zegna Uomo S/S 2019, Palazzo Mondadori, Milano

costruita in perfetto equilibrio tra leggerezza, acqua e struttura portante: un'eco architettonica dei temi di fluidità, volume e innovazione propri dell'estetica Zegna.

La Stazione Centrale e Piazza San Fedele, invece, rappresentano l'inserimento del brand nei luoghi simbolo della Milano storica e contemporanea. La monumentalità della Stazione Centrale diventa nel 2019 metafora di movimento, attraversamento e internazionalità, valori coerenti con l'uomo Zegna, viaggiatore e urbano.



69 Ermenegildo Zegna F/W 2019-20 Stazione Centrale, Milano

Infine, la scelta dell'ex area industriale **Falck di Sesto San Giovanni** per la sfilata Primavera/Estate 2020 testimonia l'interesse di Zegna per i processi di rigenerazione urbana della periferia milanese. Qui l'archeologia industriale diventa dispositivo narrativo: le strutture siderurgiche dismesse dialogano con la collezione **#UseTheExisting**, fondata su materiali riciclati e processi di riuso. L'intervento diviene così non solo scenografia, ma atto culturale che sostiene la trasformazione di un paesaggio produttivo in nuovo spazio simbolico.



70 Ermenegildo Zegna S/S 2020, Sesto San Giovanni, Milano





Piazza San Fedele, cuore civile e culturale della città, ospita nel 2023 l'“Oasi di lino”, installazione tessile che trasforma lo spazio pubblico in un racconto esperienziale legato alla filiera del brand.

In tutti questi casi, Zegna utilizza Milano come **archivio di immagini, architetture e significati** in cui radicare e rinnovare la propria identità. La città diventa una piattaforma narrativa, capace di restituire al brand un senso di appartenenza e, al tempo stesso, di apertura alla contemporaneità.

71 Ermenegildo Zegna Oasi del Lino 2024, Piazza San Fedele Milano

72 Ermenegildo Zegna Oasi del Lino 2024, Piazza San Fedele Milano

Nella sfilata *Le Coup de Soleil* di Jacquemus, il **patrimonio paesaggistico** assume un ruolo centrale. Per celebrare il decimo anniversario della maison, Simon Porte Jacquemus sceglie di tornare nella sua **Provenza**, ambientando la collezione tra i campi di lavanda di Valensole. Questo paesaggio, con la sua intensità cromatica e la sua forza evocativa, diventa la cornice ideale per una collezione che trae ispirazione proprio dai colori e dalla luce di questi luoghi. La passerella rosa fucsia che attraversa l'orizzonte viola della lavanda non è soltanto un gesto scenografico, ma un modo per riaffermare le radici affettive e culturali del designer: il territorio d'origine non è sfondo neutro, ma **materiale identitario** che definisce e amplifica l'immaginario del brand.





La relazione tra Bulgari e la città di Roma offre un esempio emblematico di come il rapporto identitario ed estetico tra brand e territorio d'origine possa fondarsi su una traduzione stilistica e concettuale del patrimonio architettonico e ornamentale della capitale. L'atelier di Sotirio Bulgari, fondato a Roma alla fine dell'Ottocento, sviluppa fin da subito un linguaggio gioielliero che attinge ai colori, ai materiali e alle forme dell'architettura classica romana, trasformandoli in segni distintivi della maison.

Tra le interpretazioni più significative di questo dialogo si distingue la collezione **Diva's Dream**, ispirata ai mosaici policromi delle **Terme di Caracalla** e al motivo a ventaglio del fiore di ginkgo biloba. Un altro riferimento diretto al patrimonio della città è la collezione **Bulgari Bulgari**, che reinterpreta la circolarità epigrafica e la monumentalità della **Colonna Traiana**, trasformando le incisioni lapidee e le

«Perché Bulgari e Roma sono la medesima cosa, e questo è un fatto storicamente assodato», «Ciò che ne nasce non sono “copie”, ma traduzioni miniaturizzate degli archetipi architettonici e decorativi della città».
(D'Orazio 2022)



proporzioni classiche in un elemento grafico identitario. L'anello BZero1 ricorda un Colosseo in miniatura, con le sue proporzioni e i livelli circolari. Ma il legame con Roma va oltre le citazioni iconografiche: elementi come l'arco, la serliana, le cornici marmoree e persino il motivo della foglia d'alloro, emblema della gloria imperiale, diventano parte integrante dell'estetica Bulgari, contribuendo a costruire un immaginario che fonde monumentalità, colore e classicità. Secondo lo storico dell'arte **Costantino D'Orazio**, anche il celebre **Serpente**, uno dei simboli più rappresentativi della maison, affonda le sue radici nella cultura visiva romana: la sua forma rimanda infatti all'**Uroboro**, il serpente che si morde la coda, simbolo di continuità temporale, scolpito da Francesco Borromini nel **Palazzo Falconieri**. In questa prospettiva, la città non è soltanto fonte d'ispirazione, ma componente identitaria viva e continuamente rielaborata, un patrimonio simbolico che Bulgari traduce in forme, materiali e narrazioni capaci di attraversare il tempo.



75 Collana collezione Diva's Dream Bulgari





MODA E PATRIMONIO: SEMIOTICHE DELLO SPAZIO

La rilettura culturale dei luoghi storici nella narrazione del brand

L'analisi delle sfilate ambientate nei luoghi del patrimonio rivela come i brand, attraverso l'atto performativo dell'evento moda, attivino una complessa operazione di rilettura culturale della città. Seguendo la prospettiva di Roland Barthes, secondo cui la moda si comporta come un sistema di segni in cui ogni elemento è portatore di senso, l'architettura selezionata per una sfilata non agisce come mera cornice, ma diventa parte integrante del linguaggio visivo del brand. In questo quadro, i luoghi storici si configurano come significanti densi di memoria e stratificazioni simboliche, che la moda intercetta e reinterpretava per amplificare il significato della collezione.

La teoria della cultura di Jurij Lotman contribuisce a chiarire questo rapporto: la città è un testo stratificato, composto da codici, narrazioni e memorie che convivono e si sovrappongono nel tempo. Quando un brand inserisce la propria sfilata all'interno di un sito monumentale, non cancella tali codici, ma vi innesta una nuova iscrizione temporanea, generando un dialogo tra la lingua storica del luogo e il linguaggio contemporaneo del progetto moda. L'evento diventa così un atto di traduzione intersemiotica, capace di mettere in relazione sistemi culturali differenti. In questa direzione si muove anche il concetto di "opera aperta" di Umberto Eco, secondo cui ogni forma culturale è suscettibile di interpretazioni plurali: il luogo storico, scelto come scenografia, accoglie la sovrapposizione effimera della moda senza perdere la propria autonomia semantica.

Questa dinamica teorica trova conferma nei casi studio più emblematici degli ultimi anni. Nel 2016 Fendi presenta la sfilata "Legends and Fairytales" sulla Fontana di Trevi, trasformando il

monumento in un dispositivo narrativo che celebra l'identità romana della maison. La passerella trasparente sull'acqua non altera il significato del luogo, ma lo risemantizza, esaltandone il carattere barocco e luminoso: la fontana diventa un segno culturale che dialoga con l'immaginario liquido e materico della collezione. Analogamente, Louis Vuitton utilizza il Louvre come luogo privilegiato di performance, sfruttandone la natura di archivio simbolico della cultura francese. Le sfilate nella Cour Marly o nella Cour Lefuel attivano un gioco di rimandi tra antico e contemporaneo, coerente con l'estetica della maison fondata sul concetto di viaggio, collezione e memoria materiale. Ancora più paradigmatico è il caso di Chanel al Grand Palais, trasformato da Karl Lagerfeld in un palcoscenico mutevole per quasi vent'anni: una stazione ferroviaria, una foresta, un supermercato, una spiaggia. La struttura in ferro e vetro del monumento, carica di storia espositiva, diventa un significante aperto che accoglie di volta in volta nuovi significati, dimostrando come l'architettura possa essere non solo scenografia, ma medium performativo in grado di costruire l'immaginario del brand.

In tutti questi casi, l'incontro tra moda e patrimonio non produce una sovrapposizione gerarchica, bensì una coesistenza: l'architettura conserva la propria identità storica, mentre la moda vi innesta un livello ulteriore di significato. L'evento diventa così un palinsesto, un dispositivo culturale in cui i valori del luogo, l'immaginario del brand e la teatralità dello spettacolo si fondono in una narrazione unitaria. Lungi dal ridurre i siti monumentali a oggetti di scena, la moda ne attiva la memoria culturale, trasformando l'architettura in una forma di racconto capace di superare la dimensione effimera dell'evento e iscriversi in una trama di significati condivisi.

Valentino The Beginning Haute Couture 2023

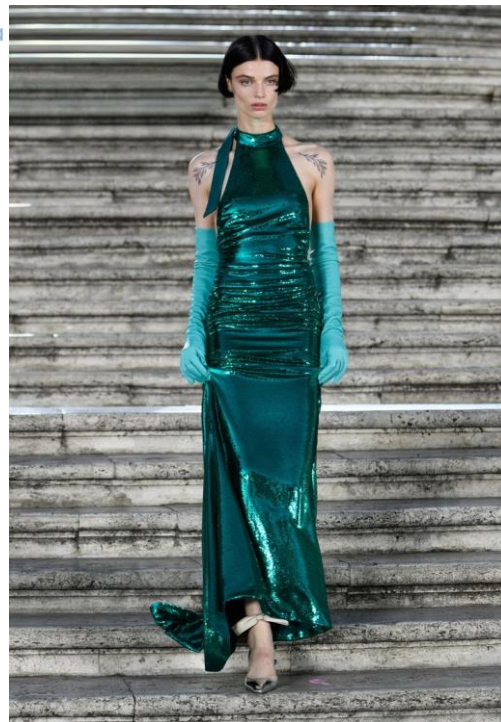
Il set design della sfilata ha due registri: le modelle fanno il loro ingresso in scena sulla scalinata di Trinità dei Monti. Qui gli elementi di scena sono essenziali: punti luce di illuminazione e la strumentazione acustica per l'esibizione del cantautore britannico Labirinth. L'architettura della piazza costituisce la scenografia dello show. Al fondo della scalinata parte una passerella bianca di 600 metri che conduce le modelle a Palazzo Gabrielli, atelier e archivio storico di Valentino.





78 F/W 2023 Modelle sfilano nei pressi di Palazzo Gabrielli









79 Frame dal video della sfilata: passerella per le strade di Roma



Legends and Fairy Tales Fendi FW 16/17

Il 90° anniversario della maison nel 2016 presenta l'occasione perfetta per un ricongiungimento tra Fendi e la sua città, Roma. Viene fatta così una rilettura del patrimonio storico di Roma che porta Karl Lagerfeld a presentare la sua collezione ispirate alle fiabe nordiche della sua infanzia in una location da C'era una volta: Fontana di Trevi.

Qui i l'elemento dell'acqua e la scultura e l'architettura sono la scenografia di un racconto magico, in cui le modelle camminano sull'acqua. L'allestimento di scena scompare, grazie alla trasparenza della passerella in plexiglass, che consente di ridurre al minimo l'impatto fisico e visivo.

80 *Legends and Fairytales* 2016,
dettaglio della passerella in plexiglass









Louis Vuitton Cruise 2025, Palazzo dei Papi Avignone

Analogamente, la sfilata Louis Vuitton Cruise 2025 al Palazzo dei Papi di Avignone rappresenta un ulteriore esempio di intersezione tra moda, architettura e territorio. L'evento ha generato un impatto economico positivo sulla città e la maison ha destinato un importante investimento economico nel progetto di illuminazione urbana e architettonica che comprende la facciata del Palazzo e quelle degli edifici adiacenti. Tuttavia, la sfilata ha anche suscitato proteste e contestazioni locali per il carattere privato dell'iniziativa, evidenziando come il rapporto tra moda e patrimonio resti un terreno complesso, in cui la valorizzazione culturale si intreccia talvolta con logiche di rappresentanza e appropriazione simbolica. Questi episodi testimoniano come il mecenatismo contemporaneo delle maison, pur configurandosi come strumento di tutela e promozione dei luoghi della cultura, continui a sollevare interrogativi sulla natura del rapporto tra interessi privati e bene pubblico.

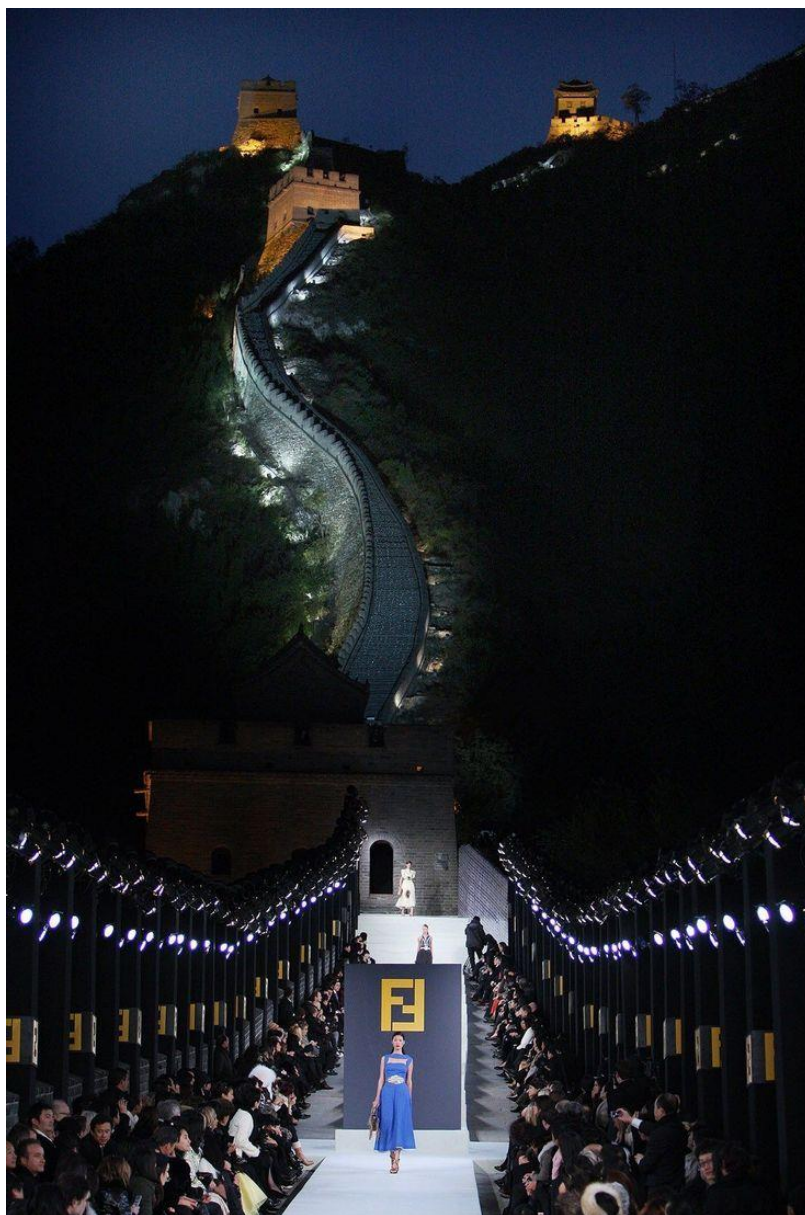




In foto una vista del Palazzo dei Papi di Avignone

FENDI S/S 2008

Il 19 ottobre 2007 la Grande Muraglia, il più grande monumento storico della Cina e una delle sette meraviglie del mondo, ospitò per la prima volta il fashion show. Un progetto che ha richiesto un anno di lavoro e trattative, per realizzare la sfilata che ha fatto la storia. Lo show ruota attorno al numero 8, di buon auspicio nella cultura cinese, con una passerella di 80 metri e 88 modelle che sfilano con una mini-collezione ispirata ai costumi tradizionali cinesi, creata per l'occasione, e i capi della collezione Primavera Estate 2008. Un accurato progetto di light design illumina la passerella sotto il cielo notturno di Beijing.



81 Fendi Fashion show Grande Muraglia Cinese 2007

Il progetto dell'allestimento ha un carattere puramente funzionale e per questo essenziale. Posti negli intervalli della merlatura della fortificazione, una serie di colonne con il monogramma Fendi sostengono i fari d'illuminazione della passerella, segnata da una copertura bianca essenziale.



Ai piedi della scalinata di ingresso è posto un pannello con il medesimo monogramma Fendi delle colonne laterali, sfondo del defilè rettilineo.





Sfilata Fendi FW 2019/2020 The Dawn of Romanity

Roma fa da cornice alla collezione Fendi ispirata proprio alla città Eterna nelle nuance che richiamano i marmi invecchiati e gli intarsi policromi, su una passerella in marmo e un allestimento che rievoca l'immagine di un giardino all'italiana.

La location della sfilata, tra il Tempio di Venere e il Colosseo, celebra l'investimento finanziario della maison, 2,5 milioni di euro, per il restauro del Tempio.





82 The Dawn of Romanity 2019, la passerella in marmo, il Colosseo sullo sfondo

Dolce & Gabbana Valle dei Templi Agrigento

Per la prima volta una sfilata si è tenuta del Tempio della Concordia della Valle dei Templi di Agrigento. Un'area transennata e inaccessibile ai visitatori è stata eccezionalmente aperta e resa fruibile grazie ad una pavimentazione leggermente sollevata che permetteva il transito senza calpestare il suolo sacro del Tempio.



In occasione del fashion show di D&G e per un mese e mezzo il Tempio è stato aperto ai turisti. In passerella una collezione ispirata ai miti dell'antica Grecia, dipinti e ricamati sugli abiti con maestria artigianale.

83 Dolce & Gabbana Alta Moda F/W 2019 Agrigento







*Dolce & Gabbana Alta Moda Tour
Itinerante nella Roma antica, 2025*

Lungo la Via Sacra del foro romano, viene allestito un teatro con comparse e costumi di scena. La collezione è un vero e proprio tributo all'architettura classica. Qui si tiene lo show di Alta Sartoria donna.

Con Castel Sant'Angelo sullo sfondo, su un percorso segnato da tappeto dorato, sfila la collezione di Alta Sartoria uomo ispirata alla sartoria papale.

In Villa Adriana a Tivoli, gioiello dell'imperatore Adriano, l'esposizione di Alta Gioielleria.

84 Dolce & Gabbana Alta Moda
2025, Roma



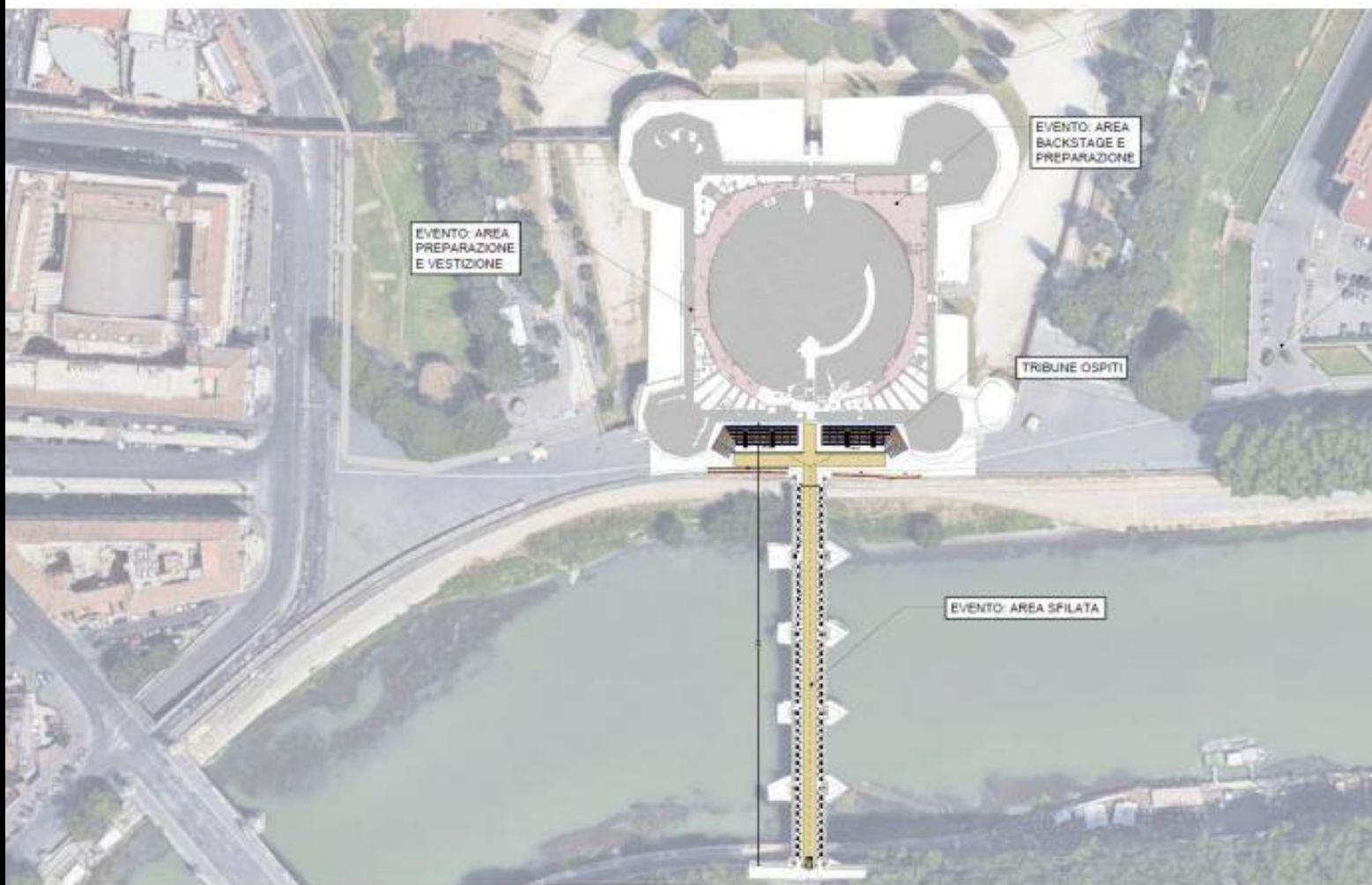




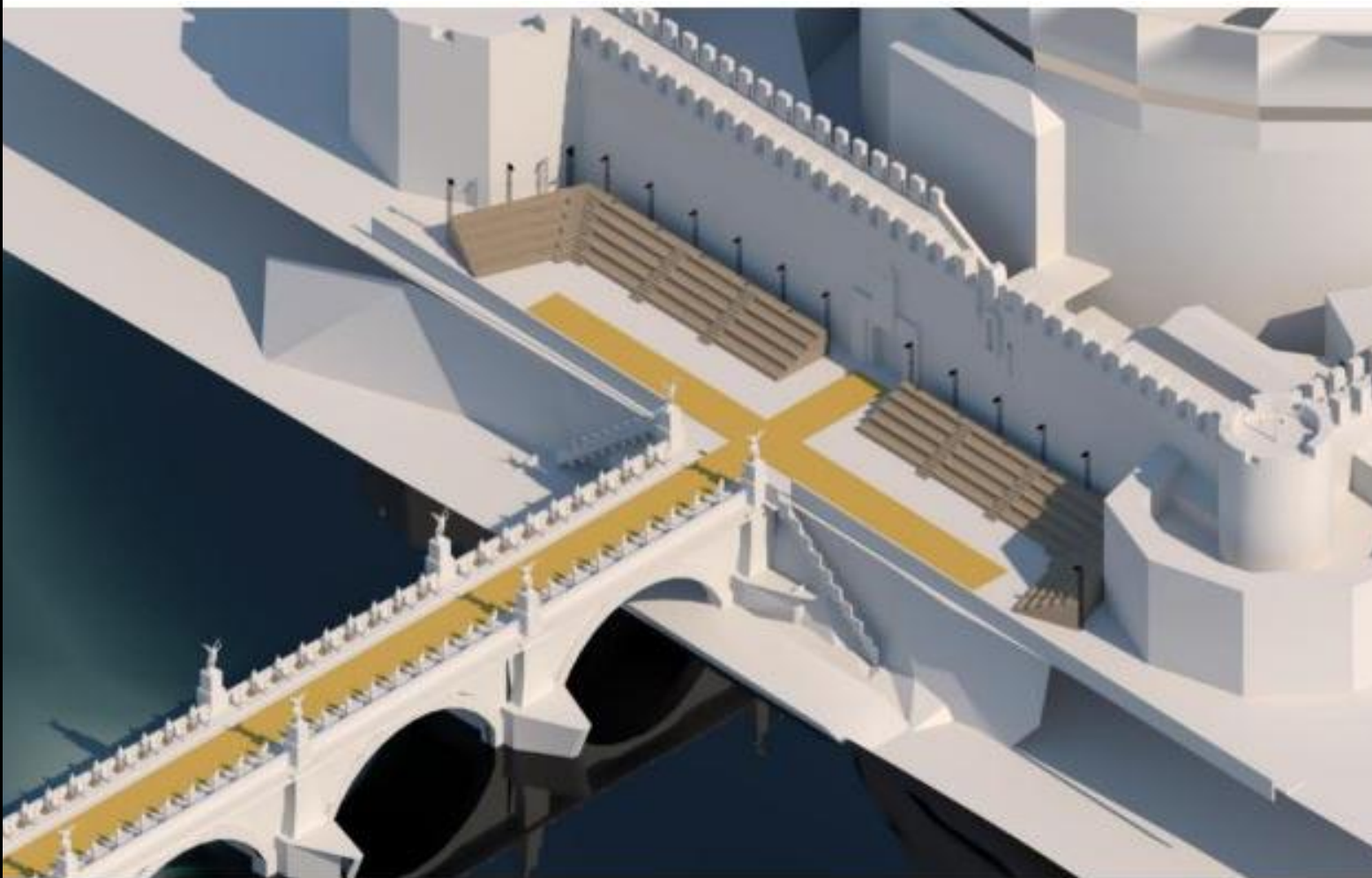


Lungo il ponte di castel Sant'Angelo, un tappeto in velluto dorato segna il cammino dei modelli. Ad aprire la sfilata una processione ripresa dal film *Il Conclave*, curata dalla Sartoria Tirelli che ha realizzato i costumi. I cardinali con gli occhiali da sole si posizionano lungo la passerella su dei podi realizzati per l'occasione.

Dal contratto di sponsorizzazione tecnica, i disegni del progetto per il fashion show presentati e approvati dall'Istituto del Pantheon e Castel Sant' Angelo - Direzione Musei Nazionali della città di Roma.



85 Progetto approvato dal contratto di sponsorizzazione tecnica DMS-RM 04/07/2025 CONTRATTO 63
sottoscritto con la Direzione Musei Nazionali della città di Roma



Bulgari Polychroma Teatro di Taormina 2025

Bulgari, infine, ha più volte rinnovato questo dialogo attraverso eventi e mostre che coniugano il linguaggio del lusso con la valorizzazione del patrimonio, come nel caso di *Bulgari Polychroma*, in cui la ricerca cromatica della maison si lega al tema del mosaico e della luce.

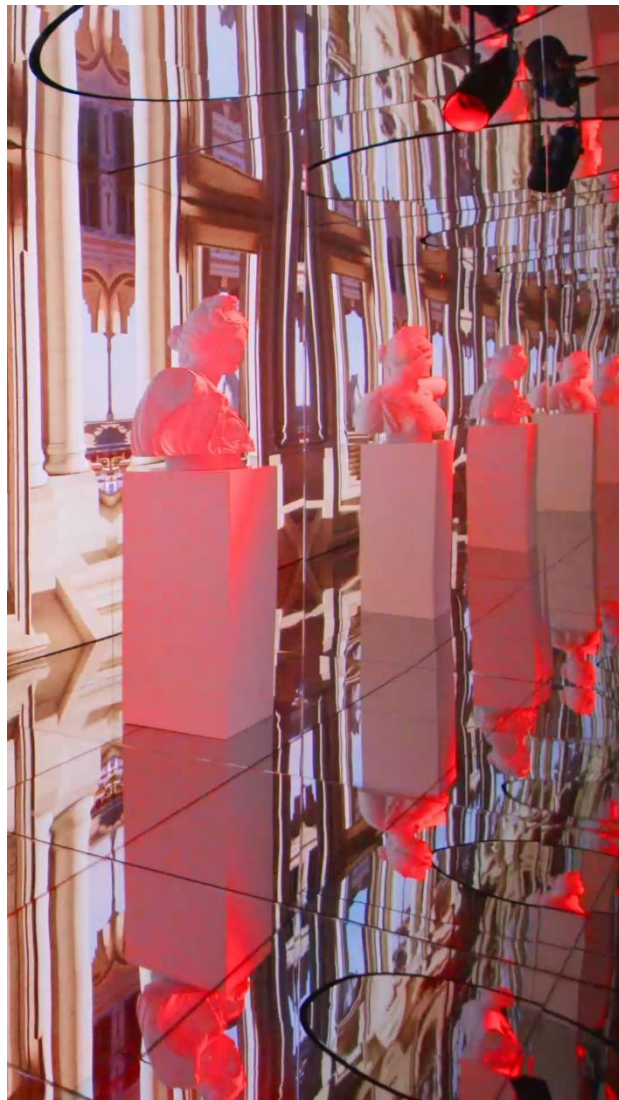
L'evento si divide nell'allestimento di una mostra della collezione Bulgari, Il fashion show nel Teatro Greco di Taormina e un'installazione di Giuseppe Lo Schiavo, *Polychroma Theatre*. L'installazione vede al centro una scultura romana, una menade del culto di Dioniso, dal Museo Archeologico Antonino Salinas di Palermo.

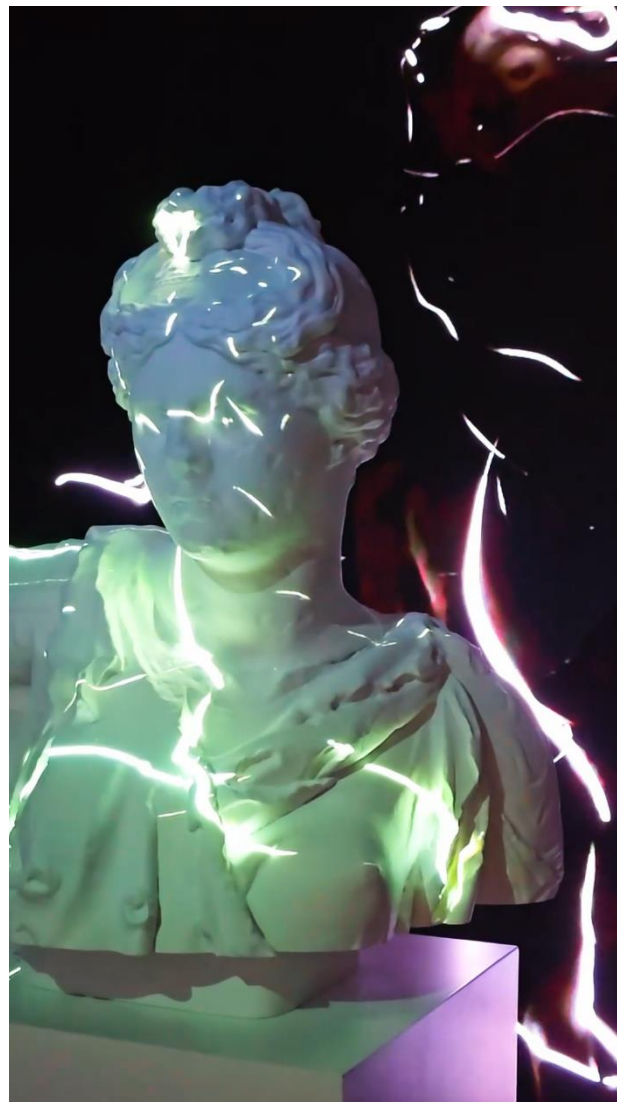


Figura 86 Bulgari Polychroma Teatro Greco di Taormina



87 Installazione *Polychroma Theatre*, Giuseppe Lo Schiavo 2025





Bulgari Aeterna, Terme di Diocleziano Roma

In occasione dei 140 anni della collezione di Alta Gioielleria Aeterna, nel maggio 2024 Bulgari celebra l'Eterna per antonomasia, Roma, in un progetto dagli aspetti profondamente curatoriali che includono mostra e sfilata all'interno delle Terme di Diocleziano, con un evento che fonde arte performativa, magnificenza architettonica e design effimero. La mostra allestita nel Chiostro Ludovisi è accompagnata da una sfilata e da uno spettacolo di danza classica e si conclude con una cena stellata e la performance live della cantante Elisa. Manifesto artistico di questo evento è l'installazione Vista Aeterna della designer olandese Sabine Marcelis in Piazza di Spagna, costituito da 12 pilastri in travertino ornati da specchi color zafferano, omaggio alla luce di Roma celebrata da Bulgari nei suoi gioielli e nei suoi store.

88 Esposizione Alta Gioielleria Aeterna,
Terme di Diocleziano






89 Bulgari Aeterna Show, Chiostro di Michelangelo, Terme di Diocleziano Roma

90 Vista Aeterna Sabine Marcelis, Piazza di Spagna Roma





03.

IL PROGETTO PER
LA MODA

Tra effimero e permanenza

La moda appartiene al tempo breve: nasce, si mostra, scompare. Ogni collezione è un frammento di presente che si consuma nel ritmo delle stagioni, un gesto effimero che sembra destinato alla dissoluzione. Eppure, nonostante la sua fugacità, la moda lascia tracce durature: i couturier entrano nella memoria, le immagini delle sfilate sedimentano nell'immaginario collettivo, gli abiti diventano testimonianze culturali.

La tensione tra ciò che passa e ciò che resta è la condizione originaria della moda.

In questo dialogo tra transitorietà e durata, l'architettura assume un ruolo centrale. Per sua natura stabile e radicata, **l'architettura offre alla moda una possibilità di permanenza**: traduce un'idea in spazio, rende tangibile un'identità, fissa nel costruito ciò che altrimenti svanirebbe. Anche quando è temporanea, l'architettura può imprimersi nel tempo, come nel caso della Torre Eiffel, nata come struttura effimera e divenuta simbolo permanente di una città.

All'interno del sistema moda, il progetto architettonico si manifesta in molte forme: passerelle concepite per un solo istante, allestimenti che narrano la materia dell'abito, mostre che trasformano la creatività in racconto museale, flagship store e fondazioni che incarnano l'immaginario delle maison nella solidità delle città.

Questo capitolo esplora proprio questa geografia di spazi - *effimeri, semi-permanenti e permanenti* - mostrando come la moda abiti l'architettura e come l'architettura, a sua volta, diventi strumento narrativo della moda. È nell'oscillazione tra scena e struttura, tra evento e edificio, che prende forma il **progetto moda**: una pratica che unisce linguaggi, costruisce identità e rende visibile, nello spazio, la logica complessa di un sistema culturale in continua trasformazione.

3.1 ARCHITETTURE DELL'EFFIMERO: IL FASHION SHOW COME PROGETTO

Nel sistema moda, la sfilata rappresenta il momento in cui l'effimero si fa spazio. È un'architettura concepita per vivere nell'istante, per esistere nel tempo breve della performance, eppure progettata con la stessa cura di un edificio permanente. La passerella, la luce, il ritmo d'ingresso dei modelli, la disposizione del pubblico: ogni elemento concorre alla costruzione di un ambiente che ha la forza simbolica di un'immagine destinata a durare.

La sfilata è il primo luogo in cui la moda incontra l'architettura come pratica progettuale.

Il fashion show non è un semplice momento di presentazione: è una macchina complessa, multidisciplinare, dove convergono competenze scenografiche, architettoniche, tecniche, illuminotecniche e performative. Il progetto dell'evento definisce uno spazio da attraversare, una sequenza da esperire, un racconto da mettere in scena.

La moda, che parla attraverso l'abito, utilizza qui lo spazio come ulteriore linguaggio: la scenografia non è sfondo, ma dispositivo narrativo.

La passerella diventa così un **luogo architettonico**, un corpo costruito che determina il rapporto tra modelli e pubblico, orienta lo sguardo, stabilisce distanze e prospettive. È una struttura che pensa il movimento: non solo quello dei corpi, ma dello sguardo che li segue e del pubblico che ne fa esperienza.

La sfilata è quindi un progetto spaziale a tutti gli effetti, anche se destinato a dissolversi.

In questo progetto articolato è spesso necessaria una figura che coordini i contributi multidisciplinari affinché il loro lavoro converga nel quadro finale. **Bureau Betak** ed **Etienne Russo** (fondatore di Villa Eugénie) sono due esempi importanti nel panorama della produzione dei fashion show contemporanei e rappresentano due approcci complementari all'architettura effimera.

Etienne Russo, costruisce scenografie che uniscono teatralità e minimalismo strutturale. Villa Eugénie ha definito l'estetica di molte maison attraverso ambienti sospesi tra installazione artistica e architettura. Russo lavora sul ritmo, sulla geometria e sull'uso calibrato della luce: lo spazio diventa un dispositivo percettivo, un luogo in cui l'essenzialità si carica di tensione drammatica.

“You see the trick, you lose the magic.”

Etienne Russo

In un'intervista a System Magazine dichiara di attingere da ogni cosa la propria ispirazione, tranne che dalla moda (fatta eccezione per i performer del fashion show per eccellenza, Margiela e McQueen). L'arte in particolare, di cui è appassionato collezionista, ha un forte contributo nel suo prodotto.

*“Mi sono formato inizialmente
alla scuola dei designer belgi, nei
tardi anni Ottanta e primi anni
Novanta, quando la location era
estremamente importante per far
passare il messaggio: non quello
che se ne faceva, ma il luogo in sé
doveva avere un’anima... È così
che ho cominciato a lavorare con
Martin Margiela e Dries Van
Noten.”*

Etienne Russo



luogo

LA COURNEUVE

scenografia

LA TAVOLA

musica

IL BOLERO

91 S/S2005 Dries Van Noten

Bureau Betak, studio parigino fondato da Alexandre Betak nel 1990, introduce un approccio immersivo e multisensoriale, basato sulla costruzione di ambienti totali. Le sue scenografie lavorano sulla percezione dello spazio: giochi di luci, superfici riflettenti, materiali leggeri, strutture trasformabili. Betak tratta le sfilate come esperienze sensoriali, in cui la moda è solo una delle componenti di un progetto più ampio che coinvolge design, tecnologia e psicologia dello spettatore.

Nella recente sfilata **Chanel PE 2026**, ad esempio, il Grand Palais viene completamente oscurato e trasformato in un cosmo di pianeti sospesi: un paesaggio astratto in cui l'architettura scompare, sostituita da un'immagine simbolica che trasforma un concetto caro alla fondatrice di maison Chanel in un'esperienza sensoriale.

Mentre Russo lavora sulla percezione e sulla teatralità, Betak costruisce ambienti immersivi che avvolgono il pubblico in una narrazione visiva, che modifica anche la percezione del tempo.



Moda | Gimondo Martina

«I love everything that is
above: the sky, the moon, I
believe in the stars.»

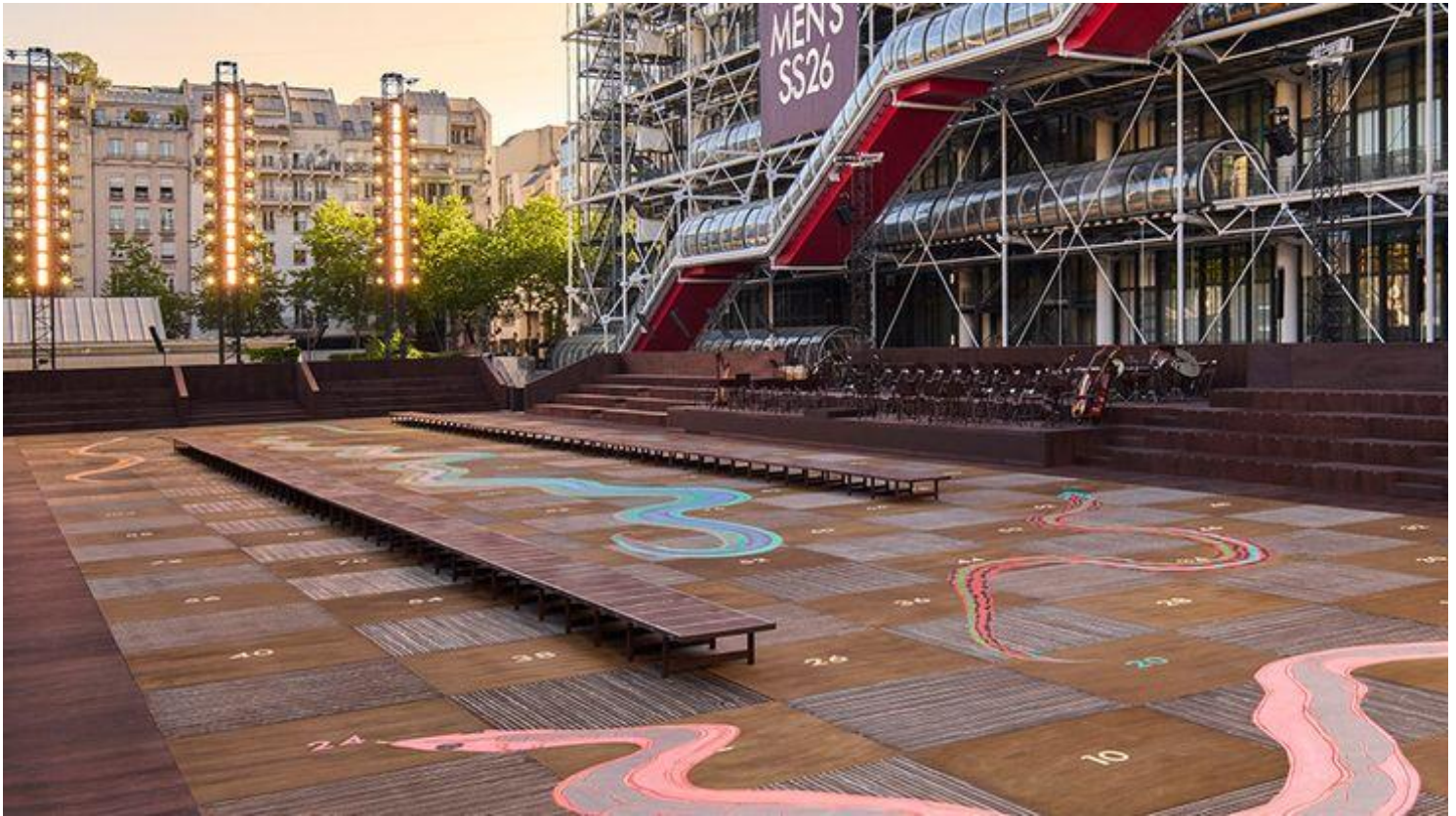
Gabrielle Chanel

92 Chanel SS26

Grand Palais, Parigi.

Per esplicitare con quale sinergia si muovono moda e architettura nella produzione di un fashion show è significativo l'esempio della sfilata Primavera Estate 2026 Uomo di Louis Vuitton. Il luogo è il piazzale del Centre Pompidou, centro culturale progettato da Renzo Piano e Richard Rogers alla fine degli anni '70, a Parigi. L'architettura hi-tech del Centre Pompidou non è la protagonista assoluta di questo show e non il solo elemento architettonico. La passerella è progettata dallo Studio Mumbai dell'architetto indiano Bijoy Jain riproduce un gioco indiano millenario, *Snakes and Ladders*, realizzata in legno colorato con argilla, decorata con cinque serpenti disegnati a mano. Modelli e spettatori fanno parte di questo gioco che porta con sé simbolismo e celebrazione dell'eredità sartoriale indiana.

93 S/S 2026 Uomo Louis Vuitton, Centre Pompidou Parigi

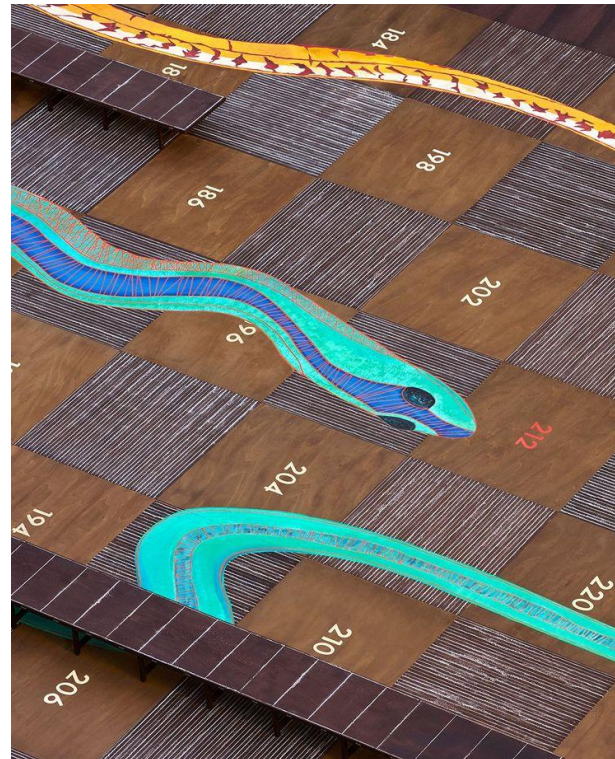




"La mia pedagogia è l'architettura.

Ma se mi chiedo cosa comprenda, in fondo si tratta di creare spazio. Una volta superate le campane e i fischietti, alla fine deve risiedere nella nozione di abitare lo spazio"

Bijoy Jain



Questa è la potenza dell'effimero nella moda: costruire spazi destinati a non durare, ma concepiti per lasciare un segno.

Le scelte scenografiche non determinano soltanto l'atmosfera della sfilata, ma definiscono in modo strutturale il rapporto tra il pubblico e l'evento. La relazione tra spettatore e passerella può assumere forme diverse a seconda della disposizione spaziale, della geometria del set e del tipo di coinvolgimento che il brand intende attivare.³

³ Le categorie qui proposte sono estrapolate dall'opera Calò, Claudio. *La sfilata di moda come opera d'arte*. EINAUDI. Edizione del Kindle.



94 Chanel F/W 2010 Grand Palais Parigi

Il “centrotavola”

Nel modello del *centrotavola*, l’allestimento è posto al centro dello spazio e il pubblico assiste in una zona esterna alla scena.

In questa configurazione, lo spazio costruisce una distanza di contemplazione: il pubblico è “appena fuori” dall’architettura della sfilata, spettatore di un dispositivo che si svolge davanti a lui come un *tableau vivant* in movimento.

È la geometria tipica delle sfilate più “classiche”, dove la passerella è protagonista assoluta e il pubblico rimane ai margini della struttura, come se osservasse un’opera.



95 Chanel Métiers d'Art 2015/16, Roma

La “mise en abyme”

Al contrario, nella *mise en abyme* lo spettatore viene immerso nella scenografia: lo spazio non è più un perimetro da osservare, ma un ambiente in cui entra e che lo avvolge. Il pubblico diventa parte della scena, partecipa attivamente all’atmosfera, e la sfilata si costruisce come un’esperienza condivisa.



96 *Chanel Cruise 2017* Cuba

L'“escursione”

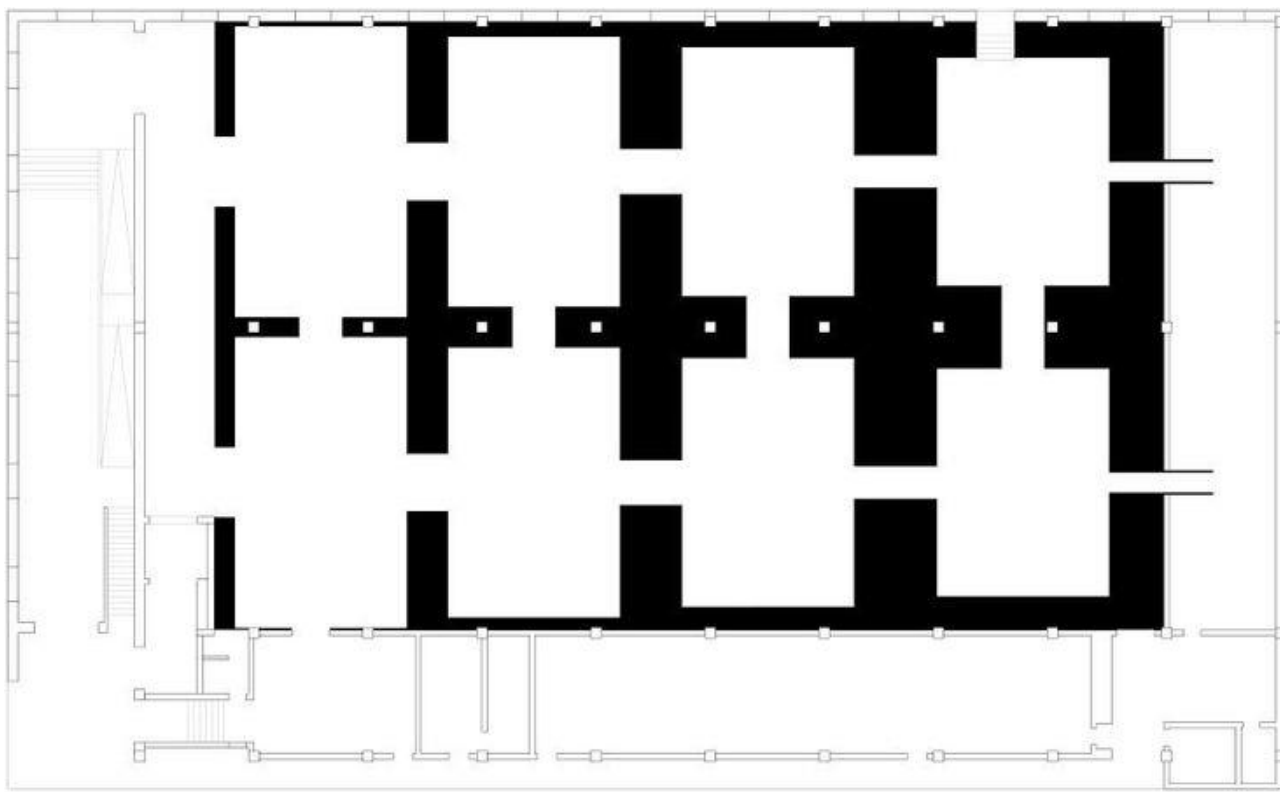
Infine, nel modello dell'*escursione*, è la location a determinare l'identità della sfilata. Il luogo — storico, naturale, urbano, archeologico — diventa parte dell'allestimento stesso: non è scenografia ricostruita, ma ambiente reale che ospita e plasma la performance. Qui il viaggio è tema e metodo: il pubblico si sposta, attraversa, esplora. Ogni location crea un'opportunità diversa e offre un repertorio di memorie, forme e atmosfere che il progetto scenografico assorbe e rielabora. Le sfilate all'aperto, quelle en plein air o nei luoghi simbolici della città, appartengono a questa categoria: l'architettura dell'evento si mimetizza con il racconto del luogo, trasformandolo in parte integrante della narrazione.

Prada e OMA: la sfilata come laboratorio architettonico

La collaborazione tra Prada e lo studio OMA / AMO, guidato da Rem Koolhaas, rappresenta uno dei casi più significativi della relazione tra architettura e fashion show. OMA concepisce la sfilata come un esperimento sulla percezione dello spazio: la passerella diventa un campo architettonico da esplorare, un "territorio" modellato da materiali, riflessi, trasparenze e geometrie.

Nel progetto Infinite Palace, ad esempio, la sfilata si sviluppa in un ambiente costruito come una successione di stanze. Lo show è quindi frammentato, in spazio concatenati che gradualmente modificano le proporzioni costruendo l'illusione della prospettiva. Anche il pubblico è frammentato, diviso in piccoli gruppi all'interno delle stanze, godendo di una prossimità più intima con i modelli. Ogni stanza è rivestita su pareti e pavimento con finti marmi blu e neri mentre il passaggio da un ambiente all'altro è segnato da spazi rivestiti di alluminio.

97 Planimetria del progetto OMA per Prada F/W 2015





98 Prada F/W Infinite Palace

Prada's Fall/Winter 2023 menswear show

La collezione celebra i principi contemporanea della moda, in cui semplicità e minimalismo sono accostati ai loro opposti comfort esagerazione e intimità. Il set design di AMO traduce questi principi creando due atmosfere che sfumano l'una verso l'altra. L'ingresso dei modelli avviene in un'atmosfera intima, dalle luci soffuse, dove solo la struttura brutalista del Deposito di Fondazione Prada è visibile. Lentamente il soffitto sale rivelando lampadari lunghi 3 metri dalla forma classica e i materiali industriali, per poi tornare alla posizione iniziale.

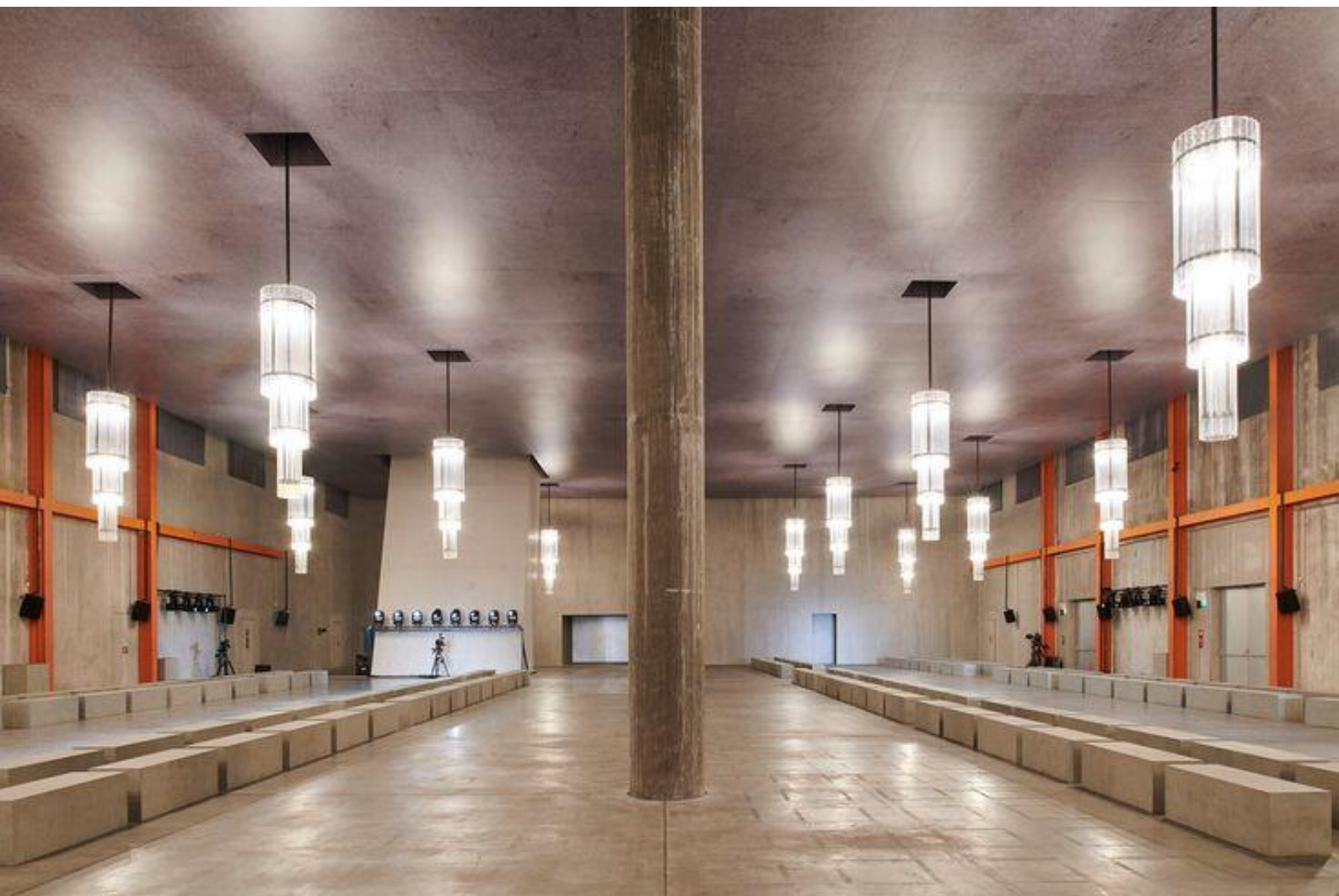


99 Prada F/W 2023



Guarda la sfilata!

Architettura della Moda | Gimondo Martina



100 Prada F/W 2023

Prada SS24 *Fluid Form*

La collezione dal nome Fluid Form viene esposta in un'ambiente in cui trasparenza e fluidità sono i principali segnali visivi del set design, insieme all'alluminio che riveste le superfici e riflette il movimento dei modelli. Cascate di fluido viscoso scendono dal soffitto per infrangersi sul pavimento in pozzanghere montagnose e dense, definendo lo spazio della sfilata e quello degli spettatori.

101 Prada S/S 2024 *Fluid Form*









Palm Angels Uomo SS19: l'architettura urbana come scenografia

La sfilata **Palm Angels Uomo SS19** è un esempio emblematico di come il fashion show possa appropriarsi dell'estetica urbana trasformandola in scenografia effimera. All'interno di uno skatepark ricostruito in forma di paesaggio industriale, la passerella diventava una "struttura viva": rampe, superfici in cemento, elementi metallici e luci al neon evocavano un frammento di città notturna.

L'architettura qui non è un semplice sfondo: è un dispositivo che definisce il ritmo della sfilata, orienta la percezione e costruisce un immaginario preciso. La moda si innesta nel linguaggio dell'ambiente urbano e lo reinterpreta, generando una narrazione visiva in cui gli abiti dialogano direttamente con lo spazio.

Questo caso mostra come l'architettura effimera possa creare mondi, atmosfere e identità temporanee che diventano parte della definizione estetica del brand.

102 Palm Angels Uomo S/S2019



Chanel Spring/Summer 2025

La passerella firmata dal designer Willo Perron ridefinisce lo spazio dello show concentrando modelle e pubblico su una **passerella scultorea**, composta da due percorsi ellittici sovrapposti che disegnavano nello spazio il simbolo dell'infinito e contemporaneamente rendeva omaggio alla doppia C del logo Chanel.

La doppia rampa permetteva ai modelli di muoversi su livelli differenti; il pubblico era disposto lungo curve continue, avvolto da un percorso fluido; la luce esaltava i volumi e la purezza delle superfici, generando una percezione quasi museale.

103 Passerella di Willo Perron per Chanel
S/S 2025, Grand Palais Parigi.





3.2 EXHIBIT DESIGN

L'ingresso della moda nello spazio museale ha definito, negli ultimi decenni, un nuovo ambito progettuale che oscilla tra **effimero e permanenza**: l'**exhibit design**.

Il curating di moda vede nella figura di Diana Vreeland una pioniera. Con la sua collaborazione in qualità di consulente con il MET Costume Institute di New York, la direttrice di Harper's Bazaar e Vogue, trasforma radicalmente il modo di concepire le esposizioni: non più successione cronologica di capi, ma vere narrazioni scenografiche costruite attorno al suo personale punto di vista. Con la celebre retrospettiva dedicata a Cristóbal Balenciaga (1973). Vreeland inaugura una modalità espositiva fondata su teatralità, atmosfera e interpretazione, aprendo la strada a una museografia capace di dialogare con arte e architettura.

L'allestimento espositivo diventa un dispositivo architettonico attraverso cui la moda non solo espone, ma interpreta sé stessa; non solo mostra gli abiti, ma costruisce una narrazione visiva, spaziale e culturale capace di incidere sull'immaginario collettivo.

L'allestimento è, per sua natura, una **architettura temporanea**, destinata a durare quanto la vita della mostra. Tuttavia, a differenza della sfilata, che vive nell'istante, l'exhibit occupa una posizione intermedia: è effimero nella durata, ma richiede una progettazione accurata e un pensiero spaziale complesso, tipico della permanenza.

Gli spazi espositivi diventano così luoghi in cui luce, materiali, cromie e ritmo definiscono un'esperienza che va oltre la semplice osservazione degli abiti, trasformando la mostra in un ambiente totale.

Gli **oggetti di moda**, sottratti al loro contesto d'uso, assumono nel museo una nuova identità. Diventano documenti, artefatti, memorie materiali che necessitano di un apparato architettonico per essere compresi: basi, teche, supporti invisibili, superfici continue che orientano lo sguardo e costruiscono gerarchie narrative.

Attraverso questi dispositivi, l'exhibit design costruisce narrazioni stabili dentro spazi instabili, creando momenti di permanenza simbolica. Il museo diventa così un luogo ibrido: un archivio della memoria e allo stesso tempo un laboratorio di immaginari, in cui la moda viene interpretata come arte, cultura materiale e racconto visivo.

Le esposizioni possono essere di natura diverse, oltre alle mostre monografiche e le retrospettive, che ospitano pezzi dalle prestigiose collezioni dei designer cui la mostra è dedicata, vi sono altri modi in cui esporre la moda, reinterpretando il prodotto attraverso tre modalità: matericità, sensorialità e performatività.

1. Matericità⁴

Il museo valorizza la materia dell'abito: la sua trama, la costruzione sartoriale, le tecniche artigianali e la qualità della superficie.

Supporti minimali, teche sospese, fondali neutri o tattili rendono percepibile la fisicità della moda, trasformando l'abito in un manufatto scultoreo.

2. Sensorialità

Molte mostre contemporanee utilizzano luce, suono, colore, video e proiezioni per attivare un coinvolgimento sensoriale.

Qui l'allestimento diventa spazio atmosferico: un ambiente immersivo che amplifica la relazione tra visitatore e oggetto.

3. Performatività

Alcune esposizioni integrano elementi performativi: manichini dinamici, video-installazioni, ricostruzioni di gesti, sequenze coreografate.

La moda torna così alla dimensione del movimento, riattivando la relazione tra corpo, spazio e abito.

⁴ Marco Pecorari *Beyond Garments: Reorienting The Practice And Discourse Of Fashion Curating* in Annamari Vänškä; Hazel Clark. *Fashion Curating: Critical Practice in the Museum and Beyond*, pp.182-196 Bloomsbury Publishing. Edizione del Kindle.



| Gimondo Martina

MATERICITÀ

106 Not In Fashion: Fashion
Photography In The 90s

Museum Fur Kunst Francoforte,
2010. Curato Da Sophie Von
Olfers



SENSORIALITÀ

105 The Sound Of Clothes:
Anechoic

Nick Knight + Paul
Hetherington + Ross Philips



PERFORMANCE

104 Fashion In Motion.

Claire Wilcox + V&a Museum
1999-oggi

MOSTRE: L'ARCHITETTURA TEMPORANEA DEL RACCONTO NELLA MODA

Le mostre di moda rappresentano una delle forme più affascinanti di incontro tra progettazione architettonica, narrazione culturale e identità del brand. Se la sfilata costruisce un'architettura dell'istante e l'exhibit design definisce una spazialità intermedia, le grandi retrospettive portano la moda dentro una dimensione di **permanenza simbolica**, trasformando l'abito in un documento visivo e storico, e lo spazio museale in un dispositivo narrativo.

La mostra di moda si distingue da qualsiasi altra esposizione di arte o design perché l'oggetto esposto – l'abito – è inseparabile dal corpo, dal movimento e dal gesto. La sfida museografica consiste proprio nel tradurre questi elementi immateriali in un percorso spaziale fatto di luce, atmosfere e scenografie.

La mostra diventa così una **architettura del racconto**: un insieme di ambienti, sequenze e "stanze" che, come capitoli di un libro, costruiscono un discorso critico sul lavoro di una maison o sulla visione di un designer.

ALEXANDER McQUEEN

SAVAGE BEAUTY



107 Allestimento di ingresso mostra Savage Beauty 2011, MET Costume Institute, New York

ALEXANDER MCQUEEN SAVAGE BEAUTY

04.05.2011- 31.07.2011

MET Costume Institute, New York

Life-death, lightness darkness, predator prey, man machine

Prima galleria: the romantic mind

Qui l'allestimento diventa un vero teatro della visione: stanze gotiche, camere delle meraviglie, pareti specchianti, proiezioni, suoni dissonanti. L'abito non è esposto: **appare**, come se emergesse da un immaginario oscuro e poetico. La mostra non racconta McQueen, ma *fa vivere* il suo mondo estetico. È un'architettura che costruisce emozioni.



108 Savage Beauty "Cabinet of Curiosity 2011 MET Costume Institute New York Costume



Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology

MET New York

05.05.2016 – 14.08.2016

In mostra più di 170 capi per approfondire il rapporto tra handmade e produzione industriale nella haute couture e nel ready-to-wear di alto livello. La mostra è stata allestita, su progetto dello studio OMA, nell'ala Robert Lehman del museo, una struttura ottagonale aggiunta al corpo principale, per preservare gli spazi dedicati alla mostra permanente. I corridoi dell'edificio hanno presentato diversi problemi all'allestimento, per via dell'eccessiva luce naturale e degli spazi non adeguati alla mostra. OMA ha perciò progettato un volume bianco dai richiami formali classici per avere una cornice neutra dentro cui esporre la varietà di abiti.

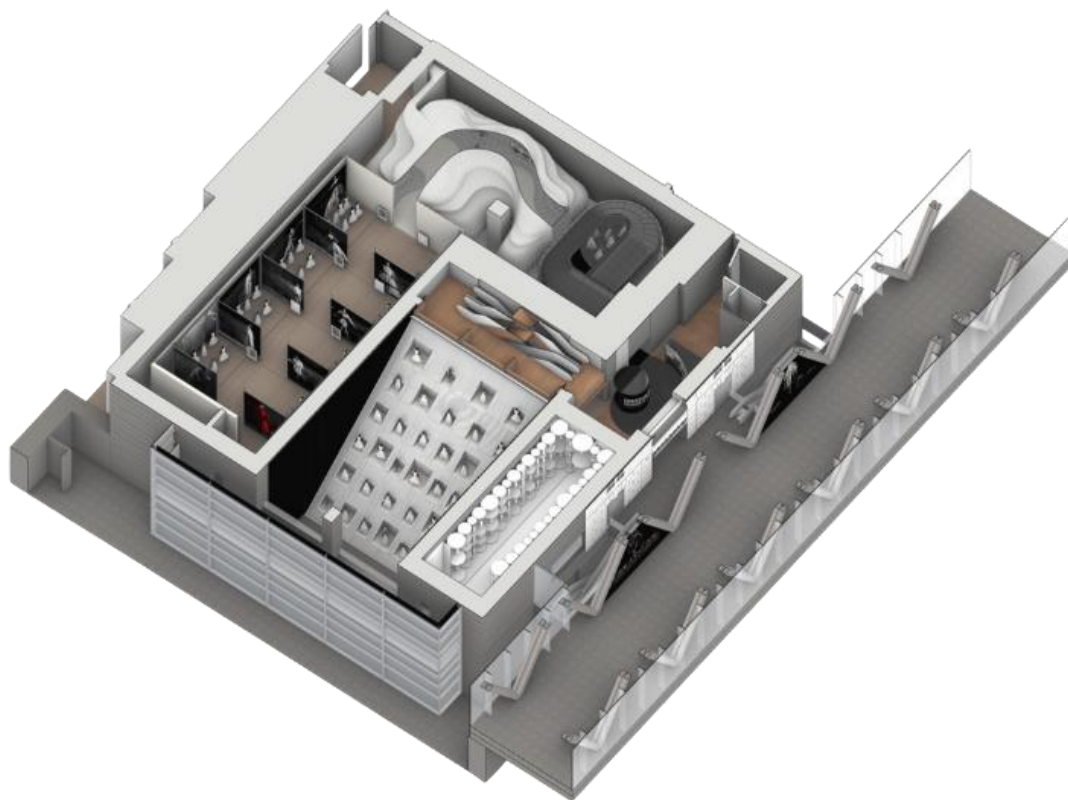


JAPAN TOKYO CHRISTIAN DIOR : DESIGNER OF DREAMS OMA



Qui vi è riportato, la scenografia progettata dallo studio OMA per la mostra Christian Dior: Designer of Dreams. La casa di Christian Dior a Tokyo, riletta in una chiave che coniuga innovazione tecnologica e tradizione, attraverso una sequenza di stanze organiche e ortogonali





110 Assonometria di progetto degli spazi
mostra, OMA

111 Vista dell'allestimento





112 Rei Kawakubo/Comme Des Garçons: Art of the In-Between 2017 MET New York

REI KAWAKUBO/COMME DES GARÇONS: ART OF THE IN-BETWEEN

04.05.2017 – 04.09.2017

MET New York

Curatore: Andrew Bolton

Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between parte dal concetto di interstizialità tra dualità opposto. Le collezioni di Kawakubo si posizionano proprio negli interstizi, annullando la dualità. La mostra esamina nove espressioni di questo concetto di "in-between": Assenza/Presenza; Design/Non Design; Moda/Antimoda; Modello/Multiplo; Alto/Basso; Allora/Ora; Sé/Altro; Oggetto/Soggetto; e Abiti/Non Abiti.

L'esposizione è un paesaggio concettuale fatto di volumi bianchi, strutture scultoree, spazi porosi che annullano la distinzione tra oggetto e ambiente. L'allestimento interpreta il pensiero della designer: il vuoto, l'incompiuto, il paradosso, il corpo deformato e ricostruito.

Qui l'architettura diventa dispositivo critico.





LA CAMICIA BIANCA, SECONDO ME, Gianfranco Ferré

1 febbraio 2014 - 29 giugno 2014

Museo del Tessuto, Prato

Allestimento essenziale e luminoso che presenta le camicie di Ferré come vere sculture di tessuto: teche trasparenti, luce radente e schizzi progettuali rivelano l'approccio architettonico e la purezza formale del suo lavoro.



115 Allestimento mostra *La camicia, secondo me*, Prato 2014



114 Telo proiezione *La camicia, secondo me*, Prato 2014



116 ALAÏA / BALENCIAGA. Scultori della forma Prato 2025-26. A sinistra un abito Alaïa, a destra Balenciaga

ALAIA / BALENCIAGA. Scultori della forma.

Museo del Tessuto, Prato

25.10.2025 - 03.05.2026

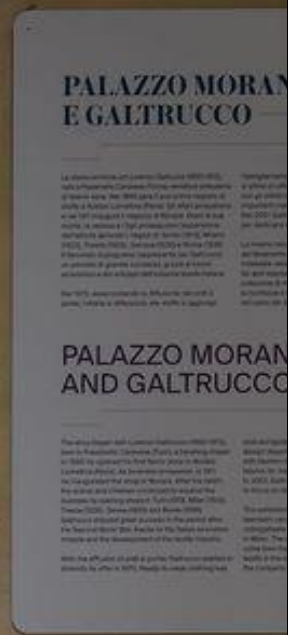
Curatore: Olivier Saillard

Due couturier a confronto che hanno in comune la concezione architettonica della forma sartoriale. L'abito si modella attorno al corpo come una costruzione, per Balenciaga creando forme e volumi autonome, per Alaia invece avvolgendo le forme del corpo come una seconda pelle. Un elemento comune a entrambi i linguaggi segna visivamente i 50 capi in esposizione: il colore nero. Una tonalità assoluta che esprime stile, sobrietà, eleganza e sensualità.





117 ALAÏA / BALENCIAGA. *Scultori della forma* Prato 2025-26



Galtrucco. Tessuti Moda Architettura

Palazzo Morando, Milano

12.12.2024 – 15.06.2025

Ricostruisce la storia materiale e visiva di una delle più importanti aziende tessili italiane, mostrando come trama, colore e superficie si intreccino con architettura e design.

Le due sezioni della mostra raccontano la storia del marchio nei suoi anni di attività commerciale. La prima sezione ricorda la comunicazione commerciale del brand, attraverso le vetrine iconiche, i negozi, le pubblicità. La seconda invece è dedicata al prodotto: i tessuti.

Una storia che vede la cooperazione di più discipline artistiche nella diffusione dell'immagine e del prodotto di questa azienda storica. I negozi rappresentano l'importante apporto dato dall'architettura agli spazi commerciali di Galtrucco. Progettati da importanti architetti e designer della borghesia milanese, Guglielmo Ulrich o Melchiorre Bega, gli store avevano un tocco avanguardistico ed erano pensati su misura rispetto alle esigenze dei clienti.



Balenciaga Shoes from Spain Tribute

21.02.2025 – 02.03.2025

Palazzo Morando, Milano

Un'architettura storica, quella di Palazzo Morando nel quadrilatero della moda milanese, un'occasione eccezionale, quella della Fashion Week, i manichini di Bonaveri, l'eccellenza artigianale dell'industria calzaturiera spagnola e un maestro della sartoria: Cristobal Balenciaga. Questi sono gli elementi della mostra promossa dalla Federazione delle Industrie Calzaturiere Spagnole (FICE) e curata da **Javier Echeverría Sola**, che celebra la sartorialità artigianale, la qualità e l'innovazione.

Venticinque abiti di Cristóbal Balenciaga in prestito dalle collezioni museali dei Musei Cristóbal Balenciaga di Getaria, del Traje di Madrid e del Disseny di Barcelona, esposti su busti Bonaveri della collezione Atelier che rimandano allo stesso approccio sartoriale che ha reso il couturier spagnolo un pioniere della moda. I manichini riescono a mettere in risalto le linee, la silhouette e la forma degli abiti di Balenciaga, riprendendo la sua concezione della moda come arte.

“Un couturier deve essere un architetto per la forma, un pittore per il colore, un musicista per l'armonia e un filosofo per la misura”

Balenciaga



120 Balenciaga Shoes from Spain Tribute, Palazzo Morando, Milano 2025



Catwalk: The Art of the Fashion Show
18.10.2025 – 15.02.2026

Vitra Design Museum

La mostra racconta due secoli di storia del fashion show, attraverso una raccolta di clips e fotografie, materiale di scena e creazioni di haute couture. Ne emerge un fenomeno complesso che è al contempo moda e manifestazione artistica, unione di forma umana, miti e ideali, contesti reali e cambiamenti sociali.



3.3 MUSEI DELLA MODA: ARCHITETTURE DELLA MEMORIA E SPAZI DELLA PERMANENZA

Se le mostre rappresentano la dimensione effimera e spettacolare del racconto della moda, i **musei della moda** costituiscono il suo orizzonte di permanenza. Sono luoghi progettati per custodire, conservare e tramandare la memoria materiale del vestire: architetture nate per dare stabilità a un sistema che, per sua natura, è consapevolmente fugace.

Nei musei della moda, l'abito non è soltanto un oggetto estetico, ma diventa **documento, archivio, testimonianza culturale**, capace di raccontare epoche, identità e immaginari.

La nascita di questi musei risponde a un'esigenza precisa: offrire alla moda una dimensione temporale che superi la durata della collezione, fissando nel presente ciò che altrimenti scivolerebbe nel passato. Sono spazi permanenti, ma concepiti per accogliere l'effimero delle tecniche, delle forme e delle estetiche.

In Europa, alcuni musei rappresentano veri pilastri nella costruzione della cultura della moda:

Museo della Moda e del Costume, Palazzo Pitti (Firenze)

Custodisce oltre 6.000 pezzi, dal XVI secolo alla contemporaneità, e utilizza le sale storiche come palcoscenico permanente per l'identità italiana della moda.





123 Focaccia Palazzo Fortuny, Venezia

Palazzo Fortuny (Venezia)

Palazzo quattrocentesco dallo stile tipico veneziano divenne per Mariano Fortuny, artista poliedrico interessato a pittura, fotografica, scenografia e costume, un laboratorio di sperimentazione, nel 1907, infatti, vi installò il primo laboratorio per la stampa su tessuto. Oggi mantiene le caratteristiche dell'atelier configurandosi come un museo-laboratorio dedicato a Mariano Fortuny, dove moda, arte, fotografia e arti applicate convivono in un continuum creativo.

Metropolitan Museum of Art – Costume Institute (New York)

Probabilmente il più influente al mondo: qui la moda entra ufficialmente nel canone della cultura visuale, grazie a un archivio straordinario e a mostre progettate come opere totali.



Victoria and Albert Museum (Londra)

Con una delle collezioni tessili più vaste al mondo, il V&A è un punto di riferimento internazionale: qui la moda è studiata come fenomeno sociale, tecnologico e artistico.

Musée Galliera (Parigi)

Museo dedicato all'alta moda francese, recentemente ampliato con nuovi spazi espositivi, simbolo della tradizione sartoriale parigina e delle sue narrazioni.

Kyoto Costume Institute (Giappone)

Una delle collezioni più importanti per la conservazione dei tessuti e dei capi occidentali, con un approccio scientifico alla materia della moda.

Musée Yves Saint Laurent (Parigi e Marrakech)

Due architetture complementari che raccontano il lavoro della maison attraverso luce, materiali e linee, in coerenza con l'eleganza del suo linguaggio.

Museo Cristóbal Balenciaga (Getaria)

Un museo monografico che unisce architettura contemporanea e memoria del couturier, dando forma spaziale alla sua eredità creativa.



125 Palais Galliera, Parigi



127 Musée Yves Saint Laurent Parigi

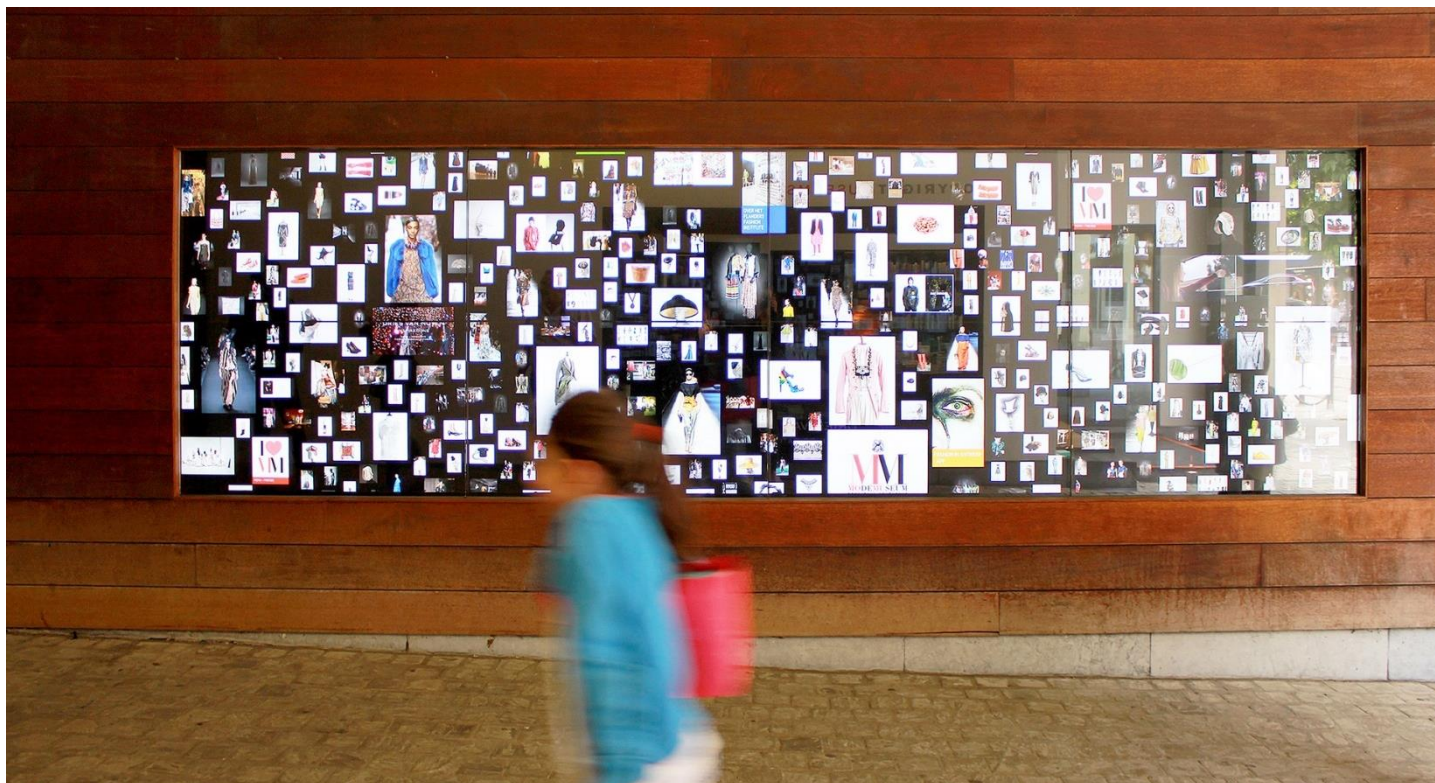
126 Musée Yves Saint Laurent Marrakech, progetto Studio KO



MoMu (Anversa)

Il MoMu di Anversa è un museo dedicato alla moda contemporanea e al patrimonio creativo belga. La sua collezione comprende oltre **38.000 pezzi** tra abiti, accessori, tessuti e materiali d'archivio. Le esposizioni mettono in dialogo **capi storici e creazioni recenti**, come i look di Dries Van Noten, creando percorsi che mostrano come la moda evolva nel tempo. Accanto alle sale espositive, il museo offre strumenti digitali innovativi, tra cui la **MoMu Collection Wall**, una grande parete interattiva accessibile anche dall'esterno, che permette di esplorare virtualmente gran parte della collezione. Grazie a questa combinazione di archivio, contemporaneità e tecnologia, il MoMu si conferma come un punto di riferimento internazionale per la cultura della moda.

128 *MoMu Collection Wall*, Antwerp Anversa



Questi luoghi rappresentano una **mappa culturale del vestire**, un atlante museale che interpreta la moda non come fenomeno superficiale, ma come archivio storico, artistico e sociale.

Ogni museo della moda è un'architettura costruita sul principio della **durata**. Le sale espositive, le riserve, gli archivi, gli ambienti climaticamente controllati: ogni spazio è progettato affinché la moda possa sopravvivere al tempo.

Ma ciò che li distingue è la loro doppia natura:

- **permanente**, perché custodiscono oggetti e saperi da tramandare
- **mutevole**, perché le mostre, gli allestimenti e gli spazi narrativi cambiano costantemente

Il museo della moda è dunque un luogo ibrido: solido, ma dinamico; stabile, ma mai definitivo. In questi spazi il rapporto tra moda e architettura diventa evidente: la moda si affida all'architettura per conservare la propria memoria, e l'architettura risponde con ambienti che diventano parte integrante del racconto.

Dai musei nasce un passaggio naturale verso le **fondazioni**: luoghi dove arte, architettura e moda si intrecciano sotto un'unica visione culturale.

Fondazione Prada, Fondation Louis Vuitton, Fondation Cartier e molte altre rappresentano una forma evoluta di questo incontro: spazi museali dedicati non solo alla moda, ma ai linguaggi contemporanei, in cui le maison diventano attori culturali e promotori di patrimonio.

Le fondazioni si configurano come **architetture permanenti del pensiero**: dispositivi culturali che uniscono memoria, ricerca e produzione artistica.

Fondazioni: architetture permanenti tra moda, arte e cultura

Se i musei della moda rappresentano il luogo in cui la memoria del vestire viene conservata, le **fondazioni** segnano un ulteriore passaggio: qui la moda non si limita a custodire il passato, ma diventa parte attiva della produzione culturale contemporanea.

Le fondazioni sono spazi in cui **architettura, arte e moda convivono**, si contaminano, si interpretano reciprocamente. Sono architetture permanenti che riflettono la visione delle maison e si configurano come atti culturali complessi, capaci di influenzare le città e il sistema dell'arte.

Le fondazioni non sono musei monografici, né spazi commerciali. Sono luoghi liminali: istituzioni culturali nate per ospitare mostre, performance, ricerche artistiche e progetti interdisciplinari, spesso in continuità con l'estetica e l'identità del brand.

In questi spazi, la moda assume un ruolo di mecenatismo contemporaneo, diventando motore di cultura attraverso l'architettura.

Ciò che accomuna queste architetture è il loro ruolo culturale: sono spazi progettati per durare, ma sempre aperti al cambiamento; sono luoghi in cui la moda non è protagonista unica, ma parte di un ecosistema culturale più ampio. In questo senso, le fondazioni rappresentano una forma di **permanenza attiva**, non statica: sono architetture che custodiscono memoria e producono futuro.

Per le maison, la fondazione diventa un'estensione intellettuale del brand, un luogo per esplorare linguaggi artistici, un presidio culturale nel territorio, un atto architettonico che fissa nel costruito l'identità del marchio.

Le fondazioni segnano il punto più alto del passaggio dalla moda all'architettura come forma di durata.

Fondation Louis Vuitton – Frank Gehry

Costruita nel Bois de Boulogne, la Fondation Louis Vuitton è un'architettura iconica composta da vele di vetro che evocano movimento e leggerezza.

Gehry realizza un edificio che non rappresenta la moda in senso letterale, ma ne manifesta lo spirito: dinamico, visionario, fluido.

La fondazione ospita mostre d'arte contemporanea, eventi museali e progetti interdisciplinari che la rendono uno dei principali poli culturali europei.



Fondation Cartier – Jean Nouvel

Un'altra pietra miliare della relazione tra brand e architettura contemporanea.

Nouvel progetta una struttura trasparente, quasi immateriale, che si dissolve nella natura circostante. La fondazione si pone come organismo vivente, una macchina percettiva che ospita mostre, rassegne e installazioni in cui luce e spazio diventano protagonisti.



130 Fondation Cartier, Parigi 1994 Jean Nouvel



Fondazione Prada – OMA/Rem Koolhaas, Milano

La Fondazione Prada a Milano è forse l'esempio più evidente della complessità e della stratificazione che può raggiungere il rapporto tra moda e architettura.

Koolhaas recupera un'ex distilleria degli anni Venti e la trasforma in un campus culturale. Celebre simbolo del progetto la "Haunted House" rivestito in foglia d'oro.

Qui la moda diventa un **pretesto culturale**, un interlocutore dell'arte e dell'architettura. La fondazione non racconta Prada: racconta il mondo secondo Prada.

131 Fondazione Prada, Milano OMA 2015





FONDAZIONE PRADA

3.4 GLI STORES

Nella catena retail, vengono realizzati negozi che esprimono la strategia marketing delle aziende: i flagship store. I flagship store riguardano tutti i settori di vendita e assumono un ruolo chiave nella traduzione dell'identità del brand in forma architettonica. Questi negozi sono generalmente posizionati nelle grandi città, con lo scopo di presentare una vetrina suggestiva per il brand.

L'obiettivo dei progettisti è quello di creare un ambiente coerente con il concept visivo dell'azienda, ripercorrendo le origini, i materiali, i colori che caratterizzano l'immagine del marchio e creando un'esperienza visiva ed emozionale per il cliente.



PRADA Galleria 1913

La boutique milanese di Prada, nella Galleria Vittorio Emanuele II, risale alla fondazione del marchio da parte di Mario Prada nel 1913.

Il negozio vendeva articoli da viaggio realizzati in materiali pregiati e nel 1919 ricevette la patente di Fornitore Ufficiale della Real Casa Italiana.

Gli interni sono eleganti e raffinati, con gli scaffali in mogano realizzati su commissione di Mario Prada da artigiani inglesi e il pavimento a scacchiera di marmo bianco e nero.

Oggi la Galleria 1913 è il simbolo di un secolo di storia, con un'esposizione di articoli di pelletteria, borse e calzature delle ultime collezioni e una selezione di prodotti storici del brand.



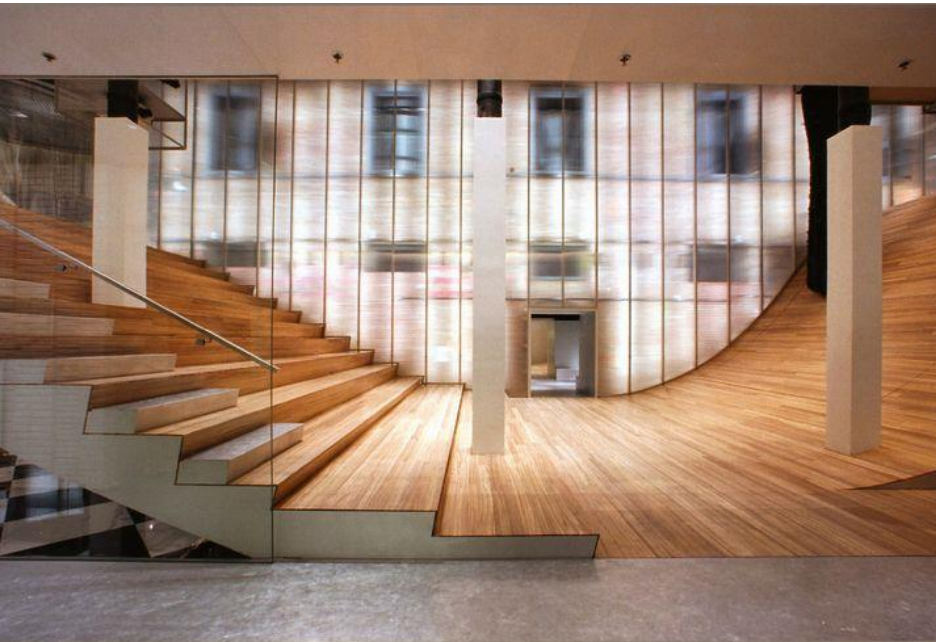


PRADA Epicentro New York e Los Angeles

Nel 1999, Prada e Rem Koolhaas presentano una nuova idea di negozio: l'Epicentro.

Il primo venne realizzato a New York con una concezione nuova e futuristica del negozio. L'epicentro è campo di sperimentazione architettonica e artistica, senza perdere d'occhio l'obiettivo commerciale.

132 Epicentro New York



Sempre in collaborazione con OMA viene realizzato l'Epiceria di Los Angeles. L'epiceria di Beverly Hills unisce la sperimentazione architettonica, rappresentata dalla scala interna in legno e dal materiale che compone i muri interni, una particolare spugna creata appositamente per questo progetto, alla volontà di omaggiare la Galleria 1913 di Milano, nella sala sottostante alla scala che richiama il pavimento a scacchiera, gli specchi e gli scaffali della boutique milanese.

133 Epiceria Los Angeles





PRADA

AOYAMA H&M JUNE 7 2003

PRADA Epicentro Tokyo

Nel 2001 su progetto dello studio di architettura Herzog & de Meuron viene avviata la progettazione dell'Epicentro di Tokyo. L'edificio ha modificato in maniera significativa l'immagine architettonica del distretto Aoyama, dov'è situato. In questa architettura degli architetti svizzeri la struttura architettonica e lo spazio interno sono un tutt'uno con la facciata, rendendo l'edificio espressione di una ricerca tecnologica sofisticata sia dal punto di vista strutturale che da quello della scelta dei materiali. Il vetro della facciata crea un effetto ottico simile a quello di una lente d'ingrandimento.









BVLGARI

135 Vetrine boutique Bulgari Via Condotti Roma



Bulgari

Il progetto degli store Bulgari gira attorno ad elementi iconici che rendono immediatamente riconoscibile un negozio Bulgari prima ancora di leggere l'insegna. L'iconico portale della boutique di Via Condotti a Roma, dove tutto è nato, caratterizza ingressi e vetrine delle facciate e le nicchie interne ai negozi, nei progetti di Peter Marino di Parigi Londra New York così come in quelli di MVRDV che lo reinterpretano in chiave contemporanea nei progetti di Kuala Lumpur, Shangai e Bangkok. All'interno la selezione di arredi di design, le scale scarpiane, la maglia Pantheon e la modulazione della luce naturale sono elementi irrinunciabili del progetto.

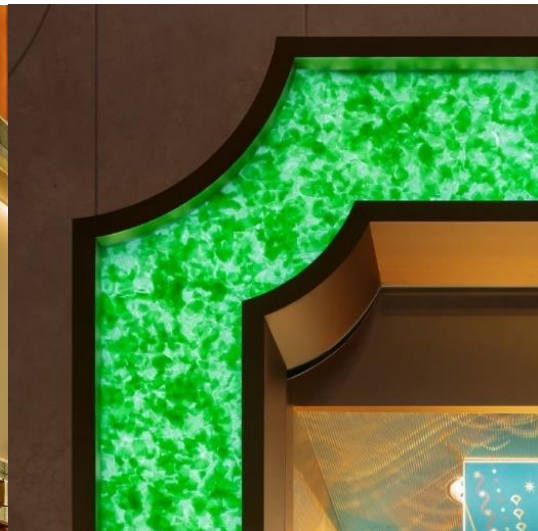
138 Bulgari Kuala Lumpur



137 Bulgari Bangkok



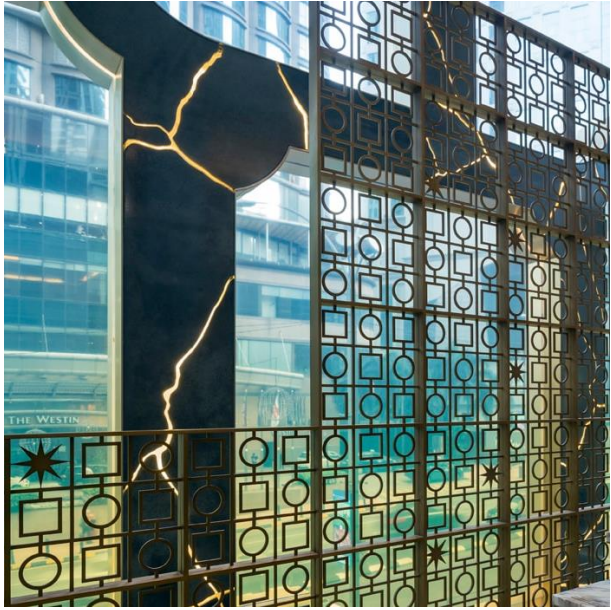
136 Bulgari Shangai



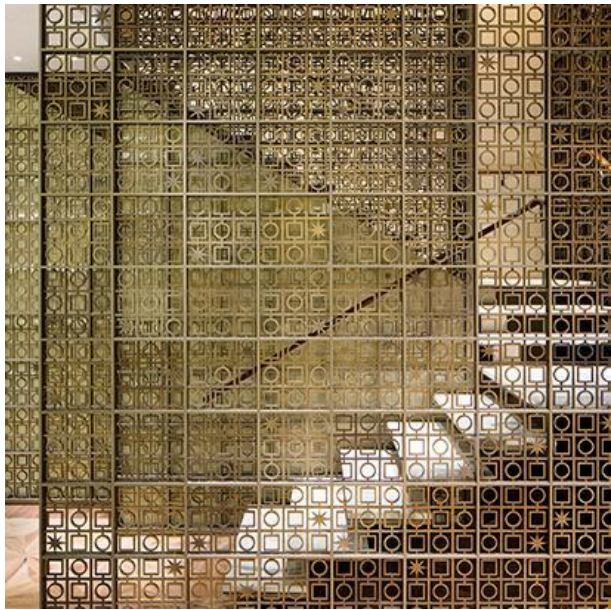
141 Bulgari Roma



140 Bulgari Roma



139 Bulgari Kuala Lumpur Maglia Pantheon



142 Bulgari Roma Maglia Pantheon



145 Tavolo expo New York



144 Dettaglio mosaico Bulgari Parigi



143 Salottino VIP Bulgari New York

“Noi facciamo brand experience e lo scopo è quello di far vivere un'esperienza al cliente o allo spettatore; creare un ponte tra gli oggetti, che nella fattispecie sono gioielli e orologi straordinari, le persone e lo spazio fisico. Raccontiamo tutta l'anima del brand”

Silvia Schwarzer, senior director of Architecture and Visual

146 Dettaglio tavolo Bulgari Londra



147 Facciata Bulgari New York



148 Salotto VIP Bulgari Parigi



Maison Margiela // Parigi Londra Osaka Shangai

Progetto: Anne Holtrop

Il lessico del bianco del lavoro di Martin Margiela viene declinato negli interni di Anne Holtrop nelle sfumature proprie dei materiali usati. Gesso e travertino caratterizzano le superficie delle boutique, mentre le finiture in bianco assoluto sottolineano il lavoro della maison.

La fluidità del tessuto viene impressa nelle strutture architettoniche. Le colonne sono realizzate mediante la colatura del gesso all'interno di casseri di tessuto, che imprime le tracce della fibra e caratterizzano ogni singola struttura con una forma diversa.

149 Negozio Margiela
Parigi

221





151 Etichetta bianca Martin
Margiela puntata con quattro
cuciture agli angoli.



150 Negozio Maison
Margiela Londra

152 Negozio Margiela Osaka. Il racconto in bianco si interrompe nei camerini, dove l'esigenza del cliente è di maggiore intimità e calore.



Dopo la sfilata Le Coup de Soleil in Provenza è risultato più chiaro quanto le origini di Simon Porte Jacquemus siano fondative per il brand. Nel 2022 AMO firma i progetti per gli store di Parigi Londra e Dubai, dove cerca di imprimere l'atmosfera del Sud della Francia in ambienti il cui primo elemento da cui muove la progettazione è il materiale, unico per il rivestimento dell'intero ambiente.

153 Negozio Jacquemus
Parigi



JACQUEMUS //Parigi Londra Dubai



155 Jacquemus Dubai



154 Jacquemus Londra

ALAÏA // PARIS



156 Vista dell'interno del negozio Alaïa di Parigi



157 Vista dell'interno del negozio Alaïa di Parigi

Il progetto di interni della boutique Alaïa di Rue du Faubourg Saint-Honoré a Parigi, redatto dallo studio SANAA, traduce l'estetica del brand in architettura: purezza formale, eleganze sensuale attraverso l'uso di pareti curve e leggere, trasparenze e palette neutra. Gli spazi estremamente essenziale ed elegante mette in risalto il dettaglio: il capo come pezzo unico.



3.5 POP UP STORES

Nel percorso che conduce dalle architetture dell'effimero delle sfilate alla permanenza degli store e delle fondazioni, i **pop-up store** rappresentano un ritorno alla brevità, alla sorpresa, alla dimensione più leggera e sperimentale della moda.

Sono spazi progettati per vivere nel tempo breve: nascono, appaiono, abitano un luogo per pochi giorni o pochi mesi, poi scompaiono lasciando dietro di sé soltanto immagini, memorie e percezioni. Proprio per questo, il pop-up è una delle forme più pure di **architettura temporanea del brand**.

A differenza dello store permanente, che costruisce identità attraverso la stabilità, il pop-up lavora sulla **contingenza**: si adatta al luogo che occupa, gioca con materiali effimeri, assume forme che non potrebbero appartenere alla durata. È un laboratorio aperto, dove la moda può testare nuovi linguaggi, interpretare località specifiche, esprimere un racconto attraverso l'intensità piuttosto che la continuità.

Il pop-up store è spesso progettato come **installazione**: una scultura spaziale che comunica più per atmosfera che per funzione. Può occupare uno spazio urbano, un interno in disuso, un landmark inatteso, trasformando temporaneamente la percezione del luogo.

La sua efficacia risiede nel suo carattere di evento: ciò che è breve attira, ciò che è raro si carica di desiderio. Il pop-up diventa così un **gesto architettonico**, una parentesi destinata a imprimersi nella memoria collettiva.

HermèsMatic, itinerante 2017

Nel 2017 Hermès compare sulle strade di alcune delle più importanti città del mondo (per citarne alcune Amsterdam, Monaco di Baviera, Strasburgo e Kyoto e Torino) con delle tintorie pop up per tingere i propri foulard di seta Hermès, gratuitamente, con la tecnica del dip-dye e dar loro nuova vita.

I colori scelti dalla maison sono tre: rosso mattone, blu oceano e verde smeraldo. In una logica di circolarità e riuso, viene esaltato il valore del prodotto di lusso, che non è solo materiale ma anche simbolico.





Jacquemus 24/24 Parigi





Fendi caffè, Londra 2019

In collaborazione con l'artista illustratore Joshua Vides, nello shop Fendi di Harrod's a Londra, il Peekaboo Bar per la personalizzazione dell'iconica borsa Fendi. Ogni elemento, dagli espositori, alle decorazioni sulle pareti ai caffè e le torte sono stati disegnati dall'artista.

159 Vista interna del Fendi Café
disegnato da Joshua Vides. Harrod's
Londra



FENDI CAFÉ

BY
FRANCO
ALBERTI





161 Il Fendi Caffè è una vera caffetteria dove vengono serviti cappuccini e torte con una grafica in linea con gli interni.

237
160 Il bancone per la creazione della Peekaboo Fendi personalizzata

PEEKABOO BAR





04.

ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA

Coesistenza o convivenza?

Il patrimonio archeologico rappresenta uno dei contesti più delicati e complessi per l'intervento architettonico. Sono luoghi in cui il tempo si è depositato in strati successivi, dove ogni rovina custodisce memoria, identità e fragilità. Intervenire in questi spazi significa misurarsi con la storia, con la sua materia e con le sue regole: un equilibrio costante tra tutela, conservazione e possibilità di nuovo progetto.

Questo capitolo esplora il rapporto tra **archeologia e architettura**, analizzando i principi che guidano il progetto nei siti storici – dalla conservazione alla reversibilità, dalla riconoscibilità del nuovo al minimo impatto – e il ruolo della valorizzazione come strumento per sostenere e rendere accessibile il patrimonio.

In questo quadro si inserisce anche la moda, che negli ultimi anni è divenuta interlocutore attivo: mecenate, promotrice di restauri, protagonista di eventi temporanei e sfilate in contesti archeologici. Un incontro complesso, che solleva questioni etiche e progettuali ma apre anche nuove forme di narrazione e partecipazione.

Il capitolo ricostruisce quindi il quadro normativo e culturale dell'intervento nei siti archeologici, analizza il ruolo delle maison nella promozione del patrimonio e indaga il tema della **coabitazione tra antico e contemporaneo**, mostrando come il progetto possa trovare forme di convivenza rispettosa attraverso la leggerezza, la reversibilità e l'ascolto del luogo.

Il ruolo della moda come parte del patrimonio culturale è stato riconosciuto anche a livello istituzionale. In occasione dell'89ª edizione di **Pitti Uomo**, il Ministro della Cultura Dario Franceschini ha dichiarato:

«Voglio aprire senza barriere ideologiche o snobistiche tutti i luoghi della bellezza italiana alla moda, perché moda e cultura sono due pezzi della nostra identità nazionale. E questo dà una carta in più alla competitività della moda italiana»

Le sue parole confermano l'esistenza di un dialogo strutturale tra **moda, città e patrimonio**, già espresso in contesti come la Biennale della Moda di Firenze e gli eventi di Pitti Uomo, dove l'intera città diventa piattaforma curatoriale.

162 Una vista della crinolina di Ferrè in relazione con la cupola della Sagrestia Nuova nelle Cappelle Medicee, Firenze



163 Gianfranco Ferrè, schizzi progettuali per l'installazione sulla crinolina, in occasione della Biennale della Moda di Firenze, Cappelle Medicee 1996





164 Installazione
 crinolina,
 Gianfranco Ferrè,
 Firenze 1996

4.1 STORIA E LEGISLATURE

Intervenire in un sito archeologico significa confrontarsi con una materia che appartiene alla memoria del tempo: rovine che conservano tracce di civiltà passate, luoghi in cui la memoria si deposita in strati complessi di storia, fragilità e identità. Ogni gesto progettuale, anche il più lieve, si muove dentro questa profondità, e per questo il rapporto tra architettura e archeologia è regolato da un insieme articolato di principi, convenzioni e norme che nascono dall'esigenza comune di proteggere ciò che il tempo ha consegnato alla collettività.

Una delle prime risposte internazionali a questa esigenza è rappresentata dall'**UNESCO**, istituita nel secondo dopoguerra nella consapevolezza che la pace duratura può esistere solo se fondata sulla conoscenza, sul dialogo e sulla tutela del patrimonio comune dell'umanità. La sua missione nasce dalla celebre dichiarazione:

*«Poiché le guerre nascono nella mente degli uomini, è nello spirito degli uomini che devono essere poste le difese della pace».*⁵

L'**articolo 1 della Convenzione UNESCO** affida agli Stati membri un compito essenziale: garantire la **protezione, conservazione e trasmissione** del patrimonio culturale e naturale alle generazioni future. La Convenzione istituisce inoltre il **Comitato per il Patrimonio Mondiale**, organo che fornisce raccomandazioni agli Stati nella gestione dei siti in pericolo, coordina programmi di tutela e offre

⁵ Frase di apertura del Preambolo alla Costituzione dell'UNESCO, 1945

supporto finanziario attraverso il Fondo del Patrimonio Mondiale. L'**articolo 6** specifica i doveri degli Stati membri: dare al patrimonio una funzione attiva nella vita della comunità, dedicare personale specializzato alla sua conservazione, investire nella ricerca scientifica e adottare misure amministrative e tecniche finalizzate alla protezione e alla valorizzazione. Il patrimonio è dunque riconosciuto come bene comune dell'umanità, e la sua salvaguardia è responsabilità condivisa.

A livello europeo, questa visione trova fondamento nel **Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea (TFUE)**. All'articolo 167, il Trattato stabilisce che la conservazione del patrimonio culturale rientra tra gli obiettivi dell'Unione, la quale sostiene la cooperazione tra gli Stati membri e promuove politiche condivise nel rispetto del principio di sussidiarietà: la tutela resta competenza dei singoli Stati, ma inserita in un quadro di collaborazione culturale più ampio. L'Europa riconosce così il patrimonio archeologico come parte dell'identità collettiva e della memoria comune.

Accanto alle istituzioni politiche, le **Carte internazionali del restauro** hanno fornito nel tempo i principi teorici alla base dell'intervento nei siti storici. La **Carta di Venezia (1964)** rappresenta il manifesto della moderna conservazione: afferma il rispetto per la materia autentica, stabilisce che il nuovo debba essere distinguibile dall'antico, rifiuta le ricostruzioni arbitrarie e insiste sulla necessità di preservare le tracce del tempo. È un documento che definisce un'etica della responsabilità: il restauro non deve mai cancellare, né alterare la lettura storica del monumento.

Per il patrimonio archeologico, ancora più fragile e irreversibile, la **Carta di Losanna (1990)** dell'ICOMOS è il punto di riferimento fondamentale. Essa definisce i siti archeologici come beni non

rinnovabili e invita alla massima prudenza: la **conservazione in situ** è prioritaria, ogni intervento deve essere documentato, la gestione deve essere interdisciplinare e la **reversibilità** del nuovo costituisce criterio essenziale. Laddove possibile, si privilegiano strutture leggere, smontabili, temporanee, che possano essere rimosse senza recare danno.

La successiva **Convenzione di La Valletta (1992)** sostiene questi principi e introduce l'archeologia nella **pianificazione urbana e territoriale**. Ogni progetto deve valutare l'impatto sul patrimonio, integrare la conservazione nel disegno del territorio e promuovere una cultura della tutela come parte integrante dello sviluppo.

In Italia, questi principi confluiscono nel **Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. 42/2004)**. Il Codice definisce il patrimonio archeologico come bene tutelato dallo Stato e ne disciplina l'intervento attraverso criteri chiave: la **compatibilità** materica e visiva tra antico e nuovo, la **distinguibilità** dell'intervento contemporaneo, il **minimo impatto** sulla materia originale e, soprattutto, la **reversibilità**, affinché ciò che è aggiunto possa essere rimosso senza compromettere ciò che è stato tramandato. Il nuovo non deve imitare il passato, ma dichiararsi, mantenendo un rapporto di trasparenza con l'antico.

Da questa rete normativa emerge una visione chiara: nei siti archeologici il progetto contemporaneo non è negato, ma profondamente regolato. Il nuovo deve assumere un ruolo discreto, quasi marginale, capace di inserirsi nelle pieghe del luogo senza alterarle. Intervenire significa aggiungere senza sovrastare, dialogare senza confondere, costruire senza ferire. La progettazione diventa un

esercizio di equilibrio e di ascolto: la qualità dell'intervento non si misura nella sua visibilità, ma nella sua capacità di rispettare la storia, valorizzarla e renderla percepibile.

Non a caso, in questo contesto, le **architetture effimere** — leggere, temporanee, smontabili — trovano una sorprendente affinità con i principi della conservazione archeologica. La reversibilità, richiesta dalla legge, coincide con il linguaggio dell'effimero. Le strutture temporanee, tipiche degli eventi culturali e del mondo della moda, possono diventare strumenti efficaci di valorizzazione se progettate con consapevolezza: occupano il luogo senza modificarlo, lo rendono accessibile senza trasformarlo, lo interpretano senza imporre una presenza permanente.

Questo intreccio tra tutela e temporaneità apre la strada alle pratiche contemporanee che coinvolgono la moda come mecenate, promotrice di restauri e come ospite — occasionale, ma significativa — dei siti archeologici. Ed è proprio da questa complessa relazione, tra diritti, doveri, limiti e possibilità, che si sviluppano le riflessioni delle sezioni successive, dedicate alla valorizzazione del patrimonio e agli interventi contemporanei nei luoghi della storia.

4.2 VALORIZZAZIONE E PROMOZIONE: TRA TUTELA, ACCESSO E NUOVE FORME DI PARTECIPAZIONE

Se la tutela assicura la protezione materiale del patrimonio, la **valorizzazione** ne garantisce la vitalità. Nei siti archeologici, valorizzare non significa semplicemente rendere accessibili le rovine, ma costruire una relazione nuova tra il luogo e la comunità: far sì che ciò che appartiene al passato possa ancora parlare al presente. È un atto culturale, prima ancora che tecnico, che riconosce nel patrimonio non un oggetto da conservare, ma un sistema vivo di memoria e significati.

La valorizzazione è un processo complesso: comprende la ricerca, la comunicazione, la fruizione, l'educazione, la narrazione. È il modo in cui una società sceglie di raccontare la propria storia, di condividerla e di trasmetterla. Nei siti archeologici questo processo è particolarmente delicato, perché la necessità di apertura e partecipazione deve sempre convivere con la fragilità del bene. Valorizzare non può mai significare forzare, banalizzare o spettacolarizzare; significa interpretare il luogo nel rispetto della sua materia e della sua identità.

Negli ultimi anni, a questa dinamica si è aggiunto un elemento nuovo: il coinvolgimento crescente dei **privati**, e in particolare delle **maison della moda**, nei processi di promozione e sostegno del patrimonio. In un contesto di risorse pubbliche spesso insufficienti, molte case di moda sono diventate **mecenati contemporanei**, finanziando restauri, interventi di manutenzione, progetti culturali e attività educative. Si tratta di collaborazioni che, se ben regolate, possono offrire opportunità significative: riapertura di siti chiusi da anni, recupero di spazi in stato di abbandono, manutenzioni straordinarie, incremento del pubblico, rigenerazione simbolica e urbana.

Questo fenomeno richiede però una grande attenzione. La moda porta nei siti archeologici un linguaggio fortemente visivo e comunicativo, capace di generare un'immediata amplificazione mediatica. È un potere che può valorizzare, ma anche alterare. Quando la moda entra in questi luoghi, il rischio principale è la trasformazione della rovina in scenografia: una riduzione del luogo a immagine, a sfondo, a superficie. Per questo è necessario un equilibrio costante tra le esigenze della comunicazione e i principi della conservazione.

Le soprintendenze svolgono un ruolo centrale in questo processo: valutano, approvano, regolano, limitano. Ogni evento, ogni installazione, ogni allestimento deve essere autorizzato e progettato secondo criteri rigorosi che rispettino la fragilità del sito. Gli strumenti sono contratti, protocolli d'intesa, piani di sicurezza, valutazioni di impatto. Nulla può essere improvvisato.

Eppure, quando questo equilibrio viene raggiunto, il risultato può essere straordinario. Eventi temporanei, installazioni o sfilate ben progettate possono offrire nuove chiavi di lettura del luogo, attirare attenzione internazionale, generare risorse economiche per la conservazione e aprire un dialogo tra passato e contemporaneità. La rovina, lungi dall'essere relegata a monumento immobile, torna a essere **luogo vissuto**, spazio culturale capace di accogliere nuovi sguardi.

La valorizzazione non è quindi un'operazione neutra, ma un atto culturale che richiede responsabilità, sensibilità e consapevolezza. Il rapporto tra moda e archeologia si inserisce in questo flusso: una relazione complessa, fatta di rischi e opportunità, in cui la temporaneità dell'evento può

trasformarsi in strumento di tutela, e in cui il mecenatismo privato può contribuire alla sopravvivenza del patrimonio.

È all'interno di questo scenario – tra esigenze di conservazione, necessità di apertura e possibilità di nuove narrazioni – che si collocano gli interventi contemporanei delle maison nei siti archeologici: un tema che il paragrafo successivo esplora attraverso esempi concreti di collaborazioni, restauri e progetti temporanei nei luoghi della storia.

4.3. APPROCCIO DEL NUOVO ALLA ROVINA: MECENATISMO, INTERVENTO E DIALOGO TRA MODA E ARCHEOLOGIA

Il rapporto tra architettura contemporanea e rovina archeologica è un esercizio di equilibrio. Da un lato vi è la necessità di conservare e proteggere un bene fragile, unico, non rinnovabile; dall'altro esiste il desiderio – e la responsabilità – di renderlo vivo, accessibile, compreso. In questo spazio complesso, negli ultimi anni, si è inserito con forza il mondo della moda: non soltanto come fruitore dei luoghi del patrimonio, ma come attore culturale, finanziatore, mecenate, promotore di restauri e interlocutore dei processi di valorizzazione.

Le maison hanno assunto un ruolo sempre più rilevante nella cura dei monumenti, colmando lacune economiche, sostenendo lavori di conservazione e partecipando alla rinascita di aree urbane e archeologiche. Questo fenomeno – che nasce da un intreccio di responsabilità culturale, identità di brand e comunicazione – apre scenari inediti: la moda non come semplice ospite della storia, ma come partner nella sua protezione.

Alcuni interventi emblematici hanno definito la misura di questo nuovo rapporto tra privato e patrimonio pubblico. Il caso del **restauro del Colosseo finanziato da Tod's** (2011–2016), con un contributo di circa 25 milioni di euro, ha inaugurato una stagione di collaborazione pubblico-privato su scala nazionale. Allo stesso modo, il sostegno di **Gucci** ai Giardini di Boboli o alla Rupe Tarpea, o i contributi dei gruppi del lusso come **LVMH** o **Kering** alla conservazione di monumenti europei e alla ricostruzione di Notre-Dame, mostrano come la tutela del patrimonio sia diventata terreno di responsabilità condivisa.

Questi esempi, pur non sempre accompagnati da eventi spettacolari o da un uso diretto dei siti, costruiscono il contesto in cui leggere gli interventi più specifici delle maison della moda nei luoghi archeologici. Essi definiscono una dinamica: il patrimonio non è più sostenuto soltanto dallo Stato, ma anche da soggetti privati che ne riconoscono il valore culturale e simbolico.

Accanto alle sponsorizzazioni generali, vi sono interventi in cui la moda non si limita a contribuire economicamente, ma entra fisicamente nello spazio del patrimonio, utilizzandolo come luogo di rappresentazione, costruendo allestimenti temporanei o organizzando sfilate. È in questi casi che il rapporto tra nuovo e antico diventa più delicato e complesso.

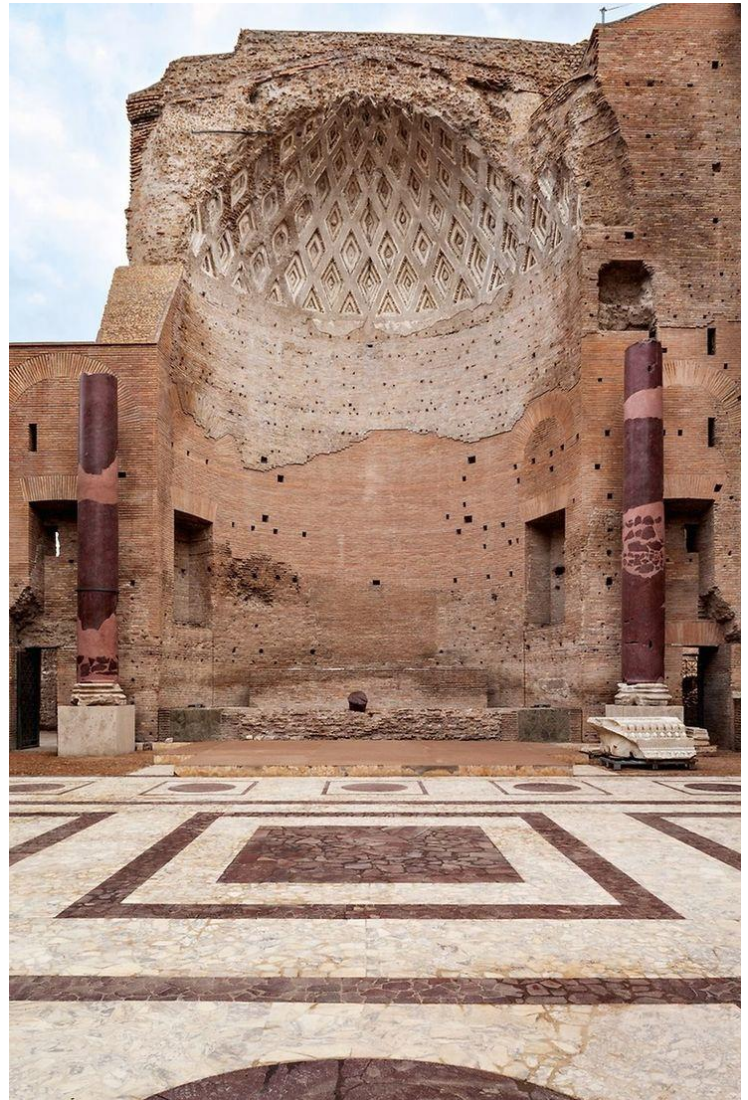
Tra i casi più significativi figura l'impegno di **Fendi**. Dopo il progetto "Fendi for Fountains", che ha sostenuto il restauro della **Fontana di Trevi** (2016), la maison ha finanziato il restauro del **Tempio di Venere** a Roma (2019–2021), con un contributo di circa 2,5 milioni di euro. L'intervento ha riguardato il consolidamento strutturale, la conservazione delle superfici e un nuovo impianto di illuminazione integrata nel Parco Archeologico del Colosseo.

In continuità con questo mecenatismo, Fendi ha scelto di ambientare la sfilata Couture 2019–2020 proprio accanto al Tempio restaurato, trasformando il monumento in una passerella effimera. L'architettura antica diventa qui scena, ma non senza essere prima stata oggetto di cura: un equilibrio complesso, che accosta tutela e comunicazione, memoria e spettacolo.

165 Tempio di Venere prima del restauro



166 Tempio di Venere dopo il restauro finanziato da Fendi, 2021





168 Immagine dai lavori di restauro dei marmi delle Terme di Caracalla, Roma 2014

Anche Bulgari, il cui legame con la città di Roma è parte integrante dell'identità del brand e del suo prodotto, ha investito risorse economiche in più di un'occasione a sostegno di progetti di conservazione. L'azienda ha contribuito alla valorizzazione dell'area archeologica di **Largo Argentina**, sostenuto interventi alle **Terme di Caracalla** e promosso iniziative legate al restauro dei mosaici e alla manutenzione di aree storiche della città.

Questi interventi non sempre culminano in eventi spettacolari, ma costruiscono un dialogo sottile tra la maison e il patrimonio della città eterna: Roma come identità, come memoria, come radice. Un

legame che giustifica simbolicamente anche event photography, campagne e progetti espositivi, creando continuità tra cura e immaginario.

Le **Terme di Caracalla**, uno dei complessi archeologici più monumentali di Roma, sono state scelte anche da **Valentino** per eventi e sfilate, spesso accompagnati da interventi di valorizzazione. Oltre alle sfilate che hanno animato Caracalla, un altro contributo noto è quello legato alla cura e manutenzione delle **palme in Piazza di Spagna**, luogo simbolico della città e sede storica della maison.

Valentino utilizza il patrimonio come dispositivo narrativo, intrecciando identità italiana, classicità e contemporaneità – rendendo la rovina un palcoscenico culturale, non solo estetico.



170 Targa di riconoscimento della donazione di Valentino



169 In foto ceo Venturini, Piccioli, assessore Onorato

Il rapporto tra Chanel e il **Grand Palais** è paradigmatico per comprendere una forma evoluta di dialogo tra brand e patrimonio. Nel 2018 la maison ha annunciato un contributo di circa 25 milioni di euro per il restauro dell'edificio, diventando partner istituzionale della sua rigenerazione.

Il Grand Palais, sede storica delle sfilate Chanel, è così diventato non solo luogo di rappresentazione, ma anche parte integrante dell'identità della maison: un esempio di come un brand possa investire nella preservazione di un'architettura iconica in cui inscrivere la propria memoria futura.

Questi esempi mostrano come la moda possa assumere ruoli molteplici nei confronti del patrimonio: mecenate, promotrice, interprete, ospite. Il valore di tali interventi risiede nella loro capacità di attivare risorse economiche significative, restituire alla collettività spazi altrimenti inaccessibili o degradati, creare nuove forme di partecipazione pubblica e amplificare la visibilità culturale dei siti, portando l'attenzione internazionale verso luoghi spesso dimenticati.

Tuttavia, questa relazione espone anche a rischi complessi. L'ingresso della moda nei luoghi della storia può generare forme di spettacolarizzazione che riducono il bene a sfondo, trasformandolo in superficie comunicativa più che in presenza viva della memoria. Può enfatizzare un'asimmetria tra l'interesse culturale e l'interesse di brand, accentuata talvolta da una scarsa trasparenza economica nelle modalità di intervento e dalla percezione — pericolosa — che il patrimonio pubblico possa diventare territorio sponsorizzabile.

Per questo motivo, ogni evento o progetto deve essere valutato con estrema attenzione, alla luce dei criteri fondamentali della tutela archeologica: la compatibilità, il minimo impatto, la leggerezza e la

reversibilità. La moda può circolare nei luoghi della storia solo se accetta la propria natura effimera, se sa abitarli senza trasformarli, se sceglie di raccontarli senza appropriarsene.

Proprio perché i siti archeologici richiedono interventi sottili e non invasivi, l'architettura effimera — da sempre parte integrante del linguaggio della moda — si rivela un mezzo particolarmente adatto a questi contesti. Passerelle temporanee, installazioni leggere, scenografie smontabili e strutture minute possiedono una qualità essenziale: non alterano la materia antica, rispettano il principio di reversibilità e interpretano il luogo senza intervenire sulla sua sostanza. Vivono il tempo breve dell'evento, si ritirano senza lasciare tracce, permettono alla rovina di rimanere protagonista indiscussa dello spazio.

È proprio questa affinità tra effimero e patrimonio che rende possibile un incontro rispettoso tra architettura temporanea e archeologia: un equilibrio sottile in cui il passato resta intatto, il contemporaneo respira senza ingombrare, e il racconto della moda diventa un gesto momentaneo che si dissolve, lasciando che il luogo torni a parlare con la sua voce antica.

Accanto agli interventi delle maison, esistono esempi significativi di architetture nate esclusivamente per **proteggere, rendere leggibile e rendere accessibile** il patrimonio archeologico. In molti casi si tratta di strutture leggere, reversibili, pensate per creare nuove forme di fruizione senza alterare la materia antica. Tra gli esempi più emblematici vi sono le coperture e i percorsi del sito di **Çatalhöyük** in Turchia, dove grandi tettoie minimaliste proteggono gli scavi da agenti atmosferici e consentono l'osservazione diretta dei livelli stratigrafici; le passerelle sospese della **Villa Romana del Casale** a Piazza Armerina, che permettono di attraversare i mosaici senza calpestarli, integrando un sistema museografico rispettoso e invisibile; oppure gli interventi di musealizzazione del **Museo Archeologico di Mérida**, progettato da Rafael Moneo, in cui la nuova architettura dialoga con le rovine attraverso una continuità materica e luminosa che ne valorizza la lettura. Questi casi mostrano come l'architettura possa porsi al servizio dell'archeologia con strumenti minimi e precisi: protezioni leggere, strutture smontabili, percorsi rialzati e sistemi espositivi che rendono visibile ciò che il tempo ha lasciato, senza invaderlo né trasformarlo.

+ conservazione

BASILICA PALEOCRISTIANA DI SAN PIETRO // Siracusa

L'intervento dell'architetto Emanuele Fidone, premiato con l'Italian Heritage Award nel 2013, parte da una rilettura del palinsesto della Basilica, oggetto di numerosi interventi di restauro, con il fine di condurre il recupero delle strutture, in particolare degli affreschi di epoca bizantina, e l'integrazione di elementi ex novo nel pieno rispetto della preesistenza. Il progetto prevede due strutture: la volta a botte in lamelle di legno, posizionata alla quota di quella originale di epoca paleocristiana, restituisce le proporzioni originali tra le navate e funge da filtro per la luce, donando all'interno l'atmosfera sacrale della basilica; il secondo elemento è il portale in acciaio corten a chiusura dell'arco di ingresso.



171 Volta a botte della Basilica di San Pietro, Siracusa

172 Portale d'ingresso in acciaio corten, Basilica di San Pietro, Siracusa



73174

+ fruizione

AREE ARCHEOLOGICHE SAR // Roma

L'intervento di Michele De Lucchi del 2011 è volto alla realizzazione di strutture che rendano possibile la fruizione di uno dei più importanti siti archeologici della capitale.

L'architetto si è approcciato alla preesistenza con gran rispetto e discrezione, introducendo strutture leggere e reversibili attraverso l'uso di materiali in continuità con il linguaggio visivo dell'area. Le opere riguardano passerelle, arredi, recinzioni segnaletica realizzate in alluminio e travertino romano caratterizzati da velocità e semplicità di montaggio



175 Passerella Michele De Lucchi, Roma 2011



+ allestimento

*TERME DI
CARACALLA //*
Roma

176 Vista della pedana e
delle strutture espositive
dell'allestimento museale,
Terme di Caracalla,
Roma





Progetto di Fabio Fornasari del 2011, realizzato nel 2013. Allestimento museale delle gallerie delle terme di Caracalla per l'esposizione di frammenti marmorei e capitelli rinvenuti in situ. Il progetto prevede dieci isole espositive definite da colonne ricostruite in tufo con rivestimento in MDF che sostengono i maestosi capitelli. Gli espositori sono librerie wireframe in metallo poggiate su pedane che richiamano esteticamente i fusti ricostruiti delle colonne. L'illuminazione è realizzata attraverso dei faretti su strutture indipendenti.



+ fruizione

***CENTRO DI CONSERVAZIONE
E RESTAURO // Venaria Reale***

Le vecchie scuderie e la scuola di equitazione di Benedetto Alfieri sono state recuperate per ospitare le nuove e contemporanee strutture del Centro Conservazione su progetto di Derossi Associati nel 2004.

178 Scalinata interna del Centro di Conservazione e Restauro della Reggia di Venaria, Torino. Progetto Derossi Associati 2004



179 Vista esterna della sala conferenza ricavata in un corridoio dell'edificio



Con questi pensieri abbiamo affrontato il nostro progetto. Nelle grandi sale restaurate con attenzione, rispettando le tracce della loro complessa storia, abbiamo collocato una sequenza di oggetti, alcuni più forti, simbolicamente rilevanti, altri più leggeri, quasi ostentatamente provvisori, tutti connessi dalla rete dei percorsi che mettono in evidenza il fluire delle relazioni. Le strutture non toccano i muri, lasciano ampie viste aperte per cogliere da ogni punto la vastità della “casa” in cui sommessamente si sono collocate. Fa parte dell’impatto formale una predisposizione degli spazi alla flessibilità: le forme attendono di adeguarsi agli usi, di rispondere correttamente alle esigenze funzionali.

Derossi Associati



Il percorso attraverso il patrimonio archeologico mostra quanto sia complesso intervenire in luoghi in cui la storia si deposita come materia viva. Le maison, con i loro restauri, le sponsorizzazioni e gli eventi temporanei, si muovono in questo equilibrio delicato, contribuendo alla conservazione ma confrontandosi anche con il rischio di trasformare la rovina in immagine. L'architettura effimera offre, in questo scenario, una possibile soluzione: è leggera, reversibile, rispettosa della fragilità dei siti, capace di valorizzarli senza modificarli.

Il dialogo tra moda e archeologia rivela così un territorio di tensioni e possibilità, in cui il contemporaneo può avvicinarsi all'antico senza sostituirlo. Qui si intravede il senso più profondo dell'intero capitolo: l'incontro tra effimero e permanenza può generare valore solo quando avviene attraverso ascolto, misura e consapevolezza. È da questo punto che prende forma la conclusione della tesi, dove i diversi linguaggi indagati – moda, architettura, patrimonio – si ricompongono in una visione unica, in cui storia e progetto diventano parte dello stesso racconto.

CONCLUSIONE

Dalle analisi svolte emerge come moda e architettura, pur appartenendo a universi distinti, si ritrovino a condividere un comune terreno di espressione: quello della forma che diventa linguaggio, dello spazio che diventa racconto, dell'immaginario che si fa esperienza. Nel loro incontro si genera un equilibrio singolare, in cui la leggerezza dell'effimero e la solidità del permanente si sostengono a vicenda.

La moda assorbe dall'arte i codici della visione e dell'invenzione, e dall'architettura la capacità di trasformare un'idea in un ambiente che accoglie, guida e incanta. Allo stesso tempo, l'architettura ritrova nella moda un campo di sperimentazione aperto, libero, in cui i confini si assottigliano e la progettazione si confronta con il tempo breve dell'evento, con la necessità di emozionare, con la forza simbolica dei luoghi.

Le città, i loro paesaggi, le loro memorie stratificate diventano parte di questo dialogo: scenari che ispirano, accolgono e restituiscono un'identità. Così, la moda si radica nel passato per immaginare il futuro, mentre l'architettura traduce quella visione in una forma capace di restare, oltre il momento della sfilata.

L'architettura della moda si rivela quindi come una soglia, come uno spazio di passaggio tra ciò che appare e ciò che dura. È qui che l'effimero incontra la memoria, che l'eleganza diventa materia, che la narrazione di un brand si trasforma in luogo, gesto, atmosfera.

In questo orizzonte condiviso si chiude il percorso di ricerca: moda e architettura non si limitano a dialogare, ma concorrono insieme alla costruzione di un immaginario che trascende il tempo dell'evento e si fissa nella memoria collettiva. È in questo equilibrio — tra invenzione e permanenza, tra spettacolo e struttura — che il progetto moda trova la sua compiutezza e il suo significato più profondo.

BIBLIOGRAFIA

BASSO PERESSUT Luca, CALIARI Pier Federico. *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Roma: Prospettive Edizioni, 2014.

CALÒ Claudio. *La sfilata di moda come opera d'arte*. Einaudi, 2022

FUKAI Akiko (Kyoto Costume Institute), ed. *Storia della Moda. Dal XVIII al XX secolo*. Koln: Taschen, 2022.

ALA Francesca, MARGARIA Maria Maddalena, Minucciani Valeria. *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*. Gangemi Editore, 2019.

ALLEGRI Ivan. *Fashion shows in archaeological heritage sites*. Design/Arts/Culture, no. 1, 2020.

VACCARI Alessandra, *Moda, città e immaginari*. Mimesis, 2016.

VÄNSKÄ, Annamari, CLARK, Hazel. *Fashion curating: critical practice in the museum and beyond*. Bloomsbury Academic 2021

MARIANI Davide, *Arte e moda, Storia e risultati di un sodalizio irrequieto*. Postmedia data Srl, 2022.

SITOGRAFIA

Giulio Solfrizzi, *JW Anderson, Patrick Carroll e la reinterpretazione di arte, tessuto e parole per il Salone del Mobile 2024* | URL <https://www.vogue.it/article/jw-anderson-patrick-carroll-salone-del-mobile-2024>

Hobbs Giulia, *Jacquemus, decimo anniversario con una sfilata nei campi di lavanda della Provenza* | URL <https://www.vogue.it/moda/article/jacquemus-decimo-anniversario-sfilata-campi-lavanda-provenza>

<https://www.villaeugenie.com/> Consultato il 10/04/2023 e il 28/05/2023

Garrigues Manon, *Chanel devient le mécène exclusif de la rénovation du Grand Palais* | URL <https://www.vogue.fr/culture/a-voir/diaporama/chanel-devient-le-mecene-exclusif-de-la-renovation-du-grand-palais/49021>

Salerno Rita, *Le sfilate di Karl Lagerfeld che hanno fatto la storia della moda* | URL <https://www.elledecor.com/it/design/g26424517/karl-lagerfeld-sfilate-chanel-piu-belle/>

Ricco Ilaria, *Miuccia Prada: ieri la prima sfilata al Palais de l'éna* | URL <https://it.fashionnetwork.com/news/miuccia-prada-ieri-la-prima-sfilata-al-palais-de-iena,158686.html>

<https://www.fondationlouisvuitton.fr/> Consultato da 01/04 a 20/04/2023

<https://www.pradagroup.com/it.html> Consultato da 01/04 a 20/04/2023

<https://www.pradagroup.com/it/perspectives/stories/sezione-progetti-speciali/prada-rong-zhai.html> Consultato da 01/04 a 20/04/2023

<https://www.prada.com/it/it/pradasphere/events/2012/24h-museum.html> Consultato da 01/04 a 20/04/2023

<https://www.nemesistudio.it/portfolio/nuova-passerella-pedonale-e-design-allestitivo-ai-mercati-di-traiano/> Consultato da 01/04 a 20/04/2023

<https://www.elledecor.com/it/best-of/a41625537/amo-oma-jacquemus-stores-galleries-lafayette-selfridges/> Consultato da 07/2025 a 10/2025

<https://frameweb.com/project/jacquemus-2424-paris> Consultato 07/2025 a 10/2025

<https://www.artribune.com/progettazione/moda/2024/07/performing-art-dialogo-con-fashion/> Consultato da 07/2025 a 10/2025

<https://wwd.com/fashion-news/fashion-scoops/jacquemus-vending-machine-pop-up-store-pink-paris-1235008305/>

Savage Beauty MET <https://www.youtube.com/watch?v=PgOHwLAJyV0> Consultato da 09/2025 a 12/2025

INDICE IMMAGINI

1 Installazione per MDW24 JW Anderson Patrick Carroll Fonte: Vogue Italia	8
2 Installazione per MDW24 JW Anderson Patrick Carroll Fonte: Vogue Italia	9
3 Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte, Seurat Fonte: Wikimedia	13
4 Ritratto di Madame de Pompadour, François Boucher Fonte: Wikimedia	15
5 Vuoi uscire con me, Fido? Alfred Stevens Fonte: Wikimedia	16
6 Napoleon Crossing the Alps, Jacques Louis David Fonte: Wikimedia	17
7 Napoleon Leading the Army over the Alps, Kehinde Wiley Fonte: Brooklyn Museum	17
8 a3 blackface #65, Rozeal Fonte: Spelman College Museum of Fine Art	18
9 Il Vestito Antineutrale, Giacomo Balla 1914 Fonte: Fondazione Memofonte	20
10 Ricostruzione futurista dell'Universo, Giacomo Balla Fortunato Depero Fonte: Fondazione Memofonte	20
11 Thayat con indosso la tuta da lui progettata, 1920 foto di Pietro Salvini Florence Fonte: biennaledisegnorimini.it	21
12 Taglio della tuta 1920 Ernesto Michahelles. Fonte: uffizi.it	21
13 Abiti 1925 Sonia Delaunay Fonte: https://www.archiportale.com/news/2018/03/architettura/dal-futurismo-ad-oggi-l-architettura-della-moda_62912_3.html	22
14 Les choses de Paul Poiret, Georges Lepape Fonte: Victoria & Albert Museum	24
15 Autoritratto 1929 Tamara De Lempicka Fonte: finestresullarte.info	25
16 Symphony in Black 1923 Ertè Romain de Tiroff Fonte: singularart.com	26

17 Der Eintanzer 1978, Rebecca Horn Fonte: La Stampa	27
18 Maison Margiela Artisanal FW 2024 Fonte: maisonmargiela.com	29
19 Maison Margiela Artisanal, FW 2024 Fonte: Vogue Italia	30
20 Balenciaga Resort 2022 Fonte: Vogue.com Runway	31
21 Abito in pizzo irlandese Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	35
22 Pettorina ricamata Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	36
23 Tessuto in seta di Lione, Francia Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	37
24 Scala dell'Hotel Tassel 1893 Victor Horta, Bruxelles	38
25 Abito in seta di Lione Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	38
26 Vestito da sera, Jeanne Lanvin Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	39
27 Abito femminile con ricami Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	39
28 Cappotto da sera, Elsa Schiaparelli Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	40
Figura 29 Cappotto da sera, Elsa Schiaparelli Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	40
30 Tessuto stampato con tecnica Perrotine Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	42
31 Tessuto chintz stampato e dipinto a mano Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	43
32 Abito da sera Elsa Schiaparelli Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	44
33 Lobster-dress Elsa Schiaparelli Fonte: harpersbazaar.com	44
34 La Prospettiva 1653 Francesco Borromini Fonte: AD Italia/Getty Images	46
35 Maglione bow-knot Pour Le Sport 1927 Elsa Schiaparelli Fonte: Wikipedia	47
36 Naked Dress 2022 Lotta Volkova x Jean Paul Gaultier Fonte: Instagram Jean Paul Gaultier	48
37 Les Tatouages S/S 1994 Jean Paul Gaultier Fonte: Vogue.com Runway	48
38 FW 2022 Y/PROJECT X Jean Paul Gaultier fonte: Instagram profilo Jean Paul Gaultier	49

39	Abito in chiffon ricamato	Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	50
40	Abito da sera, 1930 ca.	Madeleine Vionnet Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	51
41	Abito	Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	52
42	Mini dress in alluminio, 1967	Paco Rabanne Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	53
43	Pleats Please S/S 1994	Issey Miyake Fonte: elle.com	55
44	Final Home	Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	56
45	Venere degli stracci 1967	Michelangelo Pistoletto, Castello di Rivoli Torino	58
46	Corsetto	Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	59
47	Crinolina 1885	Fonte: MET Costume Institute	60
48	Corsetto e panier 1760-70	Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	62
49	Abito da sera	Paul Poiret Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	63
50	Abito Delphos	Fonte: uffizi.it	64
51	Abito da sera	Madeleine Vionnet Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	64
52	Pleats Please Guest Artist Series	Issey Miyake Fonte: Kyoto Costume Institute Digital Archive	65
53	A-POC 1999	Issey Miyake Fonte: Vogue.com Runway	67
54	A-POC Runway S/S1999	Issey Miyake Fonte: Vogue Italia	70
55	Body Meets Dress, Dress Meets Body	Fonte: Vogue.com Runway	71
56	Rei Kawakubo/Comme des Garçons	: Art of the In-between	72
57	Taglio in sbieco	Madeleine Vionnet	Fonte:
	https://www.pasqualetarantinopiscitelli.com/2015/05/11/vionnet-bias-cut-engineering/		75
58	Modello 1919-20	Madeleine Vionnet, illustrazione di Betty Kirke	Fonte: https://harumi-inc.com/vionnet/madeleine-vionnet-in-english/
			76

59 Abito a palloncino in gazar, 1961 Cristobal Balenciaga Fonte: Repubblica.it	77
60 Envelope dress, 1967 C. Balenciaga Fonte: Artribune.com	78
61 Abito da sposa 1967 Cristobal Balenciaga Fonte:	78
62 Disegni di studio 1988 Gianfranco Ferrè	79
63 Chanel Haute Couture 1989 Fonte: Vogue.com Runway	80
64 Chanel Couture S/S 2008, Grand Palais Parigi Fonte: Vogue Italia	83
65 Chanel F/W 2017 Fonte: Vogue Italia	84
66 Chanel, F/W 2018 Fonte: Vogue Italia	84
67 Ermenegildo Zegna Milano Moda Uomo 2018 Fonte: Facebook Bureau Betak	85
68 Ermenegildo Zegna Uomo S/S 2019 Fonte: gruppomondadori.it	86
69 Ermenegildo Zegna F/W 2019-20 Stazione Centrale	87
70 Ermenegildo Zegna S/S 2020, Sesto San Giovanni Fonte: corriere.it	88
71 Ermenegildo Zegna Oasi del Lino 2024, Piazza San Fedele Milano Fonte: zegnagroup.com	90
72 Ermenegildo Zegna Oasi del Lino 2024, Piazza San Fedele Milano Fonte: L'Officiel Italia	90
73 Le Coup de Soleil Jacquemus S/S 2020, Valensole Provenza Fonte: Vogue Italia	91
74 Campagna pubblicitaria per anello BZero1 Bulgari Fonte: bulgari.it	93
75 Collana collezione Diva's Dream Bulgari Fonte: bulgari.it	94
76 Marmi policromi delle Terme di Caracalla, Roma Fonte: bulgari.it	96
77 Valentino The Beginning Piazza di Spagna 2022 Fonte: GQ Magazine	99
78 F/W 2023 Modelle sfilano nei pressi di Palazzo Gabrielli	100
79 Frame dal video della sfilata: passerella per le strade di Roma Fonte: repubblica.it	104
80 Legends and Fairytales 2016 Fonte: elle.com	105

81 Fendi Fashion show Grande Muraglia Cinese Fonte: fendi.com	111
82 The Dawn of Romanity Fonte: L'Officiel Italia	116
83 Dolce & Gabbana Alta Moda F/W 2019 Agrigento	118
84 Dolce & Gabbana Alta Moda 2025, Roma	121
85 Progetto approvato dal contratto di sponsorizzazione Fonte:	126
86 Bulgari Polychroma Teatro Greco di Taormina	127
87 Installazione Polychroma Theatre, Giuseppe Lo Schiavo 2025	129
88 Esposizione Alta Gioielleria Aeterna, Terme di Diocleziano	131
89 Bulgari Aeterna Show, Chiostro di Michelangelo, Terme di Diocleziano Roma	132
90 Vista Aeterna Sabine Marcelis, Piazza di Spagna Roma	133
91 S/S2005 Dries Van Noten Fonte: whitewall.art	140
92 Chanel SS26 Fonte: elledecor.com	142
93 S/S 2026 Uomo Louis Vuitton, Centre Pompidou Parigi Fonte: AD Italia	143
94 Chanel F/W 2010 Grand Palais Parigi Fonte: Vogue	146
95 <i>Chanel Métiers d'Art 2015/16</i> , Roma Fonte: Vogue	147
96 <i>Chanel Cruise 2017</i> Cuba Fonte: Vogue	148
97 Planimetria del progetto OMA per Prada F/W 2015 Fonte: archdaily.com	149
98 <i>Prada F/W Infinite Palace</i> Fonte: oma.com	150
99 Prada F/W 2023 Fonte: designboom.com	151
100 Prada F/W 2023 Fonte: designboom.com	152
101 Prada S/S 2024 <i>Fluid Form</i> Fonte: prada.com	153
102 Palm Angels Uomo S/S2019	158

103 Chanel S/S 2025, Grand Palais Parigi. Fonte: deezen.com	159
104 Fashion In Motion Fonte: artbasel.com	164
105 The Sound Of Clothes: Anechoic Fonte: SHOWstudio.com	164
106 Not In Fashion: Fashion Photography In The 90s Fonte: Victoria and Albert Museum	164
107 Allestimento di ingresso mostra Savage Beauty Fonte: MET Costume Institute	166
108 Savage Beauty "Cabinet of Curiosity Fonte: MET Costume Institute	168
109 Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology Fonte: MET Costume Institute	169
110 Assonometria di progetto degli spazi mostra, OMA Fonte: archdaily.com	173
111 Vista dell'allestimento Fonte: archdaily.com	173
112 Rei Kawakubo/Comme Des Garçons: Art of the In-Between Fonte: MET Costume Institute	175
113 Allestimento mostra <i>La camicia, secondo me</i> , Prato Fonte: guicciardinimagni.it	178
114 Telo proiezione <i>La camicia, secondo me</i> , Prato Fonte: guicciardinimagni.it	180
115 Allestimento mostra <i>La camicia, secondo me</i> , Prato Fonte: guicciardinimagni.it	180
116 ALAIA / BALENCIAGA. Scultori della forma Prato 2025-26 Fonte: Vogue Italia	181
117 ALAIA / BALENCIAGA. <i>Scultori della forma</i> Prato 2025-26 Fonte: Vogue Italia	184
118 Galtruccio. Tessuti Moda Architettura, Palazzo Morando, Milano Fonte: Vogue Italia	185
119 Balenciaga <i>Shoes from Spain Tribute</i> Fonte: studio_grassi_design Instagram	187
120 Balenciaga <i>Shoes from Spain Tribute</i> Fonte: studio_grassi_design Instagram	189
121 Catwalk: The Art of the Fashion Show Fonte: elledecor.com	190
122 Allestimento Palazzo Pitti Museo della Moda e del Costume, Firenze	194
123 Facciata Palazzo Fortuny, Venezia Fonte: Palazzofortuny_venezia, Instagram	195
124 MET Costume Institute New York Fonte: metmuseum.org	196

125	Palais Galliera, Parigi Fonte: https://agatainpalette.it/i-10-musei-di-moda-piu-belli-nel-mondo	198
126	Musée Yves Saint Laurent Marrakech, progetto Studio KO Fonte: AD Italia	198
127	Musée Yves Saint Laurent Parigi Fonte: goppion.com	198
128	MoMu Collection Wall, Antwerp Anversa Fonte: https://dossantos.be/momu-wall	199
129	Fondation Louis Vuitton Frank Gehry Parigi 2014	202
130	Fondation Cartier, Parigi 1994 Jean Nouvel Fonte: Stephen Durham Pinterest	203
131	Fondazione Prada, Milano OMA 2015	204
132	Epicentro New York prada.com	211
133	Epicentro Los Angeles prada.com	212
134	Epicentro Tokyo Fonte: prada.com	213
135	Vitrine boutique Bulgari Via Condotti Roma Fonte: bulgari.it	217
136	Bulgari Shangai Fonte: bulgari.it	218
137	Bulgari Bangkok Fonte: bulgari.it	218
138	Bulgari Kuala Lumpur Fonte: bulgari.it	218
139	Bulgari Kuala Lumpur Maglia Pantheon Fonte: bulgari.it	219
140	Bulgari Roma Fonte: bulgari.it	219
141	Bulgari Roma Fonte: bulgari.it	219
142	Bulgari Roma Maglia Pantheon Fonte: bulgari.it	219
143	Salottino VIP Bulgari New York Fonte: bulgari.it	220
144	Dettaglio mosaico Bulgari Parigi Fonte: bulgari.it	220
145	Tavolo expo New York Fonte: bulgari.it	220
146	Dettaglio tavolo Bulgari Londra Fonte: bulgari.it	220

147 Facciata Bulgari New York Fonte: bulgari.it	220
148 Salotto VIP Bulgari Parigi Fonte: bulgari.it	220
149 Negozio Margiela Parigi Fonte: elledector.com	221
150 Negozio Maison Margiela Londra Fonte: elledector.com	222
151 Etichetta bianca Martin Margiela Fonte: https://www.lofficielitalia.com/moda/storia-maison-martin-margiela-stilista-collezioni-tabi-scarpe	222
152 Negozio Margiela Osaka. Fonte: elledector.com	223
153 Negozio Jacquemus Parigi Fonte: oma.com	224
154 Jacquemus Londra Fonte: oma.com	225
155 Jacquemus Dubai Fonte: oma.com	225
157 Negozio Alaia Parigi Fonte: Vogue	227
158 Negozio Alaia Parigi Fonte: Vogue	229
159 Fendi Cafè Harrod's Londra Fonte: harpersbazaar.com	235
160 Fendi Cafè Harrod's Londra Fonte: harpersbazaar.com	237
161 Fendi Cafè Harrod's Londra Fonte: harpersbazaar.com	237
162 Vista della crinolina di Ferrè Sagrestia Nuova nelle Cappelle Medicee Fonte: frieze.com	242
163 Gianfranco Ferrè, schizzi progettuali Biennale della Moda di Firenze Fonte: Centro di Ricerca Gianfranco Ferrè, Instagram	243
164 Installazione crinolina, Gianfranco Ferrè, Firenze 1996 Fonte: Vogue Italia	244
165 Tempio di Venere prima del restauro Fonte: fendi.com	254
166 Tempio di Venere dopo il restauro Fonte: fendi.com	254
167 Restauro dei marmi delle Terme di Caracalla Fonte: bulgari.it	255

168 Targa riconoscimento donazione Valentino Fonte: leggo.it	256
169 Foto ceo Venturini, Piccioli, assessore Onorato Fonte: ansa.it	256
170 Volta a botte della Basilica di San Pietro Fonte: archilovers.com	260
171 Portale d'ingresso in acciaio corten, Basilica di San Pietro Fonte: archilovers.com	260
172 Vista Domus Tiberiana, SAR Roma Fonte: archive.amdl.it	261
174 Passerella Michele De Lucchi, Roma 2011 Fonte: archive.amdl.it	262
175 Allestimento museale, Terme di Caracalla, Roma Fonte: divisare.com	264
176 Allestimento Terme di Caracalla, Roma Fonte: divisare.com	267
177 Centro di Conservazione e Restauro Venaria Fonte: centrorestaurovenaria.it	268
178 Vista esterna della sala conferenza Fonte: centrorestaurovenaria.it	268
179 Copertura di ingresso al Centro di Restauro, Venaria Fonte: centrorestaurovenaria.it	270