

**Moda media storia.
La ricerca di moda allo CSAC
dell'Università di Parma negli anni Ottanta**

Elena Fava, Manuela Soldi¹

Questo breve contributo propone una lettura dell'attività dello CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma nell'ambito della moda durante gli anni Ottanta del XX secolo. Si tratta di un primo tentativo di ricostruire un momento fondante del dibattito di quegli anni, che vedono una presa di coscienza rispetto alla necessità di studiare la moda italiana, ma non solo. Concentrando al suo interno fondi relativi alle maggiori espressioni culturali italiane del Novecento, lo CSAC ha identificato problemi ancora oggi nodali per la disciplina: il rapporto con la cultura del progetto, l'identificazione dei caratteri peculiari del linguaggio grafico e in generale la lettura delle immagini di moda.

Lo CSAC

Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma è una struttura di ateneo creata dallo storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle nel 1968 allo scopo di raccogliere, conservare, rendere fruibili al pubblico e insieme integrare nella consapevolezza della moderna cultura i materiali della comunicazione in senso lato.

Oggi lo CSAC, denominazione utilizzata almeno dal 1976 ma ufficializzata nel 1987 (D.P.R. n. 1025, G.U. marzo 1987), conserva oltre 12 milioni di pezzi organizzati in cinque sezioni denominate convenzionalmente: Arte, Fotografia, Media, Progetto, Spettacolo. La struttura, la raccolta dei materiali e il loro organico collegamento rendono manifesta l'adozione di un modello culturale basato sulla necessità di fornire non uno spaccato verticale, e dunque selettivo, dei livelli ritenuti alti della produzione "artistica", ma uno spaccato orizzontale, e dunque sistematico, della produzione dei materiali. Una concezione che origina dalla cultura antropologica francese, ideata come archivio dei materiali che gli storici chiamano "monumenti", archivio di ogni testo, costruito con ogni "scrittura" e ogni strumento di trascrizione².

Lo CSAC, superando l'idealismo crociano, propone un metodo di indagine che si basa sulla lettura della fase progettuale dell'opera come quella che meglio permette un'analisi delle ideologie e delle loro manifestazioni. Su questo metodo di ricerca vengono impostati i con-

tributi critici e le esposizioni allestite sin dagli esordi, scaturiti dalla catalogazione-base unitaria per tutti gli ambiti e dallo studio sistematico delle collezioni.

La sua storia inizia alla fine degli anni Sessanta dalle mostre dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma, connesse alle prime donazioni d'arte, alle ricerche sui media e sugli strumenti della comunicazione, che applicano le strutture narrative individuate da Propp e dai formalisti russi³. Nei primi anni Settanta nasce l'Archivio della fotografia e inizia la raccolta della grafica, della satira, del manifesto; intorno al 1976 quella dei materiali progettuali dell'architettura e del design⁴. Nel 1979 è avviata la raccolta dei disegni di moda e apre al pubblico il Dipartimento Progetto. Con il convegno "Il disegno dell'architettura"⁵ inizia la pubblicazione, nella collana dei Quaderni dello CSAC Dipartimento del Progetto, dei materiali degli archivi di architettura e design: alla rassegna dedicata a Bruno Munari seguono i volumi su Alberto Rosselli ed Enzo Mari⁶.

Contemporaneamente è avviata la costituzione dell'Archivio della moda inaugurato con la mostra e il catalogo sulla disegnatrice Brunetta Mateldi. L'analisi è condotta applicando un metodo secondo cui "la moda non è l'abito ma la funzione dell'abito entro una certa, precisa cultura; la moda non è il fatto singolo ma un sistema di fatti complessi e interrelati tra loro"⁷. L'Archivio della moda, oggi ottantamila pezzi divisi in 28 fondi, nasce infatti all'interno della sezione Media intrecciandosi cronologicamente e metodologicamente con la sezione Progetto, come attesta il frontespizio del catalogo *Italian Fashion Designing 1945-1980*⁸. Un cambiamento di paradigma che rivela la vivacità con cui è condotta la ricerca e integra i diversi settori della comunicazione visiva mettendo in luce la stretta relazione tra progettazione dell'abito e design. Connessione sottolineata, non a caso, dalla storica dell'arte Gloria Bianchino quando traccia le acquisizioni dello CSAC, mettendo in parallelo le storie e i disegni dell'atelier delle sorelle Fontana e di Walter Albini con quelli di Pier Luigi Nervi e del suo archivio, così come di Ettore Sottsass, materiali confluiti tutti nelle collezioni dell'ateneo parmense⁹.

Per ripercorrere i modelli culturali dello CSAC e inquadrare come viene affrontato il rapporto tra i media, inclusa la moda, può essere utile partire dall'esposizione "Il Rosso e il Nero". È la prima rassegna tematica che, servendosi unicamente delle raccolte del Centro, propone

un discorso globale sulla comunicazione visiva italiana in trentacinque anni di storia, dal 1945 al 1980, in linea con l'esigenza di una ricerca trasversale, sincronica nei tagli ma diacronica nella costruzione. Afferma infatti Quintavalle:

solo così, costruendo la nostra lettura secondo questo schema, potremo capire il rapporto fra la produzione detta di massa e quella considerata di élite, e potremo rimediare ad una delle più evidenti contraddizioni delle nostre ricerche, il muovere sempre da settori, da ambiti molto specifici, dalla pittura o dal design, dal manifesto (raramente) o dalla fotografia (altrettanto raramente) mentre è indispensabile coordinare i diversi sistemi.¹⁰

L'esposizione rappresenta un bilancio dell'attività di ricerca condotta dallo CSAC e una riflessione sulle scelte culturali che hanno alimentato il dibattito sugli strumenti della comunicazione a partire dagli anni Sessanta. La seminale *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹¹ di Walter Benjamin, che permette di intendere la fotografia come strumento di una rivoluzione all'interno dell'idea di "arte" di élite, passando per Herbert Marcuse¹² e gli autori che negli anni Sessanta riproponevano le tesi della Scuola di Francoforte, fortemente critica verso la società di massa, forniscono una chiave per analizzare il sistema contemporaneo. Allo stesso modo le ricerche di Carlo Giulio Argan introducono il problema della modernità rispetto alla tradizione, tanto nella pittura così come nell'architettura¹³. E ancora il peso dei contributi di Umberto Eco nel dibattito sui media che vede schierati *Apocalittici e integrati*¹⁴, la ricerca vivace di Gillo Dorfles¹⁵, in posizione critica ma sempre attenta verso i prodotti di consumo, che apre nuove porte all'analisi del design e schiude un nuovo confronto tra il "fatto a macchina" e il "fatto a mano" rimettendo in discussione lo statuto dell'"arte" come *unicum*.

La Moda allo CSAC

Dalla fine degli anni Settanta dunque lo CSAC si occupa direttamente di moda, già lambita attraverso lo studio dei media¹⁶, che aveva permesso di individuare altre "scritture" oltre a quella analizzata da Barthes¹⁷, che si concentra sulla didascalia descrittiva delle immagini di moda.



Alberto Nodolini, Arturo Carlo Quintavalle, Carlo Arata, Marina Nella Truant,
Brunetta. Moda critica storia, 1981

I contributi critici dello CSAC sulla moda riflettono letture complementari del tema. La prima occasione è offerta dalla donazione di 1224 disegni da parte di Brunetta Mateldi, per lo più frutto della sua collaborazione con Camilla Cederna alla rubrica “Espresso” *Il lato debole* (1957-1976), esposti a Parma alla fine del 1981. Il suo disegno non è progetto¹⁸, non è cronaca, ma restituisce uno sguardo critico – spesso impietoso – sulla società che tratteggia, al pari delle taglienti parole di Cederna. Brunetta, definita “narratrice con il pennarello”¹⁹, appare protagonista di una riflessione che lo CSAC in questo momento inserisce nel Dipartimento Media, sebbene già in questa sede emerga all’interno del Centro un confronto sul progetto di moda, animato da Adriano Braglia, membro del comitato scientifico del neonato Dipartimento Progetto²⁰.

Oltre al contributo del direttore di “Vogue Italia” Alberto Nodolini, il volume ospita i ritratti dell’autrice di alcune autorevoli firme del giornalismo italiano, seguiti da un’antologia di scritti della stessa Brunetta. Un intervento così massiccio dei giornalisti interpreta un sentire più tardi esplicitato da Quintavalle: sono soprattutto loro a definire la terminologia e la narrazione della moda contemporanea, mancando in Italia quasi totalmente una scuola di studiosi di provenienza accademica che la analizzi²¹. Nell’introduzione è proprio il direttore dello CSAC a tracciare i contorni metodologici dell’avventura appena intrapresa. Si individuano nuove “scritture”: oltre alla moda scritta, è necessario guardare a quella disegnata (il progetto), a quella fotografata e infine a quella portata. Negli anni tali temi saranno ulteriormente approfonditi: la fotografia d’autore, ad esempio, assume nuovi significati dopo l’impaginazione all’interno di una rivista, e non bisogna dimenticare che anche la scelta dei materiali degli abiti, del trucco o dei gesti veicola messaggi²². L’abito muta senso a seconda del sistema di relazioni nel quale viene inserito, in particolare nel caso della moda portata, poiché ogni individuo “parla” la propria moda e cambia il proprio linguaggio in base al contesto di riferimento.

*Sorelle Fontana*²³ è il risultato di una ricca donazione (6591 pezzi) relativa all’attività dell’atelier elargita al centro da Giovanna e Micol, che consente di rivolgere l’attenzione all’alta moda romana degli anni Cinquanta. Stavolta protagonista è un produttore di moda: gli studiosi dello CSAC, catalogando il fondo pervenuto a Parma, devono quindi confrontarsi con l’iter progettuale, chiedendosi quale fase restitui-



Gloria Bianchino (a cura di), *Sorelle Fontana*, 1984

scono i documenti e intrecciando le informazioni emerse dall'analisi del disegno con quelle fornite dai racconti orali delle Fontana, per ricostruire la prassi operativa degli atelier romani del dopoguerra. In occasione della mostra lo CSAC organizza anche il momento di riflessione collettiva *Moda media storia*²⁴, che riunisce studiosi di diverse discipline, giornalisti e progettisti. Il lavoro risulta fondante per la pluralità di voci e punti di vista restituiti, identificando definitivamente i capisaldi della ricerca sulla moda del Centro e attuando una prassi cara al suo staff: il dialogo continuo con i donatori.

Nel 1987 lo CSAC allestisce la mostra "Italian Fashion Designing 1945-1980", che permette di focalizzarsi ulteriormente sul disegno di moda, codificandolo come genere²⁵. Per la prima volta si decide di realizzare un allestimento trasversale ai singoli fondi, l'incrocio dei quali era già stato sperimentato per collocare il lavoro dell'atelier Fontana nel contesto dell'alta moda italiana, i cui inizi sono qui retrodatati alla fine della guerra.

A chiudere il ciclo di lavori sulla moda troviamo *Walter Albini*²⁶, fautore nei primi anni Sessanta del *total look* e di un moderno sistema di progettazione dell'abito in dialogo con l'industria, che anticipano l'affermazione dello stilismo. Lo CSAC acquisisce nel volgere di pochi anni gran parte della sua opera grafica e un consistente nucleo di abiti e accessori da lui disegnati, che pongono il problema pratico della conservazione e della tutela di questi oggetti, al punto da indurre una pausa nella lavorazione della mostra. Nel caso del lavoro sulle Fontana, infatti, gli abiti erano stati considerati ma non erano pervenuti allo CSAC. L'introduzione di Quintavalle – *Per un archivio della moda a Parma* – sembra riprendere quella al volume su Brunetta. In quel caso una manifestazione di intenti, in questo un bilancio e auspici per il futuro. Il ruolo individuato per lo CSAC prevede la riflessione e la ricerca sulla storia della moda in Italia, possibili poiché in quel momento il Centro è forse l'unica istituzione che racchiude sia i documenti sia le composite competenze necessarie (design, grafica, fotografia) a leggerli in tutta la loro complessità.

Disegno & Progetto

La raccolta di fondi relativi alla moda, costituiti prevalentemente da materiali grafici, si accompagna alla volontà di leggere non solo i documenti singoli ma i diversi archivi in relazione tra loro.



Gloria Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980*.
Disegno della moda italiana 1945-1980, 1987

Il convegno dedicato al disegno di architettura organizzato dallo CSAC nell'ottobre del 1980, introdotto da Giulio Carlo Argan, diventa centrale anche per lo studio del disegno di moda, confermando l'attitudine a interpretarla in chiave progettuale. In questa occasione Quintavalle²⁷ individua storicamente e contestualizza i modelli interpretativi che hanno dato luogo alle diverse letture del disegno considerandolo per il suo valore autonomo, non solo in funzione dell'opera realizzata. Lo studioso sposta l'attenzione dal rapporto causa-effetto alla "scrittura" e quindi al significato che il disegno assume nel trasmettere differenti modelli culturali, differenti iconologie²⁸.

In sostanza scegliere una scrittura, un tipo di grafia, definisce anche una precisa area di senso: Quintavalle applica questo criterio metodologico all'analisi dei diversi ambiti del progetto, dalla grafica alla fotografia, dal disegno industriale a quello di architettura fino alla moda²⁹. In questa direzione, Gloria Bianchino avvia negli anni Ottanta un'indagine sistematica delle collezioni di moda dello CSAC partendo dalle caratteristiche estrinseche dei disegni (tipo di supporto, dimensioni, tecnica), spia di una precisa consuetudine progettuale e di differenti modelli culturali di cui gli abiti incarnano una delle possibili trascrizioni³⁰.

Pur tenendo conto delle ricerche della storica della moda Bonizza Giordani Aragno³¹, attraverso lo studio filologico Bianchino individua nel fondo sorelle Fontana le mani dei diversi disegnatori e la presenza degli stessi nomi anche in altri archivi. Il confronto tra diversi nuclei documentari consente di mettere in luce una consuetudine diffusa tra le sartorie negli anni Cinquanta, ovvero quella di fornirsi di modelli dagli stessi disegnatori, spesso celati dalla casa di moda che adattava fogge e tessuti alle esigenze delle clienti firmando il prodotto finito. Nell'alta moda infatti la progettazione dell'abito avveniva fuori dall'atelier, raccogliendo le suggestioni provenienti dalla haute couture francese, espressione di eleganza e pietra di paragone irrinunciabile per la moda italiana: spunti trasferiti anche nella resa grafica dei figurini, intrinseci della cultura d'oltralpe e mitteleuropea.

A partire dagli anni Sessanta le scritture impiegate nel disegno di moda veicolano nuovi modelli e valori, legati alla cultura individuale dei singoli stilisti che dialogano in maniera sempre più articolata con l'industria, costruendo ciascuno un proprio "stile" vestimentario. Tempera, acquerello e brillantini lasciano il posto a pennarello, penna a sfera e computer. Allo stesso modo la tradizione codificata del reali-



Gloria Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980.*
Disegno della moda italiana 1945-1980, 1987

smo neo-settecentesco, mediata dalla pittura *pompier* francese oppure dalla cultura *biedermeier*, cede il passo ai linguaggi delle avanguardie artistiche, talvolta impastate con riferimenti al fumetto e più raramente alla satira³². Permangono però citazioni jugend, come testimoniano i disegni del designer Walter Albini, rivoluzionari anche nel formato³³. Alta moda e prêt-à-porter sono le polarità entro cui lo CSAC imposta la ricognizione sulla moda italiana delineata attraverso il confronto tra abito e progetto³⁴. Da una parte la funzione mitizzante del figurino, con le sue regole fisse, dove l'abito è concepito come unico protagonista di un racconto di fiaba che incarna il desiderio di dimenticare le restrizioni del periodo bellico. Dall'altra la compresenza di differenti modelli culturali, tanti quanti sono gli stilisti che spesso tracciano soltanto uno schizzo contenente un'idea guida, poi sviluppata da collaboratori interni all'atelier. Armani, Ferré, Krizia, Versace, solo per citarne alcuni, coordinano un'intera linea di prodotti che comprende abito, accessori, e più in generale uno stile di vita in sintonia con le esigenze della società moderna.

Il disegno diventa dunque stimolo e trascrizione di questo racconto che marca il passaggio dalla fiaba al design, da Roma, Hollywood sul Tevere e capitale nel dopoguerra della moda alta, a Milano, dove si concentrano le imprese e le redazioni delle riviste, trampolino del prêt-à-porter italiano e dello stilismo³⁵.

Per un archivio della moda

La struttura stessa dello CSAC ne definisce la posizione rispetto al dibattito su un'istituzione culturale per la moda contemporanea – per lo più identificata con il museo – molto acceso negli anni dell'affermazione internazionale della moda milanese³⁶. Oltre alle iniziative portate avanti da giornalisti, esso registra diversi eventi e contributi, dei quali qui è possibile individuare solo una breve selezione. A fine 1980 la storica della moda Grazietta Butazzi cura la rassegna “1922-1943 Vent'anni di moda italiana” presso il Museo Poldi Pezzoli, che si configura come proposta di un museo della moda a Milano, con la collaborazione delle Civiche raccolte di arte applicata. Nel marzo 1981 segue la conferenza internazionale organizzata a Milano³⁷ che ospita interventi da mondi diversi, dallo stilismo alla conservazione museale fino alla storia dell'arte. Sul tema interviene anche Alessandro Mendini dalle pagine di “Domus moda”, valutando l'opportunità di un

museo della moda e sollevando il problema della carenza di istruzione universitaria in questo campo³⁸. Nel 1982 la mostra “Conseguenze impreviste”, la cui sezione moda è curata dalla storica dell’arte Rossana Bossaglia, mette in relazione moda design e arte contemporanea³⁹. Negli anni successivi apre la Galleria del costume di Palazzo Pitti (1983) e diversi eventi – tralasciando quelli internazionali – mettono in relazione la moda e il museo in Italia, come quelli del 1985 che vedono protagonisti Salvatore Ferragamo a Palazzo Strozzi di Firenze, oppure Fendi e Karl Lagerfeld alla Galleria d’arte moderna di Roma. Quest’ultimo solleciterà dure reazioni come quella di Cesare Brandi, che sottolinea l’incongruità di un’esposizione di pellicce in un museo, o dei difensori di un’arte che si erge al di sopra delle altre espressioni culturali⁴⁰. Quintavalle evidenzia l’eccessiva importanza attribuita al luogo di presentazione della moda, ritenuto fin troppo dignificante, quando invece il vero problema degli studi italiani è da ricondurre alla carenza di accademici seriamente formati sulla storia del costume che sappiano approcciarsi criticamente al problema della moda contemporanea. L’Archivio della moda fornisce una prima risposta a questa esigenza, andando oltre al museo in senso idealistico e alla percezione artistica della moda musealizzata che la stampa riporta in quegli anni. La scelta di impegnarsi nella concentrazione degli archivi, nella loro conservazione e descrizione, riflette la consapevolezza che alla base di ogni possibile scelta curatoriale futura c’è la preservazione dei materiali, la ricostruzione delle attività dei soggetti produttori della moda italiana e del contesto nel quale si muovevano, in *continuum* con le altre espressioni culturali.

Lo CSAC, struttura pubblica afferente all’università, ferma e rende inalienabile, dignificandolo, un patrimonio a rischio di dispersione perché ancora vittima di disinteresse e incuria nell’Italia dell’epoca. Nel proprio statuto inserisce non solo l’impegno alla conservazione e alla realizzazione di mostre, ma la formazione di nuove generazioni di ricercatori che con questi problemi abbiano familiarità, che nel Centro avrebbero trovato un luogo deputato al libero scambio delle idee esente dalle politiche promozionali dei marchi e dai tempi e dagli obblighi della cronaca⁴¹.

1. I paragrafi *Lo CSAC e Disegno & Progetto* sono di Elena Fava; *La moda allo CSAC e Per un archivio della moda* sono di Manuela Soldi.

2. L. Miodini, *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001, p. 28.

3. Il primo risultato è *Concetto Pozzati*, a cura dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma e delle Soprintendenze alle Gallerie, catalogo della mostra (Parma 1968), Parma 1968. L'analisi dei media inizia con *La tigre di carta. Viatico alla retorica pubblicitaria*, catalogo della mostra (Parma 1970), Università di Parma-Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1970.

4. L'analisi della fotografia è avviata con *New Photography USA*, catalogo della mostra (Parma 1971), Università di Parma, Parma 1971.

5. G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura. Incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Università di Parma-CSAC, Parma 1983.

6. *Bruno Munari*, catalogo della mostra (Parma 1979), Università di Parma-CSAC, Parma 1979; *Stile Industria. Alberto Rosselli*, Università di Parma-CSAC, Parma 1981; A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Università di Parma-CSAC, Parma 1983.

7. A. C. Quintavalle, *Archivio della moda*, in *Brunetta. Moda critica storia*, Università di Parma-CSAC, Parma

1981, pp. I-XLII, p. XXXIII.

8. G. Bianchino (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980. Disegno della moda italiana 1945-1980*, catalogo della mostra, (Los Angeles-San Francisco 1987, Parma 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987.

9. G. Bianchino, *Progetto e storia*, in Id., A. C. Quintavalle (a cura di), *Il Rosso e il Nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, catalogo della mostra (Parma 1999-2000), Università di Parma-CSAC, Electa, Milano 1999, pp. XLVII-LII.

10. G. Bianchino, A. C. Quintavalle (a cura di), *Il Rosso e il Nero*, cit., pp. XIII-XLVI, p. XX.

11. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno 1955; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966.

12. In particolare H. Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; tr. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.

13. Di G. C. Argan si ricordano *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951; *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964; *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.



14. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964. Si veda inoltre Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

15. Vedi G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino 1962; Id., *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna 1963.

16. Si ricordano inoltre *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, catalogo della mostra (Parma 1972), Università di Parma-Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1972; A. C. Quintavalle, *Pubblicità. Modello, sistema, storia*, Feltrinelli, Milano 1977; Id., *Lei & Lui. Cronaca e pubblicità*, Laterza, Roma-Bari 1981.

17. R. Barthes, *Système de la mode*, Édition du Seuil, Parigi 1967; tr. it. *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino 1970.

18. Solo nel 1983 pervengono allo CSAC i rari disegni di moda da lei realizzati per l'atelier Albertina alla fine degli anni Sessanta. G. Bianchino (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980*, cit., p. 22.

19. A. Nodolini, *Brunetta e il costume '60-'70*, in *Brunetta. Moda critica storia*, cit., p. 11.

20. A. C. Quintavalle, *Archivio della moda*, cit., p. III.

21. A. C. Quintavalle, *Moda come arte o come design*, in *Moda media storia. Incontri di lavoro, Parma, 3/4 novembre 1984*, Università di Parma-CSAC, Parma 1990, pp. 193, 199. Letture di taglio psicologico e sociologico erano

già state tentate nell'Italia degli anni Settanta: F. Alberoni, G. Angeli, G. Dorfles, U. Eco, M. Livolsi, G. Lomazzi, R. Sigurtà, G. Terzolo, *Psicologia del vestire*, Bompiani, Milano 1972; G. Ragone (a cura di), *Sociologia della moda*, Bompiani, Milano 1976; G. Dorfles, *Mode & Modi*, Mazzotta, Milano 1979.

22. A. C. Quintavalle, *Il sistema della moda*, in E. P. Amendola (a cura di), *Vestire italiano. Quarant'anni di moda nelle immagini dei grandi fotografi*, Oberon, s.l. 1983, p. 23.

23. G. Bianchino (a cura di), *Sorelle Fontana*, Università di Parma-CSAC, Parma 1984. Bianchino all'epoca coordina l'Archivio della Moda. Oltre a lei, il quaderno 63 vede i contributi di Alberto Nodolini, Roberto Campari, Arturo Carlo Quintavalle, Rossana Bossaglia, Bonizza Giordani Aragno, presenti nel comitato scientifico del dipartimento Media, insieme a Natalia Aspesi, Omar Calabrese, Vincenzo Gallo, Valerio Eletti, Sergio Frau, Brunetta Mateldi, Adriana Mulassano, Roberto Perini. La composizione del comitato rimarrà tale anche dopo il passaggio dell'Archivio della moda al Dipartimento Progetto.

24. A. C. Quintavalle, *Moda media storia. Incontri di lavoro, Parma, 3/4 novembre 1984*, Università di Parma-CSAC, Parma 1990.

25. G. Bianchino, *Disegno della moda italiana 1945-1980*, in Id. (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980*, cit., pp. 15-37.

26. G. Bianchino, *Walter Albini*, Università di Parma-CSAC, Parma 1988.





27. A. C. Quintavalle, *Progetto e scrittura*, in G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura*, cit., pp. 69-98.

28. Questa lettura si basa sulle ricerche linguistiche, utilizzate per analizzare le immagini della comunicazione di massa, tra cui F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Parigi-Losanna, 1916; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1967.

29. Vedi *Il racconto di Giorgio Armani*, in R. de Combray, *Armani*, Franco Maria Ricci, Milano 1982, pp. 11-33; *Il sole nell'ombrello*, in *20 anni di Vogue Italia 1964-1984*, catalogo della mostra (Milano 1984), Condé Nast, Milano 1984, pp. XVII-XLVI; *Fotografia*, in *Valentino. Trent'anni di magia. Le immagini*, catalogo della mostra (Roma 1991), Bompiani, Milano 1991, pp. 22-31.

30. G. Bianchino, *Problemi di lettura del progetto di moda*, in "Quaderni Di", n. 8 *Rap/presentare. La messa in scena dell'immagine*, 1989, pp. 45-52.

31. B. Giordani Aragno (a cura di), *Progetto e stile. Creatori della linea italiana. Il disegno dell'alta moda italiana 1940-1970*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1982), De Luca, Roma 1982.

32. G. Bianchino (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980*, cit., pp. 38-39.

33. G. Bianchino, *Walter Albini*, cit., p. 23.

34. Si veda inoltre G. Bianchino, *Moda e progetto*, in *Enciclopedia della moda*, Istituto della Enciclopedia Ita-

liana, Roma 2005, vol. III, pp. 441-51.

35. G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda dalla fiaba al design. Italia 1945-1989*, De Agostini, Novara 1989; inoltre G. Bianchino, *Le due strade del progetto di moda*, in D. Fraglica (a cura di), *Progetto Memorie sottratte al tempo. Moda arte design cinema fotografia 1960-1980*, catalogo della mostra (Genova 2004), Electa, Milano 2004, pp. 26-30.

36. Tale problema, complesso e mai risolto, è riproposto recentemente anche da M. L. Frisa, *Le forme della moda*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 75-77, e più recentemente Id., S. Tonchi, *La bellezza utile*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi (a cura di), *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001*, Marsilio, Venezia 2018, p. 5.

37. Atti della conferenza internazionale "Per un museo della moda", 27 marzo 1981, s.n., s.l. (1981).

38. A. Mendini, *Musei della moda?*, in "Domus moda", n. 2, 1981, p. 1.

39. R. Bossaglia (a cura di), *Conseguenze impreviste. Arte, moda, design, ipotesi di una nuova creatività in Italia*, vol. II *Moda*, catalogo della mostra (Prato 1982-1983), Electa, Milano 1982.

40. du. t., *Non mettiamola da parte*, in "Rinascita", n. 39, 19 ottobre 1985, p. 30; C. Brandi, *Divieto di sfilata nei musei italiani*, in "Corriere della Sera", 13 gennaio 1986, p. 3.

41. A. C. Quintavalle, *Per un archivio della moda a Parma*, in G. Bianchino, *Walter Albini*, cit., p. 4.

