

GIANFRANCO FERRÉ

TRA RAGIONE E SENTIMENTO

Paola Bertola — Federica Vacca — Rita Airaghi

7 Settembre — 6 ottobre 2024

Palazzo Malinverni, Legnano (MI)
Sala degli Stemmi

Introduzione

Il Centro di Ricerca Gianfranco Ferré del Politecnico di Milano, in collaborazione con il Comune di Legnano, ha curato la mostra "Gianfranco Ferré tra ragione e sentimento", che si inserisce nel programma del Centenario di Legnano Città: dal 7 settembre al 6 ottobre 2024 nella Sala degli Stemmi di Palazzo Malinverni.

L'esposizione mira a esplorare l'approccio unico di Gianfranco Ferré al fashion design attraverso una selezione di disegni e del capo iconico, la camicia bianca, offrendo al visitatore un'esperienza arricchita dalla connessione digitale con l'archivio Ferré attraverso immagini e video che approfondiscono il racconto stesso della mostra.

L'esposizione illustra la visione di Ferré attraverso una selezione di disegni e abiti. I disegni, raggruppati in sezioni tematiche, mostrano alcuni principi fondamentali del design che hanno ispirato il processo creativo del designer, introducendo la sua personale "metodologia" – una dimensione piuttosto inusuale da codificare nella moda. Gli abiti stessi offrono un percorso esperienziale lungo la ricerca stilistica del designer, in cui quei principi si materializzano in infinite variazioni dell'archetipo della "camicia bianca", una vera icona nel suo lavoro creativo.

Il **Drawing Wall** rappresenta sei principi fondamentali che sostengono l'approccio progettuale di Gianfranco Ferré. Narrano le sue dimensioni creative, attraverso le quali è riuscito a codificare il suo modo di filtrare e canalizzare la sua cultura, il suo impegno creativo e la tensione emotiva e poetica tramite un rigore metodologico. Il muro ci accompagna in un viaggio nella sua visione del design, vista come un processo dinamico e che incarna la continua ricerca della sintesi tra arte e scienza, ispirazione e precisione compositiva, contenuto culturale e innovazione tecnica. Parte dal corpo e continua con la materia, il colore, il dettaglio, il volume e, infine, il movimento.

La mostra **White Shirts** si concentra sulle iconiche camicie bianche di Ferré. Con il suo ruolo e la sua funzione, la camicia bianca rappresenta l'archetipo ideale della concezione della moda del designer. Un oggetto familiare partecipa al nostro stile di vita quotidiano, rispondendo alle esigenze della vita contemporanea. Allo stesso tempo, agisce come una pagina bianca da manipolare e trasformare attraverso il suo infinito afflato. Nelle camicie esposte possiamo trovare tutti i principi alla base dell'approccio progettuale di Ferré. Possono enfatizzare le forme del corpo avvolgendole e svelandole. Esplorano l'intera gamma di materialità, dai tessuti più leggeri e trasparenti a quelli più densi e solidi. Possono creare volumi che ricordano una corolla di fiore o rappresentare una semplice geometria. Si muovono e fluiscono, mostrando componenti stratificate o impalpabili. Sono tutte bianche, il colore più semplice ma più ricco, dato dalla sintesi additiva di tutti i colori dello spettro visibile; sono anche il simbolo della luce nel nostro immaginario condiviso.

L'allestimento, a cura dell'architetto Martino Berghinz, ispirato ai codici tipici del linguaggio Ferré, è basato su linee pulite e geometrie pure accentuate dal contrasto bianco-nero, e fa da controcanto all'opulenza raffinata della Sala degli Stemmi. Il rigore lineare dell'esposizione dei disegni, disposti ordinatamente su pannelli perimetrali, è contrastato dal gioco dinamico delle camicie, raggruppate su una piattaforma circolare e mosse da meccanismi rotanti che conferiscono all'allestimento un tono ironico e leggero.



Render del progetto di allestimento.
Architetto Martino Berghinz



Allestimento mostra work-in-progress



1 — Memoria per il Futuro

1.1—Progettare la moda: Il percorso italiano

La moda italiana decollò dopo la Seconda Guerra Mondiale tracciando un proprio percorso originale. Da un lato, prese ispirazione dalla couture francese, capace di costruire immaginari spettacolari e concentrarsi su capi unici e sartorialità creativa. Dall'altro, guardò agli Stati Uniti come nuova frontiera della modernità e nuovo mercato. Vedeva un contesto in cui immaginare (e vendere) moda strizzando l'occhio agli stili eccentrici oltre le Alpi, ma adattati a stili di vita più contemporanei: dalle occasioni speciali informali all'abbigliamento da lavoro e sportivo. In altre parole, la moda italiana cominciò a orientarsi verso capi più pratici adatti a uno "stile di vita moderno," infusi con un'estetica industriale e con grande attenzione alla qualità dei tessuti e dei dettagli. Questo fu l'inizio del riconoscimento del "design italiano" da parte di un pubblico internazionale, già testimoniato da Vogue USA nel 1952 con uno speciale "notebook" che celebrava le "cose eccitanti della moda italiana" (Malossi, 1992: 174). Questo processo di riconoscimento raggiunse il suo apice negli anni '70 e '80, con una pietra miliare rappresentata dalla famosa copertina dedicata a Giorgio Armani dalla rivista TIME nel 1982 (Morini, 2010), e tra i suoi maggiori protagonisti vi era Gianfranco Ferré. Ferré stesso fu chiamato nel 1989 come primo direttore creativo non francese della Maison Dior, un fatto che esprime simbolicamente la fine della leadership creativa francese nel campo della moda e l'identità autonoma conquistata dal design di moda italiano.

In questa evoluzione di successo, c'è più di un semplice modo italiano di progettare; appartiene al legame intrinseco tra creatività e industria che è stato una risorsa unica per lo sviluppo di diversi altri settori profondamente legati alla crescita socio-economica del paese. Non a caso, la moda italiana è spesso definita come moda "Made in Italy", evidenziando una concezione in cui la dimensione del "fare" è importante quanto il contenuto del "design." Notevolmente, la relazione tra artigianato e produzione industriale con il sistema creativo della moda inizialmente si riversò dall'industria tessile, le cui radici risalgono al primo secolo nella penisola. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, le semplici creazioni dei sarti delle boutique italiane, realizzate utilizzando splendidi tessuti che incarnavano questo patrimonio unico, catturarono l'attenzione

degli acquirenti stranieri, e i couturier francesi iniziarono rapidamente a utilizzare tessuti italiani per le loro creazioni (Merlo, 2003; Paris, 2006). Il legame definitivo tra i sistemi creativo e industriale seguì negli anni '60 e '70, generando ciò che possiamo considerare a tutti gli effetti una pratica di "design industriale." Infatti, il ruolo di creativi come Gianfranco Ferré era spesso quello di guidare il sistema produttivo verso nuove frontiere dell'innovazione tecnica, rispondendo con i loro obiettivi e requisiti di design (Volonté, 2008; Bertola, 2008). L'inizio di questa era dei designer, segnata dalla loro alleanza con l'industria, fu una componente cruciale della leadership conquistata dal Made in Italy. Il loro ruolo nel guidare l'innovazione tecnologica si basava su pratiche collaborative e fiducia reciproca stabilite con imprenditori e produttori, creando un modello piuttosto unico in cui l'innovazione industriale e le tecniche artigianali si fondevano in un sistema ibrido, che in qualche misura esiste ancora oggi. Così, questo sistema, coprendo quasi tutte le fasi della catena di approvvigionamento e progressivamente organizzato nei cosiddetti "distretti industriali," co-evolve con una generazione di creativi, essendo in grado di offrire prodotti industrialmente su misura caratterizzati da un notevole know-how tecnico, che rapidamente distingueva la moda italiana da quella francese (Becattini, 2001; Paris, op. cit.).

Un luogo molto importante in questa evoluzione è stato Milano, simbolo al tempo della transizione verso la modernità, il teatro di un fermento culturale e inventivo che è ora diventato una caratteristica saliente di questa capitale del design (Bertola et al. 2002; Vitta, 2001). I suoi ambienti culturali hanno agito come catalizzatori per una vasta comunità di professionisti che ha alimentato il fenomeno del design per l'industria, non solo nella moda ma in tutti i settori orientati al design. Questo fenomeno si è verificato nel settore dei mobili, degli apparecchi di illuminazione, degli accessori per la casa e dei componenti di finitura; vale a dire in tutto quell'universo di prodotti e sistemi riconosciuti come "Made in Italy," traducendo una concezione specifica della "qualità della vita" nello "stile di vita italiano." I designer protagonisti di questa nuova era non erano semplicemente "creativi," come comunemente immaginato; erano i talentuosi "inventori" di forme. Erano gli interpreti di un sistema di "creatività collettiva," di una cultura socializzata del design e della produzione, maturando una professionalità

sfaccettata che fondeva componenti artistiche e tecniche e profondamente legata al know-how produttivo incorporato nel tessuto industriale del paese. Tra loro, Gianfranco Ferré si distingue per essere stato in grado di codificare esplicitamente il suo approccio unico al design. Attraendo un punto di vista metodologico dal patrimonio della composizione architettonica e ispirato da una continua ricerca artistica e culturale, alla fine ha fuso un processo tecnico rigoroso con una ricca poetica, costruendo un linguaggio originale lungo il confine liminale tra comprensione razionale e percezione emotiva.

1.2— Poetica e tecnica:

La natura sfaccettata dell'approccio di Gianfranco Ferré

Gianfranco Ferré (1944-2007) si laureò presso il Politecnico di Milano nel 1969 con una tesi incentrata sulla metodologia della composizione in architettura, sotto la supervisione del professore e architetto Franco Albini. Questi dettagli della sua biografia contengono già due elementi chiave per comprendere il suo lavoro e il suo approccio originale: metodologia e composizione. È importante notare che il Politecnico di Milano è una delle scuole che costituiscono la culla della cultura del design italiano e offre un ambiente intellettuale che ha giocato un ruolo importante nella formazione di Ferré.

Partendo dalla metodologia, una parola non spesso applicata nella pratica della moda, che è più comunemente interpretata attraverso il filtro del puro talento e della creatività. La concezione della metodologia che caratterizza diverse università tecniche e scientifiche dalla metà del ventesimo secolo è cambiata progressivamente da una visione positivista che pretendeva di svelare semplicisticamente il programma originale dell'Illuminismo e si basava sulla totale fiducia nel "metodo scientifico". Infatti, il "metodo" era inteso dai positivisti come una successione lineare di fasi logicamente gerarchizzate, collegate dal principio di causa-effetto che avrebbe garantito la certezza dei risultati, assegnando alle discipline umanistiche e alla filosofia un ruolo meramente ausiliario. Dalla metà del secolo scorso, una nuova scuola di pensiero è stata abbracciata da una larga maggioranza di scienziati, basata sulle teorie della

complessità e della cibernetica (Bateson, 1972). Questa scuola di pensiero ha teorizzato una nuova concezione della metodologia – splendidamente sintetizzata dal filosofo Edgar Morin in *La Méthode* – come un processo non lineare ma circolare, che dà organizzazione agli elementi caotici che caratterizzano la complessità intrinseca dell’universo (Morin, 1986). Il modo in cui Gianfranco Ferré parla della propria metodologia riflette coerentemente questo nuovo approccio, che ha anche infuso i principi della Scuola di Architettura del Politecnico ed è stato in grado di abbracciare la coesistenza di ordine e caos contro il riduzionismo della complessità.

“L’approccio metodologico è un aspetto indispensabile dell’attività creativa. L’apporto emozionale e sensoriale deve essere razionalizzato, analizzato, codificato e riportato in un’ottica progettuale.” *Gianfranco Ferré*

Politecnico di Milano, 14 Giugno 2007

Gianfranco Ferré descrive la sua metodologia come un modo di organizzare elementi eterogenei e caotici, alcuni appartenenti alla natura tecnica di un capo d’abbigliamento come oggetto di uso quotidiano, e altri al suo afflato creativo e alle intuizioni emotive. Si riferisce alla sua metodologia in diversi scritti come un approccio “compositivo” appreso e applicato nei suoi studi di architettura, dove è più importante definire i tipi di relazioni stabilite tra gli ingredienti compositivi dei capi d’abbigliamento, piuttosto che l’intero capo. Pertanto, la “composizione” è un’altra parola chiave cruciale per comprendere i disegni di Gianfranco Ferré, e questo è particolarmente vero nella sua interpretazione senza fine dell’archetipo della camicia bianca. Partendo dalla stessa tipologia di capo e applicando la sua vena compositiva nel rielaborare i suoi componenti di base, il designer ha creato un’intera tassonomia della camicia bianca, come sottolineato dall’architetto Franco Raggi, amico e compagno di università di Gianfranco Ferré (Raggi, 2014: 36). Così, il lavoro di Gianfranco Ferré è stato spesso accreditato

ai suoi studi di architettura. Infatti, questa prospettiva spiega il suo approccio come un processo di generazione di forme tridimensionali traducendo componenti geometrici di base in volumi tridimensionali, arricchiti da altri fondamentali tipici dell'architettura, come la caratterizzazione delle materie e delle superfici e la stratificazione dei dettagli costruttivi e ornamentali. E Ferré, lungo tutta la sua produzione, ha sempre cercato di codificare esplicitamente la sua poetica e il sistema di principi e norme espressive utilizzando categorie e concetti appartenenti alla composizione architettonica. Ma oltre questa lettura semplicistica, c'è di più nella cultura del design che Ferré ha respirato al Politecnico e che ha profondamente informato la sua visione. Un focus centrale nei suoi appunti è sempre rivolto a quel delicato equilibrio tra le dimensioni razionale ed emotiva del design, tra il capo "come prodotto e oggetto utilitario" e "l'abbigliamento come espressione di cultura" o ancora "come ricerca dell'effetto, come veicolo di sentimenti e mezzo di espressione" (Ferré, 1997).

Questa tensione risuona profondamente nel dibattito che attraversa l'architettura e il design nel passaggio tra Modernismo e Post-Modernismo, ed è presente anche nel lavoro di Franco Albini, mentore di Gianfranco Ferré durante i suoi studi, dove la razionalità, la leggerezza e la purezza del Modernismo sono infuse da un lirismo legato a una ricerca di una nuova connessione con la natura, la cultura e la storia. Anche Gianfranco Ferré cerca di costruire la sua poetica attraverso la continua armonizzazione tra pensiero razionale e dimensione emotiva, riflettendo in questo senso il vero paradigma originale dell'Illuminismo, dove scienza e arte, metodo scientifico e pensiero filosofico, erano complementari. Ogni capo e ogni collezione rispecchiano il contrappunto tra questi diversi filtri per interpretare la realtà, che Blaise Pascal definì come "spirito di geometria" (*esprit géométrique*) e "spirito di finezza" (*esprit de finesse*) (Force, 1982). Cioè, tra la conoscenza scientifica e analitica ottenuta con procedure perfettamente geometriche e razionali, e l'altra forma di conoscenza che è sintetica e intuitiva ed è data dal movimento umano e dai principi che guidano la sfera spirituale. Seguendo questa interpretazione, Gianfranco Ferré incarna perfettamente la cultura "politecnica", intesa come un sistema multifacetico di conoscenze riferito alla sfera tecnica, intesa nel senso più ampio espresso dalla parola greca *téchne*, considerata sia la radice della tecnologia che delle arti.

1.3—Plasmare il futuro: Il ruolo della memoria

La ricerca di Gianfranco Ferré per armonizzare la sua intuizione emotiva con la concezione razionale della metodologia e la dimensione tecnica del fare ha trovato fonti fondamentali di ispirazione nella storia e nei ricordi. Il rapporto tra i nuovi principi e obiettivi del design e le memorie storiche e gli archetipi è stato continuamente messo in discussione da Ferré. Questo stesso approccio critico e fruttuoso alla storia era al centro del dibattito che ebbe luogo in architettura nel passaggio tra il Movimento Moderno e le fasi successive. Le architetture di Albini riflettono soprattutto quella scuola "milanese" ben rappresentata dall'architetto e professore del Politecnico Ernesto Nathan Rogers, una figura culturale di spicco che Walter Gropius avrebbe voluto chiamare suo successore alla Harvard School of Architecture. La scuola milanese mirava a riconnettere i fili del dialogo interrotto tra la recente lezione del Movimento Moderno e quella della storia, intesa non come una ripresa di motivi stilistici ma come un dialogo con ambienti preesistenti, con il tessuto storico delle città e dei territori italiani. Come il razionalista e modernista Rogers trovò un modo per collegarsi alle sue radici storiche e umanistiche, anche Gianfranco Ferré trovò il suo percorso attraverso la storia e la memoria.

“La nostalgia è quanto di più lontano esista rispetto al mio modo di essere e di creare. La storia invece è formazione, esempio, analisi, confronto con esperienze già compiute, con traguardi già raggiunti da cui partire per nuove imprese creative. In quest’ottica l’archivio è una never ending story proiettata verso il domani. Un mosaico che si

completa e si arricchisce ogni giorno, in cui ogni tessera è realmente essenziale (...) In questo archivio vive di fatto un cumulo di esperienze che serve per andare avanti, per continuare ad inventare, anche per migliorarsi sempre. È la memoria per il futuro.” *Gianfranco Ferré*

Appunti, 2000

Queste parole di Gianfranco Ferré risuonano particolarmente con quell'appello a "inventare la memoria" che lo stesso Rogers lanciò discutendo della Torre Velasca (1955-1957), un edificio paradigmatico e controverso progettato con i suoi partner dello studio BBPR (Rogers, 1997). Ferré parte da questo imprinting culturale lungo un interminabile e molto personale approfondimento di questa controversa relazione tra modernità e le dimensioni stratificate della materialità e della storia. Nei suoi primi design, è la "costruzione della modernità" che emerge in modo particolare, in capi che esplorano le dimensioni delle geometrie diventando spazi per corpi dinamici, a volte avvolgendo la loro silhouette attraverso costruzioni inedite e altre volte generando nuovi volumi architettonici, mettendo in scena il corpo in nuovi spazi.

Come ulteriore sviluppo di questa prima fase, Gianfranco Ferré inizia a sperimentare con tecniche che potrebbero sottolineare il suo approccio costruttivo, e dalla metà degli anni '80 incorpora nelle sue creazioni tocchi ed elementi che accentuano e talvolta esasperano le sue silhouette eleganti e le strutture volumetriche, come sottolineato dallo storico della moda Fabrizio Fabbri (Fabbri, 2021). Durante questa transizione, il suo interesse per la dimensione della "materialità" cresce con un'attenzione crescente alle superfici tridimensionali e all'ibridazione delle texture, che crea una stratificazione di dettagli. Cercando costantemente nuovi "effetti", come definisce questo approccio di rompere la pulizia dei suoi modelli, l'interesse di Ferré per la ricerca culturale e storica si sviluppa in direzioni mai viste prima. Il dialogo tra "modernità" e "storia" diventa un pilastro centrale del suo percorso personale,

dove la sua rigorosa metodologia di design si traduce in una continua raccolta e categorizzazione di riferimenti di design.

Progressivamente forma una "biblioteca di ingredienti", il suo archivio personale, che è la materializzazione di queste due dimensioni: da un lato ricordi, collezionabili e archetipi storici, utilizzati o da utilizzare per ulteriori sviluppi; dall'altro, i suoi "esperimenti di design" sulla materialità e sulla costruzione, così come i pezzi chiave delle sue collezioni, risultanti da questa ricerca interminabile. Osservando la struttura dell'archivio di Ferré, emergono chiaramente alcuni principi di design: l'indagine sulla natura interna del "corpo" umano e la sua relazione con lo spazio, mediata dalla traduzione dell'indumento in "volume" e "movimento", e la sua ricerca nel mondo artificiale, dove la "materia", il "colore" e il "dettaglio" definiscono la natura storica dell'oggetto, il legame tra passato e futuro.

Il lavoro di Gianfranco Ferré rappresenta un contributo veramente originale allo sviluppo di quella via italiana del design che decolla dopo la Seconda Guerra Mondiale, innovando nella concettualizzazione delle forme e curando la loro traduzione nel processo di "realizzazione". Questo è stato possibile grazie al suo approccio, mirato a stabilire un equilibrio dinamico tra le dimensioni creative e tecniche, riuscendo a far fluire la sua ricerca emotiva e artistica in una razionalità rigorosa. Il suo lavoro rappresenta allo stesso tempo un simbolo unico del percorso italiano nel design, alimentato dall'ambiente culturale che caratterizza il paese dalla Seconda Guerra Mondiale. A questo si aggiunge una riflessione molto personale, attraverso il design, su quella tensione tra storia e modernità, che ha informato in particolare l'architettura e il design italiani durante la fase degli anni '70 e '80. Questo ha generato una dialettica ricorrente all'interno dell'"Era degli Estremi" come definita da Eric Hobsbawm, che ora viene riportata sulla scena, vibrando con il potenziale dirompente dell'era digitale (Hobsbawm, 1994). Oggi i principi di design di Gianfranco Ferré possono essere riscoperti alla luce della trasformazione digitale attuale, che sta rompendo in modi nuovi la relazione tra il tangibile e l'intangibile, dando vita a una realtà cibernetica che trasforma la materialità e i ricordi in dati, oltre a consentire la traduzione dei dati in una nuova "materia".

2—Principi Progettuali

“Per me, il disegno comporta anche una consapevolezza del corpo, con il suo naturale bisogno di muoversi; pertanto, sento fortemente che nel mondo di oggi richiede forme di abbigliamento sempre più immediate ed essenziali. Quasi in totale – quasi sorprendente – sintonia con le linee e i segni che definiscono i miei schizzi...” *Gianfranco Ferré*

“Radicato nella mia formazione e nel mio background professionale, il disegno è un esercizio quotidiano standard. È per questo che la gente mi chiama l’Architetto della Moda’. Un soprannome che, confesso, a volte trovo un po’ limitante perché mi accompagna sin dagli inizi della mia carriera, ma soprattutto perché enfatizza maggiormente l’aspetto tecnico del mio lavoro, oscurando l’elemento di passione e incanto che è intrinseco alla realizzazione del progetto di design.” *Gianfranco Ferré*

“Ciò che mi spinge a disegnare è un’impressione o un’influenza che, per ragioni inspiegabili, rimane nella mia mente più di altre e mette in moto un’idea, un sogno. È l’emozione di un istante che si trasforma in segno su carta... una particolare sfumatura di colore, il contatto tattile con un materiale, il fruscio di un tessuto, il modo in cui una persona che vedo per caso si muove mentre cammina...

Segni su carta come istanze di poesia: per me il disegno riesce a essere, non da ultimo, espressione individuale delle aspettative, aspirazioni e desideri legati alla mia visione di bellezza, armonia e stile (più che moda). È un tipo di poesia che usa questa qualità finale come mezzo per raccontare una storia, per tradurre in immagini, dare una dimensione reale e condividere il mio mondo interiore.” *Gianfranco Ferré*

L'approccio al design di Gianfranco Ferré è codificato attraverso sei principi radicati nei fondamenti che hanno caratterizzato la moda italiana e la cultura politecnica che - come mostrato nel capitolo precedente - ha fortemente influenzato la metodologia del designer. Questi principi di design: **il corpo, la materia, il colore, il dettaglio, il volume e il movimento** descrivono un approccio creativo e una visione unica e originale che ha reinterpretato le forme, i linguaggi, le pratiche e i significati della moda. Allo stesso tempo, questa conoscenza materiale e immateriale conservata nell'archivio Ferré è diventata un motore di innovazione, sfidando categorie concettuali e suggerendo molteplici linguaggi e interpretazioni. Con questa premessa, l'approccio metodologico di Ferré sta diventando sempre più rilevante e contemporaneo, offrendo nuove prospettive sul design della moda che hanno imparato dai grandi maestri e guardano al futuro attraverso la codifica di nuovi significati e lo sfruttamento delle tecnologie all'avanguardia.

2.1— Il Corpo



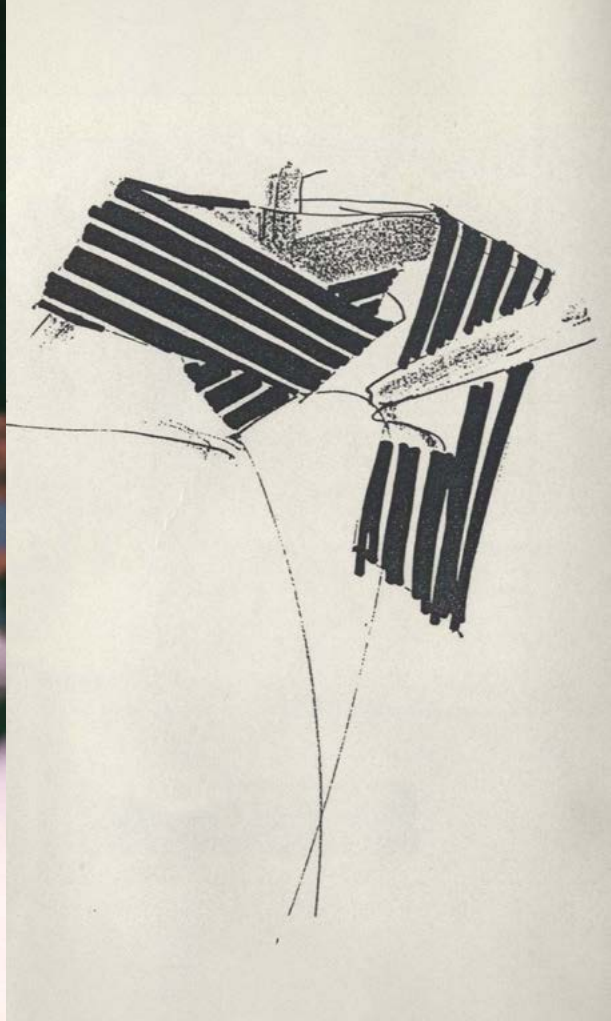
“La forma necessaria è quella del corpo umano, con la sua fisicità, con le sue esigenze reali di movimento, con le sue dinamiche di relazione con ciò che lo ricopre e con l’ambiente che lo circonda”. *Gianfranco Ferré*

Il corpo, per Gianfranco Ferré, è il fondamento attorno al quale ruota il design di una collezione (Frisa, 2009:12). Denominato il "primo valore" nella sua lezione "Composizione e Moda" agli studenti del Politecnico di Milano (Ferré, 1997), il corpo è considerato un elemento essenziale nella creazione di un capo, poiché risponde ai suoi bisogni principali: muoversi, interagire ed essere nello spazio circostante. Ferré ha condotto una ricerca formale sulla silhouette, combinando talento sartoriale con una passione per le linee essenziali che si adattano e seguono il corpo, enfatizzando molteplici declinazioni formali ed estetiche che si muovono tra rigore e indulgenza, maschile e femminile, ornamento e linearità. In questa prospettiva, il corpo culturalizzato (Fiorani, 2006:17) media l'esperimentazione di nuovi linguaggi, nuovi materiali e nuove architetture.

Il corpo diventa così capace di comunicare con identità multiple e in costante evoluzione (Alfano Miglietti, 2008) e oggi – grazie all'uso sempre più pervasivo e familiare delle tecnologie digitali – si apre a nuovi scenari, diventando un corpo esteso e iperconnesso (Calefato, 2021), dove i limiti fisici sono superati. Il corpo agisce come uno strumento protesico per la memoria, espandendo identità sfaccettate che, come afferma Braidotti in "Posthuman, All Too Human" (2016: 197): "...la nozione stessa di 'umano' non è solo destabilizzata dalle relazioni sociali mediate tecnologicamente in un mondo globalmente connesso, ma è anche aperta a contraddittorie ridefinizioni di ciò che esattamente conta come umano.



I disegni esplorano l'infinita fascinazione del designer per la silhouette del corpo umano. Si concentrano sulla rappresentazione della sua natura vivente e delle sue dinamiche, catturando l'istante di un atteggiamento, di un movimento, di un gesto e il modo in cui l'abito risponde al corpo, talvolta con una curva sinuosa o liberando fiocchi svolazzanti, altre volte svelando una geometria inedita o uno contenuto nascosto.



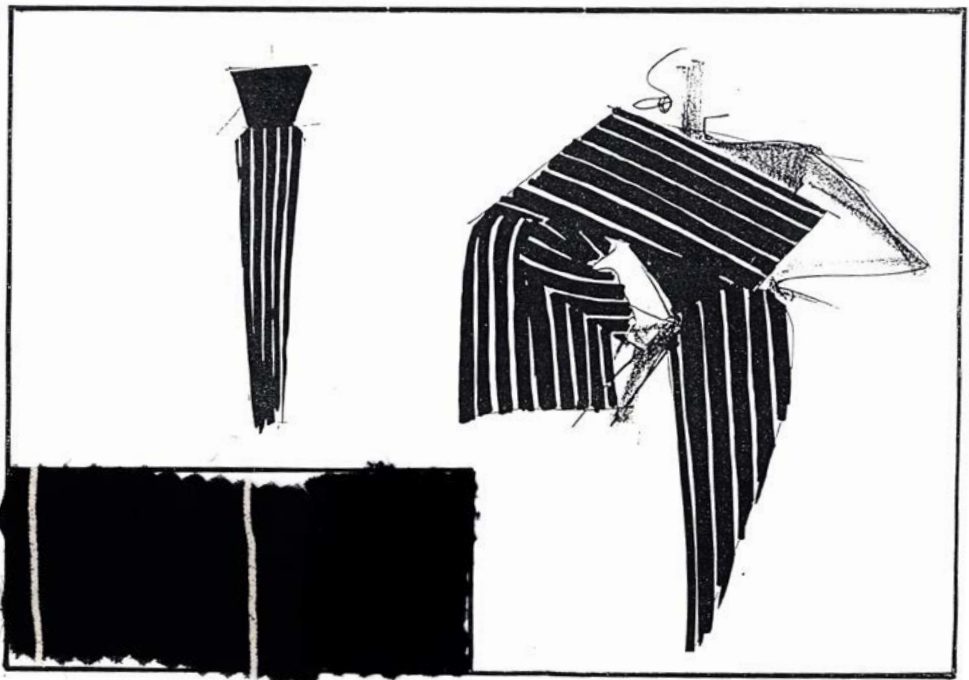
Alta Moda A/I 1986

L'Officiel France, Settembre 1986, ph. François Lamy



Essubimées par de longues et larges épaules, ces robes de soir sont en crêpe satin, à fines rayures contrastant avec les boutons ou les jupes en garniture de Taroni France, et cintrées par de vastes volants.

GIANFRANCO FERRÈ



Modello 40A

STAMPATI ART. 6482 DIS. 25 COL. 1 H 120
100% SETA

STAMPATI PRESTIGE SUPER NERO H 190
81% COTONE 19% SETA

* FAVRE : (MOD. 40A) CONFEZIONE ABITO
FRACCI : CONFEZIONE SCIARPA

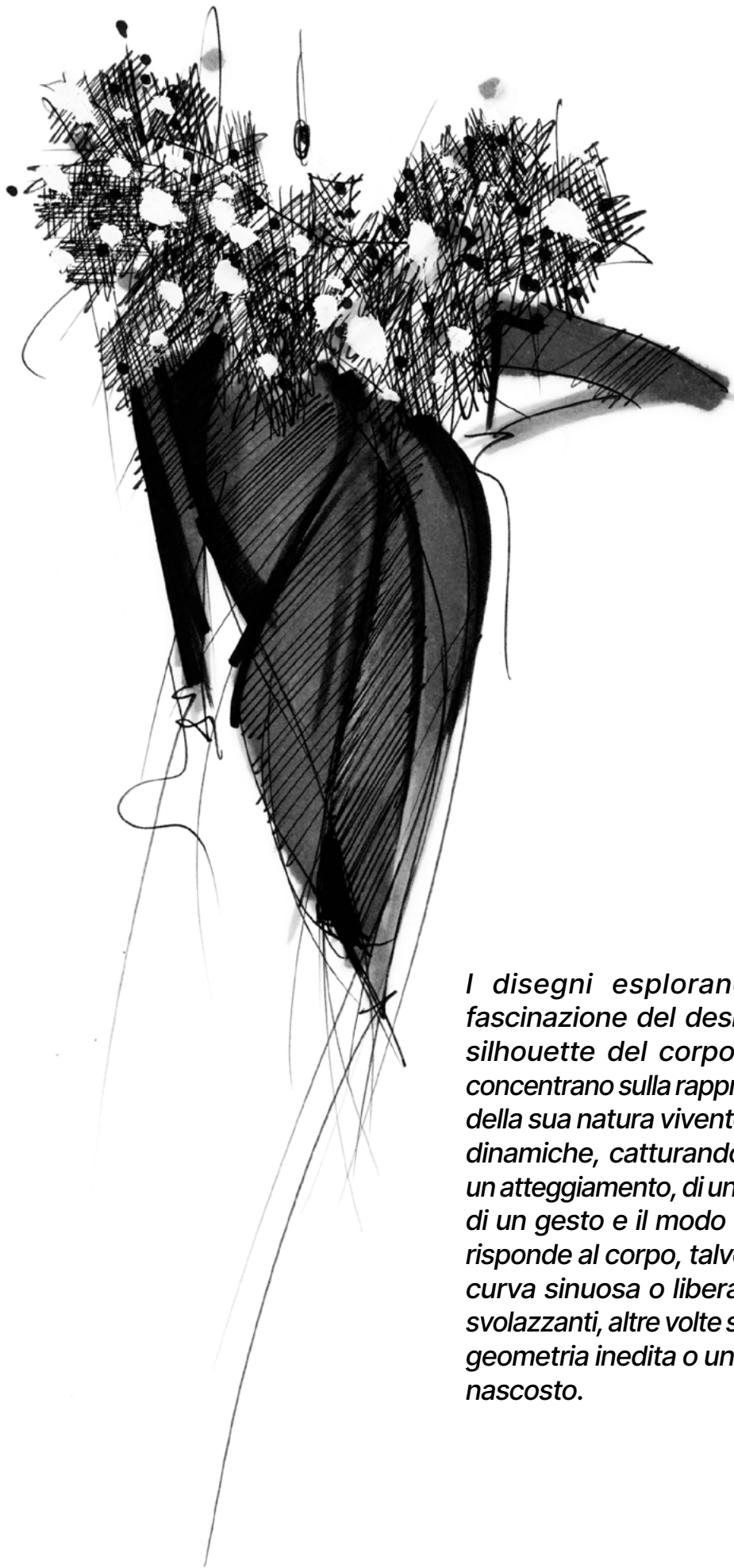
2.2 — La Materia



“Dalla materia la forma trae la sua sostanza e persino la sua esistenza fisica e tangibile. Posso affermare serenamente che una parte fondamentale del mio impegno creativo si configura da sempre come approccio innovativo e costantemente curioso rispetto alla materia”. *Gianfranco Ferré*

La materializzazione dell'intenzione creativa in un prodotto di moda è il percorso di ricerca meta-progettuale volto a concettualizzare e definire la "materia" tangibile utilizzata per creare un capo. Per Ferré, la ricerca sulla materia è una pura sperimentazione che apre orizzonti espressivi bilanciati tra innovazione ed esperienza, tecnologia e artigianato (Ferré, 1998). La scelta dei materiali, i trattamenti e le tecniche che modellano intrecci, innesti e nuove superfici non sono il risultato di virtuosismi, ma esprimono il desiderio di esplorare nuove forme di materialità.

Pertanto, progettare la materia è un processo di ricerca informato dalla ricchezza di conoscenze, competenze ed esperimenti che risiedono nei laboratori artigianali del Made in Italy (Vacca, 2013), con i quali Ferré ha amato confrontarsi, lavorare sinergicamente e spingersi oltre i limiti durante tutta la sua carriera. Un modello di lavoro codificato tra designer e artigiani che, applicato in tempi contemporanei, porta la moda a ripensare le competenze tecnologiche, le potenzialità produttive e le modalità operative in favore di una continua evoluzione dell'estetica e dei contenuti. Questi possono essere caratterizzati da una sofisticata manipolazione delle materie prime e delle loro strutture, dalla giustapposizione di tecniche e processi sperimentali e inusuali, e dalla sovversione dei codici del design secondo regole compositive che utilizzano i materiali in modo distintivo e creativo. Un'innata attitudine al design è insita nelle competenze e nel know-how artigianale (Cavalli et al., 2009) che è guidata dalla sperimentazione utilizzando tecnologie all'avanguardia, rafforzando il contenuto culturale della moda e il suo valore sociale e collettivo.



I disegni esplorano l'infinita fascinazione del designer per la silhouette del corpo umano. Si concentrano sulla rappresentazione della sua natura vivente e delle sue dinamiche, catturando l'istante di un atteggiamento, di un movimento, di un gesto e il modo in cui l'abito risponde al corpo, talvolta con una curva sinuosa o liberando fiocchi svolazzanti, altre volte svelando una geometria inedita o uno contenuto nascosto.



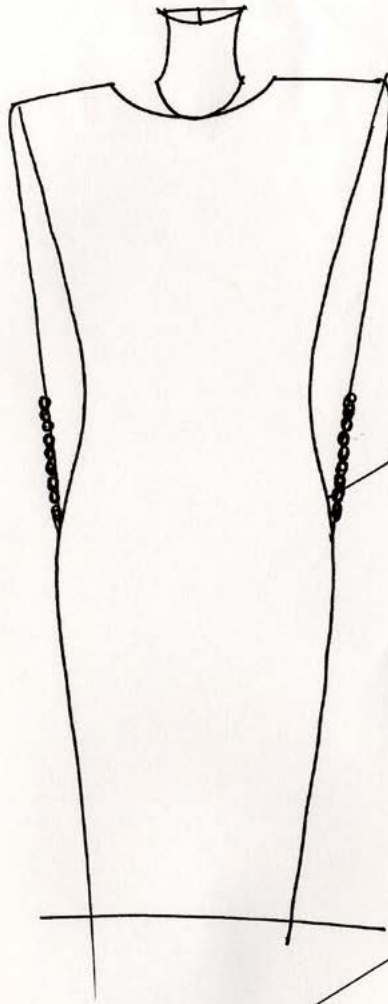




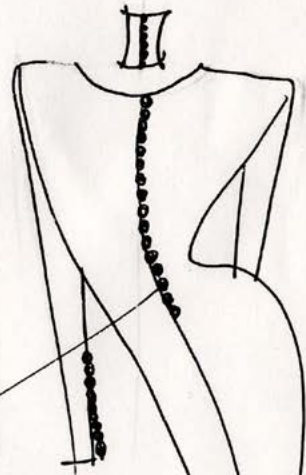


63

3099-5



Boston
P. 1000
P. 1000
P. 1000
P. 1000



* Boston con zip
solo

2.3— Il Colore



“Dalla materia la forma trae la sua sostanza e persino la sua esistenza fisica e tangibile. Posso affermare serenamente che una parte fondamentale del mio impegno creativo si configura da sempre come approccio innovativo e costantemente curioso rispetto alla materia”. *Gianfranco Ferré*

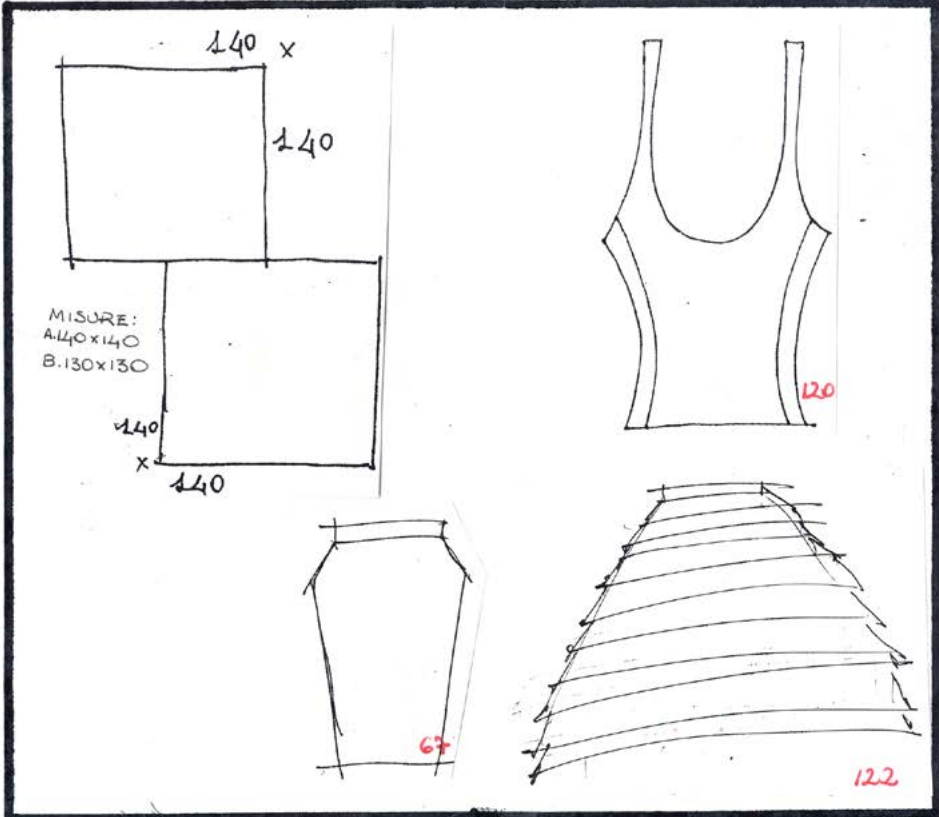
La ricerca cromatica di Ferré segue un vocabolario progettuale specifico in cui il colore non è solo un atto formale, ma uno strumento capace di costruire una relazione dialogica tra la dimensione materiale e quella culturale dell'oggetto di moda (Barthes et al., 2010). Il colore ha una connotazione semantica precisa perché contribuisce alla narrazione complessiva, trovando i suoi codici linguistici nell'identità del capo e nel contesto socio-culturale da cui è ispirato (Simmel, 2015). Il colore è anche uno dei principali protagonisti nell'approccio progettuale di Ferré, a partire dalla progettazione del capo e dei suoi dettagli, accompagnando le scelte sperimentali dei materiali e caratterizzando l'anteprima del capo nella sfilata, creando una continuità visiva e materiale fortemente connotata (Maddaluno, 2014). Pertanto, il colore progettato ha una funzione e un significato ben definiti (Falcinelli, 2017). Come atto "intenzionale", il colore fa parte del processo di design per creare e enfatizzare silhouette, volumi e dettagli che possono trasmettere emozioni e valorizzare il corpo. Come linguaggio, il colore si riferisce a un significato più profondo che testimonia una cultura, un viaggio, un sentimento o un'esperienza, come i costanti riferimenti al rosso e ai broccati della Cina imperiale, al cosiddetto blu di Prussia che ha reso rivoluzionari lo stile di Hokusai e Utamaro del Giappone, o la declinazione del colore in materia delle spezie indiane (Ferré, 2006). La combinazione sistematica di connotazioni e significati delineata attraverso la sperimentazione materiale e cromatica crea varie applicazioni che nascono da un processo razionale ed emotivo capace di proporzionare rigore, armonia ed equilibrio.



La ricerca cromatica condotta da Gianfranco Ferré è chiaramente espressa in questi disegni. Il colore non è solo una dimensione superficiale che caratterizza l'aspetto di un capo: il colore dà forma all'abito stesso. A volte riempie i volumi o si illumina con un bagliore colorato, altre volte si trasforma in un tocco di luce o si materializza in gemme incastonate.



GIANFRANCO FERRE couture PE89



- TESSUTI:
- GONNONE: CLERICI ART. 1234
COL. 39B - 470 - 205 - 288 - 19B - NERO
- 122 -
 - BUSTIER TARNI ART. 16691 COL. NERO-RO
 - GONNA: LUCCHINI ART. 6621
COL. 84 - 67 -
 - FOULARD CLERICI ART. 1234 COL. 9
LUCCHINI ART. 6621 - COL. 74 -

38 Modello 67 · 120 · 122



Advertising, Alta Moda P/E 1989, ph. Stefano Batic



Advertising, Alta Moda P/E 1989, ph. Stefano Batic



Alta Moda P/E 1989



Alta Moda P/E 1989



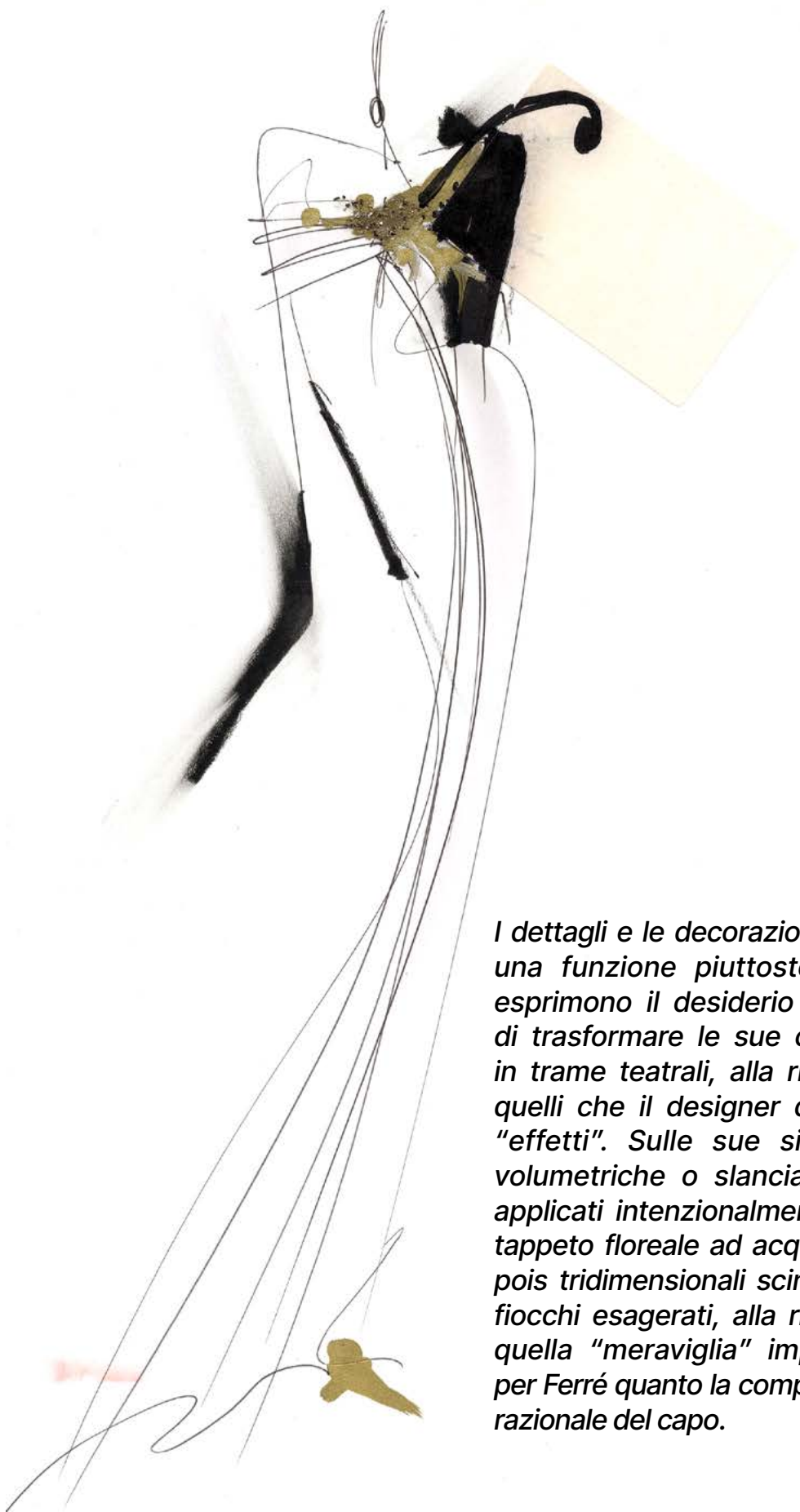
2.4— Il Dettaglio



“L’armonia intrinseca dell’abito può essere riconsiderata. È sufficiente porre l’accento su un dettaglio ovvero esasperare le dimensioni e le proporzioni di una parte del capo, creando intenzionali dismisure”.

Gianfranco Ferré

Passione, continua sperimentazione sulla materia, profonda conoscenza delle regole sartoriali e delle tecniche artigianali sono gli elementi che, sapientemente utilizzati in ogni creazione, definiscono l'identità delle collezioni di Gianfranco Ferré attraverso lo studio dei dettagli (Ferré, 1998). I dettagli costruttivi o decorativi caratterizzano ogni capo e lo arricchiscono di significati culturali intrinseci. La ricerca progettuale esplora la dimensione del dettaglio definendo contaminazioni di tecniche, processi e materiali che garantiscono l'unicità di ogni progetto. Ogni elemento, nella semplicità di un taglio o di una costruzione, o nell'opulenza di un ricamo o di un'applicazione, è progettato per arricchire la narrazione, generando un "senso di crescita ed estensione". (Fiorani, 2016:18) Ispirazioni culturali o intuizioni sartoriali suggeriscono contaminazioni materiali inedite, sculture gioiello, applicazioni preziose. Sono generate con l'intento di sorprendere, confermando l'eccezionale capacità di sperimentazione della manifattura italiana. Oggi, questo archivio di creatività sperimentale e innovativa diventa un patrimonio culturale da cui attingere, dove la tradizione manifatturiera può ibridarsi con le tecnologie più recenti ed espandere il repertorio delle tecniche possibili per caratterizzare un capo o un accessorio (Martin & Vacca, 2018). Così, un dettaglio suggerisce un approccio per trovare soluzioni formali che definiscono una nuova identità creativa che sovverte le regole del sistema attraverso una contaminazione tra artigianato e nuove tecnologie.



I dettagli e le decorazioni hanno una funzione piuttosto unica: esprimono il desiderio di Ferré di trasformare le sue creazioni in trame teatrali, alla ricerca di quelli che il designer definisce "effetti". Sulle sue silhouette volumetriche o slanciate sono applicati intenzionalmente o un tappeto floreale ad acquerello o pois tridimensionali scintillanti o fiocchi esagerati, alla ricerca di quella "meraviglia" importante per Ferré quanto la composizione razionale del capo.

Prêt-à-porter A/I 1991





610

PERIZIO
DIREZIONE
5008-4166

3000 000
2400-000





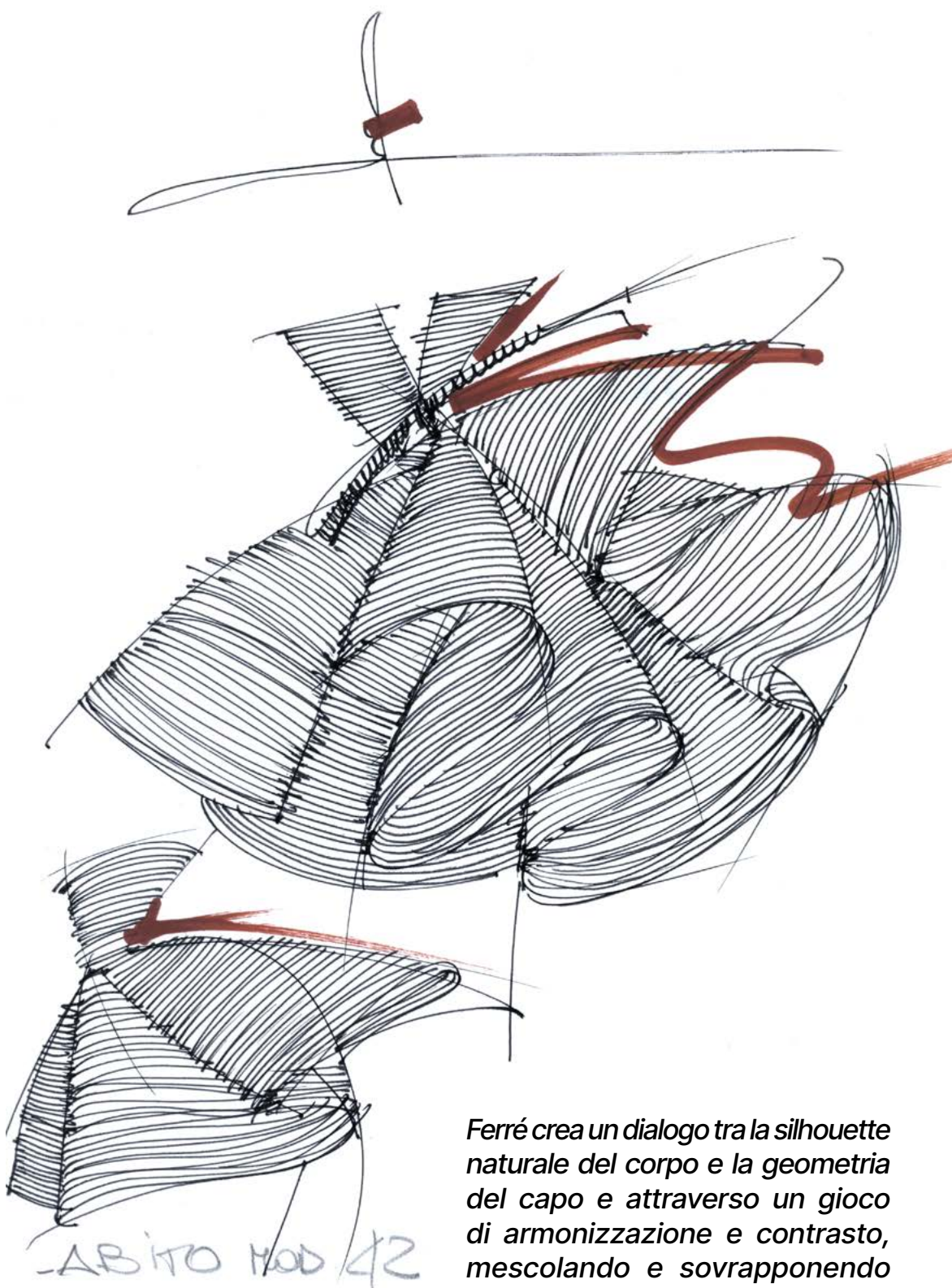
2.5 — Il Volume



“Nei miei abiti mi sforzo di condensare sogni ed emozioni, impressioni e passioni e allo stesso tempo ragiono inevitabilmente in termini di cadute e di volumi, di strutture e geometrie che all’abito danno un’identità”.

Gianfranco Ferré

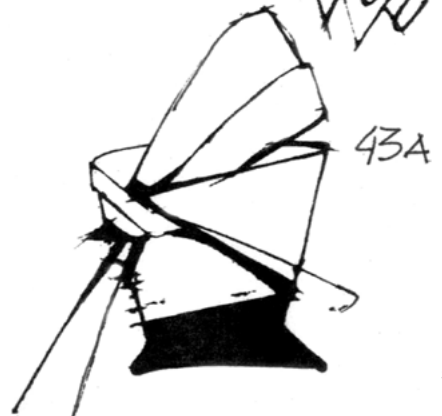
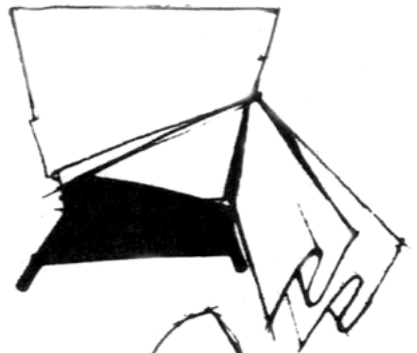
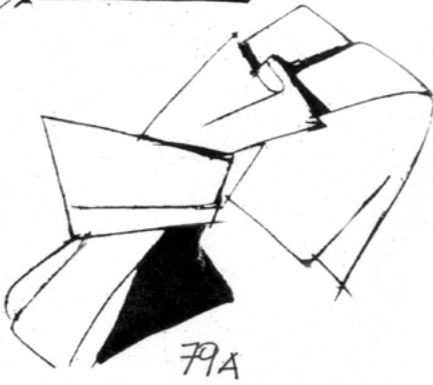
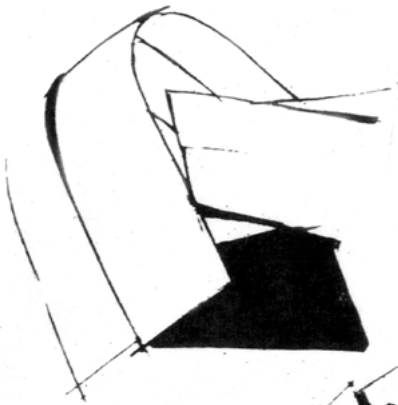
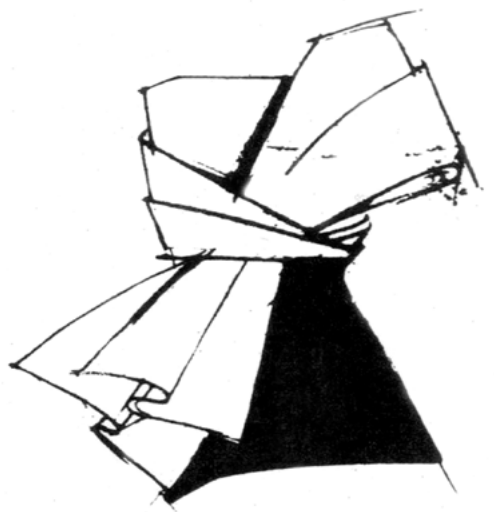
Per Ferré, l'azione di progettazione è "un intervento programmato e consapevole sulle forme" (Ferré, 2007: 153) basato su un approccio compositivo di matrice architettonica appreso durante i suoi studi universitari al Politecnico di Milano e approfondito nella sua tesi "Metodologia dell'Approccio alla Composizione" ottenuta nel 1969 sotto la guida del maestro Franco Albini. Lo sviluppo del progetto architettonico parte dalla necessità di mettere in ordine elementi di natura diversa applicando scelte formali nella composizione di volumi e spazi, integrando la sua funzione specifica nella forma (Frampton, 1993). Così, in un progetto di moda, Ferré affronta la struttura del capo attraverso composizioni geometriche che seguono precise regole formali e restituiscono forme tridimensionali "abitabili" dal corpo. Infatti, come afferma Sartorio (2005: 226), "la ricerca dell'equilibrio (per Ferré) trae ispirazione dagli stimoli offerti dalla tradizione e va di pari passo con il desiderio di osare e rischiare nelle scelte: il presente è già il futuro." Le silhouette nascono da un disegno bidimensionale: il modello o disegno piatto, e attraverso processi di decomposizione, semplificazione, riduzione, eliminazione o enfasi, restituiscono architetture tridimensionali che accompagnano il corpo nel suo movimento nello spazio. Pertanto, il disegno tecnico è per Ferré uno strumento di studio per tradurre la sua visione in forme ispirate ai principi della geometria e per creare convivenze tra elementi eterogenei come materia, decoro e colore in un rigoroso equilibrio tra misure e proporzioni (Maddaluno, 2014).

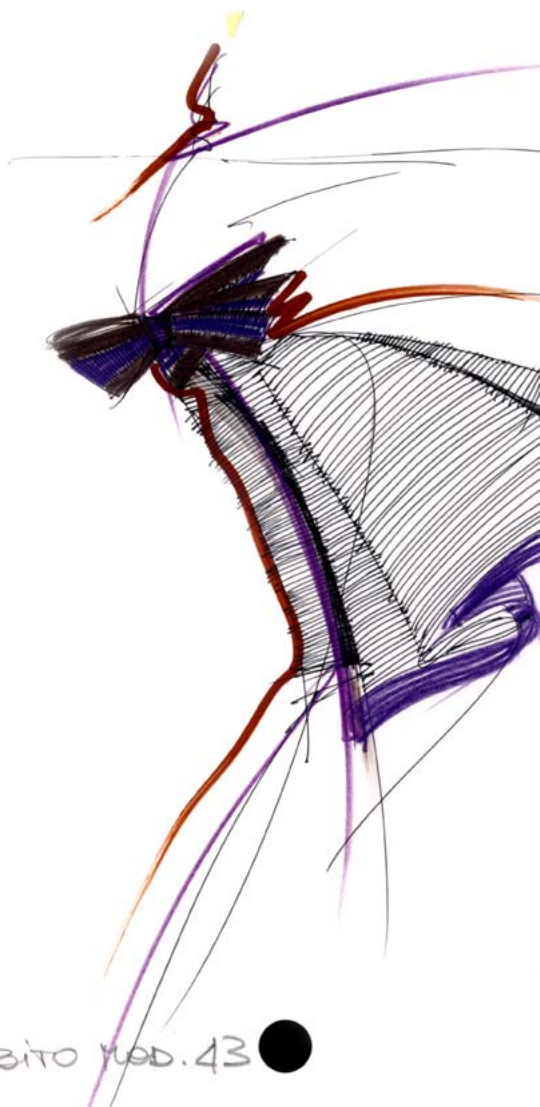


Ferré crea un dialogo tra la silhouette naturale del corpo e la geometria del capo e attraverso un gioco di armonizzazione e contrasto, mescolando e sovrapponendo cerchi, triangoli, coni, crea un nuovo "spazio vivente" per la figura umana. La sua concezione per la costruzione degli abiti appartiene, infatti, al suo approccio architettonico.











Advertising, Alta Moda A/I 1987, ph. Herb Ritts

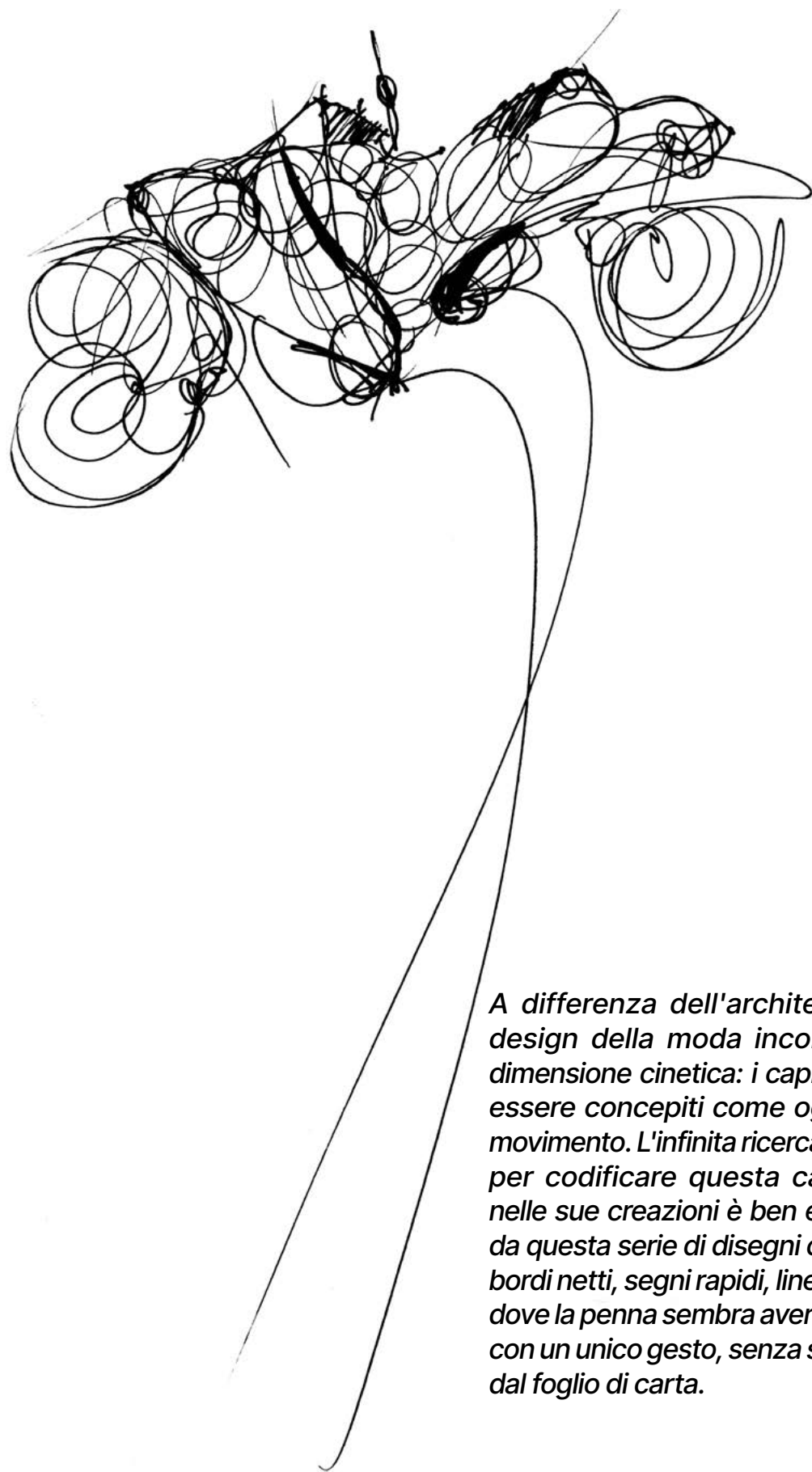
2.6—

Il Movimento



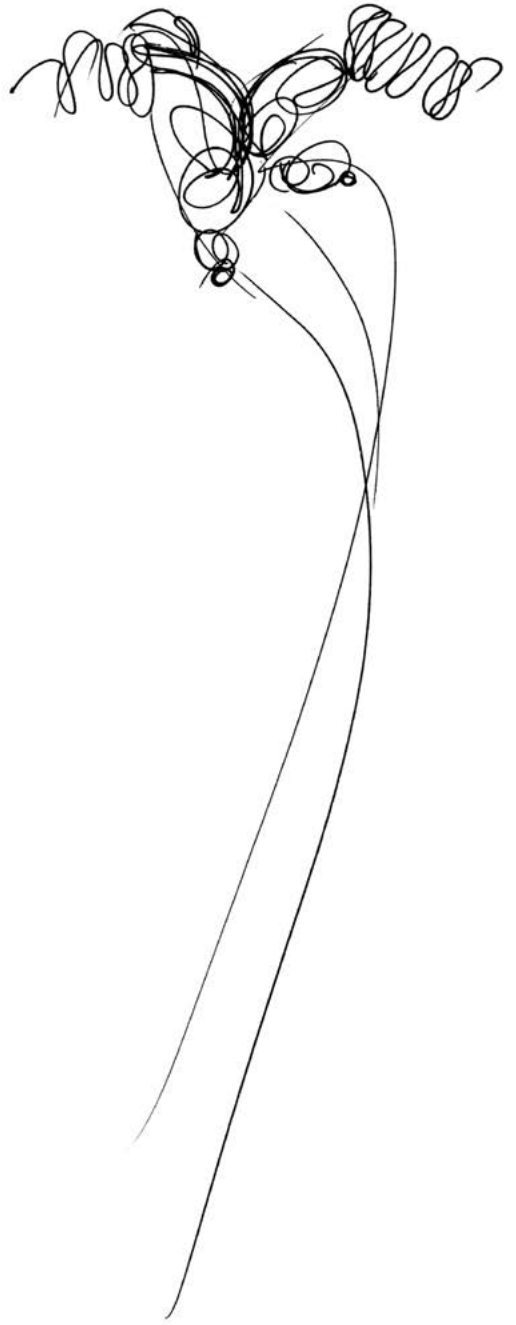
“I miei abiti nascono per vestire figure vive, in movimento, che nutrono precise esigenze di libertà e di comfort.” *Gianfranco Ferré*

Mentre in architettura principi come immanenza, stabilità e durabilità persistono, nel campo della moda, il movimento è la dimensione che meglio caratterizza le relazioni tra il corpo e il capo. Secondo la visione di Ferré, la "cinetica" è oggetto di studio e profonda riflessione, non solo per comprendere come il corpo indossa un capo, ma anche come il capo reagisce al movimento del corpo esaltando ogni espressione. I cosiddetti disegni delle sfilate sono un esempio cruciale. Concepite per lo studio delle uscite in passerella, questi straordinari disegni di Ferré sono realizzati con tratti decisi e sintetici spesso arricchiti da bagliori, applicazioni materiche e accenti di colore per incarnare una rappresentazione visiva del capo in movimento. Oggi, gran parte della ricerca nel settore della moda si concentra sul ripristino della dimensione cinetica per progettare capi di moda oltre i vincoli della loro forma fisica (Larsen, 2016). Infatti, sebbene le misure attuali e dinamiche siano forme primarie di conoscenza nella moda, queste sono ancora poco esplorate dal punto di vista della rappresentazione (Hansen & Morrison, 2014). Le nuove tecnologie digitali offrono nuove potenzialità in questo campo. L'implementazione di tecnologie aptiche o cinetiche può portare una nuova dimensione all'interazione e all'esplorazione digitale di queste risorse di moda fornendo agli utenti un'esperienza straordinaria nel percepire la materialità, il movimento, l'interazione e le intuizioni che spesso rimangono invisibili (Loke & Robertson, 2013).

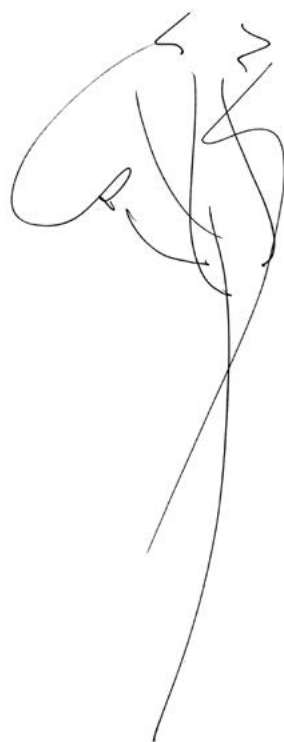


A differenza dell'architettura, il design della moda incorpora la dimensione cinetica: i capi devono essere concepiti come oggetti in movimento. L'infinita ricerca di Ferré per codificare questa categoria nelle sue creazioni è ben espressa da questa serie di disegni con i loro bordi netti, segni rapidi, linee veloci, dove la penna sembra aver lavorato con un unico gesto, senza staccarsi dal foglio di carta.





Prêt-à-porter A/I 1990



Prêt-à-porter A/I 1990

3 — Archetipi di Design

“È fin troppo facile raccontare la mia camicia bianca. È fin troppo facile dichiarare un amore che si snoda come un filo rosso lungo tutto il mio percorso creativo. Un segno - forse “il” segno - del mio stile, che dichiara una costante ricerca di novità ed un non meno costante amore per la tradizione.” *Gianfranco Ferré*

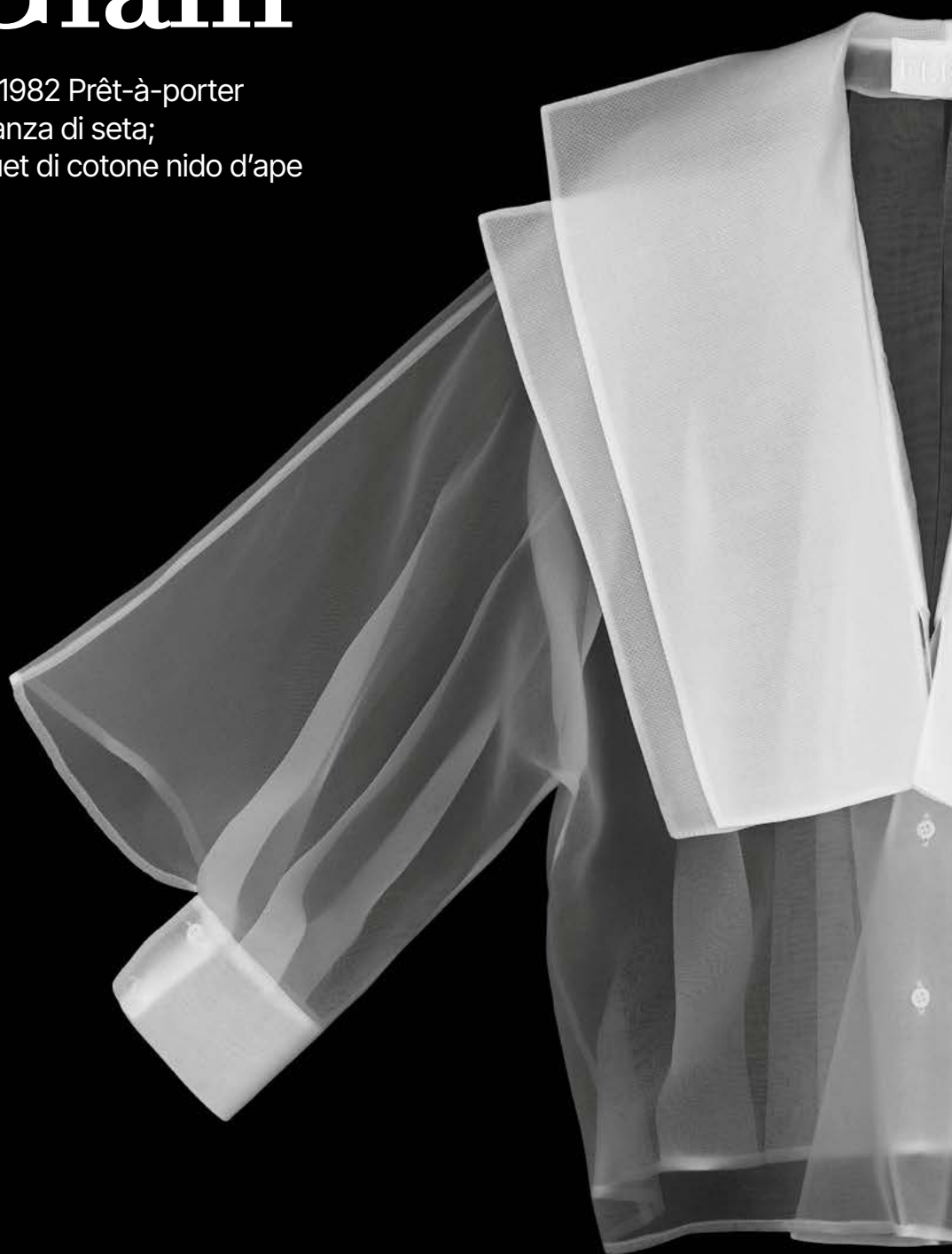
“Tradizione e novità sono infatti gli elementi da cui prende il via la storia della camicia bianca Ferré. La tradizione, il dato di partenza, è quella della camicia maschile, presenza codificata e immancabile nel guardaroba, che ha fornito uno stimolo incredibile al mio desiderio di inventare, alla mia propensione a rileggere i canoni dell’eleganza e dello stile, giocando tra progetto e fantasia. Letta con glamour e poesia, con libertà e slancio, la compassata e quasi immutabile camicia bianca si è rivelata dotata di mille identità, capace di infinite modulazioni. Sino a divenire, credo, un must della femminilità di oggi... Nel lessico contemporaneo dell’eleganza, mi piace pensare che la mia camicia bianca sia un termine di uso universale. Che però ognuno pronuncia come vuole...”

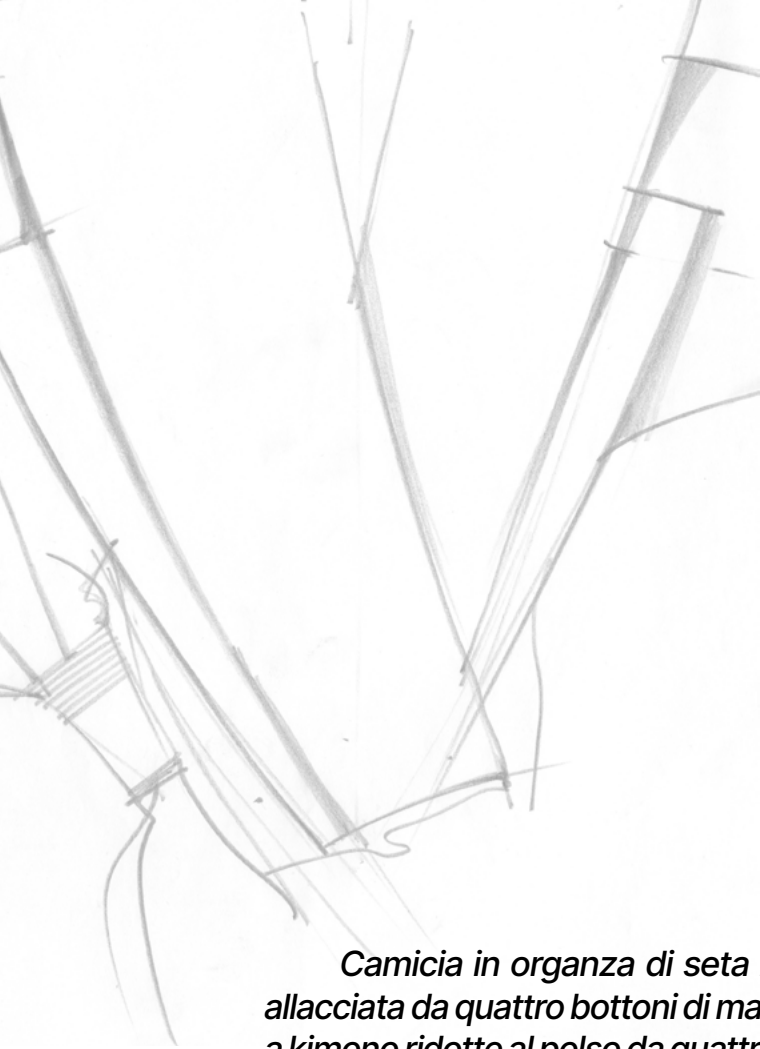
Gianfranco Ferré

“Questo processo di elaborazione rivela sempre un intervento ragionato sulle forme. Mai uguale a se stessa eppure inconfondibile nella sua identità, la blusa candida sa essere leggera e fluttuante, impeccabile e severa quando conserva il taglio maschile, sontuosa ed avvolgente come una nuvola, aderente e strizzata come un body. È enfatizzata in alcune sue parti, il collo ed i polsi innanzitutto, oppure ridotta ed intenzionalmente privata di alcune sue parti: la schiena, le spalle, le maniche. Si impreziosisce di pizzi e ricami, è resa sexy dalle trasparenze, oppure incredibilmente ricca ed importante da ruches e volants. Si gonfia e lievita con il movimento, quasi in assenza di gravità. Svetta come una corolla incorniciando il viso. Scolpisce il corpo per trasformarsi in una seconda pelle. È la versatile interprete delle più svariate valenze materiche: dell’organza impalpabile, del taffetà croccante, del raso lucente, della duchesse, del popeline, della georgette, dello chiffon...” *Gianfranco Ferré*

Sailor Glam

P/E 1982 Prêt-à-porter
organza di seta;
piquet di cotone nido d'ape





Camicia in organza di seta bianca, aperta davanti e allacciata da quattro bottoni di madreperla. Ampie maniche a kimono ridotte al polso da quattro pieghe; polsino con due bottoni di madreperla. Il dietro della camicia si restringe grazie ad un fondo piega centrale e a quattro pieghe in sbieco. Collo a plastron, di forma quadrata, in piquet di cotone bianco; ad esso si connettono due pannelli rettangolari fissati parzialmente all'apertura. In sfilata la camicia è presentata insieme ad una alta fusciasca di seta rigata che fascia il punto vita e ricade, annodata sul fianco. Il progetto della camicia armonizza la morbidezza e il volume del taglio a kimono delle maniche con il rigore e l'ampiezza della scollatura. I volumi, in entrambi i casi, sono ricondotti ad una misurata proporzione grazie al controllo delle pieghe del dietro e delle maniche.

La camicia appartiene ad una collezione ispirata alla marina e alle sue divise; in questo caso si ritrovano anche riferimenti all'abbigliamento tradizionale "sailor". Tendenza allineata al gusto dei primi anni Ottanta che rivisitano l'abbigliamento militare. Le intuizioni conquistano l'impeccabilità dell'effetto parata controllata dalla raffinata eleganza dell'insieme.



P/E 82

4428

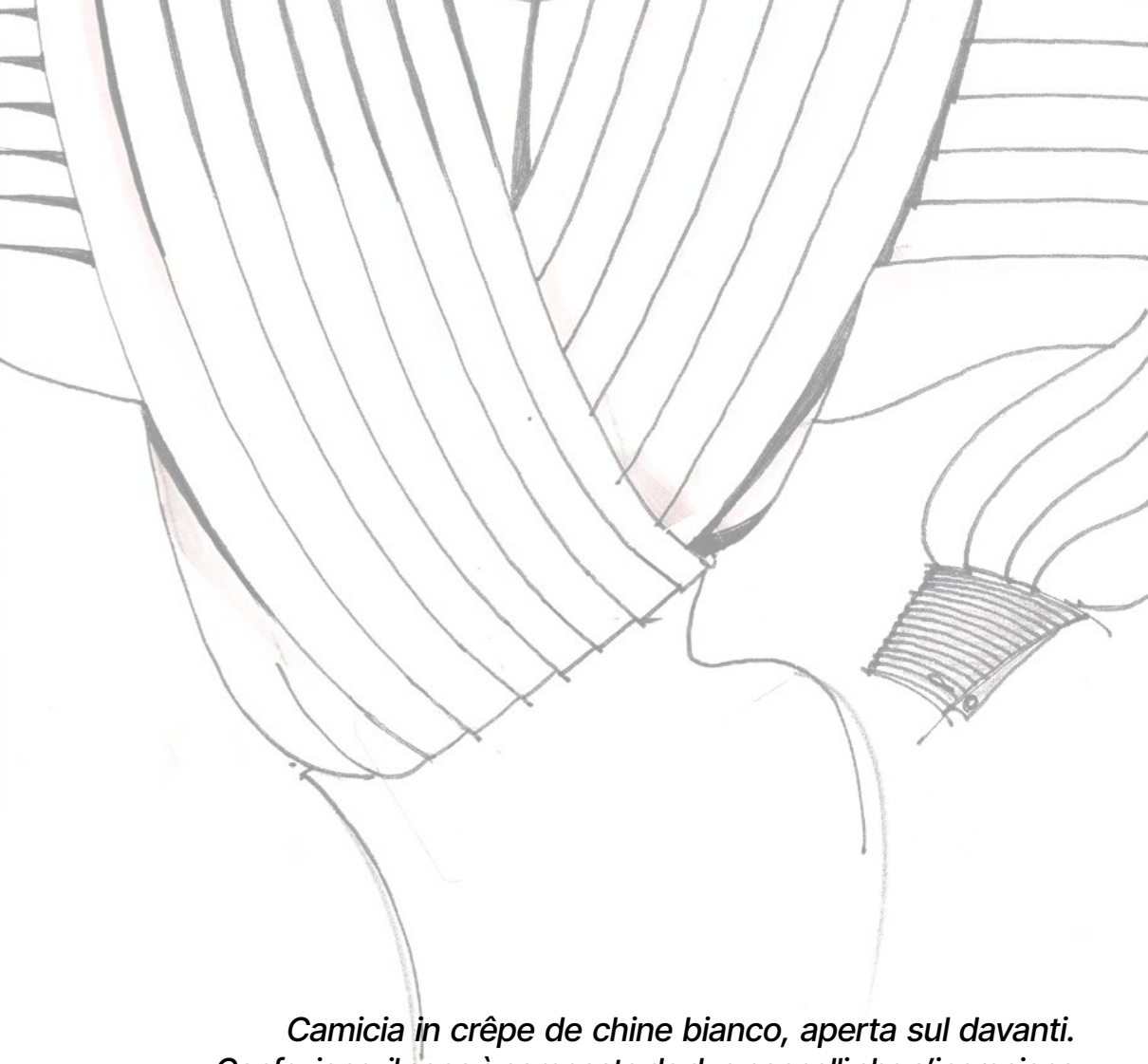




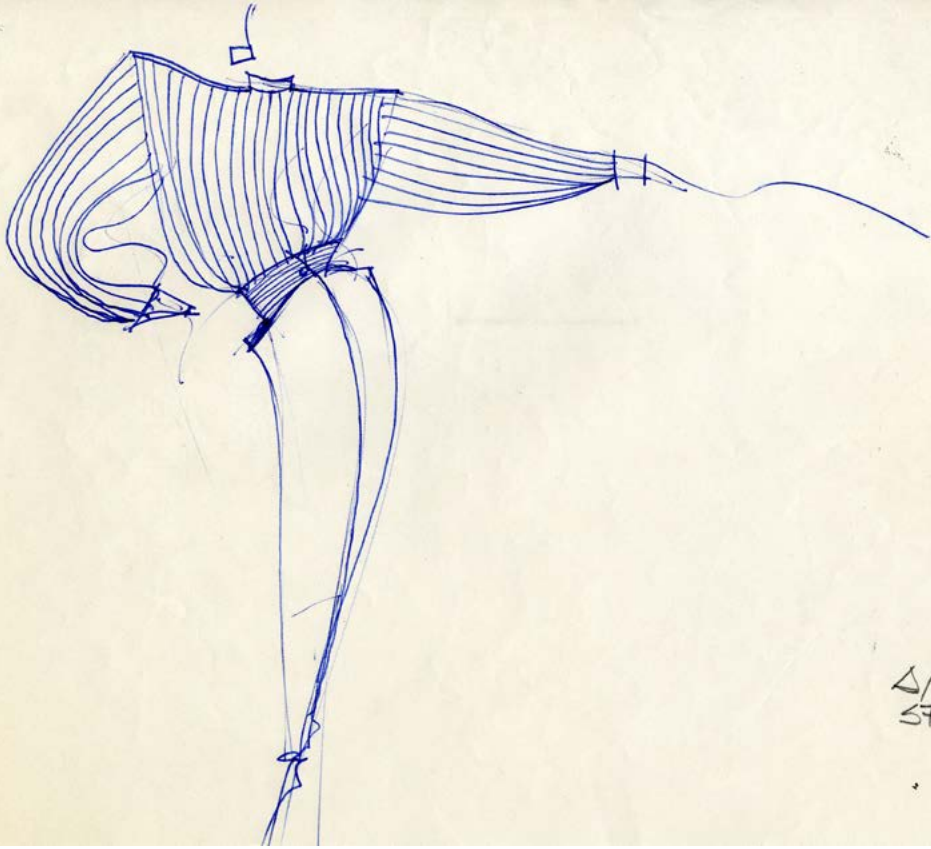
Dumas

A/I 1982 Prêt-à-porter
crêpe de chine;
taffetas di seta





Camicia in crêpe de chine bianco, aperta sul davanti. Confezione: il capo è composto da due pannelli che s'incrociano davanti e dietro, ciascuno costituito da sette pieghe profonde 4 cm. Il colletto a uomo, in taffetas bianco con punte sollevate, ha come complemento un nastro impunturato e annodato a fiocco sul davanti. Le maniche, a giro ampio, sono modellate con otto pieghe profonde 4 cm. Un alto polsino impunturato di taffetas bianco restringe la manica e presenta una chiusura a gemello con bottone fasciato. Le suggestioni storiche ispirate alla camicia maschile del tardo Settecento, dalle forme ampie e fluide, si trasformano in una ricerca sartoriale complessa che propone il tema dei pannelli incrociati e della lavorazione a pieghe profonde del tessuto. Tali elementi fanno evolvere l'ispirazione originaria verso una logica più geometrica e serrata. In sfilata l'immagine complessiva del look si esprime teatralmente in una scena di duello tra spadaccini



Δ/1 82.83
SFILATA

10 USCITA



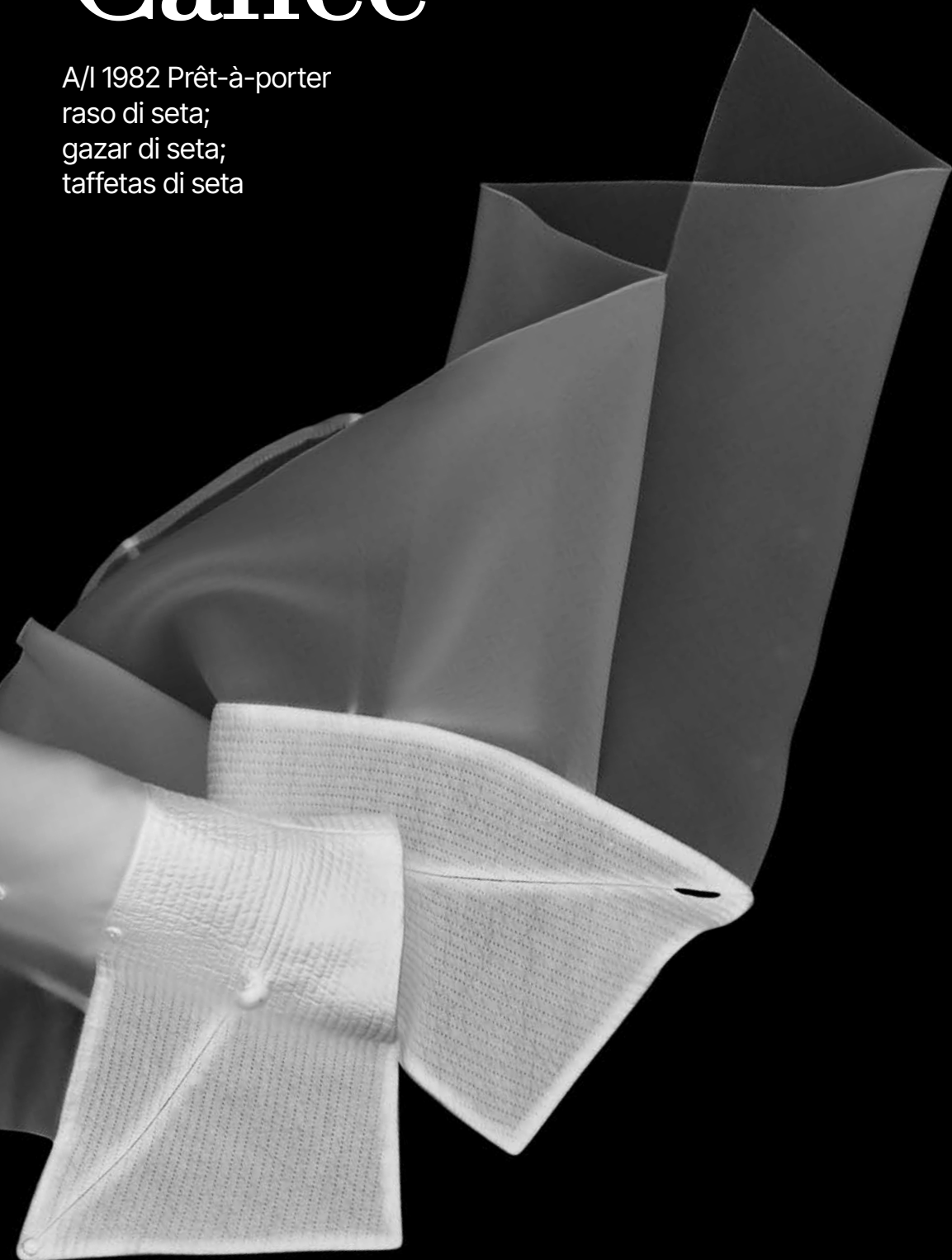
Prêt-à-porter A/I 1982



ph. Luca Stoppini

Calice

A/I 1982 Prêt-à-porter
raso di seta;
gazar di seta;
taffetas di seta





Bustier aperto sul davanti; punto vita definito da una alta fascia di raso impunturata; al bordo superiore si ancora un telo di gazaar modellato nella forma sinuosa del calice di una calla. La fascia, aderente al corpo, è confezionata in due strisce orizzontali simmetriche, ciascuna tagliata in tre teli. L'abbottonatura, sul lato sinistro, è concepita in modo che una delle estremità della fascia generi una baschina a punta nel centro del davanti. La parte superiore del bustier, realizzata in due teli di gazaar, presenta un taglio asimmetrico. Il telo interno, tagliato in tre parti, è allacciato davanti con un automatico per aderire al corpo. Il telo esterno è tagliato in due parti che si sovrappongono sul dietro: il davanti sinistro asseconda la linea del seno, quello destro è montato con due pieghe profonde che si distendono in obliquo verso l'alto. Il gazaar è rifinito con un fitto orlo a sopraggitto.

La camicia fa parte di una collezione ispirata al tema storico dei duelli tra spadaccini. In questo caso le volute immaginarie disegnate in aria dai fioretti si traducono nel movimento sinuoso e lieve dei teli di gazaar. La fluidità aerea di questo tessuto si coniuga con il ritmico contrappunto delle linee della fascia impunturata di raso.



Prêt-à-porter A/I 1982



Δ/Ι 82.83

SFILATA

≠ FWAUE



Advertising, Prêt-à-porter A/I 1982, ph. Herb Ritts

Cravat

A/I 1991 Prêt-à-porter
organza di seta;
crêpe de chine





Camicia aperta sul davanti con scollatura a V. Confezione: il corpo della camicia è in crêpe de chine doppio, con taglio leggermente affondato dal sotto del giromanica fino al punto vita. Manica blusante in organza, con taglio a giro, trattenuta da un alto cinturino con chiusura a gemello. Il polsino è alto e con punte scappate. Il collo ampio, a bavero, è tagliato nella geometria di un rettangolo e asseconda sul davanti la scollatura a V. L'ampiezza del bavero si distende sulle spalle e si richiude al centro della camicia con i due lembi annodati che originano cocche giganti.

Nel progetto di questa camicia confluiscono riferimenti storici ad alcuni capi del guardaroba femminile e maschile del tardo Settecento. Il bavero dilatato sulle spalle evoca l'uso del fichu a coprire le generose scollature della robe à la polonoise mentre l'annodatura dei lembi rimanda all'enfasi della cravat maschile dello stesso periodo. Anche in questo caso i due guardaroba si contaminano in un'immagine unitaria armonica e sontuosa allo stesso tempo, dove i dettagli diventano la chiave di lettura del capo.



Prêt-à-porter A/I 1991





d'Artista

A/I 1993 Prêt-à-porter
taffetas di seta;
organza di seta;
merletto di cotone





Camicia con apertura anteriore. Confezione: taglio a ruota di tre teli. I tessuti esterno e intermedio sono di taffetas, mentre quello interno è di organza. Sul davanti e sul dietro sono presenti due cannoni. Maniche ottenute arricciando e modellando in sei pieghe i teli di stoffa all'altezza della piegatura del braccio. Il polsino, arricchito in basso da una serie di profilature eseguite a ricamo meccanico, fascia l'avanbraccio e si chiude con un bottone gemello. Tra il taffetas esterno e l'organza interna s'interpone un'ulteriore camicia di taffetas tagliata dritta che svolge una funzione strutturale di ancoraggio per consentire il dimensionamento dei volumi e delle lunghezze. Profilatura di pizzo del colletto, dei polsini e del telo di organza. Il progetto complessivo della camicia sintetizza alcuni elementi di stile che improntano la moda del tardo Ottocento. L'aderenza al corpo del colletto, dei polsini e le ricercate rifiniture rimandano alle fogge degli abiti di quel periodo mentre l'enfasi dei volumi delle maniche alle giacche dell'ultimo decennio del secolo.







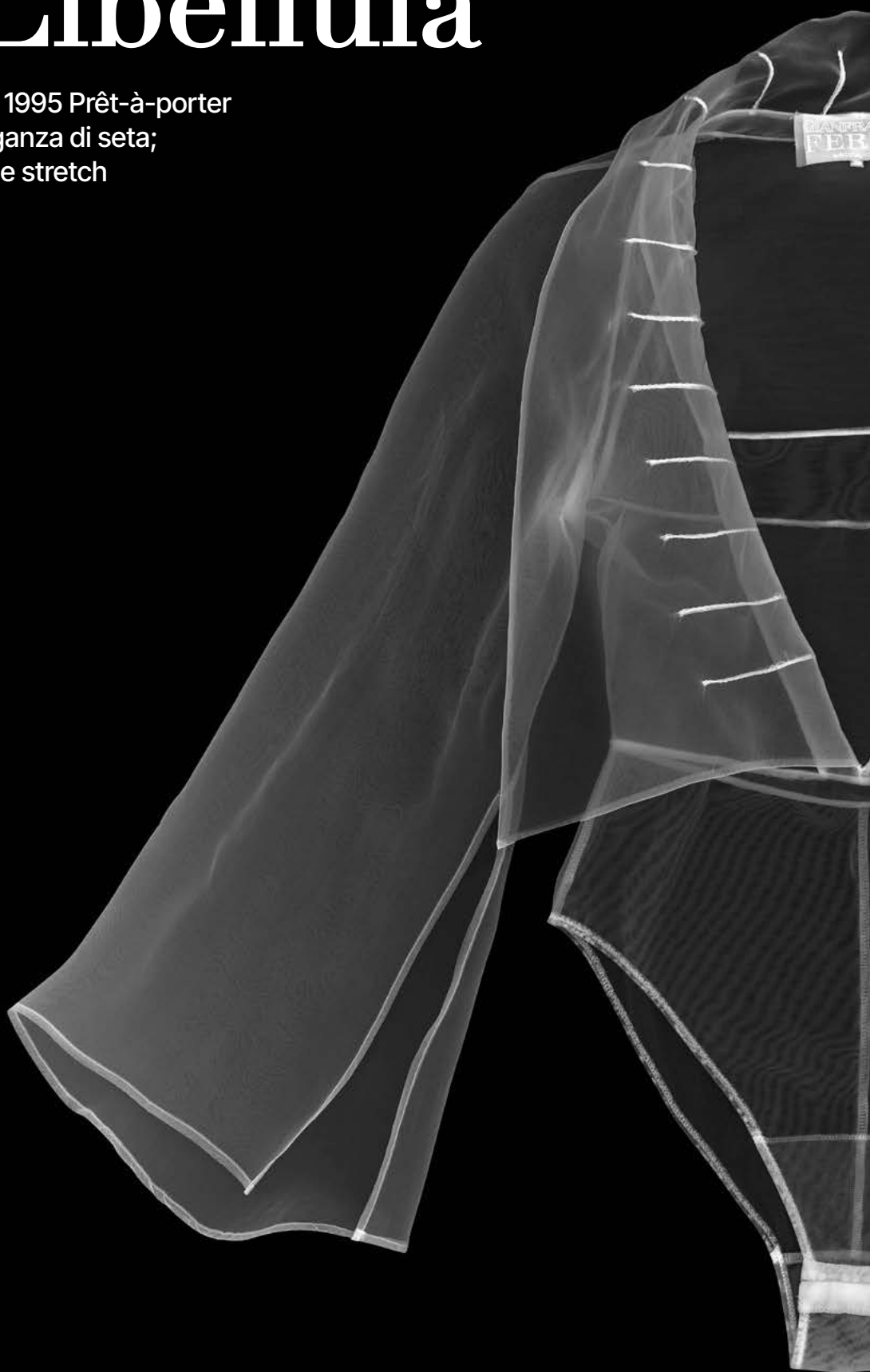
Making two points about neckbows: one, the more flamboyant the better; two, when so much happens at the neck, add height to the hair, here with a black feather Admiral's hat, *opposite*, by Philip Treacy, from £675, at Harrods. Cream silk, from £14 per metre, at John Lewis. Black Lycra leggings, by Hearts of Oak, £60, at Ally Capellino. Brown leather belt with matt silver buckle, by Steve Novelli, £55, at major stores. Lace-up boots, £495, to order, at Jimmy Choo.

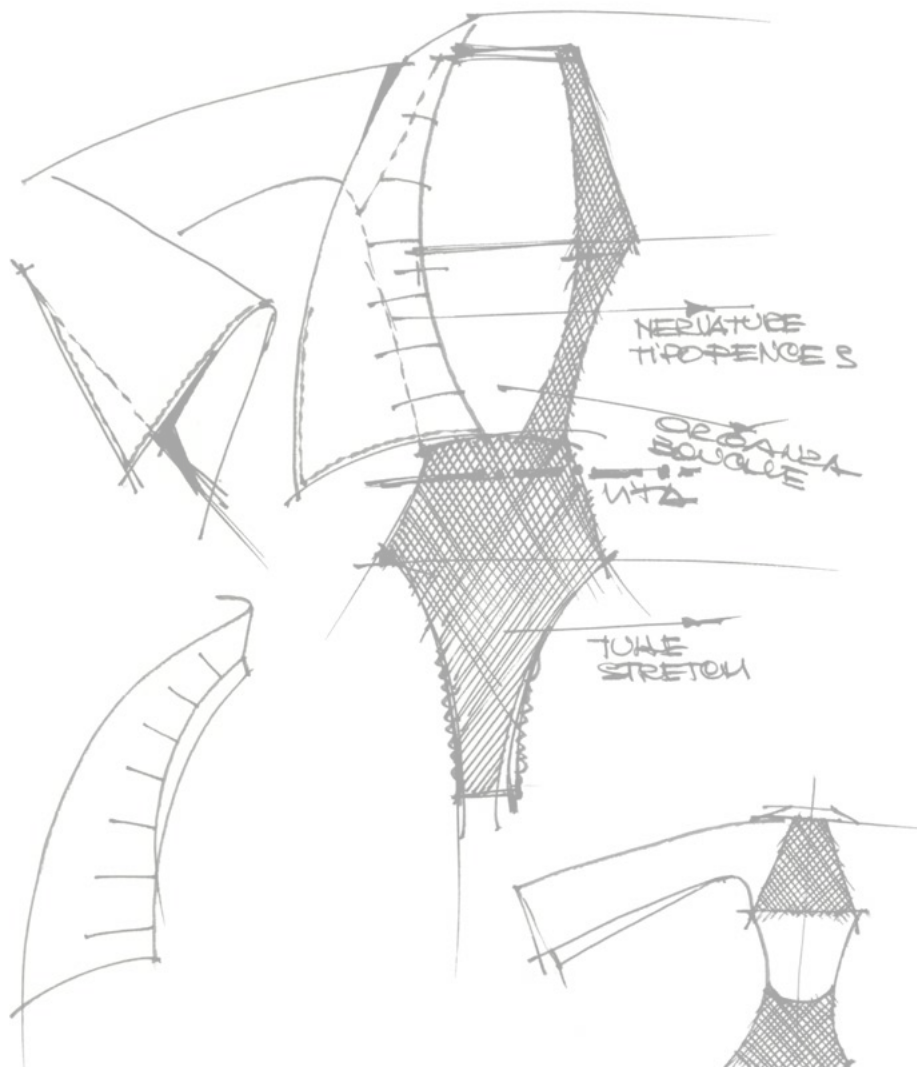
Working with contrasts: however big the shirt, details are always tiny... openwork edging, runs of covered – or, in this case, knot – buttons. Cream silk taffeta shirt, *this page*, £2,115, at Gianfranco Ferré. Lycra leggings, by Marie Helvin, £50, at major stores. Leather belt with silver buckle, £180, at J&M Davidson. Boots, £70, at Shellys.

Hair: John Sahag at John Sahag Workshop.
Make-up: Laura Mercier.
Fashion editor: Lucinda Chambers

Libellula

A/I 1995 Prêt-à-porter
organza di seta;
tulle stretch





Body trasparente in tulle stretch di colore bianco con scollatura tagliata a fascia sopra il seno. Al body sono ancorate le maniche a imbuto, tagliate a giro e senza polsino, con un'apertura che avanza internamente dalla piegatura del braccio fino all'estremità. Il collo sciallato, fissato al body, si estende fino al punto vita. La superficie del collo è attraversata da ventuno nervature, disposte in orizzontale, realizzate da pince cucite a mano. La distribuzione, la disposizione e la lunghezza delle pince facilitano il sollevamento e la rotazione del collo. Levità, semplicità e trasparenza sono le macro note di questo progetto. Tuttavia è nei dettagli del collo e delle maniche che si manifesta la "sostanza" della leggerezza. Le maniche, fluide e attraversabili dalle braccia, sono diaframmi di luce che si animano nel movimento come fossero ali di libellula. Il collo, intervallato da nervature, prende enfasi e si solleva dietro la nuca come i collaretti cinquecenteschi à la Medicis.



Prêt-à-porter A/I 1995





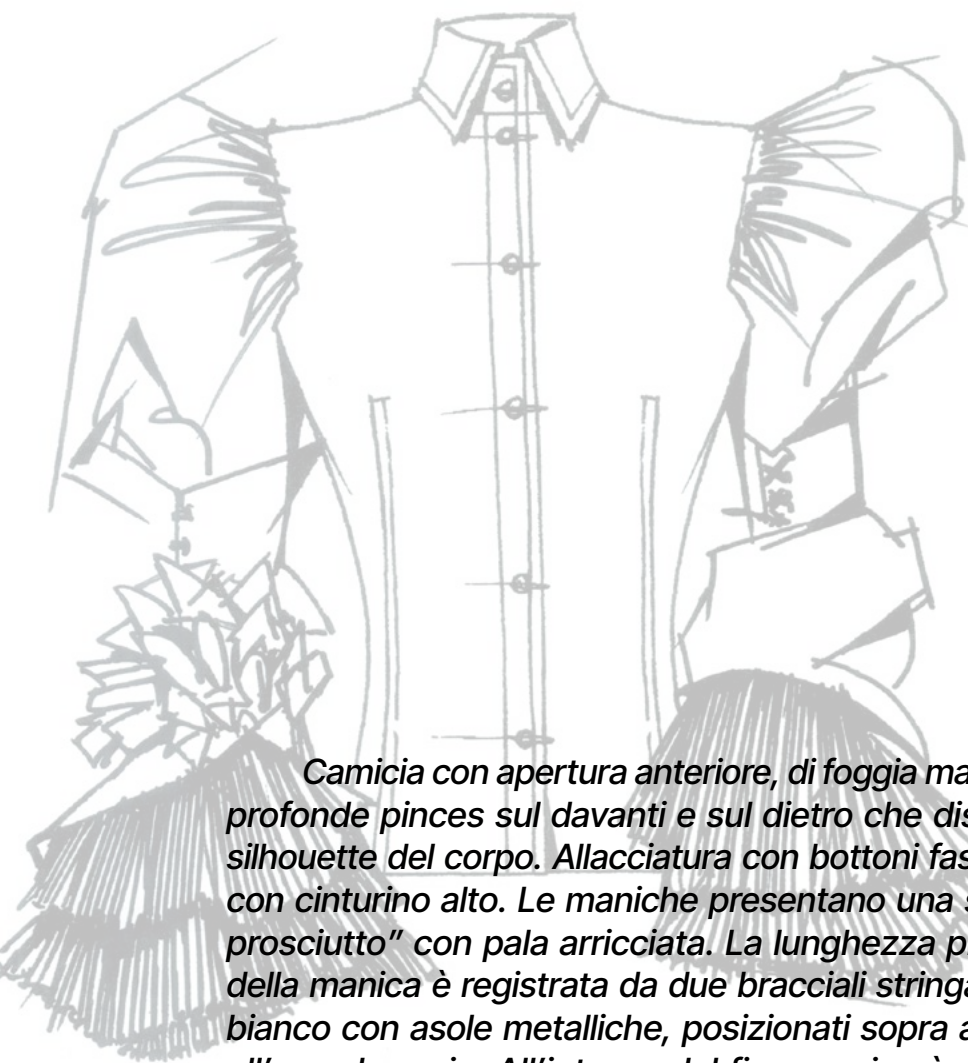
Advertising, Prêt-à-porter A/I 1995, ph. Michel Comte

Orlando

A/I 2001 Prêt-à-porter
taffetas di seta;
tulle di cotone;
cuoio



ph. Leonardo Salvini



Camicia con apertura anteriore, di foggia maschile, con profonde pinces sul davanti e sul dietro che disegnano la silhouette del corpo. Allacciatura con bottoni fasciati. Collo con cinturino alto. Le maniche presentano una sagoma "a prosciutto" con pala arricciata. La lunghezza pronunciata della manica è registrata da due bracciali stringati di cuoio bianco con asole metalliche, posizionati sopra al gomito e all'avambraccio. All'interno del fine manica è applicato a rovescio (circa 15 cm dal polso) un polsino con gala di tulle bianco plissettato. La manica destra è arricchita da un bracciale composto da diversi registri di fiocchi di nappa bianca digradanti verso l'alto. In questo capo l'enfasi è riposta nella costruzione originale della manica che trasforma la ricerca stilistica in un linguaggio elegante e contemporaneo. I volumi della spalla guardano alla tradizione tardo ottocentesca del guardaroba femminile mentre l'iperbolico polsino estremizza i già ricchi paramani settecenteschi. I riferimenti storici sono controllati e armonizzati da bracciali tecnici di cuoio bianco che regolano la dimensione in lunghezza delle maniche. Anche in questo caso il taglio a uomo della camicia, semplice e misurato, potenzia l'effetto di grande regalità della manica attraverso un gioco di abile contrappunto.





GIANFRANCO FERRÉ. Camicia di stoffa con polsini a corolla e maniche trattenute da bracciali di cuoio. Body di pelle, tulle e maglia con pantaloni di pelle. Indirizzi a pag. 328. Foto Gabriella Bernasconi. Hanno collaborato Giulia Bassi e Anna de Falco. Producer Lucero Boza. Trucco Charlie Green con prodotti L'Oréal Milano. Coiffeuse, Pettinature Chuck Amos per Bumtyle & Bumbale, Jump, NYC.



ph. Luca Stoppini

Picaresque

A/I 2001 Prêt-à-porter

taffetas di seta;

tulle di cotone;

fettucce di cotone;

raso di cotone;

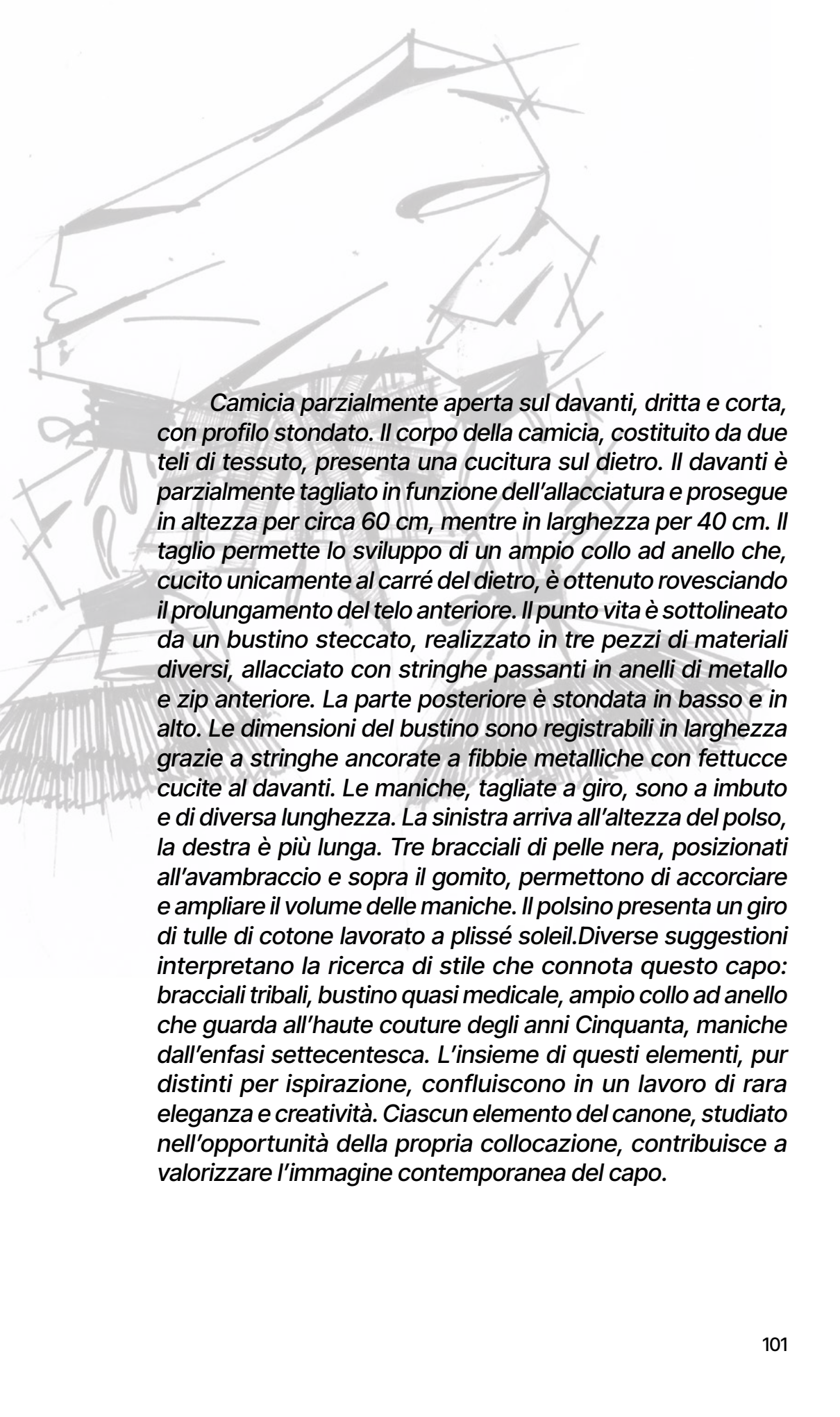
tela di cotone;

raso elasticizzato;

pelle



ph. Leonardo Salvini



Camicia parzialmente aperta sul davanti, dritta e corta, con profilo stondato. Il corpo della camicia, costituito da due teli di tessuto, presenta una cucitura sul dietro. Il davanti è parzialmente tagliato in funzione dell'allacciatura e prosegue in altezza per circa 60 cm, mentre in larghezza per 40 cm. Il taglio permette lo sviluppo di un ampio collo ad anello che, cucito unicamente al carré del dietro, è ottenuto rovesciando il prolungamento del telo anteriore. Il punto vita è sottolineato da un bustino steccato, realizzato in tre pezzi di materiali diversi, allacciato con stringhe passanti in anelli di metallo e zip anteriore. La parte posteriore è stondata in basso e in alto. Le dimensioni del bustino sono registrabili in larghezza grazie a stringhe ancorate a fibbie metalliche con fettucce cucite al davanti. Le maniche, tagliate a giro, sono a imbuto e di diversa lunghezza. La sinistra arriva all'altezza del polso, la destra è più lunga. Tre bracciali di pelle nera, posizionati all'avambraccio e sopra il gomito, permettono di accorciare e ampliare il volume delle maniche. Il polsino presenta un giro di tulle di cotone lavorato a plissé soleil. Diverse suggestioni interpretano la ricerca di stile che connota questo capo: bracciali tribali, bustino quasi medicale, ampio collo ad anello che guarda all'haute couture degli anni Cinquanta, maniche dall'enfasi settecentesca. L'insieme di questi elementi, pur distinti per ispirazione, confluiscono in un lavoro di rara eleganza e creatività. Ciascun elemento del canone, studiato nell'opportunità della propria collocazione, contribuisce a valorizzare l'immagine contemporanea del capo.







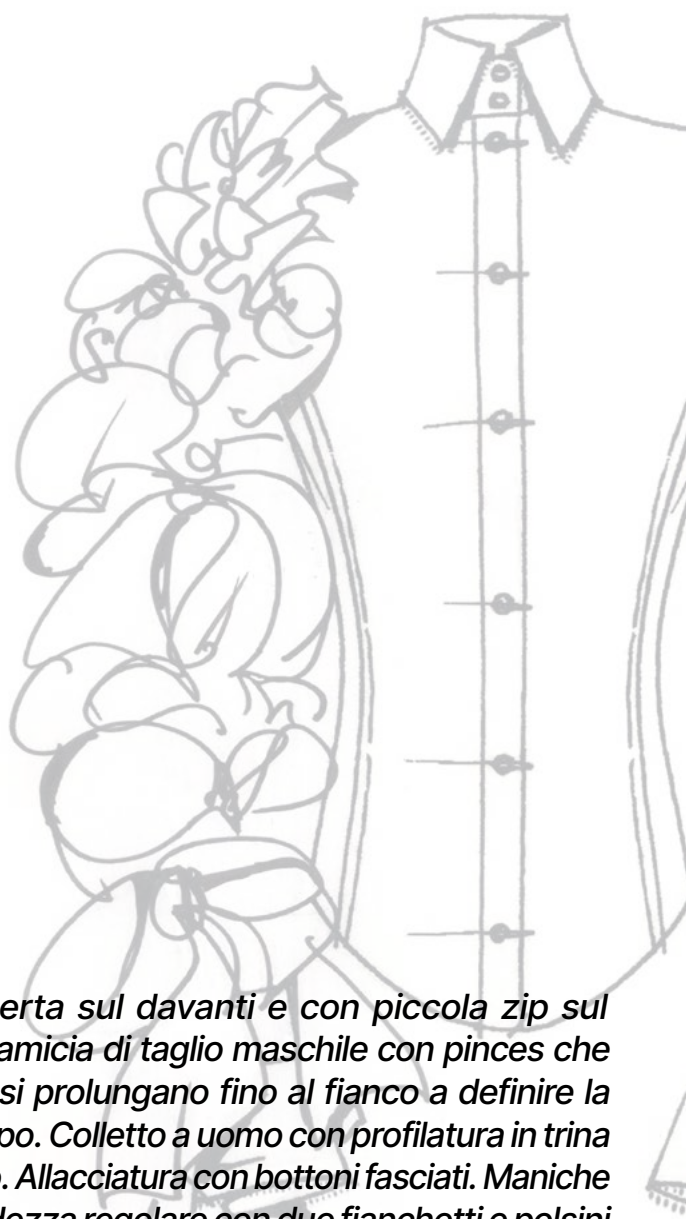
ph. Luca Stoppini

Rocaille

A/I 2002 Prêt-à-porter
organza di seta;
chiffon di seta



ph. Leonardo Salvini

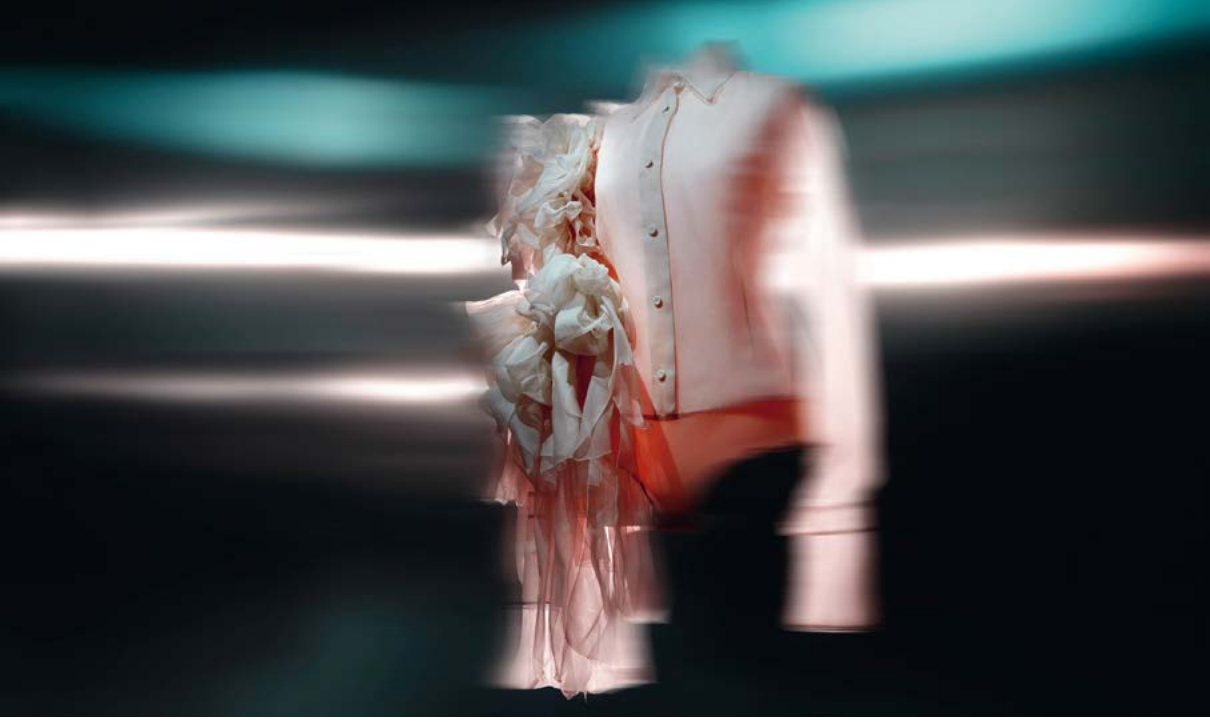


Camicia aperta sul davanti e con piccola zip sul fianco sinistro. Camicia di taglio maschile con pincers che dal sottomanica si prolungano fino al fianco a definire la silhouette del corpo. Colletto a uomo con profilatura in trina di tulle meccanico. Allacciatura con bottoni fasciati. Maniche a kimono di grandezza regolare con due fianchetti e polsini profilati da una trina di tulle meccanico. Sulla spalla destra il giro è simulato da ruche di chiffon da cui procedono a cascata ranghi di fiocchi a nastro di diverse dimensioni, più piccoli in alto e più grandi verso il basso. L'applicazione di fiocchi procede fino al polso, ma la lunghezza dei nastri supera il polsino. La ricerca di stile si sviluppa sull'equilibrio dei contrasti: semplicità e ridondanza, maschile e femminile. Il taglio minimale della camicia, interpretato dalla trasparenza del tessuto, si confronta con la ricchezza e la densità della manica che recupera l'idea dell'échelle de ru-ban di gusto rocaille. L'austerità del canone si appropria di una delle invenzioni più leziose del guardaroba storico femminile.





Camicia di chiffon con
dettagli di pizzo sangallo
con manica a volants e
ruches, Gianfranco Ferré.
Gonna A.N.G.E.L.O. Pagina
accanto. Tuta impermeabile
con stampa logo, Fendi.
Slip, Intimissimi. Servizio
Rachele Bagnato. Ha
collaborato Nik Piras. Trucco
Carole Lasnier. Pettinature
Perrine Rougemont.



ph. Luca Stoppini

Merveilleuse

A/I 2003 Prêt-à-porter
raso di seta;
chiffon di seta;
tessuto elasticizzato;
pizzo meccanico



ph. Leonardo Salvini

Camicia-abito aperta sul davanti, lunga fino a terra e ampia. La parte superiore è tagliata in sei teli quadrangolari con inserti a godet. Dal centro del dietro, a partire dal cinturino del collo, è intarsiato un godet che dà origine a uno strascico a manto. L'apertura anteriore prevede un'iniziale scollatura a V che procede verso il basso con un'allacciatura realizzata da 12 asole e relativi bottoni fasciati. Sopra l'abito è indossato un reggiseno imbottito a mezza coppa, di raso e tessuto elasticizzato bianco, senza spalline e con allacciatura anteriore a ganci. Al collo sono cucite una coulisse con cordoncino passante e una trina a giorno che danno luogo a un colletto a ruche regolabile. Maniche tagliate a giro, ampie nella parte superiore e aderenti all'avambraccio (a guanto), di lunghezza superiore al regolare. Sopra al gomito sono fissate due lunghe fasce di tessuto attorto e legato da un semplice nodo, le cui estremità ricadono liberamente oltre la lunghezza del braccio. I bordi dell'abito sono profilati da una trina di merletto impiegato anche come entredeux tra i teli di chiffon. Un intarsio di tulle ricamato, inserito all'estremità dello strascico, impreziosisce ulteriormente la camicia. Il ricamo è eseguito a punto lanciato in filato di viscosa floscio con motivi decorativi a racemi ed elementi floreali che si sviluppano simmetricamente da un medaglione centrale. La profilatura del tulle è smerlata. Il capo traduce, in ciascuno dei suoi elementi, la passione per la ricerca storica e stilistica di Ferré. In questa collezione l'autore individua nel periodo tra Direttorio e Impero il passaggio dal concetto di costume a quello di moda, l'inizio, cioè, di una nuova estetica del vestire, per certi versi liberatoria. Non è un caso se dal guardaroba femminile del tardo Settecento estrae ed elegge un capo rivoluzionario quale la chemise à la Reine lanciata da Maria Antonietta, accolta come habit-chemise e infine estremizzata dalle stravaganti restituzioni delle cosiddette Merveilleuses, vere e proprie fan della moda. Ferré coglie l'aspetto provocatorio e seducente che risiede nella storia di questo capo nato per le "robe da sotto". E ancora più sotto si trova il reggiseno che, in questo caso, invece assolve una funzione strutturale – piazzato tra il seno e la vita – disegnando le proporzioni ed enfatizzando i diversi volumi dell'habit-chemise. Tanta femminilità è stemperata in sfilata dalla proposta di un look glam punk.





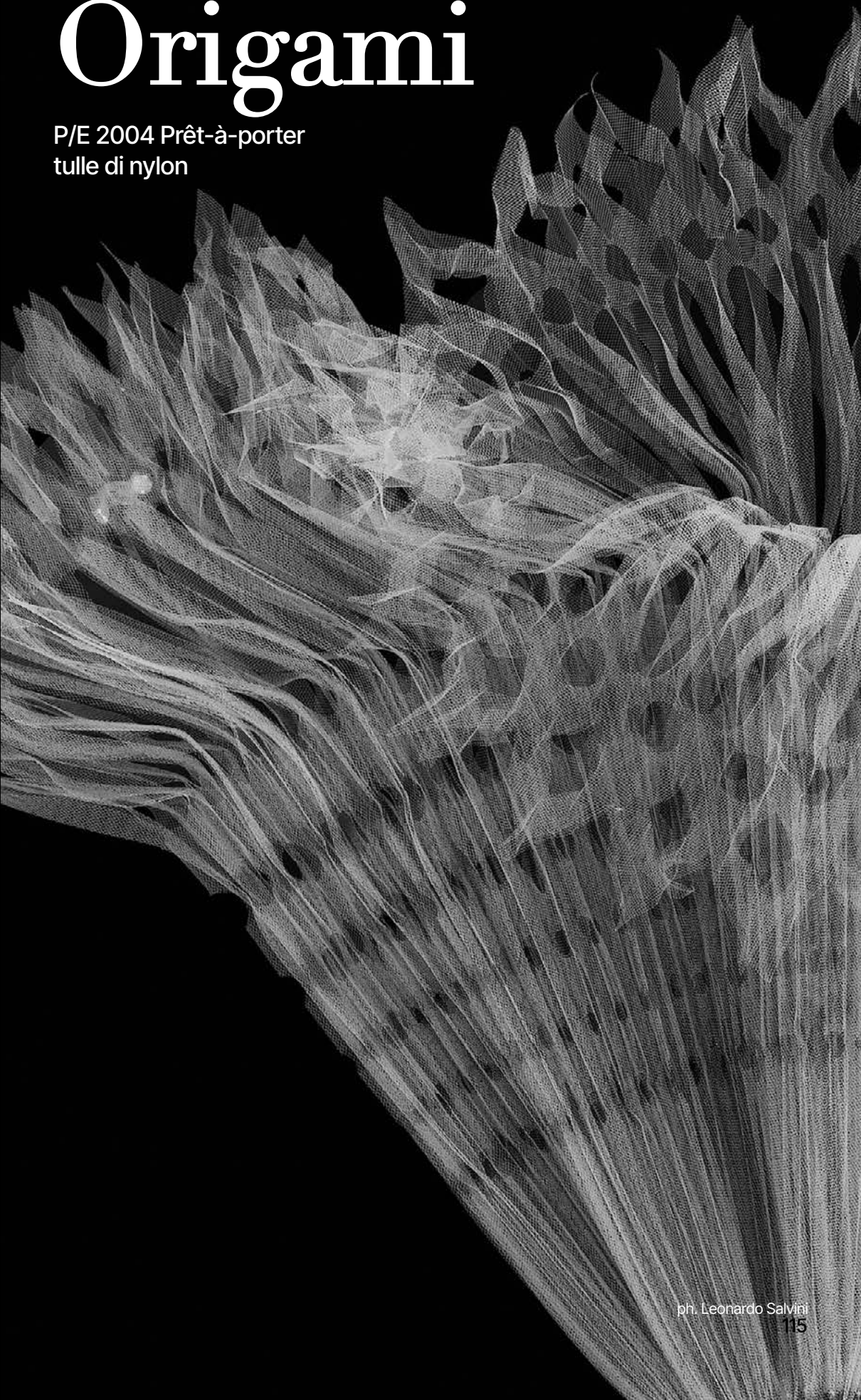
Abito in chiffon ispirazione '800, con maniche arricciate, su pantaloni in pelle borchiati (tutto Gianfranco Ferré). Stivali (Trend Les Copains). Pagina accanto: giacca in pelliccia rigata (Kristina Ti, € 1.700) su top con nastri in organza e velluto (R. Tarabini per Anna Molinari, € 707). Collane (Merù). Servizio Elisabetta Dal Bello. Foto Signe Vilstrup.



ph. Luca Stoppini

Origami

P/E 2004 Prêt-à-porter
tulle di nylon



Camicia blusa con aperture in alto e in basso. Confezione: il capo è realizzato doppiando due teli tubolari di tulle di nylon. I volumi sono ottenuti attraverso la lavorazione del tessuto: plissettatura e taglio al laser. L'orlo superiore presenta un bordo lavorato mentre quello inferiore è lineare. I due teli, al punto vita, sono uniti da punti rarefatti di filo di nylon. L'apertura per il passaggio della testa è delimitata da brevi cuciture in filo di nylon. Una volta indossato il capo si apre a soffietto e permette l'individuazione del punto manica. Due piccoli passanti collocati all'interno del davanti e del dietro, intrecciandosi e unendosi tramite bottoni a pressione trasparenti, rendono possibile e stabile il passaggio delle braccia. La decorazione del tulle è ottenuta attraverso il taglio al laser: motivi a rombi e a cerchi si susseguono verso l'alto aumentando in ampiezza. La profilatura superiore è caratterizzata da punte allungate. La ricerca scultorea dei volumi è resa possibile attraverso la scelta del materiale e delle lavorazioni. La trasparenza del tulle e l'effetto a giorno dell'intaglio fanno assumere al capo un'immagine leggiadra ed eterea. La rigidità del tulle plissettato interpreta, invece, il valore strutturale. Il canone della camicia, privato di tutti gli elementi tradizionali, affida solo al collo la possibilità comunicativa dell'intero, presentato nella forma di una "macrogorgiera". Sperimentazione tecnica e ricerca artistica sono alla base dello sviluppo progettuale del capo.



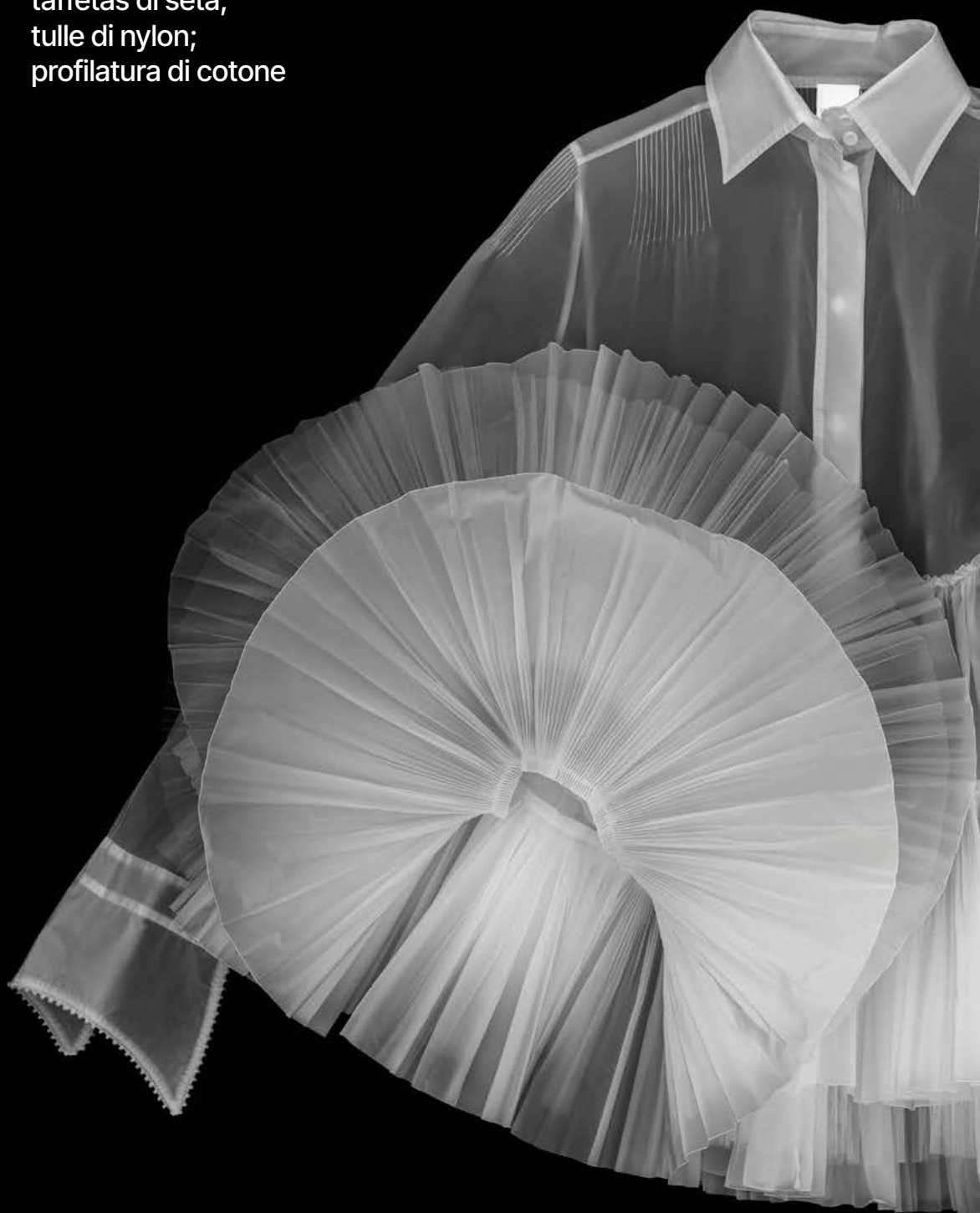


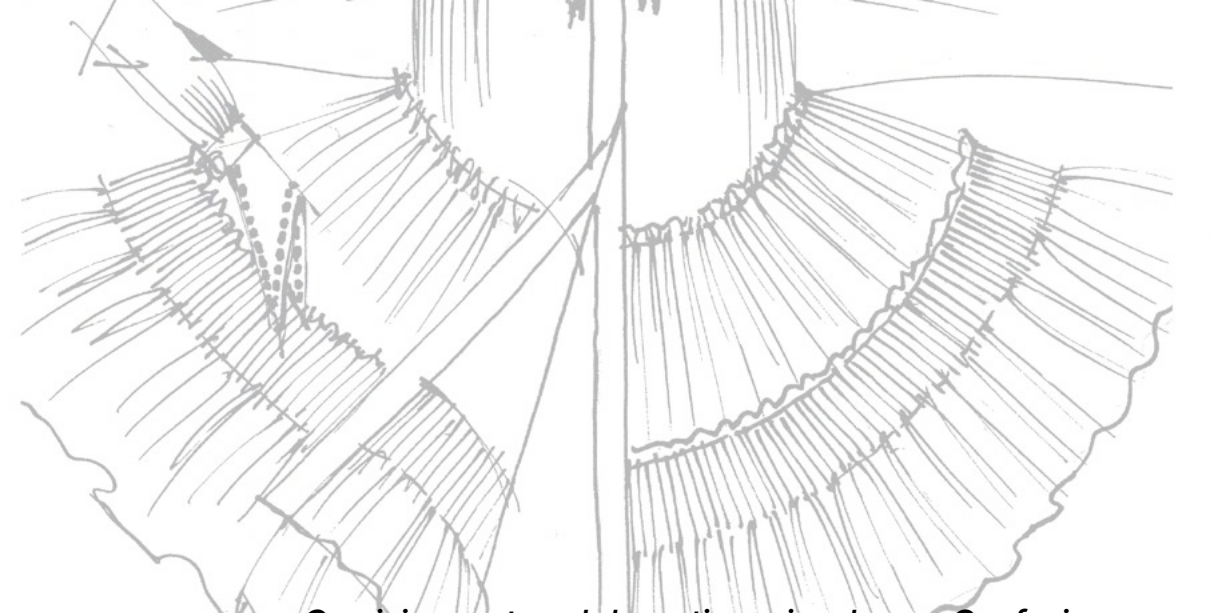


ph. Luca Stoppini

Milonga

A/I 2005 Prêt-à-porter
taffetas di seta;
tulle di nylon;
profilatura di cotone





Camicia aperta sul davanti ampia e lunga. Confezione: la parte superiore della camicia, fino al sottoseno, presenta un taglio a uomo con allacciatura nascosta. Le maniche sono tagliate a giro con polsino composto da cinturino con allacciatura regolare, punte allungate, profilato da passamaneria di cotone con picot. La camicia, in alcuni punti, è ricamata da serie variabili di nervature che contribuiscono a registrare le ampiezze: all'attaccatura della spalla, allo sprone, all'attacco del polsino, al dietro del collo. La parte inferiore del capo si sviluppa da un taglio a semicerchio che partendo dalla sottomanica scende sul davanti mentre sul dietro si arresta a metà del carré. Questa parte prevede lo sviluppo di tre registri di balze sovrapposte di diversa lunghezza: la prima, arricciata e parzialmente plissettata, è ancorata alla camicia con una cucitura esterna che genera una ruche cui ne segue una seconda all'attacco del plissé soleil. La seconda balza oltrepassa la prima di 5 cm ed è in tulle di nylon plissettato. Ad essa segue l'ultima balza in taffetas plissé 5 cm più lunga della precedente. La collezione evoca le atmosfere del folk sudamericano. Nella camicia, infatti, convivono il rigore del taglio maschile e la ricchezza dei volumi femminili. L'abbondanza di tessuto della parte inferiore, il succedersi incessante delle balze arricciate e plissé richiamano le gonne fluttuanti degli abiti da ballo latinoamericani. I due elementi si saldano perfettamente grazie al ritmo imposto dalle nervature che, nella parte superiore, rendono vibrante la superficie del tessuto.





ph. Luca Stoppini

4—Biografia



1944

Gianfranco Ferré nasce il 15 agosto a Legnano (Milano).

“I cosiddetti solidi valori borghesi, l'educazione, il senso del dovere e della misura, la discrezione, la disciplina sono stati, io credo, il migliore punto di partenza, il migliore trampolino che io potessi augurarmi. Mi hanno consentito di affrontare tutte le prove e tutte le sfide che il mio lavoro un po' speciale mi ha posto dinanzi anno dopo anno con grande determinazione ed altrettanto rigore, nella convinzione che ogni traguardo, ogni successo fossero da meritare con il massimo dell'impegno e con il massimo della responsabilità. I solidi valori borghesi sono parte del mio essere e del mio vivere.” *Gianfranco Ferré*

REPUBBLICA ITALIANA

IN NOME DELLA LEGGE

NOI PROF. DOTT. ING. FRANCESCO CARASSA
RETTORE DEL POLITECNICO DI MILANO
VEDUTI GLI ATTESTATI DEGLI STUDI COMPIUTI

DA FERRE' GIAN FRANCO

NATO A LEGNANO (MILANO) IL 15 AGOSTO 1944

VEDUTO IL RISULTATO DELL'ESAME DI LAUREA DA LUI SUPERATO IN QUESTO POLITECNICO IL 31 LUGLIO 1969
GLI CONFERIAMO LA LAUREA DI

DOTTORE IN ARCHITETTURA

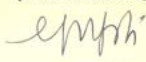
IL PRESENTE DIPLOMA DI LAUREA VIENE RILASCIATO A TUTTI GLI EFFETTI DI LEGGE

REGISTRATO AL N. 22055 E AL N. 5166

DATO A MILANO IL 1° DICEMBRE 1969

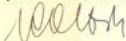
IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

(GIUSEPPE ESPOSITO)



IL RETTORE

(FRANCESCO CARASSA)



IL PRESIDE DELLA FACOLTÀ

(PAOLO PORTOGHESI)



Attestato di Laurea del Politecnico di Milano

1963 — 1969

Dopo aver conseguito il diploma di maturità scientifica,
Ferré si iscrive alla Facoltà di Architettura del
Politecnico di Milano, laureandosi nel 1969.

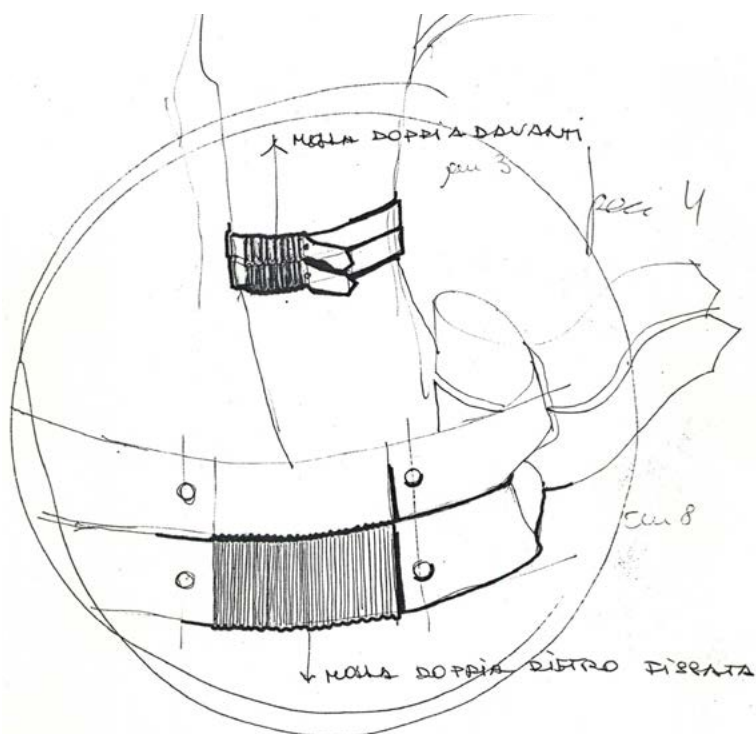
“Mi sono laureato al Politecnico di Milano nel 1969 con una laurea in architettura. Ho scritto la mia tesi sulla 'Metodologia dell'Approccio alla Composizione', con Franco Albini come relatore. Il progetto di design architettonico che ho presentato riguardava fondamentalmente l'espansione urbana. Questi erano gli anni del movimento di protesta studentesca, ma anche un periodo di grande fermento ed entusiasmo. Il livello di insegnamento all'istituto era molto alto in quel periodo. I presidi erano inizialmente Carlo De Carli e poi nel mio ultimo anno Paolo Portoghesi. Molti dei miei professori – principalmente Franco Albini, Ernesto Rogers e Marco Zanuso – avevano lasciato il loro segno nella ricostruzione e rinascita di Milano nel dopoguerra. E alcuni dei più grandi architetti e artisti italiani di oggi – come Aldo Rossi, Gae Aulenti, Renzo Piano e Corrado Levi – erano nel corpo docente come lettori o assistenti.” *Gianfranco Ferré*



Tesserino Universitario del Politecnico di Milano

“Ci siamo incontrati al primo anno di università, finendo nello stesso gruppo per via delle iniziali del nostro cognome e siamo rimasti insieme fino alla laurea. Gianfranco disegnava davvero bene e lo ammiravamo per questo: disegnava persino la cornice! Abbiamo fatto una tesi di gruppo, lavorando anche dieci ore al giorno, ma non eravamo secchioni. In ogni caso, le ragazze lavoravano molto più di noi. E Gianfranco era molto più connesso a loro perché dava suggerimenti su vestiti, capelli, trucco... enfatizzava i dettagli non coordinati e non era disposto a trascurare errori di stile. Ma poi regalava loro i suoi gioielli, cinture fatte di anelli per tende, braccialetti fatti di trecce, pezzi di ferramenta, cuoio grezzo: idee brillanti con cui iniziava a farsi un nome, iniziando il suo incredibile viaggio.” *Roland Gantes*

Il primo ingresso di Ferré nel mondo della moda avviene negli anni universitari. Disegna gioielli e accessori che regala ad amici e compagni di classe: notati da diversi giornalisti di moda, vengono fotografati da alcune riviste specializzate.



1969, cintura



“Ho condiviso con Gianfranco momenti importanti della mia formazione universitaria e delle prime esperienze professionali come giovane architetto. Fin dall'inizio e da allora, la sua attenzione e sensibilità si applicavano alle strutture morbide e modellabili del mondo tessile. Anche quando costruiva le sue prime cinture come concatenazioni modulari o griglie metalliche o come fasce scultoree voluminose attorno al corpo, non pensava al modo solido e tettonico dell'architettura. Piuttosto, pensava a sistemi spaziali avvolgenti, volumi creati da oggetti flessibili e sinuosi, protesi corporee simboliche e arcaicamente eleganti. Mostrava un'attenzione ossessiva ai dettagli, che trovava nel disegno rapido e preciso come una verifica strutturale immediata. Questo è il tratto significativo che lo ha sempre accompagnato e distinto.” *Franco Raggi*



Advertising, 1975, ph. Rocco Mancino

1973 — 1978

Nel 1973, Gianfranco Ferré fa il primo dei suoi numerosi viaggi in India per conto di un'azienda di abbigliamento italiana. Lì crea e si occupa della produzione della collezione di moda Ketch: un'esperienza fondamentale e indimenticabile nell'evoluzione del suo stile.

Contemporaneamente, durante i suoi soggiorni in Italia, disegna linee di maglieria e costumi da bagno per altre aziende come consulente.



Ketch, A/I 1978

Nel 1974, Ferré disegna e presenta le prime collezioni e sfilate di "Courlande" e "Baila".



Baila, A/I 1974



Courlande, A/I 1974

“Ricordo il debutto di Baila al ristorante “Elefante Bianco” in Via San Maurilio, a Milano. Senza pedana, gli ospiti erano seduti ai tavoli. C’era la stampa, anche se non tantissima, e c’erano, ovviamente, gli amici. Ricordo applausi fortissimi, tanto entusiasmo, una buona dose di incredulità. Camicie bianche, stivali altissimi, tute in jersey, scialli bordati di volpe. Il mio primo progetto per Baila era questo: l’abito doveva essere comodo al mattino, bello di sera e sempre lo stesso. L’impatto c’è stato, insieme a qualche critica (“troppi stivali, troppa avanguardia...”). *Gianfranco Ferré*

1978

Nel maggio del 1978, viene fondata la società Gianfranco Ferré. Il designer presenta la sua prima collezione di prêt-à-porter femminile con il suo marchio a ottobre dello stesso anno.

GIANFRANCO FERRÉ

COLLEZIONE PRIMAVERA - ESTATE 1979

MILANO, Hotel Principe e Savoia
18 ottobre 1978, ore 16



Show-room: MILANO, via San Damiano, 2 Tel. (02) 796762-702503



“La mia prima sfilata si è tenuta in un albergo, perché a quei tempi a Milano la grande organizzazione di oggi non c’era. Era l’ottobre del 1978, l’hotel il Principe di Savoia e la collezione era la Primavera/estate 1979: In prima fila le giornaliste che conoscevo solo di nome: Pucci Gabrielli, Anna Piaggi, Anna Riva, Adriana Mulassano, e anche i famosi mostri sacri d’Oltralpe, John Fairchild e Polly Mellen. Scrissero: “Una collezione a cinque stelle” e io mi domandavo: “Ma che cosa vuol dire?”. T’immagini? Non mi rendevo conto. Pensa, eravamo io e Rita, due ragazze e uno spogliatoio che era un’infelicità. La collezione, però, bella: i miei motivi c’erano tutti e li rifarei in pieno”. Emozione? “La gioia più grande la provai quando American Vogue pubblicò un modello mio e uno di Armani con la scritta “due pezzi made in Italy che non dimenticherete.” *Gianfranco Ferré*

“...e avanti con lo stupore di trovare qualcosa da indossare seriamente vedendo la collezione di Gianfranco Ferré... merito numero tre, il rigore delle linee, la pulizia dei colori, la totale assenza di ingombri.” *Adriana Mulassano*

Corriere della Sera, 20 ottobre 1978

A/11988



A/1 1992



1979 — 2007

Le collezioni prêt-à-porter di Gianfranco Ferré sfilano a Milano durante le settimane della moda.

“È alta e snella,
agile ed energica.
Potrebbe non avere
lineamenti perfetti,
potrebbe non essere
una bellezza classica,
ma esercita sempre
un fascino femminile
distinto. Il fascino è
nei suoi occhi, nel
suo sorriso, nel suo
senso di grazia.”

Gianfranco Ferré

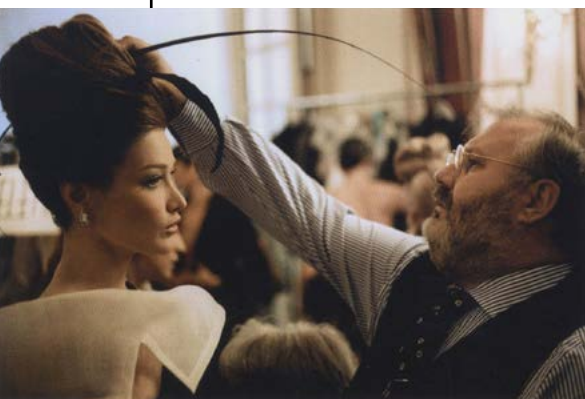


A/1 1993

“Ho incontrato Gianfranco Ferré nel 1985, quando ero un modello, ma non ho mai sfilato per lui... Non mi ha mai scelto, perché diceva che – da buon bolognese – mangiavo troppi tortellini... gli stessi che, una volta consolidata la nostra amicizia, mia madre preparava per lui, con grande apprezzamento da parte sua. Da quando ho iniziato la mia attività, per la quale sono chiamato il 'Re delle Supermodelle', ho sempre lavorato con lui, e mi fa piacere sottolineare che le altre modelle lo amavano perché le faceva sentire come regine. Aveva un'intuizione particolare, rifuggiva dalla bellezza banale, cercando fascino e personalità. Amava i colli lunghi, i nasi grandi, i volti espressivi. E adorava le modelle che 'sentivano' i suoi vestiti, interpretandoli in passerella, non come manichini asettici. Aveva un'infinita tenerezza per Marilisa, una debolezza per le 'follie' di Marpessa, un'attenzione particolare per Carla Bruni e un grande affetto per Katoucha. Penso che, proprio perché era lui, Naomi accettò di fare un'altra prova alle 7 del mattino, dopo una telefonata a metà della notte, alle 2:30. Così forte era il loro rapporto!” *Piero Pazzi*

Gianfranco Ferré con Lynne Koester, Nadège, Marpessa, Megan Gale, Esther Cañadas, Elena Kountoura, Pat Cleveland, Helena Christensen, Naomi Campbell





Gianfranco Ferré con
Naomi Campbell, Marilisa,
Carla Bruni, Katoucha





“Ho avuto un rapporto particolare con Gianfranco, basato su stima reciproca, affetto e tenerezza. Ho veramente iniziato la mia carriera di mannequin con lui e grazie a lui: all'inizio mi vedeva come una giovane indisciplinata, sfacciata, gioiosa, ma 'con la testa sulle spalle', come diceva lui. Ho poi avuto l'incredibile fortuna di aprire una sfilata di moda maschile con lui: normalmente lo stilista esce per ultimo, ma quella volta Ferré sorprese tutti, uscendo per primo, con me! Nel backstage eravamo piuttosto nervosi, forse lui più di me, e rimasi sorpresa dal suo nervosismo, quasi fosse la sua prima sfilata. Ma quando ci avvicinammo alla passerella, Gianfranco mi sorrise e mi diede una carezza gentile. Questi erano i gesti che mi colpivano di lui: era una persona completamente genuina!” *Eva Riccobono*

Gianfranco Ferré e Eva Riccobono.
Finale di sfilata, Prêt-à-porter Uomo A/I 2006



“Il Signor Ferré, come l'ho sempre chiamato, aveva un tale carisma che ogni volta che lo incontravo per la musica della sfilata entravo in una sorta di visione a tunnel, ovvero vedevo e sentivo solo ciò che avevo davanti, sfocando tutto il resto intorno. Questa sensazione era dovuta al fatto che non aveva tempo da perdere, e avevo già capito dalla prima volta che non voleva avere a che fare con improvvisatori: quindi dovevo e volevo essere all'altezza del compito. Ma il punto era che avevo 23 anni e stavo creando la musica per la sfilata di Gianfranco Ferré, una cosa davvero enorme! La durata di una sfilata all'epoca era di circa 40 minuti, non davvero una cosa facile come gli attuali otto minuti di media. Ogni volta che ascoltavo le mie proposte per la musica, era concentrato, serio, visionario, e sentivo che stava già immaginando la sfilata. Una volta mi disse di usare esclusivamente il suono dei tacchi, senza musica: erano gli anni '90, e quegli effetti non erano mai stati fatti prima nella moda. Così mettemmo dei microfoni ai bordi della passerella e amplificammo il passo delle ragazze. Era incredibile vedere che i suoi vestiti erano così pieni di significati che la musica poteva anche non esserci, infatti poteva diventare fuorviante. Lì ho capito che oltre alle questioni artistiche e tecniche, il segreto per fare un buon lavoro risiede nell'armonia e nell'equilibrio tra gli elementi. Inoltre, spesso togliendo, si raggiunge l'essenza. Grazie, Signor Ferré, lei è stato un grande mentore.” *Matteo Ceccarini*



A/I 2000

Nel 1982, disegna la prima Collezione Uomo
Gianfranco Ferré.



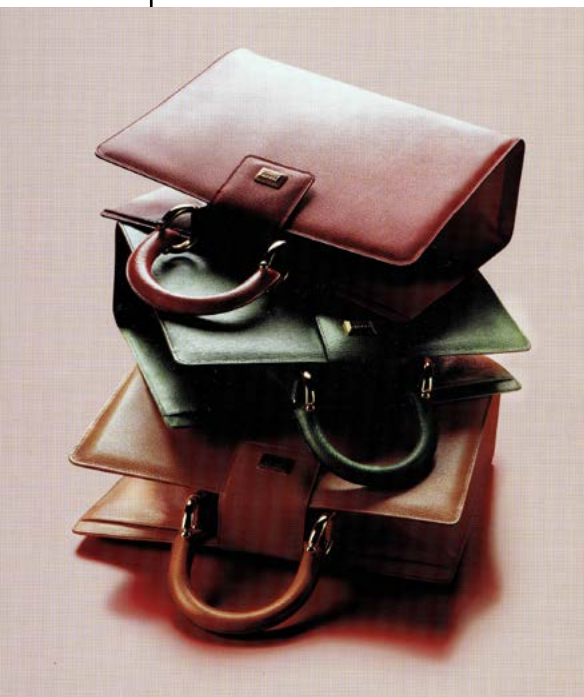
“Ho incontrato Ferré quando avevo poco più di vent'anni. Una volta, mi disse brevemente che era colpito dalla mia calligrafia. Non ho mai saputo davvero cosa lo avesse colpito nel mio portfolio di giovane designer, ma ancora oggi potrei disegnare il suo studio al secondo piano di Via Pontaccio 21. Il perfetto equilibrio tra forme e colori che coesistevano nello spazio, il parquet scuro e lucido, le tende a righe avorio e nere, gli oggetti insoliti, le cornici barocche, le sedie razionaliste, le fotografie adagiate a terra: non un atelier, non un ufficio, ma un diario di viaggio che Ferré offriva a chiunque varcasse quella porta. C'è qualcosa che lega tutte le persone che hanno lavorato con Ferré, un tratto distintivo, un pensiero comune, o un odore che si potrebbe riconoscere. È la capacità di approcciare un progetto in modo molto specifico: programmatico e spontaneo, caleidoscopico e peculiare, sofisticato e accessibile, teorico e pratico allo stesso tempo. Nella mia carriera professionale, la lezione ricevuta da Ferré è diventata consapevolezza, e tutti i suggerimenti e gli insegnamenti ricevuti si sono armonizzati silenziosamente. Ferré è stato il maestro di una scuola che, per essere chiamata tale, doveva anche essere una 'scuola di vita'.” *Gianni Cinti*

Insieme alla collezione di prêt-à-porter maschile, lancia le collezioni di accessori Gianfranco Ferré e disegna altri prodotti su licenza.

1986

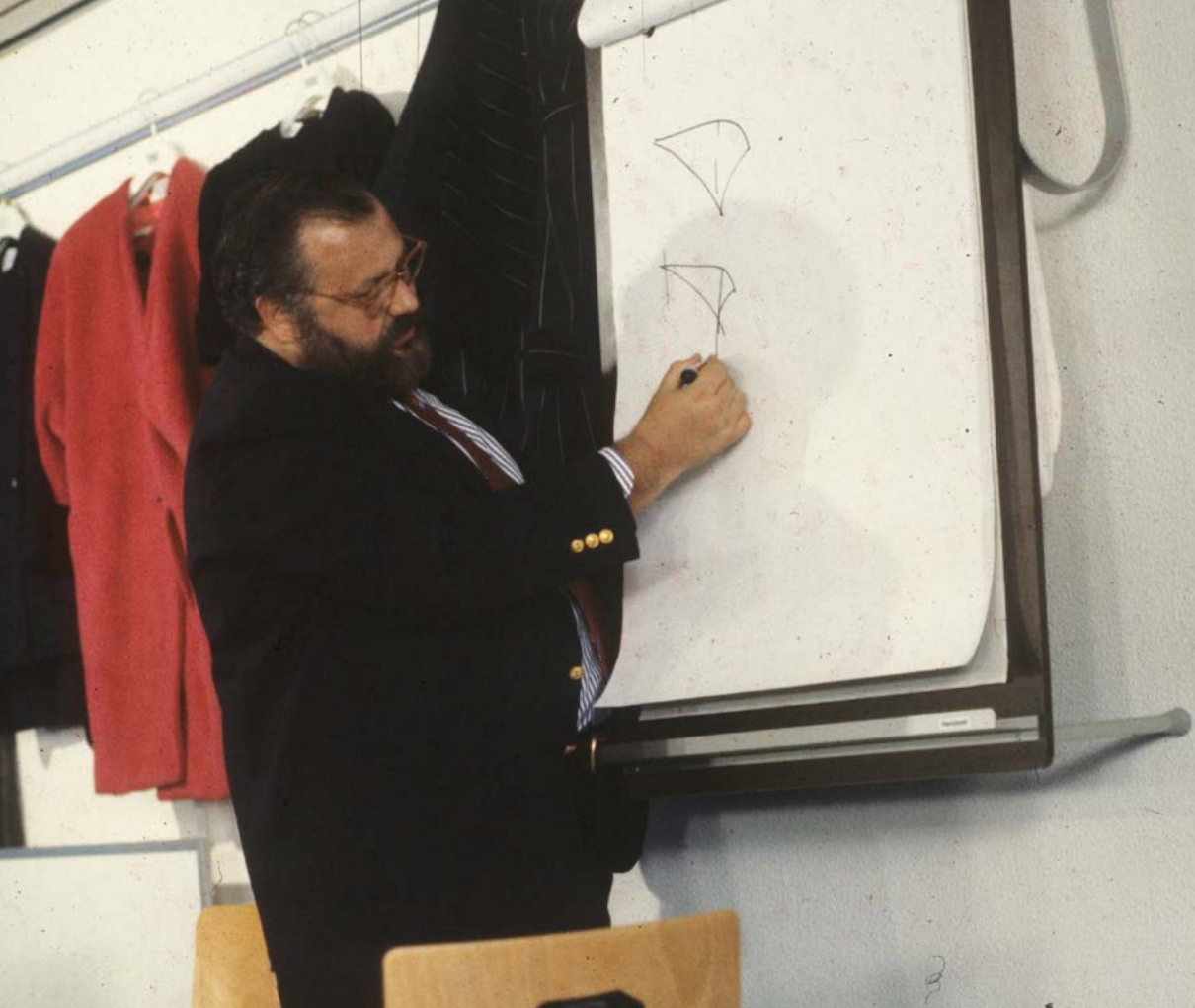


Advertising, 1984, ph. Steven Meisel



Advertising, 1997, ph. Michelangelo Di Battista

“Elemento fondamentale a complemento dell'abito e a decoro del corpo: secondo questa ottica l'accessorio è da sempre oggetto privilegiato della mia attenzione creativa e di una passione speciale che negli anni è cresciuta e maturata. Necessaria e inscindibile è per me la relazione che lega l'abito all'accessorio. Nascono da una comune ispirazione, vivono in sintonia sin dal primo momento in cui nella mia mente prende corpo una collezione, rimandano alle stesse suggestioni, anche se elaborate in forme e materie differenti. E soprattutto, traducono la stessa idea di qualità e di unicità. Di bellezza e di eleganza. Abito e accessorio: l'uno è lo specchio dell'altro, l'uno aiuta a comprendere l'altro. Meglio ancora, il secondo è uno strumento per l'interpretazione del primo, per una lettura soggettiva del capo. Consente a chiunque di ritrovarsi senza difficoltà in uno stile, sfumandolo ed adattandolo a sé. Un po' come l'accessorio, il profumo è uno strumento di personalizzazione di uno stile, un'espressione di un modo di essere, o, più semplicemente, di uno stato d'animo, di un mood momentaneo. Nella fragranza, la donna – ma anche l'uomo – cerca carattere ed identità, cerca sfumature e sfaccettature, suggestione ed allusioni, soprattutto una grande duttilità di “umori” e la possibilità di adattarla a sé con naturalezza.” *Gianfranco Ferré*



1983 — 1989

Nel 1983 partecipa alla fondazione della Domus Academy: la Scuola Post-Laurea di Design, Design Management e Fashion Design a Milano, dove dirige il corso di "Dress Design" fino al 1989.

“Ero amica di Gianfranco dai tempi dell'università e ho condiviso diversi momenti con lui, dai 'bei vecchi tempi' alla nascita del corso di Fashion Design alla Domus Academy nel 1983, passando attraverso diverse esperienze lavorative e supportandolo nel progetto accessori, anche durante il periodo in cui era direttore creativo di Dior. Ai suoi collaboratori, modellisti, sarte, Gianfranco non diceva 'mi piacerebbe.' Diceva 'voglio.' Disegnava, ma spiegava anche molto, e il suo 'voglio' diventava un obiettivo da raggiungere, comprendere e condividere. Si misurava sempre con nuove idee per capire come potessero funzionare, e questa era un'altra sfida a cui ci faceva partecipare tutti. È difficile trovare qualcuno come lui, e non ne ho trovati altri...” *Daniela Puppa*



A/I 1986



P/E 1988

1986 — 1989

Nel 1986, Gianfranco Ferré presenta la sua prima collezione di Haute Couture alla settimana della moda di Roma.

“Un piccolo ricordo, pieno di gratitudine, legato alla fiducia che Ferré mi ha dato durante gli anni di lavoro, a volte anche una fiducia eccessiva rispetto alla mia esperienza. Quando lavoravi, chiedeva l'impossibile e, dandoti fiducia, ti faceva fare l'impossibile, ricevendo in cambio emozioni indimenticabili!” *Valeria Campi*

A/I 1988



P/E 1989



“Ero un'adolescente quando ho avuto la fortuna di lavorare per lui subito dopo il liceo: un vero e autentico genio! La sua mano instancabile produceva continuamente disegni magnifici su fogli di carta bianca che spesso lasciavano le persone sbalordite. Era poi una delizia quando colorava, ritagliava e incollava polvere scintillante con la colla per fare una versione finale. Non si arrendeva mai, era un gran lavoratore; fino a quando l'ultimo strass su un vestito che sembrava un lampadario di cristallo non veniva spostato di 2 millimetri a destra o a sinistra, proprio dove lo voleva lui. Ma alle tre del mattino... Posso dire che tutto ciò che ho imparato e sono diventata è principalmente grazie a lui e ai suoi preziosi insegnamenti. Era un uomo speciale!” *Alessandra Zonghilotti*

1989 — 1996

Nel maggio del 1989, Gianfranco Ferré inizia l'esperienza straordinaria nella Maison più prestigiosa dell'alta moda francese con un background tradizionale eccezionale: viene nominato direttore creativo di Christian Dior per l'Haute Couture femminile, il prêt-à-porter e la collezione di pellicce.



A/I 1996

“Ho grande affetto per Gianfranco Ferré. Sempre e per sempre. Grande affetto e rispetto. Seguirlo nelle sue creazioni e avventure estetiche è stato un sogno affascinante. Ed era sempre intelligente. Tra gli anni '80 e '90, e anche dopo, per me vestirsi la sera significava quasi sempre indossare un abito di Gianfranco Ferré. Alcuni dei miei preferiti, che ho indossato di più, sono ancora nei miei armadi. Li guardo, sono ancora perfetti. Grazie, Gianfranco!”
Donata Sartorio



P/E 1991



A/I 1989

Alla fine della sua prima collezione per Christian Dior, Gianfranco Ferré riceve il "Dé D'Or de la Couture".

Parigi, 28 Luglio 1989



14 Giugno 2007

ph. Aldo Castoldi



“Ferré è semplicemente Ferré. Non gli si possono attribuire aggettivi: il suo modo di fare moda è unico, i suoi modelli sono irriproducibili. E soprattutto, il suo stile non si riferisce a nessun altro se non a sé stesso. È veramente un 'architetto', nel senso che, attraverso tagli meravigliosi, enfatizza la struttura del vestito. Un fotografo è aiutato nel rappresentare la sua moda: le luci possono essere cambiate, si può trovare un'ambientazione diversa, ma l'immagine è già completamente presente nei vestiti. Precisa, definita, scolpita e dipinta con i tratti più lievi...”

Gian Paolo Barbieri

“Se ricordo bene, ho incontrato il Signor Ferré per la prima volta quando sfilavo nelle Collezioni di Milano. Ero estremamente nervosa quando sono andata al suo atelier... e per una buona ragione! Ho incontrato alcuni dei modelli più innovativi, complessi, semplici, architettonici e organici che si possano immaginare. Questo mi ha introdotto ai segreti del taglio, dei tessuti e dei dettagli nello stile del Signor Ferré. Negli anni, ho visto quanto poco ha seguito le tendenze... ma, amici miei, quando si è in grado di disegnare così, che bisogno c'è?” *Iman*

“La sua carriera da sola lo rende un personaggio unico, e questo si sente nel suo lavoro. È l'unico vero architetto in questo mondo della moda.” *Karl Lagerfeld*

“Mi piace Ferré quando alla fine delle sue sfilate attraversa la passerella con una lentezza e solennità ondegianti, maestoso e rotondo come Re Edoardo VII, splendidamente vestito come un moderno Re Luigi XIV, con il sorriso imperioso e crudele di un nuovo Re Enrico VIII. Le modelle esauste per i suoi abiti opulenti tremano d'amore, le signore dagli spalti lo applaudono, abbagliate e riconoscenti.” *Natalia Aspesi*

“Gianfranco Ferré non è uno stilista di moda, è un architetto per laurea universitaria che conosce il significato della parola 'progetto'. Oltre a questa importante formazione, Ferré possiede un talento speciale per l'eleganza che significa grazia e semplicità, che possono provenire solo da una profonda conoscenza culturale. A mio parere, queste sono le due qualità fondamentali della firma precisa e autentica di ciascuna delle sue creazioni.” *Gae Aulenti*

“Qual è la donna ideale di Ferré? È un'icona di sé stessa, una donna che crea la propria immagine, proprio come Ferré che nasconde foulard Hermès nelle tasche dei suoi vestiti, perfettamente piegati. Lusso nascosto.” *André Leon Talley*

“Una cosa che mi ha colpito particolarmente nelle creazioni di Gianfranco Ferré è l'uso del rosso, che rende ancora più magica la sua ricerca dei materiali. Nei suoi vestiti, il rosso diventa un colore incrostato e assume il valore di un tatuaggio o addirittura di un segno magico sul corpo femminile.” *Lucio Del Pezzo*

“Gianfranco Ferré è riuscito a compiere un miracolo, lavorando in uno stato di assenza di gravità. Quando prende possesso di un tessuto, il peso della moda rivela un tocco delicato da ricamatore: Falstaff diventa Melusina e dà ali ai vestiti, così come alle famose camicie che sembrano tagliate dal blu del cielo. Sono leggere e ariose nella trasparenza dell'organza, nel modo in cui Ferré le riprende a metà sotto la vita o dentro la gonna, come se un soffio di vento le avesse afferrate con il suo vortice. Camicie-correnti d'aria, colli e polsini come ali di albatros...” *Janie Samet*

Bibliografia

- Alfano Miglietti, F.** (2008). *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano, Mondadori.
- Barthes, R.** (1990). *The fashion system* (Howard, R., & Ward, M., Trans.). Berkeley, University of California Press.
- Bateson, G.** (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Chandler Publishing Company, San Francisco.
- Becattini, G.** (2001). *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento e difesa di un'idea*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Becattini, G.** (2003). *From Industrial Districts to Local Development: An Itinerary of Research*, Edward Elgar Publishing, United Kingdom.
- Bertola, P., Simonelli, G., & Sangiorgi, D.** (2002). *Milano Distretto del Design*. Il Sole 24 Ore, Milano.
- Bertola, P.** (2008). *La moda progettata. Le (sette meno una) vie del design*. Pitagora, Bologna.
- Braidotti, R.** (2006). *Posthuman, All Too Human: Towards a New Process Ontology*. *Theory, Culture & Society*, 23 (7–8), 197–208
- Calefato, P.** (2021). *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*. Roma, Carocci Editore.
- Cavalli, A., Colombo, P., & Lanotte, G.** (2009). *Mestieri d'arte e Made in Italy. Giacimenti culturali da riscoprire*. Venezia, Marsilio Editori.
- Fabrizi, F.** (2021). *La moda contemporanea. Vol. 2: Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*. Torino, Einaudi.
- Falcinelli, R.** (2017). *Cromorama: Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*. Torino, Einaudi.
- Ferré, G.** (1997). *Composition and Fashion*. In Frisa, M. L. (2009), *Lessons in Fashion*. Venezia, Marsilio.
- Ferré, G.** (1998). *Designing the Material*. In Frisa, M. L. (2009), *Lessons in Fashion*. Venezia, Marsilio.
- Ferré, G.** (2006). *Exotic Inspiration*. In Frisa, M. L. (2009), *Lessons in Fashion*. Venezia, Marsilio.
- Ferré, G.** (2007). *The Form of Emotion. Giving form to Feeling*. In Frisa, M. L. (2009), *Lessons in Fashion*. Venezia, Marsilio.
- Fiorani, E.** (2006). *Moda, corpo, immaginario. Il divenire moda del mondo fra tradizione e innovazione. Milano, POLI.design*.
- Force, P.** (2003). *Géométrie, finesse et premiers principes chez Pascal*. *Romance Quarterly*, (Spring 2003), 50(2), 121-130.

- Frampton, K.** (1993). *Storia dell'architettura moderna*. Milano, Zanichelli.
- Frisa, M. L.** (2009). *Lessons in Fashion*. Venezia, Marsilio.
- Hansen, L. A., & Morrison, A.** (2014). *Materializing Movement – Designing for Movement-based Digital Interaction*. International Journal of Design, 8(1).
- Hosbawm, E.** (1994). *Age of Extremes The Short Twentieth Century 1914-1991*. Michel Joseph, London.
- Larsen, U. M.** (2016). *Dressing wearing : Movement directed by dress - dress directed by movement* (PhD dissertation).
- Loke, L., & Robertson, T.** (2013). *Moving and making strange: An embodied approach to movement-based interaction design*. ACM Transactions on Computer-Human Interaction (TOCHI), 20(1), 1-25.
- Maddaluno, P.** (2014). *Gianfranco Ferré. Progettazione continua*. Firenze, Alinea.
- Malossi, G.** (1992). *Paesaggio con rovine*. In Vergani, G. (eds). *La Sala bianca: nascita della moda italiana, 170-199*. Milano, Electa.
- Martin, M., & Vacca, F.** (2018). *Heritage narratives in the digital era: How digital technologies have improved approaches and tools for fashion know-how, traditions, and memories*. Research Journal of Textile and Apparel, 22(4), 335–351.
- Merlo, E.** (2003). *Moda italiana: Storia di un'industria italiana dall'Ottocento a oggi*. Venezia, Marsilio.
- Morin, E.** (2008). *La Méthode*. Paris, Seuil.
- Morini, E.** (2010). *Storia della moda XVIII-XX secolo*. Skira, Milano
- Paris, I.** (2006). *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*. Franco Angeli, Milano.
- Raggi, F.** (2014). *Round about the body*. In AA.VV. *La Camicia Bianca Secondo Me*. Skira, Milano.
- Rogers, E. N.** (1997). *Esperienza dell'Architettura*. Skira, Milano.
- Sartorio, D.** (2005). *Astrazione e concretezza, rigore ed eleganza*. In Emmer, M. (eds), *Matematica e Cultura*. Milano, Springer.
- Simmel, G.** (2015). *La Moda*. Milano, Mimesis Edizioni.
- Vacca, F.** (2013). *Design sul filo della tradizione*. Pitagora, Bologna.
- Vitta, M.** (2001). *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*. Milano, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Volonté, P.** (2008). *Vita da stilista. Il ruolo sociale del fashion designer*. Milano, Bruno Mondadori.

Paola Bertola

Dottore di Ricerca in Design e Comunicazione Multimediale, Visiting Scholar presso l'Illinois Institute of Chicago (2001), attualmente è Professore Ordinario al Politecnico di Milano, cofondatrice del Fashion in Process Research Lab e Vicedirettrice del Dipartimento di Design. Fa parte della sezione di ricerca "Design e Culture" ed è membro della Facoltà della Scuola di Design del Politecnico di Milano, dove insegna nel Programma Design for the Fashion System (MSc), nel Programma Product Service System Design (MSc) e nel Programma di Ingegneria Gestionale (MSc) (Scuola di Management). È Direttrice Scientifico del Centro di Ricerca Gianfranco Ferré, che si basa su una visione interdisciplinare capace di combinare patrimonio con innovazione e tecnologia digitale.

È stata direttrice dei programmi di Fashion Design (BA e MSc) al Politecnico di Milano tra il 2004 e il 2012, contribuendo alla loro istituzione. Attualmente coordina il programma congiunto con il Fashion Institute of Technology (NY), istituito sotto la sua supervisione nel 2007. Fa parte del comitato editoriale della serie di libri "Fashion in Process", Mandragora Editrice, Firenze; è membro del comitato scientifico di Fashion Practice, Taylor and Francis, Londra; membro del comitato scientifico della serie di libri "Culture, Mode e Società", Pearson, Milano; membro del comitato scientifico della rivista "Dune", Flash Art Publisher, Milano.

I suoi interessi di ricerca riguardano i processi creativi, la gestione e la pianificazione del design, e l'innovazione guidata dal design all'interno delle industrie "cultura-intensive". Più recentemente, si è concentrata sul ruolo del design nella guida dei processi di trasformazione digitale, con particolare attenzione alle aziende fashion-tech e alla loro connessione con la transizione verde. È stata premiata con il XXII Premio Compasso d'Oro ADI nel 2011 per aver condotto la ricerca "DRM, Design Research Maps".

Federica Vacca

Dottore di Ricerca in Disegno Industriale e Comunicazione Multimediale, Professore Associato presso il Politecnico di Milano. Co-fondatrice del Fashion in Process Research Lab e Vicedirettrice del Centro di Ricerca Gianfranco Ferré. È membro della Facoltà della Scuola di Design e Coordinatrice Scientifica del corso di alta formazione "Out of Fashion" relativo al Fashion Design for Sustainability, promosso da PoliDESIGN e Connecting Cultures. È stata Visiting Researcher presso il Fashion Institute of Technology (FIT), New York, NY (2008) e Visiting Researcher presso la Philadelphia University (attualmente Jefferson International), Philadelphia, PA (2016).

È membro del comitato editoriale della collana "Fashion in Process," Mandragora Editrice, Firenze. È autrice e curatrice di pubblicazioni internazionali e consulente per attività didattiche e di ricerca per istituzioni e aziende italiane e straniere. Ha partecipato a conferenze internazionali come organizzatrice, keynote speaker e relatrice.

I suoi interessi di ricerca riguardano i processi creativi artigianali per la valorizzazione della conoscenza delle culture locali e l'innovazione design-driven nelle industrie ad alto impatto culturale con un focus specifico sul settore della moda. È esperta di heritage della moda e curatrice di archivi aziendali. Più recentemente, si è concentrata sul ruolo del design nei processi di conservazione, valorizzazione, fruizione aumentata e comunicazione del patrimonio culturale e della moda archivistica attraverso le tecnologie digitali. Inoltre, ha sviluppato una conoscenza approfondita del Fashion Design for Sustainability, con particolare attenzione alla dimensione sociale e culturale, particolarmente strategica per il settore della moda

Rita Airaghi

Sempre a fianco di Gianfranco Ferré nel suo percorso professionale, Rita Airaghi ha ricoperto il ruolo di Direttore della Comunicazione del brand, un ruolo che riassume una serie di competenze e di responsabilità a tutto campo e che l'ha resa partecipe di tutte le attività, i progetti, i successi dello stilista. Dopo la scomparsa di Ferré, nel 2008, ha elaborato e realizzato il progetto della Fondazione Gianfranco Ferré, impegnandosi a tutto campo nell'attuazione dei suoi obiettivi: conservazione dell'archivio, promozione e diffusione dei valori culturali, artistici ed estetici elaborati e testimoniati da Ferré durante la sua intera vita, con particolare attenzione rivolta alla formazione dei giovani. È stata Direttore della Fondazione sino al Dicembre 2021, quando la Fondazione e il Politecnico di Milano hanno presentato il nuovo Centro di Ricerca Gianfranco Ferré che nasce contestualmente alla donazione della famiglia Ferré dell'archivio e della sede della Fondazione al Politecnico di Milano.

Attualmente è membro dello Steering Committee dello stesso Centro di Ricerca, che è nato con l'obiettivo di promuovere l'innovazione digitale delle industrie creative e culturali, coniugando il know-how tecnico-scientifico dell'Ateneo con il patrimonio materiale e immateriale relativo alla storia, alla cultura e alle tecniche della moda conservato e valorizzato dalla Fondazione Gianfranco Ferré.



CENTRO DI RICERCA
GIANFRANCO FERRÉ

POLITECNICO
MILANO 1863

Il Centro di Ricerca Gianfranco Ferré, Innovazione Digitale per le Industrie Creative e Culturali è stato costituito a Dicembre 2021 dal Politecnico di Milano a seguito della donazione della famiglia Ferré dell'archivio e della sede della Fondazione Gianfranco Ferré.

Sotto il coordinamento del Laboratorio di Ricerca Fashion in Process del Dipartimento di Design, il Centro di Ricerca mette a sistema il know-how tecnico-scientifico e la cultura del progetto caratterizzanti l'identità del Politecnico di Milano con il patrimonio materiale e immateriale relativo alla storia, alla cultura e alle tecniche della moda conservato e valorizzato da Fondazione Gianfranco Ferré.

Il Centro di Ricerca si fonda su una visione interdisciplinare in grado di coniugare heritage con innovazione e tecnologia e integra una profonda conoscenza di dominio nell'ambito del design e della moda con competenze ICT, di User Experience e User Interaction. È un Centro di Ricerca interdipartimentale che coinvolge diverse componenti disciplinari dell'Ateneo: Dipartimento di Design, Dipartimento di Meccanica, Dipartimento di Elettronica, Informazione e Bioingegneria e il Dipartimento di Matematica.

Attraverso la ricerca nell'ambito dell'innovazione digitale, il Centro di Ricerca ha l'obiettivo di indagare, sviluppare e sperimentare tecniche avanzate di visualizzazione, rappresentazione e fruizione di artefatti materiali ad elevato contenuto culturale, tipici delle industrie creative e culturali che rappresentano un elemento identitario distintivo della cultura italiana e del suo riconoscimento e posizionamento in ambito internazionale.

Il Centro di Ricerca è parte integrante del sistema Biblioteche e Archivi Storici del Politecnico di Milano. Il sistema, che opera per la conservazione, l'inventariatura e la valorizzazione dei numerosi fondi gestiti da Politecnico di Milano, è caratterizzato da eterogeneità in termini di ambiti disciplinari coinvolti, che vanno dall'ingegneria all'architettura al design, e rappresenta un unicum nell'ambito di patrimoni archivistici e documentali legati agli ambiti creativi, tecnici e progettuali. Il Centro di Ricerca si inserisce in questo sistema integrando la dimensione della cultura progettuale in ambito moda e un programma di innovazione rivolto alle industrie creative e culturali sostenuto da un solido background in termini di management e di sviluppo di progetti di ricerca e innovazione supportati dall'integrazione delle nuove tecnologie.



Città di Legnano



CENTRO DI RICERCA
GIANFRANCO FERRÉ
POLITECNICO
MILANO 1863

Lorenzo Radice, Sindaco
Guido Bragato, Assessore con delega alla Qualità della Vita
Ufficio Eventi e Ufficio Stampa

Una Mostra promossa dal Comune di Legnano e realizzata in collaborazione con Centro di Ricerca Gianfranco Ferré, Politecnico di Milano

GIANFRANCO FERRÉ TRA RAGIONE E SENTIMENTO

A cura di
Centro di Ricerca Gianfranco Ferré, Politecnico di Milano

Progetto di Allestimento
Studio Berghinz

Realizzazione Allestimento
Ditta Extro Srl - Legnano

Progetto grafico mostra
Andrea Manciaracina

Progetto archivio aumentato
Federica Vacca, Angelica Vandi
Digital Twin: Guto Marinho, Martino Fois
360° image: Open Care Art Advisory
Coding: 4Sigma

Ricerca iconografica
Emanuela Di Stefano, Bruna Rigato, Jacopo Sileo, Ilaria Trame

Documentazione fotografica
Ritratti Gianfranco Ferré: Aldo Castoldi, Michel Comte, Leonardo V., Tyen, Don Cunningham, Matteo Ferrari
Simulazione foto Raggi X: Leonardo Salvini

Restauri
Open Care

Sponsor
Gioielleria Paternostro
PATERNOSTRO
1972

Sponsor tecnico
Assicurazione Agenzia Minesi



**CENTRO DI RICERCA
GIANFRANCO FERRÉ
DIPARTIMENTO DI DESIGN,
POLITECNICO DI MILANO**

Paola Bertola, *Direttore Scientifico*
Federica Vacca, *Direttore Vicario*
Rosa Toninelli, *Responsabile Gestionale*
Marcella Elvira Antonietta Logli,
Public Engagement e Comunicazione
Rita Airaghi, *Steer Advisor*

Comitato Scientifico
Donatella Sciuto, *Rettrice del Politecnico di Milano*
Roberto Dulio, *Delegato della Rettrice per gli Archivi e le Biblioteche*
Giampiero Bosoni, *Dipartimento di Design*
Alba Cappellieri, *Dipartimento di Design*
Valeria Maria Iannilli, *Dipartimento di Design*
Paola Francesca Antonietti, *Dipartimento di Matematica*
Bianca Maria Colosimo, *Dipartimento di Meccanica*
Alberto Redaelli, *Dipartimento di Elettronica, Informazione e Bioingegneria*

Board of Advisor
Patrizia Calefato, Alberto Cavalli, Judith Clark, Paolo Ferrarini, Anna Detheridge, Frédéric Kaplan, Marco Pecorari, Margherita Rosina, Marco Sammiceli, Jeffrey Schnapp, Simona Segre Reinach, Valery Steele, Luca Stoppini

Grazie all'indimenticabile Roberto Clerici, membro del Comitato organizzatore Centenario Legnano Città, ispiratore dell'iniziativa.

Progetto grafico centenario
Elisa Tavalla, Studentessa Liceo Artistico I.S. Carlo Dell'Acqua
Agenzia Momentum Sas, Milano

GIANFRANCO FERRÉ

TRA RAGIONE E SENTIMENTO

Traduzione del libro "Gianfranco Ferré. Design Principles"
a cura del Centro di Ricerca Gianfranco Ferré.
Testi di Rita Airaghi, Paola Bertola e Federica Vacca.
Corraini Edizioni, Mantova, 2023

Link per download:

<https://www.fashioninprocess.com/landing/the-catalogue/>

Materiale fotografico del Centro di Ricerca Gianfranco Ferré,
Politecnico di Milano



Questo libro è rilasciato sotto una licenza **Creative Commons license (CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International)** che consente di scaricare, copiare, stampare un contenuto e condividerlo con altri, a condizione di citare gli autori. Non è possibile modificare il contenuto o utilizzarlo a fini commerciali

