



Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

**Ai margini
dell'intreccio**

Nuove prospettive tra arte
tessile e sguardo
femminile

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda

Eleonora Ghedini

Matricola 851727

Anno Accademico

2019/ 2020

Indice

Introduzione	p. 4
1. All'origine di molti nodi	
a. Uno sguardo teorico sull'universo tessile.....	p. 8
b. La nobilitazione del tessuto al tempo delle avanguardie. Alcune considerazioni	p. 14
c. Donne che vogliono imparare qualcosa: Anni Albers e il Bauhaus.....	p. 25
d. Quando l'attivismo è armato di telaio: l'esempio di Hannah Ryggen.....	p. 42
Appendice iconografica al primo capitolo	p. 55
2. Aghi e telai con cui lottare, magari sognare	
a. Magico e materico tra arte Povera e arte concettuale.....	p. 74
b. Una rivoluzione a piccoli punti: ricamo e altre pratiche nel femminismo storico	p. 87
c. Fili che uniscono, fili che narrano: l'attualità di Maria Lai.....	p. 108
Appendice iconografica al secondo capitolo	p. 120
3. Dare voce alla marginalità	
a. Trame che amplificano, trame che rivendicano.....	p. 148
b. Tessuti agiti: sui rapporti tra tessuto, corporeità e performance.....	p. 167
c. Intrecciando identità: il caso studio della Lituania.....	p. 183
Appendice iconografica al terzo capitolo	p. 199
Indice delle immagini	p. 232
Appendice: interviste	
Intervista a Matilde Dolcetti.....	p. 240
Intervista a Yates Norton.....	p. 246
Intervista a Eglè Ganda Bogdanienė.....	p. 249

Bibliografia	p. 268
Ringraziamenti	p. 282



Letizia Battaglia, *Pasquetta a Piano Battaglia, Palermo*, fotografia, 1979

Introduzione

*Seduta in macchina sognavo (...) il cesto con i ferri da maglia e la lana marrone che mi pizzicava
le braccia mentre omma l'arrotolava in gomitoli stretti.*

Siri Ranva Hjelm Jacobsen¹

Un punto alla volta, un centimetro alla volta, scorre una giornata di festa: la più anziana è prossima al compimento della propria creazione, l'altra è ancora impegnata nei passaggi iniziali; nel mentre, scivola via la brezza primaverile e si disperdono i chiacchiericci, ma rimane, impressa sui loro volti, la gioia di aver condiviso quella frazione di tempo, un tempo che continua a dipanarsi e a rivivere attraverso gli sviluppi di un tangibile intreccio. *Pasquetta a Piano Battaglia, Palermo (1979)*² è uno scatto della nota fotografa siciliana Letizia Battaglia, recentemente celebrata da un'importante mostra personale quale "Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita" (2019), curata da Francesca Alfano Miglietti e allestita presso la Casa dei Tre Oci di Venezia³.

La scelta di aprire la presente ricerca con questa fotografia è maturata dalla conoscenza di quanto Battaglia, attraverso l'evolversi della sua lunga carriera, abbia costantemente dimostrato una particolare sensibilità nei confronti delle donne, dei bambini, dei *marginali* nel senso più ampio e sfaccettato del termine. Sono proprio il *marginale* e il *femminile*, infatti, le due categorie di senso attorno al quale ruota la nostra indagine: *Pasquetta a Piano Battaglia, Palermo* – nonostante la distanza geografica e temporale che ci separa da quella scheggia di vita che essa conserva e trasmette – è una fotografia che racchiude magistralmente l'individuale e il collettivo, il locale e l'universale, proprio come il *medium* tessile che viene da essa rievocato e che avremo modo di approfondire nel corso di questo viaggio.

Il passaggio letterario citato in apertura, tratto dal romanzo *Ø* ("Isola", 2016)⁴ della scrittrice danese di origini faroesi Siri Ranva Hjelm Jacobsen, parimenti a nostro avviso, entra in dialogo

¹ S. R. H. Jacobsen, *Isola*, Iperborea, Milano 2018, p. 40

² *Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita*, catalogo della mostra a cura di F. Alfano Miglietti (Venezia, Casa dei Tre Oci), Marsilio, Venezia 2019, p. 113

³ <https://www.treoci.org/it/2013-02-05-10-08-35/travelling-exhibition/418-letizia-battaglia-3> (consultato in data 25 marzo 2021)

⁴ S. R. H. Jacobsen, *Isola*, op. cit.

con il potente bianco e nero della fotografia italiana, dimostrando quanto provenire da Paesi situati a diverse latitudini e abitati da popoli culturalmente lontani non equivalga a possedere immaginari totalmente incompatibili: sono state, infatti, molte le terre, le tradizioni e le poetiche che abbiamo incontrato lungo il percorso.

Questa tesi comprende un'indagine su un arco temporale piuttosto ampio, il quale attraversa tutto il Novecento fino a raggiungere la nostra piena contemporaneità, iniziando dall'epoca delle avanguardie storiche per approdare alle attuali sperimentazioni, che sono destinate a coinvolgere un numero sempre maggiore di aree, geografiche e disciplinari al contempo. Si è scelto perciò di strutturare i singoli capitoli seguendo un criterio che focalizzi progressivamente lo sguardo, con l'intento di procedere da una prospettiva d'insieme fino a casi di studio monografici.

L'obiettivo in gioco è stato quello di costruire un dialogo, in costante evoluzione, tra Europa settentrionale e meridionale, tra Occidente e Oriente, fino alle Americhe e all'Africa, prediligendo scenari in cui il *medium* tessile rivela in modo efficace il proprio potenziale comunicativo nonché il forte valore identitario che da sempre lo contraddistingue: esso favorisce, in effetti, il riscatto di molteplici *marginalità* sociali e culturali e dimostra di essere uno strumento fortemente inclusivo che non perde mai la propria attualità, a maggior ragione nella nostra epoca convulsa e segnata dalla precarietà. È da sottolineare il fatto che il paragrafo conclusivo, dedicato al caso studio della Lituania coeva, nasca da un'esperienza di stage curricolare finanziato dal programma Erasmus+ e svolto nella città di Vilnius, presso il Rupert Centre for Art and Education, durante il periodo compreso tra marzo e giugno 2020. Nonostante le forti restrizioni dovute agli eventi pandemici, una ricerca sul campo è stata possibile e ha condotto ad una conoscenza diretta, seppur parziale, delle pratiche artistiche e delle specificità culturali che caratterizzano quell'area.

Il filo rosso dell'intero percorso è costituito dalla categoria di senso del *femminile* e dalle profonde interconnessioni che lo legano al *tessile*: dal momento che queste interconnessioni attraversano molteplici ambiti non solo dell'arte, ma della cultura intesa in senso più ampio, è stato adoperato un approccio fortemente interdisciplinare, il quale ha guidato l'esplorazione di diverse aree del sapere oltre alla storia dell'arte *tout court*, permettendo così di attingere, ad esempio, alla letteratura, alla sociologia, all'estetica; si sono indagate al contempo forme di espressione visiva come la fotografia e l'illustrazione; inoltre, una speciale attenzione è stata dedicata ai legami tra *tessuto* e *corporeità*. In definitiva, possiamo affermare che questo

approccio interdisciplinare ha portato a valicare in più occasioni i confini tra cultura *alta* e *bassa*, così come tra l'arte intesa in senso tradizionale, l'arte applicata e il *design*.

Nel corso dell'indagine, è emerso con una certa evidenza quanto l'editoria dedicata all'ambito tessile sia ancora relativamente poco sviluppata in Italia, a dispetto di una grande tradizione e plurisecolare che, grazie all'opera di artisti, curatori e teorici italiani contemporanei, continuerebbe a dare frutti significativi; per questa ragione, si è scelto di compiere un'articolata disamina della bibliografia reperibile, finendo per confermare che la maggior parte delle fonti sono in lingua inglese, prevalentemente pubblicate in area anglosassone e non ancora tradotte in Italia. La maggioranza delle fonti e delle mostre esaminate è molto recente, perlopiù compresa nell'ultimo decennio, dimostrando l'attenzione dedicata al *medium* tessile – nonché al concetto di *decorativo* in tutte le sue declinazioni – sulla scena artistica internazionale dei nostri giorni. Per quanto concerne il contesto veneziano, il contributo delle ultime tre edizioni della Biennale d'Arte spicca in modo significativo.

In conclusione, la presente ricerca è arricchita da ampie appendici iconografiche: una scelta che è stata motivata, da un lato, dalla scarsa reperibilità di molte delle opere citate e, dall'altro, dal desiderio di valorizzare la fruizione diretta da parte di chi scrive, grazie a visite che hanno avuto luogo presso mostre, musei e archivi situati in Italia, Scozia e Lituania. Non ultimo, la stessa ricerca comprende interviste dedicate all'approfondimento di alcuni temi e artisti incontrati.

1. All'origine di molti nodi

a. Universo tessile. Uno sguardo teorico

And weaving, in all this? It's an intimate world as hypnotizing as the infinitely wide one.

Etel Adnan⁵

L'epifania del *medium* tessile nella vita della libanese Etel Adnan, nata nel 1925 e già affermata poetessa e pittrice, avviene nel 1968, quando si trova in California nelle vesti di docente di filosofia: è allora che decide di avvicinarsi alla tintura naturale delle fibre ed alla tessitura artigianale, seguendo un corso tenuto da una dei maggiori esperti in materia del tempo, Ida Grae. Il corso si rivela essere ben presto un punto di svolta nella carriera artistica di Adnan, la quale è stata autrice, da quel momento fino ad oggi, di arazzi inclini all'astrattismo, letteralmente bagnati di sole e dagli intensi cromatismi: da quest'esperienza nasce una serie di dieci lettere inviate all'amica Claire Paget, in seguito rese note al pubblico grazie ad una loro recente edizione.

Adnan è solo una dei molti artisti che hanno incontrato e, spesso, abbracciato con riconoscenza il tessuto nelle sue molteplici manifestazioni; in verità, il tessuto è già di per sé una componente essenziale del vissuto di ciascuno, senza necessariamente essere artisti: esso ci accoglie nell'istante successivo a quello in cui veniamo al mondo⁶, per non abbandonarci mai attraverso ogni singola fase dell'esistenza. Dipende dunque dalla nostra sensibilità e dalla cultura che la permea la speciale capacità di percepirlo e manipolarlo in forme che possano superare qualsiasi considerazione meramente utilitaristica. Come si evince dalle parole di Adnan, il tessuto è una materia che ci accompagna nel privato, a livello sia concreto che metaforico, e tale rimarrebbe se non fossimo noi ad affidargli una funzione che possa divenire pubblica, universale, superando finalmente le pareti della nostra casa, fisica o interiore che sia.

I legami tra tessuto e linguaggio, tra tessuto e mito, tra tessuto e metafora sono numerosi e talora più profondamente radicati nel nostro inconscio che nella nostra ragione: è da questi

⁵ E. Adnan, *Life is a Weaving*, Galerie Lelong, Paris 2016, p. 9, 30

⁶ I. Ducrot, *La matassa primordiale*, Nottetempo, Roma 2008, p. 35

presupposti che scaturisce *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea* (2012)⁷ di Marina Giordano, uno dei più significativi saggi dedicati al tema usciti in questo esordio di millennio. Si può affermare che, nell'ultimo ventennio, una discreta letteratura, specialistica e non, unita all'apporto di diverse mostre, ha riportato i riflettori su questo *medium* sia in Italia che all'estero; tuttavia, una parte del pubblico continua a dimostrare titubanze e perplessità, ed è con l'obiettivo di chiarirle che proveremo in questa sede a fornire alcune chiavi di lettura. Sconfinando al di fuori del puramente metaforico, potremmo ora riprendere quanto scritto da Giordano, suggerendo che la materia tessile è naturalmente predisposta a divenire essa stessa linguaggio, una risposta spontanea ad una necessità interiore che propende all'incontro tra l'individuale e il collettivo, tra l'infinitesimale e l'universale.

Volendo trattare di questo *medium* nel panorama artistico dalla prima metà del Novecento fino ad oggi, adottare una prospettiva di genere si rivela essere una strategia pressoché inevitabile, e per averne una dimostrazione basta scorrere la letteratura specialistica che se ne è occupata: nella sua grande opera *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America* (2007), Doretta Davanzo Poli afferma che “sono essenzialmente donne le artiste della Fiber Art”⁸; “nella fitta matassa del decorativo, il filo del femminile spicca con particolare evidenza”⁹; le fa eco Giuliana Altea in un passaggio del suo importante saggio *Il fantasma del decorativo* (2012). Il tessuto è presumibilmente il *medium* che si presta con maggior naturalezza a prestar voce al marginale, ai marginali, a tutto ciò che si ritrova, suo malgrado, confinato arbitrariamente al limitare del tutelato. Non si tratta, in verità, di una questione strettamente di genere, dato che molte sono le istanze, *in primis* di tipo culturale, che si sono ritrovate a convergere sul *medium* tessile; nonostante ciò, queste istanze, il più delle volte, non hanno fatto altro che innervarsi su quelle già connesse al genere, dando vita ad un intreccio indissolubile. In molteplici occasioni, le artiste dedite all'arte tessile non hanno scelto, attraverso le proprie opere, di restituire esclusivamente le rispettive storie, i rispettivi racconti, le rispettive prospettive: hanno anzi accolto il bisogno d'ascolto delle rispettive comunità, dimostrando un notevole senso civico ed etico. Questi processi non sono sempre avvenuti in modo consapevole, o almeno non fin dal principio, ma è importante che ne teniamo conto ogni qualvolta ci troviamo di fronte ad un arazzo, ad un ricamo, ad una scultura, ad una installazione: in sintesi, ogni qualvolta ci ritroviamo a giudicare il manifestarsi del *medium* tessile in questa vasta e, non di

⁷ M. Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, Milano 2012, p. 10

⁸ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, Skira editore, Milano 2007, p. 31

⁹ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 11

rado, controversa contemporaneità¹⁰. È dunque importante tenere sin d'ora a mente che, come ha scritto Kassia St Clair, "all'inizio di ogni tessuto c'è un groviglio"¹¹: per poter dipanare quel percorso così tortuoso e complesso che è la rivalutazione del *medium* tessile all'interno delle arti visive nel corso dell'ultimo secolo, è necessario ed opportuno risalire alle origini di questa evoluzione, partendo da alcune contestualizzazioni teoriche. La fase storica che stiamo attraversando è infatti alquanto emblematica di una riabilitazione non solo del *medium* tessile ma di tutto ciò che concerne la macrocategoria del *decorativo*, delle *arti applicate* e di molte forme d'espressione a lungo neglette.

In primo luogo, il destino avverso del tessuto nel comune sentire non sarebbe giustificabile senza prima venir ricondotto a quel *mare magnum* designato come *decorativo* e di cui il tessuto non è altro che una delle infinite diramazioni. Il destino del *decorativo*, nell'interpretazione delineata dal filosofo francese Jacques Soulillou nel suo saggio dal titolo omonimo (1990)¹², è naturalmente predisposto ad incontrare i destini delle grandi "tre periferie"¹³, le quali corrispondono rispettivamente ai ceti sociali maggiormente oppressi, alle culture considerate "primitive" ed "esotiche" e, inevitabilmente, alle donne: il *decorativo* è dunque la categoria di senso adottata dai marginali per eccellenza. Della legittimità e della dignità del *decorativo* se ne è discusso lungo un arco di tempo quantomeno notevole, sostanzialmente dalla greicità¹⁴ e dalla latinità¹⁵ fino ad oggi. Recentemente si è tenuta a Reggio Emilia la mostra "What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura" (2019)¹⁶, curata da Claudio Franzoni e Pierluca Nardoni, che ha perseguito l'obiettivo di offrire al pubblico italiano una prospettiva ampia sul dibattito avente per epicentro l'*ornamento* nel corso dei secoli. Il catalogo della mostra non si limita a compiacere lo sguardo dei più massimalisti tra i lettori attraverso la pur ricca selezione di fotografie, fornendo delle sezioni teoriche accattivanti e in particolare un *Vocabolario*¹⁷ composto dalle parole e dai nomi chiave per addentrarsi nell'argomento. Introducendo il catalogo, infatti, Franzoni mette in risalto quanto l'*ornamento* pervada il nostro vivere quotidiano più di quanto saremmo mai disposti ad ammettere, e ancor meno siamo

¹⁰ M. Giordano, M. Giordano, *Trame d'artista...*, op. cit., pp. 7-10

¹¹ K. St Clair, *La trama del mondo. I tessuti che hanno fatto la storia*, UTET, Torino 2019, p. 16

¹² J. Soulillou, *Le décoratif*, Éditions Klincksieck, Paris 2000

¹³ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., p. 11

¹⁴ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, catalogo della mostra a cura di C. Franzoni e P. Nardoni (Reggio Emilia, Palazzo Magnani e Chiostrì di San Pietro), Skira editore, Milano 2019, pp. 71-74

¹⁵ *Ibidem*, pp. 14, 64, 93-96

¹⁶ <https://www.palazzomagnani.it/exhibition/what-a-wonderful-world/> (consultato in data 10 ottobre 2020)

¹⁷ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 48-117

propensi ad accettare¹⁸: una presenza *fantasmatica*¹⁹ e onnipresente, come già ribadiva puntualmente Altea nel suo saggio.

L'Ottocento viene individuato senza particolari dubbi come l'età aurea dell'*ornamento*²⁰, un periodo in cui esso diventa progressivamente oggetto di sempre maggiore attenzione: all'inizio della seconda metà del secolo si attestano importanti pubblicazioni come *The Grammar of Ornament* (1856)²¹ del britannico Owen Jones, o ancora *L'Ornament polychrome* (1869-1888)²² e *L'Ornament des tissus* (1877)²³, firmati rispettivamente dai francesi Auguste Racinet e A. Dupont-Auberville; queste pubblicazioni comportano però, attraverso il loro approccio fortemente catalogativo e dalle aspirazioni enciclopediche, il rischio di ridurre l'*ornamento* a elemento puramente statico, cristallizzato nel tempo e nello spazio²⁴.

Bisogna dunque attendere il concludersi del secolo per poter assistere ad un più ampio e articolato dibattito teorico attorno a questo tema, ed è proprio allora che *decorativo* tende a farsi sinonimo di *femminile* e viceversa. Non è un caso che Altea dedichi un intero capitolo del proprio saggio²⁵ al frequente sovrapporsi tra queste due categorie di senso, un sovrapporsi che riguarda da vicino non solo le donne ma anche i loro corpi. Più si approssima la fine dell'Ottocento, l'epoca in cui lo spazio si è forse fatto più dinamico ed animato, maggiore diviene l'identificazione tra questo spazio, da intendere come spazio interno, e la donna che lo abita la quale, non potendo ancora esercitare la professione di architetto – le donne rimarranno di fatto escluse da questa disciplina almeno fino agli anni Venti²⁶ – investe ogni energia in quel poco che le è consentito, il piccolo e concluso mondo dell'*interior*, tra tappezzerie e suppellettili²⁷. La creatività femminile trova dunque una valvola di sfogo che però, da un lato, non si rivela sufficiente per le stesse interessate, dall'altro pressappoco irrilevante agli occhi della società²⁸. La donna tra fine Ottocento e inizio Novecento, pur muovendo i primi passi verso una effettiva emancipazione²⁹, si ritrova così intrappolata in una spirale *decorativa* che non fa altro che

¹⁸ Ibidem, pp. 12-13

¹⁹ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit.

²⁰ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., p. 16

²¹ O. Jones, *The Grammar of Ornament. A visual reference of Form and Colour in architecture and the decorative arts*, Ivy Press, Lewes 2000

²² A. Racinet, A. Dupont-Auberville, *The World of Ornament*, curated by D. Batterham, Taschen, Köln 2006

²³ Ibidem

²⁴ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 23-24

²⁵ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 19-42

²⁶ J. Hall, *Breaking Ground. Architecture by Women*, Phaidon, London 2019

²⁷ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 26-32

²⁸ Ibidem, pp. 33, 37

²⁹ W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames&Hudson, London 1990, pp. 230-278

acuire la sua condizione di passività, proteggendola dai supposti pericoli esterni e relegandola a spazi rigorosamente chiusi e dominati dall' *horror vacui*: come se già una nutrita iconografia pittorica³⁰ e il contributo di movimenti come quello Nabis³¹ non fossero bastati da soli a favorire il processo, la stessa Art Nouveau ha indubbiamente incoraggiato il perpetuarsi di queste dinamiche³². Se dovessimo esemplificare attraverso una singola immagine questa identificazione tra donna ed *interior*, tra donna e decorazione, basterebbe menzionare una fotografia risalente all'esordio del nuovo secolo, scattata nel 1901³³ e ritraente Maria Sèthe, moglie dell'architetto e *designer* Henry van de Velde (1863-1957)³⁴, maestro dell'Art Nouveau belga. La donna viene immortalata all'interno della dimora van de Velde, luogo deputato al concretizzarsi di quella tensione verso un progetto totalizzante tipico dell'area francofona³⁵, portato da van de Velde ad un livello quasi maniacale e in cui l'integrazione del corpo femminile nell'ambiente si rivela essere un passaggio fondamentale. Sèthe, volgendo le spalle, si ritrova privata del proprio sguardo e di ogni possibile interazione con l'osservatore; ella indossa un abito appositamente disegnato da van de Velde, come era solito accadere, che dovremmo immaginare blu come un abisso impreziosito d'oro: una sorta di armatura fatta di volute e di velluto, che la incapsula ulteriormente entro uno spazio da cui non è prevista alcuna evasione. Nonostante tutto però i tempi avevano già iniziato a cambiare e le donne avrebbero sempre più dimostrato, attraverso le arti come in ogni altro ambito del vivere, che la passività e la dimensione domestica non erano più condizioni loro confacenti³⁶.

Oggi sappiamo che non solo l'abbigliamento di Sèthe, ma quello di tutte le donne appartenenti alla famiglia van de Velde fu coinvolto nella progettualità del *designer* e che la tipologia di abiti da lui concepita si inseriva perfettamente nelle sperimentazioni afferenti al concetto di *Reformkleid*³⁷, l'"abito riformato" formulato in area germanica, che comportava l'abolizione del corsetto e prometteva una maggior libertà dei movimenti. Al contempo, di recente alcuni studiosi non hanno escluso una partecipazione attiva da parte di Sèthe alle creazioni del marito;

³⁰ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 34-37, 60-69

³¹ Ibidem, pp. 43-48

³² Ibidem, pp. 56-60

³³ E. Dellapiana, G. Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET, Torino 2015, p. 161

³⁴ Ibidem, pp. 161, 164

³⁵ Ibidem, pp. 155-165

³⁶ L. Gosling, H. Robinson, A. Tobin, *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, Tate Publishing, London 2019, pp. 14-57

³⁷ A. Neumann, L. Petzold, "Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein [...]" *Henry und Maria van de Veldes künstlerische Allianzen für das Reformkleid*, in *Textile Moderne/Textile Modernism*, bearbeitet von B. Dogramaci, Böhlau Verlag, Köln 2019, pp. 325-336

tuttavia, questa immagine rimane emblematica della femminilizzazione del *decorativo* di derivazione ottocentesca e, per questa ragione, la manterremo come punto di riferimento.

Volendo concludere questa nostra panoramica introduttiva, va messo in evidenza che non potremmo giustificare la gravità dello stigma che ha spesso colpito l'*ornamento* nel corso del Novecento senza ricordare l'architetto austriaco Adolf Loos (1870-1933)³⁸ e il suo più celebre saggio – tanto fondamentale quanto frequentemente frainteso – *Ornamento e delitto* (1908). Loos, il quale è in aperta polemica con l'esuberanza pervasiva della Wiener Werkstätte³⁹, nonché della Secessione viennese in genere, in quella stessa capitale ancora austro-ungarica dove egli medesimo si ritrova a progettare, insiste sull'importanza di una pratica dell'*ornamento* che sia contestuale all'epoca e al luogo in cui essa si manifesta: per Loos, “la contadina slovacca”⁴⁰ intenta al suo “merletto”, tanto quanto l'anziana borghese china sul suo “uncinetto”, hanno una profonda dignità nella misura in cui non solo quel tipo di attività infonde loro uno stato d'animo positivo ma anche e proprio poiché, al contempo, sono *contestuali* alla realtà sociale e culturale in cui esse si trovano immerse. Al contrario, quando l'*ornamento* si trasforma in una tensione fine a sé stessa, regredendo ai suoi stati più “primitivi” ed “infantili”, è allora che il cammino dell'umanità sulla strada del progresso viene ostacolato. Nonostante le sue posizioni siano aspramente critiche, Loos non è da intendersi come un soppressore dell'*ornamento* in senso assoluto, semmai come un profeta del suo rinnovamento⁴¹.

Per quanto le sue parole riguardanti le amanti del merletto possano essere interpretate come parole di stima, andrebbe messo in evidenza che Loos mantiene una prospettiva tendenzialmente misogina rispetto alla pratica tessile; la sua visione, infatti, risente ancora della cultura tardo ottocentesca e della limitante identificazione da essa scaturita – spesso intesa come denigratoria – tra femminilità e decorazione⁴². In una delle ultime conferenze da lui tenute, nel 1927, Loos dichiarerà risoluto che quello stesso pennello che nelle mani di un uomo porta alla creazione di un dipinto, nelle mani di una donna può solo portare alla decorazione di un tessuto, dunque un prodotto di arte applicata alla moda, per di più dalle reminiscenze esotiche e dunque non contestuali, come il *batik*.

A prescindere da tutto, *Ornamento e delitto* di Loos ha indubbiamente segnato un punto di svolta nel dibattito teorico e non perde la sua modernità: volendo fare un esempio a noi più

³⁸ E. Dellapiana, G. Montanari, op. cit., pp. 256-265

³⁹ R. De Fusco, *Storia del design*, Laterza, Bari-Roma 1982, pp. 119-132

⁴⁰ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 76-78

⁴¹ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 125-128

⁴² *Ibidem*, pp. 93-94

prossimo, un altro grande architetto del Novecento, l'italiano Aldo Rossi (1937-1991)⁴³, ha ripreso quel titolo altamente programmatico per un documentario realizzato in occasione della XV Triennale di Milano del 1973 e firmato in collaborazione con Gianni Braghieri e Franco Raggi, diretto da Luigi Durissi⁴⁴. Questo documentario che, in sintesi, va a porre l'accento su un carattere superfluo ed effimero dell'*ornamento*, è stato recentemente sottoposto a restauro e proiettato nel corso dell'edizione 2019 del Milano Design Film Festival⁴⁵, svoltasi un paio di mesi prima che venisse inaugurata, a Reggio Emilia, la mostra di Palazzo Magnani: una coincidenza che sembrerebbe lasciar supporre un crescente interesse, da parte del settore culturale italiano, rivolto all'*ornamento* in tutta la sua *ambiguità*⁴⁶, tra pregi e difetti.

Potremmo ora menzionare anche la definizione del concetto di *ornamento* offerta dal padre della sociologia, il tedesco Georg Simmel (1858-1918)⁴⁷: l'ornamento è paragonabile ad una irradiazione che scaturisce da una inscindibile connessione tra l'interiorità e l'esteriorità dell'essere umano, un elemento perlopiù onnipresente nella vita di ciascuno, le cui conseguenze sul piano del nostro vivere sociale non possono essere sottovalutate. D'altro canto, pressoché contemporaneamente al momento in cui viene alla luce *Ornamento e delitto* di Loos, Simmel scrive un breve saggio dedicato alla moda⁴⁸ in cui espone, tra gli altri aspetti, la sua peculiare concezione del rapporto tra le tendenze del vestire e l'emancipazione femminile: a suo avviso, tanto più un dato contesto storico e culturale ostacola la realizzazione personale e specialmente intellettuale delle donne, maggiore è la propensione di queste ultime a concentrare le proprie energie nel distinguersi ad un livello più esteriore e, di conseguenza, superficiale⁴⁹. Su altre possibili interconnessioni tra tessuto e corpi, tra tessuto abitato ed emancipazione, torneremo in più passaggi.

b. La nobilitazione del tessuto nelle avanguardie: alcune considerazioni

A dimostrazione del fatto che questa riabilitazione del *decorativo* sia effettivamente ad ampio raggio mediale, è giusto ricordare le connessioni tra l'evoluzione del *medium* tessile e il riscatto

⁴³ E. Dellapiana, G. Montanari, op. cit., pp. 116, 435, 438, 441, 443, 446, 449, 455-460, 508, 510

⁴⁴ C. Spangaro, *L'ornamento è (davvero) delitto?*, in "D Casa-La Repubblica", dicembre 2019, p. 146

⁴⁵ <https://www.milanodesignfilmfestival.com/ornamento-e-delitto/> (consultato in data 26 ottobre 2020)

⁴⁶ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., p. 13

⁴⁷ G. Simmel, *Psicologia dell'ornamento*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020, pp. 99-106

⁴⁸ G. Simmel, *La moda*, Mimesis, Milano 2015

⁴⁹ Ibidem, pp. 43-46

di una tecnica quale quella del *collage*, diventata essa stessa l'oggetto di importanti studi nel corso degli ultimi anni: possiamo citare in proposito pubblicazioni come *Cutting Edges: Contemporary Collage* (2011)⁵⁰ di Robert Klanten e l'opera in tre volumi *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art* (2013, 2016, 2020)⁵¹, curata da Dennis Busch, o l'ancor poco conosciuto, ma non per questo meno degno di nota, *Collage by Women: 50 Essential Contemporary Artists* (2020)⁵² di Rebeka Elizegi.

È indubbio che questa tecnica abbia potuto godere di notevole popolarità e raccogliere sempre più seguaci proprio nell'era digitale grazie ai nuovi mezzi di comunicazione (in particolare il *social network* Instagram) e ad iniziative come l'itinerante Collagistas Festival⁵³. Non si può però essere inconsapevoli di come anche le grandi istituzioni museali stiano dimostrando nei confronti del *collage* sempre una maggiore attenzione: è infatti del 2019 la mostra "Cut and Paste: 400 Years of Collage"⁵⁴, tenutasi presso la Scottish National Gallery of Modern Art nella capitale scozzese Edimburgo, città già sede di un omonimo collettivo di *collage artists* conosciuto a livello internazionale⁵⁵.

Il *collage* è una tecnica che, in diverse forme, inizia a diffondersi tra il Settecento e l'Ottocento (sebbene le sue origini siano addirittura precedenti)⁵⁶, configurandosi il più delle volte come un passatempo disimpegnato per la classe media e la nobiltà, un *divertissement* felicemente praticato perfino da figure insospettabili come lo scrittore vittoriano Charles Dickens⁵⁷. Sarebbe ora interessante evidenziare come non sia stato infrequente il ricorso a diversi tipi di tessuto in più esempi collocabili proprio tra l'età dei Lumi e quella posteriore alla Restaurazione, dimostrando quanto quello cartaceo sia sempre stato il *medium* prediletto, ma non per questa ragione l'unico.

Inizialmente il tessuto si è integrato al *collage*, soprattutto sotto forma di applicazione al supporto cartaceo (solitamente una riproduzione a stampa), rivestendo di sé equamente dame

⁵⁰ R. Klanten, *Cutting Edges: Contemporary Collage*, Gestalten, Berlin 2011

⁵¹ *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art*, curated by D. Busch, Gestalten, Berlin 2013, 2016, 2020

⁵² R. Elizegi, *Collage by Women: 50 Essential Contemporary Artists*, Promopress, Barcelona 2020

⁵³ <http://collagistas.com/> (consultato in data 21 ottobre 2020)

⁵⁴ <https://www.nationalgalleries.org/exhibition/cut-and-paste-400-years-collage> (consultato in data 21 ottobre 2020)

⁵⁵ <https://www.edinburghcollagecollective.com/> (consultato in data 21 ottobre 2020)

⁵⁶ *Cut and Paste. 400 Years of Collage*, exhibition catalogue curated by P. Elliott, F. Gowrley, Y. Etgar (Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art), Trustees of the National Galleries of Scotland, Edinburgh 2019, pp. 9-33, 50-83

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 66-67

e contadine, postini e famiglie⁵⁸, con la mera funzione di fornire un abbellimento ulteriore al preesistente e, forse proprio per questa ragione, divenendo facilmente assimilabile al superfluo, in quel limbo tra l'illusione di realtà e la più profonda dimensione onirica che è proprio del *collage*. Nell'allestimento edimburghese ha trovato però un particolare rilievo anche la moda dei "crazy patchworks"⁵⁹, sviluppatasi tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento in Gran Bretagna e negli Stati Uniti: uno dei curatori, Patrick Elliott, suggerisce un innovativo parallelo tra la tecnica del *patchwork* tessile più tradizionale e quella del *collage*, in particolare nel caso del *silk cigar ribbon quilt*⁶⁰ americano, una pratica originatasi da veri e propri "found objects", le sottili fasce in seta usate comunemente per avvolgere i sigari, cui le consorti di fumatori cercavano di dare una seconda vita. Un esempio anonimo proveniente dal Massachusetts, datato attorno al 1885, si presenta come un vortice di calde tonalità, una geografia immaginaria costituita dai nomi delle manifatture stampati sui nastri recuperati per la sua realizzazione; volendo prendere in prestito un termine dalla cultura fantascientifica, sembra quasi una porta spazio-temporale verso viaggi spesso impossibili da compiersi oltre questi manufatti, agli occhi di donne che trascorrevano una vita perlopiù sedentaria: è questo il frangente in cui il confine tra il quotidiano e l'eccezionale, tra ciò che è necessario e ciò che procura evasione, tra il passatempo e la pratica più propriamente artistica, si fa più tenue. Non è anonimo invece il *Crazy Patchwork* (1897)⁶¹ realizzato dalla britannica Sarah Eliza Pye (1857-1934), esposto nella medesima occasione: presumibilmente portato a compimento in occasione delle celebrazioni per il Diamond Jubilee della regina Vittoria, questo *patchwork* è una rapsodia di *patterns* e ricami, frutto di ritagli irregolari in seta cuciti e sovrapposti tra loro e non privo di riferimenti al mondo naturale. Come un prato fiorito ronzante di insetti, vitale e ricco di dettagli, esso rivela presto la propria origine: infatti il marito della sua creatrice, James Pye, lavorava come sorvegliante presso la manifattura Bell Busk Silk Mill nella zona di Skipton, nello Yorkshire, e da lì proveniva la seta adoperata, già scarto di lavorazione; nuovamente ci confrontiamo dunque con il risultato del recupero di materiali considerati – forse a torto – di scarto. Secondo Elliott, questi *patchworks* rappresentano il punto di congiunzione tra la pratica tessile ottocentesca (specialmente vittoriana) e quella d'avanguardia; è lui a chiamare in causa il momento cruciale in cui l'ucraina Sonia Delaunay (1885-1979)⁶² inizia ad esplorare l'ambito

⁵⁸ Ibidem, pp. 54-55, 62-63, 77

⁵⁹ Ibidem, pp. 21-22, 78-79

⁶⁰ Ibidem, p. 21

⁶¹ Ibidem, pp. 78-79

⁶² Ibidem, pp. 21-22

tessile, sul quale costruirà una fortunata carriera parigina⁶³, ed è un'evoluzione nata sempre da una necessità, ma dai risvolti innovativi: parliamo della coperta realizzata per il figlio avuto da Robert Delaunay nel 1911, diretta trasposizione delle istanze dell'astrattismo in forma di manufatto tessile, già presentata da Davanzo Poli nel suo *Tessuti del Novecento*⁶⁴. Se l'inizio di un più profondo riscatto del tessile è da collocarsi agli esordi dell'astrattismo, similmente il *collage* incontrerà una fase di maggior potenziale espressivo grazie a cubisti, dadaisti e surrealisti⁶⁵, divenendo una componente integrante non solo delle arti visive ma anche della protesta politica, nella Germania travolta dall'ascesa del nazionalsocialismo⁶⁶: è proprio allora che inizieranno a imporsi le prime *collage artists* di rilievo, come Hannah Höch (1889-1978)⁶⁷.

Ora entreremo più nel merito di quanto la rivalutazione del *medium* tessile nelle avanguardie storiche diventi un fenomeno rilevante, senza il quale non potremmo spiegare quanto sta accadendo oggi: nei primi decenni del Novecento, infatti, molti artisti, nell'intento di ridisegnare completamente ogni aspetto del vivere attraverso gli strumenti di un nuovo linguaggio⁶⁸, adottano il tessuto come un mezzo d'espressione pressoché alla pari con quello della pittura e della scultura; questi artisti non sono esclusivamente di genere femminile, ma è indubbio che molte artiste coinvolte nelle avanguardie trovano nel tessuto uno dei mezzi prediletti, se non addirittura il proprio *medium* privilegiato nel corso della loro carriera⁶⁹: le artiste che spiccano per entusiasmo e prolificità in questo ambito sono, presumibilmente, quelle slave.

Il nuovo millennio si apre con una mostra importante che avremo modo di riprendere più volte in seguito, ed è significativo che si tratti di una delle prime, più precisamente la quarta, ad essere allestita nella nuova sede del MART – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto – inaugurata nel 2002. Ci riferiamo a “Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea” (2003)⁷⁰, curata da Francesca Pasini e Giorgio Verzotti: una mostra che ben rappresenta il rinnovato e sempre crescente interesse per il ruolo del tessile all'interno delle arti visive negli anni Duemila. Per motivi di rigore cronologico non ci addentreremo subito nell'opera degli artisti coinvolti, tuttavia l'occasione di questo evento ci permette di porre sin

⁶³ J. Damase, *Sonia Delaunay-Fashion and Fabrics*, Thames&Hudson, London 1991

⁶⁴ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 140

⁶⁵ *Cut and Paste. 400 Years of Collage*, op. cit., pp. 35-49, pp. 84-121

⁶⁶ A. Schwarz, *Arrabbiati. Ribelli. Provocatori. L'attività politica dei dadaisti a Berlino*, in “Art&Dossier”, 284, gennaio 2012, pp. 46-51

⁶⁷ L. Gosling, H. Robinson, A. Tobin, *The Art of Feminism*, op. cit., p. 82

⁶⁸ M. Giordano, *Trame d'artista...*, op. cit., p. 29

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 29-50

⁷⁰ *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di F. Pasini e G. Verzotti (Rovereto, MART), Skira editore, Milano 2003

d'ora un doveroso accento su uno dei saggi inclusi nel catalogo: quello di Nicoletta Mislér, autorevole studiosa dell'arte dell'Europa orientale, che approfondisce il ruolo del ricamo nelle avanguardie russe⁷¹; la ripresa delle tecniche del folclore fu, difatti, un elemento cardine in quelle avanguardie, e implicitamente la scelta di trattare questa tematica all'inizio del suddetto catalogo lascia intendere che, in quel dato contesto storico, geografico e culturale che è la Russia di inizio Novecento, vengono poste molte basi di quanto avverrà tra la fine dello stesso secolo e gli albori del successivo. Da un punto di vista più ampio, Mislér afferma che, allo svoltare del Ventesimo secolo, le donne appartenenti ai ceti nobili e borghesi tesero a identificarsi con altre categorie di marginalità, incarnate proprio dal folclore nelle sue diverse forme e in particolare nelle sue manifestazioni tessili, il che non è certamente casuale. Molte furono le iniziative, spesso dal respiro imprenditoriale, cui queste donne diedero vita, entrando in diretta collaborazione con maestranze provenienti dalle aree rurali di Russia e Ucraina (secondo Mislér, particolarmente significativi furono gli atelier di Verbovka e Skopcy)⁷². Tuttavia, l'utilizzo del tessile e in special modo della tecnica del ricamo, in una ricca e caleidoscopica gamma di varianti, non fu, in quel contesto, una questione esclusivamente femminile: tra i molti nomi maschili coinvolti, spicca quello dello stesso Kazimir Malevič (1879-1935), il profeta del Suprematismo, il quale non ebbe timore di dichiarare di aver appreso egli stesso quest'arte dalla propria madre, in quel terreno fertile per la tradizione del ricamo che era la nativa Ucraina. Grazie ad una serie di mostre di "Arte decorativa contemporanea", la prima delle quali si tenne nel novembre 1915, precisamente un mese prima della celebre "0,10" da cui si impose il Suprematismo sulla scena artistica d'avanguardia, questo tipo di produzione tessile poté raggiungere un pubblico relativamente ampio. I nomi che maggiormente trionfano in questa serie di mostre sono quelli di Aleksandra Ekster (1882-1949), Nadez'da Udal'cova (1886-1961), Ljubov' Popova (1889-1924) e Olga Rozanova (1886-1918)⁷³.

È importante mettere in evidenza come l'arte tessile russa, nel contesto dei travolgenti e convulsi anni Dieci del Novecento, non si riduce a pura e magari, "eccentrica" *arte applicata* dai risvolti meramente funzionali: i punti di contatto tra materia tessile e *collage* si fanno allora notevoli⁷⁴, confermando la proficua interrelazione tra questa tecnica e le avanguardie. Al contempo un peculiare tipo di manufatto, la copertina per libro, si rivela essere una delle sedi predilette per la sperimentazione e per il passaggio decisivo dal folclore tradizionale, animato

⁷¹ Ibidem, pp. 29-36

⁷² Ibidem, pp. 30-35

⁷³ Ibidem, pp. 31-35

⁷⁴ Ibidem, pp. 32-33

da esuberanti fiorami e da bestiari fantastici, alla geometrizzazione vitale e rigorosa della nuova arte. Sempre secondo Misler, è allora che due mondi solo apparentemente lontani, quello del ricamo e quello della grafica, si incontrano felicemente, in particolare nell'opera di Rozanova, la quale pone in relazione il ricamo con la poesia⁷⁵, e dunque il filo con la parola, anticipando l'opera di artiste più vicine a noi sia geograficamente che cronologicamente, come Maria Lai: sui rapporti tra libro e tessuto torneremo nuovamente.

Mentre Rozanova si dedicava a queste interessanti ibridazioni, anche Sonia Delaunay, la quale già operava autonomamente da tempo in Occidente, esplorava il potenziale della copertina per libro. Risale al 1912 l'esemplare creato da Delaunay per l'amico intellettuale Ricciotto Canudo⁷⁶, un assemblaggio costituito da frammenti irregolari di stoffa: esso non solo ci ricorda lontanamente i "crazy patchworks"⁷⁷ vittoriani, ma ci offre *in primis* l'impressione di una dinamica e vorticoso figura umana su sfondo giallo, ormai pressoché dissolta nella pura astrazione. Dal momento che la già menzionata Lai è tra gli artisti contemporanei partecipanti alla mostra trentina del 2003, ci risultano ora più comprensibili i motivi per cui Misler abbia ritenuto opportuno ricondurre le origini della nuova arte tessile, immortalata nel passaggio del nuovo millennio, proprio alle sperimentazioni russe di un secolo prima.

Pochi anni prima de *Il racconto del filo*, Misler scrive un altro saggio, stavolta inserito nel catalogo di una mostra che, nel corso di una lunga trasferta tra Europa e Stati Uniti, approda alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia: si tratta di "Amazzoni dell'avanguardia. Alexandra Exter, Natal'ja Gončarova, Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadez'da Udal'cova" (2000)⁷⁸, curata da John E. Bowlt e Matthew Drutt, che ha ancor oggi il pregio di far luce su sei delle artiste più rilevanti nella Russia di inizio Novecento. Nel saggio introduttivo, Bowlt definisce il campo d'indagine precisando che la mostra si focalizza sulla produzione pittorica "a discapito delle arti applicate in cui le sei donne pure eccelsero"⁷⁹: questa presa di posizione da parte del curatore sembrerebbe quasi voler nobilitare in senso più ampio l'opera di queste artiste ma, come abbiamo già avuto modo di ricordare, le cosiddette *arti applicate* nel contesto dell'avanguardia non sono relegabili ai livelli più bassi della gerarchia artistica. Dovremmo ora chiarire un punto essenziale: nelle diverse correnti dell'avanguardia

⁷⁵ Ibidem, p. 34

⁷⁶ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 142

⁷⁷ *Cut and Paste. 400 Years of Collage*, op. cit., pp. 21-22, 78-79

⁷⁸ *Amazzoni dell'avanguardia. Alexandra Exter, Natal'ja Gončarova, Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadez'da Udal'cova*, catalogo della mostra a cura di J.E. Bowlt e M. Drutt (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), Guggenheim Museum Publications, New York 2000

⁷⁹ Ibidem, p. 22

russe, le donne vivono una condizione di sostanziale parità con i colleghi – il che non significa che questi gruppi, in verità piuttosto ristretti, vadano considerati come lo specchio dell'intera società russa del tempo – lasciando però supporre che la femminilizzazione del *decorativo* non sia mai stata così marcata e connotata negativamente come in Occidente⁸⁰. Stando infatti ai rappresentanti dell'avanguardia russa, le donne per secoli non avevano fatto altro che anticipare, in modo più o meno inconsapevole, la nobilitazione del quotidiano che è insita nelle pratiche tessili⁸¹. Una tale attenzione rivolta al tessile non va però giustificata solo da ragioni esclusivamente artistiche: le prime iniziative volte al recupero delle tecniche tradizionali che avevano segnato il cambiamento durante la seconda metà dell'Ottocento – grazie a donne tanto intraprendenti quanto abienti come Elizaveta Mamontova (1847-1908), iniziatrice dell'importante laboratorio di Abramcevo – nacquero infatti da intenzioni a carattere filantropico, che iniziano a manifestarsi in un momento storico non casuale: parliamo degli anni Ottanta dell'Ottocento, periodo in cui le popolazioni delle aree rurali conoscono la tardiva abolizione della servitù della gleba, una svolta a dir poco cruciale per la società e l'economia russe⁸². Nel periodo compreso tra gli anni Ottanta e Novanta dello stesso secolo, anche in Italia nascono iniziative simili, tra cui possiamo ricordare il caso bolognese di *Aemilia Ars*⁸³ o l'esperienza assai più tarda, ma affine per intenti, dell'*Ars Canusina*⁸⁴ di Reggio Emilia. Il carattere filantropico tornerà ad essere un elemento significativo nella progettazione e produzione tessile durante la Prima Guerra Mondiale, da un lato e ancora una volta facendo affidamento sulle maestranze rurali – gravemente colpite dalle conseguenze belliche –, dall'altro attraverso la frequente progettazione dei manufatti da parte degli artisti d'avanguardia; anche in questo frangente l'iniziativa ha un carattere prevalentemente femminile: man mano che reperire l'indispensabile materia prima, il tessuto, si rivelerà sempre più difficoltoso, la progettazione preliminare finirà per prevalere sulla produzione vera e propria, sfociando in centinaia di disegni⁸⁵. Ora dunque può rivelarsi a noi più comprensibile il proliferare di mostre di *arte applicata* proprio negli anni compresi tra il 1915 e il 1919, e potremmo aggiungere che in quella fase la cooperazione tra progettualità femminile e maschile ebbe una notevole importanza: basti solo pensare che nella mostra del 1915 figurarono a pari merito, oltre ai progetti di Exter, di Ksenija Boguslavskaija (1892-1972) e di altre talentuose

⁸⁰ Ibidem, pp. 23-28, 109

⁸¹ Ibidem, p. 25

⁸² Ibidem, pp. 69-70

⁸³ <https://www.aemilia-ars.it/> (consultato il 10 ottobre 2020)

⁸⁴ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 202-211

⁸⁵ *Amazzoni dell'avanguardia. Alexandra Exter, Natal'ja Gončarova, Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadez'da Udal'cova*, op. cit., pp. 49-50

artiste, anche quelli del già menzionato Malevič, assieme a quelli elaborati da Giorgij Jakulov (1884-1928) e Ivan Puni (1894-1956)⁸⁶.

Per concludere, sempre in merito al catalogo di *Amazzoni dell'avanguardia*, il saggio di Misler ivi incluso pone l'accento sulla ridefinizione del corpo femminile all'interno dell'avanguardia russa, un contesto in cui la stessa identità di genere delle donne viene da tempo messa in discussione: secondo Misler, quella dialettica tra corpo "vestito" e "svestito"⁸⁷, come quella tra corpo femminile e androgino, così pervasive prima nel movimento simbolista e poi nell'avanguardia immediatamente precedente e successiva alla Rivoluzione Russa, non potranno che esaurirsi all'insorgere dei canoni morali e sociali sovietici. Tuttavia, la riflessione compiuta dalle artiste russe e ucraine attorno all'abito d'avanguardia – inteso sia come costume teatrale che come indumento d'uso quotidiano – e alla conseguente ridefinizione del corpo che ne deriva lascerà il segno, anticipando quanto potremo ritrovare, ad esempio, nell'esperienza del Bauhaus. Nuovamente si rivela per noi utile ricordare Sonia Delaunay, fondamentale figura di congiunzione tra l'Europa orientale e quella occidentale: ella, infatti, pur operando in autonomia e fisicamente lontana, mantenne sempre i rapporti con la realtà d'origine, ospitando all'occorrenza i colleghi russi e ucraini in quel di Parigi⁸⁸ e portando avanti una simile riflessione sul rapporto tra tessuto e corporeità. Altamente emblematico di questa assonanza d'intenti è il *Robe simultanée* ("Abito simultaneo", 1913)⁸⁹ realizzato da Delaunay, vero e proprio prototipo di tutta la sua progettazione successiva nel campo della moda: è questa la circostanza in cui quanto già sperimentato su piano bidimensionale – in quella coperta densa di significato creata per il lettino del figlio pochi anni prima – si trasferisce su piano tridimensionale. Inoltre, il principio di giustapposizione tra materiali di diversa provenienza, anche in questo caso, presenta forti reminiscenze della tecnica del *collage*. Quest'abito, in tutto il suo dinamismo e in tutta la sua ricercata asimmetria, ha senza dubbio il merito di ridisegnare completamente il corpo femminile da un punto di vista che è esso stesso femminile, contrariamente a quanto accade nel coevo Futurismo italiano, all'interno del quale nei confronti del corpo e dell'abbigliamento femminile continua a prevalere un punto di vista decisamente maschile e piuttosto conservatore⁹⁰.

⁸⁶ Ibidem, p. 49

⁸⁷ Ibidem, pp. 74-107

⁸⁸ Ibidem, p. 42

⁸⁹ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., pp. 140-141

⁹⁰ Ibidem, pp. 191

Potrebbe rivelarsi ora utile chiamare in causa Lea Vergine (1938-2020), recentemente scomparsa e tra le figure più dirompenti della critica d'arte italiana, con quel caposaldo che fu la mostra "L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940"⁹¹, da lei curata e aperta al pubblico per la prima volta nel febbraio 1980 a Palazzo Reale, a Milano, considerata ancor oggi un autentico modello⁹². Scorrendo le pagine del catalogo, ripubblicato più di recente dalla casa editrice Il Saggiatore⁹³, Vergine offre uno spazio relativamente limitato all'arte tessile e questo già si spiega grazie al sottotitolo, che evoca la trattazione di *pittrici* e *scultrici*: entrambe accezioni, almeno in apparenza, più tradizionali e di alto rango accademico. Tuttavia, Vergine non è dimentica del ruolo che il tessile ebbe, in modo più o meno rilevante, per alcune delle donne partecipanti a quel fulgido rinnovamento artistico che illuminò la prima metà del Novecento.

Nella sua selezione di artiste, Vergine scrive, in parte, di casi ormai noti al pubblico; tra questi, la già menzionata Delaunay⁹⁴, nata nel 1885 come Sonia Terk e ancora in vita al momento della preparazione della mostra, una felice circostanza che permette a Vergine di intervistarla per questa occasione: Vergine ci lascia di quell'incontro un breve ma vivido resoconto, in cui Delaunay viene descritta nella sua vecchiaia come una stratificazione vivente di stoffe e materiali nelle tonalità dell'azzurro, quasi fosse essa stessa una scultura tessile animata dal soffio vitale⁹⁵. Nello stesso catalogo, inoltre, troviamo trattata anche la svizzera Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), dal destino crudele e scomparsa troppo presto. Delaunay e Taeuber-Arp sono probabilmente i casi più emblematici di come le artiste siano state spesso relegate con troppa leggerezza al ruolo di "mogli di" artisti e non a quello di artiste di rilievo esse stesse. Relativamente ampia è anche la trattazione delle "amazzone" russe come le già citate Ekster, Popova, Udal'cova e Rozanova, oltre a Varvara Stepanova (1894-1958)⁹⁶: a sua volta, Vergine contribuisce a restituircele come artefici di una rivoluzione che vide anche e proprio nel tessuto, sia d'arredo che d'abbigliamento, un veicolo significativo per attuare il cambiamento, attivando un processo i cui sviluppi si sarebbero fatti più evidenti su larga scala tra gli anni Venti e Trenta;

⁹¹ *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, (Milano, Palazzo Reale), Mazzotta, Milano 1980

⁹² A. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Postmedia Books, Milano 2020

⁹³ L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie artistiche*, Il Saggiatore, Milano 2005

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 232-238, 375

⁹⁵ L. Vergine, *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, in *Parole sull'arte 1965-2007*, a cura di A. Pino, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 42-43, 239-244

⁹⁶ *Amazzone dell'avanguardia. Alexandra Exter, Natal'ja Gončarova, Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadez'da Udal'cova*, op. cit., pp. 91-95, 97-101, 106-115

fu soprattutto grazie a loro se il tessuto, sia di pregio che d'uso quotidiano, si poté trasformare in un autentico strumento di propaganda⁹⁷.

Muovendosi in quella “vecchia casa in rovina”⁹⁸ che è tuttora la memoria di molte artiste, Vergine non offre spazio solo alle già riconosciute celebrità, ma anche e specialmente a quella “metà della metà dell'avanguardia” composta da un numero ragguardevole di donne che, per avversi destini, erano state quasi o totalmente dimenticate⁹⁹. Tra questi casi pressoché caduti nel rimosso, Vergine cita inoltre, e con coraggio, due artiste di diversa provenienza su cui ora ci focalizzeremo brevemente, l'ungherese Noémi Ferenczy (1890-1957)¹⁰⁰ e l'italiana Maria Morino (1899-1981)¹⁰¹: attraverso le loro esperienze ci inoltriamo dunque al di fuori del contesto slavo, in territori a noi più vicini e in grado di offrirci delle suggestioni altrettanto interessanti.

Noémi Ferenczy, appartenente ad una famiglia di artisti affermati, lascia a soli diciotto anni l'Ungheria per intraprendere una serie di viaggi attraverso l'Europa: una delle tappe è Parigi, dove rimane folgorata dagli arazzi della scuola tardo medievale di Arras durante una visita al Musée des Arts Décoratifs; in seguito apprende l'arte della tessitura presso la rinomata manifattura Gobelins. Gli arazzi di Ferenczy, ascrivibili ad una matrice stilistica di tipo postcubista, si fanno notare soprattutto in area tedesca, austriaca e francese, venendo esposti in molte prestigiose sedi: questa carriera internazionale culmina nella partecipazione dell'artista alla XIX Biennale di Venezia nel 1934, invitata a rappresentare il Padiglione Ungherese. Dal 1951 fino alla morte, Ferenczy sarà di nuovo in Ungheria, impegnata nell'insegnamento presso la Scuola superiore di belle arti di Budapest; nonostante tutto, da allora in poi, la sua opera è sostanzialmente ricordata e relegata entro i confini nazionali attraverso una serie di retrospettive, l'ultima delle quali si è tenuta recentemente nella sua nativa Szentendrén, presso il Ferenczy Museum Center¹⁰².

Il caso di Ferenczy risulta oggi degno di nota ai fini della nostra indagine per due principali ragioni: per il suo attivismo politico – l'iscrizione al Partito comunista tedesco risale al 1929–

⁹⁷ I. Yasinskaya, *Revolutionary textile design. Russia in the 1920s and 1930s*, The Viking Press, New York 1983

⁹⁸ L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie artistiche*, op. cit., p. 15

⁹⁹ S. Gaudiosi, *Necessario è solo il superfluo. Intervista a Lea Vergine*, Postmedia Books, Milano 2019, p. 31

¹⁰⁰ L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie artistiche*, op. cit., p. 70

¹⁰¹ L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie artistiche*, op. cit., p. 70, pp. 49-51

¹⁰² <http://www.muzeumicentrum.hu/en/creation/> (consultato in data 24 novembre 2020)

unito all'attenzione da lei costantemente rivolta ai soggetti marginali, in particolare al mondo contadino, rappresentato in una chiave solo velatamente arcadica, ascrivibile al tema del lavoro in senso più ampio, senza però escludere soggetti marcatamente religiosi¹⁰³. Nell'arazzo *Fekete bárányos* ("Pecora nera", 1936), Ferenczy ci presenta una figura femminile colta mentre è seduta e abbracciata ad un agnello scuro, su un terreno indefinito e dal colore caldo, in una dimensione quasi astratta dalla quale l'incombere delle difficoltà quotidiane viene temporaneamente sospeso: il tutto è inscritto entro un modulo quadrato d'ispirazione modernista. Lo sguardo malinconico della donna sembrerebbe lasciar trapelare una forte empatia nei confronti dell'animale, a cui è presumibilmente accomunata da una simile condizione di emarginazione. Traslando in forma tessile la vita di braccianti e muratori, seguendo un'ispirazione politica ed uno stile rigoroso, Ferenczy si avvicina molto a quanto realizzato da un'altra grande maestra nell'arte dell'arazzo, la norvegese Hannah Ryggen (1894-1970), figura proveniente da un'altra terra considerata a lungo relativamente marginale nella storia della cultura europea, sulla quale ci concentreremo nel prossimo paragrafo; l'affinità d'intenti tra queste due artiste non nasce da un contatto diretto tra loro, bensì da una simile prossimità al contesto culturale e politico di area germanica e, più in generale, da un certo *Zeitgeist* che influisce sull'opera di entrambe, sebbene siano tra loro lontane.

In conclusione, il caso di Maria Morino è forse il più controverso. Nata a Roma, diventa presto attrice teatrale di successo in Italia e negli Stati Uniti; nel 1925 è decisivo il suo incontro con Alberto Savinio (1891-1952), che sposa l'anno seguente, e da allora in poi il suo percorso artistico è intrecciato a quello della Metafisica, i cui principi sono propugnati dal marito e dal di lui fratello Giorgio de Chirico (1888-1978). Trasferitasi col consorte a Parigi, è qui che Morino, tra il 1927 ed il 1928, inizia a realizzare tele ricamate basate su cartoni disegnati da Savinio e De Chirico: ricordiamo in particolare gli esempi già citati da Vergine, ovvero *Un manichino* (1931), *Il sonno di Eva* (1942) e *Torna la dea nel suo tempio* (1944)¹⁰⁴. Morino ha l'opportunità di esporre le sue opere in diverse gallerie di prestigio: per la prima volta nella parigina Galerie Rosenberg e in seguito, una volta rientrata in Italia, molte sono le mostre cui partecipa in diverse città italiane tra cui Venezia (alla galleria del Cavallino, nel 1961); è documentata, inoltre, una partecipazione alla Triennale di Milano nel 1954. Nonostante una lunga e relativamente felice carriera, Morino rappresenta un caso problematico in merito ad una

¹⁰³ L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie artistiche*, op. cit., p. 70

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 49-51

questione ben più grande di lei e che avremo modo di approfondire a più riprese: quella dell'autorialità. Difatti, Morino non crea in modo propriamente autonomo: ella esegue progetti altrui, pensati da uomini di grande rilevanza nel panorama artistico del suo tempo, con una notorietà e un potere che prescindono dal legame di parentela acquisita che li legavano a lei. Qual è il confine tra mera esecuzione – potremmo dire, usando un gergo quasi industriale – “per conto terzi”, e la creazione più profondamente vissuta e sentita dall'artista? Parlando di arte tessile, il problema si fa ancora più evidente e tuttora lontano da una effettiva soluzione: quell'ampio e complesso concetto che noi chiamiamo *autorialità*, tra i più frequentemente messi in discussione almeno dal Rinascimento in poi¹⁰⁵, trova infatti nell'incontro tra arti visive e cosiddette *arti applicate* uno dei nodi più cruciali¹⁰⁶. Nel caso di Morino, arduo poter dire quanto sia stato il suo effettivo apporto, e non si tratta certamente di un *unicum*: un problema per nulla nuovo, già evidente dai tempi di quel celebre capolavoro, realizzato durante la seconda metà dell'XI secolo, a noi noto come *Arazzo di Bayeux*, altamente simbolico della cultura (e della vita delle donne) normanne¹⁰⁷.

c. *Donne che vogliono imparare qualcosa: Anni Albers e il Bauhaus*

*The Artificial Divide Between Fine Art and Textiles is a Gendered Issue*¹⁰⁸ è il titolo programmatico e, potremmo dire, *militante*, di un articolo apparso sul sito della rivista inglese “Frieze” il 14 novembre 2018: l'autrice dell'articolo, Amber Butchart, scrive traendo spunto dalla più grande retrospettiva mai dedicata in Regno Unito ad Anni Albers (1899-1994), allora in corso presso la prestigiosa sede della Tate Modern di Londra¹⁰⁹. Questa retrospettiva londinese¹¹⁰, nel suo essere interamente dedicata ad una artista e *designer* tessile, non introduce un'assoluta novità nell'offerta espositiva presentata da questo museo negli ultimi anni: basti solo ricordare

¹⁰⁵ A. Vettese, *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 44-46

¹⁰⁶ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 54-56

¹⁰⁷ W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, op. cit., pp. 47-49

¹⁰⁸ A. Butchart, *The Artificial Divide Between Fine Art and Textiles is a Gendered Issue*, in “Frieze”, 14 November 2018 <https://frieze.com/article/artificial-divide-between-fine-art-and-textiles-gendered-issue> (consultato in data 25 agosto 2020)

¹⁰⁹ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/anni-albers> (consultato in data 29 novembre 2020)

¹¹⁰ *Anni Albers*, exhibition catalogue curated by A. Coxon, B. Fer and M. Müller-Scharek (London, Tate Modern), Yale University Press, New Haven 2018

un'altra retrospettiva non di minor rilevanza, quella dedicata a Sonia Delaunay nel 2015¹¹¹, che viene puntualmente menzionata da Butchart nello stesso articolo¹¹² (la sostanziale differenza, in quel caso, consisteva nello spazio ragguardevole dedicato alla produzione pittorica della stessa artista). Potremmo inoltre precisare che la retrospettiva londinese di Anni Albers non costituisce nemmeno la prima significativa mostra mai dedicata alla sua opera: ella è infatti ancora in piena attività quando il Museum of Modern Art di New York ospita un'altra sua grande mostra, "Anni Albers Textiles" (1949)¹¹³, rendendola la prima artista tessile ritenuta meritevole di una personale in quella altrettanto prestigiosa sede¹¹⁴. Sempre secondo l'analisi di Butchart, l'opera di Anni Albers rappresenta uno dei massimi punti di congiunzione tra pittura e *arte applicata*, tra forme d'espressione arbitrariamente distinte in *alte* e *basse*, dunque un passo avanti non indifferente nel superamento delle gerarchie di ascendenza rinascimentale: senza figure come Anni Albers, in definitiva, non potremmo spiegare la corrente rivalutazione del *medium* tessile¹¹⁵. Tuttavia, al momento di esordire sulla scena artistica, la giovane e inquieta Annelise Elsa Frieda Fleischmann¹¹⁶ non ha la benché minima ambizione di divenire tessitrice, anzi sogna di affermarsi come pittrice¹¹⁷: reduce da una formazione borghese e da alcune prime insoddisfacenti esperienze di studio¹¹⁸, ella non ripone alcuna fiducia nel *medium* tessile, essendo condizionata da pregiudizi come quelli sulla morbidezza della fibra, limiti che presto supererà sviluppando un notevole rigore tecnico e formale¹¹⁹; al contempo, come molte altre giovani della sua generazione, è alla ricerca di una maggiore emancipazione, auspicabile anche e proprio per mezzo degli ambiti espressivi che ella intende esplorare¹²⁰. La ragione che la porta a questo cambiamento decisivo è l'altrettanto radicale Staatliches Bauhaus, cui si iscrive nel 1922 e dove consegue il diploma nel 1930¹²¹: il *medium* tessile ricoprì in quel contesto un fondamentale e altrettanto controverso ruolo, ed è su questo che ora ci concentreremo prima di entrare più nel merito dell'opera di quest'artista. La formazione di Anni Albers spiega inoltre il coincidere della sua retrospettiva londinese (2018) con l'avvicinarsi delle celebrazioni per il

¹¹¹ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/sonia-delaunay> (consultato in data 29 novembre 2020)

¹¹² A. Butchart, op. cit.; *Sonia Delaunay*, exhibition catalogue curated by J. Bingham and J. Rizzi (London, Tate Modern), Tate Gallery Publishing, London 2014

¹¹³ *Anni Albers*, op. cit., pp. 16, 130-133

¹¹⁴ A. Butchart, op. cit.

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ *Anni Albers*, op cit., p. 13

¹¹⁷ Ibidem, p.8

¹¹⁸ Ibidem, p. 13

¹¹⁹ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 16

¹²⁰ Ibidem, p. 287

¹²¹ Ibidem, p. 16, 287

centenario del Bauhaus (2019), ricorrenza che ha comportato un notevole ampliarsi dell'offerta editoriale dedicata a questo tema e dal quale l'Italia non è rimasta esclusa, sebbene il punto di vista femminile su quella vicenda sia qui rimasto piuttosto ai margini: basti pensare che una grande opera come *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo* (2019)¹²² di Nicholas Fox Weber, da poco tradotta in italiano, include la trattazione di una sola donna, proprio Anni Albers; molto più vasta e articolata è la lista dei saggi pubblicati tra il mondo germanico e quello anglosassone, ad una parte della quale faremo riferimento in questa sede.

Esito naturale nell'evoluzione del *Gothic Revival*, il Bauhaus (1919-1933) costituisce con ogni probabilità la concretizzazione più riuscita dell'interrelazione ideale tra arti visive, nuove tecnologie e produzione artigianale¹²³, in quell'ininterrotta tensione della cultura artistica di area germanica verso la realizzazione del *Gesamtkunstwerk*: una tensione rispetto alla quale il felice incontro tra pittura e *design* è uno degli obiettivi primari¹²⁴. Con simili presupposti, il tessuto non può che configurarsi ben presto come uno dei principali protagonisti nell'offerta formativa di quest'istituzione¹²⁵: il laboratorio di tessitura è infatti attestato tra quelli che iniziano ad essere operativi per primi¹²⁶, divenendo, al contempo e paradossalmente, sede privilegiata di una evidente discriminazione nei confronti delle studentesse ammesse al Bauhaus.

Bauhaus Mädels. A tribute to pioneering women artists (2019)¹²⁷ di Patrick Rössler è una delle più importanti pubblicazioni mai dedicate al ruolo delle donne all'interno del Bauhaus, un ruolo che si rivela essere decisivo dagli inizi fino alla chiusura definitiva della scuola: Rössler cita in proposito il servizio di apertura comparso sul settimanale *Die Woche* il 4 gennaio 1930¹²⁸, in cui le allieve e le stesse insegnanti della ormai celebre scuola vengono presentate ai lettori come le "ragazze (che) vogliono imparare qualcosa" (*Mädchen wollen etwas lernen*¹²⁹), un tipo umano con delle caratteristiche peculiari e altamente rappresentativo del proprio tempo: il titolo dell'articolo è affiancato dal sorriso smagliante di Karla Grosch (1904-1933) – qui immortalata

¹²² N. Fox Weber, *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, Il Saggiatore, Milano 2019

¹²³ M. Zanchi, *Magnifica follia, illimitata fantasia. Il concetto di "decorazione totale"*, in "Art&Dossier", 312, luglio-agosto 2014, pp. 60-65

¹²⁴ M. De Michelis, A. Kohlmeyer, *Bauhaus*, dossier in "Art&Dossier", 119, gennaio 1997, pp. 5, 8-9

¹²⁵ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., pp. 15-16, 64-79

¹²⁶ M. De Michelis, A. Kohlmeyer, op. cit., p. 10

¹²⁷ P. Rössler, *Bauhaus Mädels. A tribute to pioneering women artists*, Taschen, Köln 2019

¹²⁸ Ibidem, pp. 9, 30-31

¹²⁹ Ibidem, pp. 30-31

da T. Lux Feininger (1910-2011) – allora insegnante di attività sportiva presso il Bauhaus¹³⁰. Grosch e le numerose altre *Bauhausmädels*, sia a livello esteriore che nei propri intenti ed obiettivi, non sono altro che una delle possibili declinazioni della “donna nuova”¹³¹ che si sta facendo avanti in seguito al grande spartiacque rappresentato dalla Prima Guerra Mondiale, ridefinendo il proprio ruolo sociale ed economico, rivendicando quindi la propria auto determinazione *in primis* all’interno dell’ambito lavorativo e riplasmando al contempo la propria stessa identità¹³². In questo neologismo con cui le allieve ed insegnanti del Bauhaus scelgono di auto definirsi – *Bauhausmädels* –, la preferenza per *Mädel* (“ragazza”) è sintomatica del rifiuto nei confronti del termine più conservatore *Fräulein* (“signorina”), rifiuto già attuato dalle attiviste per i diritti delle donne al tempo della Repubblica di Weimar¹³³. Rivoluzionando la progettualità e al contempo il proprio modo di stare nel mondo, questa nuova generazione di donne persegue l’obiettivo di un’autentica *Lebensreform*¹³⁴, una “riforma della vita” ormai sempre più necessaria su entrambi questi fronti.

Tuttavia, nonostante il talento e la determinazione, queste donne divengono presto oggetto di discriminazione all’interno del Bauhaus: a dispetto di quanto dichiarato sin dal programma inaugurale (1919) e in seguito dal primo statuto (1921)¹³⁵, in cui viene affermato che il genere di appartenenza non è considerato rilevante ai fini dell’ammissione alla scuola, recenti studi, come quelli di Elizabeth Otto, hanno dimostrato che il suo primo direttore nonché fondatore, Walter Gropius (1883-1969), avrebbe compiuto in segreto la decisione di alzare gli standard necessari all’ammissione delle donne rispetto a quelli richiesti per gli uomini; questa decisione rimase segreta non solo per il buon nome della scuola, ufficialmente avamposto del progressismo, ma anche perché la stessa Costituzione della Repubblica di Weimar (1919) proclamava la parità di genere¹³⁶.

Questo paradosso non è un’assoluta novità: già in una realtà altrettanto dichiaratamente progressista come l’Arts&Crafts, la rinomata società inglese fondata nel 1861 da William Morris (1834-1896)¹³⁷, a dispetto dei principi d’ispirazione socialista e dell’ufficiale sostegno alla

¹³⁰ Ibidem, pp. 9, 246-253

¹³¹ L. Gosling, H. Robinson, A. Tobin, op. cit., pp.74-91

¹³² Ibidem, pp. 58-73

¹³³ P. Rössler, op. cit., p. 10

¹³⁴ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, The MIT Press, Cambridge 2019, p. 4

¹³⁵ P. Rössler, op. cit., p. 14

¹³⁶ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., pp. 7, 9

¹³⁷ *William Morris*, exhibition catalogue curated by L. Parry (London, Victoria and Albert Museum), Philip Wilson Publishers, London 1996

parità di genere, non venne mai effettivamente riconosciuto il notevole contributo artistico e progettuale delle donne che ne avevano fatto parte: bisogna attendere infatti il termine degli anni Settanta per vedere pubblicata un'opera magistrale come *Angel in the Studio: Women Artists in the Arts and Crafts Movement 1870-1914* (1979)¹³⁸ di Anthea Callen, che ha ancor oggi il merito di fare chiarezza su quella vicenda. Riportando il nostro sguardo sulla controversa realtà del Bauhaus, verrebbe ora da interrogarsi sulle ragioni riposte dietro alla politica discriminante attuata da Gropius, una presa di posizione decisa quando il primo anno accademico è già iniziato, a conclusione del primo semestre e a fronte di 84 donne ammesse contro 79 uomini¹³⁹: a fronte del prevalere delle donne sugli uomini nel numero delle richieste di ammissione, Gropius teme per questo che la scuola corra il rischio di ricadere in un facile *dilettantismo*, e nemmeno questa convinzione ci dovrebbe sorprendere se teniamo a mente quanto affermato pochi anni dopo da Loos riguardo alle donne munite di pennelli. Inoltre, se questa prima discriminazione già non fosse eclatante, dopo aver portato a termine il *Vorkurs* ("corso propedeutico", il medesimo per tutti gli studenti indipendentemente dal genere), alle studentesse finalmente ammesse viene fortemente consigliato di iscriversi al laboratorio di tessitura per rimanervi – spesso, quasi totalmente – confinate: tuttavia, quest'ulteriore limitazione, determinata già dal febbraio 1920, non scoraggia quella buona percentuale che sceglie ugualmente di esplorare l'offerta formativa degli altri laboratori¹⁴⁰.

Il risultato di questa politica subdola è, dunque, il seguente: su 1253 studenti ammessi tra il 1919 e il 1933¹⁴¹, circa un terzo del totale è costituito da donne (462) e ben 128 di queste proseguono il proprio percorso di studi all'interno del laboratorio tessile¹⁴²; il contributo delle studentesse impegnate in quel contesto ha indubbiamente una certa rilevanza se, in un'opera importante come quella di Rössler, sul totale degli 87 profili di studentesse e insegnanti ricostruiti dall'autore, 28 sono riconducibili a *textile designers*¹⁴³ e altri 2, più nello specifico, a *weavers*¹⁴⁴. Possiamo riscontrare quindi un sovrapporsi di discriminazioni e marginalità che va a convergere nel tessile, nonostante inizialmente vengano previsti altri due laboratori a

¹³⁸ A. Callen, *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914*, Astragal Books, London 1979

¹³⁹ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., p. 99

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 5, 9, 99-101

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 98

¹⁴² P. Rössler, op. cit., p. 15-17

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 76-87, 100-101, 136-157, 172-177, 204-215, 268-277, 300-309, 312-315, 330-341, 352-373, 380-383, 386-397, 400-401, 412-415, 418-419, 442-445

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 358-359, 418-419

indirizzo *femminile* di assai breve durata (ceramica e rilegatura)¹⁴⁵. Va inoltre tenuta in considerazione la totale inesistenza di un dipartimento tessile all'interno della Camera del Lavoro al tempo della repubblica di Weimar: un dato da non sottovalutare, in quanto comporta ulteriori difficoltà per queste donne al momento di cercare un'occupazione una volta conclusi gli studi¹⁴⁶. A fronte di tutti questi elementi, dedicarsi al tessile rappresenta per le studentesse del Bauhaus una scelta quasi obbligata e al contempo un rischio per la propria carriera futura; tuttavia, nonostante le controverse circostanze, queste giovani donne riescono nell'intento di rinnovare profondamente il *medium* e, in alcuni casi, riuscendo perfino ad affermarsi grazie ad esso.

Le controversie, però, non si esauriscono qui: un altro importante saggio pubblicato in concomitanza con il centenario è *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics* (2019)¹⁴⁷ di Elizabeth Otto; il titolo trae ispirazione dalle teorie elaborate dalla sociologa statunitense Avery F. Gordon¹⁴⁸ in merito al concetto di *haunting* ("inquietante"), con l'obiettivo di definire quel particolare frangente in cui "le persone che sono destinate ad essere invisibili"¹⁴⁹ manifestano liberamente la propria specificità nonostante la repressione cui sono sottoposte¹⁵⁰. Il convergere di diverse marginalità non è limitato dunque al solo *medium* tessile ed esclusivamente alla condizione femminile, bensì coinvolge l'istituzione del Bauhaus su molteplici livelli: tenere a mente le dinamiche interne all'istituzione è, secondo Otto, indispensabile e assai più efficace rispetto al concentrarsi sulle singole opere e biografie. Grazie al saggio di Otto ci rendiamo presto conto che anche in questo caso – a dispetto delle premesse – il legame tra tessuto e Bauhaus non sia una questione esclusivamente femminile: ella ci ricorda nello specifico un caso ancora poco noto, quello dell'eccentrico studente Max Pfeiffer-Watenphul (1896-1976)¹⁵¹, il quale approda al Bauhaus dopo brillanti studi in legge, folgorato dalla visita ad una mostra di Paul Klee (1879-1940), docente dal 1920 presso la scuola. A differenza delle sue pur altrettanto talentuose colleghe, Pfeiffer-Watenphul si trova in una posizione di assoluto privilegio: non solo ha libero accesso a tutti i laboratori, compreso quello di tessitura, ma è talmente ben voluto da Gropius da poter cogliere la rara opportunità di

¹⁴⁵ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 15

¹⁴⁶ P. Rössler, op. cit., p. 15

¹⁴⁷ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit.

¹⁴⁸ A. F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008

¹⁴⁹ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., p. 5

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 4-5

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 143-149

usufruire di uno studio tutto per sé¹⁵². Risale al 1921 circa un suo arazzo in canapa e lana, riprodotto sul catalogo della mostra “Staatliches Bauhaus” (1923): è un’opera astratta e luminosa in cui ritroviamo l’evidente influenza dell’approccio di Klee al colore ed alla stessa pittura, del resto rintracciabile in molta altra produzione tessile del Bauhaus.

La radiosa *materialità* caratterizzante l’arazzo di Pfeiffer-Watenphul ci indica una scelta di metodo ancora più significativa: infatti in questa trattazione intendiamo concentrare la nostra attenzione sui pezzi unici realizzati con tecniche prevalentemente manuali, nonostante l’importanza che venne ricoperta, quasi a pari merito, dai tessuti industriali prodotti in serie dal Bauhaus e dalla stessa Anni Albers (in particolare dopo il trasferimento dalla prima sede di Weimar a quella di Dessau, nel 1926¹⁵³). La ragione ci viene offerta, in tempi a noi più prossimi, dal critico e filosofo dell’arte statunitense Arthur C. Danto (1924-2013) il quale, nel suo breve saggio *Weaving as Metaphor and Model for Political Thought* (2006)¹⁵⁴, ha definito il processo di industrializzazione nella tessitura come “cognitive barrier”¹⁵⁵ che ci impedisce, come una lente opaca, di cogliere i profondi significati politici e le potenti narrazioni insite nel manufatto tessile. Come vedremo a breve, non è certo un caso che questo saggio di Danto sia stato originariamente incluso in una monografia dedicata a Sheila Hicks (n. 1934), una delle più rilevanti artisti tessili a noi contemporanee e a suo tempo allieva di Anni Albers.

Dal momento che abbiamo deciso di mantenere come figura di riferimento proprio Anni Albers, non approfondiremo particolarmente nel dettaglio l’opera di altri artisti specializzati in ambito tessile all’interno del Bauhaus; tuttavia, alcuni aspetti andrebbero senz’altro puntualizzati in modo da poter meglio coglierne l’influenza sull’opera della stessa Albers. In primo luogo, come abbiamo già parzialmente anticipato, la produzione tessile sviluppatasi in questa realtà trae la propria origine da fondamenti che sono pittorici prima ancora che specificamente *tessili*: le teorie sul colore sviluppate da Johannes Itten (1888-1967), docente alla guida del *Vorkurs* tra il 1919 e il 1923¹⁵⁶, nonché gli insegnamenti dello stesso ambito impartiti in altri corsi dal già menzionato Klee e da Vasilij Kandinskij (1866-1944), hanno un forte impatto sulla sensibilità e la progettualità delle nostre abili tessitrici; ancor più significativo è il contributo di un altro pittore, Georg Muche (1895-1987), il cui insegnamento

¹⁵² Ibidem, p. 144

¹⁵³ R. De Fusco, op. cit., p. 140-142

¹⁵⁴ A. C. Danto, *Weaving as Metaphor and Model for Political Thought*, in *The Textile Reader*, curated by J. Hemmings, Berg, London 2012, pp. 205-209

¹⁵⁵ Ibidem, p. 207

¹⁵⁶ J. Itten, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano 2010

teorico va presto ad affiancare, proprio all'interno del laboratorio di tessitura, quello pratico impartito sin dagli inizi da Helene Börner (1870-1938)¹⁵⁷. La produzione tessile delle *Bauhausmädels* si orienta tendenzialmente verso una spiccata geometrizzazione, da non confondersi però con una vuota sintesi e con una altrettanto fredda *palette* cromatica. Sebbene tenda a prevalere una forte tendenza verso l'astrazione, questa non è l'unica tensione riscontrabile nei tessuti prodotti al Bauhaus. L'eccezione ci viene fornita, anche stavolta, da un uomo il cui percorso incrocia il laboratorio di tessitura, Else Mögelin (1887-1982): in un suo pannello decorativo del 1929, infatti, si possono ancora riscontrare elementi compositivi di tipo figurativo, tra cui spicca un cervo su uno sfondo d'ispirazione vegetale e dal pur intenso lirismo cromatico¹⁵⁸. Le *Bauhausmädels*, invece, dimostrano sin da subito una maggior propensione per l'applicazione del verbo razionalista e funzionalista, facendosi notare per aspetti come le innovative asimmetrie compositive: è il caso, ad esempio, di Benita Otte-Koch (1892-1976)¹⁵⁹ e dei tappeti da lei realizzati nel 1923¹⁶⁰, in cui una gamma cromatica relativamente limitata viene ampiamente compensata dall'originalità compositiva, in un susseguirsi di quadrangoli dall'andamento concentrico. Ancora più notevoli sono gli esuberanti virtuosismi tecnici, affatto infrequenti e grazie ai quali si impone, tra tutte, Gunta Stölzl (1897-1983)¹⁶¹, l'unica donna su sei soli studenti ad essere selezionata come docente all'interno dello stesso Bauhaus¹⁶² ed unica docente donna al momento del trasferimento di sede da Weimar a Dessau¹⁶³. Gli intricati ed intensi arazzi realizzati da Stölzl sono protesi verso un ritmo che si fa sempre più vorticoso, se non pressoché esplosivo, come in un celebre e vitalistico esempio portato a compimento tra il 1926 e il 1927¹⁶⁴. Stölzl incarna l'incontro decisivo che permetterà ad Anni Albers di trovare la propria strada, come è al contempo l'insegnante dirompente nel metodo ma conservatrice nel pensiero, secondo la quale il Bauhaus non dovrebbe distogliere le proprie studentesse dall'obiettivo primario e atavico di divenire mogli e madri (magari grazie a un buon matrimonio combinato nella medesima istituzione, cosa che spesso accade e nemmeno troppo sorprendentemente)¹⁶⁵. Non meno rilevante è, infine, la possibilità di riscontrare legami tra tessuto e *collage* anche nella cultura progettuale del Bauhaus, come nel caso di Grete Reichardt

¹⁵⁷ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 15

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 73

¹⁵⁹ P. Rössler, op. cit., pp. 84-87

¹⁶⁰ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., pp. 64-65

¹⁶¹ P. Rössler, op. cit., pp. 136-143

¹⁶² *Ibidem*, p. 18

¹⁶³ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., pp. 99, 101

¹⁶⁴ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., pp. 70-71

¹⁶⁵ P. Rössler, op. cit., pp. 18-19

(1907-1984)¹⁶⁶, la quale realizza manufatti tessili partendo proprio da bozzetti basati su *collage*: ci troviamo di fronte, dunque, ad un'ulteriore dimostrazione delle notevoli interconnessioni tra questi due diversi mondi espressivi e materici.

Avendo per oggetto della nostra analisi un contesto come quello del Bauhaus, considerare il tessuto esclusivamente come oggetto d'arte e di *design*, rimanendo entro una dimensione strettamente materica, potrebbe presto rivelarsi quantomeno riduttivo, se non superficiale. Nella realtà del Bauhaus e, più in generale, della cultura artistica europea tra gli anni Venti e Trenta, il tessuto può infatti essere preso in esame parallelamente come vera e propria categoria di senso che rientra nel campo d'indagine anche di altri tipi di *medium*, come quello fotografico. Anche in questo caso, interessanti spunti di riflessione ci vengono offerti da Elizabeth Otto. Già autrice di un altro saggio dalle prospettive innovative come *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School* (2019)¹⁶⁷, Otto in *Haunted Bauhaus* pone l'accento sulla ridefinizione in parallelo dei concetti di *mascolinità*¹⁶⁸ e di *femminilità*¹⁶⁹ all'interno del Bauhaus, *in primis* attraverso l'auto rappresentazione delle persone che ne fanno parte. In merito alla reinterpretazione della *femminilità*, Otto approfondisce le ricerche portate avanti proprio in ambito fotografico da Marianne Brandt e Gertrud Arndt.

Marianne Brandt (1893-1983)¹⁷⁰, distintasi prima come pittrice e poi soprattutto come *designer* specializzata nell'uso del metallo, sviluppa in parallelo una ricerca attorno all'autoritratto fotografico, dai risultati piuttosto interessanti ma riscoperti solo recentemente¹⁷¹. Ricorrendo all'ausilio di sfere riflettenti in quanto ricoperte dal suo materiale prediletto, il metallo, Brandt ci offre una visione intenzionalmente distorta della realtà, come nel *Selbstporträt mit Bauhausstoff, Kugeln, und Wellpappe* ("Autoritratto con tessuto Bauhaus, sfere e carta ondulata", 1928 circa)¹⁷². In questa fotografia il tessuto a metraggio prodotto nel laboratorio di tessitura a Dessau – a dispetto del genere fotografico qui rappresentato – si rivela

¹⁶⁶ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 66

¹⁶⁷ E. Otto, *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, Bloomsbury Publishing, London 2019

¹⁶⁸ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., pp. 58-89

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 90-130

¹⁷⁰ P. Rössler, op. cit., pp. 88-99

¹⁷¹ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., pp. 112-121

¹⁷² *Ibidem*, p. 116

essere il vero protagonista, ormai divenuto un prodotto della lavorazione meccanicizzata, rigoroso nello stile e pienamente *moderno*. Se il tempo delle avanguardie, come già abbiamo messo in evidenza, è uno dei tempi eletti alla riabilitazione del marginale, il *pattern* a righe costituisce indubbiamente una parte non indifferente di questo processo: tornato alla ribalta nella riflessione teorica da qualche decennio grazie ad un saggio dedicatogli dallo storico e antropologo francese Michel Pastoreau¹⁷³, questo tipo di *pattern* è stato a lungo sinonimo di peccato, trasgressione ed emarginazione¹⁷⁴. In origine caratterizzante i reietti della società, esso è divenuto progressivamente, dall'inizio del Novecento fino ad oggi, appannaggio dell'*élite* artistica e creativa¹⁷⁵, per poi ritornare alle classi popolari, seguendo un ciclo ancora ininterrotto¹⁷⁶. Potremmo ora ipotizzare che la ripresa del *pattern* a righe nella produzione tessile del Bauhaus, e l'utilizzo che ne fa a sua volta Brandt, non sia puramente una scelta di rigore formale, compiuta nella rincorsa alle promesse di modernità e di funzionalità.

Inoltre, l'autoritratto di Brandt non è un caso isolato nella sua epoca: le righe contraddistinguono, in una irriverente mescolanza di geometrie, anche alcuni dei costumi divenuti protagonisti in quell'ininterrotto flusso di azioni a carattere performativo¹⁷⁷ praticato dalla "Baronessa dada"¹⁷⁸ Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927)¹⁷⁹; molte righe si ritrovano, del resto, anche sui tessuti d'arredo e soprattutto di moda progettati nello stesso periodo da Sonia Delaunay¹⁸⁰. Nel caso dell'autoritratto di Brandt, però, le righe non vanno a ridefinire la sua corporeità, semmai mostrano le difficoltà incontrate dal corpo femminile nel tentativo di integrarsi all'interno dell'universo visivo proprio del Bauhaus¹⁸¹: non viene definito il corpo considerato singolarmente, bensì lo spazio in cui esso va ad inserirsi. Quasi perdendo la propria consistenza materica, il tessuto rigato, unito alla carta ondulata, crea un vortice avvolgente – di cui il volto riflesso di Brandt è il fulcro – composto di quegli stessi *patterns* in

¹⁷³ M. Pastoreau, *La stoffa del diavolo*, Il Melangolo, Genova 1993

¹⁷⁴ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 104-105

¹⁷⁵ A. Solaro, *Leggere tra le righe*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 26 giugno 2020, pp. 74-77

¹⁷⁶ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 104-105

¹⁷⁷ C. Alemani, *La musa emancipata che ebbe più coraggio dei dadaisti*, in "D- La Repubblica", 8 febbraio 2020, pp. 156-157

¹⁷⁸ A. Accatino, *Outsiders. Storie di artisti geniali che non troverete nei manuali di storia dell'arte*, Giunti, Firenze 2017, p. 17

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 12-21

¹⁸⁰ J. Damase, op. cit.

¹⁸¹ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., p.

bianco e nero che un giorno, quarant'anni dopo, verranno sapientemente disciplinati nelle opere *optical* della pittrice britannica Bridget Riley¹⁸².

Pressoché in contemporanea a Brandt, anche Gertrud Hantschk (1903-2000)¹⁸³ sceglie di concentrarsi sul genere dell'autoritratto fotografico: formatasi a sua volta nel laboratorio di tessitura, nonostante la sua prima aspirazione fosse quella di diventare architetto¹⁸⁴, ella inizia ad indagare il nuovo *medium* in seguito al conseguimento del diploma ed al matrimonio con Alfred Arndt nel 1927¹⁸⁵. Il nuovo ruolo di donna sposata pone Gertrud Arndt nella difficile condizione di dover rimettere in discussione non solo la propria posizione sociale ma anche le proprie aspirazioni artistiche: trovandosi in bilico tra un passato come *textile designer* ed un futuro incerto, Gertrud Arndt decide così di trasporre questa particolare fase, momento critico sia sul piano professionale che personale, attraverso una serie di travestimenti giunti sino a noi sempre grazie all'ausilio del mezzo fotografico, intitolata *Maskenfotos* ("Foto maschera")¹⁸⁶. In questa serie, Arndt stravolge completamente a livello concettuale il materiale su cui si è basata la sua formazione, trasformandolo in una vera e propria gabbia, dal momento che esso incarna tutte le aspettative e ambizioni tradite dopo essere stata ammessa al Bauhaus. Nuovamente torna in gioco l'associazione tra *femminile* e *decorativo*, suggerendoci un paragone con il già menzionato ritratto di Maria Sèthe, risalente a trent'anni prima: stavolta è la donna a determinare autonomamente la propria rappresentazione e l'intento non è quello di ridisegnare la realtà del quotidiano – una realtà rispetto alla quale la donna deve dimostrare una perfetta compatibilità – bensì quello di creare un'estemporanea realtà parallela in cui possano manifestarsi liberamente sentimenti contrastanti. I tessuti che Arndt utilizza per i propri travestimenti, il più delle volte, non potrebbero essere più lontani dai principi formali sostenuti dal Bauhaus: un'apoteosi di trasparenze ravvivate da boccioli, di *tulle* e d'organza, un autentico tripudio di vezzi in foggia di *paillettes*, *pois* e perfino piume, tutti elementi che nel loro insieme non intendono valorizzare il corpo della donna e tantomeno rivelarsi concretamente utili, bensì imprigionarlo gradualmente, come dimostra l'esempio della *Maskenfoto Nr. 16* (1930)¹⁸⁷: qui lo sguardo di Arndt non è più esplicitamente rivolto allo spettatore, emergendo dalla rigida griglia di *tulle* che avvolge completamente la testa e dissolvendosi in una doppia

¹⁸² M. Giordano, op. cit., pp. 222-224

¹⁸³ P. Rössler, op. cit., pp. 222-231

¹⁸⁴ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., p. 121

¹⁸⁵ P. Rössler, op. cit., pp. 223

¹⁸⁶ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., p. 123

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 127

esposizione, mentre l'intero corpo risulta ormai irrimediabilmente incapsulato all'interno di una sovrapposizione ipertrofica di materiali che non possono certamente dirsi funzionali. È in questo frangente che il razionalismo viene stravolto, sfociando nel surrealismo, mentre Arndt, donna e al contempo artista disillusa, inizia a percepire la promessa di divenire artefici del proprio destino come un mero inganno, rimanendo bloccata in un *hic et nunc* dolceamaro¹⁸⁸.

A dimostrazione del fatto che quanto realizzato da Marianne Brandt ed Gertrud Arndt non costituisce una esperienza isolata, potremmo compiere ora una breve deviazione nella Francia coeva, connettendoci all'opera di Claude Cahun (1894-1954). Cahun¹⁸⁹, pressoché contemporaneamente alle sperimentazioni del Bauhaus, si impegna a sua volta nel ridefinire le modalità di autorappresentazione attraverso il mezzo fotografico attingendo, da un lato, al mondo del teatro e, dall'altro, a principi d'ispirazione surrealista¹⁹⁰ e talora più esplicitamente politica¹⁹¹. Nell'inarrestabile ridefinizione del sé cui si sottopone¹⁹², Cahun afferma le molteplici e potenziali manifestazioni della propria identità¹⁹³ tendendo sempre più verso il genere che ritiene più confacente, il neutro¹⁹⁴: in questo senso, Cahun si spinge oltre rispetto alla gabbia di fronzoli in cui è, seppur volontariamente, intrappolata Arndt¹⁹⁵ – con cui mantiene però in comune un originale sviluppo del concetto di *masquerade* – avvicinandosi maggiormente a quanto realizzato da Brandt nel suo già menzionato autoritratto del 1928¹⁹⁶. In uno dei suoi autoritratti più celebri, pressoché contemporaneo a quello di Brandt (1929 circa), Cahun si riflette in uno specchio, sfidando lo spettatore assieme alla sua perturbante androginia. Come complemento ideale a questa auto rappresentazione, una buona porzione della fotografia è dominata da un tessuto il cui pattern a scacchi riveste Cahun quasi per intero, in aperto contrasto con la seduttività che trapela dallo sguardo dell'artista. La scelta di indossare questo tipo di tessuto viene ricondotta da Jennifer L. Shaw ad un immaginario teatrale, se non carnevalesco, quasi si trattasse di un *harlequin* costume non riconducibile ad alcuna precisa identità di genere.

¹⁸⁸ Ibidem, pp. 123-126

¹⁸⁹ J. L. Shaw, *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*, Reaktion Books, London 2017

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 128-195

¹⁹¹ C. Cahun, *Le scommesse sono aperte*, Edizioni WunderKammer, Vignola 2018

¹⁹² A. Romano Pace, op. cit., p. 51

¹⁹³ M. Vanzo, *Quando il corpo racconta. Performance e fotografia a Bologna*, in "Art&Dossier", 374, marzo 2020, p. 20

¹⁹⁴ A. Accatino, op. cit., p. 188

¹⁹⁵ E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, op. cit., pp. 121-130

¹⁹⁶ J. L. Shaw, op. cit., pp. 46-127

In questa sede potremmo ipotizzare che non si tratti solo di una scelta di ispirazione teatrale, dal momento che questo tipo di *pattern* rappresenta, nella cultura visiva occidentale, uno dei simboli della marginalità per eccellenza, parimenti a quello a righe. Recentemente, infatti, in Italia è stato pubblicato *La stoffa a quadri*¹⁹⁷ di Isabella Ducrot, già nota artista, autrice e collezionista devota al tessile¹⁹⁸: un testo che, pur nella sua brevità, si rivela denso di significato, mettendo in luce la quasi totale assenza delle stoffe quadrettate nella storia della pittura occidentale, in quanto per lungo tempo considerate “volgari, ovvie, troppo comuni”¹⁹⁹, ai limiti del quotidiano e dunque del rappresentabile. Un tale stigma viene parzialmente cancellato solo al tempo delle avanguardie, lo stesso in cui anche il già menzionato *pattern* a righe trova il proprio riscatto: è il tempo in cui l’autoritratto di Cahun si colloca, così come – seppur attraverso mezzi e declinazioni differenti – l’opera della stessa Anni Albers, il tempo luminoso in cui viene riscoperto tutto il potenziale nascosto nella “nudità estrema del quadrettato”²⁰⁰. Riprendendo questa medesima immagine, risulta evidente quanto nel suo autoritratto Cahun, pur occultando agli occhi dell’osservatore quasi ogni centimetro di pelle, metta pienamente a nudo e rivendichi tutta la propria marginalità, insita contemporaneamente nella propria identità di genere e nel proprio orientamento sessuale²⁰¹. Anche in questo caso, nonostante Cahun operasse in un contesto del tutto distinto da quello cui facevano riferimento le *Bauhausmädels*, è evidente come entrambe queste esperienze si collochino nel medesimo *Zeitgeist*, tra rinnovamento estetico e rivendicazioni identitarie.

Se torniamo alla Germania dello stesso periodo storico, da cui ci siamo solo momentaneamente allontanati, ritroviamo stoffe a quadri anche nella pittura della *Neue Sachlichkeit*, la “nuova oggettività”²⁰² cui è riconducibile l’olio su tela *Das Handtuch* (“L’asciugamano”, 1933)²⁰³ di Franz Radziwill (1895-1983): opera che ha per protagonista, anche stavolta, un tessuto a quadri, presenza luminosa e ancora più marcatamente quotidiana, colto nel suo stagliarsi contro un muro irrimediabilmente scrostato, uno sfondo ferito come la realtà sociale in cui esso si colloca. Ritornando entro il più circoscritto ambito da cui siamo partiti, le stesse

¹⁹⁷ I. Ducrot, *La stoffa a quadri*, Quodlibet, Macerata 2018

¹⁹⁸ D. Galateria, *Una visione e nei quadri apparvero i quadretti*, in “Il Venerdì-La Repubblica”, 25 gennaio 2019, pp. 94-95

¹⁹⁹ I. Ducrot, *La stoffa a quadri*, op. cit., p. 25

²⁰⁰ Ibidem, p. 51

²⁰¹ J. L. Shaw, op. cit., p. 104

²⁰² *Nuova oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar 1919-1933*, catalogo della mostra a cura di S. Barron e S. Eckmann (Venezia, Museo Correr), Prestel, München 2015

²⁰³ Ibidem, p. 245

Bauhausmädels indossavano con estrema frequenza tessuti a righe o a quadri²⁰⁴, già parte integrante degli arredi della scuola: è giunto fino a noi, tra le altre fotografie superstiti, un ritratto scattato nel 1931 da Erich Consemüller (1902-1957) a Ruth Hollós (1904-1993), altra giovane e talentuosa *textile* designer: qui Hollós viene colta mentre è intenta al telaio ed indossa proprio un abito a quadri, il cui tessuto è stato da lei stessa realizzato²⁰⁵, ed altrettanti quadri ritornano anche in suo brillante pannello decorativo del 1927²⁰⁶. Sulle ricche sfumature di senso insite parimenti nelle stoffe a righe e a quadri torneremo nei prossimi capitoli, dimostrando la loro costante attualità.

Torniamo ora al nostro punto di partenza, Anni Albers: indubbiamente una delle più rilevanti, se non la più influente in assoluto tra tutte le allieve del Bauhaus. Un elemento che la contraddistingue è la capacità di mantenere per tutta la vita una forte autonomia artistica e progettuale rispetto al marito, Josef Albers (1888-1976), che sposa nel 1925²⁰⁷, pur accogliendone al contempo i notevoli contributi alle teorie del colore²⁰⁸ che proseguono sulla scia di quanto già delineato da Itten, Klee ed altri maestri del Bauhaus. Da un punto di vista compositivo, durante gli anni della formazione Anni Albers inizia a strutturare le proprie opere tessili sulla base di moduli semplici come quadrati e rettangoli, esplorandone le infinite combinazioni e rincorrendo un'asimmetria non immediatamente percepibile e affatto disturbante, similmente ad Otte-Koch e Hollós²⁰⁹; da un punto di vista cromatico, invece, predilige gamme di tonalità prevalentemente fredde ma rischiarate con sapienza da elementi caldi, gialli e talora rossi²¹⁰. Inoltre, è sempre nel corso degli anni Venti che Anni Albers inizia a sviluppare una riflessione attorno al rapporto tra tessuto e architettura che la accompagnerà per tutta la vita, sin dal progetto di diploma incentrato sulla realizzazione di un tessuto acustico per un auditorium a Bernau (1929)²¹¹: i pannelli tessili di Anni Albers non sono da intendersi come opere monumentali nel senso tradizionale del termine bensì – secondo quanto osservato da una delle più note esperte del tessuto nel Bauhaus, T'ai Smith²¹² – come manufatti dalle

²⁰⁴ P. Rössler, op. cit., pp. 21, 30, 47, 50-51, 67, 78, 93, 95, 120-122, 155, 177, 191, 200, 224, 228, 232, 254, 262-263, 265, 282-283, 304, 306, 314, 338, 358, 373, 390, 404, 411, 434-437, 442, 462

²⁰⁵ Ibidem, p. 265

²⁰⁶ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 72

²⁰⁷ *Anni Albers*, op. cit., p. 13

²⁰⁸ J. Albers, *Interazione del colore*, Milano, Il Saggiatore 2013

²⁰⁹ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., pp. 74-75

²¹⁰ *Anni Albers*, op. cit., pp. 23, 29-31, 46-51

²¹¹ Ibidem, p. 37, pp. 60-63

²¹² T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014

proprietà luminose e acustiche, dunque oggetti funzionali, al contempo in grado di dissimulare la propria pur notevole presenza materica per integrarsi nello spazio. Per queste ragioni, l'opera tessile non è mai concepita da Anni Albers come elemento del tutto indipendente ed autoreferenziale, anzi come elemento in costante dialogo col contesto in cui va ad inserirsi, diventandone una componente integrante e ancor più funzionale nel momento in cui si evolve nei *room dividers*²¹³, pannelli mobili che ella inizia a progettare dagli anni Quaranta negli Stati Uniti. È qui che i coniugi Albers arrivano nel 1933²¹⁴, in fuga dall'avanzare del nazismo che ha da poco imposto la chiusura del Bauhaus e che sta iniziando a ripercuotersi sulla comunità ebraica: la stessa Anni Albers ha origini ebraiche e trova fortunatamente la possibilità di salvarsi, a differenza di altre *Bauhausmädels* che troveranno la morte nei campi di concentramento: tra loro ci sarà anche un altro astro nascente dell'arte tessile, Otti Berger (1898-1944)²¹⁵. Davanzo Poli utilizza un'immagine molto poetica riferendosi alla fuga dei talenti del Bauhaus dalla Germania, paragonandola ad una dispersione di *pollini*²¹⁶ dagli esiti particolarmente fruttuosi, nonostante le tragiche circostanze storiche. È in questo quadro che si inserisce dunque Anni Albers, la quale prosegue l'attività di insegnamento già avviata al Bauhaus nel 1931, dove sostituisce Stölzl per un breve periodo, approdando nel 1934 ad una istituzione da poco fondata e altrettanto rivoluzionaria: il Black Mountain College, dove continuerà ad insegnare fino ad un nuovo trasferimento a Yale nel 1949²¹⁷. Giunta in terra americana, Anni Albers ha modo di dare un'ulteriore svolta alla propria produzione sia su un piano più prettamente teorico che a livello tecnico e stilistico. In primo luogo, per quest'artista rimane fondamentale mantenere come punto di riferimento l'atto stesso del tessere, a prescindere dai nuovi materiali forniti con costanza dal progresso della scienza e che pure ella esplora con profitto²¹⁸; per Anni Albers, inoltre, il telaio va accuratamente *vestito* prima di ogni utilizzo, quasi come se fosse un prolungamento del corpo del tessitore, poi maneggiato secondo precise leggi razionali come un musicista farebbe col proprio strumento²¹⁹. Tutte questi principi nascono da uno studio approfondito della storia della tessitura attraverso le più diverse epoche e culture, con una speciale attenzione per quelle del centro e sud America, che Anni Albers inizia ad esplorare concretamente attraverso una serie di viaggi che iniziano subito dopo il suo arrivo nel nuovo continente, nel 1935, l'anno in cui ella scopre la cultura

²¹³ *Anni Albers*, op. cit., pp. 36- 43, 60-63

²¹⁴ *Ibidem*, p. 15

²¹⁵ P. Rössler, op. cit., pp. 148-157

²¹⁶ D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 16

²¹⁷ *Anni Albers*, op. cit., pp. 65

²¹⁸ A. Albers, *Constructing Textiles*, in *The Textile Reader*, op. cit., pp. 387-390

²¹⁹ *Anni Albers*, op. cit., pp. 16-18

precolombiana²²⁰. Avvicinandosi al lascito delle antiche culture sudamericane, l'artista dimostra non solo di saperle studiare e documentare, dando vita ad importanti collezioni di manufatti tessili – oltre alla sua collezione personale, ricordiamo la Harriet Engelhardt Collection²²¹, costituita come supporto all'attività didattica svolta al Black Mountain College²²² – nonché ad opere che accolgono le nuove fonti d'ispirazione rispettando pienamente le culture d'origine e senza scadere in una facile voglia di *esotico* o di *primitivo*, ben lontane quindi dal rischio d'essere accusate di *cultural appropriation* come oggi accade frequentemente, contrariamente a quanto si potrebbe suggerire invece per tanta architettura e altrettanto *design* caratterizzanti gli Stati Uniti del tempo²²³. Tutta questa ampia riflessione teorica sviluppata da Anni Albers confluirà successivamente in alcuni saggi piuttosto significativi, in particolare *On Designing* (1959)²²⁴ e l'ancor più noto *On Weaving* (1965)²²⁵, considerati ancor oggi delle pietre miliari nel campo degli studi dedicati al tessile.

Per concludere, giungiamo ora ai *pictorial weavings*²²⁶ del lungo e stimolante periodo americano, nel corso del quale Anni Albers, pur riconoscendo le potenzialità della meccanizzazione, preferisce puntare l'obiettivo su una rielaborazione originale delle tecniche antiche²²⁷ e ad un consapevole superamento della presunta rigidità insita nella griglia compositiva, dando vita a tessuti che si possono definire compiutamente *modernisti*²²⁸.

A livello formale Anni Albers segue due percorsi principali. Il primo percorso riguarda l'elemento compositivo del nodo, che inizia a dispiegarsi su piano bidimensionale attorno al 1947 per continuare a svilupparsi almeno fino al termine del decennio successivo²²⁹. Trasposti prima in forma grafica, attraverso la serie dei *Knot paintings*²³⁰, i nodi si manifestano poi in forma tessile non come frutto di dinamiche casuali bensì come espressione di precise leggi matematiche; al contempo, si amplia la gamma cromatica cui Anni Albers attinge, divenendo talora brillante e prevalentemente calda, come si può evincere dalla serie di disegni preparatori

²²⁰ Ibidem, pp. 74-76

²²¹ Ibidem, pp. 106-109

²²² Ibidem, pp. 64-73

²²³ E. Dellapiana, G. Montanari, op. cit., pp. 362-369

²²⁴ A. Albers, *On Designing*, Wesleyan University Press, Middletown 1962

²²⁵ A. Albers, *On Weaving*, Princeton University Press, Princeton 2017

²²⁶ *Anni Albers*, op. cit., p. 26

²²⁷ Ibidem, p. 22

²²⁸ Ibidem, p. 25

²²⁹ Ibidem, pp. 86-97

²³⁰ Ibidem, p. 87

Drawing for a Rug II (1959)²³¹ e da un tappeto che l'artista realizza interamente in nylon²³². Dal punto di vista dei materiali, infatti, Anni Albers accoglie a pari merito nella propria pratica sia le fibre più tradizionali (lana, cotone, lino), sia quelle più sperimentali come *nylon*, ciniglia, *rayon*, iuta, *lurex*, avendo interiorizzato quanto già insegnato all'interno del Bauhaus in merito.

Il secondo percorso che Anni Albers intraprende è, infine, quello che considera il tessuto come strumento di comunicazione non verbale²³³, dando vita ad una riflessione che, con ogni probabilità, è ancora l'aspetto più attuale nella sua produzione: specialmente nei suoi *pictorial weavings* ella dà vita a composizioni zigzaganti ma non per questo caotiche, come in *Development in Rose II* (1952)²³⁴, in cui un antico codice sembra essersi sedimentato ed impresso su un supporto in lino dalle tenui tonalità pastello. Nell'ambito dei *pictorial weavings* rimane imprescindibile trovare un punto di equilibrio tra ricerca artistica e funzionalismo, un equilibrio difficilmente perseguibile²³⁵ che tuttavia Albers raggiunge con successo, mantenendo sempre come fulcro il rapporto tra opera tessile e spazio architettonico. A questo proposito, un esempio altamente significativo è costituito dalle commissioni ricevute da parte di alcune sinagoghe sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta, grazie alle quali Anni Albers recupera un legame con la cultura ebraica d'origine, da intendersi però nel suo caso non come identità prettamente religiosa. La prima di queste commissioni arriva dal Jewish Temple Emam El di Dallas attorno al 1957, mentre risale al 1961 quella della Congregation B'nai Israel di Woonsocket²³⁶: in entrambi i casi si tratta di pannelli tessili di notevoli dimensioni, la cui funzione è quella di proteggere l'arca contenente la Torah e in cui si può riscontrare il medesimo modello compositivo a zig-zag che, nella sua pura astrazione, ben si presta alle esigenze di una religione dichiaratamente aniconica²³⁷. Simili presupposti si ritroveranno in un'altra serie di pannelli tanto potente quanto dissimulatamente monumentale, *Six Prayers* (1966-1967)²³⁸, realizzata su commissione del Jewish Museum di New York per commemorare l'Olocausto, in cui il critico Mark Stevens ha identificato un profondo valore rituale, quasi una reinterpretazione *modernista* e architettonica degli scialli utilizzati durante la preghiera.

²³¹ Ibidem, pp. 95-96

²³² Ibidem, p. 97

²³³ Ibidem, pp. 136-144

²³⁴ Ibidem, p. 113

²³⁵ A. Albers, *Constructing Textiles*, in *The Textile Reader*, op. cit., p. 389

²³⁶ *Anni Albers*, op. cit., pp. 145-157

²³⁷ Ibidem, pp. 144-151

²³⁸ Ibidem, pp. 146-149

Oggi, a distanza di un secolo dalla nascita del Bauhaus, la lezione di Anni Albers rivive grazie al percorso dei suoi allievi, tra i quali troviamo una delle più rilevanti artisti tessili della nostra contemporaneità, Sheila Hicks (n. 1934)²³⁹, la quale ha costruito con perseveranza una lunga carriera attorno a molteplici interconnessioni tra medium tessile, scultura e installazione, culminata nella partecipazione alla 57. Biennale d'Arte di Venezia del 2017²⁴⁰. Nel mentre, l'opera così radicalmente *moderna* di Anni Albers viene riscoperta anche in Italia, dove il suo *pictorial weaving* intitolato *From the East* (1963)²⁴¹ è stato esposto proprio in occasione della già menzionata mostra "What a Wonderful World" (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2019): dalla fitta e calda trama di cotone e plastica riemerge dirompente, proprio come il Sole da Oriente, una scrittura arcana che non smette mai di interpellarci.

d. Quando l'attivismo è armato di telaio. L'esempio di Hannah Ryggen

"Il tempo passato è la parte già compiuta dello sterminato arazzo del mondo"²⁴²: per introdurre l'artista su cui concentreremo ora il nostro sguardo – autentica maestra proprio nell'arte dell'arazzo – le parole giuste ci vengono offerte nuovamente da Isabella Ducrot, attraverso un altro suo libro tanto breve quanto carico di senso, *La matassa primordiale* (2008). L'arazzo è, infatti, un'arte antica che non ha mai smesso di rinnovarsi ed il cui grado di narratività ed eloquenza varia molto a seconda del suo creatore e dell'epoca cui appartiene: ci sono in particolare arazzi che, pur appartenendo ad un passato più o meno remoto, traducono efficacemente, sia a livello visivo che materico, racconti e messaggi ben lontani dal perdere di attualità. È a quest'ultima tipologia che possiamo ricondurre l'opera di Hannah Ryggen (1894-1970), svedese di nascita ma norvegese d'adozione, e propriamente norvegese si può definire la sua arte, come lei stessa amava dire²⁴³.

Oggi riconosciuta come una dei più influenti artisti scandinavi del Novecento, Hannah Ryggen – che pure ha potuto vantare in vita una partecipazione alla XXXII Biennale di Venezia nel 1964 – ha iniziato ad essere riscoperta dal mondo dell'arte solo nell'ultimo decennio, dopo che alcune

²³⁹ W. Chadwick, op. cit., pp. 500-501

²⁴⁰ 57. Esposizione Internazionale d'Arte. Viva Arte Viva, catalogo, vol. I, Venezia 2017, pp. 460-463

²⁴¹ *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, op. cit., pp. 278

²⁴² I. Ducrot, *La matassa primordiale*, op. cit., pp. 13-14

²⁴³ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, exhibition catalogue curated by M. Paasche and E. Schlicht (Frankfurt, Schirn Kunsthalle), Prestel, München 2019, p. 7

sue opere sono state incluse nella tredicesima edizione di dOCUMENTA (13)²⁴⁴, curata nel 2012 da Carolyn Christov-Bakargiev²⁴⁵. Bisogna attendere tempi assai recenti per vedere allestita una sua grande retrospettiva al di fuori della Norvegia: “Hannah Ryggen. Woven Manifestos” (2019)²⁴⁶, tenutasi presso la Schirn Kunsthalle di Francoforte sul Meno e curata da Marit Paasche ed Esther Schlicht; sempre alla storica dell’arte Marit Paasche dobbiamo la pubblicazione della più aggiornata biografia dell’artista, *Hannah Ryggen. Threads of Defiance* (2019)²⁴⁷, data alle stampe dalla nota casa editrice londinese Thames&Hudson. La retrospettiva in terra di Germania ha ricevuto un’attenzione relativamente limitata da parte della stampa italiana²⁴⁸ ed è proprio per questo, a maggior ragione, che l’opera di Hannah Ryggen e la sua recente riscoperta meriterebbero un approfondimento in questa sede. Ora sarebbe lecito chiedersi per quali ragioni questa artista tessile sia divenuta oggetto di tanta attenzione proprio nell’ultimo decennio, ed è a questo quesito che cercheremo di dare una risposta.

Hannah Ryggen nasce nel 1894, col nome di Hanna Josefina Maria Jönsson, nella città svedese di Malmö: ella proviene da una famiglia appartenente alla classe operaia che, nonostante le risorse limitate, permette sia a lei che agli altri due fratelli di completare gli studi, al termine dei quali diviene maestra elementare²⁴⁹. Pur non sentendosi portata per quella professione, riesce a coglierne i vantaggi, tra i quali, oltre all’indipendenza economica, vi sono anche le lunghe vacanze estive²⁵⁰, ed è proprio trascorrendo un periodo di vacanza che ella inizia a coltivare con dedizione il proprio talento artistico, nel 1916, sotto la guida del pittore d’origine tedesca Fredrik Krebs (1845-1925), continuando a seguire fino al 1922 una serie di corsi da lui tenuti a Lund, dove apprende le basi dell’arte della pittura, nonché della storia dell’arte²⁵¹. Nell’estate del 1922 la nostra artista giunge in Germania, a Dresda, incoraggiata da Krebs a conoscere dal vivo la locale scena artistica ed in particolare i capolavori conservati alla Gemäldegalerie Alte Meister, tra cui alcune importanti opere di Rembrandt, considerato da Krebs come il *maestro* per eccellenza²⁵²; al contempo, ella si avvicina ai principi

²⁴⁴ M. Paasche, *Hannah Ryggen. Threads of Defiance*, Thames&Hudson, London 2019, p. 7

²⁴⁵ <https://d13.documenta.de/#participants/participants/hannah-ryggen/> (consultato in data 5 dicembre 2020)

²⁴⁶ https://www.schirn.de/en/exhibitions/2019/hannah_ryggen/ (consultato in data 5 dicembre 2020)

²⁴⁷ M. Paasche, op. cit.

²⁴⁸ S. Silva, *Hannah Ryggen contro i totalitarismi. I coraggiosi “murali portabili” dell’artista norvegese*, in “Arte”, 554, ottobre 2019, p. 66

²⁴⁹ M. Paasche, op. cit., p. 6

²⁵⁰ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 13

²⁵¹ M. Paasche, op. cit., pp. 16-20

²⁵² *Ibidem*, p. 20-23

dell'espressionismo²⁵³, sotto l'insegnamento del pittore tedesco Otto Lange (1879-1944), il quale si interessa anche di arte tessile²⁵⁴. L'influenza di Lange non è però l'unica ragione che la spinge ad avvicinarsi a questa nuova forma d'espressione: già diversi anni prima aveva potuto ammirare molte opere di arte applicata nel corso di alcune visite alla "Baltiska utsällningen" ("Mostra baltica", 1914)²⁵⁵, tenutasi proprio a Malmö, e nella medesima occasione si era avvicinata anche alle più recenti tendenze dell'arte tedesca. La Svezia è già un terreno fertile per il *revival* del folclore, così caratterizzante la scena artistica nordeuropea al momento del passaggio tra Ottocento e Novecento, grazie anche ad una figura di spicco nel *design* tessile come Märta Måås-Fjetterström (1873-1941)²⁵⁶; tuttavia, sarebbe stato l'incontro con la cultura norvegese il frangente di vera svolta per Jönsson, ed è proprio a Dresda che quest'incontro avviene. Non si tratta solamente di una svolta a livello artistico, ma anche personale: è qui che conosce Hans Ryggen (1894-1956)²⁵⁷, pittore norvegese di ascendenza contadina, che sposerà ad Oslo nel 1923 e dal quale l'anno seguente avrà la sua unica figlia, Mona²⁵⁸. Non è certo un caso che il 1922 sia anche l'anno in cui la nostra artista si procura un telaio fiammingo di piccole dimensioni²⁵⁹, avendo deciso di orientarsi verso l'arte della tessitura e di abbandonare la pittura, nonostante avesse già fatto in quell'ambito discreti progressi²⁶⁰. Questa scelta è riconducibile, stando alle parole della stessa Ryggen, alla profonda necessità interiore di lavorare applicando un approccio più prettamente tattile; attraverso un contatto più diretto con la materia, ella è infatti convinta di poter esprimere più efficacemente i propri ideali²⁶¹. Infatti, la tessitura è una pratica che affonda le proprie radici nelle pratiche repute *marginali* (artigianali, folcloriche), dunque meglio si presta agli intenti dichiaratamente politici che Hannah Ryggen è decisa ad esprimere²⁶²; inoltre, la lenta lavorazione ed il suo essere facilmente adattabile a grandi formati rendono la tessitura ancora più confacente sia al temperamento dell'artista che al suo attivismo²⁶³: su questi punti torneremo a breve e, prima d'allora, possiamo già affermare che, senza ombra di dubbio, Hannah Ryggen trova nel tessuto il proprio *medium* d'elezione.

²⁵³ Ibidem, pp. 51-54

²⁵⁴ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 16

²⁵⁵ M. Paasche, op. cit., pp. 46-49

²⁵⁶ Ibidem, pp. 49-51

²⁵⁷ Ibidem, pp. 20-26

²⁵⁸ Ibidem, pp. 61- 62

²⁵⁹ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 16-17

²⁶⁰ M. Paasche, op. cit., pp. 26-28

²⁶¹ Ibidem

²⁶² *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 20

²⁶³ Ibidem

Nel 1924, Hannah Ryggen si trasferisce nella zona d'origine del marito, Ørlandet, nella Norvegia centrale: prima di allora, con ogni probabilità, ha già iniziato a tessere²⁶⁴. Ørlandet è una terra aspra, dal clima infausto e dove ancora prevale un'economia di sussistenza²⁶⁵: qui l'artista impara a ricavare i materiali indispensabili al proprio lavoro direttamente dall'ambiente che la circonda, sia per quanto concerne le fibre che le tinture²⁶⁶. Facendo di necessità virtù, Hannah Ryggen regala una seconda vita a licheni, cortecce, foglie, eriche e altri elementi raccolti nella natura in cui vive immersa, utilizzandoli per tingere la lana e il lino – rispettivamente destinati alla trama ed all'ordito delle proprie opere²⁶⁷ – prodotti in zona e sviluppando una propria originale gamma cromatica che andrà a caratterizzare gran parte della sua produzione. Si tratta di colori che tendono a sbiadire progressivamente e in modo irreversibile, dimostrando che, come ha puntualmente osservato Paasche, "l'immutabilità è innaturale"²⁶⁸: la riflessione attorno al tempo ed ai cambiamenti che esso comporta trapelerà in modo più evidente anche da alcuni dei temi affrontati negli arazzi di quest'artista. Allo stesso tempo, quella medesima *palette* contribuirà ad alcuni stereotipi che oscureranno l'attività di quest'artista: il colore più rappresentativo della sua produzione – un'intensa tonalità di blu definita *pottenblått*²⁶⁹ – è ottenuto da urina umana, seguendo scrupolosamente una tecnica medievale. Per questa ed altre ragioni più prettamente stilistiche, l'opera di Hannah Ryggen verrà a lungo fraintesa da una parte della critica per una rapsodia d'istinti, carica di retaggi dispregiativamente "primitivi" ed "infantili"²⁷⁰: nulla di più lontano dal vero talento di un'artista che, pur trovandosi al limitare della civiltà europea e a migliaia di chilometri dai grandi centri dell'arte del suo tempo, sviluppa una sensibilità estetica ed una coscienza sociale non comuni²⁷¹; secondo Marie Luise Knolt, Hannah Ryggen ha pienamente compreso quanto il telaio possa trasformarsi nello strumento più adatto a superare l'isolamento per poter tornare "back into the fabric of the world"²⁷².

La Norvegia è un Paese che può vantare un'importante scuola di pittura paesaggistica, originatasi dai principi del romanticismo e il cui capostipite è identificabile con un vero maestro

²⁶⁴ M. Paasche, op. cit., p. 34

²⁶⁵ Ibidem, pp. 58-76

²⁶⁶ Ibidem, pp. 36-37

²⁶⁷ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 19, 63

²⁶⁸ Ibidem

²⁶⁹ Ibidem

²⁷⁰ Ibidem, p.20

²⁷¹ Ibidem, pp. 20, 89

²⁷² Ibidem, p. 66

del genere quale Johan Christian Dahl (1788-1857)²⁷³; tuttavia, nonostante la natura sia indubbiamente fonte di ispirazione e, in modo ancor più decisivo, una fonte a livello materiale *in primis* per quanto concerne la sua *palette* cromatica, Hannah Ryggen non rivolge la massima attenzione al paesaggio ed al suo pullulare di esseri viventi, siano essi animali, vegetali o fantastici, che pure talora compaiono nei suoi arazzi. Le scelte tematiche compiute da Hannah Ryggen, infatti, si avvicinano molto di più a quanto portato avanti già nell'Ottocento da un altro importante pittore norvegese, Christian Krohg (1852-1925), il quale realizza dipinti dal dirimpente realismo che lo rendono noto a livello internazionale²⁷⁴: in un'opera come *Kampen for tilværelsen* ("Lotta per la sopravvivenza", 1889)²⁷⁵, Krohg ci mostra un nugolo di poveri affamati che si accalcano in primo piano, nel disperato tentativo di recuperare pane e latte offerti dalle opere di carità, sullo sfondo di una città semideserta e immersa in un rigido inverno che ci trasmette una sensazione più di crudezza che d'idillio. La scelta di rendere protagonisti donne e bambini, marginali per eccellenza la cui condizione è aggravata da una opprimente indigenza, tornerà in molte opere della stessa Ryggen, direttamente influenzata da Krohg²⁷⁶. È stato infatti dimostrato che, con ogni probabilità, sia stato notevole l'impatto dell'articolo intitolato *Om det ene fornødne i kunsten* ("Sull'unica necessità nell'arte", 1888)²⁷⁷, in cui Krohg afferma programmaticamente che l'artista deve essere pienamente partecipe del proprio tempo e, al contempo, conscio della propria unica, vera missione, quella di creare per le masse e non per ristrette cerchie di eletti: Hannah Ryggen sarà tra gli artisti nordeuropei che applicheranno con maggior rigore e dedizione questi principi.

Ryggen trova in Norvegia un terreno già fertile per il *revival* dell'arazzo, grazie al quale le tecniche e gli stili del passato e in particolare dell'età medievale, come il genere del *flatestilen*, vengono rielaborati in forme del tutto originali²⁷⁸. Gerhard Munthe (1849-1929)²⁷⁹, pittore impegnato nella creazione di uno stile che possa dirsi *nazionale*, traspone da tempo in forma di arazzo i principi del nuovo *Dragestil*²⁸⁰, non lontano dallo stile *Norse* sviluppatosi nella Svezia

²⁷³ *Da Dahl a Munch. Romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*, catalogo della mostra a cura di M. Lange (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara Arte Editore, Ferrara 2001

²⁷⁴ L. Sebregondi, *I contrasti del grande Nord*, in "Art&Dossier", 362, febbraio 2019, pp. 80-81

²⁷⁵ *Ibidem*

²⁷⁶ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 22-23, 30

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 22

²⁷⁸ M. Paasche, op. cit., pp. 28-31

²⁷⁹ *Gerhard Munthe 1849-1929. Norwegische Bildteppiche des Jugendstils aus dem Kunstgewerbemuseum Trondheim*, Ausstellungskatalog (München, Villa Stück), München, 1989

²⁸⁰ D. Yafimava, *Creating a Place Brand through design: a critical study of Scandinavian design as cultural project 1930-1957*, Warwick Centre for cultural and media policy studies, a.a. 2014-2015, supervisor Ms. Ruth Leary, pp. 26-27

coeva e punto di raccordo tra la ripresa degli stili e delle tecniche del folclore norvegese ed il *japonisme* tanto in voga nell'Art Nouveau. Munthe, già pittore affermato, realizza di fatto soltanto i disegni preparatori, mentre gli arazzi vengono concretamente portati a termine dalla moglie Sigrun Sondberg (1869-1957)²⁸¹, anch'ella pittrice, il cui contributo viene però raramente riconosciuto, venendo ridotta così a mera esecutrice al servizio del talento maschile: da questa collaborazione nascono alcuni autentici capolavori come il celebre *Nordlysdøtrene* ("Le figlie dell'Aurora Boreale", 1895-1896)²⁸².

Ancora più rilevante è l'esempio offerto da Frida Hansen (1855-1931), prima donna nordeuropea a conseguire notevoli riconoscimenti nell'arte tessile in totale autonomia: avvicinatasi alla tessitura in seguito ad una prematura vedovanza, Hansen ottiene la medaglia d'oro alla Grande Esposizione di Parigi del 1900 grazie all'arazzo *Melkeveien* ("La Via Lattea", 1899)²⁸³, nel quale dimostra un'eccelsa perizia tecnica ed una raffinatezza stilistica non comune. Sebbene Hannah Ryggen sia più prossima al modello stilistico proposto da Munthe, dal momento che è vicina al circolo di artisti da lui guidato a Lysaker e coltiva una simile attenzione al folclore²⁸⁴, per lei Hansen costituisce un importante precedente: nel caso di Hansen, infatti, ogni singola fase del progetto è nelle mani della donna, come l'effettiva realizzazione delle opere, divenendo per lei fonte d'indipendenza economica oltre che artistica. Risulta ora evidente la determinazione con la quale sia Frida Hansen che Hannah Ryggen riescono a superare la netta distinzione tra artista e artigiano, tanto ribadita da Munthe²⁸⁵ e, ancor prima, da secoli di storia dell'arte, pur appartenendo a generazioni e formazioni differenti.

Da un punto di vista più ampio, volendo mettere a fuoco la rinascita dell'arazzo nella cultura artistica europea nei primi decenni del Novecento, è utile mantenere come punto di riferimento il contesto francese, che all'epoca poteva ancora vantare una supremazia incontrastata nella propulsione delle nuove tendenze. Innanzitutto, la notevole spinta ad un decorativismo dalle forti connotazioni primitiviste²⁸⁶ promossa nella Parigi di inizio secolo da Paul Poiret (1879-1944)²⁸⁷ aveva fatto affidamento, nel celebre Atelier Martine, ad una manodopera anonima, di età giovanissima e di genere esclusivamente femminile, la cui produzione poteva dirsi di successo anche e specialmente per la combinazione ideale tra sensibilità artistica *infantile* e

²⁸¹ C. Ashby, *Modernism in Scandinavia: Art, Architecture and Design*, Bloomsbury, New York 2017, p. 56

²⁸² D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, op. cit., p. 59

²⁸³ C. Ashby, op. cit., p. 75

²⁸⁴ M. Paasche, op. cit., pp. 28-33, 154-173

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 35

²⁸⁶ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 71-81

²⁸⁷ E. Morini, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni, Mimesis*, Milano 2020, pp. 57-98

*femminile*²⁸⁸. Al contempo, arazzi prodotti da quella stessa ditta e talora criticati dalle grandi istituzioni del tempo – come quello caratterizzato da un fitto *ramage* che nel 1916 venne decisamente rifiutato dalla giuria permanente del Musée Galliera²⁸⁹ – oggi verrebbero considerati eleganti, nitidi, perfino *rassicuranti*. Nel caso di Ryggen, invece, possiamo riscontrare esattamente l'opposto: ella è l'autrice unica e dichiarata delle sue opere, un'artista matura e consapevole che non intende indugiare sull'abbellimento della realtà o su una fuga immaginaria da essa; ella non ricerca la mera astrazione, rielaborando il quotidiano ed il concreto del vissuto in una forma altamente simbolica ma non per questo di difficile lettura: ancora oggi, spesso, i suoi arazzi ci possono turbare, o meglio mettere alla prova la nostra visione del mondo e le stereotipie connesse al manufatto.

Inoltre, dal momento che Hannah Ryggen è un'artista che traspone frequentemente temi di rilevanza sociale e politica in forma tessile, risulterebbe ora utile un confronto con la scuola francese di Aubusson²⁹⁰, che si sviluppa contemporaneamente a quella che sarà la fase più intensa del suo attivismo. In quegli stessi anni Quaranta sconvolti dalla Seconda Guerra Mondiale, il pittore Jean Lurçat (1892-1966) guida un gruppo di artisti nella "città libera" di Aubusson, storicamente sede di una manifattura di arazzi entrata da tempo in declino: secondo la definizione formulata da Giuliana Altea, l'arazzo rinasce ad Aubusson trasfigurandosi in un autentico "concentrato monumentale di valori ideologici"²⁹¹ e il credo politico dalla cui trama esso traspare, come vedremo, è sostanzialmente lo stesso professato da Hannah Ryggen, dipanandosi però in forme stilistiche pressoché opposte.

Lo stile promosso da Lurçat, infatti, è programmaticamente severo, proteso verso l'astrazione ed il ricorso a simboli, dal quale ogni illusione di realtà viene rigettata: nulla di più diverso da quanto sviluppato da Hannah Ryggen, per la quale il realismo ed il figurativismo sono autentici pilastri stilistici; tuttavia, è indubbio che i principi che Lurçat vuole esplicitare in forma di citazioni letterarie di matrice antifascista – *Liberté* (1942)²⁹², uno dei suoi arazzi più noti, riproduce alcuni versi di Paul Éluard– sono sostanzialmente i medesimi espressi dalle figure dolenti e dalle tragiche situazioni rappresentate da Hannah Ryggen. Mentre Lurçat intende purificare lo stile da qualsiasi riferimento al quotidiano, Hannah Ryggen agisce in direzione

²⁸⁸ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., p. 78

²⁸⁹ E. Morini, op. cit., p. 93

²⁹⁰ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 166-169

²⁹¹ *Ibidem*, p. 167

²⁹² *Ibidem*, pp. 167-168

contraria: per lei la vita reale, in ogni sua asperità, non può essere considerata come un mondo totalmente separato rispetto ai più nobili ideali.

Sulla base di questi presupposti, entreremo ora nel merito della vasta produzione di Hannah Ryggen, analizzando alcune delle sue opere più rappresentative e concentrandoci su quelle di formato monumentale, in quanto pensate per spazi pubblici e non per contesti privati, rimarcando quanto già impostato dalle curatrici della mostra di Francoforte²⁹³; oltretutto, la scelta di focalizzarsi su grandi formati destinati al pubblico rispecchia perfettamente i valori dell'artista, considerando anche che ella non volle mai vendere le proprie opere a collezionisti privati²⁹⁴.

Fino al 1933, le opere tessili di Hannah Ryggen sono prevalentemente di piccole dimensioni e rispondono a necessità funzionali²⁹⁵. Agli inizi del lungo periodo norvegese risale uno dei suoi primi grandi arazzi, *Verhau* ("Bufera", 1928)²⁹⁶, l'unica opera che possa dirsi propriamente astratta e che ancora spicca per la composizione ed i colori letteralmente irradianti energia²⁹⁷: il titolo scelto è un termine caratteristico del dialetto della zona di Ørlandet, il più consono a sintetizzare le avverse condizioni metereologiche che funestano con frequenza l'area²⁹⁸. Al di fuori dei precari limiti della civiltà, la furia degli elementi persevera indomita, in un alternarsi di manifestazioni luminose e terribili assieme, sullo sfondo nitidamente ceruleo ottenuto grazie al *pottenblått*. In quest'opera sono rintracciabili influenze del Bauhaus, in particolare degli arazzi realizzati da Stölzl; tuttavia, nonostante queste parziali affinità stilistiche, il Bauhaus rappresenta un modello dal quale Hannah Ryggen preferisce distanziarsi, poiché il suo obiettivo primario non è la funzione dell'opera, bensì il suo messaggio²⁹⁹.

Sfidando giorno per giorno questa natura matrigna, la famiglia Ryggen sopravvive principalmente grazie all'attività dell'allevamento: nel grande arazzo dall'andamento orizzontale *Vi og våre dyr* ("Noi e i nostri animali", 1934)³⁰⁰, Hannah Ryggen rappresenta con crudo realismo il rapporto controverso che intercorre tra gli esseri umani e le altre creature

²⁹³ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 13

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 66

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 21

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 92-93

²⁹⁷ M. Paasche, op. cit., pp. 183, 186

²⁹⁸ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 92

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 62

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 36-37

viventi; quello stesso pollame che viene amorevolmente accudito dall'artista a sinistra nella composizione, al centro della stessa diviene fonte di nutrimento per lei ed i suoi cari³⁰¹. Proprio all'anno precedente risale una vera e propria pietra miliare, *Fiske ved gjeldens hav* ("Pescando nel mare del debito", 1933)³⁰², in cui l'artista rappresenta in forma allegorica le conseguenze della crisi finanziaria del 1929: si tratta di conseguenze disastrose che si avvertono su scala globale, propagandosi fino a Ørlandet ed alle sue famiglie di pescatori³⁰³. Attraverso la lenta lavorazione del telaio, la crisi finanziaria viene rielaborata in una catastrofe muta, un mare rosseggiante come lava distruttiva dal quale uomini, donne e bambini indifesi vengono travolti senza scampo: possiamo affermare che, con quest'opera, Hannah Ryggen ha raggiunto la piena consapevolezza dell'enorme potenziale sociale e politico insito nella propria opera.

Ella prosegue dunque su questa strada, trasponendo in forma d'arazzo una serie di eventi che rendono il mondo a lei contemporaneo sempre più convulso: dall'inizio degli anni Trenta, Hannah Ryggen si avvicina all'ideologia del comunismo e la tessitura diviene la pratica privilegiata del suo attivismo politico³⁰⁴. Potrebbe forse sorprendere che la vicenda di Hannah Ryggen abbia raggiunto dei punti di tangenza anche con la storia d'Italia: sconvolta dalla notizia dell'invasione dell'Etiopia³⁰⁵, compiuta da parte delle truppe italiane per volontà di Mussolini³⁰⁶, realizza in meno di un mese un arazzo di notevole formato e dalle tonalità particolarmente cupe, *Ethiopia* (1935)³⁰⁷. Quest'opera è ottenuta dall'unione di due fasce distinte: quella inferiore, più alta e dalla composizione astratta, in contrasto con quella superiore, in cui Hannah Ryggen rappresenta alcune figure umane, tra le quali spiccano le effigi dei protagonisti dei fatti cui si fa riferimento, il Negus Hailé Selassié (1892-1975), imperatore d'Etiopia, e Benito Mussolini: un'opera assolutamente dirompente, nonostante la sua staticità compositiva, quasi fosse un'icona talmente tragica da non poter irradiare luce, come ha osservato Marie Luise Knott³⁰⁸. Quest'arazzo verrà esposto al Padiglione Norvegese della Exposition Internationale di Parigi del 1937, a poca distanza dal Padiglione Spagnolo in cui conosce il pubblico per la prima volta il celebre dipinto *Guernica* (1937) di Pablo Picasso (1881-1973)³⁰⁹, artista cui peraltro Hannah Ryggen dedicherà in seguito un altro arazzo, *Trojansk*

³⁰¹ M. Paasche, op. cit., pp. 65-73

³⁰² Ibidem, pp. 12-15

³⁰³ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 34-35

³⁰⁴ Ibidem, p. 52

³⁰⁵ M. Paasche, op. cit., pp. 84-89

³⁰⁶ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 28

³⁰⁷ Ibidem, pp. 48-51

³⁰⁸ Ibidem, p. 59

³⁰⁹ Ibidem, p. 28

hest/Picasso-teppet (“Cavallo di Troia/Arazzo Picasso”, 1949-1956)³¹⁰. A differenza del capolavoro picassiano³¹¹, il destino di *Ethiopia* verrà assai più gravato dal peso della censura, contribuendo comunque alla fama di quest’artista al di fuori dei confini norvegesi³¹². Riscoprirlo oggi si rivela fondamentale, in quanto riapre una ferita ancora aperta nella storia del continente africano, svelandoci allo stesso tempo un’eredità problematica, quella della storia coloniale d’Italia³¹³, costantemente oggetto di dibattito e ancora non del tutto compresa³¹⁴.

Da allora in poi i valori dichiaratamente antifascisti di Hannah Ryggen continueranno a trovare spazio in altre sue opere, ispirate ad eventi di rilievo politico sia nazionale che internazionale e altrettanto dirompendi³¹⁵, sebbene meno note all’estero: tra queste meritano una menzione *Drømmedød* (“Morte dei sogni”, 1936), *6. Oktober 1942* (1943), *Schweden* (1946) e *Juv Kvale* (1956)³¹⁶. L’attivismo politico non è però l’unico filone che Hannah Ryggen esplora, andando talora a convergere su tematiche altrettanto rilevanti come la condizione femminile, la maternità, gli affetti.

In corrispondenza del suo crescente coinvolgimento nell’attivismo antifascista, ella realizza un arazzo che rende con particolare pregnanza la sua rara sensibilità come donna e artista, in cui ci mostra una rappresentante delle *marginali tra le marginali*: *Ugift mor* (“Madre non sposata”, 1937)³¹⁷, la quale, pur nelle difficoltà dovute al difficile equilibrio tra maternità e lavoro nonché allo stigma riservatole dalla società, sorride di fronte al proprio destino, giocando con il figlioletto mentre la mano destra è impegnata alla macchina da cucire. Al di fuori delle mura domestiche si muove un’umanità ostile e dalle sembianze spigolose, quasi come se fosse stata scolpita nel legno con l’ accetta; senza lasciarsi sopraffare, la giovane donna cerca di costruire un futuro per sé e per il proprio bambino, un futuro che acquisisce la forma del tessuto rosa a fiori che ella è intenta a cucire. Il rosa, da colore riconducibile a pochi dettagli, arriverà poi a dominare un intero arazzo dedicato ad un tema affine: parliamo di *Mors hjerte* (“Cuore di

³¹⁰ Ibidem, pp. 98-103

³¹¹ M. Paasche, op. cit., pp. 187-190

³¹² Ibidem, p. 59

³¹³ G. P. Calchi Novati, *L’Africa d’Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci editore, Roma 2011

³¹⁴ N. Labanca, *Perché ritorna la “brava gente”. Revisioni recenti sulla storia dell’espansione coloniale italiana*, in *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, a cura di A. Del Boca, Neri Pozza Editore, Vicenza 2009, pp. 69-101

³¹⁵ M. Paasche, op. cit., pp. 84-109, 130-153, 206-221

³¹⁶ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 38-39, 42-45, 48-49, 56-57

³¹⁷ Ibidem, pp. 72-75

madre”, 1947)³¹⁸, opera più prettamente allegorica in cui il simbolo del cuore, scomposto e ricomposto all’infinito, si alterna e si sovrappone alle varie incarnazioni della maternità.

Il tema della condizione femminile ritorna con maggiore pregnanza in una delle opere più commoventi di Hannah Ryggen, *Liselotte Hermann halshuggen* (“Liselotte Hermann decapitata”, 1938)³¹⁹, realizzata in memoria dell’attivista comunista Liselotte Hermann (1909-1938), imprigionata dal regime nazista il 7 dicembre 1935, allontanata così definitivamente dal figlio neonato Walter e infine giustiziata il 20 giugno 1938³²⁰. L’imprigionamento di Hermann ebbe una notevole risonanza anche in Norvegia ed Hannah Ryggen trasse ispirazione da una fotografia pubblicata dai giornali³²¹, in cui Hermann viene immortalata mentre è intenta ad imboccare il figlio; la composizione nel suo complesso ricalca l’iconografia delle sante martiri³²², rinchiudendo la figura della Hermann entro una gabbia geometrica e cromaticamente carica di tragici presagi³²³. Alcuni anni dopo, Hannah Ryggen sperimenterà sulla propria stessa pelle la persecuzione da parte dei nazifascismi: Hans Ryggen verrà infatti arrestato nel maggio del 1944 con l’accusa di comunismo, sopravvivendo fortunatamente all’esperienza del campo di prigionia; la nostra artista dedicherà a questa drammatica esperienza l’arazzo *Grini* (1945)³²⁴ che trae il proprio titolo dal nome del grande campo di prigionia dove egli era stato internato, nei pressi di Oslo.

Scomparso nel 1956, Hans Ryggen sarà oggetto di commemorazione in un altro importante arazzo, *Bærestolen* (“La lettiga”, 1959)³²⁵, dal quale l’uomo sembra rinascere da un manto costituito da uno dei suoi soggetti preferiti, i fiori, qui identificabili come mughetti, simbolo di primavera. Hannah Ryggen non intende far ricadere facilmente questo riferimento al mondo naturale nel didascalico o nel puro vezzo. La sua sintesi stilistica, nonché compositiva, finisce quasi per trasfigurare quella pianta leggiadra e fragrante in un’erba di campo, quasi una silene; nelle latitudini più fredde d’Europa il mughetto non è un’aristocratica essenza d’aiuola, bensì presenza selvatica e boschiva che qui si moltiplica in una macchia grigiazzurra: in questa forma, unito al simbolo d’amore per eccellenza, la rosa, esso va ad accompagnare e quasi a proteggere l’anima di Hans Ryggen.

³¹⁸ Ibidem, pp. 80-83

³¹⁹ Ibidem, pp. 40-41

³²⁰ M. Paasche, op. cit., pp. 103-107

³²¹ Ibidem

³²² *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 65-66

³²³ Ibidem, p. 41

³²⁴ Ibidem, pp. 46-47

³²⁵ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., pp. 104-105

L'ultima grande opera di Hannah Ryggen sarà *Blod i gresset* ("Sangue nell'erba", 1966)³²⁶, primo e unico arazzo in cui lei ricorre a fibre tinte artificialmente; la gamma cromatica risulta quindi del tutto peculiare e caratterizzata da contrasti stridenti, tra i quali colpisce nell'immediato la griglia rossa di sangue che marchia irrimediabilmente a fuoco la fascia verde, rappresentante il prato, nella sezione a sinistra, mentre a destra si impone una figura dalle parvenze totemiche, accompagnata da un cagnolino: si tratta dell'allora presidente degli Stati Uniti Lyndon B. Johnson (1908-1973) e l'arazzo nel suo insieme è una esplicita forma di protesta nei confronti della guerra in Vietnam.

Tuttavia, non è con quest'opera che vogliamo concludere la nostra trattazione. Nel 1955, Hannah Ryggen riceve una commissione dall'architetto Erling Viksjø (1910-1971), a capo del progetto per la nuova sede del governo norvegese ad Oslo³²⁷: il risultato sarà uno dei suoi arazzi più propriamente monumentali, *Vi lever på en stjerne* ("Noi stiamo vivendo su una stella", 1958)³²⁸, nel quale le personificazioni dell'amore, come della maternità e della paternità, vengono elette a rappresentazioni dei più nobili valori universali, emergendo da un fondo blu come la notte ed inscrivendosi in un'ellisse³²⁹. Durante il giorno più nero nella storia della Norvegia unita, il 22 luglio 2011, davanti a quella stessa sede governativa esplose una bomba per mano dell'attentatore di estrema destra Anders Breivik³³⁰: l'arazzo, ancora ivi conservato, viene parzialmente danneggiato³³¹. L'opera di restauro ha ben presto rimediato ai danni subiti dall'opera mentre, con ogni probabilità, la ferita inferta alla società norvegese rimarrà a lungo insanabile³³². Questo episodio dimostra quanto i principi posti a fondamento del percorso artistico di Hannah Ryggen – libertà, solidarietà e giustizia – necessitino oggi di essere promossi con costanza e attenzione, a maggior ragione di fronte al ripresentarsi dei loro nemici.

Potremmo concludere affermando che, a dispetto delle statistiche e di un modello ormai stabilmente riconosciuto e ammirato dal resto d'Europa e del mondo, nell'età contemporanea la parità di genere non può dirsi pienamente raggiunta in terra scandinava: non solo in quella

³²⁶ Ibidem, pp. 10-11

³²⁷ Ibidem, p. 32

³²⁸ Ibidem, pp. 112-113

³²⁹ M. Paasche, op. cit., pp. 234-244

³³⁰ *Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, op. cit., p. 33

³³¹ M. Paasche, op. cit., pp. 234-244

³³² L. Mariani, *Il silenzio sugli innocenti. Le stragi di Oslo e Utøya*, Ediesse, Roma 2013

stessa Norvegia³³³ in cui a suo tempo Ryggen trascorse gran parte della vita, ma anche nella nativa Svezia³³⁴. Gli arazzi di Ryggen possono forse ancor oggi parlarci ed indicarci un'ipotetica via, sulla scia della cosiddetta attuale "quarta ondata" femminista? Questo è, con buona probabilità, uno degli interrogativi più stimolanti posti dalla riscoperta di quest'artista.

³³³ M. Breen, *Vita di una femminista nel "paese più paritario del mondo"*, in "Norvegia. The passenger", Iperborea, Milano, giugno 2019, pp. 150-161

³³⁴ A. Brown, *Sesso, potere e premio Nobel*, in "Svezia. The passenger", Iperborea, Milano, settembre 2020, pp. 116-131

Appendice iconografica al primo capitolo



1.



2.

1. Etel Adnan mentre è intenta alla realizzazione di uno dei suoi arazzi, anni Duemila

2. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, prima edizione pubblicata dalla casa editrice Day and Son (Londra, 1856), copia originale esposta nell'allestimento permanente del National Museum of Scotland di Edimburgo (fotografia scattata dalla scrivente nel luglio 2018)



3.

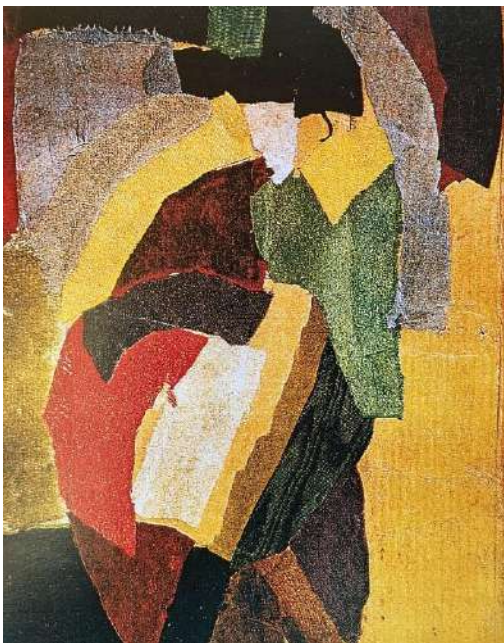
3. Maria Sèthe indossa un abito in velluto ricamato disegnato da Henry van de Velde, Belgio, 1901 c.a.



4.



5.



6.



7.

4. Anonimo, *silk cigar ribbon quilt*, Massachusetts, Stati Uniti, 1885 c.a.

5. Sarah Eliza Pye, *Crazy patchwork*, Regno Unito, 1897 (dettaglio)

6. Sonia Delaunay, copertina per libro, Francia, 1912 (dettaglio)

7. Sonia Delaunay, *Robe simultanée*, Francia, 1913



8.



9.



10.



11.

8. Noémi Ferenczy in una istantanea giovanile

9. Noémi Ferenczy, *Fekete bárányos*, 1936

10. Maria Morino con Alberto Savinio

11. Maria Morino, *Un manichino*, arazzo in lana tratto da disegno di Giorgio de Chirico, 1931



12.



13.

12. Foto di gruppo dei tessitori nel laboratorio del Bauhaus (Anni Albers è la seconda da sinistra in prima fila), Dessau, Germania, 1928

13. Erich Consemüller, Ritratto fotografico di Ruth Hollós al telaio, in un abito realizzato con una stoffa da lei stessa tessuta, Dessau, Germania, 1931 c.a.



14.

14. Walter Gropius con i Maestri del Bauhaus sul tetto della sede di Dessau in occasione della sua inaugurazione (Gunta Stölzl è la seconda da destra), 4-5 dicembre 1926, Germania



15.



16.

15. Max Pfeiffer-Watenphul, arazzo in canapa e lana, Germania, 1921 c.a.

16. Else Mögelin, tappeto in lana, cotone e viscosa, Germania, 1929



17.

17. Gunta Stölzl, arazzo in lino e lana, Germania, 1927



18.



19.

18. Marianne Brandt, *Selbstporträt mit Bauhausstoff, Kugeln, und Wellpappe*, 1928 circa

19. Gertrud Arndt, *Maskenfoto Nr. 16*, 1930



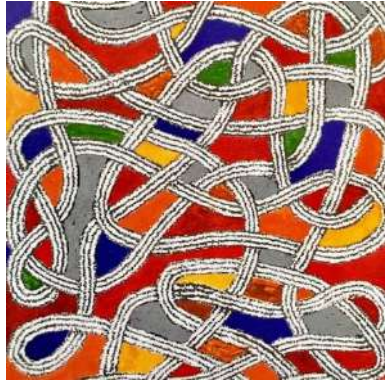
20.



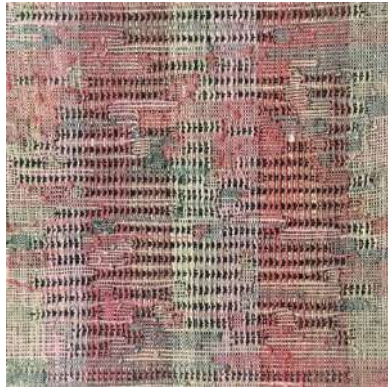
21.

20. Claude Cahun, *Untitled*, 1929 c.a.

21. Franz Radziwill, *Das Handtuch*, 1933



22.



23.

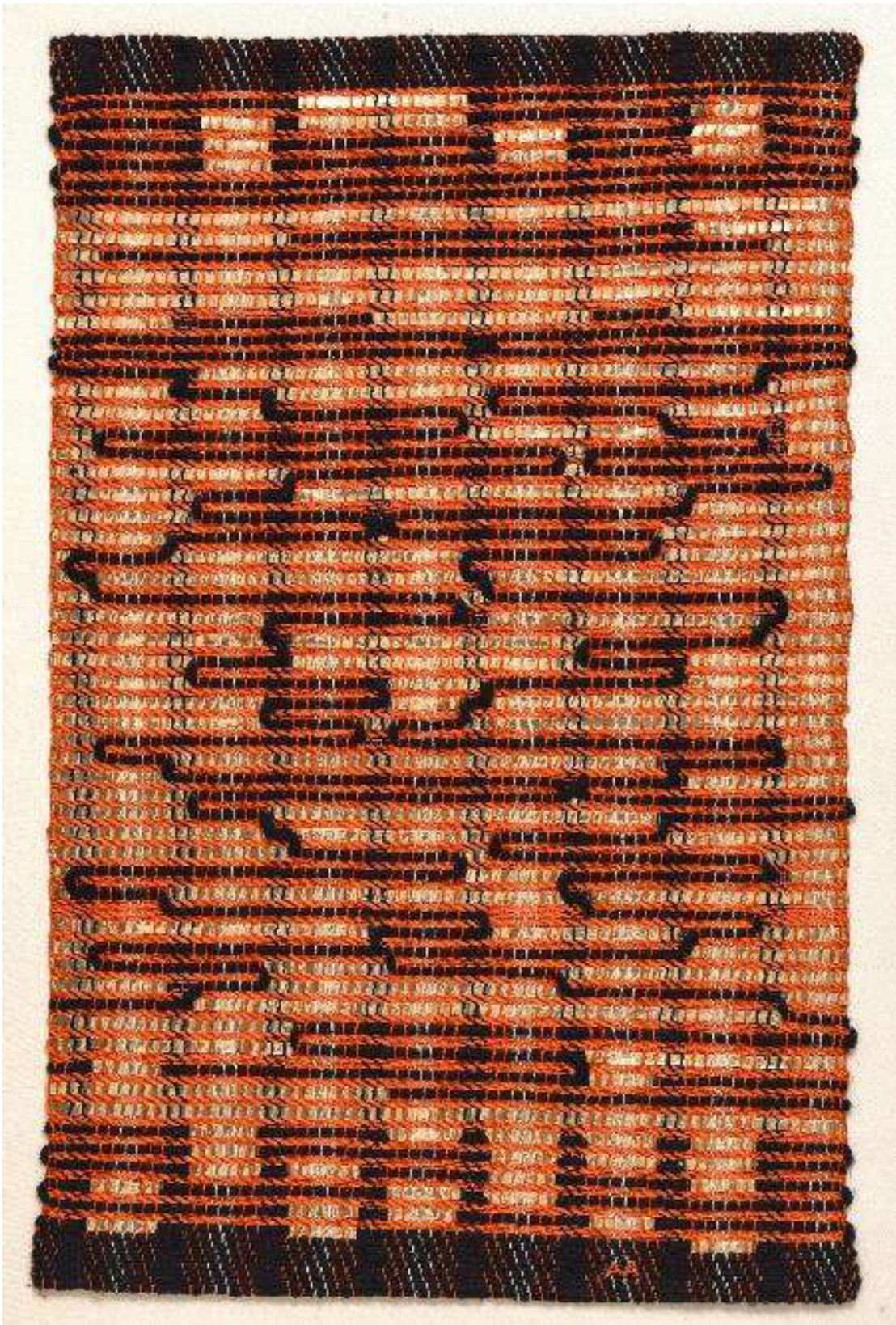


24.

22. Anni Albers, *Drawing for a Rug II*, 1959 (dettaglio)

23. Anni Albers, *Development in Rose II*, 1952 (dettaglio)

24. Anni Albers, *Six Prayers*, 1966-1967 (dettaglio)



25.

25. Anni Albers, *From the East*, 1963



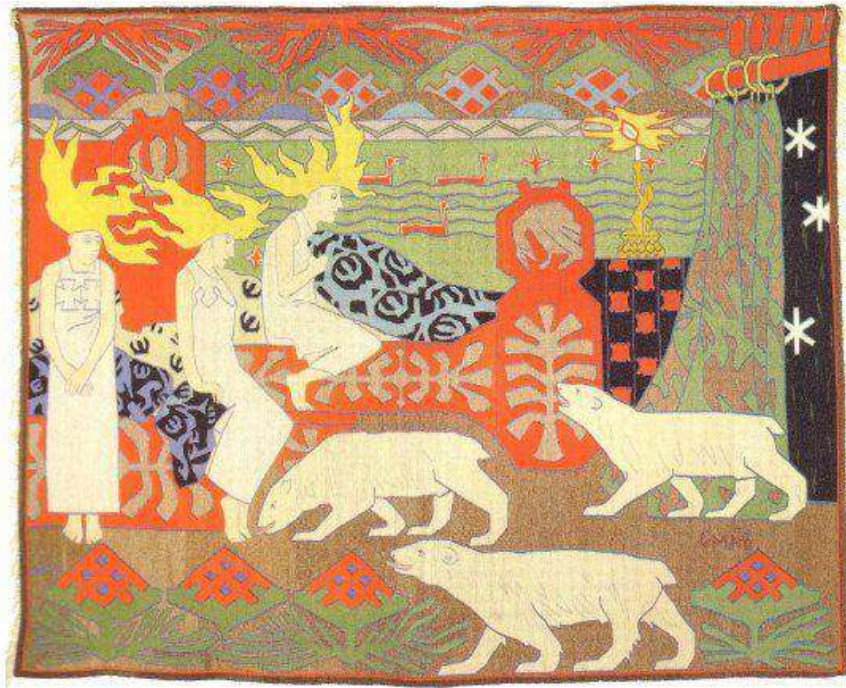
26.



27.

26. Hannah Ryggen nel suo studio in un ritratto giovanile, Norvegia, anni Venti

27. Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, 1889



28.



29.

28. Gerhard Munthe, *Nordlysdøtrene*, 1895-1896

29. Frida Hansen, *Melkeveien*, 1899



30.



31.

30. Hannah Ryggen, *Verhau*, 1928

31. Hannah Ryggen, *Fiske ved gjeldens hav*, 1933 (dettaglio)



32.



33.

32. Hannah Ryggen, *Ugift mor*, 1937 (dettaglio)

33. Hannah Ryggen, *Mors hjerte*, 1947



34.



35.

34. Hannah Ryggen, *Ethiopia*, 1935

35. Hannah Ryggen, *Liselotte Hermann halshuggen*, 1938



36.



37.

36. Hannah Ryggen, *Bærestolen*, 1959 (dettaglio)

37. Hannah Ryggen, *Blod i gresset*, 1966



38.

38. Hannah Ryggen, *Vi lever på en stjerne*, 1958

2. Aghi e telai con cui lottare, magari sognare

a. Magico e materico tra Arte Povera e arte concettuale

L'arte è una forma di coscienza.

Susan Sontag³³⁵

Queste parole, lasciate scritte in uno dei suoi diari nel 1964 da Susan Sontag (1933-2004), una degli intellettuali più rappresentativi del suo tempo, riassumono in modo efficace il clima che si respira in molte delle principali forme di espressione artistica caratterizzanti il secondo dopoguerra³³⁶. In quel periodo, infatti, il rinnovamento sul piano formale è raramente disgiunto da una presa di posizione politica e sociale, comportando una importante riflessione attorno al rapporto tra individuo e società, tra uomo e natura, tra pensiero e materia. Proprio in seguito agli sconvolgimenti provocati dalla Seconda Guerra Mondiale, la scena artistica internazionale diviene un alveo favorevole al continuo originarsi e susseguirsi di nuove correnti: il tessuto inizia allora a rivelarsi come uno dei *media* prediletti da alcune di queste tendenze, volte sempre più al ripensamento del rapporto tra arte ed *esistenza*³³⁷. In un primo momento, all'interno di un simile contesto, il tessuto parrebbe naturalmente predisposto al rinnovamento della scultura che, come vedremo in questo paragrafo, vede il concretizzarsi delle più diverse sperimentazioni.

Uno dei nomi più prestigiosi della critica d'arte americana, Rosalind Krauss, ha focalizzato la propria attenzione, tra gli altri ambiti di ricerca, proprio sugli sviluppi novecenteschi delle pratiche scultoree³³⁸, individuando nel periodo storico compreso tra gli anni Sessanta e Settanta un frangente cruciale per la messa in crisi ed il conseguente rinnovamento del concetto stesso di *scultura*³³⁹: è infatti nel corso di questa fase che si accentua ulteriormente il nomadismo dell'oggetto scultoreo, già emerso alla fine dell'Ottocento e in corrispondenza della

³³⁵ S. Sontag, *La coscienza imbrigliata al corpo. Diari e taccuini 1964-1980*, Nottetempo, Roma 2019, p. 61

³³⁶ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, Umberto Allemandi editore, Torino 2016

³³⁷ M. Giordano, op. cit., p. 57

³³⁸ R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Postmedia Books, Milano 2020

³³⁹ R. Krauss, *La scultura nel campo allargato*, in *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, a cura di H. Foster, Postmedia Books, Milano 2014, p. 48

nascita del modernismo; sempre stando all'analisi compiuta da Krauss, la scultura si configura allora come "la categoria risultante dalla somma del non-paesaggio e della non-architettura"³⁴⁰. Attraverso i nuovi sviluppi condotti in questa direzione da tendenze diffuse a livello internazionale – come la Minimal Art, la Process Art, la Land Art, l'arte concettuale³⁴¹ – tanto quanto da un movimento più specificamente italiano ma non per questo meno rilevante, quale è l'Arte Povera³⁴², il tessuto trova un ruolo da protagonista. Nel suo libro *Textile Sculptures* (1977)³⁴³, Irene Waller ci fornisce una possibile spiegazione dell'emergere del tessuto in ambito scultoreo, definendolo un *sympathetic medium*³⁴⁴ che permette di elaborare una maggiore e più immediata connessione tra uomo e natura, rivelandosi inoltre particolarmente adatto alla trasposizione di concetti astratti. Verrebbe dunque ora da chiedersi quali tipologie e tecniche tessili rientrino in un campo così vasto come l'evoluzione della scultura nel secondo dopoguerra e, soprattutto, quale ruolo abbiano in esso le donne.

La corrente della Minimal Art, originatasi negli Stati Uniti come prima risposta concreta all'avanzare della Pop Art e della sua iconografia pervasiva, inizialmente si focalizza sul *medium* pittorico, per poi ampliare il proprio raggio d'azione al nascente genere dell'installazione³⁴⁵. Si tratta, inoltre, di una delle prime correnti che reagiscono in contrattacco al noto critico d'arte statunitense Clement Greenberg (1909-1994), il quale, sin dall'inizio degli anni Quaranta, aveva affermato la negazione dell'espressione individuale da parte dell'artista all'interno dell'opera³⁴⁶, nonché di tutte le possibili manifestazioni del *decorativo* in campo pittorico³⁴⁷ intese come vere e proprie derive: quest'ultimo snodo teorico, come vedremo nel prossimo paragrafo, sarà l'obiettivo di un'ulteriore ed ancor più decisa risposta da parte delle artiste femministe.

Nell'ambito della Minimal Art si afferma, tra gli altri, Robert Morris (1931-2018), aspirante ingegnere divenuto poi artista, il quale ridefinisce totalmente la materialità della scultura, dandole le sembianze non più di un oggetto statico nel tempo e nello spazio, bensì dinamico e adattabile al cambiamento, nonché sottoposto ad una forza di gravità che, invece di essere

³⁴⁰ Ibidem, pp. 49-51

³⁴¹ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari-Roma 2014, pp. 7, 19-22

³⁴² Ibidem, pp. 66-84

³⁴³ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, curated by L. Elderton e R. Morrill, Phaidon, p. 10

³⁴⁴ Ibidem

³⁴⁵ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., pp. 161-175

³⁴⁶ Ibidem, p. 165

³⁴⁷ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 151-155

dissimulata, viene deliberatamente assecondata³⁴⁸: a questo scopo, Morris ricorre ad un materiale che, con la sua elasticità, si presta particolarmente alla sua poetica, ovvero il feltro. A questo punto si rivela fondamentale ricordare che il feltro non è un *medium* qualsiasi: esso, infatti, non costituisce un materiale tessile canonico, sebbene sia altrettanto tradizionale e, con ogni probabilità, perfino più antico dei tessuti a telaio³⁴⁹; esso, infatti, similmente alle stoffe a quadri e a righe, rappresenta un altro caso eclatante di *rimosso nel rimosso*, essendo stato un materiale lungamente disprezzato, in special modo durante l'età medievale. A questo riguardo Isabella Ducrot scrive che il feltro, a causa del suo essere frutto non di lunghi e pazienti processi di lavorazione, bensì dell'azione rapida e brutale dell'acqua e del calore, rimane intrinsecamente ed irrimediabilmente privo di quell'armonico equilibrio tra *corporeo e incorporeo*³⁵⁰ che, contrariamente, caratterizza la maggior parte dei tessuti.

Tornando a Robert Morris, le sue sculture in feltro, da lui denominate *Felt Pieces*³⁵¹ divengono caratteristiche della sua produzione attorno alla seconda metà degli anni Sessanta e sono ormai sempre più riconducibili alla tipologia dell'installazione, proprio per merito della loro flessibilità e della libertà formale che acquisiscono disponendosi nello spazio, senza più sottostare al mantenimento di una posizione predeterminata, come possiamo riscontrare ad esempio in *Untitled (Tangle)* (1967)³⁵². Queste opere sono chiaramente riconducibili agli intenti espressi da Morris in *Antiform*³⁵³, programmatico articolo pubblicato sulla rivista statunitense "Artforum" nell'aprile del 1968, nel quale l'artista pone l'accento sulla necessità di superare concetti compositivi come quello di *modularità e serialità*³⁵⁴. Non è certo un caso che risulti evidente la sua predilezione per la forma rettangolare, scelta ponderatamente tra le figure geometriche semplici più ricorrenti nella storia dell'arte e dell'architettura: di lì a pochi anni, nel suo saggio *Precronistoria 1966-69* (1976)³⁵⁵, sarà una voce critica cui avremo occasione di rivolgere maggior attenzione in seguito, Germano Celant, ad individuare in questo ricorso al rettangolo un'operazione che concorre a valorizzare questa figura geometrica nella sua piena autonomia ed interezza³⁵⁶.

³⁴⁸ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., pp. 173-174

³⁴⁹ I. Ducrot, *La matassa primordiale*, op. cit., p. 47

³⁵⁰ *Ibidem*, pp. 47-48

³⁵¹ M. Giordano, op. cit., p. 58

³⁵² F. Poli, op. cit., p. 19

³⁵³ *Ibidem*, p. 20

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 19

³⁵⁵ G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017

³⁵⁶ *Ibidem*, pp. 72-73

Proprio attorno al 1968 risalgono alcune installazioni di Morris in cui la materia tessile ha ormai acquisito la piena facoltà di disporsi liberamente sul piano bidimensionale³⁵⁷, emancipandosi così dagli ultimi residui del piedistallo scultoreo, identificabili con l'interdipendenza a lungo intercorsa – e, talora, anche in seguito – tra la materia tessile ed elementi architettonici come il soffitto o le pareti³⁵⁸. In una di queste installazioni, *Untitled (Threadwaste)* (1968)³⁵⁹, Morris muove un passo ulteriore in questa sua ricerca del *rimosso nel rimosso*, disponendo sul piano bidimensionale e in modo (solo apparentemente) disordinato un ammasso di scarti della lavorazione tessile, un *medium* che si colloca dunque ad un livello ulteriormente inferiore rispetto al feltro nella gerarchia delle fibre come, del resto, rispetto alla nostra stessa percezione del rapporto che intercorre tra materia prima e sistema industriale.

Sempre in merito al feltro, non possiamo non ricordare l'utilizzo che ne fa, durante il medesimo periodo, il tedesco Joseph Beuys (1921-1986), artista le cui pratiche trovano punti di tangenza con correnti diverse dalla Minimal Art, come il gruppo Fluxus³⁶⁰ e l'arte concettuale³⁶¹. A differenza di Morris, l'approccio di Beuys nei confronti del feltro non è motivato da ragioni formali, bensì simboliche: pilota d'aviazione in tempo di guerra, il giovane Beuys sopravvive miracolosamente ad un incidente aereo avvenuto in Crimea nel 1943³⁶²; salvato da una tribù tartara anche e proprio grazie al ricorso al feltro, da allora in avanti questo materiale rappresenterà ai suoi occhi una sorta di amuleto sciamanico, i cui poteri magici allontanano i pericoli³⁶³. Per questo motivo, quindi, possiamo ritrovare questo *medium* in molti esempi della produzione di Beuys tra gli anni Sessanta e Settanta: tra tutti, merita una menzione in questa sede la famosa azione intitolata *I Like America and America Likes Me* (1974)³⁶⁴, nel corso della quale l'artista si sottopone ad una condizione di grave rischio, condividendo una gabbia con un coyote selvatico per tre giorni all'interno della galleria newyorkese René Block³⁶⁵. Come unici strumenti di difesa alla propria persona, Beuys si arma di un bastone dalle reminiscenze nomadiche e si avvolge interamente nel feltro: entrambi questi elementi rimandano chiaramente all'esperienza del salvataggio in terra di Crimea. Il feltro, aggredito e strappato a

³⁵⁷ F. Poli, op. cit., p. 138

³⁵⁸ M. Diacono, *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 135

³⁵⁹ G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, op. cit., p. 51

³⁶⁰ F. Poli, op. cit., pp. 5-6

³⁶¹ *Ibidem*, pp. 21-22

³⁶² A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., p. 202

³⁶³ *Ibidem*, p. 203

³⁶⁴ R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames&Hudson, London 1988, pp. 150-151

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 204

più riprese dal coyote finché l'animale non interrompe le ostilità e familiarizza con la presenza umana, funge effettivamente da protezione per l'artista³⁶⁶ e al contempo si configura come strumento di relazione con l'alterità³⁶⁷. Il feltro dunque, da materiale marginale, viene riabilitato da Beuys a materiale eletto alla comunicazione non solo con gli altri esseri viventi, ma perfino con ciò che è al di là del visibile e della dimensione meramente terrena³⁶⁸.

Sempre attorno al fatidico anno 1968, anche l'Italia si rivela essere un contesto culturale particolarmente propenso allo sviluppo della scultura e dell'installazione tessile: è questo il medesimo contesto in cui, senza mezzi termini, viene riconosciuta all'artista la capacità di essere contemporaneamente anche *critico*³⁶⁹, secondo la definizione fornita da Carla Lonzi (1931-1982) – animatrice di un importante cambio di rotta nella critica d'arte³⁷⁰, prima ancora che nel femminismo italiano – in un passaggio della premessa ad una sua raccolta di interviste ad artisti, divenuta poi nota come *Autoritratto* (1969)³⁷¹. In questo contesto, c'è in particolare una nuova specifica tendenza che si rivela essere particolarmente importante ai fini della nostra analisi: l'Arte Povera.

Stando a quanto affermato in seguito da una delle voci più autorevoli tra gli artisti poveristi, il greco Jannis Kounellis (1936-2017), l'Arte Povera corrisponde, più che ad un movimento in senso lato, alla condivisione di idee³⁷² da parte di un gruppo di artisti – anche molto diversi tra loro sia per formazione che per tipo di ricerca – nella cui opera si può osservare una maggiore libertà rispetto al presunto “dogmatismo”³⁷³ della Minimal Art, pur mutuando da essa una particolare attenzione nei confronti della mutevolezza dell'opera nel tempo e nello spazio³⁷⁴; più in generale, l'Arte Povera costituisce una forma di resistenza all'avanzare delle tendenze statunitensi e del sistema dell'arte per come essi, in quel lasso di tempo, si sono configurati³⁷⁵. Teorico dell'Arte Povera è Germano Celant (1940-2020), altro grande rappresentante della critica d'arte italiana, scomparso a sua volta recentemente, il quale – nel suo fondamentale testo

³⁶⁶ M. Giordano, op. cit., p. 58

³⁶⁷ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., p. 204

³⁶⁸ L. Vergine, *Arte Povera. Arte e vita, i materiali senza qualità*, in *Parole sull'arte 1965-2007*, op. cit., p. 284

³⁶⁹ C. Lonzi, *Autoritratto*, Et al./ Edizioni, Milano 2010, p. 4

³⁷⁰ *Arte Povera*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2011, op. cit., p. 175

³⁷¹ C. Lonzi, *Autoritratto*, op. cit.

³⁷² *Arte Povera*, op. cit., p. 81

³⁷³ *Ibidem*, p. 87

³⁷⁴ G. Celant, *Arte Povera*, dossier in “Art&Dossier”, 284, gennaio 2012, p. 4

³⁷⁵ *Arte Povera*, op. cit., p. 160

programmatico *Arte Povera. Appunti su una guerriglia* (1967)³⁷⁶, pubblicato per la prima volta sulla rivista "Flash Art" alla fine di quell'anno – focalizza l'attenzione del pubblico sulla necessità dell'espressione libera ed individuale da parte dell'artista. In questo movimento ricopre un ruolo imprescindibile la materia, la quale, assai più valorizzata nella sua dimensione *concreta* rispetto a quanto avviene nella Minimal Art³⁷⁷, tende a prevalere sulla forma³⁷⁸, mentre la purezza della tecnica *artigianale*³⁷⁹ acquisisce una posizione di centralità come non avveniva da molto tempo.

Unica artista donna che emerge da questa vicenda è la torinese Maria Luisa Truccato, nota come Marisa Merz (1926-2019)³⁸⁰ in seguito al matrimonio con un altro esponente del movimento, Mario Merz (1925-2003). Nell'evolversi della sua produzione l'espressione della *soggettività* diviene imprescindibile, quasi viscerale, ricorrendo a materiali preferibilmente non organici ma pur sempre legati indissolubilmente al vivere quotidiano, come il rame ancestrale o il nylon carico di promesse futuristiche, che si dipanano nello spazio grazie ad un gesto intimamente connesso alla realtà domestica e *femminile*, quello dello sferruzzare³⁸¹. Nel suo essere parte di una dimensione "arcaica"³⁸², il rame diviene dunque un elemento importante nella sua poetica, come si può dedurre dalla serie delle *scarpette*³⁸³, sculture eteree che all'occorrenza fungono da calzature, come possiamo vedere in una fotografia particolarmente evocativa, *Marisa Merz indossa le sue scarpette* (1975)³⁸⁴ di Claudio Abate: qui l'artista viene ritratta di spalle, seduta ad una finestra della galleria romana L'Attico, intenta a contemplare una quieta oscurità, mentre i riflessi metallici delle *scarpette* entrano in dialogo con le luci notturne della capitale. Nella carriera di quest'artista, la scelta di lavorare a maglia e di ricamare avviene in corrispondenza con l'esperienza della maternità, un frangente in cui l'artista interrompe temporaneamente la propria attività per poi riprenderla con maggior intensità³⁸⁵. Alla nascita della figlia Marisa Merz dedica dichiaratamente alcune opere, una delle quali, *Bea* (1968)³⁸⁶, riporta il suo nome a caratteri cubitali, racchiusi entro intrecci in filo di nylon dalla parvenza soffice e dalla conformazione quasi muschiosa: un fragile equilibrio tenuto insieme

³⁷⁶ G. Celant, *Arte Povera*, op. cit., pp. 12-13

³⁷⁷ *Arte Povera*, op. cit., p. 180

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 163

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 160, 171

³⁸⁰ M. Giordano, op. cit., pp. 79-87

³⁸¹ *Ibidem*

³⁸² *Ibidem*, pp. 82, 84

³⁸³ *Ibidem*, p. 86

³⁸⁴ <https://www.x-traonline.org/article/marisa-merz-not-available/> (consultato in data 15 gennaio 2021)

³⁸⁵ M. Giordano, op. cit., p. 82

³⁸⁶ <https://news.artnet.com/opinion/marisa-merz-metropolitan-930704> (consultato in data 15 gennaio 2021)

dall'intersecarsi degli strumenti di lavoro necessari per la sua realizzazione, alcuni sottili ferri da maglia. Sul rapporto tra le pratiche di derivazione tessile e la condizione della maternità, nonché la condizione *femminile* in senso più ampio, torneremo più approfonditamente nei prossimi paragrafi. Al contempo, è fondamentale riconoscere alcuni dei contributi prodotti dalla maggioranza maschile all'interno dell'Arte Povera, che spesso riguardano da vicino il *medium* tessile e le fibre in senso più ampio.

Pino Pascali (1935-1968), similmente a Kounellis, inizia a farsi conoscere attraverso una rivisitazione della Pop Art del tutto personale³⁸⁷. Come in Marisa Merz, anche nella sua produzione ricorre con una certa frequenza l'attenzione rivolta all'opposizione tra *naturale* e *artificiale*³⁸⁸, sia a livello tecnico che formale: questo aspetto si configura presto come un vero e proprio *Leitmotiv* lungo tutta la sua breve ma ricca carriera, al punto che Lea Vergine, qualche decennio dopo la sua prematura scomparsa, lo designerà del titolo di "ierofante della natura"³⁸⁹. Nella sua installazione *Bachi da setola e un bozzolo* (1968)³⁹⁰, composta da cinque sculture realizzate con spazzoloni in plastica e disposte sul piano bidimensionale, questa opposizione risulta evidente: così come i bachi sono destinati a divenire farfalle, così la fibra stessa è destinata ad una metamorfosi da naturale a sintetica, acquisendo in questo processo tonalità di colore estremamente vibranti e artificiose³⁹¹. Quest'installazione, autentico punto di svolta nella carriera artistica di Pascali, verrà presentata per la prima volta al pubblico nel marzo del 1968, sempre presso la galleria L'Attico: una testimonianza significativa è stata data in merito dal gallerista Fabio Sargentini, in occasione di un suo pubblico intervento avvenuto durante il convegno di studi "Venezia 1968" (tenutosi presso l'Università Ca' Foscari il 12 dicembre 2018³⁹²). Nel corso dello stesso anno, Pascali realizza la scultura *Contropelo (Pelo)* (1968)³⁹³, nella quale egli rivisita un'altra forma di ispirazione naturale, il fungo, ricorrendo all'uso della fibra acrilica che, nonostante le parvenze lanose, è d'origine artificiale: come si può ricostruire consultando i taccuini che ne raccolgono i disegni preparatori³⁹⁴, questa scultura, pur nella sua dimensione ludica, non vuole essere un riferimento meramente didascalico all'universo

³⁸⁷ *Arte Povera*, op. cit., p. 172

³⁸⁸ G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, op. cit., p. 117

³⁸⁹ L. Vergine, *I luoghi dove le cose non cessano di mutare*, in *Parole sull'arte 1965-2007*, a cura di A. Pino, op. cit., p. 138

³⁹⁰ M. Giordano, op. cit., pp. 56, 74

³⁹¹ C. Baldacci, *La scultura come gioco*, in "Art&Dossier", 344, giugno 2017, pp. 24-25

³⁹² F. Sargentini, *Leoncillo incontra Pascali*, in *Venezia 1968*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, 12 dicembre 2018)

³⁹³ *Pino Pascali. Dall'Immagine alla Forma*, catalogo della mostra a cura di A. Frugis, R. Lacarbonara (Venezia, Palazzo Cavanis), Sfera Edizioni, Caserta 2019, p. 76

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 74-75

micologico³⁹⁵, bensì un'entità totemica ed ibrida nel suo essere congiunzione tra mondo vegetale e animale. Questa scultura è stata esposta recentemente a Venezia all'interno della mostra "Pino Pascali. Dall'Immagine alla Forma" (2019)³⁹⁶ – evento collaterale della 58. Biennale d'Arte, svoltosi nella cornice settecentesca di Palazzo Cavanis –, divenendo così oggetto di un rinnovato interesse. Ricordiamo inoltre che riflessioni affini in merito possono essere tratte anche da opere di altri artisti vicini al movimento, come il *Campo di grano* (1967)³⁹⁷, verticale e in gommapiuma, di Piero Gilardi: anche in questo caso, l'opera è un invito rivolto all'uomo a discostarsi da sé stesso e dagli altri membri della propria specie per ritrovare una relazione con gli altri esseri viventi e con ogni altro elemento naturale³⁹⁸.

In alcuni casi, le sculture di Pascali non rimangono totalmente disgiunte dalla presenza umana, come avviene nella serie delle *Trappole* (1968)³⁹⁹, fatali intrecci che, interagendo con il corpo, non lo abbracciano, bensì lo ingabbiano. Risulta spontaneo e pressoché immediato ricondurre il significato di questa serie ad una riflessione più ampia attorno al rapporto tra civiltà e natura, tra condizione umana ed animale: mentre i bozzoli dei *Bachi da setola*, a causa della loro costituzione artificiale, sono condannati ad una sterilità irreversibile, le *Trappole* possono essere lette come il ritorcersi della tecnologia e del costante tentativo di dominio sulla natura contro l'umanità che ne è promotrice; entrando in una delle *Trappole* per mostrarcene il funzionamento, l'artista parrebbe quasi lanciarcì un avvertimento che trascende la dimensione meramente ludica. Simili riflessioni sono rintracciabili anche in una delle *Azioni* di Renato Mambor (1936-2014) – artista che non può essere definito poverista, ma che espone con Pascali nel 1966 a Napoli⁴⁰⁰ –, intitolata *Mani cucite* (1969)⁴⁰¹, nella quale un'espressione dalla suggestione proverbiale viene trasposta tridimensionalmente nella forma di un paio di guanti che intrappola gli arti superiori, mettendoli contemporaneamente in una forzata relazione di interdipendenza tra loro. Sempre nel campo della *performance art*, che all'epoca inizia a vivere una fase di notevole sviluppo anche in Italia (imprescindibile, in questa fase, il contributo teorico di Lea Vergine⁴⁰²), possiamo ricordare l'azione *Crisalide* (1972)⁴⁰³ di Claudio Cintoli

³⁹⁵ M. Sheldrake, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Marsilio, Venezia 2020

³⁹⁶ <https://www.museopinopascali.it/portfolio-items/pino-pascali-dallimmagine-alla-forma-la-fondazione-pascali-partecipa-alla-58-biennale-di-venezias/> (consultato in data 15 gennaio 2021)

³⁹⁷ F. Poli, op. cit., p. 73

³⁹⁸ L. Vergine, *Arte Povera. Arte e vita, i materiali senza qualità*, op. cit., p. 282

³⁹⁹ M. Giordano, op. cit., pp. 76-77

⁴⁰⁰ Pino Pascali, *Dall'Immagine alla Forma*, op. cit., p. 142

⁴⁰¹ A. Solaro, *E allora Mambor!*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 13 marzo 2020, pp. 72-75

⁴⁰² L. Vergine, *Body art e storie simili*, Skira editore, Milano 2002

⁴⁰³ *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, a cura di G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini, Sagep Editori, Genova 2015, p. 121

(1935-1978), artista che, similmente a Mambor, non è riconducibile all'Arte Povera, ma pur sempre molto vicino alla galleria L'Attico: nel corso di quest'azione il corpo dell'artista emerge progressivamente dall'interno di un sacco di tela appeso al soffitto, non solo simulando un processo di rinascita, ma riappropriandosi al contempo di una condizione animale e, in qualche misura, ancestrale.

Il ricorso al *medium* tessile è rintracciabile anche in diverse opere di Jannis Kounellis (1936-2017), unica voce di provenienza non italiana all'interno dell'Arte Povera: dotato di una sensibilità profondamente *mediterranea*⁴⁰⁴ ed *europea*⁴⁰⁵ assieme, egli ama definirsi un *pittore* che agisce nello *spazio*⁴⁰⁶, grazie all'ausilio di molteplici *media* tra i quali ricordiamo la tela di sacco in iuta, materiale prediletto da Kounellis⁴⁰⁷, come si è potuto dedurre dalla prima retrospettiva dedicatagli dopo la sua scomparsa, nonché una delle ultime mostre curate da Germano Celant, tenutasi nella sede veneziana della Fondazione Prada (2019)⁴⁰⁸; la tela, spesso consunta e carica di reminiscenze simboliche, talora incontra la lana di pecora grezza, come possiamo osservare in *Senza titolo* (1968)⁴⁰⁹. La retrospettiva veneziana ha inoltre posto l'accento sull'utilizzo dell'indumento del cappotto, spesso impermeabile, in molte installazioni di Kounellis⁴¹⁰: esso è un altro simbolo del vivere quotidiano che possiamo rintracciare anche nell'installazione *Impermeabile* (1967)⁴¹¹ di Mario Merz, in cui l'opacità dell'indumento incontra la luminosità del neon, come l'ordinario incontra lo straordinario. Sono degne di menzione in questa sede, inoltre, le modalità attraverso cui la riabilitazione del tessuto come materiale di scarto, già indagata in chiave minimalista da Morris, divengono oggetto d'indagine di artisti poveristi come Michelangelo Pistoletto, il quale, nella sua iconica installazione *Venere degli stracci* (1967)⁴¹², sceglie di rappresentare plasticamente il contrasto tra equilibrio classico e disordine contemporaneo tramite la contrapposizione tra il candido gesso di un calco scultoreo ed un cumulo di multicolori abiti dismessi⁴¹³. Ricordiamo, infine, Alighiero Boetti (1940-1994) – altro grande rappresentante della tendenza poverista, recentemente celebrato dal documentario *Alighiero e Boetti. Sciamano e showman* (2020), prodotto da Sky Arte nella

⁴⁰⁴ *Arte Povera*, op. cit., p. 79

⁴⁰⁵ L. Pratesi, *Il volto antico della contemporaneità. Jannis Kounellis*, in "Art&Dossier", 344, giugno 2017, p. 20

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 21

⁴⁰⁷ *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Venezia, Fondazione Prada), Fondazione Prada, Milano 2019

⁴⁰⁸ <http://www.fondazioneprada.org/project/jannis-kounellis/> (consultato in data 15 gennaio 2021)

⁴⁰⁹ F. Poli, op. cit., p. 111

⁴¹⁰ *Jannis Kounellis*, op. cit.

⁴¹¹ F. Poli, op. cit., p. 111

⁴¹² *Ibidem*, p. 105

⁴¹³ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., p. 213

ricorrenza dell'ottantesimo anniversario della sua nascita⁴¹⁴ – il quale, negli anni Settanta, inizia a progettare alcune serie di arazzi e tappeti pervasi da un caleidoscopio di atlanti, lettere dell'alfabeto dai messaggi nascosti e altri simboli cari alla poetica dell'artista⁴¹⁵. Queste opere vengono poi eseguite da locali maestranze femminili in Afghanistan, Paese asiatico dove sia la tradizione del tappeto⁴¹⁶ che quella del ricamo⁴¹⁷ hanno una lunga e articolata storia alle spalle e con la cui cultura Boetti impara a dialogare con un'intelligenza ed una sensibilità non comuni⁴¹⁸. L'operazione che ne nasce e che, in seguito allo scoppiare della guerra russo-afghana nel 1979, prosegue coinvolgendo gli afghani rifugiati nella città pakistana di Peshawar, viene definita da Angela Vettese come *precocemente transculturale*⁴¹⁹, una vera e propria anticipazione delle riflessioni attorno al rapporto tra culture occidentali e non-occidentali che contraddistinguono molte espressioni dell'arte tessile internazionale nei decenni seguenti e che avremo occasione di indagare in modo più ampio nel terzo capitolo.

Molti degli elementi analizzati finora convergono nella produzione dell'artista polacca Magdalena Abakanowicz (1930-2017), una delle figure più significative di questa fase storica: una fase in cui non solo l'arte tessile, ma le stesse artiste che se ne occupano al punto da renderla il fulcro della propria produzione, divengono rilevanti a livello internazionale. La presenza dell'artista polacca alla XXXIV Biennale di Venezia del 1968 si rivela particolarmente emblematica, secondo quanto esposto da Clarissa Coidessa in occasione del già menzionato convegno "Venezia 1968".

Nel suo intervento dal titolo *Artiste donne alla Biennale del '68*⁴²⁰, Coidessa ha infatti evidenziato l'eccezionalità di un'edizione in cui, su un numero relativamente limitato di artisti partecipanti, ben ventisette furono donne. Abakanowicz fa la sua comparsa in una mostra già di per sé notevole, tenutasi nel Padiglione Centrale, dal titolo "Linee della ricerca: dall'Informale alle nuove strutture", che presentava un'ampia rassegna di opere di centosei autori appartenenti alle più diverse tendenze artistiche, la gran parte successive alla Seconda Guerra Mondiale

⁴¹⁴ <https://www.tribune.com/television/2020/12/video-auguri-boetti-sky-arte-e-i-musei-darte-contemporanea-festeggiano-l-artista/> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁴¹⁵ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., pp. 214-217

⁴¹⁶ F. Formenton, *Il libro del tappeto*, Mondadori, Milano 1984, pp. 216-223

⁴¹⁷ M. Schoeser, *Textiles. The Art of Mankind*, Thames&Hudson, London 2012, pp. 110-111, 332-333

⁴¹⁸ G. Celant, *Arte Povera*, op. cit., p. 7

⁴¹⁹ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., p. 215

⁴²⁰ C. Coidessa, *Artiste donne alla Biennale del '68*, in *Venezia 1968*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, 12 dicembre 2018)

(anche se non mancavano alcuni grandi nomi delle avanguardie storiche)⁴²¹. Contro una schiacciante maggioranza maschile, in questa mostra presenziano, con un'opera ciascuna, cinque artiste di diversa provenienza: oltre ad Abakanowicz, troviamo Jagoda Buić con *Composizione* (1964)⁴²², Wilhelmina Fruytier con *Il mare*⁴²³, Elsi Giauque con *Colonna nello spazio* (1964)⁴²⁴, Sharon Hassel con *Tessitura pendente 8* (1967)⁴²⁵. Per noi imprescindibile è il fatto che queste opere fossero arazzi, tre dei quali – nel caso di Abakanowicz, Buić e Fruytier – appartenenti alla collezione del Centre International de la Tapisserie di Losanna, dove si erano già tenute le prime tre edizioni di una innovativa rassegna biennale interamente dedicata all'arte tessile. La Biennale di Venezia del 1968 si pone, dunque, da un punto di vista cronologico, esattamente a metà tra la terza edizione del 1967 e la quarta del 1969⁴²⁶, cogliendo i primi frutti delle ricerche fino ad allora compiute in quella sede.

L'arazzo di Abakanowicz dal titolo *Studio fatturale*, già precedentemente presentato a Losanna, viene posto in apertura alla mostra, cosa che oggi può risultare emblematica⁴²⁷: sviluppato orizzontalmente, presenta un insieme di fitte concrezioni fibrose di diversa lunghezza e spessore che vengono incontro allo spettatore, cercando di espandersi nello spazio all'esterno dei confini predefiniti; è un'opera che non vuole soddisfare l'occhio, semmai il tatto; essa risulta alquanto significativa sia per le caratteristiche che presenta che per il periodo in cui viene realizzata ed esposta, gli anni Sessanta, un momento di svolta per la ricerca intrapresa da Abakanowicz.

Magdalena Abakanowicz nasce in Polonia nel 1930 ed appartiene ad una generazione di artisti profondamente segnata dall'esperienza della guerra, che la porterà ad elaborare una poetica fondata sulla percezione infantile della realtà ed in particolare della natura, nonché sull'affidarsi all'immaginazione per evadere da contesti fortemente limitanti e, spesso, dolorosi; un aspetto, quello dell'immaginazione, cui l'artista si affida parimenti nei primi anni di vita quanto in quelli della maturità⁴²⁸. L'infanzia vissuta in solitudine nella campagna polacca porta la bambina Abakanowicz, come da lei stessa ricordato, ad esplorare con perseveranza il mondo

⁴²¹ 34. *Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1968), pp. LI-LXII (tavole illustrate XXIX-CXXXII)

⁴²² Ibidem, tavola illustrata XL

⁴²³ Ibidem, tavola illustrata LXIV

⁴²⁴ Ibidem, tavola illustrata LXVI

⁴²⁵ Ibidem, tavola illustrata LXX

⁴²⁶ M. Giordano, op. cit., pp. 65-69

⁴²⁷ 34. *Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia*, op. cit., tavola illustrata LIII

⁴²⁸ *Magdalena Abakanowicz*, exhibition catalogue (Budapest, Múcsarnok), Budapest 1988, pp. 13-14

circostante, facendone il primario oggetto di ispirazione, nonché il proprio rifugio⁴²⁹. Una natura non sempre idilliaca, spesso crudele, come testimonia l'artista ricordando uno stagno presso cui era solita trascorrere molte ore: un luogo pullulante di girini i quali, tanto quanto rapidamente si sviluppavano, altrettanto facilmente venivano trucidati dai predatori; sarà l'osservazione di questi organismi, della loro anatomia in costante metamorfosi e resa visibile all'esterno da sottili membrane, ad ispirare molti aspetti dell'opera di Abakanowicz⁴³⁰. L'artista, infatti, trova presto nella creazione di oggetti il miglior modo per gettare un ponte tra sé stessa e gli altri, nonché per esorcizzare la propria innata timidezza⁴³¹. Sceglie così di formarsi presso l'Accademia di Belle Arti di Varsavia, dove si diploma nel 1954⁴³²: l'esperienza accademica risulta però deludente per l'artista, insofferente ai canoni ed alle regole⁴³³, condizione che la porterà ad affrontare in modo eterodosso qualsiasi materiale, in primo luogo il tessuto; in questo caso specifico, rifuggirà il più possibile dal concetto tradizionale di arazzo come decorazione muraria, e l'opera esposta alla Biennale del 1968, pur considerata singolarmente, può efficacemente testimoniare⁴³⁴.

Partendo da studi di pittura che si rivelano ben presto insoddisfacenti⁴³⁵, Abakanowicz predilige la scultura almeno dalla fine degli anni Cinquanta⁴³⁶: la sua definitiva consacrazione come una dei maggiori scultori al mondo arriverà, secondo Mariusz Hermansdofer, col Padiglione Polacco di un'altra edizione della Biennale di Venezia, quella del 1980⁴³⁷. Nei primi anni Sessanta si afferma nella produzione di arazzi che progressivamente si evolvono, denunciando sempre più l'impossibilità di bastare a sé stessi, ritorcendosi contro i confini della bidimensionalità cui sono relegati⁴³⁸. Nello stesso periodo, nel 1962, l'artista partecipa alla prima edizione della già citata Biennale di Losanna, con cui inizia ad affermarsi internazionalmente⁴³⁹; come già ricordato da Coidessa in sede di convegno⁴⁴⁰, Abakanowicz consegue la medaglia d'oro alla Biennale di São Paulo, in Brasile, travalicando così con notevole successo i confini continentali⁴⁴¹. Le sue opere acquisiscono formati sempre più irregolari e,

⁴²⁹ Ibidem, p. 21

⁴³⁰ Ibidem, p. 89

⁴³¹ Ibidem, p. 31

⁴³² Ibidem, p. 13

⁴³³ Ibidem, p. 31

⁴³⁴ Ibidem, p. 33

⁴³⁵ Ibidem, p. 20

⁴³⁶ Ibidem, p. 14

⁴³⁷ Ibidem, p. 15

⁴³⁸ Ibidem, pp. 22-31

⁴³⁹ Ibidem, p. 9

⁴⁴⁰ C. Coidessa, op. cit.

⁴⁴¹ Magdalena Abakanowicz, op. cit., p. 13

come nel caso della (purtroppo non datata) opera presentata a Venezia nel 1968, si evidenzia una irrefrenabile espansione verso lo spazio e verso lo spettatore⁴⁴², come avevamo già avuto modo di anticipare. Non solo l'opera tessile, acquisendo sempre maggiore tridimensionalità, si adatta di volta in volta al contesto in cui viene esposta, ma soprattutto dialoga col pubblico che ne fruisce: lo spettatore, secondo Abakanowicz, deve essere invitato a penetrare nei recessi più reconditi dell'opera, quindi delle sue fibre⁴⁴³. Un concetto, quello di fibra, che va inteso, prima ancora che come fibra tessile in senso stretto, come elemento alla base degli esseri viventi, e che, in quanto materia viva, è percorso da una vibrante forza interiore⁴⁴⁴.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta l'artista si concentra sulla iconica serie degli *Abakans*⁴⁴⁵, su cui proseguirà a lavorare nei decenni successivi (e a cui seguiranno altre fondamentali serie di opere⁴⁴⁶). Gli *Abakans* trionfano, tra le altre sedi, in una mostra personale che si tiene a Zurigo in concomitanza con la Biennale di Venezia del 1968, dal titolo "Abakanowicz. Eine polnische Textilkünstlerin"⁴⁴⁷: qui risulta evidente come l'*Abakan* non sia altro che l'esito naturale dell'evoluzione dell'arazzo. Ne è una evoluzione non solo per la ormai raggiunta tridimensionalità, ma anche perché esso esplica al massimo grado altri tre concetti fondamentali nell'opera di Abakanowicz: la morbidezza⁴⁴⁸, la tattilità⁴⁴⁹ e l'organicismo⁴⁵⁰. Tutti concetti che possiamo già ritrovare nello *Studio fatturale* esposto alla Biennale, nonché nell'immagine dei girini come fonte d'originaria ispirazione.

La Biennale del 1968 si pone in un momento storico, quello tra gli anni Sessanta e Settanta, in cui l'arte tessile si fa sempre più rilevante⁴⁵¹ e in cui si approda ad esiti molto diversi, pur partendo dallo stesso tipo di materiale⁴⁵². Nel 1978, a dieci anni di distanza da quella fatidica Biennale, Abakanowicz pronuncerà parole eloquenti sul tema, in occasione del Fiberworks Congress di Berkeley (San Francisco), partendo dal concetto di fibra e di tessuto come basi del mondo organico:

⁴⁴² Ibidem, pp. 28-48

⁴⁴³ Ibidem, pp. 33, 35

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 60

⁴⁴⁵ Ibidem, pp. 14, 35-48,

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 14

⁴⁴⁷ *Abakanowicz. Eine polnische Textilkünstlerin*, Ausstellungskatalog (Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft), Helmhaus, Zürich 1968

⁴⁴⁸ *Magdalena Abakanowicz*, op. cit., p. 60

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 89

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 42

⁴⁵¹ M. Giordano, op. cit., pp. 57-63

⁴⁵² *Magdalena Abakanowicz*, op. cit., p. 24

“What is fabric? We weave it, we sew it, we shape it into forms. When the biology of our body breaks down, the skin has to be cut so as to give access to the inside. Later it has to be sewn, like fabric. Fabric is our covering and our attire. Made with our hands, it is a record of our souls.”⁴⁵³

Se da un lato quest’artista si è resa tra i principali fautori dell’autonomia espressiva dell’arte tessile – come può testimoniare, tra gli altri, Marina Giordano nel già menzionato *Trame d’artista*⁴⁵⁴ –, dall’altro la definizione a lei più frequentemente attribuita, quella di “artista tessile”, è stata una parziale condanna, venendo usata dalla critica spesso a scapito degli altri mezzi d’espressione da lei utilizzati (ad esempio il metallo), come ben evidenzia Angela Vettese⁴⁵⁵. Tuttavia, la sua opera continua ad essere oggetto di riscoperta, come è avvenuto in occasione della mostra “Untitled, 2020. Three perspectives on the art of the present” (2020)⁴⁵⁶, curata da Caroline Bourgeois, Muna El Fituri e Thomas Houseago, tenutasi presso la sede veneziana di Punta della Dogana: all’interno dell’allestimento uno dei fulcri è stato costituito da *Abakan Red I* (1970-1973)⁴⁵⁷, vera e propria presenza arcaica in *sisal* scarlatto, sospesa come un grande organo palpitante in uno dei punti focali della prima sala.

Non volendoci inoltrare ulteriormente nelle diverse posizioni della critica, rimane indubbio che il contributo di Abakanowicz nel rendere il tessuto un materiale nobile, ai fini degli sviluppi più avanzati dell’arte contemporanea, sia stato fondamentale.

b. Una rivoluzione a piccoli punti: ricamo e altre pratiche nel femminismo storico

Mary Schoeser, autrice di una delle opere più rilevanti e aggiornate sul tessile quale è *Textiles. The Art of Mankind* (2012)⁴⁵⁸, ha descritto il tessuto come un *medium* naturalmente predisposto a manifestarsi in vere e proprie forme di *guerrilla art*⁴⁵⁹: nonostante nell’epoca in cui viviamo questa definizione sia ancora pienamente attuale, rimane indubbio che la fase storica in cui il

⁴⁵³ Ibidem, p. 24

⁴⁵⁴ M. Giordano, op. cit., pp. 69-75

⁴⁵⁵ A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, Laterza, Roma 2010, p. 20

⁴⁵⁶ <https://www.palazzograssi.it/it/mostre/passate/untitled-2020-tre-sguardi-sullarte-di-oggi/> (consultato in data 3 gennaio 2021)

⁴⁵⁷ *Untitled 2020. Three perspectives on the art of the present*, catalogo della mostra a cura di C. Bourgeois, M. El Fituri e T. Houseago (Venezia, Punta della Dogana), Marsilio, Venezia 2020

⁴⁵⁸ M. Schoeser, op. cit.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 18

valore politico attribuito all'arte tessile è stato maggiormente decisivo è stata proprio quella degli anni Settanta del Novecento. Gli anni Settanta si riveleranno fondamentali, infatti, per il coinvolgimento delle donne e per il ruolo delle questioni di genere nella produzione artistica dei decenni a venire fino ad oggi: un coinvolgimento che però rimarrà prepotentemente – e, presumibilmente, tuttora rimane – sottovalutato da una parte della teoria⁴⁶⁰, come messo in evidenza dal critico e storico dell'arte statunitense Craig Owens (1950-1990), il quale, all'inizio del decennio successivo, scriverà del rapporto tra femminismo e postmodernismo⁴⁶¹. Secondo Owens, la rapida diffusione e sempre maggiore rilevanza delle pratiche femministe sulla scena artistica occidentale non andrebbero sminuite, osservando inoltre come tra i principali obiettivi di queste pratiche emerga quello di combattere un "sistema patriarcale che privilegia la vista sugli altri sensi"⁴⁶²: potremmo aggiungere che, per combatterlo, uno dei mezzi cui le artiste femministe fanno più frequentemente ricorso consiste nel riappropriarsi della già menzionata *materialità* dell'opera, che attraverso l'ottica femminista acquisisce ulteriori sfumature di senso. In quel preciso contesto storico, sono in particolare il Regno Unito e ancor più gli Stati Uniti i due contesti culturali che incoraggiano maggiormente l'affermarsi di questo nuovo approccio sulla scena artistica internazionale; non di minor interesse, inoltre, è il contributo offerto da alcune artiste militanti nella realtà del femminismo italiano non solo attorno al rapporto tra *femminile* e *tessile*, ma anche, in un senso più ampio, attorno all'associazione ricorrente tra *femminile* e *decorativo*. Volendo approfondire l'opera di coloro che sono state alcune delle più importanti rappresentanti di quella produzione artistica, è importante però fare chiarezza sul perché siano state predilette determinate tecniche o specifiche declinazioni del *medium* tessile piuttosto che altre e su quali siano stati i principali fondamenti teorici di questa *rivoluzione a piccoli punti*.

Una rivoluzione a piccoli punti. Il titolo scelto per questo paragrafo non è certamente casuale, dal momento che la tecnica cui esso fa riferimento, il ricamo, è oggetto d'indagine di un saggio ancor oggi imprescindibile per la comprensione del rapporto tra la questione femminile ed il *medium* di nostro interesse: la tecnica del ricamo viene infatti ampiamente approfondita in *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (1984)⁴⁶³ di Roszika Parker

⁴⁶⁰ C. Owens, *Il dibattito sull'Altro. Femminismo e postmodernismo*, in *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, op. cit., p. 80

⁴⁶¹ *Ibidem*, pp. 74-99

⁴⁶² *Ibidem*, p. 90

⁴⁶³ R. Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Bloomsbury Publishing, London 2019

(1945-2010), storica dell'arte e psicoterapeuta inglese cui possiamo attribuire il merito di aver saputo raccogliere con lungimiranza, sulla scia lasciata dall'onda impetuosa del femminismo storico degli anni Settanta, una serie di riflessioni ampiamente argomentate sulla storia del ricamo in rapporto alla condizione femminile, con uno sguardo che abbraccia l'evolversi della cultura occidentale dal Medioevo fino all'età contemporanea. A questo proposito, abbiamo già avuto occasione di menzionare il saggio *Angel in the Studio: Women Artists in the Arts and Crafts Movement 1870-1914* (1979)⁴⁶⁴ di Anthea Callen, altra pubblicazione di rilievo scritta da una storica dell'arte e di pochi anni precedente, in cui viene rimesso in discussione il coinvolgimento, spesso progressista più nella teoria che nella pratica, del talento artistico e della creatività delle donne all'interno del movimento Arts and Crafts: un contesto in cui il ricamo, al pari di altre tecniche, aveva acquisito una certa rilevanza, venendo eseguito quasi esclusivamente da maestranze femminili. Pur non citando direttamente il saggio di Callen, che comunque figura nella bibliografia di riferimento, nel secondo capitolo della propria opera Parker riprende la fase storica cui la collega fa riferimento, l'Inghilterra vittoriana, età carica di contraddizioni in cui la pervasività del *Gothic Revival* diviene portatrice di conseguenze che non possono dirsi esclusivamente stilistiche – dunque non confinabili al solo mondo dell'arte e del nascente *design* moderno –, ma anche ed *in primis* ideologiche⁴⁶⁵. La riscoperta del Medioevo porta infatti, tra gli altri aspetti, ad una idealizzazione della femminilità che è particolarmente consona ad un'epoca, quella che segue la Restaurazione, nel corso della quale lo stabilirsi di specifiche consuetudini e norme sociali causa un maggiore confinamento della donna alla dimensione domestica; al contempo, il ruolo effettivo del ricamo in età medievale viene completamente distorto, ragion per cui una tecnica considerata nobile, ben remunerata e praticata a pari merito da uomini e donne⁴⁶⁶ diventa una parte integrante, se non la quintessenza della *femminilità* per come essa viene intesa dalla cultura borghese ottocentesca: una femminilità *pura* e *virtuosa*, nutrita dalla devozione religiosa e dal *revival* della cultura cortese, dunque fondamentalmente passiva⁴⁶⁷. Secondo Parker, se da un lato la forte interconnessione tra *femminilità* e ricamo è andata consolidandosi di pari passo con il fossilizzarsi delle gerarchie tra le arti di concezione rinascimentale⁴⁶⁸, dall'altro essa ha comportato il paradosso di una tecnica praticata dalle donne con una dedizione ed una passione spesso inversamente proporzionali al potere che ne possono effettivamente guadagnare

⁴⁶⁴ A. Callen, op. cit.

⁴⁶⁵ R. Parker, op. cit., pp. 17-39

⁴⁶⁶ Ibidem, pp. 40-59

⁴⁶⁷ Ibidem, pp. 17-20

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 5

all'interno della società⁴⁶⁹. Quello che viene definito da Parker come "addomesticamento del ricamo"⁴⁷⁰ è un processo che inizia però a dipanarsi ben prima dell'Ottocento, già durante il Cinquecento e in corrispondenza dell'avvento della cultura elisabettiana: un processo grazie al quale nella cultura anglosassone il ricamo, nel corso del secolo successivo, si delinea sempre più come una parte integrante dell'educazione impartita alle donne e, conseguentemente, anche della dimensione *domestica e quotidiana*⁴⁷¹ cui la loro vita è, il più delle volte, indissolubilmente relegata. Nel Settecento si giunge al punto in cui il ricamo viene considerato sempre meno come una potenziale fonte di lavoro e, dunque, di rendita per le donne, come poteva accadere nel Medioevo, bensì, il più delle volte, come attività disimpegnata per le nobildonne e per le figlie della nascente borghesia, le quali imparano a trarre diletto dall'esplorazione delle declinazioni arcadiche – più raramente, di quelle scientifiche – della natura in forma di piccoli punti⁴⁷²: in questo modo, diviene sempre più radicata anche l'associazione tra ricamo e mondo *naturale*, su cui torneremo in seguito.

Tornando al punto di partenza, è proprio nell'alveo della cultura borghese dell'Ottocento e specialmente vittoriana, infine, che si consolida la concezione del ricamo come una pratica *naturalmente femminile*, parallelamente all'imporsi del concetto stesso di *femminilità* come *sentimento naturalmente determinato*⁴⁷³: un aspetto, quest'ultimo, che non è altro che una delle molteplici risposte alle insicurezze della classe media; inevitabilmente, anche i soggetti e le simbologie ricorrenti nei ricami del periodo non possono che costituire un'iconografia graziosa e rassicurante, un autentico compendio di valori conservatori⁴⁷⁴. Esperienze come quella della ditta Morris & Co., in cui si tenta di attribuire nuovamente un valore assieme professionale e artistico alla pratica del ricamo, rimangono casi relativamente isolati, a fronte di una società in cui il ricamo è divenuto perlopiù appannaggio esclusivo degli *angeli del focolare*⁴⁷⁵. Possiamo qui ricordare come anche Whitney Chadwick, nel suo fondamentale saggio *Women, Art, and Society* (1990)⁴⁷⁶, abbia posto l'accento sulla ricorrente rappresentazione pittorica di donne intente al ricamo e ad altre tecniche tessili affini, nonché su come questa rientri in un processo di autorappresentazione del genere femminile da parte delle stesse artiste, in particolare

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 11

⁴⁷⁰ Ibidem, pp. 60-81

⁴⁷¹ Ibidem, pp. 60-109

⁴⁷² Ibidem, pp. 110-146

⁴⁷³ Ibidem, pp. 160-161, 164

⁴⁷⁴ Ibidem, pp. 147-148

⁴⁷⁵ Ibidem, pp. 178-188

⁴⁷⁶ W. Chadwick, op. cit.

durante quella fase storica in cui questa iconografia si consolida maggiormente, tra Settecento e Ottocento⁴⁷⁷. Degna di menzione è anche l'evoluzione del genere delle *cifre* ricamate, studiata in area italiana, tra gli altri, da Doretta Davanzo Poli, dettata dalla necessità di apporre un segno riconoscibile che potesse ricondurre i manufatti tessili d'utilizzo quotidiano ai legittimi proprietari: in molti casi il monogramma, quando non riporta le iniziali di entrambi gli sposi, suggellandone così l'unione eterna, è quello che riporta le iniziali della sola sposa⁴⁷⁸. L'utilizzo delle *cifre* ricamate ci pone così un grande quesito: come può la donna riappropriarsi del ricamo e del suo valore simbolico, dichiarando non solo il proprio diritto di proprietà ma anche quello di libera espressione?

L'oggetto principale di questo capitolo, gli anni Settanta del Novecento, rappresentano il momento decisivo in cui le donne si riappropriano definitivamente del ricamo, come di altre pratiche tessili: un passaggio fondamentale che non è però privo di precedenti storici. Infatti, l'efficace sovrapporsi tra la riabilitazione delle pratiche tessili e la rivendicazione dei diritti civili da parte delle donne si verifica per la prima volta già al tempo del movimento delle suffragette nei primi anni del Novecento. Le suffragette inglesi riprendono allora una pratica già consolidata, quella degli striscioni sindacali in seta o velluto, diffusasi in Regno Unito sin dagli anni Trenta dell'Ottocento⁴⁷⁹, che divengono riccamente ricamati e dalle tinte audaci, quasi ostentatamente *femminili*⁴⁸⁰, unendo gli *slogans* a simboli solo apparentemente innocenti, non di rado comprendenti sontuose fioriture, come possiamo vedere in uno degli esempi riportati da Parker nel suo saggio, risalente al 1911 circa e conservato al Museum of London⁴⁸¹. Mentre la comunicazione grafica delle suffragette passa attraverso atelier appositi, come il londinese Suffrage Atelier, aperto nel 1909⁴⁸², anche alla comunicazione *tessile* si dedicano spazi e maestranze, come possiamo dedurre dal caso emblematico di Mary Lowndes (1857-1929), artista inglese specializzata nella produzione di vetrate, la quale realizza numerosi stendardi per il movimento⁴⁸³. Come racconta l'artista e curatrice tessile scozzese Clare Hunter nel suo recente libro *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of a Needle* (2019)⁴⁸⁴, la tipologia degli stendardi tessili adottati con entusiasmo dal movimento suffragista

⁴⁷⁷ Ibidem, pp. 148-149

⁴⁷⁸ D. Davanzo Poli, *Piccola storia delle iniziali ricamate*, in "Rakam", ottobre 2002, p. 54

⁴⁷⁹ R. Parker, op. cit., p. 197

⁴⁸⁰ C. Hunter, *I fili della vita. Una storia del mondo attraverso la cruna dell'ago*, Bollati Boringhieri, Torino 2020, pp. 166-167

⁴⁸¹ Ibidem, pp. 198-201

⁴⁸² *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, op. cit., pp. 46-47

⁴⁸³ Ibidem, pp. 38, 40

⁴⁸⁴ C. Hunter, op. cit.

inglese verrà ripresa e adoperata anche nelle proteste dei minatori che avrebbero infiammato l'età thatcheriana⁴⁸⁵. Al contempo, negli anni immediatamente precedenti la Prima Guerra Mondiale, questi manufatti avrebbero riscosso un notevole successo anche nel movimento suffragista statunitense, differenziandosi però attraverso uno stile molto più sobrio, focalizzato sull'essenza stessa del messaggio riportato, lo *slogan* e, dunque, sulla sua resa grafica e cromatica⁴⁸⁶. Sono proprio gli Stati Uniti il contesto culturale su cui ora ci concentreremo, dal momento che il femminismo storico degli anni Settanta produrrà qui i primi significativi risultati di un'ampia rivalutazione del *tessile* e del *decorativo* in senso più ampio.

Gli Stati Uniti, infatti, costituiscono un contesto culturale il quale, sin dalla prima metà dell'Ottocento, inizia a rivelarsi relativamente favorevole per le donne sia per quanto concerne la loro istruzione che in merito al loro coinvolgimento nelle questioni sociali e politiche⁴⁸⁷. Le tecniche tessili convenzionalmente affidate alla sfera domestica si trasformano così ben presto in uno strumento politico nelle mani delle donne americane: basti solo pensare che molte di loro iniziano a cucire, ricamare e vendere manufatti dichiaratamente a sostegno della causa abolizionista, una pratica che viene attestata già dal 1834 e diviene presto comune⁴⁸⁸. A questo proposito, Chadwick menziona un *quilt* risalente agli anni Cinquanta dell'Ottocento, manufatto anonimo di cui tuttavia ci è noto il titolo, *Women Rig(hts)*⁴⁸⁹, il quale riproduce – ed anzi auspica – l'intervento di una donna ad un comizio, a distanza di pochi anni dalla prima United States National Women's Rights Convention, tenutasi nel 1848 a Seneca Falls, nello Stato di New York⁴⁹⁰: sulla tecnica del *quilting* ed i suoi risvolti politici torneremo poi in un secondo momento.

A pochi anni di distanza dall'*exploit* dell'arte femminista, è sempre Roszika Parker ad interrogarsi, nell'ultimo capitolo del suo saggio, sulla possibilità di definire il ricamo come “un'arte naturalmente rivoluzionaria”⁴⁹¹; dopo aver riconosciuto i meriti del movimento suffragista nonché delle stesse avanguardie storiche, da noi già ampiamente approfondite nel corso del primo capitolo, Parker si configura come uno dei primi teorici a storicizzare l'utilizzo del ricamo nel femminismo statunitense: secondo Parker, il Women's Liberation Movement,

⁴⁸⁵ Ibidem, pp. 157-163

⁴⁸⁶ Ibidem, pp. 169-170

⁴⁸⁷ W. Chadwick, op. cit., pp. 205-206

⁴⁸⁸ Ibidem, pp. 207-209

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 209

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 211

⁴⁹¹ R. Parker, op. cit., pp. 189-215

emerso attorno alla fine degli anni Sessanta, ha saputo raccogliere gli stimoli offerti dalla controcultura degli anni Sessanta, in cui il ricamo diviene una pratica diffusa e parimenti praticata da uomini e donne, rielaborando questa tecnica in uno strumento volto ai fini dell'emancipazione femminile e non più al consolidarsi del sistema patriarcale⁴⁹². In un'epoca in cui il *personale* si fa sempre più *politico*, inevitabilmente anche tutto ciò che è tradizionalmente associato alla vita *domestica e quotidiana* inizia ad uscire dalle mura di casa, a travalicare la superficie perfino dell'epidermide, ad invadere la riflessione teorica e le pratiche artistiche. C'è chi sceglie di compiere una riflessione volta al sovvertimento degli stereotipi di più immediata comprensione, come avviene nel caso di un'artista di cui oggi sappiamo poco, Beryl Weaver⁴⁹³, la quale, nel corso degli anni Settanta, riprende l'immaginario arcadico, vezzoso ed edulcorato proprio del Settecento e, ancor più marcatamente, dell'Ottocento inglese, stravolgendolo attraverso l'inserimento di fumetti riportanti dialoghi agrodolci, mostrandoci così l'inadeguatezza di un modello, non solo stilistico ma anche culturale, oramai fuori dal tempo e in netto contrasto con la complessità delle nuove dinamiche sociali che innervano la società industrializzata. Altre artiste coeve, invece, cercano di muoversi oltre, promuovendo una ricerca duratura nel tempo e che ancor oggi riesce a comunicare direttamente al cuore ed alla mente delle nuove generazioni: tra tutte, emerge per lungimiranza ed entusiasmo la figura di Judith Cohen, in seguito nota come Judy Chicago, nata nel 1939 nell'omonima città dell'Illinois in una famiglia di origini ebraiche⁴⁹⁴.

Figlia di un marxista perseguitato durante il governo maccartista, educata ai principi della parità di genere sin dall'infanzia, Chicago decide di maturare la propria formazione artistica presso l'UCLA (University of California) di Los Angeles, realizzando ben presto quanto nell'ambito accademico statunitense della fine degli anni Cinquanta sia riservato ben poco spazio alla libera espressione del talento femminile⁴⁹⁵. Lo stile giovanile di Chicago, vibrante e pervaso di riferimenti simbolici dalla natura spiccatamente *biomorfica e femminile*, attraverso il quale ella cerca di rinnovare i linguaggi della pittura e della scultura nella speranza di poter costruire una carriera di artista indipendente, si scontra con un mondo dominato dagli uomini nonché dalla Minimal Art⁴⁹⁶: una tendenza con la quale, tuttavia, ella si confronta, come avviene

⁴⁹² Ibidem, pp. 189-205

⁴⁹³ Ibidem, pp. 205-206

⁴⁹⁴ <https://www.judychicago.com/about/biography/> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁴⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NIH85Kgdng0&t=212s> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁴⁹⁶ Ibidem

nell'installazione *Feather Room* (1965)⁴⁹⁷, realizzata in piume e plastica, la quale parrebbe quasi anticipare la già menzionata *Untitled (Threadwaste)* (1968)⁴⁹⁸ di Robert Morris. Mossa da un'attenzione sempre maggiore nei confronti del colore, nonché del concetto stesso di *ornamento*⁴⁹⁹, Chicago si ispira dichiaratamente all'opera pittorica di una dei grandi maestri dell'arte americana, Georgia O'Keeffe (1887-1986)⁵⁰⁰, la quale rappresenta ai suoi occhi la prima autentica espressione artistica di una dimensione *femminile* dell'esistere⁵⁰¹: una dimensione che, secondo Chicago, è biologicamente determinata, un elemento che sarà motivo di acceso dibattito con altre rappresentanti del movimento femminista⁵⁰². Non è certamente casuale che in quel medesimo periodo il ruolo secondario, se non totalmente *marginale*, delle donne nel mondo dell'arte venga rimesso in discussione anche per merito della pubblicazione di saggi in questo senso imprescindibili – come *Why Have there Been No Great Women Artists?* (1971)⁵⁰³ di Linda Nochlin (1931-2017) o il più tardo *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981)⁵⁰⁴, scritto da Roszika Parker assieme a Griselda Pollock –, mentre, al contempo, molte artiste si riappropriano di tutto ciò che fino ad allora è stato relegato ai *margini* della rappresentazione e della pratica artistica proprio perché reputato spiccatamente, se non esplicitamente, *femminile*: per questa seconda ragione, ormai è sempre più articolata la riflessione che si sviluppa, non solo negli Stati Uniti ma anche in Regno Unito e in altri Paesi, attorno alla reiterata connessione tra *domestico* e *femminile*⁵⁰⁵.

All'inizio degli anni Settanta, Judy Chicago è ormai pronta ad accogliere espliciti riferimenti al pensiero femminista nella propria opera⁵⁰⁶, oltre che a fornire il proprio contributo al superamento del conservatorismo e del maschilismo che ancora permeava molti ambiti della didattica accademica, proponendo un approccio più inclusivo nei confronti delle donne⁵⁰⁷, favorevole alla collaborazione attiva tra le studentesse nonché alla costruzione di un maggior

⁴⁹⁷ <https://www.judychicago.com/gallery/early-workminimal/ew-artwork/#0> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁴⁹⁸ F. Poli, op. cit., pp. 5-6

⁴⁹⁹ <https://www.judychicago.com/gallery/early-workminimal/ew-artwork/#0> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁵⁰⁰ *Georgia O'Keeffe*, catalogo della mostra a cura di B. Buhler Lynes (Roma, Fondazione Roma Museo), Skira editore, Milano, 2011

⁵⁰¹ J. Chicago, *Woman as Artist*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, edited by H. Robinson, Wiley-Blackwell, Hoboken 2015, pp. 223-224

⁵⁰² W. Chadwick, op. cit., pp. 356-359, 376-377

⁵⁰³ L. Nochlin, *Why Have there Been No Great Women Artists?*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, op. cit., pp. 134-149

⁵⁰⁴ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Bloomsbury, London 2020

⁵⁰⁵ *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, op. cit., pp. 94-113

⁵⁰⁶ <https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#0> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁵⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Z9muNnozFGY> (consultato in data 20 febbraio 2021)

equilibrio tra la *forma*, fino ad allora considerata il criterio di valutazione preponderante, ed il *contenuto* all'interno della pratica artistica. L'obiettivo di Chicago è quello di dimostrare alle giovani della sua epoca che non solo si può essere donne e artiste contemporaneamente (e, magari, anche felicemente), ma anche esprimere un punto di vista che sia prettamente *femminile* e al contempo dalle valenze *universali*. Nel 1970, Chicago inaugura il primo corso di Feminist Art presso il Fresno State College, seguito dal primo programma indipendente di arte femminista, intitolato Feminist Studio Workshop, presso il California Institute of the Arts di Valencia, promosso l'anno seguente in collaborazione con Miriam Schapiro (1923-2015)⁵⁰⁸, artista di origine canadese con la quale si instaura una forte comunanza d'intenti in merito alla didattica⁵⁰⁹ nonché alla rivalutazione di tutto ciò che fino a quel momento è stato perlopiù condannato in quanto *decorativo*⁵¹⁰. Da queste innovative esperienze nasce uno dei progetti più rappresentativi dell'arte del femminismo storico, *Womanhouse* (1971-1972)⁵¹¹, mostra dall'enorme successo di pubblico realizzata all'interno di diciassette stanze in una casa abbandonata presa in affitto nei pressi di Hollywood, in cui la nostra artista espone assieme alle allieve; come viene messo in evidenza da Clare Hunter, il *medium* tessile ricorre in molte delle opere esposte in quell'occasione⁵¹²: è solo l'inizio di una riflessione che Chicago porterà avanti per tutta la vita. Nello stesso periodo, infatti, Chicago si avvicina alla tecnica del ricamo, dando vita a nuovi progetti altrettanto importanti. Il primo di questi è l'iconica installazione *The Dinner Party* (1974-1979)⁵¹³, realizzata con la collaborazione di oltre cento artiste della ceramica e del ricamo, rappresentazione tangibile e deliberatamente *decorativa* di un vero e proprio convito spirituale composto da 39 donne appartenenti alla Storia, al mito, alla leggenda: sulla tavola a forma di triangolo equilatero, imbandita con piatti decorati dai motivi esplicitamente biomorfici, vengono distese 39 tovaglie sontuosamente ricamate che riproducono i nomi delle ospiti immaginarie, posti in dialogo con la base della tavola stessa, dove si dipana una distesa ricamata composta da altri 999 nomi di donne che, in diversa misura, hanno fatto la Storia⁵¹⁴. *The Dinner Party* riprende chiaramente una tradizione che abbiamo già avuto modo di introdurre, quella delle *cifre* ricamate, cui Chicago si ispira per i nomi riprodotti

⁵⁰⁸ W. Chadwick, op. cit., pp. 357, 364

⁵⁰⁹ M. Schapiro, *The Education of Women as Artists: Project Womanhouse*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, op. cit., pp. 106-107

⁵¹⁰ M. Giordano, op. cit., pp. 106-109

⁵¹¹ W. Chadwick, op. cit., p. 357

⁵¹² C. Hunter, op. cit., pp. 352-353

⁵¹³ <https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#0> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁵¹⁴ W. Chadwick, op. cit., p. 376

in stili di volta in volta differenti, mettendo in evidenza così il contesto storico e culturale di cui le donne appartengono nonché la loro stessa individualità⁵¹⁵; così facendo queste donne, prendendo idealmente un posto a questa tavola, possono riappropriarsi metaforicamente di un posto nella memoria collettiva, in una fase storica, quella degli anni Settanta del Novecento, in cui si inizia a concepire la storia delle donne come vera e propria disciplina di studio anche in ambito accademico⁵¹⁶. Sull'onda del nuovo, enorme successo di pubblico riscosso da *The Dinner Party*, Chicago decide di realizzare un secondo progetto particolarmente significativo, *Birth Project* (1980-1985)⁵¹⁷, serie di pannelli che combinano ricamo e pittura e che si rivela essere, con ogni probabilità, ancor più coraggioso: attraverso il coinvolgimento di oltre 150 ricamatrici provenienti da ogni angolo del Paese, con questo progetto Chicago tenta di colmare quell'enorme vuoto lasciato dalla secolare censura attorno al tema del parto e, allo stesso tempo, dalla rimozione della pratica del ricamo dal novero delle arti nobili⁵¹⁸. Come ha dichiarato l'artista in un'intervista recente rilasciata per Art Basel, la forza di *Birth Project* non risiede solo nella scelta del tema affrontato, ma anche nel perseverante impegno, non privo di sacrifici, dimostrato da molte delle ricamatrici coinvolte, spesso alle prese con situazioni personali e familiari difficili: ancora una volta, il ricamo, come il *medium* tessile nel senso più ampio, può dare voce e offrire un riscatto a quella moltitudine di microstorie, altrimenti cadute nel rimosso e nell'oblio, che vanno a porre le fondamenta di una storia più ampia.

La carriera di Judy Chicago è poi proseguita attraverso i decenni nel costante rinnovamento dei linguaggi e delle tecniche, fino a divenire ultimamente oggetto di riscoperta da parte della cultura popolare: su invito di Maria Grazia Chiuri, attuale direttore artistico della casa d'alta moda francese Dior, Chicago ha progettato *The Female Divine* (2020), una nuova serie di 21 pannelli in velluto ricamato costituenti la scenografia per la sfilata della collezione primaverile *haute couture* 2020 della celebre *maison*; la serie è stata esposta all'interno di un'ampia tensostruttura dalla struttura biomorfica, allestita per l'occasione nel giardino del parigino Musée Rodin e immaginata dall'artista già negli anni Settanta e tuttavia, fino ad allora, rimasta incompiuta⁵¹⁹. I preziosi pannelli, realizzati da giovani studentesse di Mumbai specializzate nell'arte del ricamo, sono frutto della rivisitazione di una tecnica indiana tradizionalmente riservata a sole maestranze maschili, riproposta al pubblico in una chiave del tutto

⁵¹⁵ C. Hunter, op. cit., pp. 352-360

⁵¹⁶ *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, op. cit., pp. 136-155

⁵¹⁷ <https://www.judychicago.com/gallery/birth-project/bp-artwork/#0> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁵¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=O8ouH6zhl_8 (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁵¹⁹ <https://video.d.repubblica.it/moda/dentro-the-female-divine-il-tempio-femminista-di-judy-chicago-per-dior/8184/8299> (consultato in data 20 febbraio 2021)

contemporanea; la maggioranza di essi risponde con ulteriori quesiti alla domanda posta da quello centrale, che recita: *What if Women Ruled the World?* Ed è forse questa una delle grandi domande che ancor oggi, interrogandoci, non trovano una risposta, rivelandoci al contempo la costante attualità dell'opera di un'artista come Judy Chicago.

Nel capitolo precedente abbiamo già avuto modo di introdurre la tecnica del *quilting* ed è giunto ora il momento di approfondirlo non solo a livello di forma ma anche e soprattutto di contenuto: molte suggestioni utili ci vengono fornite in proposito da Elaine Showalter la quale, in un suo breve saggio, approfondisce proprio il *quilting*, nonché il *patchwork*, seguendo un percorso non solo artistico ma anche letterario⁵²⁰. Entrambe queste tecniche possono vantare una lunga tradizione nel Vecchio Continente, tuttavia è proprio nel Nuovo Mondo che raggiungono il culmine della propria valenza culturale, venendo identificate sempre più marcatamente con il *femminile* e, al contempo, il *politico*. A differenza della tradizione europea⁵²¹, nella tradizione americana queste due categorie di senso tendono infatti a sovrapporsi con maggiore frequenza: Schoeser sceglie a sua volta di presentarci un *quilt* firmato da una certa Anna Putney Farrington, intitolato *New York State quilt (1857)*⁵²², nel quale, ad un primo sguardo, simboli patriottici come l'aquila e la bandiera tendono a mimetizzarsi solo parzialmente all'interno della griglia compositiva; qui l'occhio viene inizialmente catturato dai due colori prevalenti e altrettanto patriottici – il rosso e il bianco – nonché dalle più fantasiose composizioni di fiori, frutta ed animali, inscritte con maestria e dovizia di particolari all'interno dei moduli quadrati. Rispetto a questo secondo esempio, il già menzionato e pressoché coevo *Women Rig(hts)*⁵²³ rappresenta un notevole passo in avanti dal momento che la sua autrice, attraverso la propria opera, non intende più affermare soltanto la fede nella propria nazione, ma anche e a maggior ragione i propri diritti come cittadina della stessa: sulla scia di questi esempi di gran lunga precedenti, le femministe statunitensi degli anni Settanta faranno ampio ricorso alla tecnica del *quilting*, riscoprendolo anche e *in primis* come strumento di protesta⁵²⁴.

Ancora nel corso dell'Ottocento, negli Stati Uniti la pratica del *quilting* si configura, sempre secondo Showalter, come una tecnica che non è soggetta a confini regionali o sociali e men che meno a carattere razziale, dando voce alle minoranze religiose ed etniche, ai Mennoniti come

⁵²⁰ E. Showalter, *Piecing and writing*, in *The Textile Reader*, op. cit., pp. 157-181

⁵²¹ M. Schoeser, op. cit., p. 431

⁵²² *Ibidem*, p. 77

⁵²³ W. Chadwick, p. 209

⁵²⁴ *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, op. cit., p. 130

alle tribù native⁵²⁵. Dal momento che, come abbiamo già avuto occasione di indagare, molteplici istanze spesso convergono felicemente sulla medesima tipologia tessile, è importante ricordare quanto la questione femminile abbia incontrato con frequenza quella afroamericana. In un contesto culturale dalle molteplici specificità quale è quello afroamericano, infatti, la funzione narrativa e più ampiamente comunicativa del *quilting* acquisisce una notevole pregnanza, in modo assai più decisivo rispetto a quanto già accaduto in Europa, sebbene nel Vecchio Continente si possano annoverare specifici casi che, pur per ragioni assai diverse, possono dirsi altrettanto significativi (un caso su tutti, la magistrale trapunta realizzata dall'inglese Ann West nel 1820 e oggi conservata al Victoria&Albert Museum di Londra⁵²⁶). Risale alla seconda metà dell'Ottocento la produzione tessile di Harriet Powers (1837-1911)⁵²⁷, donna nata schiava che sviluppa una ricerca particolarmente originale nell'ambito del *quilting*, realizzando coperte che traspongono in forma visiva e materica la tradizione orale afroamericana⁵²⁸, quasi anticipando la sintesi decorativa attuata in Francia da Henri Matisse (1869-1954) molti decenni dopo⁵²⁹. Particolarmente degno di nota è il fatto che Powers, una volta affrancata dalla schiavitù negli anni Ottanta, abbia l'opportunità di esporre due dei suoi *quilts* in occasione di alcune importanti fiere, rispettivamente a quella di Athens nel 1886 e a quella di Atlanta nel 1895⁵³⁰. Cucendo assieme episodi biblici, leggende e fenomeni astronomici in forma di *quilt*, Powers ibrida con sapienza le tradizioni di derivazione europea assieme a quelle originarie del continente africano, in una profusione di cieli stellati riempiti d'angeli e comete, distese popolate da animali della savana ed un'umanità colta in costante bilico tra gioia e dolore⁵³¹. Chadwick ricorda a questo proposito i casi di donne afroamericane che, proprio attraverso la vendita dei manufatti da loro cuciti, hanno potuto guadagnarsi la libertà⁵³²: una libertà frequentemente evocata dalla stessa struttura compositiva di queste trapunte, non di rado asimmetrica e portatrice di tracce iconografiche e stilistiche afferenti alle culture d'origine⁵³³. È importante ora ribadire come il valore simbolico del *quilting* nella cultura afroamericana non possa essere ridotto solo ad aspetti meramente formali, come rivelato dal saggio *Hidden in Plain View: A*

⁵²⁵ Ibidem, pp. 158-159

⁵²⁶ C. Hunter, op. cit., pp. 120-121

⁵²⁷ W. Chadwick, op. cit., p. 210

⁵²⁸ Ibidem

⁵²⁹ G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, op. cit., pp. 111-123

⁵³⁰ C. Hunter, op. cit., pp. 251-252

⁵³¹ W. Chadwick, op. cit., pp. 208-210

⁵³² Ibidem, pp. 210-211

⁵³³ C. Hunter, op. cit., pp. 249-250

Secret History of Quilts and the Underground Railroad (2000)⁵³⁴ di Jacqueline Tobin e Raymond Dobard, attraverso le cui pagine vengono ricostruite le modalità attraverso cui i *quilts* venivano utilizzati all'occorrenza come veri e propri "codici mnemonici"⁵³⁵, portatori di informazioni utili non decifrabili da parte degli schiavisti, lasciati esposti in soccorso agli schiavi in fuga dal sud degli Stati Uniti lungo i percorsi della celebre Underground Railroad⁵³⁶. In quel preciso contesto storico e sociale, dunque, il *quilt* si configura come un duplice strumento: strumento di memoria, volto alla conservazione del ricordo della terra degli avi strappata con la violenza, nonché strumento di comunicazione che affonda le proprie radici in un presente carico di dolore e dal quale si cerca disperatamente un riscatto.

Nel periodo storico da cui è partita la nostra analisi, gli anni Settanta del Novecento, la pratica del *quilting* vive un notevole *revival*⁵³⁷, venendo consacrato da alcune voci della critica d'arte femminista tra cui ricordiamo Lucy Lippard, la quale individua nel *quilt* una "metafora visiva primaria"⁵³⁸ del *femminile*: questa definizione si spiegherebbe non solo con la storia di questa tecnica ma anche con la sua funzione principale, quella di andare a costituire coperte e altri simili manufatti che vanno a collocarsi in uno spazio che non è solo domestico ma, spesso, direttamente connesso all'intimità, alla sessualità, alla maternità, come è la camera da letto. Il *quilt* costituisce dunque, per sua stessa natura, una tipologia di manufatto il cui valore simbolico affonda nelle pieghe più profonde del privato, come dimostra il genere del *quilt* di lutto, a sua volta piuttosto diffuso negli Stati Uniti dell'Ottocento⁵³⁹. È proprio attorno agli anni Settanta del Novecento che il *quilt* torna ad acquisire un valore esplicitamente politico, comparso in forma di stendardo durante le manifestazioni femministe, mentre una delle più importanti rappresentanti dell'arte afroamericana che se ne riappropria consapevolmente. È il caso di Faith Ringgold, nata nel quartiere newyorkese di Harlem nel 1930, la quale inizia ad affermarsi nel campo della pittura nel corso degli anni Sessanta, producendo sin dagli esordi opere che offrono ampio spazio alla rivendicazione dei diritti civili⁵⁴⁰; in seguito, ella riscopre la pratica del *quilting*, proprio sull'onda delle riflessioni femministe attorno a questa tecnica, ponendola in dialogo con la già lungamente praticata pittura⁵⁴¹. Nella serie *Change: Faith Ringgold's Over*

⁵³⁴ J. Tobin, R. Dobard, *Hidden in Plain View: A Secret History of Quilts and the Underground Railroad*, Anchor Books Press, Palatine 2000

⁵³⁵ C. Hunter, op. cit., p. 250

⁵³⁶ Ibidem, pp. 250-251

⁵³⁷ E. Showalter, op. cit., pp. 159-160

⁵³⁸ Ibidem, p. 158

⁵³⁹ C. Hunter, op. cit., pp. 186-189

⁵⁴⁰ W. Chadwick, op. cit., p. 342

⁵⁴¹ Ibidem, pp. 415-417

100 Pound Weight Loss Story Quilt (1985-1986)⁵⁴², Ringgold farà convergere la propria condizione di donna, il suo sofferto rapporto con la corporeità ed il profondo senso di appartenenza alla comunità afroamericana, proprio grazie all'ausilio del *quilting* che assai più – e, probabilmente, meglio – di altre tecniche si presta all'incontro tra diverse istanze⁵⁴³: il caso di quest'artista oggi si rivela funzionale ad avvalorare un approccio di tipo *intersezionale* nei confronti di quelle pratiche artistiche in cui le questioni razziali e di genere tendono a sovrapporsi in modo indissolubile.

“Nelle case, per le strade/il nostro pianto è diventato/ un urlo contro il potere”: così recita, tramite caratteri alfabetici a fiorellini solo ingannevolmente *naïf*, uno striscione in forma di *quilt* mostrato con orgoglio da un gruppo di studentesse nel corso di una manifestazione femminista; quest'immagine, immortalata dalla fotografa italiana Paola Agosti nel febbraio 1976⁵⁴⁴, è la testimonianza di come la riflessione attuata dal femminismo americano attorno alla tecnica del *quilting* sia stata recepita anche in Italia. Non è certo un caso che Raffaella Perna abbia scelto di porre questa fotografia in apertura del suo saggio *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (2013)⁵⁴⁵, concisa ma intensa panoramica delle pratiche artistiche nel femminismo italiano: una produzione che nel corso dell'ultimo decennio è stata oggetto di notevole riscoperta da parte della critica e della scena culturale italiana, come dimostra, tra gli esempi più rilevanti in merito, la recente mostra “The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy” (2019)⁵⁴⁶, curata proprio da Raffaella Perna assieme a Marco Scotini e tenutasi nella cornice milanese di FM Centro per l'Arte Contemporanea⁵⁴⁷.

Prima di addentrarci in un contesto così ricco e articolato – sempre seguendo il dipanarsi delle trame nate dalla riflessione attorno al *tessile*, al *femminile* ed al *decorativo*, tre diversi temi spesso congiunti in un unico e tenace filo rosso – è importante riprendere idealmente in mano quella fotografia. Tra le lettere e le infiorescenze che compongono lo striscione, possiamo notare, in basso a sinistra, la figura stilizzata di una bambina sorridente, accompagnata da un

⁵⁴² Ibidem

⁵⁴³ E. Showalter, op. cit., pp. 159-160

⁵⁴⁴ R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 6

⁵⁴⁵ Ibidem

⁵⁴⁶ *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, exhibition catalogue curated by M. Scotini and R. Perna (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea), Flash Art, Milano 2019

⁵⁴⁷ <https://www.fmcca.it/en/21/eve/66-the-unexpected-subject1978-art-and-feminism-in-italy/> (consultato in data 6 gennaio 2021)

fumetto in cui possiamo leggere a chiare lettere la seguente frase: “Io sono creativa”⁵⁴⁸ (le fa involontariamente eco una bambina silenziosa che presenzia proprio di fronte allo striscione, a sua volta armata non di un fumetto, bensì di un manifesto scritto a mano in un nitido corsivo). Questa personificazione di una condizione che è assieme *femminile* e *infantile*, all'apparenza, col suo cappellino e con le sue calze a righe, potrebbe fare ben poco contro il *potere* denunciato dallo *slogan* che la sovrasta; tuttavia, l'espressione “Io sono creativa” ha la peculiare capacità di sovvertire il significato non solo della rappresentazione, ma anche dello stesso *medium* tessile che ne è portatore: la donna italiana, al pari di quella americana, riappropriandosi di una dimensione *creativa* dell'esistenza, ha la possibilità di riscattare non solo se stessa, ma anche i mezzi cui ella ricorre per rivendicare i propri diritti. Non c'è dunque da stupirsi se possiamo riscontrare il ricorso al *medium* tessile in diverse istantanee immortalate da Paola Agosti nel corso delle manifestazioni organizzate dalle femministe italiane nello stesso periodo: in un'altra sua fotografia, scattata il mese seguente nella ricorrenza dell'8 marzo, possiamo vedere due giovani guidare un corteo portando un altro striscione, stavolta realizzato con una stoffa a quadretti in stile *Vichy* che ci appare sbiadita, consunta, lacerata da strappi e, tuttavia, pienamente efficace nel trasmettere questo messaggio: “La lotta non è finita/riprendiamoci la vita”.

Come già nei casi indagati in precedenza, si rivelano fondamentali ai fini della nostra analisi le modalità attraverso cui le pratiche tessili di matrice femminista si trasferiscono dalla strada e dalle sedi dei collettivi a contesti come le gallerie, i musei e gli studi di *design* più avanguardisti. *In primis* andrebbe qui ricordato che il femminismo italiano si fonda sulla rivendicazione di una profonda *differenza* tra i generi e perciò la rivendicazione di determinati diritti, come quello all'aborto ed alla contraccezione, rientra nel processo di affermazione di una precisa *specificità* della condizione *femminile*⁵⁴⁹: dal momento che gli anni Settanta sono una fase particolarmente convulsa della storia italiana, in cui la lotta politica diventa sempre più parte integrante del vivere quotidiano, la produzione delle artiste e *designers* che ora incontreremo ne viene inevitabilmente influenzata e per questo motivo possiamo parlare di una produzione propriamente *femminista*⁵⁵⁰.

Per quanto concerne la ricorrente associazione tra *femminile* e *decorativo*, andrebbero ricordate due fotografie scattate rispettivamente da Verita Monselles e Tomaso Binga,

⁵⁴⁸ R. Perna, op. cit., p. 6

⁵⁴⁹ Ibidem, pp. 7-11

⁵⁵⁰ Ibidem, pp. 13-14

entrambe oggetto del saggio scritto da Perna. Il rapporto tra il *medium* fotografico e le suddette categorie di senso non ci è nuovo, come abbiamo già potuto riscontrare nel primo capitolo: infatti, ad un livello più ampio, l'origine delle connessioni tra questo *medium* e la riflessione attorno al genere non andrebbe ricondotta all'arte femminista degli anni Settanta bensì ad un'epoca precedente, quella delle avanguardie storiche; tuttavia, queste fotografie rendono evidente quanto gli anni Settanta comportino un rinnovamento radicale.

Verita Monselles (1929-2005), artista argentina che opera a Firenze sin dai primi anni Settanta, sceglie di trasporre in forma fotografica una serie di rappresentazioni allegoriche della condizione femminile: le singole fotografie racchiudono piccoli mondi asfittici, all'interno delle quali la giovane che ne è protagonista è spesso l'unica presenza viva e portatrice del reale in un contesto che è visibilmente posticcio ed artificioso⁵⁵¹. Da un punto di vista stilistico e compositivo Monselles si rifà in modo piuttosto evidente alla lunga tradizione dei *tableaux vivants*, tanto cara alla cultura spettacolare ottocentesca e oggetto di un notevole *revival* da parte di altri artisti a lei contemporanei come Luigi Ontani⁵⁵². In particolare, *Bijoux* (1975)⁵⁵³ evoca sin dal titolo la dimensione meramente *ornamentale* cui appartiene non solo l'ambientazione, ma cui è relegata anche la donna stessa, vittima designata dell'oggettivazione promossa dalla società patriarcale. Immobile e ridotta alla passività, la protagonista della fotografia siede in una posa pensosa all'interno di un ambiente pervaso da un'estetica decadente che quasi rasenta il *kitsch*, un residuo di *Wunderkammer* letteralmente sigillato da pesanti drappi di tessuto e tappeti. La donna rimane così intrappolata in una condizione di silenziosa inattività, proprio come le vistose chincaglierie riposte nei recipienti che l'accompagnano, cui la sua avvenenza è evidentemente equiparata come si può dedurre, ancora una volta, dal titolo della fotografia.

Nella pratica artistica di Monselles possiamo riscontrare delle notevoli affinità con una performance coeva di un'artista statunitense nota sotto lo pseudonimo di Colette e intitolata *Real Dream* (1975)⁵⁵⁴, tenutasi nel dicembre di quello stesso anno presso la galleria newyorkese The Clocktower⁵⁵⁵: in questo ulteriore esempio di *tableaux vivant*, il corpo nudo dell'artista giace immobile in un ambiente surreale interamente rivestito di seta chiara e

⁵⁵¹ Ibidem, p. 34

⁵⁵² F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*, Johan&Levi, Milano 2017

⁵⁵³ R. Perna, op. cit., p. 33

⁵⁵⁴ R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, op. cit., p. 172

⁵⁵⁵ Ibidem, p. 171

cangiante, una nuvolaglia di lusso apparente volta alla costruzione di una dimensione onirica ed ovattata che può facilmente sfociare in un incubo senza uscita, proprio come la condizione femminile all'interno della società. Meriterebbe ora almeno una menzione il frequente ricorso a tessuti più o meno riccamente decorati da parte della nota artista statunitense Francesca Woodman (1958-1981), precoce ed eccelso talento che risiede a Roma tra il 1977 e il 1978⁵⁵⁶: sempre attorno al medesimo periodo, ella indaga il potenziale espressivo e concettuale del tessuto in fotografia, ponendolo in dialogo con una profonda introspezione psicologica dell'animo femminile, come possiamo vedere, ad esempio, in *Untitled (New York)* (1979-1981)⁵⁵⁷.

Come abbiamo potuto quindi già dedurre, l'associazione tra le categorie di senso del *femminile* e del *decorativo* continua a costituire un perno delle riflessioni sviluppate da molte artiste: ce lo dimostra con la propria opera anche Tomaso Binga, pseudonimo d'ispirazione futurista di Bianca Pucciarelli in Menna, artista nata a Salerno nel 1931 che collabora in più occasioni ed espone con Monselles⁵⁵⁸. La produzione artistica di Binga spicca ancor oggi per il suo eclettismo, per la sua libera esplorazione di forme espressive differenti, dalla fotografia alla performance⁵⁵⁹, avendo sempre per stella polare un'attenta riconsiderazione del valore del linguaggio e di come esso influisca sulla condizione del genere femminile. Degno di nota il fatto che Binga, parimenti alla sua collega e coetanea statunitense Chicago, sia stata scelta a sua volta da Chiuri per una scenografia⁵⁶⁰, quella della sfilata *prêt-à-porter* Autunno-Inverno 2019-2020 di Dior⁵⁶¹: in quell'occasione la sua celebre opera *Alfabetiere Murale* (1976), parte della serie *Scritture Viventi*⁵⁶², diventa oggetto di una monumentale rivisitazione, riaccendendo i riflettori su una poetica ancora pienamente attuale. Oggetto principale di *Alfabetiere Murale* è il corpo femminile che si fa linguaggio e viceversa, acquisendo la forma delle lettere dell'alfabeto latino, denunciando così nuovamente l'oggettivazione della condizione femminile e al contempo rivendicando per il genere femminile il diritto a riappropriarsi consapevolmente degli strumenti del linguaggio. Volendo ora riportare i nostri passi sul legame che intercorre tra

⁵⁵⁶ R. Perna, op. cit., pp. 75-83

⁵⁵⁷ https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/09/19/photographie-le-corps-franc-de-francesca-woodman_4489467_4497186.html (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁵⁸ R. Perna, op. cit., pp. 34, 36, 43-45

⁵⁵⁹ *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, op. cit., pp. 240-241

⁵⁶⁰ *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, op. cit., pp. 6-7

⁵⁶¹ G. Ronchi, *Lessico femminista alla sfilata prêt-à-porter di Dior. Tra le opere di Tomaso Binga*, 1 marzo 2019 <https://www.artribune.com/progettazione/moda/2019/03/lessico-femminista-sfilata-pret-a-porter-dior-opere-tomaso-binga/> (consultato in data 15 febbraio 2021)

⁵⁶² R. Perna, op. cit., pp. 40-41, 43-45

femminile e decorativo, nello stesso periodo a cui risale *Alfabetiere Murale*, Binga compie la performance *Carta da Parato* (1976)⁵⁶³, realizzata all'interno di un'abitazione privata nella capitale, nel corso della quale l'artista si mimetizza con la parete retrostante indossando il medesimo materiale che la riveste, declamando a più riprese una sua poesia intitolata *Io sono una carta*. A differenza di quanto avveniva nel ritratto fotografico di Maria Sèthe del 1901, in questo caso è la donna che sceglie deliberatamente di farsi un tutt'uno con l'*interior* all'interno del quale ella si colloca, lanciandoci un messaggio allarmante che supera la parvenza d'indifferente accettazione trasmessa dal suo volto. Il titolo della performance, infatti, trae ispirazione da un'espressione gergale comune a diverse culture⁵⁶⁴ e utilizzata il più delle volte in riferimento a quelle donne che, quasi inevitabilmente, rimangono escluse dalle dinamiche sociali caratterizzanti i momenti di festa, a causa della loro scarsa avvenenza o delle loro difficoltà relazionali (vere o presunte). Il significato complessivo della performance potrebbe però essere ulteriormente ampliato: similmente al *Bijoux* di Monselles, anche la *Carta da parato* di Binga rappresenta una condizione di passività pressoché irrimediabile, ed è anche e proprio attraverso il ricorso al *decorativo* che le artiste femministe italiane degli anni Settanta tentano di riscattare una dimensione attiva all'esistenza femminile.

Tornando alla già menzionata mostra "The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy" (2019)⁵⁶⁵, essa nasce dichiaratamente sull'onda di alcune mostre tenutesi negli Stati Uniti durante l'arco temporale compreso tra il 2007 e il 2017 e trae il proprio titolo da uno dei passaggi conclusivi contenuti nel celebre saggio *Sputiamo su Hegel* (1970)⁵⁶⁶, redatto da Carla Lonzi assieme al gruppo Rivolta Femminile⁵⁶⁷, nel quale viene identificato come "Soggetto Imprevisto"⁵⁶⁸ tutto ciò che non è riconducibile a dialettiche oppressive che vanno a riflettersi sul piano sociale e, conseguentemente, anche culturale⁵⁶⁹. Nella lista degli oltre novanta nomi di artiste e gruppi, italiani e internazionali, inclusi in questa mostra, ne spiccano alcuni profondamente connessi al *medium* tessile. Tra le italiane, oltre a Marisa Merz⁵⁷⁰ e a Maria Lai⁵⁷¹ – artista che riconosce in questo *medium* il fondamento della propria carriera nonché dell'essenza stessa della propria poetica e alla quale, certamente non per caso, è dedicato il

⁵⁶³ Ibidem, p. 92

⁵⁶⁴ S. Chbosky, *The perks of being a wallflower*, Pocket Books, New York 1999

⁵⁶⁵ *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, op. cit., p. 195

⁵⁶⁶ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Et al./ Edizioni, Milano, 2010

⁵⁶⁷ *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, op. cit., p. 197

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 195

⁵⁶⁹ Ibidem

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 110

⁵⁷¹ Ibidem, p. 96

prossimo paragrafo –, troviamo la milanese Clemen Parrocchetti (1923-2016)⁵⁷², la quale porterà avanti la sua personale riflessione attorno alla condizione femminile nel corso di una lunga carriera, realizzando opere il cui felice coabitare di vitalità e delicatezza spesso si rivelerà inversamente proporzionale alla tragica portata dei contenuti⁵⁷³. Pittrice di buona famiglia folgorata dal verbo femminista in quei fatidici anni Settanta, Parrocchetti sceglie di ampliare il proprio raggio d'azione accogliendo il *medium* tessile e declinandolo in modo del tutto originale: in forma di composizione a tecnica mista o di vero e proprio arazzo, il filo inizia a dipanarsi attraverso i punti di un ricamo, la trama di una tela, il rivestimento di una scultura, o ancora nella forma grezza del rocchetto⁵⁷⁴. Vero e proprio manifesto di questa evoluzione nella sua poetica è *Promemoria per un oggetto di cultura femminile* (1973)⁵⁷⁵, lastra rettangolare metallica in lucido *latoplex* trafitto da un ricamo in filo rosso, quasi una rilettura femminista delle antiche iscrizioni lapidarie. Leggendo i caratteri fiammeggianti del ricamo, veniamo a conoscenza che tre sono gli stadi attraverso i quali la donna è costretta a passare nel corso della propria esistenza: la “donna punta spilli”, la “donna materasso per le botte” e infine la “donna oggetto”⁵⁷⁶; anche in questo caso, dunque, l'accento viene posto sul problema dell'oggettivazione della donna nella società e sulla sua frequente relegazione alla realtà domestica⁵⁷⁷. Un'applicazione diretta di questa concezione è rintracciabile nelle due composizioni scelte per la mostra milanese, *Lamento del sesso* (1974)⁵⁷⁸ e *Liberazione* (1974)⁵⁷⁹: costituite da una serie di forme imbottite con tessuti dal colore e dalla *texture* accattivanti, esse rimandano in modo esplicito alle specificità dell'anatomia femminile e al contempo denunciano una condizione di sofferenza, simbolizzata dagli spilli che le trafiggono (in particolare la forma iconica della bocca tornerà in alcuni arazzi dei tardi anni Settanta⁵⁸⁰). Allo stesso periodo risale anche *Sogno della parità dei sessi* (1974)⁵⁸¹, altra composizione particolarmente emblematica in cui l'obiettivo fondamentale della lotta femminista viene

⁵⁷² Ibidem, pp. 116-117

⁵⁷³ J. Blanchaert, E. Agudio, *Angelo ribelle. Jean Blanchaert ed Elena Agudio incontrano Clemen Parrocchetti*, in “Art&Dossier”, 280, settembre 2011, pp. 36-37

⁵⁷⁴ https://www.archivioclemenparrocchetti.com/clemen-parrocchetti-le-opere-anni_70.asp (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁷⁵ <https://www.archivioclemenparrocchetti.com/dettaglio-opera.asp?id=248> (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁷⁶ Ibidem

⁵⁷⁷ *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, op. cit., pp. 201-202

⁵⁷⁸ Ibidem, p. 116

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 117

⁵⁸⁰ https://www.archivioclemenparrocchetti.com/clemen-parrocchetti-le-opere-anni_70.asp (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁸¹ <https://www.archivioclemenparrocchetti.com/dettaglio-opera.asp?id=250> (consultato in data 10 febbraio 2021)

sintetizzato entro le geometrie costituite da una serie di rocchetti di filo sovrapposti ad un cerchio di tela grezza su base nera quadrata. Ormai innamorata del *medium* tessile, dopo aver partecipato alla XXXVIII Biennale d'Arte di Venezia del 1978 assieme al gruppo femminista "Immagine" di Varese, negli anni Ottanta Parrocchetti realizzerà una serie di opere particolarmente poetiche: in una composizione come *Di sangue, di carne* (1981)⁵⁸² l'etereo *tulle*, i ricami e le *paillettes* in tonalità pastello si uniscono al supporto cartaceo, sublimando in una forma quasi impalpabile gioie e dolori dell'apparato riproduttivo femminile; o ancora, in arazzi come *La chioma di Berenice n.2* (1984)⁵⁸³, la profondità dello sfondo nero si anima di costellazioni di *strass* ed infiorescenze di *tulle* dai colori primari. L'attività di Parrocchetti proseguirà poi instancabile, nonostante il susseguirsi di tragedie private e l'avanzare della sordità, fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 2016: donna e artista indomita, ella imparerà a farsi amiche perfino le peggior avversarie del suo *medium* prediletto, le tarme⁵⁸⁴, oggetto di alcune delle sue composizioni più tarde⁵⁸⁵.

Potremmo aggiungere che uno dei meriti della mostra "The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy" (2019) consiste non solo nell'aver riaperto i riflettori sull'esperienza di artiste come Clemen Parrocchetti, ma anche su quanto realizzato da alcuni gruppi femministi, come il già ricordato gruppo "Immagine" del quale facevano parte, oltre alla stessa Parrocchetti, Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi⁵⁸⁶. Il gruppo, attivo sempre negli anni Settanta, è unito dalla riflessione attorno all'associazione tra *femminile* e *domestico* e non è infrequente il ricorso al *medium* tessile anche nella produzione delle altre sue rappresentanti. Degna di nota a questo proposito è la performance *Filo di Arianna. Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza* (1979)⁵⁸⁷, realizzata da Mariagrazia Sironi nella prestigiosa sede ferrarese di Palazzo dei Diamanti: qui Sironi, di formazione architetto, attraverso il coinvolgimento di alcune giovanissime performers, compie un'attenta rivisitazione del mito greco in dialogo con lo spazio interno ed esterno al palazzo. Anche in questo caso, dunque, alle donne delle nuove

⁵⁸² <https://www.archivioclemenparrocchetti.com/dettaglio-opera.asp?id=133> (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁸³ <https://www.archivioclemenparrocchetti.com/dettaglio-opera.asp?id=129> (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁸⁴ <https://www.archivioclemenparrocchetti.com/biografia-Clemes-Parrocchetti.asp> (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁸⁵ https://www.archivioclemenparrocchetti.com/clemen-parrocchetti-le-opere-anni_2000.asp (consultato in data 10 febbraio 2021)

⁵⁸⁶ *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, op. cit., p. 201

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 27

generazioni viene indicata la possibilità di sovvertire il significato del filo nonché del *medium* tessile in senso più ampio, rendendolo strumento di simbolico riscatto da una vita interamente spesa nella cornice domestica, ritenuta oramai non solo fuori tempo massimo ma anche altamente dannosa, come viene denunciato, in quello stesso anno, da Liliana Branchesi nella sua serie fotografica *Le casalinghe* (1979)⁵⁸⁸.

In conclusione, andrebbe ricordata l'evidente influenza della riflessione femminista attorno al *medium* tessile sulla progettualità del *design* italiano di quegli stessi anni Settanta e in particolare su quanto realizzato nell'alveo di una nuova tendenza particolarmente significativa e teorizzata, anche in questo caso, da Germano Celant: il *design* radicale⁵⁸⁹. Consacrato a livello internazionale dalla mostra "Italy: The New Domestic Landscape" (1972)⁵⁹⁰, curata da Emilio Ambasz per la prestigiosa sede del MoMA di New York, il *design* radicale esprime una decisa contestazione nei confronti dell'omologazione di massa dettata dal consumismo ed è in esso connaturato un profondo sincretismo di linguaggi che non teme la provocazione né di essere giudicato di dubbio gusto o meramente folclorico⁵⁹¹. Sebbene sia rimasto, nonostante il successo riscosso da una parte della critica, un fenomeno sostanzialmente elitario, non per questo esso ha avuto una scarsa rilevanza nel definire l'evolversi del design italiano⁵⁹². A questo proposito, sin dalla struttura stessa del proprio allestimento⁵⁹³, la mostra "W. Women in Italian Design" (2016)⁵⁹⁴ – curata da Silvana Annicchiarico in occasione della nona edizione del Triennale Design Museum ed in concomitanza con la XXI Triennale di Milano⁵⁹⁵ –, proponendo al pubblico un'ampia indagine attorno al ruolo delle donne *designer* in Italia dall'inizio del Novecento fino all'età contemporanea, ha permesso il riemergere di numerosi esempi del profondo legame tra l'universo *tessile* e la progettualità al femminile⁵⁹⁶. Per merito della mostra milanese, risulta evidente l'influsso del rapporto tra tessuto e femminismo italiano su alcuni progetti frutto del *design* radicale. In particolare, ricordiamo in questa sede Lucia Morozzi Bartolini, membro del gruppo Archizoom Associati, la quale inizia nel 1969 *Dressing design*⁵⁹⁷,

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 64

⁵⁸⁹ G. Celant, *Architettura radicale*, in *Architettura+Design 1965-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 39-48

⁵⁹⁰ A. Colonetti, E. Brigi, V. Croci, *Design italiano del XX secolo*, dossier in "Art&Dossier", 244, maggio 2008, p. 27

⁵⁹¹ Ibidem, pp. 28-31

⁵⁹² Ibidem, p. 30

⁵⁹³ *W. Women in Italian Design*, catalogo della mostra a cura di S. Annicchiarico (Milano, Triennale di Milano), Corraini Edizioni, Mantova 2016, p. 16

⁵⁹⁴ Ibidem

⁵⁹⁵ <https://www.domusweb.it/en/news/2016/04/01/w-women-in-italian-design.html> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁵⁹⁶ *W. Women in Italian Design*, op. cit., pp. 15, 20-47

⁵⁹⁷ Ibidem, p. 160

un progetto dedicato alla moda d'avanguardia che prosegue fino alla metà degli anni Settanta, volto ad una critica decisa e non priva di ironia nei confronti delle convenzioni connesse all'abbigliamento: degno di nota è il caso delle *Calze con peli di lana* (1973)⁵⁹⁸, progettate per la Ditta Brevetti Berné, dove vediamo un elemento anatomico usualmente censurato dal corpo femminile, in quanto reputato antigienico ed indesiderabile, totalmente trasfigurato in un *ornamento* ludico la cui *nuance rosa shocking* crea un contrasto sgargiante ed irriverente. Nello stesso periodo e secondo principi affini si impone il caso, ancor più dirompente, della rumena Marion Baruch, la quale autoproduce l'emblematico *Abito-contenitore* (1970)⁵⁹⁹, indossato per la prima volta dalla stessa *designer* per le vie del centro di Milano durante un giorno qualunque: attraverso lo stesso atto di indossarlo, un gesto dalle suggestioni quasi inevitabilmente performative, l'abito diviene una morbida corazza che non solamente nega il corpo alla vista e, dunque, al giudizio altrui, ma contemporaneamente, tramite apposita *zip* in corrispondenza degli occhi, permette a chi lo indossa di selezionare accuratamente ciò che il proprio sguardo può includere o meno. Se da un lato l'*Abito-contenitore* rappresenta una critica spietata nei confronti della società dei consumi – le cui dinamiche si fanno ancora più evidenti in un contesto metropolitano come quello milanese, dove l'ostentazione degli *status symbols* tende a farsi esasperata –, dall'altro non è casuale che sia il corpo femminile a diventarne protagonista, in un'epoca in cui le donne hanno iniziato a rifiutare con tutta la loro forza ogni forma di oggettivazione cui il loro corpo può essere sottoposto: sul rapporto tra corpo femminile, tessuto e *performance* la riflessione artistica proseguirà molto al di là degli anni Settanta, come avremo modo di scoprire nel terzo capitolo.

c. Fili che uniscono, fili che narrano: l'attualità di Maria Lai

“Quella partenza era la mia pagina bianca”⁶⁰⁰: così Maria Lai (1919-2013) ricorda il momento in cui, all'età di vent'anni, lascia la sua amata Sardegna nativa per proseguire la propria formazione artistica sul continente. Nel corso di una lunga e prolifica carriera, grazie alla quale oggi è riconosciuta come una dei maggiori artisti italiani del secondo Novecento, questa donna minuta e dalla voce sottile originaria del piccolo paese di Ulassai, in provincia di Nuoro, avrebbe

⁵⁹⁸ Ibidem

⁵⁹⁹ Ibidem, p. 144

⁶⁰⁰ *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra a cura di B. Pietromarchi e L. Lonardelli (Roma, MAXXI), 5 Continents Editions, Milano 2019, p. 211

continuato a riscrivere quella “pagina bianca” attraverso una continua sperimentazione tecnica e stilistica, spesso in forma di trame, ricami e cuciture. La sua opera è stata finora oggetto di due importanti retrospettive, la prima delle quali, “Maria Lai. Ricucire il mondo” (2014)⁶⁰¹, a cura di Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti e Anna Maria Montaldo, si è tenuta a distanza di un anno dalla sua scomparsa in tre sedi diverse (Palazzo dell’arte di Cagliari, Museo MAN di Nuoro, Stazione dell’arte di Ulassai)⁶⁰². Pur riconoscendo i meriti di quella mostra, nella presente ricerca, tuttavia, si è scelto di focalizzarsi sulla seconda retrospettiva a lei dedicata, dal momento che offre una panoramica più ampia della sua produzione, mostrandoci i ricchi sviluppi della seconda fase della sua carriera, durante la quale il ricorso al *medium* tessile si rivela essere fondamentale: per queste ragioni, faremo dunque ora riferimento a “Maria Lai. Tenendo per mano il sole” (2019)⁶⁰³, curata da Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli per il MAXXI di Roma⁶⁰⁴, la cui apertura al pubblico è stata corredata da molteplici e lodevoli iniziative, tra cui possiamo ricordare la giornata di studio “Maria Lai oggi”, svoltasi presso il MAXXI il 27 settembre 2019, nel centenario dalla nascita dell’artista⁶⁰⁵.

Maria Lai trascorre gli anni dell’infanzia e dell’adolescenza nel periodo compreso tra le due guerre, vivendo in una realtà spesso percepita altrove come esotica, se non arcaica, la Sardegna: terra all’apparenza irrimediabilmente lontana dai grandi centri dell’arte e della cultura, che saprà invece essere generosa fonte d’ispirazione per l’opera dell’artista. Quella bambina, una volta cresciuta, sarà solita ricordarsi “selvaggia”⁶⁰⁶ e spaventata dalla prospettiva di ritrovarsi estromessa dalla dimensione del *gioco* in età adulta, una dimensione della quale cercherà presto di riappropriarsi attraverso l’arte. Maria Lai è, soprattutto, una bambina solitaria, e la sua è una condizione che, secondo la nipote Maria Sofia Pisu, non va interpretata come una forma di disadattamento, bensì come la capacità innata di rimanere in ascolto, non solo del mondo esterno ma specialmente del proprio mondo interiore⁶⁰⁷: da questo punto di vista, l’esperienza della nostra artista è molto affine a quella di Magdalena Abakanowicz e ci porge già un notevole spunto di riflessione, in un’epoca come la nostra in cui la socializzazione è diventata un *mantra* insistente sin dai primi passi e in ogni fase dell’esistenza, spesso a

⁶⁰¹ *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra a cura di B. Casavecchia, L. Giusti e A.M. Montaldo (Cagliari, Palazzo dell’arte), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014

⁶⁰² <https://www.domusweb.it/it/arte/2014/09/05/maria-lai-ricucire-il-mondo.html> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁰³ *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, op. cit.

⁶⁰⁴ <https://www.maxxi.art/events/maria-lai-tenendo-per-mano-il-sole/> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UldihYn82TA> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁰⁶ A. Gussoni, *Maria Lai, l’arte è una fiaba*, in “Il Venerdì-La Repubblica”, 7 giugno 2019, p. 125

⁶⁰⁷ https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js (consultato in data 20 febbraio 2021)

discapito dei reali bisogni dell'individuo. Queste attitudini caratteriali ci rendono più comprensibili le difficoltà che Lai, già donna e sarda nata nel 1919, incontra dal momento in cui lascia la Sardegna: la decisione viene favorita dall'incontro fondamentale con colui che sarà il suo principale mentore, il poeta Salvatore Cambosu (1895-1962), suo insegnante di scuola secondaria a Cagliari e, non di meno, dalle prime lezioni impartite dallo scultore Francesco Ciusa (1883-1949)⁶⁰⁸. Partita per il continente, Lai è prima a Roma dove studia all'accademia dal 1939, seguendo il corso di scultura tenuto da Renato Marino Mazzacurati (1907-1969), per poi spostarsi a Venezia nel 1943, città nella cui accademia insegna allora Arturo Martini (1889-1947), il quale già annuncia l'irreversibile fine della scultura in senso tradizionale: Martini costituisce una figura con cui la nostra artista avrà un rapporto contrastante e di cui non può essere definita propriamente allieva; tuttavia, l'insegnamento del maestro trevigiano, come un seme che rimane sepolto nella terra per un lungo periodo, potrà portare i suoi frutti, sebbene molto più tardi⁶⁰⁹. Giovane artista promettente ma estremamente riservata, mal tollerante le mostre collettive e la vita mondana, Lai fa ritorno alla terra d'origine nel 1945; seguirà un secondo e più lungo periodo romano, compreso tra il 1956 e il 1993, durante il quale, parallelamente alla continua sperimentazione artistica, ella si dedicherà all'insegnamento, facendo fronte nel mentre non solo a fasi costellate da difficoltà professionali ma anche ad un carico, sempre più gravoso, di tragedie familiari⁶¹⁰.

L'essere donna e sarda assieme, vissuto inizialmente come una posizione di svantaggio, in seguito si rivelerà essere uno strumento favorevole allo sviluppo della propria poetica, in una fase storica, quella tra gli anni Settanta e Ottanta, in cui si inizia a dare sempre maggiore spazio al *marginale* nella sperimentazione artistica⁶¹¹. Nonostante l'avanzare del pensiero femminista nel panorama artistico italiano, Lai sceglie di mantenere una posizione autonoma, rivendicando per l'artista, in notevole anticipo sui tempi, il genere *neutro*⁶¹², dal momento che ella non ripone particolare fiducia nel concetto di differenza sessuale esaltato dal femminismo degli anni Settanta, come ricordato, tra gli altri, da Giuliana Altea in occasione della già menzionata giornata di studio romana⁶¹³. Inoltre, pur non facendo parte di quel movimento e muovendosi in sostanziale autonomia rispetto alle frequenti ideologizzazioni che permeano allora la dicotomia tra *naturale* e *artificiale*, si possono riscontrare alcune affinità tra l'opera di Lai e

⁶⁰⁸ *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 55

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pp. 57, 211

⁶¹⁰ *Ibidem*, pp. 57, 213-217

⁶¹¹ *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 13

⁶¹² *Ibidem*, p. 55

⁶¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=UldihYn82TA> (consultato in data 20 febbraio 2021)

quella di rappresentanti dell'Arte Povera come Pascali e Kounellis⁶¹⁴, o ancora, secondo Marina Giordano, con quella di Marisa Merz⁶¹⁵: stando a quanto scrive Elena Pontiggia, è in particolare a Pascali che Lai si ispira per i *Telai*⁶¹⁶, una serie di *assemblage* a tecnica mista, realizzati con materiali desunti dal *quotidiano*⁶¹⁷ e prevalentemente collocabili tra la seconda metà degli anni Sessanta ed il decennio successivo, i quali introducono la profonda attenzione nei confronti della dimensione *tessile* che contraddistinguerà moltissimi esempi della produzione successiva. Sebbene la fibra *tessile* non costituisca il *medium* preponderante nella maggior parte dei casi, i *Telai*, sin dal titolo, sono un rimando esplicito all'attività, reale e metaforica assieme, del *tessere* e, al contempo, rappresentano la prova tangibile di come la scultura tradizionale non basti più alla sensibilità propria di una figura come Lai, similmente a quanto accade a molti artisti suoi contemporanei. I *Telai* non sono che l'inizio di un lungo percorso in cui, come scrive l'italianista e amica Anna Dolfi già nel 1979, i riferimenti all'arte della tessitura ed al ruolo che essa ricopre nella cultura sarda d'appartenenza costituiranno un elemento ricorrente ed inesauribile⁶¹⁸: il filo infatti, secondo Dolfi, è per Lai quella "traccia di esistenza"⁶¹⁹ che impedisce ogni possibile interruzione, anche minima, del legame primigenio con la terra d'origine; nella poetica sviluppata da Lai, quindi, *decostruire* l'oggetto del telaio significa esaltarne il valore simbolico, un valore che può trascendere la sola questione di genere fino ad abbracciare un'intera cultura, nonché le tradizioni ed i miti millenari che ne forgiarono l'identità⁶²⁰. Inoltre, come scrive lo stesso Cambosu, il telaio è l'oggetto *ritmico* per eccellenza che scandisce il tempo e le emozioni⁶²¹: il *ritmo* si configura presto come uno degli elementi più pregnanti nell'opera di Lai⁶²², continuamente traslato dalla dimensione astratta a quella materica, dal linguaggio poetico a quello artistico; opere ispirate a momenti diversi della giornata, come il *Telaio del meriggio* (1967)⁶²³, esplicitano ulteriormente il rapporto tra la funzione originaria del telaio e la dimensione temporale⁶²⁴. Nell'apparente, silenzioso affastellarsi di sottili pezzi di legno, tele interrotte e ricucite, fili e spaghi che si allontanano per poi rincontrarsi, campi di luce alternati a porzioni d'oscurità, i *Telai* sono attraversati dai sussulti di una storia antica⁶²⁵:

⁶¹⁴ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 11

⁶¹⁵ M. Giordano, op. cit., p. 87

⁶¹⁶ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 55

⁶¹⁷ *57. Esposizione Internazionale d'Arte. Viva Arte Viva*, op. cit., p. 190

⁶¹⁸ *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, op. cit., p. 106

⁶¹⁹ *Ibidem*

⁶²⁰ M. Giordano, op. cit., pp. 88-89

⁶²¹ *Ibidem*, pp. 90-91

⁶²² Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 55

⁶²³ *Ibidem*, pp. 34-35

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 59

⁶²⁵ *Ibidem*, pp. 26-45

nell'emblematico *Oggetto paesaggio* (1967)⁶²⁶, l'*oggetto* telaio, reso inservibile agli scopi cui è convenzionalmente associato, diviene un *paesaggio* emotivo e memoriale e, a questo punto, quasi inevitabile è il progressivo passaggio dal telaio al filo, metafora della *comunicazione* per eccellenza⁶²⁷. Quest'evoluzione si concretizza attraverso opere come *Telaio-libro*⁶²⁸, risalente ai fatidici anni Settanta, in cui gli elementi costitutivi del telaio vengono trasfigurati nella forma lineare di un libro aperto, in un gioco di chiaroscuri su cui spicca una fascia di tessuto dai motivi tradizionali che corre attraverso le pagine, come la memoria corre attraverso la scrittura.

Il libro diventa così per Lai oggetto di una riflessione pluridecennale, proseguita fino alla sua scomparsa: come ha scritto Dolfi, "i suoi libri (...) continuano a scriversi nello spazio, fuori dalla pagina, mentre si disfano e piangono"⁶²⁹, e non è certo un caso che questo testo critico del 1979 venga riportato nel catalogo della già menzionata mostra roveretana "Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea" (2003)⁶³⁰, nella quale anche le *Tele cucite* – così Lai intitola questi suoi libri d'artista – trovano un meritato spazio, offrendo al pubblico alcune valide suggestioni di quel vasto mondo che essi racchiudono. L'incontro tra il *medium* tessile e l'oggetto libro rappresenta per la nostra artista il passaggio da una *creatività femminile* ad una più spiccatamente *maschile*, dai *simboli* ai *significati*⁶³¹: ispirata dal ricordo dei momenti d'infanzia trascorsi con la nonna, la quale era solita cucire e ricamare, porta Lai a creare alfabeti che, pur nella loro apparente illeggibilità, divengono comprensibili, proprio come i rimasugli di filo che l'artista da bambina immaginava di saper interpretare, quasi si trattasse di un linguaggio segreto antichissimo⁶³². Attraverso l'unione sapiente di diversi filati e stoffe, rivendicando l'innata *tattilità* del *medium* tessile di cui spesso l'uomo contemporaneo è dimentico⁶³³, Lai cerca di costruire un nuovo linguaggio il più possibile inclusivo, non solo dal punto di vista della tecnica – in un secondo momento i libri si faranno di ceramica, pur continuando a dialogare col filo integratosi nella materia plastica⁶³⁴ –, ma anche e soprattutto della poetica. In occasione della giornata di studio "Maria Lai oggi", Maura Picciau ha ricordato il caso significativo del *Libro braille* (1979)⁶³⁵, trasposizione tessile di uno degli strumenti

⁶²⁶ Ibidem, p. 45, 59

⁶²⁷ Ibidem, p. 13

⁶²⁸ Ibidem, pp. 46-47

⁶²⁹ *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, op. cit., p. 106

⁶³⁰ Ibidem

⁶³¹ M. Giordano, op. cit., p. 90

⁶³² A. Gussoni, op. cit., p. 127

⁶³³ *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 61

⁶³⁴ Ibidem, pp. 118-119, 124-125

⁶³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UldihYn82TA> (consultato in data 20 febbraio 2021)

principali di inclusione per le persone non vedenti, anticipando così notevolmente le riflessioni a noi contemporanee attorno al rapporto tra arte e disabilità. Alternando l'utilizzo di tela in cotone o velluto a pagine di carta come supporto, Lai costruisce pagine dallo stile inconfondibile e al contempo dai risultati diversificati, talora imprevisi: in alcuni casi il ricorso alla tempera dona al *medium* tessile sfumature d'acque trasparenti o d'intensi tramonti⁶³⁶, mentre in altri il filo esce dal supporto per farsi rimando antropomorfo, come nel *Libro scalpo n.3* (1987), dove il filo corvino si accumula e si aggroviglia ai lati delle pagine come una chioma selvaggia; o ancora, in *Senza titolo* (1981), dai nomi riportati su vecchie pagine telefoniche trafitte minuziosamente dall'ago, si dipartono altrettanti fili scuri, come le storie individuali che si nascondono al di là della superficie della carta.

Nello stesso periodo, un concetto che nell'opera di Lai si fa sempre più pregnante è quello del *gioco*, in merito al quale Picciau ha ricordato il rapporto di stima reciproca tra Lai e Bruno Munari (1907-1998), il quale, nello stesso periodo, fa della riflessione attorno a questo tema il perno della propria attività artistica, progettuale e pedagogica⁶³⁷. Nel caso specifico di Lai, il ritorno ad una dimensione ludica dell'esistenza in età adulta non comporta solo conseguenze dal significato didattico, come ci dimostrano le *Fiabe cucite* realizzate dagli anni Ottanta in poi, costituenti un'ulteriore sperimentazione attorno al genere del libro d'artista⁶³⁸. Prima di analizzare più nel dettaglio questa serie di opere, potremmo proporre in questa sede un paragone tra l'approccio di Maria Lai al *gioco* ed il concetto di *artificalization* (artificazione)⁶³⁹ elaborato, nel campo dell'estetica evoluzionistica, dall'antropologa e filosofa statunitense Ellen Dissanayake sin dai primi anni Ottanta. Secondo Dissanayake, l'arte si sarebbe originata da una peculiare propensione a conferire un significato speciale e al di fuori dell'ordinario a determinati gesti e azioni (*making special*)⁶⁴⁰, favorendo comportamenti che avrebbero ulteriormente contribuito alla sopravvivenza e all'evoluzione della specie umana⁶⁴¹. Tra questi comportamenti, oltre ad alcune dinamiche relazionali specifiche del rapporto che intercorre tra madre e neonato, nonché al rito, viene annoverato dalla studiosa statunitense anche il *gioco* (*play*), altrettanto fondamentale per il rafforzamento dei rapporti sociali e delle dinamiche

⁶³⁶ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., pp. 104-108

⁶³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=UldihYn82TA> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶³⁸ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., pp. 19-23, 68-81

⁶³⁹ E. Dissanayake, *The Artificalization Hypothesis and its Relevance to Cognitive Science*, in *Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics, Cognitive Semiotics*, 2009

⁶⁴⁰ E. Dissanayake, *Art as a Human Behavior: An Ethological View of Art*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1980 p. 401

⁶⁴¹ E. Dissanayake, *Genesis and Development of Making Special*, in *Rivista di estetica*, 54, 2013, p.84

interne ad una comunità⁶⁴². Il gioco, dunque, attribuendo una dimensione *altra* ed *extra-ordinaria* al *quotidiano*, permetterebbe ancora oggi all'essere umano di maturare sia come individuo che come membro della propria specie. Potremmo allora affermare che il fare artistico di Maria Lai non è altro che la dimostrazione di quanto il gioco possa essere una componente fondamentale non solo nell'età dello sviluppo, ma in ogni fase della vita, come per la sopravvivenza dell'umanità intera.

Non è quindi certamente casuale che il titolo scelto per la grande retrospettiva sia lo stesso della sua prima *Fiaba cucita, Tenendo per mano il sole* (1984-2004)⁶⁴³, nata dall'incontro con i bambini malati di talassemia ricoverati presso l'ospedale pediatrico di Cagliari e concepita come una storia esemplare che possa trasmettere un messaggio di speranza: solo attraverso l'incontro e il dialogo con *l'ombra*, infatti, l'essere umano, bambino o adulto che sia, può rivedere la luce⁶⁴⁴. Questo tema ritorna ancor più esplicitamente in *Tenendo per mano l'ombra* (1987)⁶⁴⁵, in cui l'essere umano bambino e il suo doppio giocano in un mondo pervaso dalla luce e dal candore, una natura delicata e punteggiata da teneri boccioli, rosati come i due protagonisti, i quali vengono sintetizzati, come avviene per quasi tutti i personaggi delle *Fiabe cucite*, in rettangoli di stoffa muniti di occhi e piccoli arti ricamati. A un certo punto, al piccolo mondo ovattato subentra la nera ombra, presto fronteggiata da un guerriero azzurro: tra le due entità si scatena una lotta che corre impetuosa attraverso le pagine, finché quell'ombra di pece e di terrore non si trasforma in un nuovo prato fiorito, ove i sopravvissuti alla lotta esultano tra papaveri e margherite. Come già nei *Telai*⁶⁴⁶, attraverso le *Fiabe cucite* Lai continua ad insegnarci che la vita degli esseri umani è costituita anche dal tragico e dall'imprevisto, con cui dobbiamo imparare a convivere e dai cui bisogna saper trarre insegnamento. In un altro esempio di *Fiaba cucita*, intitolata *Maria Pietra* (1991)⁶⁴⁷ e tratta da un soggetto scritto da Cambosu, attraverso una narrazione ed una composizione più complesse, Lai ci presenta non solo la storia esemplare di una madre che lotta per il figlio malato, ma anche una metafora per mostrarci la necessità di ricorrere all'arte per superare la paura e vincere la morte, simbolizzata dal sacrificio della madre la quale, folle di dolore, diviene pietra: alla fine, in un tempo che parrebbe eterno, il figlio è di nuovo in salute e gioca con gli animali selvatici, tra percorsi in filo

⁶⁴² E. Dissanayake, *The Core of Art: Making Special*, in *Homo Aestheticus: Where Art Come From and Why*, New York, Free Press, New York 1992, pp. 17-18, 20-21

⁶⁴³ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., pp 19, 74

⁶⁴⁴ Ibidem

⁶⁴⁵ M. Lai, *Tenendo per mano l'ombra*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2014

⁶⁴⁶ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 59

⁶⁴⁷ M. Lai, *Maria Pietra*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2014

d'argento e pietre di stoffa stropicciata, queste ultime rimando indiretto alla madre ed allo sciale che la contraddistingueva⁶⁴⁸. Allo stesso anno risale una narrazione più luminosa, quella trasposta in *La capretta* (1991)⁶⁴⁹, il cui titolo è un riferimento autobiografico ad un'espressione affettuosa con cui il padre dell'artista era solito definire il suo animo inquieto. *La capretta* è lo strumento metaforico di cui il protagonista, un pastorello, necessita per poter scoprire la bellezza dell'introspezione, dell'afflato poetico, del pensiero artistico: in un paesaggio roccioso e quasi desertico, l'animale conduce il pastorello in una grotta iridescente piena di preziosi tesori (l'inconscio), per poi ricondurlo in superficie, dove un cielo turchese costellato da nubi di stoffa sottile⁶⁵⁰ offre al pastorello la possibilità di meditare, immaginare, scoprire la bellezza insita nel mondo che lo circonda; il tessuto iridescente che costituiva l'interno della grotta ora accompagna il gregge ed ogni piccola cosa viene percepita dal protagonista in modo del tutto nuovo e, potremmo dire, salvifico. L'attenzione al mondo naturale ed al suo valore simbolico ritorna anche nel tema della lucertola, che possiamo riscontrare, ad esempio, in *Margheritina* (1996)⁶⁵¹: la lucertola è quell'animale che anela ininterrottamente alla luce del sole grazie alla quale, una volta vecchia e cieca, riacquista la vista⁶⁵², proprio come l'uomo anela alla bellezza e solo grazie a questa può tornare alla vita. *Margheritina* (1996) è anche il titolo di un altro libro d'artista risalente allo stesso anno e realizzato a Venezia presso la Scuola Internazionale di Grafica, preziosa realtà che la nostra artista incontra sul proprio cammino nel 1995 e grazie alla quale si avvicina a tecniche grafiche per lei totalmente nuove, unendo felicemente il ricamo al supporto cartaceo stampato⁶⁵³. Questo ricongiungersi con il contesto artistico veneziano – anche per merito dell'amicizia con Matilde Dolcetti, direttrice dei Programmi d'Arte della Scuola⁶⁵⁴ –, diviene dunque per Lai un'occasione di ulteriore sperimentazione, come dimostra *Ca' de janas* (1996)⁶⁵⁵, realizzato anch'esso nella stamperia della Scuola,⁶⁵⁶ dove le sue amate *janas*, fate alleate delle donne tipiche della cultura orale sarda⁶⁵⁷, iniziano ad esplorare le architetture della città lagunare. La proficua collaborazione con questa istituzione proseguirà negli anni, dando vita a progetti che coinvolgeranno molti allievi della Scuola e influenzando profondamente l'opera di alcuni di

⁶⁴⁸ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., pp. 76-77

⁶⁴⁹ M. Lai, *La capretta*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2014

⁶⁵⁰ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 75

⁶⁵¹ Ibidem, pp. 78-79

⁶⁵² L. Impelluso, *La Natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Mondadori Electa, Milano 2003, p. 276

⁶⁵³ Intervista a Matilde Dolcetti rilasciata in data 18 novembre 2020

⁶⁵⁴ Ibidem

⁶⁵⁵ M. Giordano, op. cit., p. 90

⁶⁵⁶ Intervista a Matilde Dolcetti rilasciata in data 18 novembre 2020

⁶⁵⁷ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 89

essi⁶⁵⁸, tra i quali ricordiamo Loretta Cappanera, la quale continua a portare avanti una personale riflessione attorno al libro d'artista cucito ed al suo valore memoriale⁶⁵⁹. Tornando ora brevemente al tema della lucertola presente nelle due versioni di *Margheritina*, esso è un elemento che era stato già indagato da Lai in forma di vere e proprie sculture tessili per l'installazione *La disfatta dei varani* (1983)⁶⁶⁰, progettata per un intervento d'arte partecipata da compiersi nella città marchigiana di Camerino, rimasto poi solo sulla carta: i *varani* multicolori, realizzati con stoffe di recupero, vengono tramutati da simbolo araldico dell'antica città in presenze arcaiche, residui cretatici che vengono accolti nella casa romana dell'artista⁶⁶¹, divenendo un'ulteriore metafora visiva di quanto sia importante non solo accettare i propri fallimenti, ma anche imparare a convivervi e, in qualche misura, a familiarizzare con essi.

I paesaggi interiori di Lai continuano ad essere visualizzati in forma tessile non solo sul modello del libro d'artista, ma anche attraverso la serie delle *Mappe*, realizzate sin dai primi anni Ottanta⁶⁶². Come abbiamo già avuto modo di anticipare, questo tema d'ispirazione cartografica non è un *unicum* nel panorama artistico italiano del periodo: oltre agli arazzi progettati da Boetti, i cui cromatismi quasi *pop* non tradiscono l'attendibilità scientifica dei soggetti ivi tradotti, possiamo ricordare le mappe astrali d'ispirazione mitologica di Parrocchetti. Con quest'ultima artista Lai condivide la predilezione per gli sfondi neri, rischiarati a loro volta da candidi ed elaborati ricami a contrasto, infine squarciati da porzioni di stoffa colorata, ad esempio rossa, come possiamo vedere nella celebre *La mappa di Colombo* (1983)⁶⁶³: in questo caso, però, come la Storia insegna, la mappa è perlopiù frutto di una geografia puramente immaginaria, interiore e non oggettiva; infatti, sono ormai passati secoli dall'imporsi della scienza moderna nella società europea, come ben documentato dalla storica dell'arte Svetlana Alpers nel suo saggio *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983)⁶⁶⁴, in cui viene coniata la definizione di ruolo *cartografico* attribuito alle immagini⁶⁶⁵. Potremmo inoltre riscontrare delle affinità tra le *Mappe* di Lai ed il *quilt* in tela di lana nera ricamata realizzato dall'insegnante statunitense Ellen Harding Baker (1847-1886) all'incirca un secolo prima:

⁶⁵⁸ Intervista a Matilde Dolcetti rilasciata in data 18 novembre 2020

⁶⁵⁹ <https://www.stamperiaartealbicocco.it/artista/loretta-cappanera/> (consultato in data 20 novembre 2021)

⁶⁶⁰ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., pp. 196-197

⁶⁶¹ Ibidem, p. 217

⁶⁶² Ibidem, pp. 140-169

⁶⁶³ Ibidem, pp. 152-153

⁶⁶⁴ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1984

⁶⁶⁵ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 15

ricamato a chiare lettere, il titolo del *quilt, Solar System* (1876)⁶⁶⁶, ci rivela però sin da subito gli scopi prettamente didattici e d'ispirazione scientifica del manufatto. Pur riproponendo geometrie ed altri elementi iconografici tratti dalla scienza, Lai sceglie deliberatamente di associarli tra loro entro una dimensione rarefatta, lontana nel tempo e nello spazio nonché dal dominio stesso della ragione, che talora si dipana su sfondi dalle tonalità delicatissime, attraversati da minuziose traiettorie in filo d'oro e d'argento o a colori pastello⁶⁶⁷.

Sebbene non si collochi tra le più tarde, si è scelto di chiudere questo nostro sguardo retrospettivo su Maria Lai con quella che, con ogni probabilità, rimane l'opera di maggior impatto da lei mai realizzata: si tratta di *Legarsi alla montagna* (1981), performance tenutasi nel centro abitato di Ulassai l'8 settembre 1981 e considerata oggi a tutti gli effetti come uno dei primi esempi di *arte relazionale*⁶⁶⁸, corrente teorizzata dal curatore e critico d'arte francese Nicolas Bourriaud solo molto più tardi, nel 1996⁶⁶⁹; la inesauribile attualità di *Legarsi alla montagna* è stata ampiamente dimostrata in occasione della giornata di studio "Maria Lai oggi", ove è stata oggetto dell'analisi di Davide Mariani, attuale direttore della Stazione dell'Arte di Ulassai, fondata per volontà di Maria Lai nel 2006⁶⁷⁰. Come ricordato da Mariani, la performance nasce dal rifiuto di realizzare il monumento ai caduti commissionato dall'amministrazione comunale di Ulassai nel 1980: il vero intento di Lai è quello di dedicare un monumento non a chi non c'è più, bensì a chi è vivo ed anima quella comunità nel tempo presente. L'ispirazione arriva da una leggenda locale incentrata sulla storia di una bambina che si salva miracolosamente dal crollo della grotta dove si è rifugiata durante un temporale: la salvezza è incarnata da un nastro azzurro che compare all'improvviso nel cielo, rappresentazione visibile dello stupore ed elemento privo di reale utilità solo in apparenza, proprio come l'arte. Questo nastro, grazie alla sensibilità profetica di Lai, si materializza nel 1981 per le vie del centro abitato di Ulassai, grazie al coinvolgimento, pur non privo di difficoltà, della sua intera comunità: l'attuale direttore di MAXXI Arte e co-curatore della retrospettiva romana, Bartolomeo Pietromarchi, ha messo in evidenza come per Maria Lai il filo sia *in primis* uno strumento di relazione con il *prossimo*⁶⁷¹; in verità, il filo è, in diversa misura, strumento di

⁶⁶⁶ <https://womenshistory.si.edu/herstory/object/ellen-harding-bakers-solar-system-quilt> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁶⁷ Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, op. cit., pp. 148-149, 160-161, 164-169

⁶⁶⁸ A. Gussoni, op. cit., p. 125

⁶⁶⁹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010

⁶⁷⁰ <http://www.stazionedellarte.com/il-museo/> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁷¹ A. Gussoni, op. cit., p. 127

relazione in tutte le opere tessili di quest'artista, ma mai in modo così potente e, forse, perfino catartico.

Ad un segnale convenuto e nel corso di un'ora concitata, gli abitanti dispiegano il nastro chilometrico in ogni direzione, legando tra loro le singole abitazioni secondo criteri molto precisi. Il nastro dritto corrisponde al rancore, mentre al nastro annodato un rapporto d'amicizia, fino ai casi in cui il legame che unisce due case intende simbolizzare quello tra due innamorati: è allora che il nastro si intreccia ad un tradizionale "pane delle feste"⁶⁷², uno di quegli stessi pani che per l'artista hanno rappresentato, durante l'infanzia, il primo incontro con la manipolazione della materia in una forma che, seppur apparentemente rudimentale⁶⁷³, pervade da millenni, forse in Sardegna più che altrove, il vivere *quotidiano* e la dimensione del *femminile*⁶⁷⁴. Grazie alla documentazione rimasta della performance, costituita dalle fotografie di Piero Berengo Gardin e dal video *Legare collegare* di Tonino Casula⁶⁷⁵, la profondità del messaggio lasciatoci da *Legarsi alla montagna* viene continuamente riattivato, mentre la sua grande attualità è stata ben esemplificata dalla scrittrice Michela Murgia, la quale condivide con Maria Lai le origini sarde: secondo Murgia, la forza di questa performance consiste proprio nel "rendere visibile ciò che di noi stessi non vorremmo mai veder rappresentato"⁶⁷⁶. A questo proposito, degno di nota è come Pietromarchi suggerisca un parallelo tra l'opera di Lai ed il concetto di *rizoma* teorizzato nel 1976 dai filosofi francesi Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992)⁶⁷⁷, volto alla rappresentazione metaforica di tutte quelle relazioni non gerarchiche che intercorrono tra le varie componenti della conoscenza nella cultura contemporanea⁶⁷⁸. Desideriamo proporre in questa sede, piuttosto, un nuovo paragone preso a prestito dal mondo botanico: gli stoloni delle pervinche, piante del sottobosco di pascoliana memoria⁶⁷⁹ i cui steli appaiono ben distinti gli uni dagli altri, quando in verità sono tra loro sotteraneamente comunicanti e interdipendenti⁶⁸⁰, proprio come i cittadini di Ulassai non sono solamente legati tra loro da rapporti sociali di diversa entità, ma appartengono tutti alla medesima comunità di esseri umani, una comunità che pulsa quasi come se fosse essa stessa un unico, esteso ed articolato organismo. Inoltre, ricordiamo come Pietromarchi suggerisca un

⁶⁷² 57. *Esposizione Internazionale d'Arte. Viva Arte Viva*, op. cit., p. 190

⁶⁷³ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 127

⁶⁷⁴ M. Giordano, op. cit., p. 92

⁶⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=0rVoN64Fz-o&t=2s> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=8MRvshkTf7g> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁷⁷ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 11

⁶⁷⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, Pratiche Editrice, Parma 1997

⁶⁷⁹ G. Pascoli, *Myrica*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 339-340

⁶⁸⁰ D. Burnie, *Fiori spontanei del Mediterraneo*, Dorling Kindersley Handbooks, London 1995, p. 176

ulteriore parallelo tra questo ed altri progetti successivi con la funzione sociale e pedagogica nell'opera di Beuys, per il quale il coinvolgimento della collettività attraverso la pratica scultorea si rivela, in quegli stessi anni, fondamentale⁶⁸¹. Dopo *Legarsi alla montagna*, seguiranno altri progetti di arte relazionale, spesso dagli scopi didattici e basati sul coinvolgimento di nuove realtà collettive, con una speciale attenzione nei confronti delle donne e dei bambini: grazie ad un progetto emblematico come *Essere e tessere* (2008), svoltosi presso il Museo Etnografico di Aggius (SS), le donne di un'intera comunità imparano a riscoprire il valore memoriale e metaforico insito nell'arte millenaria della tessitura⁶⁸².

A distanza di quasi dieci anni dalla morte dell'artista, la sua memoria e la sua opera continuano a vivere, in primo luogo grazie alla Stazione dell'Arte di Ulassai⁶⁸³: un patrimonio che oggi, a quasi dieci anni di distanza dalla scomparsa dell'artista, necessiterebbe di una maggior valorizzazione e di una migliore tutela, come messo in evidenza da Davide Mariani⁶⁸⁴. Ricordiamo, infine, il rapporto tra Lai e un'istituzione come la Biennale di Venezia alla quale, su invito dell'artista e critica Mirella Bentivoglio (1922-2017), ha modo di partecipare assieme a Binga e ad altre artiste rappresentative di quel tempo in occasione della mostra "Materializzazione del linguaggio" (1978)⁶⁸⁵, tenutasi presso i Magazzini del Sale di Venezia come parte del programma della XXXVIII Biennale d'Arte di Venezia, in cui particolare attenzione viene riservata proprio al rapporto tra tessuto e linguaggio⁶⁸⁶. Dopo la sua scomparsa, la nostra artista è stata oggetto di omaggio postumo nel "Padiglione dello Spazio Comune" all'interno dell'allestimento voluto dalla curatrice Christine Macel per la 57. Biennale d'Arte di Venezia del 2017⁶⁸⁷: un'edizione altrettanto importante per la riscoperta del *medium* tessile, come avremo modo di approfondire nel prossimo capitolo.

⁶⁸¹ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 15

⁶⁸² Ibidem, pp. 219-221

⁶⁸³ <http://www.stazione dellarte.com/il-museo/> (consultato in data 20 febbraio 2021)

⁶⁸⁴ A. Gussoni, op. cit., p. 127

⁶⁸⁵ *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra a cura di M. Bentivoglio (Venezia, Magazzini del sale alle Zattere), La Biennale di Venezia, Venezia 1978

⁶⁸⁶ Maria Lai. *Tenendo per mano il sole*, op. cit., p. 63

⁶⁸⁷ 57. *Esposizione Internazionale d'Arte. Viva Arte Viva*, op. cit., pp. 21, 190-193

Appendice iconografica al secondo capitolo



39.



40.



41.

39. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967

40. Robert Morris, *Untitled (Threadwaste)*, 1968

41. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974



42.



43.

42. Marisa Merz, *Senza Titolo (scarpette)*, senza data

43. Marisa Merz, *Bea*, 1968



44.

44. Claudio Abate, *Marisa Merz indossa le sue scarpette*, 1975



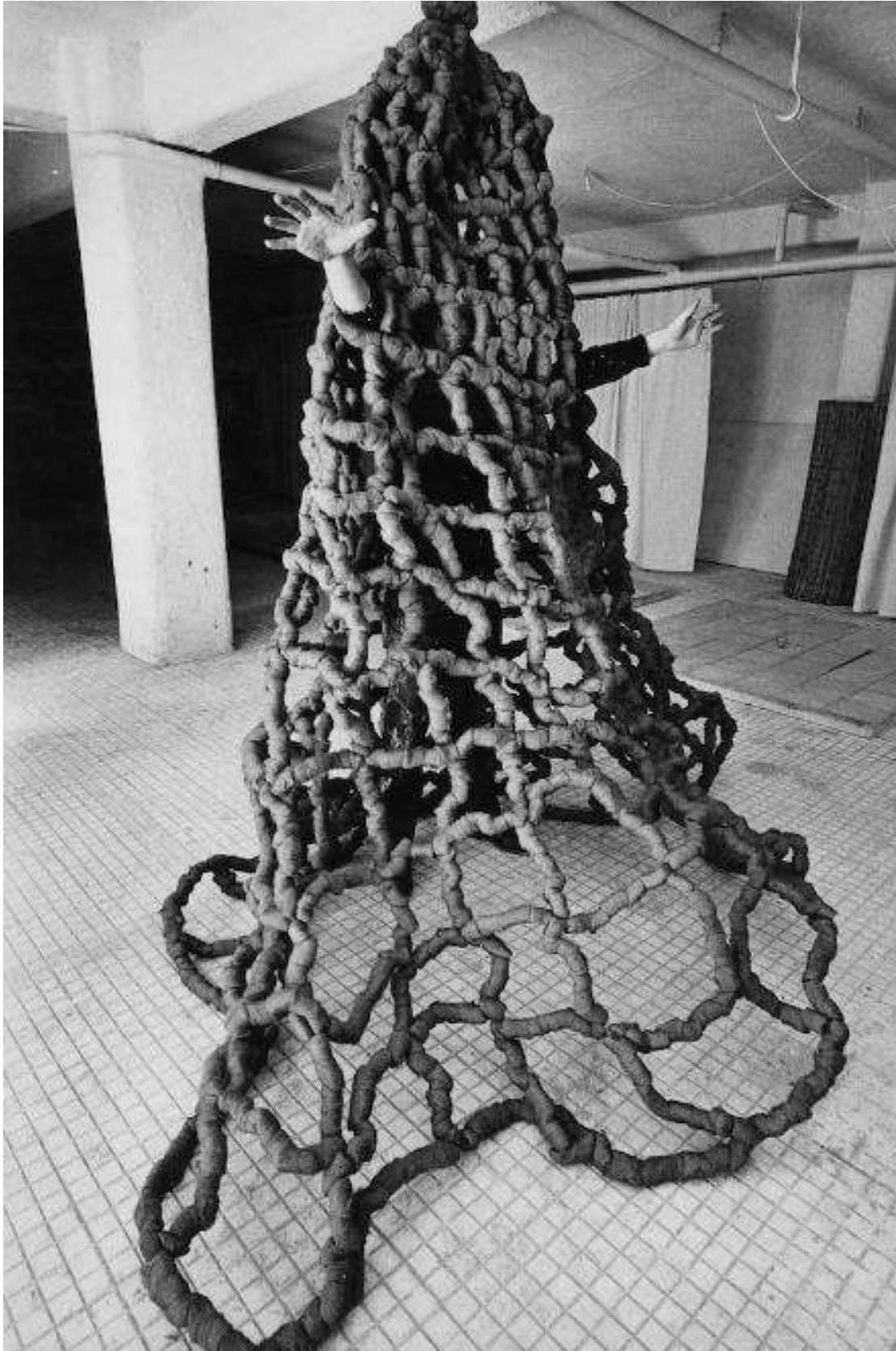
45.



46.

45. Pino Pascali, *Bachi da setola e un bozzolo*, 1968

46. Pino Pascali, *Contropelo (Pelo)* (1968), opera esposta in occasione della mostra "Pino Pascali. Dall'Immagine alla Forma" (2019), Palazzo Cavanis, Venezia (fotografia scattata dalla scrivente nel novembre 2019)



47.

47. Pino Pascali, *Trappola*, 1968



48.



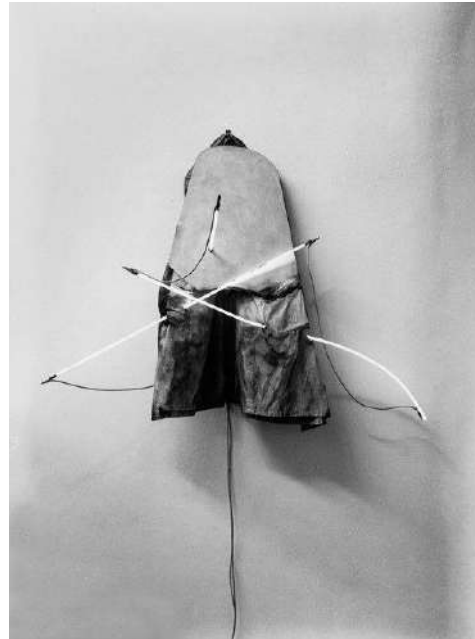
49.

48. Renato Mambor, *Mani cucite*, 1969

49. Claudio Cintoli, *Crisalide*, 1972



50.



51.



52.

50. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1968

51. Mario Merz, *Impermeabile*, 1967

52. Magdalena Abakanowicz posa di fronte alla sua opera *Composition of White Forms* in occasione della Lausanne Tapestry Biennial, 1962

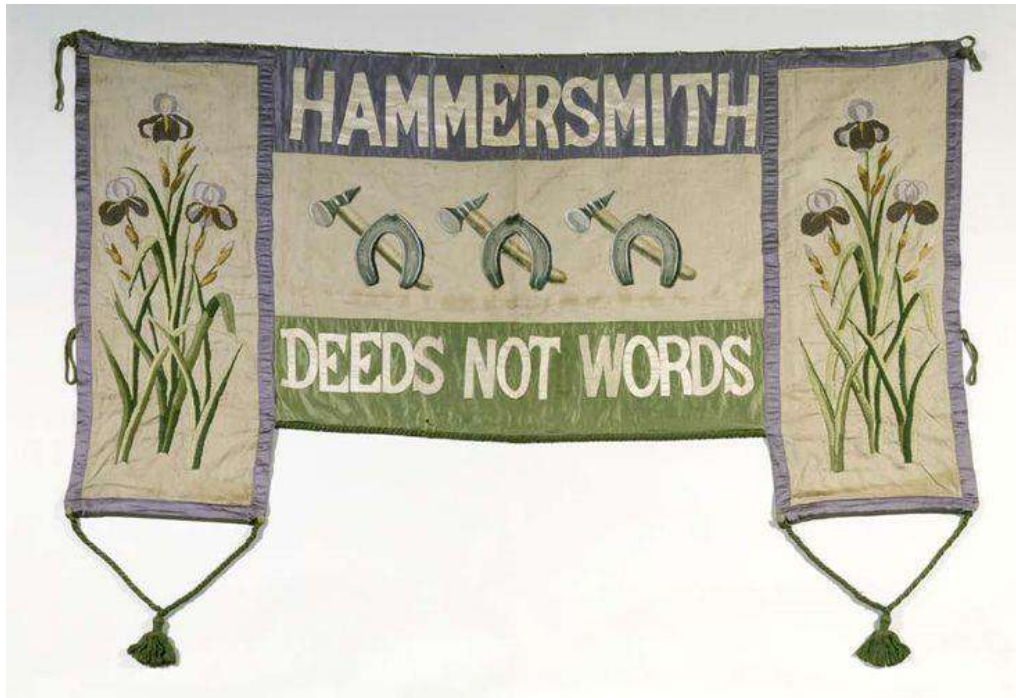


53.



54.

53. e 54. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red I* (1970-1973), opera esposta in occasione della mostra "Untitled, 2020. Three perspectives on the art of the present" (2020), Punta della Dogana, Venezia Venezia (fotografie scattate dalla scrivente nel settembre 2020)



55.



56.

55. Stendardo suffragista, in seta applicata, ricamata e dipinta, Inghilterra, 1911 circa

56. Judy Chicago, *Feather Room*, 1965



57.



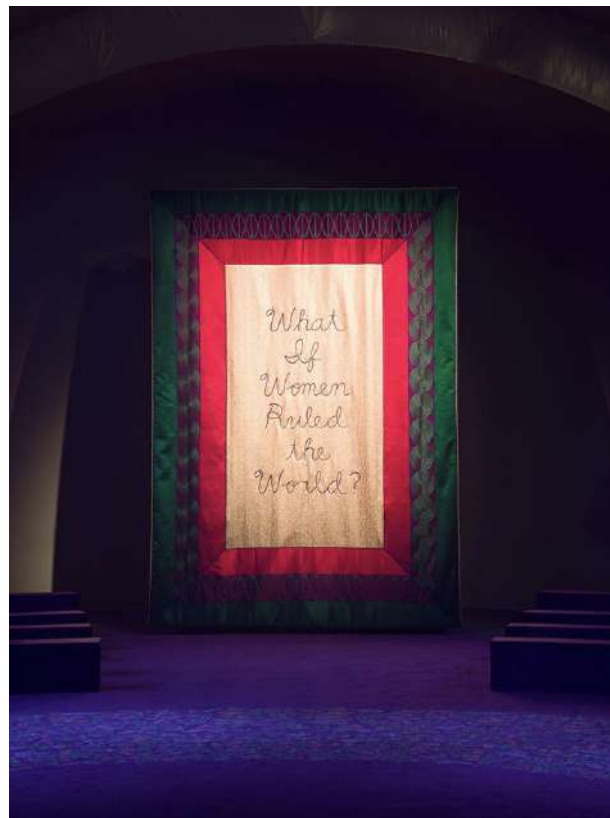
58.

57. Judy Chicago mentre dipinge nel suo studio, 1975

58. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979 (dettaglio)



59.



60.

59. e 60. Judy Chicago, *The Female Divine*, installazione allestita in occasione della sfilata Dior Haute Couture Spring-Summer 2020, Musée Rodin, Parigi, 20 gennaio 2020



61.

61. Ann West, *quilt in tessuto applicato*, Inghilterra, 1820



62.

62. Anna Putney Farrington, *New York State quilt*, quilt in tessuto applicato, Stati Uniti, 1857 (dettaglio)



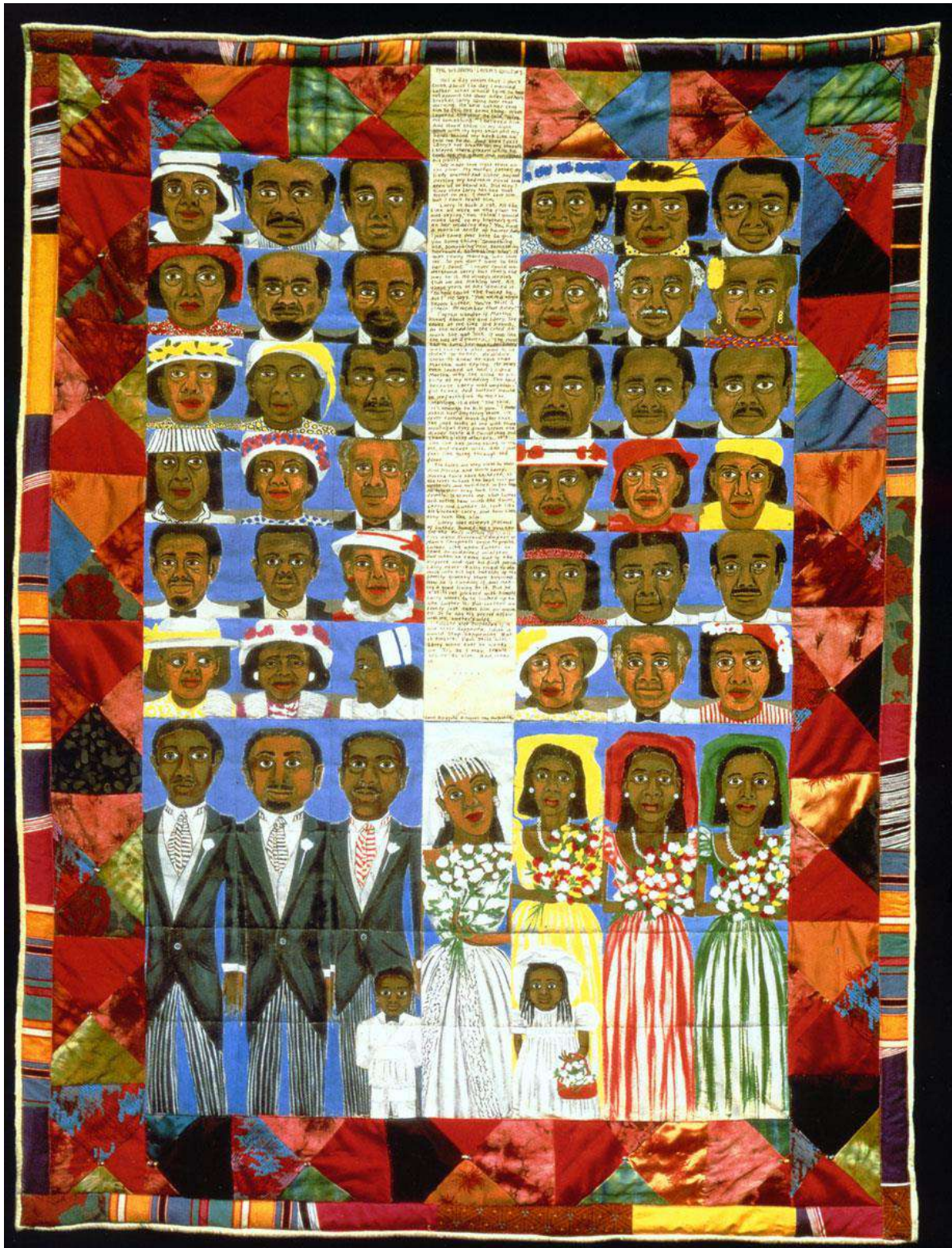
63.



64.

63. Harriet Powers indossa un grembiule rituale in un suo raro ritratto fotografico, 1901

64. Harriet Powers, *Pictorial quilt*, quilt in tessuto applicato, Stati Uniti, 1895-1898



65.

65. Faith Ringgold, *Lover's Trilogy #: The Wedding*, 1986



66.



67.

66. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. Roma, 8 marzo 1976*, 1976

67. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. Roma, 8 marzo 1976*, 1976



68.



69.



70.

68. Verita Monselles, *Bijoux*, 1975 (dettaglio)

69. Tomaso Binga, *Carta da Parato*, 1976

70. Colette, *Real Dream*, 1975



71.



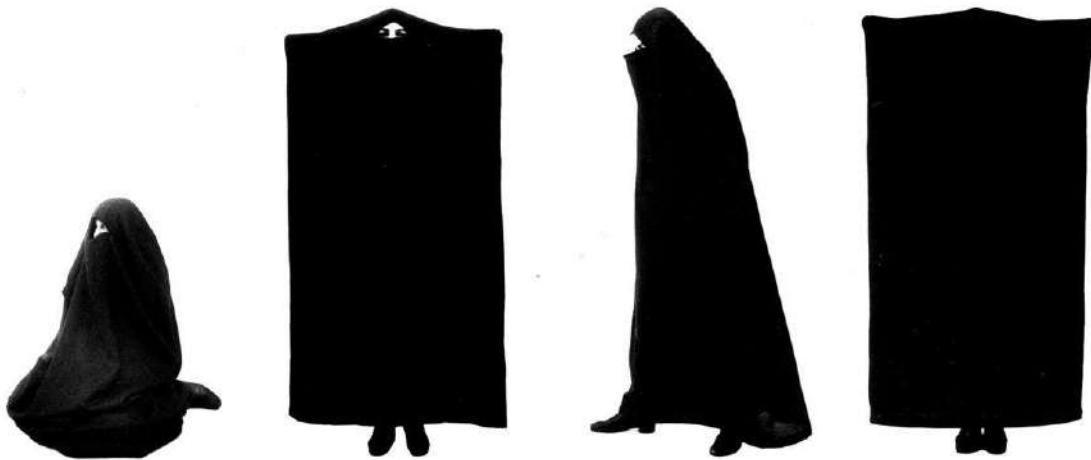
72.

71. Clemen Parrocchetti, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, 1973

72. Clemen Parrocchetti, *Sogno della parità dei sessi*, 1974



73.



74.

73. Clemen Parrocchetti, *La chioma di Berenice n.2*, 1984

74. Marion Baruch, *Abito-contenitore*, 1970



75.



76.

75. Mariagrazia Sironi, *Filo di Arianna. Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza*, 1979

76. Maria Lai in uno dei suoi ultimi ritratti fotografici, senza data



77.



78.

77. Maria Lai, *Telaio del meriggio*, 1967 (dettaglio)

78. Maria Lai, *Oggetto paesaggio*, 1967



79.

79. Maria Lai, *Libro scalpo*, 1990



80.



81.



82.

80., 81., 82., Maria Lai, *Tenendo per mano l'ombra*, 1987 (dettagli)



83.



84.



85.

83., 84., 85., Maria Lai, *Maria Pietra*, 1991 (dettagli)



86.

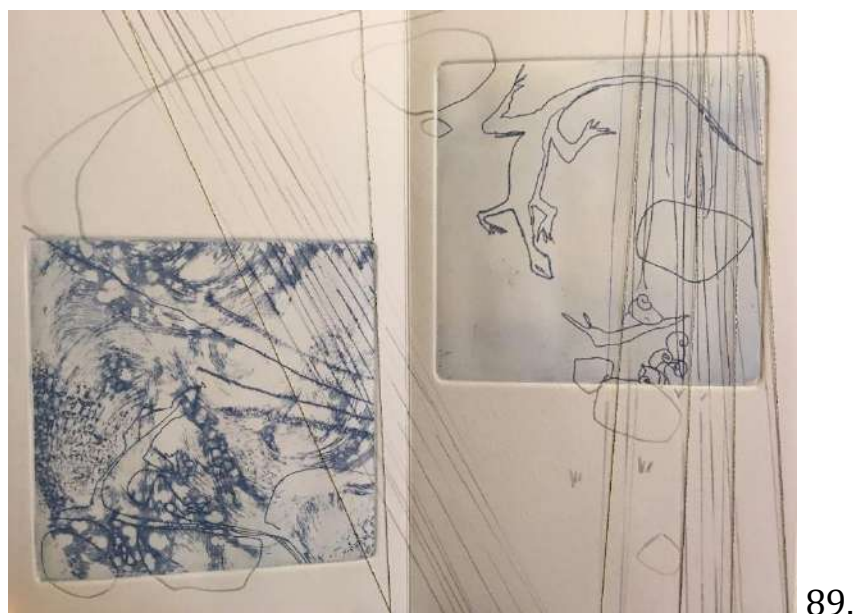


87.

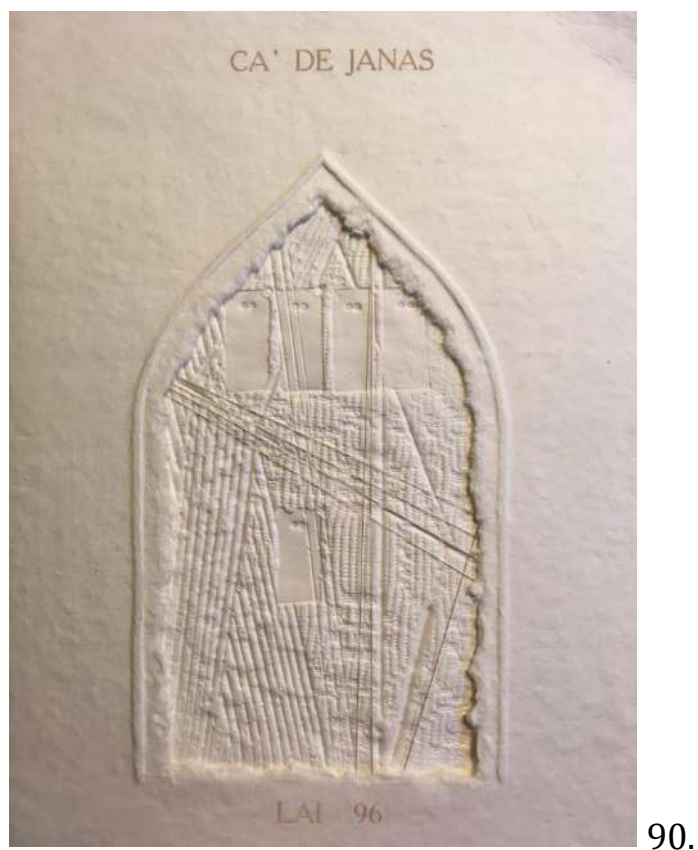


88.

86., 87., 88., Maria Lai, *La capretta*, 1991 (dettagli)



89.



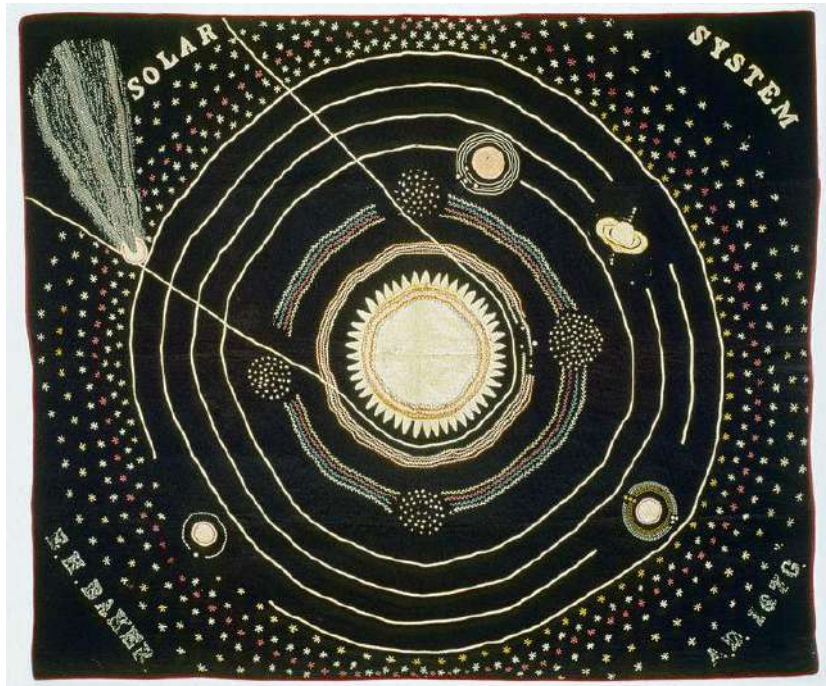
90.

89. Maria Lai, *Margheritina*, 1996 (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nell'ottobre 2019)

90. Maria Lai, *Ca' de janas*, 1996 (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nell'ottobre 2019)



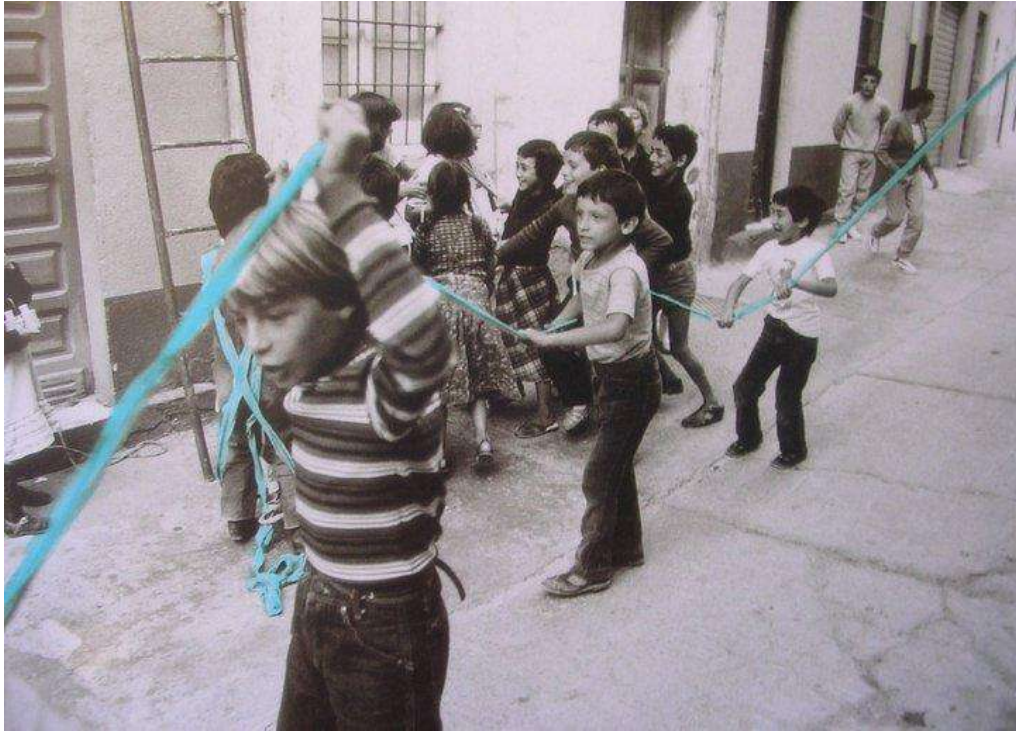
91.



92.

91. Maria Lai, *La mappa di Colombo*, 1983 (dettaglio);

92. Ellen Harding Baker, *Solar System*, quilt in lana ricamata, 1876



93.



94.

93. e 94. Piero Berengo Gardin, documentazione fotografica della performance di Maria Lai Legarsi alla montagna, Ulassai (Nuoro), 8 settembre 1981

3. Dare voce alla marginalità

a. Trame che amplificano, trame che rivendicano

La trattazione di un'età culturale non dovrebbe ammettere alcun confine disciplinare.

Germano Celant⁶⁸⁸

Poco dopo l'inizio del nuovo millennio Germano Celant, nell'introduzione alla sua raccolta di saggi *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione* (2008)⁶⁸⁹, definisce la scena artistica contemporanea come "una costellazione aperta e infinita"⁶⁹⁰, all'interno della quale i diversi linguaggi e *media* tendono a dialogare e a sovrapporsi sempre più liberamente secondo le leggi di quel principio di *fluidità* che oggi, a distanza di oltre un decennio, risulta ancora più significativo e dominante in molteplici espressioni della cultura: secondo Celant, in questo principio di *fluidità* risiederebbe la sopravvivenza stessa dell'arte nella società odierna. Al contempo, in un estratto del saggio *Il secolo di arte off-media dal Futurismo al web* (2007)⁶⁹¹, incluso nella sopraccitata raccolta – dal quale è tratta la citazione posta in apertura a questo capitolo –, Celant individua nella contemporaneità le radici della distorsione del significato e della funzione dell'arte: nel Ventunesimo secolo, infatti, l'oggetto artistico, sottoposto alle leggi di mercato, corre il pericolo di venire ineluttabilmente uniformato a processi di omologazione oramai pervasivi, rispecchiando i sintomi della società globalizzata che l'ha originato e divenendo mero prodotto di consumo come da essa preteso. Risulta ora evidente che, in un'epoca come questa, la concezione tradizionale dell'arte esistente *per sé stessa*, promossa dalla disciplina dell'estetica per come essa si è configurata nella cultura occidentale sin dall'Illuminismo, rischia di essere continuamente negata dalla realtà dei fatti o, perlomeno, di essere rimessa in discussione da nuove tendenze come la già menzionata estetica evolucionistica formulata da Ellen Dissanayake. La studiosa statunitense, infatti, ha messo in evidenza come l'estetica necessiti di un ampliamento del proprio campo d'indagine⁶⁹², similmente a quanto avvenuto nella stessa storia dell'arte, all'interno della quale si è assistito

⁶⁸⁸ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 3

⁶⁸⁹ *Ibidem*, pp. VII, 6-7

⁶⁹⁰ *Ibidem*

⁶⁹¹ *Ibidem*, pp. 1-19

⁶⁹² E. Dissanayake, *The Core of Art: Making Special*, op. cit., p. 13

ad una progressiva e pur difficoltosa inclusione di forme d'espressione a lungo considerate alla stregua di arti applicate o artigianato⁶⁹³, alla pari di quelle manifestazioni non considerate propriamente artistiche secondo l'accezione occidentale del termine. È in particolare su quest'ultimo punto che Dissanayake, attraverso l'elaborazione del concetto di *artificalization*, da noi già precedentemente introdotto, intende far luce⁶⁹⁴, nel tentativo di elaborare una teoria che possa essere universalmente valida in qualsiasi contesto culturale⁶⁹⁵, andando così a comprendere tutte le pratiche non occidentali (spesso tutt'al più ridotte a mero *primitivismo*⁶⁹⁶). Il ricorso sempre più frequente e spesso innovativo al *medium* tessile nel corso del periodo che va dagli anni Ottanta del Novecento ad oggi riflette pienamente questa profonda necessità di ampliamento concettuale dell'arte, un ampliamento che trascende i confini delle sole discipline artistiche per divenire anche geopolitico: per poter meglio comprendere le dimensioni di questo fenomeno, ci viene ora in soccorso *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art* (2019)⁶⁹⁷, un libro che costituisce un'indagine particolarmente aggiornata in merito al ruolo del *medium* tessile sulla scena artistica internazionale degli ultimi anni, pubblicato dalla prestigiosa casa editrice londinese Phaidon. Attraverso le sue pagine riccamente illustrate, possiamo presto renderci conto di quanto il *medium* tessile sia in grado di accogliere istanze e messaggi di forte impatto da parte dei contesti culturali più diversi: dei 113 artisti inclusi in questa pubblicazione, circa la metà di essi sono originari e, nella maggior parte dei casi, tuttora risiedono in Paesi non occidentali; un discreto spazio, inoltre, viene offerto ad artisti provenienti da Paesi dell'area post-sovietica; infine, dal punto di vista del genere d'appartenenza, 70 artisti su 113 sono donne. Già traendo spunto da questi dati, *Vitamin T* ci può dunque offrire numerosi elementi di riflessione. In primo luogo, il rapporto tra i generi mostra un deciso prevalere di quello femminile, una maggioranza che non va però ad oscurare i contributi offerti da alcuni artisti di meritato successo, in particolare da coloro che provengono da quello che è ancora considerato il Sud del mondo; in secondo luogo, le opere riportate da *Vitamin T* mettono in evidenza un ritorno su ampia scala alla dimensione *materica, tattile, artigianale* dell'opera, in un'epoca in cui le capacità *manuali* dell'essere umano vengono prepotentemente surclassate dall'avanzare della tecnologia attraverso sue specifiche declinazioni come la meccanizzazione e l'automatizzazione; infine, ciò che risulta evidente è la

⁶⁹³ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, op. cit., pp. 69, 79-82

⁶⁹⁴ E. Dissanayake, *The Core of Art: Making Special*, op. cit. p. 13

⁶⁹⁵ E. Dissanayake, *Art as a Human Behavior: An Ethological View of Art*, op. cit., pp. 399-400

⁶⁹⁶ H. Belting, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, pp. 94-95

⁶⁹⁷ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit.

rinnovata forza espressiva del *medium* tessile che diviene frequentemente portavoce di chi si ritrova suo malgrado relegato ai *margini* per ragioni di tipo politico, culturale e sociale, per il proprio genere d'appartenenza o, in senso più ampio, per ragioni di tipo identitario.

Nonostante tutto, quindi, il *medium* tessile sembrerebbe continuare a non conoscere crisi sulla scena artistica contemporanea, sebbene il tessuto in senso tradizionale sia oggetto di discussione da lungo tempo: un caso degno di nota in questo senso è una mostra come “Tessuto non tessuto” (2012)⁶⁹⁸, curata da Dino Marangon per la sede del Museo di Palazzo Mocenigo a Venezia, nella quale quattro artisti piuttosto diversi tra loro per stili e poetiche (Franco Costalonga, Nadia Costantini, Gea D'Este e Claudia Steiner) vengono invitati a riflettere attorno ad alcuni nuovi materiali che, pur possedendo proprietà simili a quelle dei tessuti, non possono essere definiti tecnicamente come tali⁶⁹⁹. L'allestimento scelto per la mostra non è certamente casuale, dal momento che la sede deputata è quella di un museo dedicato al tessuto: le opere contemporanee vengono così poste in dialogo con indumenti e altri manufatti tessili di tipo tradizionale e appartenenti ad epoche anche lontane, nel tentativo di offrire delle risposte più o meno plausibili a ciò che intendiamo oggi, o che potremo intendere in futuro, come *tessile*. A prescindere da questo ed altri tentativi, però, la tendenza prevalente sembrerebbe essere quella di recuperare la dimensione *materica* del *medium* tessile, nonché quelle tecniche in cui la *manualità* dell'artista e dell'umanità in senso più ampio si rivela essere centrale. Già agli inizi di questo millennio, infatti, Isabella Ducrot, nel suo precedentemente ricordato *La matassa primordiale* (2008)⁷⁰⁰, condanna con una certa durezza il “tessuto non tessuto”, in quanto negazione tangibile dei processi all'origine del tessuto stesso, senza i quali il valore metaforico di questo materiale non avrebbe ragione di esistere: secondo Ducrot, il tessuto è in primo luogo il risultato di un conflitto tra forze opposte, la quiete che segue la tempesta nel momento in cui la trama si concilia finalmente con l'ordito⁷⁰¹. Negare questo conflitto, perciò, sarebbe compatibile con un'epoca in cui, molte volte, si avverte una tendenza a sottovalutare o a negare le complessità e le contraddizioni che ci circondano, assumendo un atteggiamento passivo o connivente: una negazione che però si rivela essere del tutto incompatibile con la natura stessa del *medium* che è oggetto della nostra indagine. In linea generale, possiamo comunque affermare che l'arte tessile degli ultimi decenni sembrerebbe voler rivendicare con decisione

⁶⁹⁸ *Tessuto non tessuto*, catalogo della mostra a cura di D. Marangon (Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo), Fondazione Musei Civici, Venezia 2012

⁶⁹⁹ <https://mocenigo.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/tessuto-non-tessuto/2012/02/5508/progetto-21/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁰⁰ I. Ducrot, *La matassa primordiale*, op. cit.

⁷⁰¹ *Ibidem*, pp. 45-46

un recupero sia della dimensione *materica* che, nella maggioranza dei casi, di quella *artigianale* nella pratica artistica, pur dando spazio a fibre di nuova concezione o non particolarmente considerate in precedenza, come i capelli. Del tutto peculiari nel loro essere d'origine organica e umana assieme, i capelli sono un materiale costitutivamente *protettivo* e profondamente legato all'identità *femminile*, come afferma, tra gli altri, Louise Bourgeois (1911-2010)⁷⁰², artista di grande impatto cui è dedicato il prossimo paragrafo: le connessioni tra questo materiale e la dimensione *tessile* non sono del tutto irrilevanti, basti ricordare che Marina Giordano dedica ai capelli un intero paragrafo del suo già menzionato *Trame d'artista*⁷⁰³ e che, nel corso degli ultimi decenni, artiste molto diverse tra loro hanno fatto ricorso al loro utilizzo, come la libanese Mona Hatoum o l'islandese Shoplifter⁷⁰⁴, pseudonimo di Hrafnhildur Arnardóttir, protagonista del Padiglione Islandese alla Biennale d'Arte di Venezia del 2019⁷⁰⁵.

Tornando alla dimensione *manuale* dell'opera, nello stesso anno in cui viene pubblicato in Italia *La matassa primordiale* di Isabella Ducrot, in America viene dato alle stampe un saggio particolarmente degno di nota, *The Craftsman* (2008)⁷⁰⁶ del sociologo statunitense Richard Sennett: esso costituisce un'ampia disamina della manualità *artigianale* nella storia della società occidentale e, in particolare, del suo ruolo attuale in un'epoca dominata da nuove tecnologie che parrebbero quasi sopraffarla, fornendoci alcuni importanti spunti di riflessione. Per prima cosa, è significativo il fatto che Sennett, sin dal primo capitolo, individui nell'abbassamento di *status* sociale conosciuto dai tessitori, durante il passaggio dall'età arcaica a quella classica nell'antichità greca⁷⁰⁷, il frangente decisivo in cui, per la prima volta, viene messo fortemente in discussione il ruolo dell'artigiano e delle sue specifiche competenze in Occidente; nonostante i tessitori nell'antichità siano per la maggior parte donne, l'avvento dell'età classica e il progresso scientifico che l'accompagna conduce alla contrapposizione tra l'ingegno maschile e le qualità femminili, sempre più confinate alla riproduzione ed alla vita domestica: da allora in avanti, l'artigiano è la figura declinata al maschile per definizione (questa ricostruzione sarebbe dunque compatibile con quelle offerte da studiosi già ampiamente citati in precedenza, come Roszika Parker). Attraverso gli sviluppi successivi di *The Craftsman*, Sennett approfondisce i motivi della netta disgiunzione tra la pratica e la teoria

⁷⁰² L. Bourgeois, *Distruzione del padre/Ricostruzione del padre. Scritti e interviste 1923-2000*, a cura di M. L. Berdadac, H. U. Obrist, Quodlibet, Macerata 2008, p. 237

⁷⁰³ M. Giordano, op. cit., pp. 118-125

⁷⁰⁴ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 44-45, 130-131

⁷⁰⁵ <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/iceland> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁰⁶ R. Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2012

⁷⁰⁷ *Ibidem*, pp. 29-32

e, di conseguenza, “tra la mano e la testa”⁷⁰⁸ che caratterizza il progredire dell’età moderna e che continua, in una certa misura, ad influenzare la cultura contemporanea. Particolarmente rilevante, inoltre, è il quinto capitolo del saggio, dedicato alla *mano* ed alle sue funzioni, in cui il sociologo rintraccia nell’Illuminismo e, in seconda battuta, in teorie ottocentesche come quelle promosse da John Ruskin (1819-1900), l’inizio di una nuova fase in cui le capacità manuali dell’uomo si ricongiungono finalmente al suo intelletto⁷⁰⁹: se già nell’Ottocento l’artigianato conosce un incredibile *revival*, oggi l’emergere di quell’insieme di tendenze generalmente raccolte sotto la macro categoria di *fiber art* sembrerebbe avvalorare l’ipotesi di una nuova rivalutazione su larga scala di questo legame, più volte messo alla prova ma mai totalmente spezzato, tra mano e intelletto. In conclusione, possiamo affermare che, nel suo attingere parimenti all’*alto* e al *basso*, ad autorevoli fonti scientifiche di epoche diverse tanto quanto a libri di cucina cari alla cultura popolare novecentesca, come quelli dell’iconica divulgatrice statunitense Julia Child (1912-2004)⁷¹⁰, *The Craftsman* rimane un saggio imprescindibile per la comprensione delle profonde contraddizioni che accompagnano ciò che viene tendenzialmente considerato *progresso*, invitando il lettore a recuperare un contatto diretto con la realtà fisica delle cose: un concetto, quello di *progresso*, che molte delle opere che incontreremo ancora lungo il nostro percorso mettono spesso, a loro volta, fortemente in discussione.

Prima di entrare nel merito delle varie declinazioni tematiche e simboliche del *tessile* più specificatamente nell’arte d’oggi, è importante ribadire ancora una volta quanto il tessuto sia fondamentalmente *racconto*, il sostrato ideale per narrazioni potenti che abbracciano parimenti l’individuale e il collettivo. Per rendercene conto basterebbe rivolgere brevemente il nostro sguardo ad un ambito espressivo differente da quanto finora esplorato, quello dell’albo illustrato, un genere editoriale che conosce sempre più estimatori in ogni fascia d’età, in Italia come all’estero⁷¹¹, tenendo bene a mente quanto l’illustrazione e il *tessile*, dunque la carta stampata e la stoffa, costituiscano due linguaggi che, pur rimanendo ben distinti tra loro, hanno spesso dialogato proficuamente. A questo proposito, solo in Italia possiamo ricordare casi eccellenti come quello di Vittorio Accornero de Testa (1896-1982)⁷¹², illustratore piemontese specializzato in libri di fiabe, il quale riscuote un notevole successo tra gli anni Trenta e Cinquanta, per poi disegnare numerosi modelli di *foulards* per la famosa *maison* d’alta moda

⁷⁰⁸ Ibidem, pp. 44-51

⁷⁰⁹ Ibidem, pp. 147-173

⁷¹⁰ Ibidem, pp. 174-186

⁷¹¹ Hamelin, *Ad occhi aperti. Leggere l’albo illustrato*, Donzelli, Bologna 2012

⁷¹² G. Altea, *Giardini di seta. Vittorio Accornero per Gucci 1960-1981*, Agave Edizioni, Sassari 2009

fiorentina Gucci tra il 1960 e il 1981, pur rimanendo sempre fedele al proprio stile. Il caso di Accornero, già studiato da Giuliana Altea e, più recentemente, oggetto di riscoperta grazie all'allestimento curato da Maria Luisa Frisa per il Gucci Garden Galleria di Firenze (parte della sede rinnovata del Museo Gucci)⁷¹³, è solo uno dei molti in cui un determinato stile viene traslato felicemente da un supporto all'altro, da un fine ad un altro, senza perdere il proprio potenziale comunicativo. Nella consapevolezza di quanto il linguaggio dell'illustrazione stia passando attraverso un notevole processo di rivalutazione sia da parte del pubblico che della critica⁷¹⁴, parimenti al rinnovato interesse che sta investendo il *medium* tessile, potrebbe rivelarsi ora utile citare alcuni esempi di albi illustrati il cui il tessuto riveste un notevole ruolo a livello iconografico, se non ad un livello propriamente costitutivo: dal momento che negli albi contemporanei le illustrazioni non costituiscono più, come in molte pubblicazioni del passato, un completamento prettamente descrittivo al testo, in questi casi specifici la rappresentazione di manufatti tessili non è volta a rappresentare qualcosa che è già esplicitato, bensì a sviluppare *un racconto nel racconto* che va dunque ad innestarsi sulla narrazione principale. In *M come il mare* (2020)⁷¹⁵, albo notevolmente introspettivo scritto e illustrato dalla polacca Joanna Concejo, la tavola conclusiva ci mostra il bambino protagonista di spalle, disteso su un grande telo da spiaggia nelle tonalità del blu che sembra fluttuare in uno spazio indeterminato, come flutuante è il mondo racchiuso entro i confini del telo: un vero e proprio universo parallelo riccamente popolato, acquatico e terrestre assieme. Ci rendiamo allora conto che siamo di fronte ad una rappresentazione metaforica del senso di consolazione e, in parte, di evasione dalla realtà che viene offerto dalla natura al bambino: leggendo il testo, infatti, deduciamo che il personaggio protagonista – il cui genere rimane comunque indefinito per tutto lo sviluppo dell'albo – è reduce da un lutto e si ritrova a perlustrare in solitudine, durante una gita al mare, una spiaggia carica di ricordi. Il valore narrativo e metaforico assieme del *medium* tessile viene evocato, secondo diverse declinazioni, anche in *La prima neve* (2021)⁷¹⁶, scritto dall'iraniana Elham Asadi e illustrato dalla francese Sylvie Bello, nel quale una leggenda persiana diventa il pretesto per realizzare una narrazione visiva particolarmente delicata del passaggio tra le stagioni. L'origine della neve, elemento atmosferico che dà il titolo all'albo, viene spiegata attraverso le pulizie domestiche di Naneh Sarma, figura mitologica che vive al di là delle nuvole, la quale viene ritratta mentre scuote un tappeto teso tra due alberi con l'aiuto di un

⁷¹³ <https://www.gucci.com/it/it/st/stories/article/gucci-garden-galleria-new-chapter> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷¹⁴ *The Illustrator. 100 Best from around the World*, edited by S. Heller and J. Wiedemann, Taschen, Köln 2019

⁷¹⁵ J. Concejo, *M come il mare*, Topipittori, Milano 2020

⁷¹⁶ E. Asadi, S. Bello, *La prima neve*, Topipittori, Milano 2021

battipanni⁷¹⁷: la neve, secondo la leggenda, non sarebbe dunque altro che la polvere che scende dalla dimora celeste di Naneh Sarma fino a ricoprire la superficie terrestre. Anche in questo caso, il tappeto raffigurato racchiude *un racconto nel racconto*, annunciando la primavera che si presenterà nella tavola successiva attraverso i colori vivaci e le piante lussureggianti che lo costituiscono: come già nell'albo di Concejo, anche in questo caso, per merito della scelta attuata dall'illustratrice, un oggetto d'uso comune e dunque *marginale*, seppur contestualizzato in un episodio d'ambientazione domestica, acquisisce un valore che non è meramente didascalico bensì potentemente *narrativo*. Infine, un ultimo caso degno di nota per ragioni ancor più peculiari è quello di *Mio amore* (2020)⁷¹⁸ di Beatrice Alemagna, nota illustratrice bolognese che opera da lungo tempo a Parigi: le tavole originali di quest'albo, infatti, sono interamente realizzate in tessuto grazie a soluzioni tecniche che non sono totalmente nuove all'autrice ma che, con ogni probabilità, qui raggiungono la loro maggiore maturità espressiva. La scelta di ricorrere al tessuto per costruire questo albo non è certamente casuale, in quanto esso racconta con meritevole efficacia una storia di emarginazione che, nelle ultime tavole, si trasforma in una celebrazione dell'inclusione: il protagonista è, infatti, una creatura ibrida che fatica e soffre nel trovare il proprio posto nel mondo poiché allontanato da tutti gli esseri viventi che incontra a causa del suo aspetto indefinibile, un elemento non trascurabile dal momento che impedisce loro di attribuirgli un'*identità* riconoscibile e, dunque, accettabile; la svolta avviene quando il protagonista, ormai giunto ad uno stato di profonda prostrazione, incontra un altro animale dalle sembianze non convenzionali che, attraverso la sua spontaneità e la sua empatia, lo fa sentire finalmente amato e compreso. Se, da un lato, attraverso i suoi sfondi di tela neutra e i suoi cieli stellati all'uncinetto, *Mio amore* è una degna rielaborazione, in una chiave più spiccatamente figurativa, dell'eredità lasciata dalle *Fiabe cucite* di Maria Lai, dall'altro esso fornisce al lettore di oggi, indipendentemente dall'età, una lezione di umanità dal valore universale. Potremmo concludere affermando che le pagine di un albo come *Mio amore*, seppur nella forma convenzionale della carta stampata, parrebbero essere anche un invito a recuperare una dimensione *tattile* e *manuale* nell'educazione delle nuove generazioni, ormai sempre meno avvezze al contatto diretto con la *materia* e molto di più agli innumerevoli schermi che si frappongono tra di esse e la realtà.

⁷¹⁷ Ibidem, pp. 16-17

⁷¹⁸ B. Alemagna, *Mio amore*, Topipittori, Milano 2020

Riportando ora i nostri passi sul solco dell'arte contemporanea, risulta evidente come oggi, nell'evolversi di una fase storica in cui le conseguenze della globalizzazione hanno una notevole influenza su ogni ambito del vivere, numerosi artisti, diversi tra loro per provenienza e poetica, sentano l'urgenza di riflettere attorno al concetto di *identità* in ogni sua possibile declinazione (culturale, di genere, sessuale, e via discorrendo). Quest'urgenza è stata espressa con una certa efficacia da mostre recenti come "Dancing with Myself" (2018)⁷¹⁹, curata da Martin Bethenod e Florian Ebner per la sede di Punta della Dogana a Venezia⁷²⁰: pur non contemplando l'arte tessile – nonostante la varietà mediale presentata al pubblico sia piuttosto ampia –, i temi affrontati da "Dancing with Myself" riverberano ancor oggi lo *Zeitgeist* in cui viviamo immersi, al quale le trame di un volume come *Vitamin T* fanno da ulteriore eco. Grazie a questi contributi, ci rendiamo presto conto, infatti, di quanto sia necessario oggi riconsiderare l'arte come uno strumento efficace per dare voce a quelle minoranze che per secoli non hanno potuto avere libera espressione: se, da un lato, il valore terapeutico del *medium* tessile è ormai appurato da almeno cent'anni per quanto concerne la cura dello stress post traumatico e di altre forme di sofferenza psicofisica⁷²¹, non di rado in contesti medicalizzati⁷²², dall'altro è ancor più notevole l'influenza dei *postcolonial studies*, ormai sempre più rilevanti nella riflessione accademica di molti Paesi, *in primis* all'interno di un'area specifica, quella angloamericana, dove essa ha sempre avuto una particolare rilevanza sin dalle sue origini⁷²³. Non è certo un caso che un saggio fondativo di questa branca disciplinare, *Orientalismo* (1991)⁷²⁴ dell'accademico statunitense di origini palestinesi Edward W. Said (1935-2003), definisca la *femminilizzazione* dell'Oriente come uno dei tratti distintivi dell'elaborazione culturale prevalente che si ha di esso in Occidente: in quanto *femminilizzato*, dunque, l'individuo orientale, al pari degli oggetti di simile provenienza e, spesso, a prescindere dal genere di appartenenza, viene sottilmente *passivizzato*⁷²⁵. Sempre secondo Said, attraverso il prevalere di una lettura di tipo esotizzante, l'Oriente diviene un ideale spazio di evasione ove lo sguardo coloniale e patriarcale assieme, dunque *maschile* per eccellenza, può trovare libero sfogo al proprio immaginario, un immaginario in cui la donna e la sua corporeità giocano un ruolo fondamentale. Una magistrale trasposizione tessile di questo tema viene offerta dalle opere di Ghada Amer⁷²⁶, artista egiziana

⁷¹⁹ *Dancing with Myself*, a cura di M. Bethenod e F. Ebner (Venezia, Punta della Dogana), Marsilio, Venezia 2018

⁷²⁰ <https://www.palazzograssi.it/it/mostre/passate/dancing-with-myself/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷²¹ C. Hunter, op. cit., pp. 50-67, 123-124

⁷²² M. Giordano, op. cit., pp. 182-215

⁷²³ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, op. cit., pp. 23-24, 128-129

⁷²⁴ E. W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999

⁷²⁵ *Ibidem*, pp. 182-192

⁷²⁶ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 30-33

da tempo residente a New York, la quale, sin dagli anni Novanta, tenta di trovare un efficace punto di incontro tra gli stilemi della pittura, tradizionalmente dominati da una prospettiva prevalentemente *maschile*, ed una tecnica fortemente *femminilizzata* quale è quella del ricamo⁷²⁷. Attraverso questa personale ricerca – proposta a suo tempo al pubblico italiano dalla già ricordata mostra roveretana “Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell’arte contemporanea” (2003)⁷²⁸ – l’artista lancia così una sfida non solo alla cultura d’origine ma anche a quella d’adozione e, di conseguenza, ai rispettivi modelli rappresentativi dominanti⁷²⁹; scontrandosi apertamente con la prospettiva orientalista, la rappresentazione dei corpi femminili nelle opere di Amer è infatti, per sua stessa natura, *autodeterminata*⁷³⁰: pur concedendosi languidamente allo sguardo dell’osservatore, le donne ivi ritratte – le cui morbide *silhouettes* emergono progressivamente dallo sfondo chiaro della tela in un turbinio di fili che, a seconda dei casi, può essere monocromo, come in *Eight Women in Black and White* (2004)⁷³¹, o dalle tonalità intense e ancor più accattivanti⁷³² –, riaffermano una volontà del tutto indipendente e rivendicano la libera sperimentazione del potenziale insito nella propria sessualità⁷³³. In seguito all’emergere di Amer sulla scena artistica internazionale, il dibattito attorno alla questione della corporeità nella cultura islamica ed alla sua rappresentazione, sia al suo interno che da un punto di vista occidentale, non si esaurisce e, anzi, prosegue, dimostrando la propria costante attualità: ricordiamo, a questo proposito, il caso della fotografa d’origine marocchina Lalla Essaydi⁷³⁴, a sua volta residente negli Stati Uniti, la quale inizia ad affermarsi all’inizio degli anni Duemila. Contrariamente ad Amer, i corpi femminili immortalati da Essaydi non vengono provocatoriamente esposti, bensì quasi interamente negati allo sguardo dell’osservatore: in *Converging Territories #3* (2004)⁷³⁵, ad esempio, i corpi sono interamente velati e rivolti di spalle, mentre le stoffe bianche che li rivestono, parimenti all’intera ambientazione, sono interamente ricoperte da tracce calligrafiche lasciate dall’*henné*, il tipico pigmento naturale utilizzato dalle donne per ornare la propria pelle come simbolo benaugurale e qui unito alla scrittura che, nella cultura musulmana, è primariamente destinata allo scopo di trasmettere i

⁷²⁷ M. Giordano, op. cit., p. 126

⁷²⁸ *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell’arte contemporanea*, op. cit., pp. 23, 42-45

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 127

⁷³⁰ E. Heartney, H. Posner, N. Princethal, S. Scott, *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium*, Prestel, München 2013, pp. 24-29

⁷³¹ W. Chadwick, op. cit., p. 470

⁷³² *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 30-31

⁷³³ M. Giordano, op. cit., p. 127

⁷³⁴ C. Jansen, *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*, Laurence King Publishing, London 2017, pp. 14-19

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 17

testi sacri⁷³⁶. Nel momento in cui un corpo viene censurato e ridotto al silenzio, dunque, l'elemento *tessile* e *ornamentale* assieme diviene, ancora una volta, un potenziale strumento di comunicazione. Tuttavia, ciò che tende a prevalere nelle fotografie di Essaydi è la soffocante condizione di *mimetismo* imposta alla donna, la quale, attraverso i propri indumenti, tende ad adattarsi camaleonticamente agli ambienti in cui ella si muove, seguendo quello che non sembrerebbe essere un puro vezzo ma quasi una vera e propria strategia di sopravvivenza, come insegnano le leggi del regno animale: in questi spazi chiusi e, non di rado, sontuosamente ornati, come nel caso di *Harem #10* (2009)⁷³⁷, gli indumenti tendono infatti a riprodurre senza posa le ricche geometrie e cromie che contraddistinguono le piastrelle in ceramica tanto quanto le stoffe d'arredo.

Ampliando ora ulteriormente la nostra prospettiva fino ad abbracciare l'intero continente africano, potremmo affermare che, negli ultimi decenni, lo sviluppo dei *postcolonial studies* ha incredibilmente contribuito all'emergere di molti artisti per i quali, a prescindere dal genere di appartenenza, il ricorso al *medium* tessile ha rappresentato un vero e proprio punto di svolta. Ricordiamo a questo proposito alcuni esempi che hanno riscontrato un notevole successo internazionale, come quello degli iridescenti arazzi metallici realizzati da El Anatsui⁷³⁸, scultore ghanese di nascita e nigeriano d'adozione, il quale si converte al recupero in chiave *tessile* di materiali d'umile origine come i tappi di bottiglia in alluminio, riproponendoli secondo *patterns* desunti dalla tradizione locale⁷³⁹ e permettendo loro di adattarsi morbidamente alla parete d'appoggio, sfidando così le leggi della *gravità*, come possiamo dedurre da un'opera dal carattere quasi monumentale quale è *Gravity and Grace* (2010)⁷⁴⁰. Altro caso degno di nota è, inoltre, quello del maliano Abdoulaye Konaté⁷⁴¹, a sua volta promotore di un rinnovamento nel linguaggio dell'arazzo, nelle cui opere dalla composizione prevalentemente geometrica spicca il ricorso al *bazin*, tessuto in cotone leggero tipico del suo Paese, spesso nelle tonalità dell'indaco, una scelta che fa esplicito riferimento alla cultura d'origine⁷⁴². Infine, merita una menzione in questa sede Yinka Shonibare⁷⁴³, cittadino britannico d'origine nigeriana, il quale preferisce abbandonare la bidimensionalità per esplorare appieno il potenziale

⁷³⁶ W. Chadwick, op. cit., p. 308

⁷³⁷ C. Jansen, op. cit., p. 16

⁷³⁸ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 34-37

⁷³⁹

<https://www.youtube.com/watch?v=ewLh00kDZPA&list=PLaQumXw0FTLdIjULcsaGWIqmcASRTgwl&index=8>

(consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁴⁰ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 36-37

⁷⁴¹ *Ibidem*, pp. 154-157

⁷⁴² R. Mandrini, *La trama attraverso il colore. Abdoulaye Konaté*, in "Art&Dossier", 376, maggio 2020, pp. 16-21

⁷⁴³ *Ibidem*, pp. 250-251

tridimensionale del *medium* tessile, dando vita a sculture antropomorfe rivestite in *wax*⁷⁴⁴, iconico tessuto *batik* originariamente prodotto a livello industriale nonché importato dai coloni olandesi in Africa occidentale, dopo aver riscontrato un notevole insuccesso commerciale in Indonesia⁷⁴⁵: mettendo in discussione quegli stereotipi che tendono a definire come *tipicamente africano* ciò che, nella realtà dei fatti, non può essere considerato tale, Shonibare inventa potenti ibridazioni iconografiche e stilistiche tra cultura occidentale e immaginario coloniale, come avviene in *The Swing (after Fragonard) (2001)*⁷⁴⁶. In tutti e tre questi casi – Anatsui, Konaté e Shonibare – ci troviamo di fronte al recupero dell'*ornamento* come elemento dalle forti componenti identitarie, seppur mai totalmente privo di contraddizioni: essi sono la conferma, inoltre, di quanto l'associazione tra le categorie di senso del *decorativo* e del *femminile* sia culturalmente determinata e quanto essa non sia universalmente valida al di fuori dei confini occidentali. Al contempo, nel medesimo continente operano e si affermano figure che si pongono in netto contrasto con questa tendenza dai forti slanci *decorativi*, come Billie Zangewa⁷⁴⁷, artista nata in Malawi nel 1973 e stabilitasi in Sudafrica alla fine degli anni Novanta, la quale sviluppa una tecnica ed uno stile del tutto originali: pur partendo a sua volta da *pattern* geometrici, Zangewa, infatti, approda ben presto ad uno stile più spiccatamente figurativo. Ribadendo l'importanza, oggi più che mai, di un approccio di tipo intersezionale alle questioni di genere⁷⁴⁸, Zangewa si specializza nella realizzazione di arazzi in seta dai magistrali equilibri cromatici e dai formati irregolari: veri e propri brandelli strappati alla realtà, questi arazzi non solo altro che una consapevole selezione di frammenti autobiografici che vengono restituiti all'osservatore con l'intento di scardinare alcuni degli stereotipi più radicati attorno alla condizione femminile in Africa; attraverso di essi, Zangewa mette in atto un processo di costante autorappresentazione in cui ella figura alternativamente come artista, amante, madre, essenzialmente come una donna che raggiunge giorno per giorno, non senza difficoltà, una sempre maggiore serenità e realizzazione personale oltre che professionale⁷⁴⁹. Gli inizi di

⁷⁴⁴ Dutch wax-resist textiles: Roger Gerards, creative director of Vlisco, in conversation with Jessica Hemmings, in *Cultural Threads: transnational textiles today*, edited by J. Hemmings, Bloomsbury Academic, London 2015, pp. 66-91

⁷⁴⁵ A. Grosfilley, *Wax & Co. Antologia dei tessuti stampati d'Africa*, L'Ippocampo, Milano 2018

⁷⁴⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=WroXoWaGfL8&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=125> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁴⁷ Vitamin T. *Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 296-297

⁷⁴⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=M7dxKpqn9S0&list=PLaQumXw0FTLfa7zfhFGd5mXyUGxJhADUh&index=4> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁴⁹

<https://www.youtube.com/watch?v=CISkiELcT6I&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=4> (consultato in data 15 marzo 2021)

questo percorso non sono certamente facili, come possiamo dedurre da un'opera quale *La danse* (2004), il cui titolo dagli echi matissiani non rimanda ad una dimensione gioiosa dell'esistenza, bensì ad un rapporto sentimentale tormentato con un uomo bianco, caratterizzato quindi da un conflitto che non si colloca su un piano meramente sessuale ma, prima ancora, culturale: sull'etereo sfondo celeste, interamente percorso da frammenti di conversazione ricamati, si stagliano i due amanti, colti in un malinconico ballo, mentre il rosso abito da sera dell'artista spezza verticalmente la composizione come il taglio di una lama, aprendo così una ferita sulla superficie di un idillio solo apparente. Emancipandosi progressivamente dallo sguardo di derivazione *coloniale*, dunque *maschile* e *occidentale* al contempo, Zangewa si autorappresenta in situazioni quotidiane che, pur nel loro realismo, non perdono di afflato poetico, come avviene in *Constant Gardener* (2014), nel quale il fulcro della composizione è costituito dalla presenza statuaria dell'artista, rappresentata frontalmente e in netto contrasto cromatico con l'abito leggero nelle tonalità del sabbia, mentre ella si dedica all'attività del giardinaggio in mezzo ad una natura lussureggiante. Infine, fondamentale è in Zangewa l'esperienza della maternità, come possiamo intuire attraverso alcune opere da cui traspare il suo profondo sentimento d'amore per il figlio: in *Temporary Reprieve* (2017), il bimbo viene ritratto mentre dorme disteso su un delicato sfondo che non va inteso, più realisticamente, soltanto come il luogo deputato al riposo, ma anche come lo spazio del sogno e, quindi, dell'evasione, seppur temporanea, dalla realtà⁷⁵⁰.

Lasciando il continente africano, riprendiamo ora una tecnica che abbiamo già avuto modo di approfondire, quella del ricamo, che vive nel nuovo millennio una fase di rinnovato interesse, come osservato nel 2010 dalla stessa Roszika Parker nell'introduzione all'ultima edizione di *The Subversive Stitch*⁷⁵¹ e poi ulteriormente dimostrato dal volume *From Thread to Needle. Contemporary Embroidery Art* (2019)⁷⁵² di Charlotte Vannier, nel quale vengono presentate le opere di oltre 80 artisti: anche in questo caso, la netta maggioranza di essi è femminile e dalla provenienza piuttosto diversificata; inoltre, il volume dimostra ampiamente quanto le pratiche connesse a questa tecnica abbiano saputo reinventarsi e raggiungere un pubblico sempre più ampio, anche grazie al favore dei *social media*. La varietà delle scelte attuate, sia a livello dei

⁷⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=CISkiELcT6I&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=4> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁵¹ R. Parker, op. cit., pp. XI-XXI

⁷⁵² C. Vannier, *From Thread to Needle. Contemporary Embroidery Art*, Gingko Press, Berkeley 2019

supporti utilizzati che delle poetiche espresse, si è notevolmente ampliata rispetto agli anni Settanta: il volume, uscito pochi anni or sono, ci mostra quindi la degna evoluzione di quanto esplicito, agli albori del nuovo millennio, da “Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell’arte contemporanea” (2003)⁷⁵³. In quell’allestimento proposto agli esordi degli anni Duemila, infatti, viene svelata l’opera di un’artista come l’ungherese Mariann Imre⁷⁵⁴, la quale diviene autrice, verso la fine degli anni Novanta, di ricami astratti realizzati su supporti in cemento: un materiale sinonimo di progresso e, al contempo, in molti casi, di degrado ambientale, che Imre trafigge con un intenzionale dispiego di pazienza e fatica, alla ricerca di quello che lei definisce come un tangibile punto di contatto tra dimensione spirituale e materiale⁷⁵⁵. Imre, dunque, attraverso i segni grafici che fioriscono in tonalità differenti sul grigio e freddo cemento, intende mettere definitivamente in discussione lo stereotipo della *morbidezza* associato da sempre al *medium* tessile, sfidando i limiti imposti dai materiali. Questo sentiero, tracciato da Imre ormai un ventennio or sono, è stato percorso finora da artiste come l’inglese Sarah Greaves, la quale continua a indagare i confini tra morbido e rigido, tra organico e inorganico, tra visibile e invisibile, applicando il filo a supporti abitualmente associati al vivere quotidiano e domestico⁷⁵⁶. Nella composizione *Carbs* (2011)⁷⁵⁷, costituita da un impeccabile tostapane che dichiara, sin dal ricamo che ne attraversa il fianco in eleganti sfumature, il proprio contenuto organico (a sua volta percorso da fili), Greaves allude al sofferto rapporto con l’alimentazione che affligge buona parte della popolazione, specialmente femminile, nella società dei consumi, nonché alle narrazioni spesso contrastanti che vengono trasmesse in merito al cibo nella cultura di massa contemporanea. Sempre grazie al libro scritto da Charlotte Vannier, possiamo scoprire ulteriori esempi in cui il dialogo tra il filo e materiali inusuali porta a conseguenze interessanti, come possiamo riscontrare in quei casi ove il ricamo incontra il supporto fotografico. Per prima cosa, potremmo affermare che le fotografie scelte per queste pratiche rispecchiano alla perfezione quanto teorizzato da Susan Sontag nelle pagine del suo celebre saggio *On Photography* (1973)⁷⁵⁸, nel quale ella definisce le fotografie come “oggetti trovati”⁷⁵⁹ la cui raccolta equivale a “collezionare il mondo”⁷⁶⁰: tenendo in considerazione anche quei casi

⁷⁵³ *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell’arte contemporanea*, op. cit.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, pp. 98-101

⁷⁵⁵ <https://awarewomenartists.com/en/artiste/mariann-imre/?from=search> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁵⁶ C. Vannier, op. cit., pp. 154-159

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 155

⁷⁵⁸ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 61

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 3

in cui si fa ricorso ad una giustapposizione tra fotografia e tessuto che rimanda immediatamente alla tecnica del *collage* ed ai suoi stilemi compositivi⁷⁶¹, sembrerebbe infatti prevalere la tendenza a considerare la fotografia come un frammento di realtà passata che acquisisce una nuova vita, venendo così strappata ad una condizione altrimenti perlopiù anonima⁷⁶². Sarebbe troppo facile valutare queste sperimentazioni come una mera forma di *divertissement* spiccatamente *decorativo*, come ci dimostra in modo emblematico la statunitense Diane Meyer⁷⁶³, la quale sovrappone il punto croce – rivisitazione in chiave tessile del *pixel* ad un livello formale quanto metaforico – alla fotografia a colori, riflettendo, da un lato, attorno alla pervasività del concetto di *privacy* nella società contemporanea e, dall'altro, allo scontro tra un passato analogico ed un futuro sempre più digitale: uno scontro che si rivela essere ancora più aspro nel momento in cui ci rendiamo conto che, in una serie come *Time Spent That Might Be Otherwise Forgotten* (2016)⁷⁶⁴, le fotografie adoperate non sono originali *vintage* bensì riproduzioni a stampa *inkjet*. Inoltre, risulta evidente quanto la lezione di artisti appartenenti a generazioni precedenti, come Maria Lai, non sia rimasta inascoltata per quanto concerne il genere del libro d'artista: alternativamente in carta o in tessuto, le pagine continuano ad essere attraversate da piccoli punti, esprimendo appieno il potenziale comunicativo del ricamo⁷⁶⁵, come avviene nel caso dell'artista estone Evelin Kasinov⁷⁶⁶, la quale, attraverso opere come *Swatchbook* (2016)⁷⁶⁷, ripercorre la propria passata esperienza lavorativa in ambito pubblicitario attraverso attenti studi cromatici e grafici in forma di ricamo su carta, trovando così un punto di incontro tra arte e scienza e ponendosi contemporaneamente in dialogo con l'eredità del Bauhaus e le nuove tecnologie. Un'ulteriore e non meno rilevante eredità degli anni Settanta che possiamo rintracciare nella selezione compiuta da Vannier è quella del femminismo storico, come si può dedurre dalle molte riflessioni attorno alla condizione femminile che, ancora una volta, vengono pazientemente riprodotte per mezzo del filo⁷⁶⁸: un esempio significativo in questo senso è quello della sudafricana di ascendenza *afrikaner* Willemien de Villiers⁷⁶⁹, la quale trasforma fazzoletti e tovaglette usurati dal tempo nella trasposizione di parti anatomiche e tracce corporee,

⁷⁶¹ C. Vannier, op. cit., pp. 44-49, 266-271

⁷⁶² Ibidem, pp. 72-83, 98-111, 230-233, 242-245, 250-253

⁷⁶³ Ibidem, pp. 98-105

⁷⁶⁴ Ibidem, pp. 98, 103-104

⁷⁶⁵ Ibidem, pp. 13, 68-71, 161, 168-169, 358

⁷⁶⁶ Ibidem, pp. 16-19

⁷⁶⁷ Ibidem, pp. 18-19

⁷⁶⁸ Ibidem, pp. 20-21, 50-53, 138-143, 356-361

⁷⁶⁹ Ibidem, pp. 112-117

dimostrando una particolare attenzione nei confronti delle questioni legate alla riproduzione ed alla sessualità, come avviene nella serie *Bride* (2018)⁷⁷⁰.

Un altro caso degno di nota tra quelli riportati dal libro di Charlotte Vannier è, infine, la serie *Futiles* (2017-2018)⁷⁷¹ dell'artista francese Anaïs Beaulieu, in cui viene trasposta una ricca, quanto fragile, biodiversità, applicando ricami in cotone dalle tinte vibranti a comuni borse di plastica nera; la scelta non è certamente dettata da un puro vezzo, in quanto la borsa di plastica, da alcuni anni a questa parte, è diventata l'oggetto di unanime condanna per eccellenza a causa dei suoi risvolti negativi sull'inquinamento ambientale: per questo motivo, Beaulieu riproduce più volte e con estrema minuzia di particolari specie diverse di corallo, notoriamente tra gli organismi marini più minacciati (un simile interesse per l'ecosistema marino si può rintracciare anche nei ricami, altrettanto meticolosi, della peruviana Laura Sánchez Filomeno⁷⁷²). In questa serie si può riscontrare una certa affinità con il progetto *Crochet Coral Reef* (2005-2016)⁷⁷³, realizzato dalle gemelle australiane Christine e Margaret Wertheim ed esposto in occasione della 58. Biennale d'Arte di Venezia (2019): punto di congiunzione tra scultura tessile e divulgazione scientifica, il progetto si compone di una serie di riproduzioni ad uncinetto degli elementi costitutivi della barriera corallina, ecosistema a rischio caratterizzante alcune zone del Paese da cui le due artiste provengono. La tecnica dell'uncinetto viene scelta dalle sorelle Wertheim *in primis* per ragioni temporali, dati i lunghi tempi di lavorazione che la contraddistinguono, similmente a quelli che accompagnano l'ancor più lento e paziente sviluppo delle barriere coralline; inoltre, l'uncinetto riproduce precisi modelli matematici, costituendo così un nuovo, felice incontro tra arte e scienza: attraverso quest'operazione, il corallo, già antico simbolo di buon augurio e amuleto protettivo⁷⁷⁴, diviene così oggetto di una reinterpretazione dal carattere fortemente ecologista e perfettamente consona alla 58. Biennale d'Arte di Venezia⁷⁷⁵, curata da Ralph Rugoff ed incentrata su temi di estrema attualità come il cambiamento climatico. Attraverso queste pratiche, dunque, il corallo, organismo evolutosi per vivere in colonie, non viene quindi eletto solamente a simbolo del rapporto controverso che intercorre, oggi più che mai, tra uomo e natura, ma anche a proposta per un modello alternativo di vita, un vero e proprio esempio di *interdipendenza* tra individui della medesima comunità; al contempo, queste pratiche auspicano un ampliamento del concetto di

⁷⁷⁰ Ibidem, p. 115

⁷⁷¹ Ibidem, pp. 132-133

⁷⁷² Ibidem, pp. 24-29

⁷⁷³ 58. Esposizione Internazionale d'Arte. *May You Live in Interesting Times*, catalogo, Venezia 2019, pp. 348-349

⁷⁷⁴ L. Impelluso, op. cit., pp. 354-355

⁷⁷⁵ <https://www.labiennale.org/it/arte/2019> (consultato in data 15 marzo 2021)

interdipendenza alla convivenza tra specie diverse, come auspicato nella teoria, tra gli altri, dalla filosofa statunitense Donna Haraway⁷⁷⁶. Il medesimo tema è stato già affrontato a suo tempo, seppur in forma più radicale, da una performance come *Anthozoa* (2012)⁷⁷⁷ di Mona Lisa Tina, realizzata presso il MAP – Museo Mediterraneo per l’Arte Presente di Brindisi⁷⁷⁸, in cui il corpo femminile si ibrida a rami di corallo riprodotti in tessuto e intersecati a quelli freschi dell’ulivo, unendo così regno animale e vegetale in una rivisitazione di miti antichi come quello di Dafne⁷⁷⁹.

Riportando ora i nostri passi nell’ambito del ricamo, particolarmente rilevante è il caso di un’artista di etnia Sami, Britta Marakatt-Labba⁷⁸⁰, nata nel 1951 a Livuoma, al confine tra Svezia e Finlandia, la quale è attiva sin dagli anni Settanta⁷⁸¹ e si specializza nella produzione di tele in lino bianco finemente ricamate in filo di lana, utilizzando i colori tipici della sua cultura d’origine. Pur provenendo da una cultura indigena antichissima – duramente minacciata fino a tempi assai recenti principalmente in quanto nomade, pagana, nonché residente in una terra di frontiera alquanto strategica a livello economico e geopolitico⁷⁸² –, il cui artigianato tessile costituisce ancor oggi un potente strumento identitario⁷⁸³, Marakatt-Labba sviluppa uno stile del tutto personale e ben lontano dall’essere puramente *folclorico*, nonostante ella faccia ampio riferimento alle tradizioni ed alla cultura orale del suo popolo⁷⁸⁴. Il blu, il rosso e il bianco dei costumi tipici si sciolgono così in una miriade di piccoli punti e ritagli di stoffa applicata che vanno a tracciare il mare, i ghiacci, gli alberi di betulla, ogni singola componente di quel *paesaggio* che riveste un ruolo particolarmente rilevante per il popolo Sami⁷⁸⁵: l’opera di Marakatt-Labba non può però essere definita meramente *descrittiva*, bensì, ancora una volta, profondamente *narrativa*, in quanto essa trae diretta ispirazione dalle cosmologie Sami e, al contempo, non esclude la tragedia della Storia dal suo apparente equilibrio cromatico e

⁷⁷⁶ D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Editions, Roma 2019

⁷⁷⁷ *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, op. cit., p. 201

⁷⁷⁸ <https://www.monalisatina.it/onthozoa/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁷⁹ L. Impelluso, op. cit., pp. 38-42

⁷⁸⁰ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 178-179

⁷⁸¹ C. Alemani, *Millenarie cosmologie spirituali, tramandate oralmente, sono minuziosi ricami su tela di lino*, in “D-La Repubblica”, 20 febbraio 2021, pp. 182-183

⁷⁸² O. Truc, *Lapponia: dalla montagna d’oro a una terra di conflitti*, in “Svezia. The passenger”, Iperborea, Milano, settembre 2020, pp. 132-147

⁷⁸³ G. Ligi, *La casa Saami. Antropologia dello spazio domestico in Lapponia*, Il Segnalibro, Padova 2003

⁷⁸⁴ *Fiabe lapponi*, Iperborea, Milano 2014

⁷⁸⁵ G. Ligi, *Lapponia. Antropologia e storia di un paesaggio*, Edizioni Unicopli, Milano 2016

compositivo⁷⁸⁶. La serenità delle scene di vita quotidiana, come quella rappresentata in *Guolásteapmi* (“Pesca”, 1979)⁷⁸⁷, si scontra spesso, infatti, con altrettanti episodi di sopraffazione, violenza e morte, come avviene in *Garjját* (“I corvi”, 1981), in cui viene mostrata l’oppressione subita dal popolo Sami e proseguita almeno fino a tutto il secondo Novecento. Concludiamo ora ricordando quanto l’opera di quest’artista sia stata oggetto dell’attenzione internazionale negli ultimi anni, specialmente dopo aver esposto a Kassel in occasione di documenta 14 (2017)⁷⁸⁸, diretta da Adam Szymczyk, la sua monumentale opera *Historja* (2003-2017)⁷⁸⁹, striscia in lino finemente ricamata lunga 24 metri⁷⁹⁰: Marakatt-Labba è, con ogni probabilità, l’esempio più rappresentativo di una comunità di artisti indigeni che, come annunciato da Cecilia Alemani, curatrice di quest’edizione, avrà modo di dare ancor più risonanza alla propria voce in occasione della 59. Biennale d’Arte di Venezia del 2022, dal momento che il Padiglione Nordico verrà ampiamente dedicato all’arte Sami, come già in parte avvenuto nel caso del Padiglione Finlandese durante la precedente edizione (2019)⁷⁹¹.

Ricordiamo ora come, sempre nel 2019, nel corso dell’autunno, l’appena ricordata Cecilia Alemani, una delle figure più rilevanti della curatela d’arte internazionale, inizia a tenere periodicamente una rubrica sul settimanale “D”, pubblicato dal quotidiano “La Repubblica”: dovendo presentare un singolo artista per lei rappresentativo ad ogni nuovo appuntamento coi lettori, Alemani sceglie di puntare l’attenzione su artiste e curatrici donne. Non ci dovrebbe stupire che una delle prime artiste ad essere da lei trattate nella suddetta rubrica, peraltro rivolta ad un pubblico generico e non specialistico (il che, già di per sé, dovrebbe risultare significativo), sia un’artista dedita a forme d’espressione quali l’arte tessile: la cilena Cecilia Vicuña⁷⁹²; divenuta esule in seguito al colpo di Stato avvenuto nel suo Paese nel 1973, Vicuña trova infatti nel *medium* tessile una delle più efficaci risposte ad una condizione di *precarietà* pressoché irrisolta – una precarietà che inizia a manifestarsi in una fase ancora antecedente all’esilio, attraverso le prime installazioni realizzate verso la fine degli anni Sessanta (*PrecaRIOS*) – indagandone a più riprese il suo valore memoriale e le sue profonde connessioni col

⁷⁸⁶ C. Alemani, *Millenarie cosmologie spirituali, tramandate oralmente, sono minuziosi ricami su tela di lino*, op. cit.
⁷⁸⁷ <https://www.afterall.org/publications/journal/issue.45/britta-marakatt-labba-images-are-always-stories> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁸⁸ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14 (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=nvPzRqXuQ8E> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁹⁰ C. Alemani, *Millenarie cosmologie spirituali, tramandate oralmente, sono minuziosi ricami su tela di lino*, op. cit.

⁷⁹¹ <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/finlandia> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁷⁹² C. Alemani, *Cattedrali di stoffa, fragili omaggi alle culture precolombiane*, in “D-La Repubblica”, 18 gennaio 2020, pp. 104-105

linguaggio⁷⁹³. Non a caso, è proprio l'antichissimo legame che unisce il tessuto al linguaggio il fulcro di una delle serie più celebri di quest'artista, *Quipu* ("Nodo" in lingua Quechua)⁷⁹⁴, in cui una forma di comunicazione utilizzata tradizionalmente dai popoli indigeni delle Ande, basata su corde e altre fibre tessili annodate, viene riscoperta non solo nella sua specificità culturale, ma anche nel suo valore potenzialmente universale⁷⁹⁵. L'opera di Vicuña è stata recentemente oggetto di riscoperta – similmente a quanto è avvenuto nel caso di Marakatt-Labba – in occasione di documenta 14, grazie alla performance *Beach Ritual* (2017)⁷⁹⁶, in cui delle enormi matasse di lana, tra le quali ne spicca una dal color rosso sangue, vengono dipanate lungo una serie di scogli sulla spiaggia greca di Kape, nei pressi di Legrena. In quest'occasione il rapporto tra nodo e paesaggio, tra tessuto e spazio, già lungamente oggetto della ricerca di quest'artista, raggiunge, con ogni probabilità, uno dei livelli di massima pregnanza⁷⁹⁷, riaffermando al contempo l'importanza di un approccio di tipo relazionale al *medium* tessile come alla performance in senso più ampio: un approccio che, negli ultimi anni, si è rivelato essere sempre più rilevante⁷⁹⁸.

Volendo concludere questo paragrafo con un esempio particolarmente vicino alla realtà veneziana, merita una menzione in questa sede l'artista brasiliana d'origine armena Rozana Palazyan⁷⁹⁹, selezionata tra i partecipanti al Padiglione Armeno⁸⁰⁰ vincitore del Leone d'Oro⁸⁰¹ alla 56. Biennale d'Arte di Venezia nel 2015⁸⁰² curata da Okwui Enwezor. In quell'occasione il Padiglione Armeno, grazie all'attenta curatela di Adelina Cüberyan von Fürstenberg⁸⁰³, propone un percorso che si snoda attorno al tema dell'identità armena nell'opera di artisti discendenti della diaspora⁸⁰⁴ direttamente conseguente al genocidio perpetrato dal governo turco ai danni del popolo di provenienza caucasica tra il 1915 e il 1916⁸⁰⁵. La cultura armena,

⁷⁹³ Vitamin T. *Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 276

⁷⁹⁴ Ibidem

⁷⁹⁵ C. Vicuña, *QUIPUing from Santiago, Chile to Sidney, Australia*, in *Cultural Threads: Transnational Textiles Today*, op. cit., pp. 44-49

⁷⁹⁶ Vitamin T. *Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 279

⁷⁹⁷ C. de Zegher, *Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots*, in *The Textile Reader*, op. cit., pp. 134-156

⁷⁹⁸ C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, London 2018, pp. 112-173

⁷⁹⁹ Vitamin T. *Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 218-219

⁸⁰⁰ *Armenity. Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*, 56. esposizione internazionale d'arte di Venezia, a cura di A. Cüberyan von Fürstenberg, Venezia 2015

⁸⁰¹ <https://www.armenity.net/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁰² <https://www.labiennale.org/it/arte/2015> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁰³ A. Mammì, *Forte tra i maschi*, in "D- La Repubblica", 13 agosto 2016, pp. 88-89

⁸⁰⁴ B. L. Zekiyan, *L'Armenia e gli armeni. Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravvivenza*, Guerini e Associati, Milano 2000

⁸⁰⁵ V. N. Dadrian, *Storia del genocidio armeno. Conflitti nazionali dai Balcani al Caucaso*, Guerini e Associati, Milano 2003

che intrattiene con Venezia un rapporto millenario⁸⁰⁶, trova nel settecentesco monastero mechitarista dell'isola di San Lazzaro, scelto come sede per il padiglione, il suo fulcro ideale in Occidente: attraverso il coinvolgimento dei 18 artisti selezionati, il Padiglione Armeno alla Biennale del 2015, inaugurato nel centenario del genocidio, offre dunque al pubblico un'interpretazione dell'identità culturale armena che, ancora una volta, non può essere definita meramente folclorica⁸⁰⁷, come dimostra appieno la serie realizzata da Rozana Palazyan, intitolata *Por que Daninhas?/Why Weeds?* (2006-2015)⁸⁰⁸. Attiva in Brasile dalla fine degli anni Ottanta e da sempre attenta alle questioni di ingiustizia sociale, Palazyan riscopre tardivamente le proprie radici armene⁸⁰⁹ e, pur conscia dell'importanza di tradizioni come quella del tappeto⁸¹⁰ e della miniatura⁸¹¹, in questa serie sceglie di reinterpretare il *medium* tessile, a lei già particolarmente caro, in una forma ibrida tra l'erbario tradizionale⁸¹² e il ricamo. La serie si compone, infatti, di piante comunemente repute "erbacce", accuratamente essiccate e conservate entro rettangoli in garza trasparente, un supporto leggero su cui il ricamo interviene direttamente, tracciando, per mezzo del filo e di alcuni capelli umani, radici delicate in forma di parole e segni che rimandano al concetto di *radici* in senso più ampio: le opere vengono poi accompagnate da didascalie informative e disposte lungo i percorsi del giardino interno al monastero, che viene così convertito per l'occasione in un orto botanico dedicato al *marginale*⁸¹³. In questa serie risulta evidente quanto non soltanto la connessione tra *femminile* e *tessile*, ma anche quella tra *femminile* e *floreale*, non andrebbero intese in senso puramente didascalico: basti pensare che l'illustrazione botanica, parimenti alla natura morta, è un campo che è stato esplorato per secoli e con particolare profitto dalle donne⁸¹⁴ e che le competenze maturate nello studio della botanica – disciplina che da sempre impone, per sua stessa natura, un approccio particolarmente analitico nei confronti della realtà e della moltitudine di dettagli che la compongono – hanno spesso portato a felici incontri tra la rappresentazione grafica del regno vegetale e la sua riproduzione in forma tessile, come dimostra il caso eccellente dell'inglese Mary Delany (1700-1788)⁸¹⁵, la quale viene ancor oggi ricordata per aver trasposto

⁸⁰⁶ *Gli armeni e Venezia. Dagli Sceriman a Mechitar: il momento culminante di una consuetudine millenaria*, a cura di B. L. Zekiyan e A. Ferrari, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004

⁸⁰⁷ *Armenity. Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*, op. cit.

⁸⁰⁸ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 219

⁸⁰⁹ *Armenity. Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*, op. cit., pp. 84-85

⁸¹⁰ F. Formenton, op. cit., pp. 83-130

⁸¹¹ A. Racinet, A. Dupont-Auberville, op. cit., pp. 158-159

⁸¹² A. Arber, *Erbari. Origine ed evoluzione 1470-1670*, Aboca Edizioni, Sansepolcro (AR) 2019

⁸¹³ *Armenity. Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*, op. cit., pp. 86-87

⁸¹⁴ W. Chadwick, op. cit., pp. 128-138, 201-202

⁸¹⁵ *Ibidem*, pp. 150-151

magistralmente numerosi soggetti botanici sia ricorrendo al *collage* che al ricamo⁸¹⁶. Attraverso una serie come *Por que Daninhas?/Why Weeds?*, Palazyan riprende in parte questa tradizione, adeguandola allo scopo di far riflettere su cosa significhi essere ritenuti un essere vivente *indesiderabile*, se non *nocivo*, auspicando al contempo una maggiore tolleranza e accettazione (rappresentate simbolicamente dall'inclusione delle specie di piante componenti la serie all'interno del giardino del monastero)⁸¹⁷. L'opera di Palazyan rimane ancora pienamente attuale, in quanto i principi di *indesiderabilità* e di *nocività*, nonostante lo scorrere del tempo, continuano ad essere alla base di ogni forma di discriminazione e violenza a sfondo etnico, come ci dimostra in modo assai emblematico la stessa questione armena, dal momento che essa non ha ancora trovato un esito risolutivo, come dimostra la nuova ondata di nazionalismo che sta investendo da alcuni anni la Turchia⁸¹⁸.

b. Tessuti agiti: sui rapporti tra tessuto, corporeità e performance

Un giovane corpo femminile illuminato dal sole siede su una spiaggia lavica, sfondo nero e idealmente assoluto per l'immagine; il braccio sinistro si tende in orizzontale, colto nell'attimo in cui inizia ad avvolgere un asciugamano di spugna attorno alla testa china: con ogni probabilità, in *Mimi* (2007)⁸¹⁹, scatto tratto dalla serie *Parasomnia* (2007-2011)⁸²⁰, la fotografa olandese Viviane Sassen sta immortalando il minuto successivo ad un bagno in mare, come possiamo dedurre dai piedi umidi della figura che stanno diventando un tutt'uno con i granelli di sabbia, mentre le righe brillanti degli asciugamani che l'accompagnano creano un netto contrasto formale e cromatico con il primordiale paesaggio circostante. Come in molte altre fotografie di Sassen, il volto della persona raffigurata viene negato, almeno in parte, all'osservatore, non di rado attraverso il ricorso a indumenti o altri manufatti tessili, ponendo così l'accento sull'equilibrio cromatico, sulla composizione formale, sull'alternarsi di luci ed ombre: è proprio l'ombra della fotografa – registrata dallo scatto in una giornata assolata e in un luogo non ben precisato, presumibilmente in Africa, continente dove Sassen ha vissuto a

⁸¹⁶ C. Hunter, op. cit., pp. 268-273

⁸¹⁷ *Armenity. Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*, op. cit., pp. 86-87

⁸¹⁸ G. Schweizer, *Il nazionalismo turco e la questione armena*, in "Turchia. The passenger", Iperborea, Milano, giugno 2020, pp. 122-133

⁸¹⁹ B. Friedewald, *Women Photographers. From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Prestel, München 2018, p. 189

⁸²⁰ <https://www.vivianesassen.com/works/parasomnia/> (consultato in data 15 marzo 2021)

lungo e al quale è dedicata la serie – a rassicurarci dell'autenticità dell'immagine e, con ogni probabilità, anche dello sguardo che ha guidato e, dunque, condizionato la sua realizzazione. In questa nostra contemporaneità, infatti, si dibatte da tempo attorno all'emergere di un *female gaze*⁸²¹, di uno "sguardo femminile" che possa ribaltare secoli di storia della rappresentazione visiva, dominati a lungo da un *male gaze* insistente e subdolo, cui da decenni la critica femminista ha attribuito la responsabilità di aver forgiato per decine di generazioni l'immaginario collettivo⁸²². Viviane Sassen, la quale ha notevolmente contribuito all'evoluzione della fotografia di moda negli ultimi decenni, partecipa attivamente a questo cambio di sensibilità e, attraverso uno scatto come *Mimi*, ci lancia un messaggio su cui avremo modo di riflettere a più riprese nel corso di questo paragrafo: attraverso l'elemento compositivo dell'asciugamano che va a ridefinire il corpo della donna ritratta e la sua stessa identità, parzialmente dichiarata dal titolo ma resa anonima dalla rappresentazione, Sassen mette infatti in evidenza come l'età in cui viviamo oscilli continuamente tra l'esposizione costante e la reiterata negazione, sia a livello reale che metaforico, della corporeità. La stessa teoria femminista ha offerto in merito posizioni molto diversificate: basti ricordare un saggio fondamentale come *A Cyborg Manifesto* (1991)⁸²³ di Donna Haraway, nel quale viene invocato un superamento della teoria della differenza sessuale, un principio che, come abbiamo avuto già occasione di considerare nel capitolo precedente, è alla base di molteplici espressioni del femminismo degli anni Settanta. In questo saggio, Haraway saluta con ottimismo l'incontro tra corporeità e progresso tecnologico, un elemento che, già negli anni Ottanta, inizia a divenire sempre più pervasivo in ogni ambito del vivere: l'oggetto di riflessione del saggio è infatti il *cyborg* (già invocato dal titolo), ibrido per eccellenza tra uomo e tecnologia, il quale si trova al di fuori del binarismo ed è dotato di un'identità sessuale non aderente ai canoni anatomici maggiormente accettati⁸²⁴. La posizione ottimistica di Haraway non è però l'unica, né tantomeno la prevalente, in un'epoca in cui – e, a maggior ragione, durante quest'ultima fase, segnata da una pandemia – la dimensione fisica e organica del corpo, a prescindere dal genere, viene continuamente rimessa in discussione, se non in grave pericolo. In questo senso, il *medium* tessile può rivelarsi essere un utile strumento per riflettere su come il corpo umano si ponga in relazione con ciò che lo circonda, sia sul piano meramente spaziale che a livello sociale e culturale. Se già il medesimo *medium* viene di per sé sottoposto ad una continua ridefinizione

⁸²¹ C. Jansen, op. cit.

⁸²² A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, op. cit., pp. 22-23

⁸²³ D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2018

⁸²⁴ Ibidem, p. 41

della propria natura, attraverso il dialogo con la corporeità esso può raggiungere alcuni tra i massimi livelli del proprio potenziale espressivo, riaffermando nuovamente la propria dimensione tangibile oltre che metaforica.

Potremmo ora suggerire in questa sede che un importante precedente di queste riflessioni sarebbe individuabile nell'allestimento della mostra "First Papers of Surrealism" (1942)⁸²⁵: organizzata da André Breton (1896-1966) a New York, presso la Whitelaw Reid mansion, sulla scia dell'emigrazione di molti importanti rappresentanti della scena artistica europea negli Stati Uniti, essa viene ritenuta ancor oggi una delle pietre miliari tra le mostre prodotte dalle avanguardie storiche. All'interno del suo allestimento particolarmente innovativo, curato da Marcel Duchamp (1887-1968), acquisisce un notevole risalto l'installazione *Sixteen Miles of String* (1942)⁸²⁶, sorta di intricata ragnatela tessile composta da corda luminescente che si dipana e si tende tra il pavimento, le pareti e il soffitto di una delle sale, imponendo al visitatore un rapporto non convenzionale con lo spazio che lo circonda e con le stesse opere esposte⁸²⁷. Il visitatore viene così costretto ad assumere un ruolo che da tendenzialmente passivo diviene attivo, acquisendo un dinamismo che si esprime ad un livello psicologico prima ancora che motorio: a questo proposito, nel suo articolo *Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni* (1982)⁸²⁸, originariamente pubblicato sulla rivista "Rassegna", Germano Celant scrive che, in un simile allestimento, dal punto di vista della fruizione e della percezione, il visitatore non può mai trovare "riposo". *Sixteen Miles of String*, pur non ponendosi in relazione diretta coi corpi, propone loro una modalità diversa non solo per visitare una mostra, ma anche per stare al mondo in un senso più ampio, anticipando molte delle questioni che sono state sollevate negli ultimi decenni attorno alle conseguenze del progresso tecnologico sulla nostra quotidianità.

A distanza di poco meno di tre decenni, Lygia Pape (1927-2004), tra i fondatori del movimento costruttivista in Brasile⁸²⁹, inaugura una celebre installazione tessile, solo apparentemente ludica, intitolata *Divisor* (1968)⁸³⁰, che verrà poi riproposta in occasione della 53. Biennale di

⁸²⁵ *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History. Vol. 1: 1863-1959.*, Phaidon, London 2008, pp. 297-308

⁸²⁶ G. Celant, *Una macchina visuale*, in *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, op. cit., p. 127

⁸²⁷ *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History. Vol. 1: 1863-1959.*, op. cit., pp. 300-301

⁸²⁸ G. Celant, *Una macchina visuale*, op. cit., pp. 111-130

⁸²⁹ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, op. cit., p. 350

⁸³⁰ M. Giordano, op. cit., p. 117-118

Venezia del 2009 e, l'anno seguente, alla XXIX Biennale di São Paulo del 2010: definito da Cristina Baldacci ed Angela Vettese come un vero e proprio "abito collettivo"⁸³¹, esso non raggiunge il livello di provocazione quasi sovversiva incarnato da un progetto come il già menzionato *Abito-contenitore*, realizzato da Marion Baruch un paio d'anni dopo, bensì pone parimenti in evidenza l'importanza di tornare a riconsiderare il potere dei nostri reciproci sguardi senza fermarci alle mere parvenze esteriori; lasciando visibili solo le teste e, dunque, anche i volti dei fruitori che ne permettono l'attivazione, *Divisor* è un'opera dal carattere apertamente relazionale e dal forte messaggio sociale che sembrerebbe quasi anticipare le riflessioni di questa nostra era pandemica, in cui l'occultamento forzato di altre espressioni della mimica facciale ha riportato alla luce l'importanza dello sguardo come potente strumento di comunicazione. Ci rendiamo dunque presto conto di quanto, specialmente tra gli anni Sessanta e Settanta, l'interrelazione che si va a costituire tra corporeità e spazio per mezzo del *medium* tessile divenga uno snodo importante, come dimostra il caso della giapponese Kazuko Miyamoto⁸³², operante a New York dalla metà degli anni Sessanta. Partendo da una formazione in area minimalista, Miyamoto realizza, nel corso degli anni Settanta, una serie di installazioni basate su stringhe di gomma o corde di cotone che vengono tese, per mezzo di chiodi, tra il pavimento e la parete di una stanza appositamente predisposta allo scopo: come possiamo vedere in una delle più famose, *Trail Dinosaur* (1978)⁸³³, queste installazioni, nel momento in cui vengono attivate dalla presenza di un fruitore al proprio interno, fungono da dispositivi per ridisegnare e ridimensionare la percezione individuale, interna ed esterna al contempo, del rapporto che intercorre tra corpo e spazio, tra essere umano e architettura; inoltre, esse andrebbero interpretate non solo secondo parametri prettamente tridimensionali, ma anche bidimensionali, specialmente in quel peculiare frangente in cui vengono percepite frontalmente dall'osservatore. La riflessione elaborata da Miyamoto potrebbe essere interpretata anche in una chiave più specificamente femminista, dato che, proprio in quegli stessi anni, la percezione del corpo femminile e la pervasività del *male gaze* nella cultura visuale iniziano a diventare particolarmente pregnanti nel dibattito artistico. Sempre nello stesso periodo, infatti, l'artista statunitense Senga Nengudi⁸³⁴, anch'ella rappresentante della comunità afroamericana come Faith Ringgold, realizza la serie di sculture *R.S.V.P.*⁸³⁵, iniziata nel 1975: si tratta di opere

⁸³¹ C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, dossier in "Art&Dossier", 289, giugno 2012, pp. 42

⁸³² *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 188-191

⁸³³ *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, op. cit., p. 172

⁸³⁴ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 196-197

⁸³⁵ C. Wood, op. cit., pp. 185-186

estremamente adattabili non solo al corpo con cui si relazionano e, conseguentemente, allo spazio in cui vengono installate, ma anche al momento della conservazione e del trasporto, in quanto esse sono costituite da *collants* di *nylon* in diverse sfumature, corrispondenti all'ampio spettro di colori che l'epidermide può acquisire, a maggior ragione in una società fortemente multietnica quale è quella statunitense. Similmente alle corde e alle stringhe adoperate da Miyamoto, anche le sculture di Nengudi sono volte alla ridefinizione del rapporto che intercorre tra corpo e spazio, con la sostanziale differenza che, in questo caso, il ruolo del fruitore al momento della loro attivazione è notevolmente più attivo e soggetto ad un maggior numero di variabili⁸³⁶. Nengudi sceglie come proprio *medium* di riferimento il *nylon* dopo aver fatto esperienza della maternità e dell'estrema adattabilità dimostrata dal corpo femminile nelle varie fasi che accompagnano la gravidanza e i suoi postumi: *R.S.V.P.* è dunque un inno alla resilienza fisica e interiore delle donne e, in special modo, delle donne afroamericane in una società che le sottopone ancora ad una notevole discriminazione, adottando quindi una prospettiva apertamente intersezionale⁸³⁷. L'opera di Nengudi viene inizialmente promossa dalla galleria newyorkese Just Above Midtown Gallery – attiva a Manhattan tra il 1974 e il 1986 e diretta da Linda Goode Bryant⁸³⁸ –, uno spazio espositivo ritenuto fondamentale per la promozione degli artisti afroamericani⁸³⁹; in tempi più recenti, l'opera di Nengudi è stata oggetto di riscoperta in occasione della 57. Biennale d'Arte di Venezia del 2017⁸⁴⁰, dimostrando la sua costante attualità. Inoltre, la lezione da lei offerta per quanto concerne l'utilizzo del *nylon* è stato fondamentale per le sperimentazioni di altre artiste nei decenni successivi, come dimostrano le sculture d'ispirazione organica e dalle inquietanti parvenze antropomorfe dell'inglese Sarah Lucas⁸⁴¹ – la quale elegge questa fibra a quintessenza del *quotidiano*, una categoria di senso che costituisce da sempre il perno attorno a cui ruota la produzione dell'artista –, o ancora, come possiamo vedere nelle composizioni astratte e bidimensionali della sudafricana Turiya Magadla.

Sempre per quanto concerne l'ambito performativo, possiamo ricordare un'artista piuttosto significativa e peraltro inclusa tra i nomi internazionali scelti per la già ricordata mostra

⁸³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=vihammWJ6fsA> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸³⁷ *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, op. cit., p. 169

⁸³⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=IDjsAOj9NzM&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=74> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸³⁹ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5078> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁴⁰ *57. Esposizione Internazionale d'Arte. Viva Arte Viva*, op. cit., pp. 164-167

⁸⁴¹ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 162-163, 168-171

milanese “The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy” (2019)⁸⁴²: si tratta della tedesca Rebecca Horn⁸⁴³, la quale, sin dall’inizio degli anni Settanta, indaga il rapporto tra la corporeità e il *medium* tessile, elemento che spesso ricopre un ruolo importante nella realizzazione di alcune famose performance in cui il corpo umano, non necessariamente femminile, viene sottoposto ad una serie di meccanismi e costrizioni che ne mettono in evidenza l’oggettivazione⁸⁴⁴. Horn, la quale condivide con Abakanowicz e Lai l’aver trascorso un’infanzia particolarmente solitaria e a stretto contatto con la natura⁸⁴⁵, nel 1968 viene ricoverata, all’età di 24 anni, a causa di una grave patologia provocata dalla fibra di vetro da lei adoperata nella pratica della scultura durante gli studi accademici⁸⁴⁶: l’esperienza della malattia e del ricovero ospedaliero influenza in modo decisivo la sua produzione successiva, portandola a riflettere attorno all’anatomia corporea, alla sua medicalizzazione ed alle costrizioni fisiche che ne possono conseguire⁸⁴⁷. Sulla scia del proprio vissuto, una volta dimessa, Horn inizia a dar vita a quelle che Angela Vettese ha definito come vere e proprie *sculture tessili*⁸⁴⁸, le quali trovano la propria compiutezza solo nel momento in cui vengono *agite* dai corpi. Queste protesi in tessuto e altri materiali divengono prolungamenti e, al contempo, impedimenti alle normali funzionalità del corpo umano, ponendolo in una relazione atipica con lo spazio circostante: lo possiamo vedere in *Arm Extensions* (1968)⁸⁴⁹, dove un corpo femminile viene completamente immobilizzato per mezzo di protesi in tessuto rosso sangue, che avvolgono le gambe e il busto fino ad ispessirsi negli arti inferiori, per poi ricadere sul terreno; o ancora, in *Finger gloves* (1972)⁸⁵⁰, il senso del tatto viene metaforicamente esasperato ed estremizzato fino ad annullarsi, dal momento che le capacità prensili vengono pesantemente ostacolate. Ancor più iconico è il caso di *Unicorn* (1971)⁸⁵¹, il cui titolo rimanda al celebre animale fantastico, tanto caro all’iconografia medievale in quanto simbolo di purezza e castità⁸⁵²; costituito da un busto ed un copricapo conico di bianco tessuto, nel momento in cui

⁸⁴² *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, op. cit., pp. 24-25

⁸⁴³ R. Goldberg, op. cit., pp. 175-176

⁸⁴⁴ *Rebecca Horn. The Glance of Infinity*, exhibition catalogue edited by C. Haenlein (Hannover, Kenstner Gesellschaft), Scalo Verlag, Zürich 1997, pp. 48-77

⁸⁴⁵ *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di E. De Cecco e G. Romano, Postmedia Books, Milano 2002, p. 131

⁸⁴⁶ *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di E. De Cecco e G. Romano, Postmedia Books, Milano 2002, pp. 129, 131-132

⁸⁴⁷ *Rebecca Horn. The Inferno-Paradiso Switch*, exhibition catalogue curated by G. Celant (New York, Solomon R. Guggenheim Museum), Guggenheim Museum, New York 1993

⁸⁴⁸ A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, op. cit., p. 115

⁸⁴⁹ *Rebecca Horn. The Glance of Infinity*, op. cit., p. 50

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 58

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 56

⁸⁵² L. Impelluso, *La Natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, op. cit., pp. 368-369

viene attivato da un giovane corpo femminile, *Unicorn* acquisisce immediatamente delle risonanze femministe, trasfigurando la donna in una creatura abitante una dimensione totalmente al di fuori del tempo e dello spazio.

Per quanto concerne la tecnica del *quilting*, da noi trattata ampiamente nei capitoli precedenti, essa continua ad essere una rilevante forma d'espressione per la cultura afroamericana, come dimostra l'opera di una sua grande rappresentante, la già ricordata Faith Ringgold⁸⁵³, la quale prosegue instancabile la propria attività⁸⁵⁴ ed è costante oggetto di riscoperta⁸⁵⁵, o ancora, dalle composizioni più spiccatamente astratte di un'altra maestra del genere, la pressoché coetanea Mary Lee Bendolph, originaria dell'Alabama⁸⁵⁶; non meno rilevante è il fatto che al *quilting* si dedichino oggi artisti appartenenti alle generazioni successive e non necessariamente di genere femminile, tra i quali si annovera Sanford Biggers, nato a Los Angeles nel 1970, il quale elegge il *quilt* a proprio terreno di sperimentazione prediletto, rinnovandone continuamente il formato e lo stile attraverso un ininterrotto quanto fruttuoso dialogo tra astratto e figurativo. Tuttavia, già negli anni Ottanta il *quilting* inizia ad abbracciare nuove e non meno rilevanti istanze, dando vita a esempi nei quali la corporeità riveste un ruolo assai più pregnante: il caso più celebre in tal senso rimane ad oggi quello del progetto *NAMES*, il quale nasce sull'onda dell'epidemia mondiale di AIDS e viene avviato negli Stati Uniti su invito dell'attivista Cleve Jones nel 1985⁸⁵⁷: il progetto consiste nella realizzazione di *quilts* commemorativi, ciascuno dei quali viene dedicato individualmente ad una vittima dell'epidemia attraverso il diretto coinvolgimento delle rispettive famiglie. Il risultato tangibile e di forte impatto del progetto consiste nell'*AIDS Memorial Quilt*⁸⁵⁸, esposto per la prima volta l'11 ottobre 1987 nella prestigiosa sede del National Mall di Washington DC: ancora una volta, quindi, il *quilt* dimostra il proprio enorme potenziale comunicativo in chiave politica e sociale, ridestando le coscienze di un'intera nazione e riaccendendo il dibattito attorno a temi sociali di notevole rilevanza⁸⁵⁹. Potremmo suggerire qui un parallelo con l'installazione *Untitled (Blood)* (1992)⁸⁶⁰ del cubano Félix González-Torres (1957-1996), potente installazione costituita da un tendaggio in perle di vetro rosse e bianche ed esposta a Venezia nel 2018 in occasione della mostra "Dancing with

⁸⁵³ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 240-241

⁸⁵⁴ <https://www.faithringgold.com/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=g5tbIjNwyrq&list=PLsOWGNaa1NCiRMffR8AceAtooQC2-1-4y&index=9> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁵⁶ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 60-65

⁸⁵⁷ C. Hunter, op. cit., pp. 189-194

⁸⁵⁸ <https://www.aidsmemorial.org/quilt> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁵⁹ C. Hunter, op. cit., pp. 189-194

⁸⁶⁰ *Dancing with Myself*, op. cit., pp. 134-138, 266-267

Myself”: anche in questo caso, infatti, l’esperienza della malattia e della morte – o, più precisamente, del suo inarrestabile approssimarsi, tradotto dalla visualizzazione del rapporto tra globuli rossi e globuli bianchi – viene rielaborata in una chiave *decorativa* che sarebbe errato giudicare come antitetica alla tragedia incombente, con la differenza sostanziale che in questo caso è il malato stesso a dare voce in prima persona ad un’esperienza che rimane profondamente individuale. Riportando ora i nostri passi nell’ambito, reale e metaforico, del *quilting*, un altro esempio significativo ci viene offerto da Suzanne Lacy, a suo tempo allieva di Judy Chicago a Fresno⁸⁶¹, la quale riprende un disegno di Miriam Schapiro per realizzare lo schema di una performance dal forte carattere relazionale, *The Crystal Quilt* (1985-1987)⁸⁶², realizzata a Minneapolis grazie al coinvolgimento di 430 donne ultrasessantenni, le quali vengono filmate televisivamente mentre si alternano, seguendo precise indicazioni, ad una serie di tavoli quadrati coperti da tovaglie che vanno a riprodurre la struttura geometrica di un *quilt* nelle tonalità del rosso, giallo e nero: anche in questo caso, il *quilt* diviene, seppur ad un livello più concettuale, uno strumento per dare voce ad una minoranza tendenzialmente sottorappresentata nella cultura di massa come quella degli anziani e, specialmente, delle donne anziane⁸⁶³.

La tradizione del *quilt* e, più nello specifico, degli stendardi di protesta *patchwork* di cui abbiamo parlato diffusamente nel capitolo precedente, trova un’altra degna erede nell’inglese Tracey Emin⁸⁶⁴, la quale sperimenta lungamente anche la tecnica del ricamo⁸⁶⁵, come nel caso della famosa installazione *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995)⁸⁶⁶. In un suo celebre *quilt*, intitolato *Hate and power can be a terrible thing* (2004)⁸⁶⁷, Emin, la quale riflette con una certa frequenza attorno al concetto di trauma in una chiave esplicitamente autobiografica, traspone frasi ed espressioni cariche di violenza, solo velatamente edulcorate dai colori zuccherosi e dai rassicuranti *patterns* floreali che caratterizzano i tessuti adoperati: *Hate and power can be a terrible thing* è un’opera decisamente urlata, brutale, un pugno nello stomaco sferrato da campi fioriti distesi su un morbido sfondo rosa. Se il *quilt* è già di per sé metafora efficace del privato e dell’intimo, ancor più esplicito è il tema del letto, su cui si basa quella che è ancora considerata l’opera più rappresentativa della produzione di Emin e –

⁸⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Z9muNnozFGY> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁶² C. Wood, op. cit., p. 129

⁸⁶³ Ibidem, pp. 128

⁸⁶⁴ Vitamin T. *Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 100-101

⁸⁶⁵ *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell’arte contemporanea*, op. cit., pp. 78-81

⁸⁶⁶ L. Pratesi, *Arte contemporanea*, dossier in “Art&Dossier”, 327, dicembre 2015, pp. 36

⁸⁶⁷ Vitamin T. *Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 101

secondo voci autorevoli della critica anche italiana, tra cui possiamo annoverare Ludovico Pratesi – come una delle opere più rappresentative dell’arte degli ultimi decenni⁸⁶⁸: si tratta di *My Bed* (1999)⁸⁶⁹, installazione costituita dal letto della stessa artista e sul quale viene ricostruito di volta in volta, secondo una precisa disposizione, un caotico stratificarsi di oggetti d’uso comune e afferenti alle pieghe più recondite del quotidiano e del personale, tutti effettivamente utilizzati in alcuni giorni particolarmente bui della vita dell’artista⁸⁷⁰. Da un lato, Emin si rifà consapevolmente alla lezione di artiste dalla forte impostazione autobiografica e psicoanalitica come Louise Bourgeois (1911-2010)⁸⁷¹ mentre, dall’altro, non è dimentica del ricco dibattito attorno al concetto di *domestico* nel femminismo degli anni Settanta⁸⁷², nonché dell’importanza di rivendicare quanto il *personale* sia *politico*⁸⁷³: per queste ragioni, l’archetipo del letto non rende il caso emblematico di *My Bed* un *unicum*, dal momento che l’artista lo reinterpreta in diversi esempi di ricamo su supporti tessili differenti⁸⁷⁴ che rimandano molto ai numerosi disegni lasciatici da Bourgeois, affini per tematiche oltre che per stile. Ricordiamo, inoltre, come il tema del letto fosse già stato affrontato, in un ambito e in un’epoca differenti, da una fotografa particolarmente significativa, la statunitense Imogen Cunningham (1883-1976)⁸⁷⁵, la quale, rispondendo ad un invito rivolto ai propri studenti da un’altra illustre collega, Dorothea Lange (1895-1965)⁸⁷⁶, scatta una fotografia successivamente intitolata *The Unmade Bed* (1957)⁸⁷⁷: nonostante nasca con l’obiettivo di rappresentare il proprio ambiente quotidiano di riferimento senza includere alcuna persona, questa fotografia evoca profondamente la presenza umana, le cui uniche tracce tangibili sono costituite da alcune forcine per capelli che sono il vero e proprio fulcro per la composizione; tutt’attorno alle forcine, infine, si dispongono, in morbide pieghe e volute, gli strati sovrapposti delle lenzuola e delle coperte, invitando lo sguardo dell’osservatore all’interno di uno spazio particolarmente intimo e privato, pur senza mostrare nulla che possa essere considerato effettivamente inopportuno dalla morale dominante del tempo.

⁸⁶⁸ L. Pratesi, *Arte contemporanea*, op. cit., pp. 36-37

⁸⁶⁹ M. Giordano, op. cit., pp. 139-140

⁸⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=uv04ewpiqSc&t=2s> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁷¹ L. Bourgeois, *Distruzione del padre/Ricostruzione del padre. Scritti e interviste 1923-2000*, op. cit.

⁸⁷² E. Heartney, H. Posner, N. Princethal, S. Scott, op. cit., pp. 118-127

⁸⁷³ *Ibidem*, pp. 40-45

⁸⁷⁴ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 100

⁸⁷⁵ B. Friedewald, op. cit., pp. 54-57

⁸⁷⁶ *Ibidem*, pp. 122-125

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 57

Un'altra performance potente d'ispirazione tessile è *Slumber* (1993)⁸⁷⁸ di Janine Antoni, eclettica artista originaria delle Bahamas, la quale, similmente a Emin, ama definirsi profondamente debitrice nei confronti di Louise Bourgeois ed è indubbiamente influenzata dall'arte d'ispirazione femminista degli anni Settanta. Se la riflessione attorno al rapporto tra *femminile e domestico* ricorre in più occasioni attraverso la produzione di Antoni, è proprio in *Slumber* che questo tema diviene particolarmente pregnante: similmente a Bourgeois, Antoni ricorre al *medium* tessile per dar voce al campo dell'inconscio e, in termini ancor più specifici, a quello del sogno, agendo entro un'installazione composta essenzialmente da un letto e da un telaio, disposta per l'occasione nello spazio di una galleria. Il letto ed il telaio, posti alle due estremità della sala, sono uniti tra loro da un lungo pezzo rettangolare di stoffa grezza che funge da coperta nelle ore di sonno e da materiale di lavoro in quelle di veglia. Grazie all'utilizzo di un encefalogramma, i movimenti degli occhi dell'artista durante la fase REM del suo sonno vengono registrati su un grafico che in seguito, durante il giorno, ella cerca di riprodurre con ago e filo, ricamando pazientemente la stoffa tesa sul telaio: attraverso questa pratica, Antoni tenta quindi di dare al contempo una forma tangibile e scientifica ai propri sogni, dei quali, per la maggior parte, non può avere alcuna memoria. Anche in questo caso, dunque, come già nel caso di Maria Lai, si cerca di rendere visibile l'invisibile attraverso la tela e il filo, con la fondamentale differenza che qui si scava a fondo nell'interiorità del singolo individuo, appositamente sottoposto ad un temporaneo isolamento dal mondo esterno. Inoltre, andrebbe messo in evidenza come il telaio continui ad interagire col corpo dell'artista, seppur non direttamente, anche durante le ore di sonno, dal momento che i fili continuano a tendersi nello spazio poco al di sopra del letto che le fa da giaciglio. Tuttavia, il tema del rapporto tra l'oggetto telaio e la corporeità, nonché il ruolo della tecnologia che ad esso si connette con una certa ricorrenza e, non di rado, si frappone, non costituiscono una novità assoluta. Anche in questo caso, infatti, potremmo suggerire un paragone con uno scatto lasciatoci da un altro grande nome della fotografia americana, Margaret Bourke-White (1904-1971), la quale, nel 1930, coglie la rara opportunità di avventurarsi, in quanto occidentale, in Unione Sovietica. Uno degli scatti più iconici realizzati nel corso di quel viaggio, *Untitled (Pattern in thread, melange textile mill in Ivanovo Voznesenk, Russia)* (1930)⁸⁷⁹, mostra un dettaglio del lavoro all'interno di una delle più grandi industrie tessili del tempo a livello mondiale: il corpo dell'operaia specializzata, pur entrando in relazione con il telaio meccanico, viene da esso sovrastato, come simbolizzato

⁸⁷⁸ E. Heartney, H. Posner, N. Princethal, S. Scott, op. cit., pp. 79-81

⁸⁷⁹ B. Friedewald, op. cit., pp. 42-45

dal fitto diramarsi dei fili tesi attraverso lo spazio; da un punto di vista formale, infatti, la fotografia si basa principalmente sulle bianche linee rette che fendono l'aria, cui fanno da contorno le rotondità delle spolette che si intravedono ad un'estremità, nonché la figura retrostante, una donna china sul meccanismo e fedelmente dedita al proprio compito, come da propaganda. Se, da un lato, questa fotografia di Bourke-White non pare voler condannare la retorica del regime sovietico attorno al lavoro ed al progresso, della quale l'industria tessile è, sin dagli inizi, uno dei maggiori avamposti – un fattore non irrilevante che permette allo scatto di superare i rigidi protocolli della censura –, dall'altro essa riserva all'essere umano un ruolo subalterno rispetto alle logiche che regolano la produzione. Anche in tempi più recenti il rapporto tra tessitura e tecnologia è stato nuovamente oggetto di riflessione, per merito di un artista proveniente da una parte assai diversa del mondo, Kingsley Ng, nativo di Hong Kong, il quale ha realizzato un'installazione interattiva dal titolo *Musical Loom (Métier à tisser musical)* (2005)⁸⁸⁰, presentata al pubblico del Centre Pompidou di Parigi nel 2006. La riattivazione, fisica e semantica, di un telaio risalente a oltre due secoli prima, permette il felice incontro non solo tra tessitura e nuove tecnologie, ma anche tra linguaggio tessile e linguaggio musicale, tramutando il telaio in uno strumento produttore di suoni anziché di intrecci, di una nuova dimensione uditiva prima ancora che visiva: sul rapporto tra *medium* tessile e musica torneremo ancora nel prossimo e ultimo paragrafo. In definitiva, come possiamo dedurre da alcune delle più recenti pubblicazioni dedicate alla performance – tra cui ricordiamo *Performance Now: Live Art for the 21st Century* (2018)⁸⁸¹ di RoseLee Goldberg –, il *medium* tessile sembrerebbe continuare ad essere a tutt'oggi un utile strumento per riflettere attorno al rapporto tra corporeità e spazio architettonico, in special modo museale.

In alcuni passaggi del catalogo di "Il tempo e la moda" (1996)⁸⁸², prima edizione della Biennale di Firenze, Germano Celant afferma che il "taglio", gesto all'origine di pressoché qualsiasi indumento, equivale all'azione stessa del "pensiero": compiendo una puntuale analisi del rapporto tra moda e arte, Celant dimostra infatti quanto, almeno sin dal tempo delle avanguardie storiche, l'abito rappresenti uno snodo fondamentale nella riflessione artistica attorno alla corporeità e, in modo ancor più rilevante, come questa riflessione continui nella

⁸⁸⁰ M. Giordano, op. cit., p. 227

⁸⁸¹ R. Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, Thames&Hudson, London 2018, pp. 50-51, 99, 244, 257

⁸⁸² G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, op. cit., pp. 204-224

contemporaneità in modo particolarmente proficuo, muovendosi ben al di là della superficie di un tema che, ancor oggi, viene troppo spesso considerato meramente didascalico. A questo proposito, la nota artista francese Annette Messager – la quale viene apprezzata da critici del calibro di Lea Vergine⁸⁸³ ed è ancor oggi considerata tra le maggiori rappresentanti viventi dell'arte tessile in Europa⁸⁸⁴ – realizza, agli albori degli anni Novanta, una serie di composizioni intitolata *Histoire des Robes* (1990)⁸⁸⁵: essa è costituita da abiti femminili di diverse fogge e materiali, conservati in apposite teche in legno, sulla cui stoffa vengono meticolosamente appuntati disegni, fotografie, ritagli di riviste ed altre forme d'espressione visiva, sostanzialmente *frammenti*⁸⁸⁶ di diversa origine mediale e il cui contenuto, in costante bilico tra l'*alto* e il *basso*⁸⁸⁷, è spesso in netto contrasto con l'apparente innocenza del supporto. Attraverso *Histoire des Robes*, Messager dimostra magistralmente quanto gli abiti non siano mai dei manufatti *neutri*, superando così i confini delle vezzose superfici in velluto, pizzo o *tulle* su cui altrimenti il nostro sguardo tenderebbe a soffermarsi svogliatamente: secondo Messager, infatti, l'abito è uno dei campi di battaglia ove si scontrano maggiormente le dinamiche di potere nella società patriarcale ed uno dei punti di (ri)partenza ideale per la riflessione femminista. Dagli anni Novanta ad oggi, dunque, l'abito viene riscoperto, ancora una volta, nella sua valenza scultorea, una valenza che non si manifesta solamente quando esso viene indossato e dunque *agito*, ma anche in quel lasso di tempo in cui rimane inutilizzato, statico e inanimato, come testimoniato dal fotografo tedesco Wolfgang Tillmans in *Suit* (1997)⁸⁸⁸: tramite questo scatto Tillmans, autore noto per la versatilità dimostrata sin dagli esordi sia per quanto concerne la tecnica che per i temi e gli scopi affrontati, immortalava una tuta da lavoro appesa in uno spazio neutro, sorta di guscio vuoto e ancora impolverato come la vecchia pelle appena lasciata sul suo cammino da un rettile. Attraverso fotografie come *Suit*, Tillmans ci dimostra quanto sia forte l'interconnessione che corre tra noi e gli indumenti che abitiamo, i quali non solo si adattano al nostro corpo, ma spesso divengono nostri simulacri in nostra assenza: ricordiamo anche come, dagli anni Ottanta in poi, una simile riflessione sia stata compiuta, in ambito non esclusivamente fotografico, dall'artista francese Sophie Calle, attraverso opere emblematiche come l'installazione *Room* (2011)⁸⁸⁹.

⁸⁸³ L. Vergine, *Un bizzarro archivio di affetti*, in *Parole sull'arte 1965-2007*, op. cit., pp. 89-91

⁸⁸⁴ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 182-185

⁸⁸⁵ W. Chadwick, op. cit., pp. 410

⁸⁸⁶ *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, op. cit., pp. 41

⁸⁸⁷ *Ibidem*, pp. 99-106

⁸⁸⁸ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2010, pp. 149-150

⁸⁸⁹ R. Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, op. cit., p. 250

Volendo intraprendere un nuovo rientro nei nostri confini nazionali, in Italia il concetto di abito è oggetto di una proficua sperimentazione da parte della bolognese Daniela Olivieri, nata nel 1977 e nipote di una sarta, la quale diviene Sissi⁸⁹⁰ quando è ancora studentessa alla locale Accademia di Belle Arti e realizza una delle sue performance più note, intitolata *Daniela ha perso il treno* (1999)⁸⁹¹: deliberatamente ingabbiata entro gli scomodi confini di una gonna costituita da camere d'aria⁸⁹², l'informe e cupa protesi che ne ostacola ogni singolo passo, la giovane e rinata Sissi insegue, senza successo, un treno che parte senza di lei, segnando così una netta cesura tra la prima giovinezza ed una precoce maturità artistica⁸⁹³. Da allora in avanti Sissi rende la riflessione attorno al rapporto tra corporeità, tessuto e fibra il perno della propria carriera: tra le sue opere più note, ricordiamo quelle in cui ella ricorre al lavoro a maglia per ridisegnare in modo del tutto originale il rapporto tra il proprio corpo e lo spazio circostante, inteso sia come spazio architettonico che come spazio esterno⁸⁹⁴: questi sono tra i casi, relativamente meno frequenti, in cui Sissi realizza concretamente il *medium* tessile da utilizzare nella propria pratica, traslando così definitivamente l'intreccio dalla pratica più prettamente scultorea a quella performativa⁸⁹⁵ ed entrando in stretta relazione con esso in ogni singola fase del suo dipanarsi. Tra tutte, ricordiamo in questa sede performance come *La ghiacciaia come il mio corpo* (2001)⁸⁹⁶, in cui la corporeità dell'artista, amplificata da un'enorme, candida gonna in lana intrecciata, dialoga con la circolarità dell'antica ghiacciaia del Cassero di Castel San Pietro Terme.

L'attenzione sull'opera di Sissi continua a rimanere viva, come possiamo dedurre dalla mostra "Vestimenti" (2020)⁸⁹⁷ che si è recentemente tenuta presso il bolognese Palazzo Bentivoglio⁸⁹⁸: curata da Antonio Grulli, essa è una consapevole celebrazione degli indumenti realizzati dall'artista, offrendo al pubblico una vasta selezione di questa parte importante della sua produzione; solitamente confezionati immediatamente dopo il risveglio, mentre fuori ancora albeggia⁸⁹⁹, questi abiti sono la dimostrazione compiuta della concezione celantiana di *taglio* come forma di *pensiero*, parimenti all'intreccio, al *collage*, al ricamo che danno vita a opere

⁸⁹⁰ <https://www.sissisissi.com/About> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WJ0S-eHSgMI> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁹² Sissi, a cura di A. Grulli, Electa, Milano 2018, pp. 116-119

⁸⁹³ C. Baldacci, *Atlante del corpo emozionale*, in "Art&Dossier", gennaio 2020, pp. 14-15

⁸⁹⁴ Sissi, op. cit., pp. 77, 82, 95-103, 106-107, 113-115

⁸⁹⁵ *Vestimenti*, catalogo della mostra a cura di A. Grulli (Bologna, Palazzo Bentivoglio), Corraini Edizioni, Mantova 2020, p. 142

⁸⁹⁶ Sissi, op. cit., pp. 106-107, 123

⁸⁹⁷ *Vestimenti*, op. cit.

⁸⁹⁸ <https://palazzobentivoglio.org/sissi-vestimenti/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁸⁹⁹ *Vestimenti*, op. cit., p. 121

irripetibili: opere che continuano a fungere da prolungamento, nello spazio e nel tempo, dell'interiorità dell'artista. Come messo in evidenza dallo stesso Antonio Grulli, il fatto che queste opere vengano adoperate e, anzi, *agite* nella *quotidianità* di chi le ha create non ne sminuiscono il valore⁹⁰⁰, bensì esaltano il profondo legame tra arte e vita, tra creazione e corporeità, da sempre caratterizzanti la pratica di Sissi. Queste opere, inoltre, possono essere considerate come una vera e propria *riattivazione* di un archivio materico in costante evoluzione, costituito dal gran numero di tessuti e altre fibre che Sissi colleziona instancabile nella propria casa⁹⁰¹: a questo proposito, l'artista dichiara quanto siano fondamentali per la sua pratica luoghi come le mercerie⁹⁰², a lei familiari sin dall'infanzia, spazi di una ricerca ininterrotta che porta ad esiti affatto didascalici e che possono essere paragonati, a pari merito, ai negozi di belle arti. Gli abiti di Sissi, inoltre, non nascono mai da un progetto predefinito, bensì in modo estemporaneo e, spesso, imprevisto, in quanto frutto di un *processo* dinamico e non di uno schema potenzialmente deterministico, focalizzato sul concetto di *tempo* e sulle sue infinite variabili⁹⁰³. La mostra "Vestimenti", quindi, ci permette di cogliere appieno la complessità della ricerca di quest'artista, attraverso una strabiliante galleria di vene, muscoli, viscere dipinti, nonché ossa lignee, che emergono prepotentemente dalla superficie, o ancora intrecci di estrema complessità pur nella loro morbidezza: in definitiva, un susseguirsi di appendici, protesi, incrostazioni, sovrapposizioni, molteplici incontri tra materiali talora apparentemente inconciliabili. Tra tutti, spicca il caso di *Leggersi dentro* (2014)⁹⁰⁴, in cui l'attento studio dell'anatomia che da sempre contraddistingue la pratica di Sissi viene direttamente traslato in forma tridimensionale, attraverso una magmatica esternazione di appendici tubolari in un *ton sur ton* rosa cipria dalle evidenti suggestioni epidermiche e viscerali: questo ed altri abiti di Sissi dimostrano quanto gli abiti di Sissi, pur nel loro essere vistosi, ingombranti, talora provocanti, siano un'effettiva protezione dal mondo solo in una misura ingannevole⁹⁰⁵, attraverso quella che Cristina Baldacci ha definito come un'inarrestabile "compenetrazione tra esterno (...) e interno"⁹⁰⁶, vera e propria costante nella produzione dell'artista. Infine, ricordiamo che, a breve distanza temporale dalla mostra "Vestimenti", viene pubblicato *Abitanoidi* (2019)⁹⁰⁷, libro

⁹⁰⁰ Ibidem, p. 122

⁹⁰¹ Ibidem, pp. 123

⁹⁰² Ibidem, p. 147

⁹⁰³ Ibidem, pp. 143-145

⁹⁰⁴ C. Baldacci, *Atlante del corpo emozionale*, op. cit., p. 15

⁹⁰⁵ *Vestimenti*, op. cit., p. 125

⁹⁰⁶ C. Baldacci, *Atlante del corpo emozionale*, op. cit., p. 14

⁹⁰⁷ Sissi, *Abitanoidi*, Corraini Edizioni, Mantova 2019

illustrato tramite il quale Sissi rende omaggio, con tocco delicato e insieme giocoso, agli abiti ed agli spazi cui essi vengono usualmente confinati quando non vengono da noi agiti.

In conclusione, sarebbe ora il momento di analizzare brevemente come questo rinnovamento attorno al rapporto tra *medium* tessile e corporeità possa riflettersi anche sul sistema della moda contemporanea. Andrebbe a questo proposito ricordato come, pochi anni or sono, la nota *trend forecaster* olandese Li Edelkoort, nel suo *Anti-Fashion Manifesto* (2015)⁹⁰⁸, ha dato una forma programmatica ad un sentire sempre più comune, quello che invoca la necessità di superare la moda per come essa si è configurata nella nostra contemporaneità: un sistema statico, che tenderebbe a ripetersi all'infinito e al contempo ad allontanarsi dai reali problemi dalla società; Edelkoort invoca dunque un ritorno alla *materialità* come antidoto al fossilizzarsi della moda all'interno di processi ben lontani dall'essere virtuosi. Tuttavia, nonostante le crisi che periodicamente l'attraversano, la moda sembrerebbe essere ancora in grado di offrire delle proposte a questo bisogno di recuperare un contatto con la *materia* e con un mondo in rapida trasformazione. Un primo caso degno di nota, a questo proposito, è quello della stilista olandese Iris van Herpen, la quale, nel 2007, ha fondato ad Amsterdam l'omonima *maison*, emersa con decisione negli ultimi anni per aver dato vita a incontri proficui tra moda, scienza e discipline plastiche: l'abito, nella concezione di van Herpen, diviene infatti un oggetto che, per sua stessa natura, si pone in una relazione *scultorea* col corpo che lo indossa e, al contempo, in un rapporto *architettonico* rispetto ai corpi e allo spazio circostanti⁹⁰⁹. Attraverso una continua esplorazione di nuove frontiere, sia per quanto concerne i materiali che le tecniche adoperate, van Herpen incoraggia con decisione un profondo rinnovamento del concetto di *artigianalità*, avendo sempre per punto di riferimento la natura nelle sue molteplici forme, una scelta non puramente casuale durante un'epoca in cui risulta sempre più urgente costruire un nuovo equilibrio tra noi esseri umani e gli ecosistemi in cui ci troviamo ad agire. Le creazioni di van Herpen producono un impatto che non rimane confinato alla sola moda, specialmente nei frangenti in cui incontrano le arti performative, come nel caso dei costumi realizzati per *Kreatur* (2017)⁹¹⁰, una delle opere più recenti della coreografa tedesca Sasha Waltz, tra i maggiori nomi della danza contemporanea internazionale: in questi costumi di evidente ispirazione organica si possono rintracciare rimandi al mondo animale – come, ad esempio, al bozzolo degli insetti o

⁹⁰⁸ M. L. Frisa, *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato: dal sarto al direttore creativo*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 13-16

⁹⁰⁹ <https://www.irisvanherpen.com/about> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹¹⁰ <https://www.sashawaltz.de/en/kreatur-online-on-arte-concert-until-9-may-2020/> (consultato in data 15 marzo 2021)

allo scheletro del riccio di mare –, attraverso i quali vengono trasposti sia a livello visivo che plastico i lati più oscuri dell'interiorità umana, uniti al senso di incomunicabilità che spesso ne consegue⁹¹¹.

Ulteriori suggestioni ci vengono offerte, infine, da una mostra come “Memos. A proposito della moda in questo millennio” (2020)⁹¹², curata da Maria Luisa Frisa per il Museo Poldi Pezzoli di Milano, in cui viene proposta al pubblico una selezione di abiti e accessori ritenuti molto rappresentativi del panorama dell'alta moda dell'ultimo ventennio, ponendola in un dialogo particolarmente proficuo con la collezione permanente, gli arredi e la stessa architettura del museo⁹¹³: le scelte attuate all'interno dell'allestimento, progettato per l'occasione da Judith Clark, non nascono da ragioni meramente formali, bensì – come si può dedurre dal titolo, ispirato a *Six Memos for the Next Millennium* (1985), titolo originale delle *Lezioni americane*, ultima opera dello scrittore Italo Calvino (1923-1985) – dal suo primario intento di connettere il linguaggio della moda, assieme agli ulteriori linguaggi che esso tende ad inglobare, con quello letterario⁹¹⁴. Rivendicando per chi svolge la pratica curatoriale un ruolo *autoriale*, riprendendo così quanto teorizzato da colui che è spesso considerato il nume tutelare della curatela moderna, Harald Szeemann (1933-2005), la mostra milanese riflette pienamente l'attualità di quanto già delineato da Germano Celant in *Armix* attorno alla *fluidità* ed alla profonda ibridazione linguistica e disciplinare che attraversano la nostra contemporaneità, non di meno dichiarando che la moda è un sistema ancora prepotentemente vivo, a dispetto della visione perlopiù pessimistica esposta da Edelkoort qualche anno prima. Come possiamo dedurre dalla documentazione fotografica realizzata per il catalogo dal duo Coppi Barbieri, in questa mostra trovano spazio abiti che, pur nella loro parvenza spiccatamente *decorativa* e nel loro collocarsi entro una più ampia e altrettanto sontuosa cornice, comunicano qualcosa che va al di là della loro superficie riccamente ornata, portandoci così, ancora una volta, a riflettere sul rapporto tra tessuto e corporeità. Sotto questa prospettiva, sono particolarmente degni di menzione due abiti recentemente prodotti dalla *maison* Gucci sotto la direzione creativa di Alessandro Michele, noto per aver sviluppato un metodo progettuale attraverso il quale la moda acquisisce un ruolo di *reparto* “*rianimazione*”⁹¹⁵ della storia dell'arte: un metodo che, riprendendo le

⁹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JdisnFb7bt0> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹¹² *Memos. A proposito della moda in questo millennio*, catalogo della mostra a cura di M. L. Frisa (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Marsilio, Venezia 2020

⁹¹³ <https://museopoldipezzoli.it/tutti-gli-eventi/memos-a-proposito-della-moda-in-questo-millennio/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹¹⁴ *Memos. A proposito della moda in questo millennio*, op. cit., pp. 18-33

⁹¹⁵ S. Gnoli, *Essere strani è stupendo*, in “Il Venerdì-La Repubblica”, 24 gennaio 2020, pp. 75-77

parole dello stesso Michele, potrebbe quasi essere definito “archeologico”⁹¹⁶ e che porta alla compresenza ed alla sovrapposizione, a tratti quasi sovversiva, tra epoche e culture anche molto lontane tra loro, permettendo così all’*ornamento* di vivere una fase di vera e propria rinascita, risaltandone appieno tutto il suo potenziale estetico e comunicativo⁹¹⁷. Entrando ora più nello specifico, il primo dei due casi degni di menzione⁹¹⁸, appartenente alla collezione Resort Arles 2019⁹¹⁹, consiste di un abito lungo in velluto nero dalle suggestioni barocche, il cui sobrio modello, ornato da un bianco colletto, entra in contrasto solo apparente con il sontuoso ricamo che ne impreziosisce il busto: anche in questo caso potremmo riscontrare, seppur in forme del tutto peculiari, una decisa “compenetrazione (tra) interno (ed) esterno”, tra il viscerale e l’epidermico, in quanto il suddetto ricamo riproduce una gabbia toracica finemente incrostata di perle, pizzi e nastri. All’anno seguente risale il secondo e ultimo abito⁹²⁰ scelto per la nostra indagine, il particolarmente dibattuto *abito peplo* appartenente alla collezione Cruise 2020⁹²¹, realizzato in un delicato *plissé* di seta bianca su cui viene ricamata la rielaborazione *floreale*, in un tripudio di *paillettes* e perline nei toni del rosso e del rosa, dell’apparato riproduttivo femminile. La scelta di confrontarsi con l’iconografia della classicità in senso più ampio non è certamente casuale, dal momento che – come ampiamente trattato da importanti studiosi, tra i quali ricordiamo Eva Cantarella⁹²² –, la condizione femminile nelle antiche società greca e romana è stata soggetta a molte controversie; infine, ancora una volta, la scelta di rendere *visibile l’invisibile* è dettata dall’urgenza di sdoganare la corporeità femminile in tutta la sua complessità, rivendicando, sulle orme del femminismo storico, il valore *politico* del corpo femminile⁹²³ nonché l’importanza di garantire, oggi più che mai, un’adeguata salute riproduttiva alle donne.

c. Intrecciando identità: il caso studio della Lituania

⁹¹⁶ Ibidem

⁹¹⁷ A. Flaccavento, *L’ornamento non è delitto*, in “Domus Moda”, 3, 2017, pp. 10-15

⁹¹⁸ *Memos. A proposito della moda in questo millennio*, op. cit., p. 127

⁹¹⁹ Ibidem, p. 165

⁹²⁰ Ibidem, p. 79

⁹²¹ Ibidem, p. 137

⁹²² E. Cantarella, *L’ambiguo malanno. La donna nell’antichità greca e romana*, Feltrinelli, Milano 2013

⁹²³ *Memos. A proposito della moda in questo millennio*, op. cit., p. 127

“I più sorridevano perché la musica di quel ragazzo era uno dei pochi fili rimasti intatti nella tela lacerata della realtà”⁹²⁴: è una metafora tessile quella scelta dallo scrittore estone Jaan Kross (1920-2007) per esprimere la condizione tragica vissuta dal proprio popolo nel 1939, anno in cui la dominazione sovietica inizia a prospettarsi come un destino pressoché inevitabile per la sua terra. Tratto dal racconto *Marrastus* (“La ferita”, 1988)⁹²⁵, il passo descrive l’effetto del violino suonato dal presunto nipote del pittore Marc Chagall (1887-1985), Jossif Schagal, sugli avventori del caffè Kultas, in quella Tallinn prossima a non essere più la capitale di una repubblica autonoma e già sconvolta dalla fuga della minoranza tedesca, richiamata d’urgenza in Germania su indicazione del governo nazionalsocialista. Come dimostrano i corsi e ricorsi della storia, in ogni tempo e luogo il rifugiarsi nell’arte e nella bellezza si è presto rivelato essere una delle poche forme di riscatto da una realtà drammatica, nel momento in cui le certezze e i diritti delle persone, se non le loro stesse vite, vengono messi in una condizione di grave precarietà e pericolo. Quella “tela” di cui scrive Kross è stata “lacerata” a più riprese lungo i secoli e specialmente nello svolgersi di quel Novecento così convulso e dolente per i Paesi baltici⁹²⁶: posti arbitrariamente ai margini della Storia e della stessa storia dell’arte, essi possono raccontarci oggi molto più di quanto si potrebbe immaginare. L’arte tessile, infatti, è decisamente uno degli ambiti in cui il vissuto e la cultura dei popoli baltici si fanno più eloquenti.

Andrebbe ribadito come non soltanto i paesi Baltici, bensì tutta l’area affacciata sul mare omonimo tenda ad essere percepita – perlomeno in Italia – come qualcosa di estremamente distante non solo a livello geografico, quasi fosse immersa in una nebbia permanente che impedisce una sua corretta percezione ed una approfondita conoscenza. Per poterci meglio immergere in questa sezione ci viene ora nuovamente in soccorso la letteratura: a fornircelo stavolta è il poeta Iosif Brodskij (1940-1996), la cui identità russa non rende per questo la sua voce assimilabile a quella dell’“oppressore”, data la sua condizione di dissidente e di esule. In un passaggio del suo *Fondamenta degli Incurabili* (1989)⁹²⁷, celebre opera in prosa dedicata a Venezia, Brodskij racconta di aver rintracciato proprio nell’inverno lagunare quel medesimo “odore di alghe marine sotto zero”⁹²⁸ che aveva aspirato da bambino sul Mar Baltico; Brodskij spiega nel modo seguente questo suo ritrovarsi:

⁹²⁴ J. Kross, *La ferita*, in *La congiura*, Iperborea, Milano 2015, p. 25

⁹²⁵ *Ibidem*, pp. 7-53

⁹²⁶ P. U. Dini, *L’anello Baltico. Lituania, Lettonia, Estonia: un profilo storico-culturale*, Vocifuoriscena, Viterbo 2018

⁹²⁷ I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 10

“Ognuno si riconosce in certi elementi; al tempo in cui aspiravo quell’odore sui gradini della Stazione i drammi nascosti e le incongruenze erano, decisamente, il mio forte.”⁹²⁹

Ciò dimostra quanto queste esperienze, sia individuali che collettive, non siano così lontane dalla nostra realtà, o perlomeno non dovrebbero essere considerate tali a priori.

Nonostante oggi la storia e la cultura dei Paesi baltici siano note ad un pubblico relativamente più ampio in Occidente, grazie anche ad alcune importanti pubblicazioni appartenenti al genere della letteratura di viaggio – come *Baltische zielen* (2010)⁹³⁰ dell’olandese Jan Brokken, o ancora, *Grensen* (2017)⁹³¹ della norvegese Erika Fatland –, le specificità che contraddistinguono questa frazione d’Europa rimangono ancora relativamente poco conosciute: basti solo pensare che la maggior parte della secolare produzione letteraria di quest’area⁹³² continua ad essere poco tradotta all’estero e, ancor meno, in Italia. Nondimeno, queste specificità rimangono perlopiù sconosciute, con ogni probabilità, conseguentemente ad una delle caratteristiche più pregnanti dei Paesi baltici: l’essere stati un punto di congiunzione tra Europa occidentale e orientale e, in una fase storica non troppo lontana, una parte strategica del dominio sovietico. Infatti, dopo aver esperito una serie di dominazioni ed una fase di compiuta indipendenza, subentrata allo scioglimento dell’impero zarista e iniziata nel 1918⁹³³, Lituania, Lettonia ed Estonia conoscono, nel giro di pochi anni, l’alternarsi di una prima occupazione sovietica (instauratasi tra il 1939 e il 1940), cui segue quella nazista (1941-1944), fino alla rapida, violenta e definitiva annessione al territorio sovietico che dura fino all’inizio degli anni Novanta⁹³⁴. L’annessione sovietica incontra non poche resistenze nella popolazione, che in parte reagisce con forme di lotta partigiana⁹³⁵ e, per questa ragione, viene punita con ingenti deportazioni nei *gulag* distribuiti tra la Siberia e l’Asia Centrale: si calcola che queste deportazioni abbiano colpito circa mezzo milione di cittadini dei Paesi baltici, la maggior parte

⁹²⁹ Ibidem

⁹³⁰ J. Brokken, *Anime baltiche*, Iperborea, Milano 2014

⁹³¹ E. Fatland, *La frontiera. Viaggio intorno alla Russia*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 499-552

⁹³² *Le letterature dei Paesi baltici (della Finlandia, Estonia, Lettonia, Lituania)*, a cura di G. Devoto, Sansoni, Milano 1969, pp. 205-526

⁹³³ P. U. Dini, op. cit., pp. 123-176

⁹³⁴ Ibidem, pp. 189-268

⁹³⁵ Ibidem, pp. 193-196

dei quali civili, proseguendo con una drammatica intensità almeno fino al termine degli anni Cinquanta⁹³⁶. Il punto di svolta arriva nella seconda metà degli anni Ottanta, quando l'aumento esponenziale del dissenso nei confronti del governo sovietico e la sempre più crescente rivendicazione delle specificità che contraddistinguono le culture baltiche porta alla riconquista dell'indipendenza da parte di Lituania, Lettonia ed Estonia: questo processo viene portato a compimento tra il 1987 e il 1991, ricorrendo a mezzi fondamentalmente pacifici, tra i quali trova un particolare risalto il ricorso al canto come forma di protesta, una scelta che ha fatto passare alla Storia questa fase di transizione come la cosiddetta "Rivoluzione Cantata"⁹³⁷. A questo proposito, ricordiamo che la Lituania è il primo dei tre Paesi baltici a raggiungere l'indipendenza dal governo sovietico, nel 1990, nonché come questo momento decisivo sia stato efficacemente documentato, nel suo film *Lithuania and the Collapse of USSR* (2008)⁹³⁸, da un illustre lituano di nome Jonas Mekas (1922-2019): considerato uno dei padri del moderno cinema sperimentale, Mekas è uno dei molti lituani costretti ad emigrare vive negli Stati Uniti in seguito agli sconvolgimenti degli anni Quaranta⁹³⁹.

Una delle conseguenze più importanti dello scioglimento dell'Unione Sovietica corrisponde quindi ad una profonda crisi identitaria che investe tutta l'area post-sovietica e, dunque, non solamente i Paesi baltici⁹⁴⁰: se, da un lato, come osservato dalla nota giornalista e scrittrice bielorusa Svetlana Aleksievič, quel destino comune ha lasciato un segno indelebile e *inconfondibile*⁹⁴¹ in ogni dove, dai deserti dell'Asia Centrale fino al Mar Baltico, dall'altro si tentano vie diverse per riaffermare le specifiche identità culturali che caratterizzano le singole nazioni in un'epoca altrettanto controversa, quale è la nostra, in cui la globalizzazione porta a nuove forme di omologazione culturale⁹⁴². Questa delicata fase di transizione, tuttora in corso, viene rappresentata efficacemente dalla performance *Estonian Sculpture* (2005)⁹⁴³ dell'artista estone Flo Kasearu, in cui viene trovato un efficace punto di congiunzione tra la performance occidentale – più nello specifico, il concetto di *living sculpture* elaborato dal celebre duo inglese

⁹³⁶ <http://genocid.lt/muziejus/en/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹³⁷ P. U. Dini, op. cit., pp. 217-290

⁹³⁸ J. Mekas, *Transcript 04 44' 14": Lithuania and the Collapse of the USSR*, a cura di Francesco Urbano Ragazzi, Humboldt Books, Milano 2020

⁹³⁹ J. Mekas, *I Had Nowhere to Go*, Spector Books, Leipzig 2017

⁹⁴⁰ Intervista a Yates Norton rilasciata in data 18 marzo 2021

⁹⁴¹ S. Aleksievič, *Tempo di seconda mano. La vita in Russia dopo il crollo del comunismo*, a cura di N. Cicognini e S. Rapetti, Bompiani, Milano 2014, p. 7

⁹⁴² *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe*, edited by A. Janevski, R. Marcoci, K. Nouril, The Museum of Modern Art, New York 2018

⁹⁴³ A. Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, Manchester 2017, p. 267

Gilbert&George⁹⁴⁴ – e la statuaria, nonché l'intera propaganda sovietica, in cui i costumi tradizionali dei singoli popoli vengono spesso strumentalizzati a scapito delle specificità culturali che essi simbolizzano. Nel corso della performance Kasearu, mentre rimane stante su di un piedistallo indossando un tripudio di *patterns* dall'aspetto *autenticamente* estone, esibisce un cartello che riporta la frase *Ma olen surnud* ("Io sono morta")⁹⁴⁵, denunciando la nuova crisi che sta mettendo alla prova l'identità nazionale del proprio Paese in un momento particolarmente emblematico, quello immediatamente successivo al suo ingresso nell'Unione Europea, avvenuto nel 2004. Ulteriori sintomi di questa crisi identitaria si possono rintracciare nella costante rimessa in discussione della *monumentalità*, come avvenuto nel Padiglione Estone⁹⁴⁶ alla 16. Biennale d'Architettura di Venezia del 2018⁹⁴⁷: curato dagli architetti Laura Linsi, Roland Reemaa e Tadeas Riha⁹⁴⁸, il padiglione propone un allestimento intitolato *Weak Monument* e incentrato sull'assenza del concetto convenzionale di *monumento* nella lingua e nella cultura estoni, evidenziando come questa assenza sia entrata ed entri tuttora in profondo contrasto, da un lato, con la propaganda sovietica e, dall'altro, con la stessa cultura occidentale⁹⁴⁹. A questo proposito, ricordiamo come Angela Vettese, nel suo *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi* (2017)⁹⁵⁰, abbia scritto espressamente di una crisi della monumentalità nell'arte degli ultimi decenni; non è certo casuale che, per avvalorare la propria tesi, Vettese citi il progetto di videoarte *Once in the XX Century* (2004): si tratta di un'opera di Deimantas Narkevičius, una delle voci più autorevoli nel panorama artistico della Lituania⁹⁵¹, il Paese su cui avremo ora modo di focalizzarci.

I cinquant'anni circa di dominazione sovietica in Lituania hanno sicuramente lasciato un segno nell'immaginario del suo popolo, data l'invadente pervasività della propaganda governativa e della cultura visuale del tutto peculiare che ne deriva⁹⁵². Per quanto concerne, più nello

⁹⁴⁴ R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, op. cit., pp. 167-169

⁹⁴⁵ A. Bryzgel, op. cit., pp. 266-267

⁹⁴⁶ <https://www.labiennale.org/it/architettura/2018/partecipazioni-nazionali/estonia> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁴⁷ <https://www.labiennale.org/it/architettura/2018> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁴⁸ *Sensitive Interventions in Venice. Tüüne-Kristin Vaikla interviews Laura Linsi, Roland Reemaa and Tadeaš Řiha*, in "Estonian Art. The Architecture Issue", 1/2018, pp. 7-11

⁹⁴⁹ G. Taul, *Free Some Space for Weak Monuments*, in "Estonian Art. The Architecture Issue", 1/2018, pp. 2-6

⁹⁵⁰ A. Vettese, *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, op. cit., pp. 112-114

⁹⁵¹ M. Fowkes, R. Fowkes, *Central and Eastern European Art since 1950*, Thames&Hudson, London 2020, pp. 167, 169

⁹⁵² G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, pp. 285-552

specifico, l'ambito di nostro interesse, la Lituania – già famosa dagli albori dell'età moderna, ai tempi del suo Granducato, per la produzione di arazzi⁹⁵³ – diventa un'area di riferimento all'interno dell'industria tessile sovietica⁹⁵⁴, portando a interessanti sviluppi sin dagli anni Quaranta⁹⁵⁵ e trasformando ben presto gli stilemi tipici del folclore lituano in un efficace strumento di propaganda ai fini del governo centrale⁹⁵⁶. Un prezioso testimone di quest'epoca è Antanas Sutkus, considerato il maggiore fotografo lituano vivente ⁹⁵⁷, il quale inizia ad affermarsi negli anni Sessanta e diviene presto noto per l'uso potente del bianco e nero, nonché per la sensibilità da sempre dimostrata nei confronti delle donne, dei bambini e di altre figure solitamente reputate *marginali*⁹⁵⁸. Nei suoi scatti possiamo cogliere perfettamente, a distanza di decenni, l'omologazione imposta dal governo sovietico, come possiamo vedere, ad esempio, in *Palangos tiltas. Palanga, 1968* ("Sul ponte di Palanga", 1968)⁹⁵⁹, in cui vengono immortalate due giovani donne in abiti leggeri, dolcemente investite dalla brezza marina in una giornata estiva, le cui espressioni sognanti sembrerebbero quasi contrastare con la realtà cui sono ancorate, simbolizzate dalla terraferma, come possiamo dedurre dai sandali di produzione sovietica che entrambe portano, caratterizzati dal medesimo modello e da una modesta fattura. In un'altra fotografia di un paio d'anni successiva, *Dainų šventė. Trušiai rūbinėje. Vilnius, 1970* ("Festival della canzone", 1970)⁹⁶⁰, il perno della composizione è costituito, ancora una volta, da due donne, stavolta in abiti tradizionali, mentre si servono a dei distributori automatici di bevande durante un festival musicale nella capitale: in questo caso, deduciamo invece quanto il folclore sia oggetto di una strumentalizzazione da parte del governo centrale e non di una libera e autodeterminata espressione della cultura lituana.

Oggi possiamo affermare che, da allora, molto è cambiato e che, dopo aver raggiunto l'indipendenza nel 1990, la Lituania ha dimostrato di saper emergere sulla scena artistica internazionale in molteplici occasioni. Tra tutte, l'opportunità di maggior rilievo è stata, con

⁹⁵³ E. G. Bogdanienė, *Absolute Textiles. The history of Lithuanian fine textiles and history in textile artwork* <http://www.eglegandatextile.com/wp-content/uploads/2015/10/EGB-Absolute-textiles-eglegandatextiles.pdf> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁵⁴ Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

⁹⁵⁵ <http://www.mmcentras.lt/cultural-history/cultural-history/applied-arts/19451955-the-stalinist-period/ceramics-and-textiles/73212> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁵⁶ <http://www.mmcentras.lt/cultural-history/cultural-history/applied-arts/19551974-folkloric-modernism/textiles-the-future-belongs-to-mass-produced-fabrics/75818> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁵⁷ M. Fowkes, R. Fowkes, op. cit., pp. 45-46

⁹⁵⁸ *Antanas Sutkus. Planet Lithuania*, edited by T. Schirnböck, Steidl, Göttingen 2018

⁹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 45, 265

⁹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 170, 267

ogni probabilità, la vittoria del Leone d’Oro da parte del Padiglione Lituano⁹⁶¹ alla 58. Biennale d’Arte di Venezia del 2019: *Sun&Sea (Marina)* (2019)⁹⁶², la potente performance presentata all’interno del padiglione – curata dall’italiana Lucia Pietroiusti e nata dal coinvolgimento delle tre artiste lituane Lina Lapelyte, Vaiva Grainytė e Rugilė Barzdžiukaitė⁹⁶³ – continua a scuotere le coscienze di chi ha potuto assistervi e, al contempo, contribuisce a mantenere vivo il dibattito attorno al contributo della Lituania alla cultura contemporanea. Non è certo un caso che, a distanza di poco più di un anno da quella vittoria, nell’ottobre del 2020, la rivista “Artribune” abbia pubblicato un’inchiesta sul “caso Lituania”, firmata da Marta Silvi⁹⁶⁴: quest’inchiesta, puntualmente arricchita da interviste ad artisti, curatori ed altre personalità direttamente coinvolte in quello che potremmo definire come un vero e proprio riscatto, riconferma l’ottimismo diffusosi nel 2019. Nondimeno, la Lituania continua a rilanciarsi grazie anche a realtà museali innovative come il MO muziejus⁹⁶⁵, inaugurato a Vilnius nel 2019 e progettato dal famoso architetto di origine polacca Daniel Libeskind: nato per il volere degli scienziati e filantropi Danguole e Viktoras Butkus, il MO muziejus ha come scopo principale quello di far conoscere ad un pubblico sempre più ampio l’arte lituana prodotta dall’età sovietica fino alla contemporaneità⁹⁶⁶, ricorrendo anche all’ausilio di ricchi contenuti digitali⁹⁶⁷ che vengono offerti gratuitamente sul sito web del museo⁹⁶⁸. Inoltre, per quanto concerne, più nello specifico, il *medium* tessile, in Lituania ha sede la Biennale di Kaunas⁹⁶⁹, prossima alla sua tredicesima edizione, tra i maggiori punti di riferimento internazionale per gli artisti che hanno fatto del tessuto il fondamento della propria poetica. Entreremo dunque ora più nel merito del ruolo che il *medium* tessile ricopre sulla scena artistica contemporanea di questo Paese.

Un esempio significativo del recupero consapevole del *medium* tessile e del suo significato identitario nella cultura lituana ci viene offerto da Indrė Šerpytytė⁹⁷⁰, nata nel 1983 e da tempo residente a Londra, la quale si muove abilmente tra *media* molto diversi tra loro, approdando

⁹⁶¹ <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2019-i-premi-ufficiali> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶² <https://www.sunandsea.lt/en/Venice-Biennale> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶³ <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/lituania> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶⁴ M. Silvi, *Lituania: le promesse mantenute nel Paese baltico*, in “Artribune”, 56, ottobre 2020, pp. 46-53
<https://www.artribune.com/magazine/artribune-magazine-56/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶⁵ <https://mo.lt/en/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶⁶ P. Testoni de Beaufort, *Il museo cangiante. Il MO Museum di Vilnius*, in “Art&Dossier”, 375, aprile 2020, pp. 16-21

⁹⁶⁷ <http://www.mmcentras.lt/cultural-history/cultural-history/76871> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶⁸ <http://www.mmcentras.lt/collection/70209> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁶⁹ <https://www.biennialfoundation.org/biennials/kaunas-biennial/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁷⁰ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 246-258

al tessuto solo in tempi piuttosto recenti e mantenendo sempre come *focus* il valore della memoria e del trauma parimenti nell'esperienza collettiva e individuale⁹⁷¹: temi che possiamo facilmente rintracciare nella biografia della stessa artista, figlia di un agente di sicurezza governativa in età sovietica, il quale muore prematuramente in circostanze misteriose e, con molta probabilità, per ragioni di tipo politico⁹⁷². Il riavvicinamento progressivo dell'artista alla dimensione *tattile e materica* dell'opera, pur sempre passando attraverso quelle tecnologie che rimangono il perno della sua poetica (fotografia, video), inizia a manifestarsi in opere come la serie di fotografie (1944-1991) (2009-2020)⁹⁷³, in cui vengono immortalate le riproduzioni in legno di altrettanti edifici – non di rado, abitazioni apparentemente comuni, tranquille e silenziose – utilizzati come luoghi di tortura durante il regime sovietico. Seppur scattate tutte dalla stessa distanza, seguendo il medesimo schema compositivo e ricorrendo ad un implacabile bianco e nero, le riproduzioni fotografiche non perdono del tutto le tracce di quella *materialità* che contraddistingue le riproduzioni lignee corrispondenti e appositamente realizzate da un artigiano lituano, in cui, come nota la stessa Šerpytytė, permangono delle irregolarità e delle venature che le rendono del tutto uniche e irripetibili⁹⁷⁴: a questo proposito, potremmo ora ipotizzare che quest'attenzione alla dimensione artigianale ed all'unicità che ne deriva sia un elemento in aperto conflitto con l'omologazione e il conformismo dettati dal regime sovietico sia a scapito dell'individuo che di intere comunità. Riscoprendo poi in seguito, nel corso degli anni, il potere comunicativo e identitario del *pattern* nonché dell'*ornamento* in senso più ampio, Šerpytytė incontra sul proprio percorso il tessuto, incarnato dalle vivaci geometrie, non di rado su sfondo bianco, degli *juostos*⁹⁷⁵, fasce in lana o cotone adoperate come cinture e che la tradizione vuole pazientemente intrecciate a mano⁹⁷⁶, i quali sono uno dei segni distintivi che caratterizzano i costumi tipici lituani, acquisendo poi nomi e stili differenti in tutti e tre i Paesi baltici. Poco conosciuti al di fuori di quell'area, gli *juostos* ricoprono un ruolo imprescindibile nella simbologia identitaria lituana: a questo proposito, è particolarmente significativo il fatto che essi compaiano nell'allestimento del Genocido aukų muziejus (Museum of Genocide Victims)⁹⁷⁷ di Vilnius, il quale si trova, sin dalla sua inaugurazione nel 1992, nell'ex sede del KGB: qui, tra quelli che fino a un tempo non troppo lontano erano uffici, celle e stanze di tortura, sono infatti esposti numerosi manufatti tessili appartenuti e, in molti casi, realizzati

⁹⁷¹ Ibidem, p. 146

⁹⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=R-LRREqYPgA> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁷³ <https://indre-serpytyte.com/1944-1991> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁷⁴ Ibidem

⁹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wE0TQGf63lk> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jwppvEXAYn6w> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁷⁷ <http://genocid.lt/muziejus/en/> (consultato in data 15 marzo 2021)

durante la prigionia dai lituani deportati durante il regime. Dimostrando pienamente quanto le pratiche tessili siano spesso “l’ultima traccia di identità cui i derelitti si tengono aggrappati”⁹⁷⁸, come scrive Clare Hunter, nelle teche del Genocidio *aukų muziejus*, tra fazzoletti ricamati, indumenti di fortuna e altri oggetti sopravvissuti ai rivolgimenti della Storia, spicca una di queste cinture intrecciate, appartenuta ad uno dei prigionieri dei *gulag*. Riaffermando nuovamente l’importanza simbolica degli *juostos* nella storia e nella cultura lituane, è ancor più meritevole di una menzione il fatto che, nel ricorrere del trentesimo anniversario dell’indipendenza lituana dal governo sovietico, la storica rivista di moda e costume lituana “*Moteris*”, fondata nel 1920 a Vilnius, abbia scelto di rappresentare questo tipo di manufatto nella fotografia riprodotta sulla copertina del numero di marzo⁹⁷⁹: un elemento solo apparentemente *folclorico* come la cintura intrecciata viene così reinterpretato ed indossato da una modella dallo stile pienamente contemporaneo e quasi androgino, in posa sullo sfondo sognante di una spiaggia del mar Baltico. Perfettamente conscia di questo valore fortemente simbolico, Šerpytytė decide quindi di far divenire gli *juostos* la materia prima per la serie di composizioni tessili *From.Between.To*⁹⁸⁰, inaugurata nel 2016 e tuttora in corso, in cui le fasce in cotone vengono ripetutamente accostate e intrecciate tra loro per poi essere applicate a tele di forma quadrata o rettangolare – come avviene in *Foundation*⁹⁸¹, *Matter* e *Pertinent*⁹⁸², tutte e tre del 2018 –, o ancora, cucite in pannelli di maggiori dimensioni che pendono da supporti in acciaio (*Icon*, 2016)⁹⁸³. Nella loro ricca gamma cromatica, gli *juostos* adoperati in questa serie costituiscono un simbolo identitario non solamente nazionale, ma che acquisisce di volta in volta delle specificità regionali in base alle tinture naturali utilizzate di zona in zona⁹⁸⁴; potremmo quindi paragonare gli *juostos*, come già alcuni *quilts* che abbiamo precedentemente incontrato, ad una forma di *geografia tessile* che mette in rapporto, ancora una volta, l’individuale col collettivo, il locale col generale, dando così risalto, seppur in forma indiretta, a quel profondo legame con la natura che riveste un ruolo fondamentale nella cultura lituana: una cultura che, nonostante il progredire della globalizzazione, rimane *fondamentalmente contadina*⁹⁸⁵, come scrive lo stesso Jonas Mekas nel suo libro autobiografico *I Had Nowhere to*

⁹⁷⁸ C. Hunter, op. cit., p. 91

⁹⁷⁹ “*Moteris*”, 817, 3/2020, p. I

⁹⁸⁰ <https://indre-serpytyte.com/From-Between-To> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁸¹ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 246

⁹⁸² <https://indre-serpytyte.com/From-Between-To> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁸³ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., p. 247

⁹⁸⁴ Intervista a Eglė Ganda Bogdaniėnė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

⁹⁸⁵ J. Mekas, *I Had Nowhere to Go*, op. cit., pp. 171-172

Go (1991)⁹⁸⁶. Ricordiamo, infine, che la serie *From.Between.To* sia stata esposta nella mostra “Lina Lapelyte and Indrė Šerpytytė: Undersong” (2018)⁹⁸⁷, tenutasi presso il Kim? Centre for Contemporary Art⁹⁸⁸ nella capitale lettone Riga e curata da Justė Jonutytė, nonché co-organizzata dal Rupert Centre for Art and Education di Vilnius: in quest’occasione, la sala dedicata a *From.Between.To*, in un trionfo di *patterns* multicolori e ripetitivi, entra in dialogo con la seconda e ultima sala di cui si compone l’allestimento, in cui trovano alcune opere e, in particolare, l’installazione sonora *The Trouble with Time* della già menzionata Lina Lapelyte. Il *medium* tessile scopre così nuove, significative assonanze con la musica⁹⁸⁹, una forma d’espressione cui Lapelyte si dedica da anni⁹⁹⁰, portando avanti un’attenta riflessione attorno a generi tradizionali come quello degli *sutartinės* (canti polifonici)⁹⁹¹ e, più in generale, attorno al ruolo della musica nell’identità culturale lituana: un ruolo che, parimenti a quello rivestito dal tessuto, si rivela essere altrettanto fondamentale⁹⁹². Degno di nota è, in conclusione, il fatto che, in questi ultimi anni, il tessuto inteso come strumento di *identità* e, in una certa misura, anche come espressione di *autenticità*, sia stato oggetto di riflessione anche in Estonia: ricordiamo a questo proposito Jaanus Samma⁹⁹³, il quale propone al pubblico di Frieze London l’installazione *Museum Display* (2019)⁹⁹⁴, in cui reinterpreta il concetto di museo etnografico e il tipo di narrazione che viene data delle culture baltiche in quello specifico contesto, esponendo secondo diverse soluzioni altrettante tipologie di manufatti tradizionali, come le cinture intrecciate.

Ponendo ora la questione da una prospettiva più prettamente di genere, ormai è sempre più evidente il progressivo emergere di un’arte propriamente femminista in tutta l’Europa orientale⁹⁹⁵, una produzione che contribuisce in modo non indifferente ad un’ampia discussione attorno alle questioni di genere e che porta i suoi primi frutti ancora in età sovietica,

⁹⁸⁶ J. Mekas, *I Had Nowhere to Go*, op. cit.

⁹⁸⁷ *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 248-249

⁹⁸⁸ <https://kim.lv/en/lina-lapelyte-indre-serpytyte-undersong/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁸⁹ Intervista a Yates Norton rilasciata in data 18 marzo 2021

⁹⁹⁰ <http://www.linalapelyte.com/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁹¹ <https://kim.lv/en/lina-lapelyte-indre-serpytyte-undersong/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁹² *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, op. cit., pp. 177-178

⁹⁹³ *Estonian Art 20. 20 Years of Estonian Art*, edited by S. Koosel, Estonian Institute, Tallinn 2018, pp. 66-77

⁹⁹⁴ <https://www.jaanussamma.eu/museum-display/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁹⁵ M. Pachmanová, *In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, op. cit., pp. 203-216

in ambiti come quello performativo⁹⁹⁶: un esempio particolarmente degno di nota è la performance *For Guilty without Guilt. Trap. Expulsion from Paradise* (1995)⁹⁹⁷ di Eglė Rakauskaitė, risalente a pochi anni dopo il raggiungimento dell'indipendenza lituana e realizzata per la prima volta di fronte al Contemporary Art Centre (CAC)⁹⁹⁸ di Vilnius, inaugurato nel 1992. Come farà l'estone Kasearu a distanza di un decennio, anche la lituana Rakauskaitė sceglie di animare una *living sculpture*⁹⁹⁹ attraverso il coinvolgimento di tredici giovanissime ragazze, vestite in lunghi abiti bianchi e cappotti scuri e disposte in una composizione circolare: le ragazze portano i capelli raccolti in trecce che, tramite nastri, le legano le une alle altre, finché questi nastri, candidi come le vesti e di chiara suggestione sovietica, non vengono tagliati in modo plateale. Se, da un lato, rappresentando il legame che intercorre tra le giovani, in quanto appartenenti al medesimo genere, questa performance ci potrebbe ricordare quanto avviene nel caso del nastro azzurro adoperato da Maria Lai in *Legarsi alla montagna*, dall'altro il significato attribuito al nastro qui può rivelarsi essere più controverso: infatti, *For Guilty without Guilt. Trap. Expulsion from Paradise* vuole simbolizzare metaforicamente i ruoli cui esse devono attenersi secondo quanto prestabilito dalla società ed è, dunque, un'aperta critica al patriarcato e, in special modo, a come esso influisca sull'entrata nell'età adulta¹⁰⁰⁰.

A questo proposito, pochi anni or sono si è tenuta una mostra che ha notevolmente contribuito a far conoscere al pubblico non solo lituano, ma anche italiano, alcune delle artiste lituane che negli ultimi decenni hanno dato maggiormente voce a istanze di tipo femminista: si tratta della mostra "M/A\G/M\A. Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present" (2017)¹⁰⁰¹, curata da Benedetta Carpi De Resmini e Laima Kreivytė e allestita per la prima volta presso la prestigiosa Nacionalinė dailės galerija (National Gallery of Art) di Vilnius¹⁰⁰², per poi migrare, l'anno successivo, all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (2018)¹⁰⁰³. La mostra risulta essere particolarmente innovativa per la scelta di porre in parallelo l'esperienza del femminismo storico italiano degli anni Settanta con quella del

⁹⁹⁶ A. Bryzgel, op. cit., pp. 165-222

⁹⁹⁷ Ibidem, pp. 182-183

⁹⁹⁸ <http://cac.lt/en/> (consultato in data 15 marzo 2021)

⁹⁹⁹ M. Fowkes, R. Fowkes, op. cit., pp. 138-139

¹⁰⁰⁰ A. Bryzgel, op. cit., pp. 182-183

¹⁰⁰¹ *M/A\G/M\A. Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, exhibition catalogue curated by B. Carpi De Resmini and L. Kreivytė, (Vilnius, National Gallery of Art), Quodlibet, Macerata 2017

¹⁰⁰² <http://www.ndg.lt/exhibitions/past/magma.aspx> (consultato in data 15 marzo 2021)

¹⁰⁰³ <https://www.grafica.beniculturali.it/tutti-gli-archivi/mostre/magma-8789.html> (consultato in data 15 marzo 2021)

femminismo lituano di età post-sovietica: pur trattandosi di due contesti culturali e storici assai diversi e, per molte ragioni, lontani tra loro, le due curatrici hanno riscontrato delle notevoli affinità tra essi. “M/A\G/M\A” ci permette dunque di riscoprire, ancora una volta, artiste di cui abbiamo già parlato ampiamente nel secondo capitolo – come Verita Monselles¹⁰⁰⁴, Tomaso Binga¹⁰⁰⁵, Maria Lai¹⁰⁰⁶ – e, al contempo, di conoscere una produzione ancora poco nota in Italia, quale è quella lituana: una produzione che si muove su un ampio raggio mediale e stilistico, includendo al suo interno anche interessanti sperimentazioni tessili. Il catalogo dimostra puntualmente quanto, parimenti a molti esempi di quella italiana, l’arte femminista lituana colga le proprie fonti d’ispirazione risalendo alle radici della cultura che l’ha originata: in questo caso, si tratta di radici fondamentalmente pagane e, al contempo, matriarcali¹⁰⁰⁷, due caratteristiche che accomunano tutti e tre i Paesi baltici, dal momento che, ancora oggi, si possono rintracciare esempi di comunità che continuano a mantenere un’organizzazione matriarcale tra cui possiamo ricordare quella dell’isola estone di Kihnu¹⁰⁰⁸. La difficile e tardiva cristianizzazione di questi luoghi – quella della Lituania inizia nel 1387¹⁰⁰⁹ –, infatti, ha sicuramente influito sul perdurare di forme di organizzazione sociale di tipo matriarcale e, al contempo, di tradizioni d’origine pagana¹⁰¹⁰. La stessa tradizione del canto che, come abbiamo già potuto vedere, oggi continua a mantenere un alto valore simbolico in seguito alla Rivoluzione Cantata, e che tuttora viene celebrata in generi come quello dei *raudos* (canti funebri)¹⁰¹¹, affonda le proprie radici nella cultura orale precristiana: le radici della cultura lituana rimangono, quindi, fondamentalmente pagane (Mekas parla in proposito di *panteismo lirico lituano*¹⁰¹²).

Tra le artiste lituane selezionate per la mostra “M/A\G/M\A”¹⁰¹³ risalta, in modo del tutto peculiare, Eglė Ganda Bogdanienė¹⁰¹⁴: nata nel 1962 e da lungo tempo docente nonché vicerettore presso la Vilniaus dailės akademija (Accademia d’Arte di Vilnius)¹⁰¹⁵, Bogdanienė si

¹⁰⁰⁴ M/A\G/M\A. *Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, op. cit., pp. 108-109, 246-247

¹⁰⁰⁵ Ibidem, pp. 78-79, 159, 162, 175, 196-197, 236

¹⁰⁰⁶ Ibidem, p. 87, 89, 126-127, 147, 244

¹⁰⁰⁷ Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

¹⁰⁰⁸ H. Richard, *L’isola delle donne*, in “D-La Repubblica”, 28 marzo 2020, pp. 38-45

¹⁰⁰⁹ P. U. Dini, op. cit., pp. 49-78

¹⁰¹⁰ M/A\G/M\A. *Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, op. cit., pp. 266-267

¹⁰¹¹ P. U. Dini, op. cit., p. 72

¹⁰¹² J. Mekas, *I Had Nowhere to Go*, pp. 180-181

¹⁰¹³ M/A\G/M\A. *Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, op. cit., pp. 123-125, 308-309

¹⁰¹⁴ <http://www.eglegandatextile.com/en/home/> (consultato in data 15 marzo 2021)

¹⁰¹⁵ <http://www.eglegandatextile.com/en/biography/> (consultato in data 15 marzo 2021)

forma e inizia a lavorare nel campo del *textile design* quando la dominazione sovietica sta ormai volgendo al termine; particolarmente degno di nota è il fatto che, sin dalla giovinezza, il *medium* tessile costituisca un elemento imprescindibile nella sua poetica e nelle numerose sperimentazioni cui ella si dedica¹⁰¹⁶. In occasione di “M/A\G/M\A”, viene esposto *Pasas* (“Passaporto”, 2006)¹⁰¹⁷, un’opera in cui Bogdanienė indaga in modo esplicito il concetto di *identità*, riproducendo il proprio passaporto in forma di ricamo su una leggera stoffa di cotone verde acqua¹⁰¹⁸; stando alle parole della stessa artista, si tratta di una critica nei confronti delle burocrazia, non esclusivamente lituana, e delle sue conseguenze sul vivere di ciascuno¹⁰¹⁹: un tema che possiamo ritrovare anche in una delle sue installazioni più rilevanti, *Red Tape* (2013)¹⁰²⁰, che viene esposta nella medesima mostra e nella quale si possono riscontrare delle notevoli, seppur inconsapevoli, affinità con l’opera di Maria Lai. *Red Tape* è un vero e proprio percorso autonomo in cui si rincorrono abiti di carta, copie di documenti ai quali si sovrappongono ricami a punto croce spiccatamente *femminili* per stile e soggetti e, non ultimo, il gomitolino di lana rossa da cui viene tratto il titolo. Come possiamo evincere dal suo sito Web, Bogdanienė riflette costantemente attorno a tutto ciò che costituisce la sfera del *femminile*, del *domestico*, nonché le connessioni che intercorrono tra queste categorie di senso e quella dell’*ornamento*, dimostrando una particolare attenzione nei confronti della maternità, della sessualità, del rapporto tra i sessi¹⁰²¹, rivelandosi dunque come un’artista perfettamente conscia della lezione del femminismo occidentale¹⁰²². Sperimentatrice instancabile, Bogdanienė ricorre in molteplici occasioni alla performance, riflettendo su temi come quello dell’amore e delle controversie che spesso accompagnano le relazioni sentimentali: ad esempio, in *O, mano anгле* (“Oh, angelo mio”, 2009)¹⁰²³, l’artista interagisce con una scultura dalle fattezze umane e realizzata in feltro, materiale a lei particolarmente caro, trasponendo in forma tridimensionale la cesura che si frappone, con una certa frequenza, tra il reale e l’ideale in ambito sentimentale. Ricordiamo, infine, la potente performance *Šokis ir kilimas* (“Dance and the Carpet”, 2014)¹⁰²⁴, in cui l’artista conduce una danza con un ballerino di tango, muovendosi all’interno di un perimetro ricoperto da fiocchi di lana grezza che riproducono fedelmente il

¹⁰¹⁶ Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

¹⁰¹⁷ <http://www.eglegandatextile.com/en/works/self-identification-theme/> (consultato in data 15 marzo 2021)

¹⁰¹⁸ *M/A\G/M\A. Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, op. cit., p. 123

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, pp. 124-125

¹⁰²⁰ Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

¹⁰²¹ <http://www.eglegandatextile.com/en/works/> (consultato in data 15 marzo 2021)

¹⁰²² Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

¹⁰²³ <http://www.eglegandatextile.com/en/works/love-theme/> (consultato in data 15 marzo 2021)

¹⁰²⁴ <http://www.eglegandatextile.com/en/works/self-identification-theme/> (consultato in data 15 marzo 2021)

pattern di un tappeto multicolore: attraverso questa performance, Bogdanienė vuole rappresentare metaforicamente lo sconvolgimento interiore ed esistenziale provocato dall'ingresso della persona amata nella vita di ciascuno¹⁰²⁵.

Concludiamo ora il nostro viaggio facendo riferimento, ancora una volta, ad un albo illustrato che è esso stesso un viaggio: *Kas yra upė?* ("Che cos'è un fiume?", 2019)¹⁰²⁶ di Monika Vaicenavičienė, pubblicato per la prima volta in lingua svedese e vincitore di un premio assegnato dal World Illustration Award¹⁰²⁷. Pur trattandosi di un albo i cui fini sono fondamentalmente divulgativi, trattando del fiume come tema scientifico e storico dalla valenza universale, *Kas yra upė?*, sin dalla copertina dell'edizione originale, passando attraverso alcune delle tavole, offre riferimenti espliciti al tessuto e al suo valore narrativo. La cornice del racconto divulgativo, infatti, ha per protagoniste due donne appartenenti a generazioni diverse, una nonna ed una nipote che si incontrano sul bordo di un fiume: le risposte della nonna alle domande della nipote non rimangono espresse solo a livello verbale ma traspaiono visivamente attraverso i ricami che la nonna realizza in quel lasso di tempo, mostrandoci nuovamente come il tessuto possa costituire *un racconto nel racconto*, così come le storie individuali vanno ad aggiungere tasselli alla storia collettiva. Come la Storia insegna sin dai tempi più antichi, il fiume, eletto a protagonista dell'albo, è per sua stessa definizione propulsore di civiltà: *Kas yra upė?* non racchiude, dunque, solamente la storia della Lituania – Paese la cui capitale Vilnius, non per caso, nasce all'incontro tra due fiumi, il Neris e la Vilnia¹⁰²⁸ –, bensì l'intero progredire dell'umanità, così come il tessuto, pur nelle sue specificità che variano di regione in regione e di cultura in cultura, è esso stesso espressione di civilizzazione universale.

Un muro scrostato, i brandelli di un manifesto, i segni del tempo riportati in superficie da una giornata assolata; su questo sfondo bagnato di luce, lei è quella che in islandese verrebbe chiamata *hlaðsól* ("sole dell'aria" secondo la traduzione letterale)¹⁰²⁹: ancora una volta, Letizia Battaglia ci offre, con la sua fotografia *La ricamatrice, Montemaggiore Belsito (1987)*¹⁰³⁰, l'occasione per tracciare un parallelo con un passo letterario proveniente da una cultura lontana, se non remota, a suo modo arcaica, seppur in misura diversa rispetto a quella siciliana.

¹⁰²⁵ Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė rilasciata in data 16 e 24 aprile 2020

¹⁰²⁶ M. Vaicenavičienė, *Kas yra upė?*, Tikra knyga, Vilnius 2019

¹⁰²⁷ <https://www.topipittori.it/it/catalogo/che-cos%C3%A8-un-fiume> (consultato in data 15 marzo 2021)

¹⁰²⁸ J. Brokken, op. cit., p. 141

¹⁰²⁹ H. Thoroddsen, *Doppio vetro*, Iperborea, Milano 2019, p. 12

¹⁰³⁰ Letizia Battaglia. *Fotografia come scelta di vita*, op. cit., p. 112

Nel suo romanzo *Tvöfalt gler* (“Doppio vetro”, 2016)¹⁰³¹, la scrittrice islandese Halldóra Thoroddsen (1950-2020) traccia quest’immagine:

“In fondo lei è una donna da soglia di casa. Una stella dell’aia. Vorrebbe abitare dentro e fuori allo stesso tempo, lasciare aperta la porta dove passa la gente.”¹⁰³²

Parimenti al ritratto in bianco e nero della giovane donna intenta a ricamare al telaio, possiamo ritrovarvi condensate molte delle riflessioni attorno al *tessile* e al *femminile* che si sono dipanate lungo il nostro viaggio. Come abbiamo avuto modo di scoprire, il tessuto incarna quella natura riparatrice che ha risuonato a lungo nelle parole di Louise Bourgeois, figlia di una restauratrice di arazzi¹⁰³³: il tessuto, infatti, ha offerto per secoli delle possibili soluzioni a molteplici conflitti, sia interiori che collettivi, a prescindere dai confini culturali, geografici e temporali in cui esso si colloca e, a maggior ragione, esso continua a farlo in un’epoca come la nostra, segnata da numerose contraddizioni. Per questi motivi, chi scrive si augura che, nel futuro più prossimo possibile, il *medium* tessile sia oggetto di una più ampia e significativa rivalutazione da parte della critica e dello stesso pubblico, specialmente in Italia.

¹⁰³¹ H. Thoroddsen, op. cit.

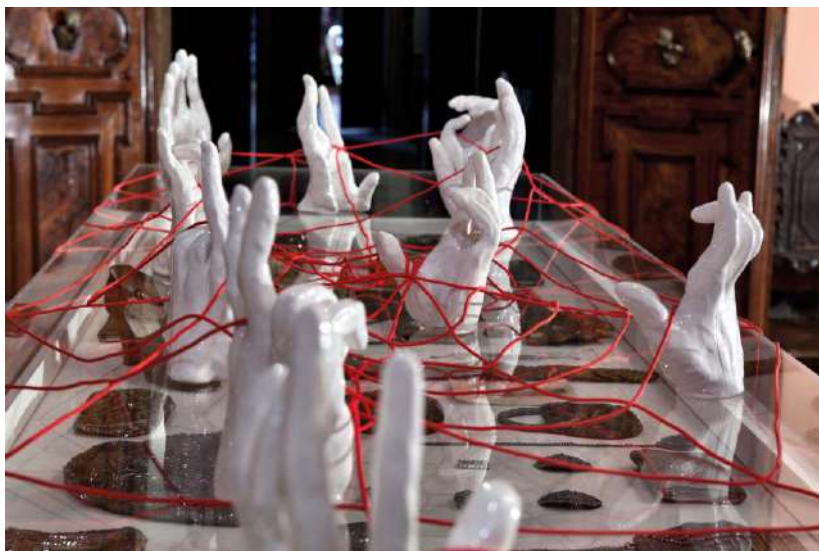
¹⁰³² Ibidem, p. 12

¹⁰³³ L. Bourgeois, op. cit., pp. 160-161



Letizia Battaglia, *La ricamatrice, Montemaggiore Belsito*, fotografia, 1987

Appendice iconografica al terzo capitolo



95.



96.

95. Un dettaglio dall'allestimento della mostra "Tessuto non tessuto" (2012), Palazzo Mocenigo, Venezia

96. Vittorio Accornero de Testa, bozzetto preparatorio originale per stampa su foulard esposta all'interno del Gucci Garden Galleria, Firenze, data sconosciuta, (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nel dicembre 2018)



97.

97. Joanna Concejo, tavola realizzata per l'albo illustrato *M come il mare*, scritto dall'illustratrice medesima (Topipittori, Milano 2020, dettaglio)



98.



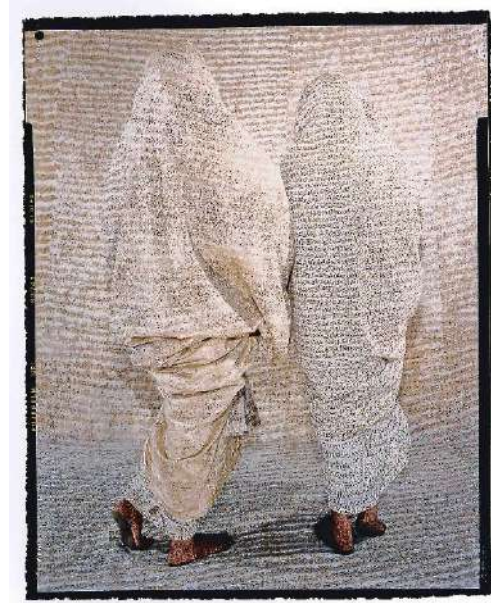
99.

98. Sylvie Bello, tavola realizzata per l'albo illustrato *La prima neve*, scritto da Elham Asadi (Topipittori, Milano 2021, dettaglio)

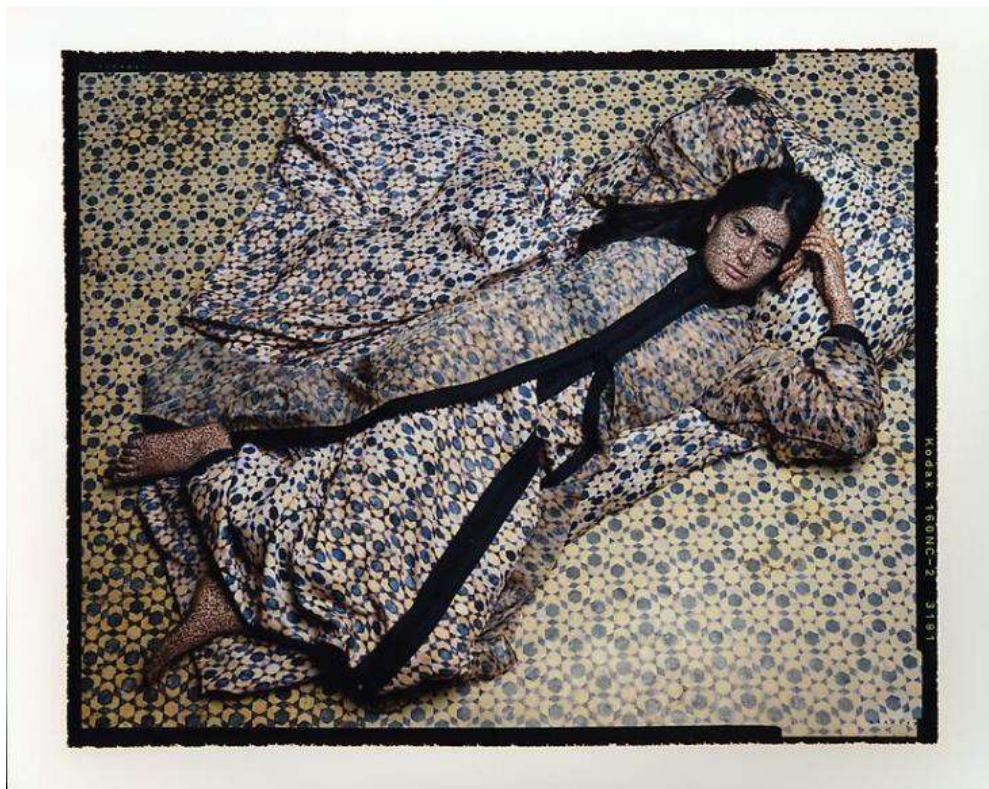
99. Beatrice Alemagna, tavola realizzata per l'albo illustrato *Mio amore*, scritto dall'illustratrice medesima (Topipittori, Milano 2020, dettaglio)



100.



101.



102.

100. Ghada Amer, *Eight Women in Black and White*, 2004

101. Lalla Essaydi, *Converging Territories #3*, 2004

102. Lalla Essaydi, *Harem #10*, 2009



103.



104.

103. El Anatsui, *Gravity and Grace*, 2010

104. Abdoulaye Konaté, *Composition blue avec orange et jaune*, 2016



105.



106.

105. Yinka Shonibare, *The Swing (after Fragonard)*, 2001 (dettaglio)

106. Billie Zangewa, *La danse*, 2004



107.



108.

107. Billie Zangewa, *Constant Gardener*, 2014

108. Billie Zangewa, *Temporary Reprieve*, 2017



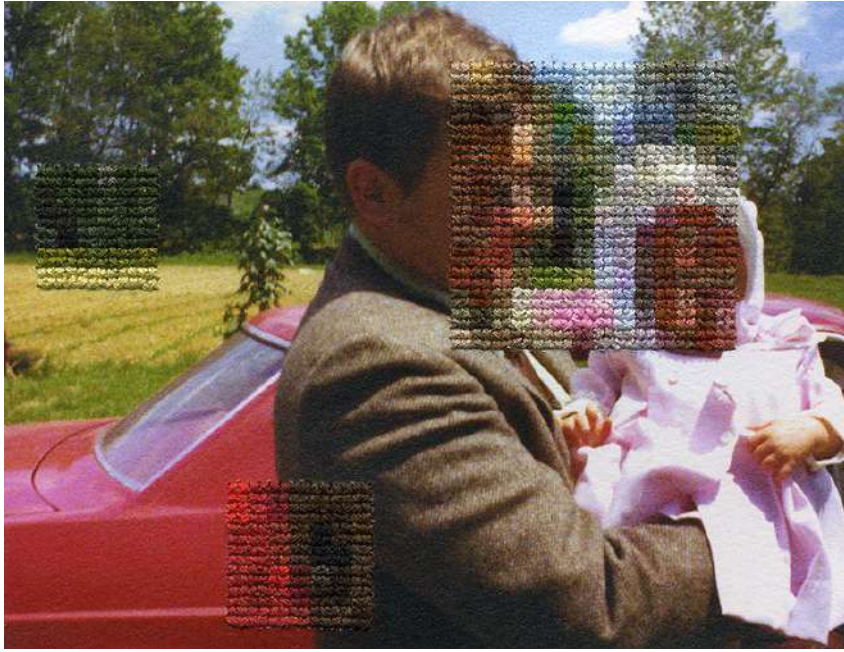
109.



110.

109. Mariann Imre, *Mulandóság rögzítése, fenyőm (Részlet)*, (“Record dell’effimero, pino (estratto)”), 2011

110. Sarah Greaves, *Carbs*, 2011



111.



112.

111. Diane Meyer, *New Jersey XVI*, 2016

112. Evelin Kasinov, *Swatchbook*, 2016



113.



114.



115.

113. Anaïs Beaulieu, *Gorgonacea*, 2017

114. Mona Lisa Tina, *Anthozoa*, 2012

115. Christine e Margaret Wertheim, *Crochet Coral Reef*, 2005-2016 (dettaglio)



116.



117.

116. Britta Marakatt-Labba, *Guolásteapmi* ("Pesca"), 1979 (dettaglio)

117. Britta Marakatt-Labba, *Garjját* ("I corvi"), 1981 (dettaglio)



118.



119.

118. Britta Marakatt-Labba, *Historja* (2003-2017), dettaglio

119. Britta Marakatt-Labba, in abito tradizionale Sami, rilascia un'intervista in occasione di Documenta 14, Kassel, Germania, 2017



120.



121.



122.

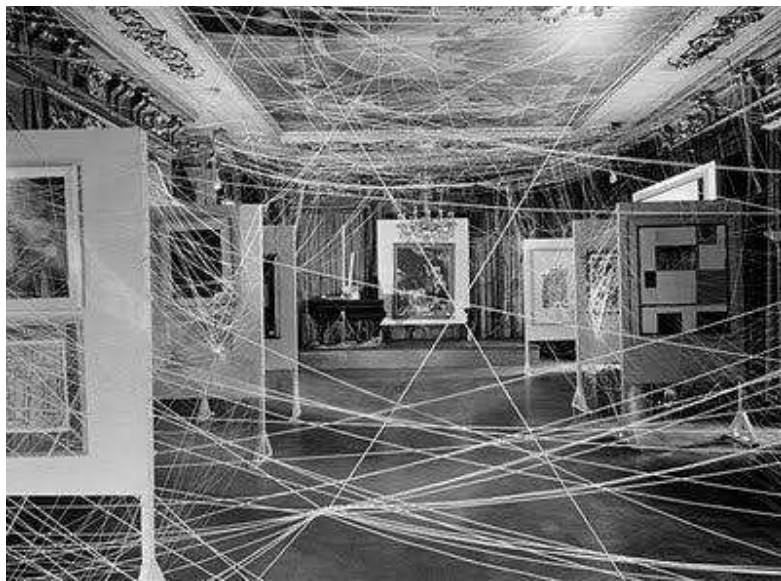
120. Cecilia Vicuña, *Beach Ritual*, 2017

121. Rozana Palazyan, *Por que Daninhas?/Why Weeds?*, 2006-2015 (dettaglio)

122. Rozana Palazyan, *Por que Daninhas?/Why Weeds?*, dettaglio della serie allestita all'interno del Padiglione Armeno alla 56. Biennale d'Arte di Venezia, giardino del monastero mechtarista di San Lazzaro degli Armeni, Venezia, 2015



123.



124.

123. Viviane Sassen, *Mimi*, 2007

124. Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, installazione realizzata per l'allestimento della mostra "Six Papers of Surrealism", New York, 1942 (dettaglio)



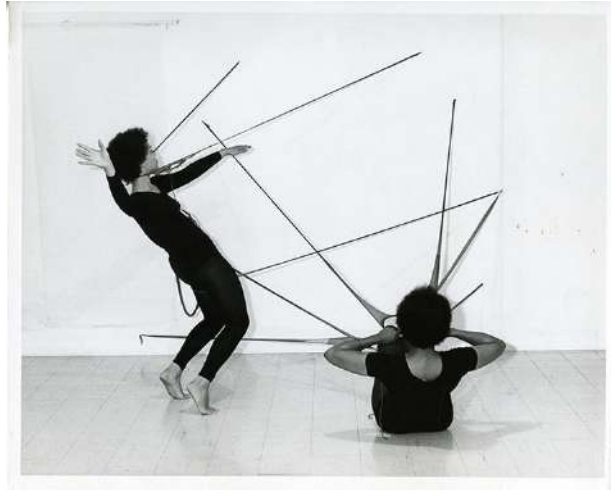
125.



126.

125. Lygia Pape, *Divisor* (1968), *reenactment* di installazione tessile avvenuto in occasione della XXIX Biennale di São Paulo, Brasile, 2010

126. Jacob Burckhardt, *A girl on the trail dinosaur*, documentazione fotografica della performance di Yoshiko Chuma all'interno dell'installazione *Trail Dinosaur* (1978) di Kazuko Miyamoto, A.I.R. Gallery, New York, 1979



127.



128.

127. Senga Nengudi e Maren Hassinger, *Performance Piece*, performance consistente nell'attivazione della serie di sculture in *nylon R.S.V.P.* di Senga Nengudi, 1977

128. Rebecca Horn, *Unicorn*, busto e copricapo in tessuto, 1971



129.



130.

129. Faith Ringgold indossa un abito in stile *quilt* in un ritratto recente

130. Mary Lee Bendolph posa di fronte ad una delle sue opere



131.



132.

131. *AIDS Memorial Quilt*, National Mall, Washington DC, Stati Uniti, 1987

132. Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, Minneapolis, 1985-1987



133.



134.

133. Tracey Emin, *My Bed*, 1999

134. Imogen Cunningham, *The Unmade Bed*, 1957



135.



136.



137.

135. Janine Antoni, *Slumber*, 1993

136. e 137. Margaret Bourke-White, *Untitled (Pattern in thread, melange textile mill in Ivanovo Voznesenk, Russia)*, 1930 (dettagli)



138.



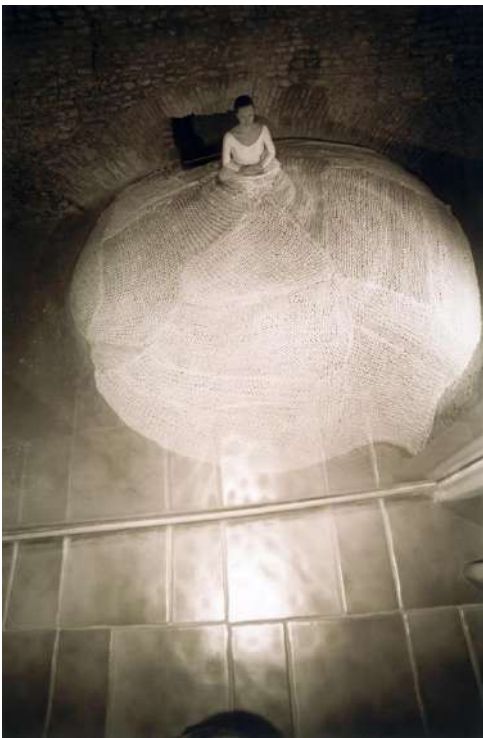
139.

138. Annette Messager, *Histoire des Robes*, 1990

139. Wolfgang Tillmans, *Suit*, 1997



140



141.



142.

140. Sissi, *Daniela ha perso il treno*, 1999

141. Sissi, *La ghiacciaia come il mio corpo*, 2001

142. Sissi, *Leggersi dentro*, 2014



143.



144.

143. Iris van Herpen, costumi per la coreografia *Kreatur* di Sasha Waltz, 2017

144. Coppi Barbieri, abito in seta ricamata con applicazioni dalla collezione Gucci Cruise 2020, fotografia scattata sullo Scalone Antico del Museo Poldi Pezzoli di Milano in occasione della mostra "Memos. A proposito della moda di questo millennio", 2020



145.

145. Flo Kasearu, *Estonian Sculpture*, 2005



146.



147.

146. Antanas Sutkus, *Palangos tiltas. Palanga, 1968*

147. Antanas Sutkus, *Dainų šventė. Trušiai rūbinėje. Vilnius, 1970 (dettaglio)*



148.



149.

148. Indrė Šerpytytė in un ritratto recente

149. Indrė Šerpytytė, *Bažnyčios Street, Lentvaris*, 2009



150.



151.



152.



153.

150. Costume tradizionale lituano appartenuto ad un prigioniero in un *gulag* sovietico, Genocido aukų muziejus, Vilnius (fotografia scattata dalla scrivente nel marzo 2020)

151. e 152. Costumi tradizionali lituani

153. Copertina della rivista "Moteris", Vilnius, marzo 2020



154.



155.



156.



157.

154. Indrė Šerpytytė, *Icon*, 2016

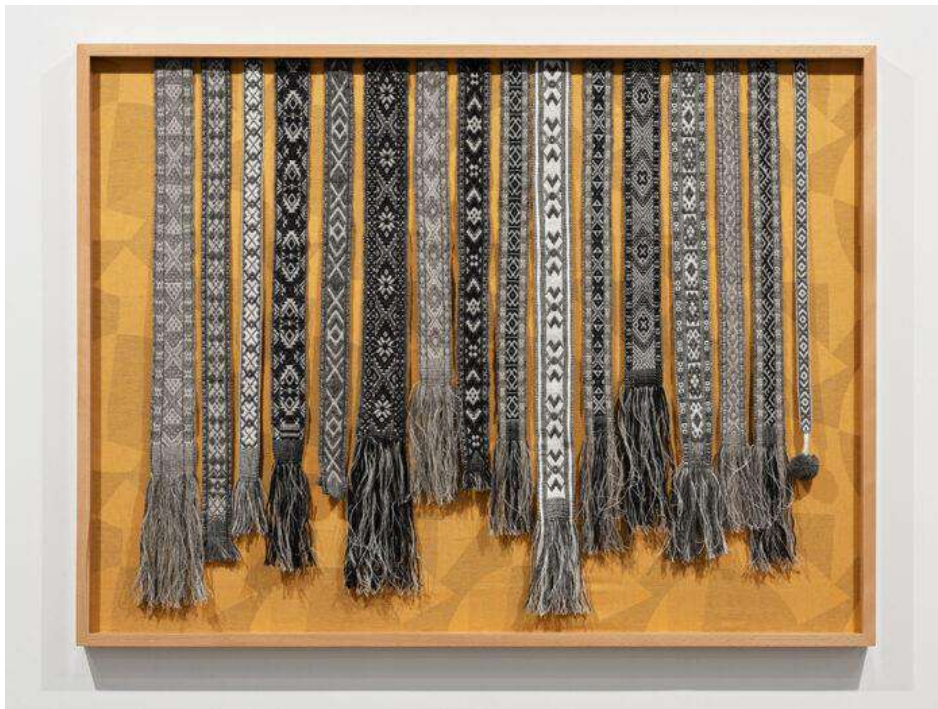
155. Indrė Šerpytytė, *Foundation*, 2018

156. Indrė Šerpytytė, *Matter*, 2018

157. Indrė Šerpytytė, *Pertinent*, 2018



158.



159.

158. Indrė Šerpytytė, *From.Between.To.*, dettaglio della serie allestita in occasione della mostra “Lina Lapelyte and Indrė Šerpytytė: Undersong” (2018), Kim? Centre for Contemporary Art, Riga

159. Jaanus Samma, *Museum Display* (2019), installazione presentata in occasione di Frieze London 2019 (dettaglio)



160.

160. Eglė Rakauskaitė, *For Guilty without Guilt. Trap. Expulsion from Paradise*, 1995



161.



162.



163.

161. Eglė Ganda Bogdaniienė, *Pasas*, 2006

162. e 163. Eglė Ganda Bogdaniienė, *Red Tape*, 2013 (dettagli)



164.



165.

164. Eglė Ganda Bogdaniienė, *O, mano angele*, 2009

165. Eglė Ganda Bogdaniienė, *Šokis ir kilimas*, 2014



166.



167.

166. e 167. Monika Vaicenavičienė, tavola realizzata per l'albo illustrato *Kas yra upė?*, scritto dalla stessa illustratrice (Tikra Knyga, Vilnius 2019, dettagli)

Indice delle immagini

1. Etel Adnan mentre è intenta alla realizzazione di uno dei suoi arazzi, anni Duemila;
2. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, prima edizione pubblicata dalla casa editrice Day and Son (Londra, 1856), copia originale esposta nell'allestimento permanente del National Museum of Scotland di Edimburgo (fotografia scattata dalla scrivente nel luglio 2018);
3. Maria Sèthe indossa un abito in velluto ricamato disegnato da Henry van de Velde, Belgio, 1901 c.a.;
4. Anonimo, *silk cigar ribbon quilt*, nastri di seta applicati e cuciti, Massachusetts, Stati Uniti, 1885 c.a.;
5. Sarah Eliza Pye, *Crazy patchwork*, ritagli di seta ricamati, applicati e cuciti, Regno Unito, 1897 (dettaglio);
6. Sonia Delaunay, copertina per libro, tessuto applicato e cucito, Francia, 1912 (dettaglio);
7. Sonia Delaunay, *Robe simultanée* ("Abito simultaneo"), tessuto applicato e cucito, Francia, 1913;
8. Noémi Ferenczy in una istantanea giovanile;
9. Noémi Ferenczy, *Fekete bárányos* ("Pecora nera"), arazzo *gobelin* in cotone, 1936;
10. Maria Morino con Alberto Savinio;
11. Maria Morino, *Un manichino*, arazzo in lana tratto da disegno di Giorgio de Chirico, 1931;
12. Foto di gruppo dei tessitori nel laboratorio del Bauhaus (Anni Albers è la seconda da sinistra in prima fila), Dessau, Germania, 1928;
13. Erich Consemüller, Ritratto fotografico di Ruth Hollós al telaio, in un abito realizzato con una stoffa da lei stessa tessuta, Dessau, Germania, 1931 c.a.;
14. Walter Gropius con i Maestri del Bauhaus sul tetto della sede di Dessau in occasione della sua inaugurazione (Gunta Stölzl è la seconda da destra), 4-5 dicembre 1926, Germania;
15. Max Pfeiffer-Watenphul, arazzo in canapa e lana, Germania, 1921 c.a.;
16. Else Mögelin, tappeto in lana, cotone e viscosa, Germania, 1929;
17. Gunta Stölzl, arazzo in lino e lana, Germania, 1927;
18. Marianne Brandt, *Selbstporträt mit Bauhausstoff, Kugeln, und Wellpappe* ("Autoritratto con tessuto Bauhaus, sfere e carta ondulata"), stampa fotografica su carta alla gelatina ai sali d'argento, 1928 circa;

19. Gertrud Arndt, *Maskenfoto Nr. 16*, stampa fotografica su carta alla gelatina ai sali d'argento, 1930;
20. Claude Cahun, *Untitled* (Cahun con riflesso allo specchio), stampa fotografica su carta alla gelatina ai sali d'argento, 1929 c.a.;
21. Franz Radziwill, *Das Handtuch* ("L'asciugamano"), olio su tela, 1933;
22. Anni Albers, *Drawing for a Rug II*, gouache su carta fotografica, 1959 (dettaglio);
23. Anni Albers, *Development in Rose II*, arazzo in lino, 1952 (dettaglio);
24. Anni Albers, *Six Prayers*, serie di sei arazzi in cotone, lino, rafia e filo d'argento, 1966-1967 (dettaglio);
25. Anni Albers, *From the East*, arazzo in cotone e plastica, 1963;
26. Hannah Ryggen nel suo studio in un ritratto giovanile, Norvegia, anni Venti;
27. Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen* ("Lotta per la sopravvivenza"), olio su tela, 1889;
28. Gerhard Munthe, *Nordlysdøtrene* ("Le figlie dell'Aurora Boreale"), tessuto in lana e cotone, 1895-1896;
29. Frida Hansen, *Melkeveien* ("La Via Lattea"), arazzo in lana, 1899
30. Hannah Ryggen, *Verhau* ("Bufera"), pannello in lana e lino, 1928;
31. Hannah Ryggen, *Fiske ved gjeldens hav* ("Pescando nel mare del debito"), arazzo in lana e lino, 1933 (dettaglio);
32. Hannah Ryggen, *Ugift mor* ("Madre non sposata"), arazzo in lana e lino, 1937 (dettaglio);
33. Hannah Ryggen, *Mors hjerte* ("Cuore di madre"), arazzo in lana e lino, 1947;
34. Hannah Ryggen, *Ethiopia*, arazzo in lana e lino, 1935;
35. Hannah Ryggen, *Liselotte Hermann halshuggen* ("Liselotte Hermann decapitata"), arazzo in lana e lino, 1938;
36. Hannah Ryggen, *Bærestolen* ("La lettiga"), arazzo in lana e lino, 1959 (dettaglio);
37. Hannah Ryggen, *Blod i gresset* ("Sangue nell'erba"), arazzo in lana e lino, 1966;
38. Hannah Ryggen, *Vi lever på en stjerne* ("Noi stiamo vivendo su una stella"), arazzo in lana e lino, 1958;
39. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, scultura in feltro, 1967;
40. Robert Morris, *Untitled (Threadwaste)*, installazione in fibre tessili industriali di scarto, 1968;
41. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, performance, René Block Gallery, New York, 1974;
42. Marisa Merz, *Senza Titolo (scarpette)*, calzature in filo di rame, senza data;

43. Marisa Merz, *Bea*, composizione in filo di *nylon* e ferro, 1968;
44. Claudio Abate, *Marisa Merz indossa le sue scarpette*, fotografia, Roma, 1975;
45. Pino Pascali, *Bachi da setola e un bozzolo*, installazione costituita da spazzoloni in plastica, 1968;
46. Pino Pascali, *Contropelo (Pelo)*, scultura in fibra acrilica (1968) esposta in occasione della mostra "Pino Pascali. Dall'Immagine alla Forma" (2019), Palazzo Cavanis, Venezia (fotografia scattata dalla scrivente nel novembre 2019);
47. Pino Pascali, *Trappola*, scultura in acciaio e lana, 1968;
48. Renato Mambor, *Mani cucite*, performance, 1969;
49. Claudio Cintoli, *Crisalide*, performance, 1972;
50. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, composizione in tela di iuta e lana grezza, 1968;
51. Mario Merz, *Impermeabile*, composizione costituita da impermeabile, legno, cera, tubi al neon, 1967;
52. Magdalena Abakanowicz posa di fronte alla sua opera *Composition of White Forms* in occasione della Lausanne Tapestry Biennial, 1962;
53. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red I* (1970-1973), scultura in corda di *sisal* esposta in occasione della mostra "Untitled, 2020. Three perspectives on the art of the present" (2020), Punta della Dogana, Venezia (fotografia scattata dalla scrivente nel settembre 2020);
54. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red I*, scultura in corda di *sisal*, 1970-1973 (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nel settembre 2020);
55. Stendardo suffragista in seta applicata, ricamata e dipinta, Inghilterra, 1911 circa;
56. Judy Chicago, *Feather Room*, installazione in piume e plastica, 1965;
57. Judy Chicago mentre dipinge nel suo studio, 1975;
58. Judy Chicago, *The Dinner Party*, installazione composta da tavola apparecchiata con tovaglie in tessuto ricamato e piatti in ceramica dipinta, 1974-1979 (dettaglio);
59. Judy Chicago, *The Female Divine*, installazione composta da pannelli in velluto ricamato allestita in occasione della sfilata Dior Haute Couture Spring-Summer 2020, Musée Rodin, Parigi, 20 gennaio 2020;
60. Ibidem (dettaglio);
61. Ann West, *quilt* in tessuto applicato, Inghilterra, 1820;
62. Anna Putney Farrington, *New York State quilt, quilt* in tessuto applicato, Stati Uniti, 1857 (dettaglio);

63. Harriet Powers indossa un grembiule rituale in un suo raro ritratto fotografico;
64. Harriet Powers, *Pictorial quilt, quilt* in tessuto applicato, Stati Uniti, 1895-1898;
65. Faith Ringgold, *Lover's Trilogy #: The Wedding, quilt* in tessuto applicato e dipinto, 1986;
66. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. Roma, 8 marzo 1976*, fotografia, 1976;
67. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. Roma, 8 marzo 1976*, fotografia, 1976;
68. Verita Monselles, *Bijoux*, fotografia, 1975 (dettaglio);
69. Tomaso Binga, *Carta da Parato*, performance, Roma, 1976;
70. Colette, *Real Dream*, performance, The Clocktower Gallery, New York, 1975;
71. Clemen Parrocchetti, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, ricamo su lastra in *latoplex*, 1973;
72. Clemen Parrocchetti, *Sogno della parità dei sessi*, composizione in tessuto ricamato con rocchetti applicati, 1974;
73. Clemen Parrocchetti, *La chioma di Berenice n.2*, arazzo ricamato con applicazioni in *tulle* e *strass*, 1984;
74. Marion Baruch, *Abito-contenitore*, abito in tessuto con zip, 1970; Mariagrazia Sironi, *Filo di Arianna. Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza*, performance, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1979;
75. Mariagrazia Sironi, *Filo di Arianna. Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza*, performance, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1979;
76. Maria Lai in uno dei suoi ultimi ritratti fotografici;
77. Maria Lai, *Telaio del meriggio*, composizione in legno, spago, tela, tempera, 1967 (dettaglio);
78. Maria Lai, *Oggetto paesaggio*, scultura in legno, spago, tempera e chiodi, 1967;
79. Maria Lai, *Libro scalpo*, libro d'artista in carta e filo, 1990;
80. Maria Lai, *Tenendo per mano l'ombra*, libro d'artista in tessuto ricamato e applicato, 1987 (dettaglio);
81. Ibidem;
82. Ibidem;
83. Maria Lai, *Maria Pietra*, libro d'artista in tessuto ricamato e applicato, 1991 (dettaglio);
84. Ibidem;
85. Ibidem;

86. Maria Lai, *La capretta*, libro d'artista in tessuto ricamato e applicato, 1991 (dettaglio);
87. Ibidem;
88. Ibidem;
89. Maria Lai, *Margheritina*, libro d'artista in carta stampata tramite tecnica a cera molle con matrice in zinco e successivamente ricamata, 1996 (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nell'ottobre 2019);
90. Maria Lai, *Ca' de janas*, libro d'artista in carta stampata tramite tecnica a secco con matrice in resina e successivamente ricamata, 1996 (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nell'ottobre 2019);
91. Maria Lai, *La mappa di Colombo*, pannello in stoffa ricamata e applicata, 1983 (dettaglio);
92. Ellen Harding Baker, *Solar System, quilt* in lana ricamata, 1876;
93. Piero Berengo Gardin, documentazione fotografica della performance di Maria Lai *Legarsi alla montagna*, Ulassai (Nuoro), 8 settembre 1981;
94. Ibidem;
95. Un dettaglio dall'allestimento della mostra "Tessuto non tessuto" (2012), Palazzo Mocenigo, Venezia;
96. Vittorio Accornero de Testa, bozzetto preparatorio originale per stampa su *foulard* esposta all'interno del Gucci Garden Galleria, Firenze, data sconosciuta, dettaglio (fotografia scattata dalla scrivente nel dicembre 2018);
97. Joanna Concejo, tavola realizzata per l'albo illustrato *M come il mare*, scritto dalla stessa illustratrice (Topipittori, Milano 2020, dettaglio);
98. Sylvie Bello, tavola realizzata per l'albo illustrato *La prima neve*, scritto da Elham Asadi (Topipittori, Milano 2021, dettaglio);
99. Beatrice Alemagna, tavola realizzata per l'albo illustrato *Mio amore*, scritto dalla stessa illustratrice (Topipittori, Milano 2020, dettaglio);
100. Ghada Amer, *Eight Women in Black and White*, acrilico e ricamo su tela, 2004
101. Lalla Essaydi, *Converging Territories #3*, fotografia, 2004;
102. Lalla Essaydi, *Harem #10*, fotografia, 2009;
103. El Anatsui, *Gravity and Grace*, arazzo in tappi di bottiglia in alluminio, 2010;
104. Abdoulaye Konaté, *Composition blue avec orange et jaune*, arazzo in *bazin*, 2016;
105. Yinka Shonibare, *The Swing (after Fragonard)*, scultura in *wax*, plastica e corda, 2001 (dettaglio);
106. Billie Zangewa, *La danse*, arazzo in seta, 2004;

107. Billie Zangewa, *Constant Gardener*, arazzo in seta, 2014;
108. Billie Zangewa, *Temporary Reprieve*, arazzo in seta, 2017;
109. Mariann Imre, *Mulandóság rögzítése, fenyőm (Részlet)* ("Record dell'effimero, pino (estratto)"), ricamo su cemento, 2011;
110. Sarah Greaves, *Carbs*, ricamo su tostapane, 2011;
111. Diane Meyer, *New Jersey XVI*, dalla serie *Time Spent That Might Be Otherwise Forgotten*, ricamo in cotone su stampa fotografica *inkjet*, 2016;
112. Evelin Kasinov, *Swatchbook*, libro d'artista in carta e filo, 2016;
113. Anaïs Beaulieu, *Gorgonacea*, dalla serie *Futiles* (2017-2018), ricamo in cotone su borsa in plastica, 2017;
114. Mona Lisa Tina, *Anthozoa*, performance, 2012;
115. Christine e Margaret Wertheim, *Crochet Coral Reef* (2005-2016), serie di sculture in cotone *crochet* esposta in occasione della 58. Biennale d'Arte di Venezia (dettaglio; fotografia scattata dalla scrivente nel luglio 2019);
116. Britta Marakatt-Labba, *Guolásteapmi* ("Pesca"), tela di lino ricamata in lana, 1979 (dettaglio);
117. Britta Marakatt-Labba, *Garjját* ("I corvi"), tela di lino ricamata in lana, 1981 (dettaglio);
118. Britta Marakatt-Labba, *Historja*, tela di lino ricamata in lana, 2003-2017 (dettaglio);
119. Britta Marakatt-Labba, in abito tradizionale Sami, rilascia un'intervista in occasione di Documenta 14, Kassel, Germania, 2017;
120. Cecilia Vicuña, *Beach Ritual*, performance, spiaggia di Kape, Legrena (Grecia), 2017;
121. Rozana Palazyan, *Por que Daninhas?/Why Weeds?*, serie composta da piante essiccate compresse tra ritagli in garza ricamata, 2006-2015 (dettaglio);
122. Rozana Palazyan, *Por que Daninhas?/Why Weeds?*, dettaglio della serie allestita all'interno del Padiglione Armeno alla 56. Biennale d'Arte di Venezia, giardino del monastero mechtarista di San Lazzaro degli Armeni, Venezia, 2015;
123. Viviane Sassen, *Mimi*, dalla serie *Parasomnia* (2007-2011), fotografia, 2007;
124. Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, installazione realizzata per l'allestimento della mostra "Six Papers of Surrealism", New York, 1942 (dettaglio);
125. Lygia Pape, *Divisor* (1968), *reenactment* di installazione tessile avvenuto in occasione della XXIX Biennale di São Paulo, Brasile, 2010;

126. Jacob Burckhardt, *A girl on the trail dinosaur*, documentazione fotografica della performance di Yoshiko Chuma all'interno dell'installazione *Trail Dinosaur* (1978) di Kazuko Miyamoto, A.I.R. Gallery, New York, 1979;
127. Senga Nengudi e Maren Hassinger, *Performance Piece*, performance consistente nell'attivazione della serie di sculture in *nylon R.S.V.P.* di Senga Nengudi, 1977;
128. Rebecca Horn, *Unicorn*, busto e copricapo in tessuto, 1971;
129. Faith Ringgold indossa un abito in stile quilt in un ritratto recente;
130. Mary Lee Bendolph posa di fronte ad una delle sue opere;
131. *AIDS Memorial Quilt*, National Mall, Washington DC, Stati Uniti, 1987;
132. Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, performance, Minneapolis, 1985-1987;
133. Tracey Emin, *My Bed*, installazione, 1999;
134. Imogen Cunningham, *The Unmade Bed*, fotografia, 1957;
135. Janine Antoni, *Slumber*, performance, 1993;
136. Margaret Bourke-White, *Untitled (Pattern in thread, melange textile mill in Ivanovo Voznesenk, Russia)*, fotografia, 1930 (dettaglio);
137. Ibidem;
138. Annette Messager, *Histoire des Robes*, composizione costituita da indumenti, spago, carta, fotografie, legno, 1990;
139. Wolfgang Tillmans, *Suit*, fotografia, 1997;
140. Sissi, *Daniela ha perso il treno*, performance, Stazione Centrale, Bologna, 1999;
141. Sissi, *La ghiacciaia come il mio corpo*, performance, Cassero di Castel San Pietro Terme, Bologna, 2001;
142. Sissi, *Leggersi dentro*, abito, 2014;
143. Iris van Herpen, costumi per la coreografia *Kreatur* di Sasha Waltz, 2017
144. Coppi Barbieri, abito in seta ricamata con applicazioni dalla collezione Gucci Cruise 2020, fotografia scattata sullo Scalone Antico del Museo Poldi Pezzoli di Milano in occasione della mostra "Memos. A proposito della moda di questo millennio", 2020
145. Flo Kasearu, *Estonian Sculpture*, performance, 2005;
146. Antanas Sutkus, *Palangos tiltas. Palanga, 1968* ("Sul ponte di Palanga"), fotografia, 1968;
147. Antanas Sutkus, *Dainų šventė. Trušiai rūbinėje. Vilnius, 1970* ("Festival della canzone"), fotografia, 1970 (dettaglio);
148. Indrė Šerpytytė in un ritratto recente;

149. Indrė Šerpytytė, *Bažnyčios Street, Lentvaris*, dalla serie (1944-1991) (2009-2020), fotografia, 2009;
150. Costume tradizionale lituano appartenuto ad un prigioniero in un *gulag* sovietico, Genocido aukų muziejus, Vilnius (fotografia scattata dalla scrivente nel marzo 2020);
151. Costume tradizionale lituano (dettaglio che mostra il corretto utilizzo degli *juostos*);
152. Costumi tradizionali lituani;
153. Copertina della rivista "Moteris", Vilnius, marzo 2020;
154. Indrė Šerpytytė, *Icon*, composizione in *juostos* di cotone e acciaio, 2016;
155. Indrė Šerpytytė, *Foundation*, *juostos* in cotone applicati su tela di lino, 2018;
156. Indrė Šerpytytė, *Matter*, *juostos* in cotone applicati su tela di lino, 2018;
157. Indrė Šerpytytė, *Pertinent*, *juostos* in cotone applicati su tela di lino, 2018;
158. Indrė Šerpytytė, *From.Between.To.*, dettaglio della serie allestita in occasione della mostra "Lina Lapelyte and Indrė Šerpytytė: Undersong" (2018), Kim? Centre for Contemporary Art, Riga;
159. Jaanus Samma, *Museum Display* (2019), installazione presentata in occasione di Frieze London 2019 (dettaglio);
160. Eglė Rakauskaitė, *For Guilty without Guilt. Trap. Expulsion from Paradise*, performance, CAC (Centre for Contemporary Art), Vilnius, 1995;
161. Eglė Ganda Bogdaniėnė, *Pasas* ("Passaporto"), tessuto in cotone ricamato, 2006;
162. Eglė Ganda Bogdaniėnė, *Red Tape*, installazione composta da carta ricamata in cotone e filo di lana, 2013 (dettaglio);
163. Ibidem
164. Eglė Ganda Bogdaniėnė, *O, mano angele* ("Oh, angelo mio"), scultura, 2009;
165. Eglė Ganda Bogdaniėnė, *Šokis ir kilimas* ("Dance and the Carpet"), performance, 2014;
166. Monika Vaicenavičienė, tavola realizzata per l'albo illustrato *Kas yra upė?* ("Che cos'è un fiume?"), scritto dalla stessa illustratrice (Tikra Knyga, Vilnius 2019, dettaglio);
167. Ibidem.

Appendice: interviste



Matilde Dolcetti (courtesy of MCD (URC*))

Intervista a Matilde Dolcetti

Matilde Dolcetti dirige l'area Arti Visive della Scuola Internazionale di Grafica di Venezia dagli anni Novanta. In quello stesso periodo, incontra Maria Lai: un evento che si rivela essere di notevole importanza sia per la produzione dell'artista sarda che per Dolcetti e l'intera Scuola. Alcuni libri d'artista realizzati nella stamperia da Maria Lai fanno ancor oggi parte della ricca collezione della Scuola, realtà di riferimento a livello internazionale per le ricerche compiute attorno al genere del libro d'artista.

L'intervista nasce da un primo incontro con Matilde Dolcetti che ha avuto luogo dal vivo all'interno della sede della Scuola, situata nei pressi di San Marcuola, il 24 ottobre 2019: in quell'occasione, Matilde Dolcetti ha gentilmente concesso alla scrivente la consultazione diretta delle opere di Maria Lai ivi conservate nonché di altri materiali d'archivio. Il dialogo è poi proseguito attraverso un proficuo scambio di e-mail.

Quando e come è avvenuto il Suo primo incontro con Maria Lai?

Venezia, maggio 1995: "Identità e differenza, libri di artiste" è la mostra allestita durante la Biennale d'Arte 1995 da Vittoria Surian, Edizioni EIDOS, nella galleria della Scuola, al primo piano della vecchia sede sul Canal Grande. Maria Lai, presente alla collettiva con i suoi libri di stoffa, resta subito affascinata dalla nostra stamperia sulla riva del canale, al piano terra, e ci chiede di tornare con un suo progetto per un libro da stampare a mano in edizione limitata.

Questo incontro ha comportato una svolta nella produzione artistica di Maria Lai e in particolare nei suoi libri d'artista. Ci potrebbe spiegare meglio di cosa si tratta?

Accogliamo Maria col suo progetto pochi mesi dopo, settembre 1995, e lavoriamo con lei al suo libro per oltre tre settimane.

Questa è un'esperienza nuova per lei, che fino ad allora aveva creato le sue *Fiabe cucite* come libri unici, in tessuto, con filo cucito a macchina come testo.

La casa editrice Arte Duchamp aveva riprodotto in facsimile diversi suoi libri, come *Il dio distratto*, *Tenendo per mano l'ombra*, *Tenendo per mano il sole*, *Curiosape*, *La barca di carta* e

Geografie. Questi ed altri ancora fanno parte della collezione della Scuola, come donazione della curatrice Angela Grilletti.

Potrebbe raccontarci di Ca' de Janas, uno dei libri d'artista realizzati da Maria Lai in collaborazione con la Vostra Scuola, in cui si rinnova il legame con Venezia, città già importante nella sua formazione giovanile?

Ca' de Janas è il primo libro d'artista di Maria Lai stampato su carta fatta a mano appositamente, in 30 copie, con i torchi della Scuola.

Le "pagine" in terracotta sono riprodotte in resina per resistere alla pressione del torchio nella stampa a secco e una poesia di Elio Pecora viene fotoincisa su lastra di zinco. Gli interventi col filo nelle pagine di ciascun esemplare dell'edizione saranno il tocco finale dell'artista. Il libro è a pagine sciolte.

Con il titolo *Ca' de Janas*, Maria congiunge la Sardegna a Venezia, dove aveva studiato sotto la guida di Arturo Martini, che per lei è sempre rimasta importante, anche se molto contestata.

CA', a Venezia, è "casa" e JANAS, in Sardegna, sono le "fate", che lei rappresenta a forma di rettangolo con due puntini come occhi, ispirandosi al disegno di un bambino di due anni.

Un giorno Maria Lai incontra nella stamperia Sua nipote, Georgia, che all'epoca ha sei anni: che cosa ne nasce?

Durante la lavorazione di *Ca' de Janas*, Maria vuole sperimentare anche l'incisione tradizionale e incide in acquaforte una delle sue simboliche caprette: abbiamo l'unica prova di stampa archiviata qui alla Scuola.

Poi, incuriosita dalla piccola Georgia di sei anni circa, che sta creando piccole incisioni a cera molle, guidata dalla sua Nanu, nonna Matilde, Maria si affianca a lei. Disegnano una accanto all'altra su foglietti fissati alle matrici di zinco le loro due storie. *Margheritina* è quella di Maria, e *Sig-sang Wannanag* quella di Georgia. I risultati sono ottimi per tutte e due. Maria dedica la sua storia alla nascita di Margherita, un'altra nipotina di Matilde. E così nasce anche il suo secondo libro d'artista, stampato in edizione di dieci esemplari, completati poi uno ad uno dall'artista con segni a matita e fili d'argento cuciti come raggi di luce. Il libro è a fisarmonica e il testo di Maria è stampato a caratteri mobili all'interno della copertina.

La collaborazione tra Maria Lai e la Vostra Scuola ha portato all'organizzazione di laboratori e seminari in cui i Vostri allievi hanno avuto la fortuna di poter interagire direttamente con l'artista, dando vita a quello che potremmo definire come un vero e proprio gemellaggio tra la realtà artistica veneziana e la "sua" Ulassai. Potrebbe spiegarci più nel dettaglio?

Dal 1995 in poi Maria Lai torna più volte a Venezia, familiarizza con l'ambiente della stamperia ed espone più volte nella Galleria della Scuola.

Nel 2008 e 2009 la Scuola di Venezia organizza due seminari di Libro d'Artista ad Ulassai, in Sardegna, con la presenza straordinaria di Maria.

I laboratori messi a nostra disposizione ad Ulassai sono: la Stazione dell'Arte, museo dell'artista, e la Casa delle Inquietudini, casa abusiva destinata alla demolizione, dove Maria aveva fatto "occupazione", con i suoi mostri dipinti alle pareti.

Eravamo un gruppo di 15 partecipanti, col compito di creare libri d'artista in due copie, una delle quali destinata al museo la Stazione dell'Arte.

Maria ci accompagnava nei nostri progetti e a fine giornata ci congedava con il suo indimenticabile affettuoso saluto: *Ritenetevi tutti presi in braccio!*

Lei dirige i programmi d'Arte della Scuola dagli anni Novanta. Data la Sua lunga e ricca esperienza, ritiene di aver potuto riscontrare dei cambiamenti nel rapporto tra tessuto e libro d'artista, oltre a quanto ha potuto dimostrare la Vostra collaborazione con Maria Lai? Ci sono altri artisti, magari tra coloro che hanno operato presso la Vostra Scuola nella veste di insegnanti, allievi o artisti in residenza, che meriterebbero una menzione a riguardo? Del resto, ago e filo sono già di per sé componenti essenziali dell'arte legatoria...

Sono d'accordo: ago e filo sono l'ossatura del libro. Il tessuto, materiale da accarezzare, può aggiungere sentimento e poesia al racconto.

Tra gli artisti che seguono le orme di Maria Lai, con le loro opere cucite, potrei citare Loretta Cappanera, più volte docente e ispiratrice nei nostri corsi di Libro d'Artista.

Presso la Vostra Scuola si sono tenuti anche corsi dedicati all'illustrazione e all'albo illustrato. Tenendo ben presente la netta differenza tra libro d'artista e albo illustrato, dal Suo punto di vista è ravvisabile un'evoluzione nel rapporto tra tessuto e libro, tra tessuto e racconto, anche in questo campo? Vengono in mente albi illustrati come Mio amore di Beatrice Alemagna, recentemente pubblicato dalla casa editrice Topipittori, in cui le tavole originali sono interamente realizzate in tessuto...

Il libro è fatto per comunicare e i materiali a volte lo fanno fare meglio delle parole.

Penso che il tessuto, come materiale tattile, sappia dare una sensazione particolare al libro ed è proprio a questa sensazione che viene affidato il messaggio.

Mi piacerebbe vedere gli albi illustrati di Beatrice Alemagna, che ancora non conosco!

Per il libro, la Scuola in genere si è avvalsa più dell'insegnamento di artisti che di illustratori.

Diversi anni fa abbiamo invitato ad insegnare il Maestro Roberto Innocenti, del quale ricordo in particolare l'ironia sottile e la straordinaria sensibilità.

Più recentemente (ottobre-dicembre 2018) la Scuola ha ospitato un corso di illustrazione tenuto da Daniela Iride Murgia e promosso dall'associazione "Teste Fiorite".

Nel settore della Grafica e Design, da molti anni i Maestri della Scuola sono Gianfranco Munerotto (acquerello) e Pietro Ricca (xilografia).

Per concludere, quali sono le immagini, le parole, i gesti di Maria Lai che Le sono rimasti maggiormente impressi?

L'immagine che mi rimane maggiormente impressa è la straordinaria documentazione video di *Legarsi alla montagna*, con la potente storia raccontata quando ancora l'arte non conosceva questa forma di performance. Invece di realizzare una scultura ai caduti, come era stata invitata a fare dalle autorità, Maria scelse di realizzare un'opera che coinvolgesse tutto il suo paese.

Altre immagini straordinarie da guardare instancabilmente, sono raccolte nel libro *A Matita*, edito da Arte Duchamp; disegni semplici ma pieni di forza, che ispirano e fanno pensare alla sua frase: *...cose tanto semplici, che nessuno capisce...*

A proposito delle scritte cucite, Maria dice:

Queste scritte nascono dal ricordo di mia nonna che rammentava tutto. Io le dicevo: "queste lenzuola sono scritte" e lei chiedeva: "cosa c'è scritto?"

Io fingeva di leggere e mi inventavo le cose.

Questo libro dove si ingarbugliano i fili è come fosse timido, non vuole essere sfogliato, non vuole mostrare tutto, è pudico, non si vuole aprire. Non insistiamo Contiene segreti.

Intervista a Yates Norton

Yates Norton vive tra Londra e Vilnius, lavora attualmente nella veste di curatore presso il Rupert Centre for Art and Education della capitale lituana; è stato assistente curatore della mostra “Lina Lapelyte and Indrė Šerpytytė: Undersong” e, in precedenza, assistente presso Indrė Šerpytytė Studios a Londra. Norton opera da anni a stretto contatto con la scena artistica lituana contemporanea, della quale è un profondo conoscitore.

L'intervista nasce da un incontro avvenuto via Google Meet il 18 marzo 2021. Il dialogo ha originariamente avuto luogo in lingua inglese ed è stato tradotto in italiano dalla scrivente.

Come è avvenuto il tuo primo incontro con la scena artistica e culturale lituana? E qual è stato il tuo primo impatto con essa?

Conoscevo già Indrė Šerpytytė da alcuni anni e ho colto l'occasione di una sua mostra, tenutasi presso il CAC (Contemporary Art Centre) di Vilnius (“Absence of Experience”, 2017¹⁰³⁴ n.d.r.), per avvicinarmi ulteriormente a questa cultura. Ancor più grazie all'esperienza maturata presso il Rupert, ho potuto conoscere da vicino l'attività svolta da artisti lituani sia in madrepatria che all'estero. Essere un artista lituano oggi significa operare su una scena particolarmente ricca e diversificata che coinvolge collaborazioni con artisti provenienti da tutto il mondo. Al primo impatto, sono rimasto veramente colpito dalla loro inventiva (*inventiveness*). Mi è sembrato che, in base a quanto enfatizzato dagli artisti che ho incontrato, l'obiettivo non fosse quello di creare qualcosa di nuovo e splendente (*shiny and new*), non si trattava di realizzare qualcosa che avesse a che fare con la novità delle espressioni, bensì di ricorrere a materiali che già esistevano e di giocare con essi, anche con un certo humor. Per me “inventiva” significa avere la capacità di scoprire e trovare soluzioni alternative partendo da questi presupposti: a questo proposito, mi vengono in mente artisti come Anastasia Sosunova e Robertas Narkus (Robertas Narkus rappresenterà la Lituania alla 59. Biennale d'Arte di Venezia nel 2022 n.d.r.).

¹⁰³⁴ <https://indre-serpytyte.com/Absence-of-Experience-at-CAC-Vilnius> (consultato in data 15 marzo 2021)

Prima di trasferirti in Lituania, per un certo periodo hai lavorato presso lo studio di Indrė Šerpytytė. Quali sono gli aspetti che ti hanno impressionato maggiormente della sua opera?

Anche Indrė Šerpytytė possiede e dimostra, a sua volta, questa incredibile curiosità. Io penso che lei voglia mostrarci cose talora disturbanti, talora raccapriccianti, sempre mostrandocene ma senza additarle o attribuirvi delle responsabilità in modo diretto. Lei ci offre uno spazio per mettere in discussione il modo in cui vediamo le cose che ci circondano e per pensare che ci interessi realmente ciò che stiamo guardando. Ad esempio, la mostra che si è tenuta al CAC si basava su delle immagini che non erano state scaricate correttamente da Google: si trattava di immagini davvero pessime, soltanto blocchi di colore, ed era veramente difficile soffermarvi lo sguardo; c'era dunque un divario tra il semplice guardare al colore e ciò che effettivamente si vedeva: in questo modo, noi iniziamo a porre delle domande su quel medesimo oggetto. Ad un livello prettamente formale, la sua opera è così densa e semplice ma non per questo semplicistica: in quella stessa semplicità, lei riesce a raccogliere così tanto. Attraverso un gesto molto semplice, lei riesce a dare avvio ad un nuovo modo di pensare, piuttosto che chiudere a tutte le possibilità.

Dal tuo punto di vista, che cosa può rappresentare una serie come From.Between.To sulla scena artistica internazionale e quanto può raccontarci il medium tessile sulla Lituania contemporanea?

Per quanto riguarda il suo ricorso al tessuto e la serie *From.Between.To*, in questo caso il *medium* tessile ha un'incredibile valenza sociale e culturale: confrontandoti con esso, senti dunque, ancora una volta, la necessità di dargli uno spazio adeguato e riflettervi. Da un punto di vista formale, gli *juostos* sono un tipo di decorazione, di ornamento, di composizione cromatica, ma al contempo sono anche una forma di comunicazione e ci raccontano storie che sono incredibilmente potenti.

Come è nata la mostra "Undersong" e, in particolare, l'idea di connettere il medium tessile alla musica?

Quella è stata la prima volta in cui abbiamo visitato assieme la Lettonia. Non si trattava semplicemente di una mostra riguardo agli usi e costumi lituani. Entrambe queste artiste hanno un'incredibile sensibilità nei confronti del dettaglio e la capacità di focalizzare l'attenzione su

di esso. Per quanto riguarda Lapelyte, solitamente succede a malapena qualcosa nelle sue opere, ma in questa semplicità ci sono così tante cose che ti colpiscono e non si sa che cosa esattamente ti stia influenzando, un po' come dice Roland Barthes quando parla della fotografia e afferma che qualcosa ti sta colpendo, ma non riesci a capire dove si trovi.

Tornando alla mostra, le due artiste erano già, e sono tuttora, ottime amiche, anche se non hanno mai lavorato direttamente assieme: in questo caso, si è trattata, di fatto, di una collaborazione nata dal desiderio di porre a confronto le loro rispettive poetiche nella medesima occasione.

Tu hai avuto l'opportunità di lavorare come curatore presso il Rupert di Vilnius nel corso degli ultimi anni, conoscendo sempre più da vicino la Lituania nella veste di professionista del mondo dell'arte. Quale pensi sia il vero potenziale della scena artistica lituana contemporanea?

Certamente non posso vedere nel futuro ma, per quanto riguarda il recente passato, quando la Lituania ha vinto il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia nel 2019, ho potuto vedere la gioia di queste artiste e quanto abbiano ricevuto l'attenzione che meritano. Tuttavia, c'è una storia dell'arte assai più lunga e articolata alle spalle in Lituania e questo si scontra con l'approccio dominante in Occidente, che oggi porta a reiterare affermazioni del tipo: "Wow, abbiamo scoperto la Lituania!". Indubbiamente, ci sono componenti che conferiscono ad una scena artistica determinate caratteristiche dovute alla politica, alla cultura, eccetera: si tratta di caratteristiche piuttosto specifiche, ma credo che tutti gli artisti che ho incontrato producano opere che parlano, allo stesso tempo, anche di molti altri temi che attraversano e superano i confini nazionali. Dovremmo opporre resistenza a questa retorica della scoperta (*we should resist this rhetoric of discovery*). Dovremmo essere più umili. Voglio davvero sottolineare che ho appreso dagli artisti che ho incontrato a Vilnius la migliore istruzione che io abbia mai avuto. Oggi la Lituania è un Paese che sta vivendo una fase di profonda transizione e una conseguente crisi identitaria, aggravata dal fatto che c'è un enorme divario tra generazioni anche e soprattutto da un punto di vista economico: non a caso, Vilnius è una delle città europee con il più alto costo della vita rispetto alle effettive possibilità dei suoi abitanti.



Eglė Ganda Bogdaniienė (courtesy of www.eglegandatextile.com)

Intervista a Eglė Ganda Bogdanienė

Eglė Ganda Bogdanienė è una delle maggiori rappresentanti della scena artistica contemporanea lituana. Docente e vicerettore presso la Vilniaus dailės akademija (Accademia d'Arte di Vilnius), da molti anni ella affianca la pratica alla riflessione teorica attorno al *medium* tessile. In qualità di artista sperimenta molteplici forme d'espressione tra le quali spiccano la scultura, l'installazione, la performance, dando vita a opere e progetti non di rado dai risvolti sociali.

L'intervista nasce da due incontri avvenuti a Vilnius, via Skype, rispettivamente il 16 e il 20 aprile 2020, nel corso del primo lockdown dovuto alle circostanze pandemiche. Il dialogo ha originariamente avuto luogo in lingua inglese ed è stato tradotto in italiano dalla scrivente.

Quali sono le ragioni principali per cui hai deciso di focalizzarti sui tessuti quando eri ancora una studentessa? Com'era studiare nell'ambito tessile in Lituania durante gli anni Ottanta, gli ultimi anni della dominazione sovietica?

Ho studiato in età sovietica presso l'Accademia d'Arte di Vilnius. Avevamo delle regole piuttosto severe: non avevamo la possibilità di accedere al settore artistico, avevamo programmi ristretti, così ho scelto il programma tessile dall'inizio, sin dal primo anno. Questo significa che dovevo proseguirlo fino al termine della mia esperienza di studio all'Accademia, ma il programma tessile aveva più a che fare con l'arte applicata, quindi avevamo un sacco di compiti da svolgere che consistevano nel realizzare progetti di *design* per tappeti e tessuti. Ho iniziato gli studi nel 1981 e all'epoca c'erano molte industrie tessili in Lituania che producevano tappeti e tessuti per l'intera Unione Sovietica, questo significa che la specializzazione nel tessile era molto popolare e c'era bisogno di molto aiuto nei confronti dei *textile designers* in Lituania e anche altrove. Avevamo degli insegnanti molto bravi che avevano l'ambizione di essere non solo *designers* ma anche artisti, partecipavano alla Biennale Internationale de la Tapisserie di Losanna, quindi conoscevano queste mostre internazionali e specialmente artisti come Sheila Hicks, che era molto in voga in quel momento negli Stati Uniti, così come Magdalena Abakanowicz ed altri ancora. Quella Biennale cessò di esistere nel 1995 quando venne finalmente compreso che il tessuto poteva essere considerato una forma d'arte contemporanea, perciò ora puoi usare liberamente diverse tecniche (*mixed media*) e fare qualsiasi cosa tu

desideri. Nell'Unione Sovietica il tessuto prodotto in area baltica era considerato di altissimo livello, avevamo due importanti scuole a Riga e a Tallinn: Tallinn, ad esempio, era più vicina alle scuole scandinava e finlandese, mentre Vilnius era più prossima all'influenza della Polonia e della Cecoslovacchia. Le connessioni tra queste scuole erano abbastanza forti e c'era la possibilità di inviare i nostri studenti ad apprendervi alcune competenze. Io avevo l'ambizione di lavorare più nell'ambito artistico che in quello del *design*. Dopo essermi diplomata ho iniziato a lavorare perché era obbligatorio dopo aver concluso gli studi, perciò ti mandavano a lavorare da qualche parte. C'era un sistema molto efficiente in Unione Sovietica: c'erano questi laboratori d'arte – come in Scandinavia, dove ne esistevano di simili – che ti davano la possibilità, ad esempio, di decorare alcuni edifici e di creare altri manufatti destinati alla vendita, così ho iniziato a realizzare arazzi per spazi pubblici e quello è stato il mio primo lavoro. In seguito, abbiamo ottenuto l'indipendenza così tutto il sistema sovietico è crollato ed è stato del tutto normale, dopo una rivoluzione, costruire qualcosa di nuovo, ma adesso, quando ripensiamo all'intero sistema, io credo che questa organizzazione dei laboratori artistici fosse molto valida per gli artisti. Puoi anche criticarla perché faceva parte della propaganda, soprattutto quando si trattava di lavorare per degli spazi pubblici, esporre determinati simboli e far sì che le persone adorassero il sistema sovietico, ma simultaneamente c'era la commissione di molte, molte opere. Sono stata la curatrice di una mostra intitolata "Absolute Textiles" che si è tenuta sei anni fa presso il Taikomosios Dailes Muziejus (Museo di Arti Applicate) di Vilnius, così ho cercato di raccogliere una serie di opere risalenti all'età sovietica e abbiamo potuto vedere che erano molto diverse: alcune di esse mostravano che c'erano delle restrizioni nel lavorare per il governo e descrivevano determinati lati del sistema sovietico, ma allo stesso tempo c'erano molte altre opere che erano estremamente astratte, quasi come se fossero dipinti, e talora più vicine alla scultura.

Da un lato il tessuto era molto popolare perché potevi sopravvivere lavorando solo in questo settore, agli artisti arrivavano molte più commissioni dai laboratori d'arte, quindi puoi immaginare tu stessa che la domanda di opere su commissione era molto alta e il numero di artisti era assai più basso rispetto alle richieste del governo. Per questo tutto ciò suona come un sogno ai nostri giorni perché ora non riceviamo affatto commissioni, mentre all'epoca c'erano arazzi o altri tipi di decorazioni negli interni degli spazi pubblici, poiché durante l'età sovietica era obbligatorio investire il 2% del *budget* destinato ad un edificio in scopi artistici in modo da conferire una dimensione più umana (*to humanize*) allo spazio pubblico. I tessuti erano molto comuni e popolari negli spazi pubblici anche per ragioni acustiche. Questa è la

ragione per cui ho deciso di studiare nell'ambito tessile, così ho potuto vedere quanto vasta fosse la gamma di possibilità per esprimere le tue esigenze e i tuoi scopi artistici: potevano essere commissioni pubbliche, potevano essere opere da presentare in occasione di mostre, potevano essere prodotti industriali e altri beni d'uso quotidiano. La maggior parte delle aziende ha chiuso perciò ora abbiamo solo industrie che producono la fibra ma preferiscono acquistare i *designs* alle fiere internazionali e non dagli artisti lituani: questo è molto comune al giorno d'oggi. I rappresentanti delle aziende viaggiano in altri Paesi, come la stessa Italia, per divulgare ciò che è di moda e lo fanno sempre eseguire da qualcun altro che si trova in altri Paesi, in molti casi preferiscono che numerose cose vengano prodotte in Cina e così via: fondamentalmente, la vita sta cambiando e non c'è niente da fare. C'è la necessità di trovare altri modi per esprimere noi stessi e per sopravvivere, così ora lavoro come docente e per anni ho lavorato come amministratore. Ho potuto vedere come le mostre possano costituire una parte interessante della vita, ma è impossibile sopravvivere grazie ad esse. Per gli studenti è molto difficile ottenere una borsa di studio in Lituania, perciò si ritrovano a cercare altre opzioni di sostentamento e così la maggior parte degli studenti al giorno d'oggi sta lavorando nel campo dell'insegnamento, nel settore sociale, sta quindi utilizzando soluzioni creative per poter semplicemente sopravvivere; alcuni stanno lavorando come *designers* per delle aziende e in passato era molto in voga lavorare nel settore cinematografico perché i film erano piuttosto economici e gli studenti potevano realizzare i costumi e così via, c'erano quindi molte opzioni.

Direi che da un certo punto di vista non sono una *textile artist*, sono solo un'artista che produce *fiber art*, ma quando studiavo c'erano questi stretti confini tra le specializzazioni, perciò penso che il nostro programma di studi fosse strettamente connesso alla vita quotidiana, poiché al tempo (negli anni Ottanta n.d.r.) le fabbriche lavoravano seguendo un alto *standard* qualitativo ed è stato fatto un grande errore quando esse hanno smesso di lavorare alla fine dell'età sovietica. A quel punto iniziammo ad usare gli spazi delle fabbriche per realizzare delle performance e perfino un simposio internazionale all'interno di una fabbrica di scarpe, riutilizzando i vecchi macchinari per fare arte. Ho anche scritto un libro su quel momento storico in cui le fabbriche vennero aperte a sperimentazioni artistiche, mentre adesso sono chiuse nei confronti degli artisti e lavorano per marchi svedesi. Era un tempo grandioso perché potevamo realizzare queste grandi idee, potevamo organizzare le mostre dentro a questi enormi spazi. Ho iniziato a lavorare esattamente dopo l'indipendenza e c'era questo bisogno di ripensare tutto non soltanto qui ma anche in altri Paesi europei come la Svezia. Hanno spesso preferito delocalizzare in Asia per realizzare le proprie idee e adesso possiamo vedere che è

stata davvero una cattiva idea. Ora possiamo vedere che in Cina stanno crescendo molto in fretta e che sono forti nel campo del *design*. Se potessi fare un salto indietro negli anni Ottanta troverei molti artisti impiegati nelle opere pubbliche ma l'intero sistema aveva a che fare con la propaganda, ovviamente c'erano anche commissioni private ma erano soltanto una minima parte se comparate a quelle pubbliche (ora la stessa identica cosa sta accadendo a sua volta in Cina).

In diverse occasioni hai posto il "documento" in relazione con l'"ornamento", ricamando su dei documenti e riscrivendone il significato. Come può questo aspetto essere rapportato con la tua esperienza in quanto persona proveniente da una cultura non slava che è nata sotto la dominazione sovietica, una dominazione che non era soltanto una questione politica ma anche, più che in altre dominazioni nel corso della storia, una questione culturale?

Devi conoscere la Storia lituana, perché c'è stato un tempo in cui la Lituania era l'entità dominante, ed anche come i rapporti con la Russia siano cambiati nel corso della Storia. I granduchi di Lituania vissero un periodo importante, compreso tra il XIV e il XV secolo, in cui unirono la Lituania alla Polonia e ad alcune parti della Russia, della Lettonia, della Bielorussia. Molti tessuti commissionati dal Granducato, come gli arazzi, venivano prodotti nell'attuale Bielorussia.

Il progetto *Red Tape*, in realtà, era una riflessione sulla burocrazia internazionale, a causa della quale dobbiamo soddisfare i molti requisiti imposti dalla Dichiarazione della Sorbona che hanno aperto il sistema educativo europeo e promosso programmi di mobilità come quello Erasmus; un ulteriore passo è stato quello del sistema dei crediti, poi quello del sistema di valutazione e infine quello della qualità. Tutto ciò è molto utile sia per i docenti che per gli studenti ma, d'altro canto, noi abbiamo un sistema di classificazione che è pure obbligatorio quando devi inviare i tuoi dati, in modo da poter essere rintracciabile e così via. A quel tempo (in cui ho realizzato *Red Tape*, n.d.r.) ero la responsabile di diversi programmi di valutazione all'interno dell'Accademia, perciò dovevo redigere un sacco di documenti cartacei: non puoi esprimere te stesso solo in un paio di frasi ma hai bisogno di scrivere centinaia di pagine per provare e dimostrare che hai il diritto di poter studiare in Europa. Si trattava più di una lotta contro la burocrazia ed è stato divertente quando ho allestito il progetto in una mostra a Philadelphia, negli Stati Uniti: numerose persone l'hanno compreso e abbiamo intrattenuto molte importanti conversazioni dal momento che la burocrazia costituisce un problema in tutti

i Paesi e le persone soffrono a causa di essa poiché molte volte non sei obbligato a fare qualcosa per poter lavorare ma sei costretto a scrivere a proposito di quanto stai facendo per poter essere valutato e questa finisce per essere una situazione folle.

Il rapporto con la cultura slava è difficile da esprimere dato che quella lituana è molto diversa sebbene l'importanza attribuita a forme di arte applicata come i tessuti sia qualcosa che abbiamo in comune: questo è dovuto al fatto che i tessuti hanno rappresentato una forma di sopravvivenza per un tempo molto lungo, un tempo in cui dovevi realizzare tutti i beni necessari per la tua casa con le tue mani e adoperando semplici strumenti. Molte fiabe raccontano queste profonde tradizioni legate ai tessuti non solo qui ma quasi ovunque (ad esempio in Asia). Sono rimasta colpita da alcuni fatti: ad esempio, in Himalaya si possono trovare luoghi ancora senza elettricità dove continuano a fare tutto a mano; lì ci sono tipi di telaio che sono gli stessi che puoi trovare in tutto il mondo. Puoi facilmente riconoscere le piante locali raccolte e utilizzate per tingere le fibre e grazie ad esse puoi ricostruire da dove provengono i tessuti. In special modo gli scienziati possono ricostruire la geografia di un oggetto grazie alle piante che sono state utilizzate per realizzarlo.

La Lituania si trova in un corridoio tra Est ed Ovest, quindi è una cultura molto meticciosa (*mixed*). All'inizio dell'XI secolo la Lituania non era così piccola come è adesso, ma è sempre stata divisa in cinque aree etnografiche: se si ricostruisce la scala dei colori corrispondenti a queste singole aree etnografiche, i risultati dimostrano che sono molto diverse tra loro. Se guardi all'area del Mar Baltico, ad esempio, puoi vedere che i colori sono molto intensi (blu, nero, rosso) e attraverso di essi puoi risalire alle piante utilizzate per ottenerli, ad esempio il chenopodio marittimo, detto anche "piede d'oca", che viene utilizzato per ottenere l'indaco e il blu. Se ci si sposta, invece, nel sud-est della Lituania, nella zona di Vilnius, si può trovare una scala cromatica completamente diversa: essa corrisponde ad una gamma di bruni, gialli e grigi, e ciò è dovuto anche al tipo di terreno che qui è caratterizzato da una più alta percentuale di sabbia e dunque, per questa ragione, vi crescono altri tipi di piante.

La tua poetica può essere facilmente ricondotta al cosiddetto femminismo storico, in particolare quello italiano. Potresti dirci di più in merito al tuo approccio nei suoi confronti?

In verità non sapevo proprio niente del femminismo italiano. Per me il femminismo viene dagli Stati Uniti, del resto la maggior parte dei teorici non è venuta dall'Italia. Anche in Lituania abbiamo avuto un forte movimento femminista all'inizio del XX secolo grazie a numerose donne

lituane, perlopiù artiste e scrittrici: oggi molte donne fanno parte del nostro Senato, ma quando il Senato lituano confermò l'indipendenza della Lituania nel 1918 non c'erano donne ma solamente uomini. Per questa ragione Laima Kreivyte ha organizzato una sorta di evento il 16 febbraio, anniversario dell'indipendenza annunciata nel 1918, e così è andata con un gruppo di artiste donne sullo stesso balcone dove fu firmato il documento di indipendenza e assieme hanno annunciato l'indipendenza dal punto di vista delle donne. Non sappiamo perché le donne siano state escluse dal Senato. Quando ci sono state le prime elezioni c'è stato un rapporto di due donne ogni due uomini ma di sicuro l'uomo è stato il vincitore, perché le donne hanno ottenuto solo due voti, una per ciascuna, quindi significa che forse alcune hanno votato per sé stesse: nessun altro ha votato per le donne in quel momento. Questo è solo un dato di fatto della Storia, ma quando si ricostruiscono gli eventi ci si rende conto che le donne sono sempre state coinvolte in una certa misura, forse non erano così conosciute come gli uomini ma sono state partecipi.

Ho guardato così tanto al femminismo degli Stati Uniti forse per le maggiori possibilità di accedere a testi teorici che provenissero da lì e questo è accaduto dopo la fine del periodo sovietico, perché finché esso era ancora in corso questo era ridicolo. Nel parlamento sovietico avevamo un'alta percentuale di donne perché era obbligatorio, non importava cosa facessero le donne, da dove venissero, eccetera, quindi se ne stavano lì proprio come delle bambole e sedevano in questo Parlamento: probabilmente non facevano nulla, mostravano solo la propria presenza, che c'erano pari diritti tra i generi e che le regole venivano rispettate, ma si è trattato solo di una *performance*. Dopo la seconda indipendenza (1990 n.d.r.) di sicuro non dovevi metterti in mostra, i diritti li avevi ma dovevi ottenerli in maniera effettiva.

Ora, a distanza di trent'anni dall'indipendenza, qui ci sono donne molto attive che a volte mi sembrano fin troppo attive perché hanno sempre la paura che un uomo possa rubare loro le opportunità. Abbiamo avuto una donna presidente per dieci anni che è stata molto attiva. Ora penso che le donne abbiano le loro posizioni, i loro diritti, nessun problema: per esempio, all'Accademia la maggior parte degli studenti sono donne, quindi vedo che il potenziale degli uomini si sta riducendo. Non mi piace questa situazione, credo nella parità di diritti. Nell'Accademia in questo momento l'80% degli studenti sono donne, solo il 20% uomini. Non apprezzo questa situazione. Abbiamo solo bisogno di un buon flusso di discussione. Quando ero una studentessa c'erano molti più uomini: ad esempio, c'erano specializzazioni in cui c'erano per la maggioranza o esclusivamente uomini, come quella in scultura o in pittura; la situazione era più equilibrata nella specializzazione in grafica tanto quanto in quella in ceramica, così come

nella teoria. Ricordo che è stata fatta un'indagine su quante artiste hanno ricevuto i premi nazionali e i premi sono stati assegnati per circa il 90% agli uomini: non è dunque difficile da capire perché la maggior parte delle donne si sia poi dedicata alla vita familiare, all'educazione dei figli e all'adempimento di compiti cui erano obbligate quotidianamente; infatti, nella cultura sovietica le donne non dovevano dimostrare di avere particolari responsabilità e così si prendevano semplicemente cura della casa, della cucina e così via.

(Qui Bogdanienè apre una breve parentesi menzionando l'episiotomia, operazione chirurgica frequentemente praticata nelle sale parto irlandesi fino ad essere vietata nel 1992 e il cui utilizzo è stato fortemente promosso dalle autorità locali della Chiesa cattolica, nonostante le gravi conseguenze a lungo termine sulle madri che l'hanno subita: si tratta di un tema che ha colpito particolarmente Bogdanienè e che, come ricorda lei stessa, è stato oggetto di un'ampia riflessione da parte del femminismo irlandese e di alcune artiste dello stesso Paese.)

Tornando al femminismo italiano, conoscevo solo qualcosa, poi ho iniziato a saperne di più in merito grazie al progetto alla base della mostra "MAGMA" dal momento che abbiamo condiviso i temi e i testi teorici di riferimento tutto il tempo, quindi ora posso dire di essere migliorata, ma le basi della mia comprensione del femminismo provengono ancora dagli Stati Uniti. Ho avuto occasione di scrivere riguardo all'approccio femminista e alle artiste che hanno cambiato la mia comprensione. Per esempio, amo Mona Hatoum: sono andata ad una sua mostra alla Tate Modern anni fa dove c'erano anche opere d'arte realizzate con i tessuti dell'area mediorientale da cui proviene; o ancora, cito Rosemarie Trockel che è una delle mie artiste preferite tra quelle che lavorano con i tessuti: ella è fondamentalmente una scultrice e nella sua pratica il senso della materialità è molto importante. Un'altra delle mie artiste preferite è Kiki Smith per la relazione che intercorre tra il suo lavoro e il tema della corporeità. Apprezzo molto anche Shirin Neshat, forse per l'importanza degli ornamenti nella sua opera, specialmente nel tatuaggio realizzato con l'henné; tra l'altro, ho intitolato una mia opera *Tattoo*: si tratta di un'opera che ho realizzato per una mostra che si è tenuta a New York dopo l'11 settembre, per la quale ho realizzato dei tatuaggi con l'henné e alcuni tappeti fatti di cenere, dando vita ad una performance che è stata ispirata dai tappeti musulmani usati per pregare. I tatuaggi rappresentavano alcuni simboli di morte ed erano applicati sulle braccia (è stato molti anni fa).

La sessualità e la maternità sono due degli argomenti principali che indagherai. Come può la tua ricerca essere collegata alla storia e alla cultura della Lituania, soprattutto dal punto di vista della sua storia religiosa?

Siamo a conoscenza del ruolo estremamente importante ricoperto dalle consorti dei granduchi di Lituania: ad esempio Morta, la moglie del re Mindaugas (entrambi furono incoronati nel 1253 n.d.r.) è stata guardata con un certo rispetto da parte del Vaticano perché ha partecipato attivamente alla discussione politica ed ha avuto una grande influenza sul marito e sulle sue decisioni. Guardando all'etnografia lituana, ci sono, per esempio, questi canti tradizionali chiamati *rauda* (derivanti dai più antichi *raudos* n.d.r.) che sono associati ad una parte importante della cultura lituana. Infatti, essi riguardano quel particolare momento in cui le giovani ragazze vengono allontanate a causa del loro matrimonio ed esse realizzano che la loro vita si sta in qualche modo fermando, perché avrai un bambino dopo l'altro, dovrai prenderti cura della tua casa e di tuo marito, dovrai essere responsabile di tutto. Questo significa che la tua bella vita si sta fermando e tu andrai all'inferno, un inferno sulla terra. Questi canti sono assolutamente terribili. Eseguendo questi canti, le ragazze piangevano in cerchio sapendo che solo giorni brutti le aspettavano solo giorni duri. Questo è il modo in cui la vita delle donne è stata percepita nella tradizione lituana. Da un lato ci sono i re e le regine, questo lato bello e splendente, e dall'altro lato le persone normali che vivono in un'atmosfera buia senza poter accedere alla conoscenza, infatti per secoli la maggior parte dei lituani è stata analfabeta. Ci sono anche canti dedicati alle donne che si sono suicidate per essere rimaste incinte al di fuori del matrimonio, dato che la loro vita e quella del loro bambino non potevano che essere terribili. Anche molti scrittori lituani si sono occupati di questo argomento. Non ho mai sentito canti più tristi di questi da nessuna parte, quindi direi che il destino della donna era molto, molto triste.

Come dicevo, quando le donne eseguivano questi canti piangevano letteralmente e si compieva una sorta di cerimonia sciamanica. Questa tradizione è sicuramente legata al nostro passato pagano – i lituani sono stati tra gli ultimi pagani in Europa – e le nostre divinità erano legate alla natura e ai suoi elementi, anche i nomi delle persone hanno tuttora spesso a che fare con la natura. Per esempio, io mi chiamo Eglè ed Eglè è il nome dell'albero di Natale (letteralmente significa "abete", n.d.r.). C'è anche una leggenda su una certa Eglè soprannominata "la regina dei serpenti d'erba" e attraverso quella storia puoi capire la tragedia della storia umana, è una sorta di versione lituana del mito della Medea.

(Segue la spiegazione di altri nomi tipici lituani di origine pagana, tra cui ricordiamo Laima, che significa "fortuna", e Upès che, come abbiamo potuto già scoprire in precedenza, vuol dire "fiume". La scrivente si prende qui la libertà di aggiungere che sia Eglè che Laima sono entrambi parimenti diffusi nella vicina Lettonia, dove Laima è anche il nome di una storica ditta che produce cioccolato a Riga sin dall'Ottocento e alla quale è dedicato un museo nella medesima città.)

La mia riflessione sulla maternità e la sessualità è stata ispirata dai momenti di vita quotidiana trascorsi con i miei due figli che ho fatto crescere in modo molto tradizionale, rimanendo con loro a casa per sei anni. Sicuramente volevo esprimermi come artista in qualche modo così ho iniziato a parlare con loro, a disegnare spesso e a svolgere altre attività creative assieme a loro: posso dire di aver trascorso uno splendido periodo assieme ai miei figli e di aver apprezzato ogni momento della mia vita. Non mi pento di nulla, si è trattato di trascorrere sei anni a casa con la mia famiglia. Ora vedo che le donne partoriscono e corrono di nuovo a lavorare solo perché non vogliono perdere la loro posizione. So che è importante al giorno d'oggi, ma dato che ne ho già fatto esperienza so che il tempo che trascorri con i tuoi figli è così importante perché è il momento in cui tutto sta cambiando nella tua mente, nel tuo pensiero: è qualcosa che devi sentire. In seguito, devi lasciarli lottare per sé stessi, ma penso che fino all'età di sei anni la madre debba essere loro molto vicina. Una parte delle mie opere è nata lavorando con i bambini, quindi si trattava di progetti cui lavoravamo assieme: una di queste, ad esempio, è l'angelo che ho realizzato con una minuscola tecnica Gobelin nello stesso periodo in cui anche i miei figli disegnavano angeli per la maggior parte del tempo, così ho fatto una mostra che esponeva questi angeli riflettendo sul loro significato. Mi sono anche resa conto che quello che stavano disegnando durante i loro primi anni di vita è ciò che hanno realizzato nelle loro vite: uno dei miei figli spesso disegnava righe e quadrati e adesso lavora nel campo dell'informatica, all'epoca non riuscivo a capire e ho solo cercato di incoraggiarlo ad esprimersi, ora vedo i risultati. Mia figlia, invece, ora è un ingegnere e all'epoca amava disegnare veicoli tutto il tempo. Questo significa che potete trovare il modo di incoraggiare il bambino nel corso degli anni ed è molto importante che i genitori lo facciano, perché molte volte i genitori vogliono solo realizzare le proprie idee. Tuttavia, non penso di poter dare una risposta valida.

Lo strumento metodologico più importante dal punto di vista della mia pratica è aprire le possibilità che vengono solo dal qui ed ora: questo accade se ti trovi assieme alla tua famiglia e quindi hai la possibilità di essere completamente messo a nudo e aperto alla situazione che ti circonda, avendo così l'opportunità di creare grazie ad essa. Per questo adesso sto creando queste mascherine sanitarie ornate con parole, frasi e ricami (Bogdanienè fa qui riferimento alla serie *Coronart*¹⁰³⁵, 2020). Quando non lavoravo come artista ma per un'istituzione cercavo di remixare tutto in modo artistico. Quindi penso che la cosa più importante per gli artisti non sia realizzare grandi cose e tutto ciò che è intorno a me può servire ad essere un "grande artista": penso che tu stessa sia solo quella polvere minuta e devi essere aperta agli eventi che

¹⁰³⁵ <http://www.eglegandatextile.com/en/works/coronart-en/> (consultato in data 15 marzo 2021)

stanno accadendo intorno a te, e devi respirarli, devi respirare tutti questi odori ed essere gentile nel tuo spirito e nel tuo cuore. Penso che tu debba essere molto aperta, non chiusa ma aperta a tutto ciò che sta accadendo intorno a te. Non c'è bisogno di vedere l'artista come una sorta di monumento vivente senza alcun contatto con l'ambiente circostante, quindi la mia posizione è quella di essere molto, molto aperta a tutto ciò che sta accadendo intorno. Sono molto felice perché l'ambiente circostante cambia continuamente, quindi hai sempre ispirazioni, non c'è alcun problema nel trovare l'ispirazione dall'esterno, devi solo aprire gli occhi e respirare questi odori e tutte queste idee.

C'è una componente della cultura lituana che è molto, molto religiosa. Ricordo anche che durante la mia infanzia dovevo andare in chiesa ogni domenica, era obbligatorio, dovevi farlo con la nonna. Durante il periodo sovietico le chiese continuavano ad essere attive, non tutte e non così tante come adesso, ma se volevi andarci potevi farlo. I membri della Chiesa sono stati perseguitati per le proprie idee politiche, ma la religione di per sé non era completamente proibita. Tutti noi celebravamo la Pasqua, per esempio, ma nessuno lo sapeva. Ricordo che ogni singolo operaio, anche il più sporco, veniva indossando una camicia pulita a Pasqua. I leader del Partito Comunista ci guardavano vestiti in quel modo, ma non potevano fare nulla, quindi indossavamo solo quei vestiti bianchi e belli. Senza parole, puoi visualizzare ed esprimere ciò che stai pensando davvero, a volte con i capi d'abbigliamento se vuoi. Lo stesso è accaduto con gli abiti tradizionali in epoca sovietica, nessuno diceva niente, lo facevi e basta: l'importante era che non fosse dichiarato che lo stavi facendo per l'indipendenza della Lituania, eccetera. Si è creata così una frattura tra la vita reale e quella ufficiale. Penso che la rivoluzione sia avvenuta in Lituania così rapidamente perché tutti stavano vivendo una sorta di doppia vita. Comunque, penso che anche la religione pagana abbia avuto un'influenza davvero molto forte. Penso che la nostra religione sia una sorta di mix tra il cristianesimo, che è stato fortemente combattuto durante il periodo sovietico, e il paganesimo: con ogni probabilità, è il secondo che oggi sentiamo più nel nostro sangue. Una terza "religione" può essere considerata la stessa indipendenza lituana, unita ai valori che essa rappresenta, perché la libertà ha costituito una sorta di religione in Lituania, tanto quanto uno sport come il basket, anche perché i lituani, quando hanno vinto per la prima volta dopo l'indipendenza, hanno simbolicamente vinto contro i sovietici, quindi vincere nel basket significava anche "vincere contro il russo", un modo per dimostrare il proprio potere.

(Qui Bogdaniene fa riferimento alla storica vittoria della squadra nazionale di basket lituana alle Olimpiadi di Barcellona del 1992, la prima edizione delle Olimpiadi cui la Lituania ha potuto

partecipare come Stato indipendente dopo aver riconquistato l'indipendenza. Vincendo la medaglia di bronzo, i lituani fecero perdere la Squadra Unificata, ovvero ciò che rimaneva a livello sportivo dell'ormai ex Unione Sovietica¹⁰³⁶. La scrivente aggiunge che, in quell'occasione, gli atleti lituani indossarono una divisa in tessuto tie-dye, simbolo della controcultura degli anni Sessanta e Settanta, il cui stile incarnava ai loro occhi la libertà che si poteva vivere in Occidente.)

Hai sempre coinvolto i tessuti nella tua pratica, utilizzando diverse tecniche e tipi di fibre. Come hai scelto quelli su cui concentrarti maggiormente?

Sto ridendo perché sono i materiali a scegliermi, quindi direi che è l'esatto opposto. Entrano nella mia pratica in modo accidentale, ma credo che mi piacciono moltissimo i materiali. Mi piace toccarli e ciò che conta per me è elaborare il concetto e trasporlo in un modo molto minimalista. Inoltre, ciò che mi sembra importante è il tempo speso nel fare qualcosa, quindi il processo è altrettanto importante. A volte, quando tessi in stile Gobelin, per esempio, puoi vivere anni facendo un unico tipo di arte. Questo significa che stai solo facendo e realizzando le tue idee, significa che stai creando ogni giorno, ogni ora, ogni minuto, stai facendo crescere le tue esperienze visivamente attraverso la forma di un arazzo. Rido anche quando dico che è un po' come un'arte delle streghe, una sorta di pratica sciamanica. Questo riguarda anche il feltro. L'opera in feltro descrive il tuo umore, il tuo modo di essere a livello psicologico, perché ho provato sulla mia pelle che se non sei pronto a farlo questo influisce sulla qualità del materiale, vi rimangono dei buchi e il suo valore estetico perde in bellezza. Tutte le tecniche sono un'immagine del tuo mondo interiore, quindi dimostrano che hai delle basi pregresse da un punto di vista tecnico e puoi svolgere quel tipo di attività e hai speso del tempo per questo, ma alla domanda sul "Perché queste tecniche?" è difficile rispondere in modo univoco. Sono davvero interessata alle tecniche, quindi continuo a crescere tutto il tempo, ogni giorno. Quello che sto facendo prevalentemente in quest'ultimo mese è ricamare, sto mescolando il ricamo manuale con quello realizzato a macchina e, così facendo, sto realizzando queste mascherine.

(Va a prendere alcune di queste mascherine per mostrarle alla scrivente.)

Sto facendo queste maschere solo per aiutare i medici e i commercianti, le persone che lavorano al mercato e alcuni miei amici che ne hanno bisogno. Ne mostrerò alcune che sono già pronte e altre che sono ancora incompiute. Ad esempio, questa è rinforzata con del metallo ed è ricamata,

¹⁰³⁶ S. Orlando, *Tutti i colori del caro stinto*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 14 agosto 2020, pp. 68-71

il messaggio dice "Baciami più tardi". Questa è mia, è quella che indosso ogni giorno, vi ho ricamato "La vita è bella". Quest'altra è stata realizzata per il Venerdì Santo, dal momento che la sto facendo come se fossero una sorta di diario, una per ogni giorno. Così facendo, ora ho già pronte 32 maschere. Quest'altra cambia colore e mostra se hai la febbre o meno. Questa è quella che sto facendo in questo momento, essa riproduce un *litas* (valuta lituana precedente l'avvento dell'euro nel 2015, n.d.r.) che riproduce a sua volta il ritratto di una famosa scrittrice lituana, Žemaitė (pseudonimo di Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė, n.d.r.). Žemaitė ha iniziato a scrivere quando aveva sedici anni, viveva in campagna all'inizio del XX secolo ed era una delle donne più attive di cui abbiamo parlato prima; non venne coinvolta formalmente nel Senato, ma era vicina all'uomo che ha firmato l'indipendenza della Lituania ed è stata l'unica donna scelta per essere omaggiata su un *litas* dopo l'indipendenza: dal momento che il valore assegnatole è stato quello di 1 *litas*, quindi il valore più piccolo, questo significa che, in quanto donna, questo era il massimo valore che potesse rappresentare.

(A questo punto, Bogdanienė racconta brevemente di un progetto dedicato al riciclo dei rifiuti attraverso il jewelry design che sta portando avanti in quello stesso periodo.)

I messaggi sulle mie mascherine intendono rappresentare l'importanza di vivere con consapevolezza, perché le persone possono sentirsi molto giù: alcune di loro hanno perso il lavoro, altre ancora non hanno potuto incontrare i propri affetti, finendo per vivere in un isolamento piuttosto duro. (...) Le maschere sono solo un modo per aiutare la gente. Durante le prime settimane non avevamo abbastanza mascherine mediche ma le persone dovevano lavorare, specialmente i medici. Te le ho appena mostrate perché l'idea era quella di continuare a creare le mascherine e inviarle a determinate persone. (...) All'inizio una delle necessità più urgenti era quella di trovare persone che potessero realizzare con le proprie braccia le mascherine, così tante donne qui in Lituania hanno iniziato a farlo. (...) Nel mio caso le sto facendo principalmente per i commercianti, dopo che ho iniziato a farle per i medici e poi per gli artisti. Anche gli artisti sono una parte molto vulnerabile della società al giorno d'oggi perché hanno perso la possibilità di mostrare le loro opere in degli spazi fisici; alcuni di loro, specialmente i cantanti, gli attori e gli altri artisti dell'ambito performativo non possono lavorare. Nessuno sa quando saranno di nuovo in grado di farlo, quindi la questione che rimane aperta è: come poter sopravvivere? Abbiamo iniziato a discutere di come il governo potrebbe aiutarli perché gli uomini d'affari stanno ricevendo qualcosa dal governo, ma gli artisti?

(Segue un breve confronto sul rischio che l'arte divenga una pura forma di intrattenimento, a maggior ragione in tempo di pandemia, mentre Bogdaniené mostra altre mascherine da lei realizzate.)

Tornando alla questione delle tecniche, sono molto aperta alle innovazioni. Cosa intendo, dunque, quando dico che sono le tecniche a trovarmi? Riguardo al feltro, per esempio, tutto è iniziato dalla pratica compiuta con gli studenti quando, molti anni fa, siamo andati in una fabbrica di feltro che era stata appena chiusa e abbiamo potuto vedere centinaia di migliaia di chili di lana che sembravano una sorta di grande installazione. Quell'immagine mi è rimasta impressa e mi ha ispirato così tanto che ho deciso di usare una parte di questa lana, che altrimenti sarebbe stata buttata via, ed è così che è iniziata la mia sperimentazione col feltro. Da allora ho lavorato per circa quindici anni utilizzando questa tecnica e ne ho studiate fino ad ora le potenzialità. Ho anche scritto un libro sul feltro e sulla sua storia anche al di fuori dell'Europa, ad esempio in Asia.

In molti casi, i tessuti sono il materiale da cui parti per realizzare sculture che possono persino rappresentare interi corpi umani. Cosa significano per te questi corpi fittizi e come possono essere posti in relazione con dei corpi reali (ad esempio in O, mano angele..., 2009)?

È abbastanza divertente che tu abbia notato che i corpi sono molto importanti nella mia pratica, io rappresento molti corpi, ma per lo più è difficile chiedere a qualcuno di mostrarmi il proprio corpo così che io possa adoperarlo come modello, perciò uso principalmente il mio corpo e il corpo di mio marito perché mi è vicino così posso sperimentare con lui e renderlo parte dei miei progetti; a volte chiedo anche a dei buoni amici. (...) Queste opere (sculture in feltro dalle fattezze umane, n.d.r.) mostrano quanto sia difficile al giorno d'oggi creare una reale empatia con le altre persone. È molto più facile crearci un'"immagine di plastica", il bodybuilder, il bellissimo ragazzo che stai sognando. (...) In quella serie di fotografie (*O, mano angele*, n.d.r.) mi porto appresso quel ragazzo, posso portarlo ovunque, è calmo, non sta urlando, quindi è una presenza che crea un senso di notevole *comfort* e c'è una sorta di ironia dietro tutto questo. Nella nostra contemporaneità le persone non provano abbastanza passione per costruire relazioni tra loro, specialmente tra generi diversi: in fondo, siamo tutti differenti, quindi hai bisogno di molto amore, passione ed empatia per costruire una relazione normale.

Dopo quest'esperienza, ho iniziato a fare delle ricerche riguardo al tema dell'amore nelle mitologie e nelle religioni, specialmente nella Bibbia, prestando attenzione ad episodi come

quello di San Giovanni e Salomè o a quello di Giuditta e Oloferne, e molti altri ancora. Mi sono concentrata sul gesto di tagliare la testa all'uomo, e la questione per me era: come ti puoi sentire quando lo fai, a cosa stai pensando, che tipo di emozioni stai cercando di provare mentre tagli la testa dell'uomo.

(Segue la descrizione di alcune opere che affrontano questi temi.)

Sempre per quanto concerne le sculture antropomorfe in feltro, questi corpi non hanno caratteristiche specifiche, ricordano solo l'idea astratta di qualcuno o qualcosa del genere. Insisto sul processo perché, quando puoi cambiare le caratteristiche fisionomiche della scultura, ti senti come Dio o come una Dea. Forse mi piacciono così tanto i tessuti perché ci investi così tanto tempo, stai pensando tutto il tempo insieme alle tue braccia, quindi in qualche modo stai ripensando a tutto il mondo.

(A questo punto, nasce nella scrivente la curiosità di sapere come mai Bogdaniene riproduca spesso il motivo decorativo della rosa nelle proprie opere, comprese alcune delle sculture in feltro di cui sopra.)

Ricamo spesso rose per il loro valore simbolico che rimanda alla tradizione cristiana e al mio personale interesse per i paramenti sacri nel Cattolicesimo. Ho anche dipinto rose per molto tempo. La rosa può anche essere paragonata al sangue nelle mestruazioni: mia nonna spiegava che l'inizio delle mestruazioni è il momento in cui le donne iniziano a fiorire. Ci sono momenti nella vita di una donna in cui lei sta fiorendo e la rosa è la regina dei fiori. La rosa si collega anche alla comprensione del *kitch*: c'è stato un tempo, tra l'XIX e il X secolo, in cui la maggior parte delle donne voleva ricamare e decorare qualcosa e la rosa era considerata proprio come un semplice simbolo di *bellezza*, senza alcuna reale comprensione della sua iconografia e del suo valore simbolico.

Rifletti spesso attorno alla relazione che intercorre tra il tessuto e la corporeità attraverso un approccio performativo. Potresti spiegarci meglio le ragioni di questa scelta?

Probabilmente tutto è nato dalla comprensione del tempo, perché la performance è una forma d'arte basata sul tempo. Ho bisogno del tempo per descrivere le narrazioni, per parlare, per raccontare. Le donne sono le narratrici per eccellenza. Se si può compiere qui un confronto tra

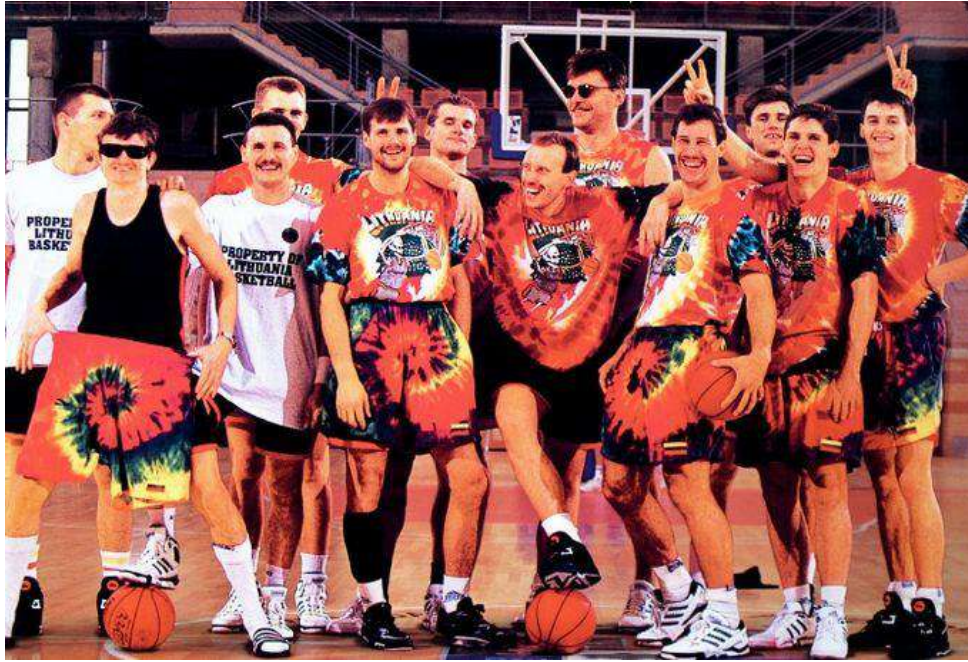
l'arte degli uomini e quella delle donne, gli uomini sono più propensi a fermare l'immagine, specialmente nella pittura, mentre le donne vogliono raccontare la storia, quindi la performance è il modo migliore per compiere una narrazione. Questo è il motivo per cui credo che i migliori artisti nel campo della performance siano donne, come Abramović e così via. In *Dance and the Carpet* ho lavorato alla realizzazione di un tappeto per due settimane. Ho invitato i miei amici ad unirsi a me, dicendo loro che il tappeto è casa mia e il tappeto è la mia vita. Questo era il posto dove incontrarsi e discutere, quindi si tratta anche di un'immagine metaforica. Per mostrare il processo di creazione ho bisogno di tempo e il ricorso al tessile equivale a molto tempo. Nella pittura, in pochi secondi, posso fare un capolavoro per te, nel tessile no, hai bisogno di molto tempo per farlo. Si sovrappongono così due componenti: il tempo legato alla pratica tessile si unisce al tempo concettuale della performance, e questo accade contemporaneamente. (...)

Nel 2014 hai eseguito Dance and the Carpet. Cosa rappresenta per te l'oggetto tappeto e cosa credi che possa rappresentare nella cultura lituana?

La performance è stata realizzata in un castello che si trova sulla strada per il Mar Baltico e che è stato considerato il castello più bello di tutta la Lituania durante il XVII secolo. C'è una leggenda interessante sulla storia della moglie del proprietario e per me è importante raccontare storie sulle donne. Si chiamava Barbora, si ritrovò vedova, era molto ricca ed impiegò numerosi sforzi per rendere bellissimo questo castello. C'è una leggenda su quanto fosse severa, soprattutto nei confronti dei lavoratori, pare li odiasse. (...) Secondo un'altra leggenda, Barbora vive ancora nel castello e durante la notte puoi incontrarla, quindi ho deciso di rimanere lì durante la notte mentre realizzavo il tappeto sia di giorno che di notte, cercando di creare la situazione ideale per questo incontro. Ho comprato del Cognac e del cioccolato fondente come protezione speciale contro i fantasmi ed è stata un'esperienza molto interessante perché ero completamente sola all'interno di questo enorme castello senza vetro alle finestre, al loro posto c'era soltanto plastica perché in quel momento era in corso un restauro. C'era una tempesta quella notte, avevo con me solo questa piccola lampada ed ero molto spaventata. C'era un accordo tra me e il guardiano secondo il quale lui doveva chiudermi dentro il castello. Dopo mezzanotte, è venuto a sbloccare la porta e io sono potuta andare a dormire. Ho iniziato a comporre il tappeto usando fiocchi di lana e a un certo punto ho potuto vedere questa figura nera uscire da un buco nero nel soffitto, sono rimasta davvero scioccata e ho finito per rimanere distesa sulla lana, semplicemente aspettando qualcosa. Mi resi presto conto che si trattava di un gran numero di pipistrelli che iniziò a volare velocemente, stanza

dopo stanza, come una nuvola nera. La realizzazione del tappeto è quindi essa stessa una performance. Ho iniziato a farlo all'interno della bellissima stanza dove Barbora dormiva e lo schema compositivo deriva dai tappeti di quel periodo storico. Quei *patterns* sono un modo per riattivare quella storia e quel patrimonio. Più tardi ho chiamato il mio compagno di tango argentino e insieme l'abbiamo distrutto. Il tango è una danza magica in cui la donna deve solo seguire l'uomo, non puoi ballare da sola nel tango, non puoi ballare senza un partner perché il partner in quel momento ti sta sostenendo, devi dimenticare te stessa e rilassarti completamente. Dal momento che sono una donna piuttosto forte fatico a farlo, quindi mi sono posta in questa situazione molto scomoda e ho studiato in una scuola di tango per tre anni. È stato difficile per me perché volevo guidare la danza tutto il tempo, mentre in quella circostanza devi dimenticare te stessa e diventare come l'acqua. Non sei niente nel tango ma allo stesso tempo il tuo potere consiste nel seguire, devi percepire questi movimenti che rimangono segreti pur essendo molto vicina al corpo del partner. Penso che sia fondamentale per tutte le donne provare il tango solo per sapere cos'è e quanto è importante sentire l'altro. Scegliere di ballare sul tappeto significava invitare l'uomo nella mia vita, in casa mia. Nel tango devi dimenticare te stessa il più possibile solo per seguire l'uomo, questa è stata la sfida per me fin dall'inizio. Le fibre del tappeto non erano fissate ed entrarvi significava distruggerlo. Si può interpretare il tappeto come la propria vita e la costruzione dei propri sogni: infatti, finiamo tutti per erigere alcuni castelli di vetro nella nostra mente riguardo a come la nostra vita potrebbe o dovrebbe essere. La vita ci lancia continue sfide e non sempre siamo in grado di affrontarle, quindi ogni volta devi distruggere e ricostruire il tuo modo di comprendere la vita. In questo caso, l'uomo rappresentava l'ignoto, l'estraneo, e abbiamo ballato insieme: così ho accettato di distruggere la mia vita, simbolizzata dal tappeto. Alla fine della performance mi sono seduta per terra e ho cercato di ripristinare il tappeto con qualche espediente, riportandolo a come era prima, ma questa operazione si è rivelata presto essere impossibile. Non puoi fare ritorno al tuo passato. Mi sono preparata per tre anni in vista di questa performance. Il tappeto rappresenta dunque la vita e soprattutto i sogni, l'immaginazione.

Nell'arte popolare lituana non esiste una tradizione legata ai tappeti, quindi concepiamo il tappeto per lo più come asiatico. Un tempo non era comune in Lituania possedere questi tappeti, ma dal XII secolo in poi i tappeti hanno iniziato ad essere acquistati dai nobili lituani e all'interno di alcuni castelli si potevano trovare dei laboratori che li producevano.



La squadra nazionale di basket lituana alle Olimpiadi di Barcellona del 1992



Il monumento in onore della scrittrice Žemaitė eretto nei pressi di Gedimino prospektas a Vilnius (fotografia scattata dalla scrivente nel maggio 2020)

Bibliografia

- Abakanowicz. Eine polnische Textilkünstlerin*, Ausstellungskatalog (Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft), Helmhaus, Zürich 1968
- A. Accatino, *Outsiders. Storie di artisti geniali che non troverete nei manuali di storia dell'arte*, Giunti, Firenze 2017
- E. Adnan, *Life is a Weaving*, Galerie Lelong, Paris 2016
- A. Albers, *Constructing Textiles*, in *The Textile Reader*, curated by J. Hemmings, Berg, London 2012
- A. Albers, *On Designing*, Wesleyan University Press, Middletown 1962
- A. Albers, *On Weaving*, Princeton University Press, Princeton 2017
- J. Albers, *Interazione del colore*, Milano, Il Saggiatore 2013
- S. Aleksievič, *Tempo di seconda mano. La vita in Russia dopo il crollo del comunismo*, a cura di N. Cicognini e S. Rapetti, Bompiani, Milano 2014
- B. Alemagna, *Mio amore*, Topipittori, Milano 2020
- C. Alemani, *Cattedrali di stoffa, fragili omaggi alle culture precolombiane*, in "D-La Repubblica", 18 gennaio 2020
- C. Alemani, *La musa emancipata che ebbe più coraggio dei dadaisti*, in "D- La Repubblica", 8 febbraio 2020
- C. Alemani, *Millenarie cosmologie spirituali, tramandate oralmente, sono minuziosi ricami su tela di lino*, in "D-La Repubblica", 20 febbraio 2021
- S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1984
- G. Altea, *Giardini di seta. Vittorio Accornero per Gucci 1960-1981*, Agave Edizioni, Sassari 2009
- G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano 2012
- Amazzoni dell'avanguardia. Alexandra Exter, Natal'ja Gončarova, Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadez'da Udal'cova*, catalogo della mostra a cura di J.E. Bowlt e M. Drutt (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), Guggenheim Museum Publications, New York 2000
- Anni Albers*, exhibition catalogue curated by A. Coxon, B. Fer and M. Müller-Scharek (London, Tate Modern), Yale University Press, New Haven 2018
- Antanas Sutkus. Planet Lithuania*, edited by T. Schirnböck, Steidl, Göttingen 2018
- A. Arber, *Erbari. Origine ed evoluzione 1470-1670*, Aboca Edizioni, Sansepolcro (AR) 2019
- Armenity. Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*. 56. esposizione internazionale d'arte di Venezia, a cura di A. Cüberyan von Fürstenberg, Venezia 2015

- Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe*, edited by A. Janevski, R. Marcoci, K. Nouril, The Museum of Modern Art, New York 2018
- E. Asadi, S. Bello, *La prima neve*, Topipittori, Milano 2021
- C. Ashby, *Modernism in Scandinavia: Art, Architecture and Design*, Bloomsbury, New York 2017
- C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall' autoritratto alla Body Art*, dossier in "Art&Dossier", 289, giugno 2012
- C. Baldacci, *Atlante del corpo emozionale*, in "Art&Dossier", gennaio 2020
- C. Baldacci, *La scultura come gioco*, in "Art&Dossier", 344, giugno 2017
- H. Belting, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009
- J. Blanchaert, E. Agudio, *Angelo ribelle. Jean Blanchaert ed Elena Agudio incontrano Clemen Parrocchetti*, in "Art&Dossier", 280, settembre 2011
- E. G. Bogdanienė, *Absolute Textiles. The history of Lithuanian fine textiles and history in textile artwork* <<http://www.eglegandatextile.com/wp-content/uploads/2015/10/EGB-Absolute-textiles-eglegandatextiles.pdf>>
- L. Bourgeois, *Distruzione del padre/Ricostruzione del padre. Scritti e interviste 1923-2000*, a cura di M. L. Berdadac, H. U. Obrist, Quodlibet, Macerata 2008
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010
- M. Breen, *Vita di una femminista nel "paese più paritario del mondo"*, in "Norvegia. The passenger", Iperborea, Milano, giugno 2019
- I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991
- J. Brokken, *Anime baltiche*, Iperborea, Milano 2014
- A. Brown, *Sesso, potere e premio Nobel*, in "Svezia. The passenger", Iperborea, Milano, settembre 2020
- A. Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, Manchester 2017
- D. Burnie, *Fiori spontanei del Mediterraneo*, Dorling Kindersley Handbooks, London 1995
- A. Butchart, *The Artificial Divide Between Fine Art and Textiles is a Gendered Issue*, in "Frieze", 14 November 2018 <<https://frieze.com/article/artificial-divide-between-fine-art-and-textiles-gendered-issue>>
- C. Cahun, *Le scommesse sono aperte*, Edizioni WunderKammer, Vignola 2018
- G. P. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci editore, Roma 2011
- A. Callen, *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914*, Astragal Books, London 1979
- E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Feltrinelli, Milano 2013

- G. Celant, *Arte Povera*, dossier in "Art&Dossier", 284, gennaio 2012
- G. Celant, *Armix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2021
- G. Celant, *Architettura radicale*, in *Architettura+Design 1965-2015*, Quodlibet, Macerata 2018
- G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017
- W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames&Hudson, London 1990
- J. Chicago, *Woman as Artist*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, edited by H. Robinson, Wiley-Blackwell, Hoboken 2015
- S. Chbosky, *The perks of being a wallflower*, Pocket Books, New York 1999
- B. Cibrario, *Il rumore del mondo*, Mondadori, Milano 2018
- C. Coidessa, *Artiste donne alla Biennale del '68*, in *Venezia 1968*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, 12 dicembre 2018)
- A. Colonetti, E. Brigi, V. Croci, *Design italiano del XX secolo*, dossier in "Art&Dossier", 244, maggio 2008
- J. Concejo, *M come il mare*, Topipittori, Milano 2020
- Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di E. De Cecco e G. Romano, Postmedia Books, Milano 2002
- C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2010
- Cut and Paste. 400 Years of Collage*, exhibition catalogue curated by P. Elliott, F. Gowrley, Y. Etgar (Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art), Trustees of the National Galleries of Scotland, Edinburgh 2019
- Da Dahl a Munch. Romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*, catalogo della mostra a cura di M. Lange (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara Arte Editore, Ferrara 2001
- V. N. Dadrian, *Storia del genocidio armeno. Conflitti nazionali dai Balcani al Caucaso*, Guerini e Associati, Milano 2003
- J. Damase, *Sonia Delaunay-Fashion and Fabrics*, Thames&Hudson, London 1991
- Dancing with Myself*, a cura di M. Bethenod e F. Ebner (Venezia, Punta della Dogana), Marsilio, Venezia 2018
- A. C. Danto, *Weaving as Metaphor and Model for Political Thought*, in *The Textile Reader*, op. cit.
- D. Davanzo Poli, *Piccola storia delle iniziali ricamate*, in "Rakam", ottobre 2002
- D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, Skira editore, Milano 2007
- R. De Fusco, *Storia del design*, Laterza, Bari-Roma 1982
- G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, Pratiche Editrice, Parma 1997
- E. Dellapiana, G. Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET, Torino 2015

- M. De Michelis, A. Kohlmeyer, *Bauhaus*, dossier in "Art&Dossier", 119, gennaio 1997
- Le letterature dei Paesi baltici (della Finlandia, Estonia, Lettonia, Lituania)*, a cura di G. Devoto, Sansoni, Milano 1969
- C. de Zegher, *Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots*, in *The Textile Reader*, op. cit.
- M. Diacono, *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013
- P. U. Dini, *L'anello Baltico. Lituania, Lettonia, Estonia: un profilo storico-culturale*, Vocifuoriscena, Viterbo 2018
- E. Dissanayake, *Art as a Human Behavior: An Ethological View of Art*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1980
- E. Dissanayake, *Genesis and Development of Making Special*, in *Rivista di estetica*, 54, 2013
- E. Dissanayake, *The Artification Hypothesis and its Relevance to Cognitive Science*, in *Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics, Cognitive Semiotics*, 2009
- E. Dissanayake, *The Core of Art: Making Special*, in *Homo Aestheticus: Where Art Come From and Why*, New York, Free Press, New York 1992,
- I. Ducrot, *La matassa primordiale*, Nottetempo, Roma 2008
- I. Ducrot, *La stoffa a quadri*, Quodlibet, Macerata 2018
- Dutch wax-resist textiles: Roger Gerards, creative director of Vlisco, in conversation with Jessica Hemmings*, in *Cultural Threads: transnational textiles today*, edited by J. Hemmings, Bloomsbury Academic, London 2015
- R. Elizegi, *Collage by Women: 50 Essential Contemporary Artists*, Promopress, Barcelona 2020
- Estonian Art 20. 20 Years of Estonian Art*, edited by S. Koosel, Estonian Institute, Tallinn 2018
- E. Fatland, *La frontiera. Viaggio intorno alla Russia*, Feltrinelli, Milano 2020
- Fiabe lapponi*, Iperborea, Milano 2014
- A. Flaccavento, *L'ornamento non è delitto*, in "Domus Moda", 3, 2017
- F. Formenton, *Il libro del tappeto*, Mondadori, Milano 1984
- M. Fowkes, R. Fowkes, *Central and Eastern European Art since 1950*, Thames&Hudson, London 2020
- N. Fox Weber, *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, Il Saggiatore, Milano 2019
- B. Friedewald, *Women Photographers. From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Prestel, München 2018
- M. L. Frisa, *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato: dal sarto al direttore creativo*, Il Mulino, Bologna 2015
- D. Galateria, *Una visione e nei quadri apparvero i quadretti*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 25 gennaio 2019
- S. Gaudiosi, *Necessario è solo il superfluo. Intervista a Lea Vergine*, Postmedia Books, Milano 2019

- Gerhard Munthe 1849-1929. Norwegische Bildteppiche des Jugendstils aus dem Kunstgewerbemuseum Trondheim*, Ausstellungskatalog (München, Villa Stück), München, 1989
- Georgia O'Keeffe*, catalogo della mostra a cura di B. Buhler Lynes (Roma, Fondazione Roma Museo), Skira editore, Milano, 2011
- M. Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, Milano 2012
- Gli armeni e Venezia. Dagli Sceriman a Mechitar: il momento culminante di una consuetudine millenaria*, a cura di B. L. Zekiyani e A. Ferrari, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004
- S. Gnoli, *Essere strani è stupendo*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 24 gennaio 2020
- R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames&Hudson, London 1988
- R. Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, Thames&Hudson, London 2018
- A. F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008
- L. Gosling, H. Robinson, A. Tobin, *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, Tate Publishing, London 2019
- A. Grosfilley, *Wax & Co. Antologia dei tessuti stampati d'Africa*, L'Ippocampo, Milano 2018
- F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*, Johan&Levi, Milano 2017
- A. Gussoni, *Maria Lai, l'arte è una fiaba*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 7 giugno 2019
- J. Hall, *Breaking Ground. Architecture by Women*, Phaidon, London 2019
- Hamelin, *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Bologna 2012
- Hannah Ryggen. Woven Manifestos*, exhibition catalogue curated by M. Paasche and E. Schlicht (Frankfurt, Schirn Kunsthalle), Prestel, München 2019
- D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Editions, Roma 2019
- D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2018
- E. Heartney, H. Posner, N. Princethal, S. Scott, *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium*, Prestel, München 2013
- C. Hunter, *I fili della vita. Una storia del mondo attraverso la cruna dell'ago*, Bollati Boringhieri, Torino 2020
- Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di F. Pasini e G. Verzotti (Rovereto, MART), Skira editore, Milano 2003
- L. Impelluso, *La Natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Mondadori Electa, Milano 2003
- Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, a cura di G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini, Sagep Editori, Genova 2015

- J. Itten, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano 2010
- S. R. H. Jacobsen, *Isola*, Iperborea, Milano 2018
- Jannis Kounellis, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Venezia, Fondazione Prada), Fondazione Prada, Milano 2019
- C. Jansen, *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*, Laurence King Publishing, London 2017
- O. Jones, *The Grammar of Ornament. A visual reference of Form and Colour in architecture and the decorative arts*, Ivy Press, Lewes 2000
- R. Klanten, *Cutting Edges: Contemporary Collage*, Gestalten, Berlin 2011
- R. Krauss, *La scultura nel campo allargato*, in *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, a cura di H. Foster, Postmedia Books, Milano 2014
- R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Postmedia Books, Milano 2020
- J. Kross, *La ferita*, in *La congiura*, Iperborea, Milano 2015
- N. Labanca, *Perché ritorna la "brava gente". Revisioni recenti sulla storia dell'espansione coloniale italiana*, in *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, a cura di A. Del Boca, Neri Pozza Editore, Vicenza 2009
- M. Lai, *La capretta*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2014
- M. Lai, *Maria Pietra*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2014
- Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra a cura di B. Pietromarchi e L. Lonardelli (Roma, MAXXI), 5 Continents Editions, Milano 2019
- M. Lai, *Tenendo per mano l'ombra*, Ilisso Edizioni, Nuoro 2014
- L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, (Milano, Palazzo Reale), Mazzotta, Milano 1980
- Letizia Battaglia, *Fotografia come scelta di vita*, catalogo della mostra a cura di F. Alfano Miglietti (Venezia, Casa dei Tre Oci), Marsilio, Venezia 2019
- G. Ligi, *Lapponia. Antropologia e storia di un paesaggio*, Edizioni Unicopli, Milano 2016
- G. Ligi, *La casa Saami. Antropologia dello spazio domestico in Lapponia*, Il Segnalibro, Padova 2003
- Arte Povera*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2011
- C. Lonzi, *Autoritratto*, Et al./ Edizioni, Milano 2010
- C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Et al./ Edizioni, Milano, 2010
- A. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Postmedia Books, Milano 2020
- Magdalena Abakanowicz, exhibition catalogue (Budapest, Múcsarnok), Budapest 1988

M/A\G/M\A. *Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, exhibition catalogue curated by B. Carpi De Resmini and L. Kreivytė, (Vilnius, National Gallery of Art), Quodlibet, Macerata 2017

A. Mammì, *Forte tra i maschi*, in "D- La Repubblica", 13 agosto 2016

R. Mandrini, *La trama attraverso il colore. Abdoulaye Konaté*, in "Art&Dossier", 376, maggio 2020

Maria Lai. *Ricucire il mondo*, catalogo della mostra a cura di B. Casavecchia, L. Giusti e A.M. Montaldo (Cagliari, Palazzo dell'arte), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014

L. Mariani, *Il silenzio sugli innocenti. Le stragi di Oslo e Utøya*, Ediesse, Roma 2013

Materializzazione del linguaggio, catalogo della mostra a cura di M. Bentivoglio (Venezia, Magazzini del sale alle Zattere), La Biennale di Venezia, Venezia 1978

J. Mekas, *I Had Nowhere to Go*, Spector Books, Leipzig 2017

J. Mekas, *Transcript 04 44' 14": Lithuania and the Collapse of the USSR*, a cura di Francesco Urbano Ragazzi, Humboldt Books, Milano 2020

Memos. A proposito della moda in questo millennio, catalogo della mostra a cura di M. L. Frisa (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Marsilio, Venezia 2020

E. Morini, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis, Milano 2020

"Moteris", 817, 3/2020, p. I

A. Neumann, L. Petzold, "Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein [...]" *Henry und Maria van de Veldes künstlerische Allianzen für das Reformkleid*, in *Textile Moderne/Textile Modernism*, bearbeitet von B. Dogramaci, Böhlau Verlag, Köln 2019

L. Nochlin, *Why Have there Been No Great Women Artists?*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, op. cit.

Nuova oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar 1919-1933, catalogo della mostra a cura di S. Barron e S. Eckmann (Venezia, Museo Correr), Prestel, München 2015

E. Otto, *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, Bloomsbury Publishing, London 2019

E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, The MIT Press, Cambridge 2019

C. Owens, *Il dibattito sull'Altro. Femminismo e postmodernismo*, in *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, op. cit.

M. Paasche, *Hannah Ryggen. Threads of Defiance*, Thames&Hudson, London 2019

M. Pachmanová, *In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, op. cit.

R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Bloomsbury, London 2020

R. Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Bloomsbury Publishing, London 2019

- G. Pascoli, *Myrica*, Rizzoli, Milano 1981
- M. Pastoreau, *La stoffa del diavolo*, Il Melangolo, Genova 1993
- R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013
- Pino Pascali. *Dall'Immagine alla Forma*, catalogo della mostra a cura di A. Frugis, R. Lacarbonara (Venezia, Palazzo Cavanis), Sfera Edizioni, Caserta 2019
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016
- G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018
- F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari-Roma 2014
- L. Pratesi, *Arte contemporanea*, dossier in "Art&Dossier", 327, dicembre 2015
- L. Pratesi, *Il volto antico della contemporaneità. Jannis Kounellis*, in "Art&Dossier", 344, giugno 2017
- A. Racinet, A. Dupont-Auberville, *The World of Ornament*, curated by D. Batterham, Taschen, Köln 2006
- P. Rössler, *Bauhaus Mädels. A tribute to pioneering women artists*, Taschen, Köln 2019
- Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*, exhibition catalogue edited by C. Haenlein (Hannover, Kenstner Gesellschaft), Scalo Verlag, Zürich 1997
- Rebecca Horn. *The Inferno-Paradiso Switch*, exhibition catalogue curated by G. Celant (New York, Solomon R. Guggenheim Museum), Guggenheim Museum, New York 1993
- H. Richard, *L'isola delle donne*, in "D-La Repubblica", 28 marzo 2020
- G. Ronchi, *Lessico femminista alla sfilata prêt-à-porter di Dior. Tra le opere di Tomaso Binga*, 1 marzo 2019 <<https://www.artribune.com/progettazione/moda/2019/03/lessico-femminista-sfilata-pret-a-porter-dior-opere-tomaso-binga/>>
- E. W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999
- Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History. Vol. 1: 1863-1959*, Phaidon, London 2008
- F. Sargentini, *Leoncillo incontra Pascali*, in *Venezia 1968*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, 12 dicembre 2018)
- M. Schapiro, *The Education of Women as Artists: Project Womanhouse*, in *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, op. cit.
- M. Schoeser, *Textiles. The Art of Mankind*, Thames&Hudson, London 2012
- A. Schwarz, *Arrabbiati. Ribelli. Provocatori. L'attività politica dei dadaisti a Berlino*, in "Art&Dossier", 284, gennaio 2012
- G. Schweizer, *Il nazionalismo turco e la questione armena*, in "Turchia. The passenger", Iperborea, Milano, giugno 2020
- L. Sebregondi, *I contrasti del grande Nord*, in "Art&Dossier", 362, febbraio 2019
- R. Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2012

- Sensitive Interventions in Venice. Tüüne-Kristin Vaikla interviews Laura Linsi, Roland Reemaa and Tadeáš Říha*, in "Estonian Art. The Architecture Issue", 1/2018
- J. L. Shaw, *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*, Reaktion Books, London 2017
- M. Sheldrake, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Marsilio, Venezia 2020
- E. Showalter, *Piecing and writing*, in *The Textile Reader*, op. cit.
- S. Silva, *Hannah Ryggen contro i totalitarismi. I coraggiosi "murali portabili" dell'artista norvegese*, in "Arte", 554, ottobre 2019
- M. Silvi, *Lituania: le promesse mantenute nel Paese baltico*, in "Artribune", 56, ottobre 2020, pp. 46-53
<<https://www.artribune.com/magazine/artribune-magazine-56/>>
- G. Simmel, *La moda*, Mimesis, Milano 2015
- G. Simmel, *Psicologia dell'ornamento*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020
- Sissi, *Abitanoidi*, Corraini Edizioni, Mantova 2019
- Sissi, a cura di A. Grulli, Electa, Milano 2018
- A. Solaro, *E allora Mambor!*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 13 marzo 2020
- A. Solaro, *Leggere tra le righe*, in "Il Venerdì-La Repubblica", 26 giugno 2020
- Sonia Delaunay*, exhibition catalogue curated by J. Bingham and J. Rizzi (London, Tate Modern), Tate Gallery Publishing, London 2014
- S. Sontag, *La coscienza imbrigliata al corpo. Diari e taccuini 1964-1980*, Nottetempo, Roma 2019
- S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004
- J. Soulillou, *Le décoratif*, Éditions Klincksieck, Paris 2000
- C. Spangaro, *L'ornamento è (davvero) delitto?*, in "D Casa-La Repubblica", dicembre 2019
- K. St Clair, *La trama del mondo. I tessuti che hanno fatto la storia*, UTET, Torino 2019
- T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014
- G. Taul, *Free Some Space for Weak Monuments*, in "Estonian Art. The Architecture Issue", 1/2018
- P. Testoni de Beaufort, *Il museo cangiante. Il MO Museum di Vilnius*, in "Art&Dossier", 375, aprile 2020
- Tessuto non tessuto*, catalogo della mostra a cura di D. Marangon (Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo), Fondazione Musei Civici, Venezia 2012
- The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art*, curated by D. Busch, Gestalten, Berlin 2013, 2016, 2020
- The Illustrator. 100 Best from around the World*, edited by S. Heller and J. Wiedemann, Taschen, Köln 2019

- The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, exhibition catalogue curated by M. Scotini and R. Perna (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea), Flash Art, Milano 2019
- H. Thoroddsen, *Doppio vetro*, Iperborea, Milano 2019
- J. Tobin, R. Dobard, *Hidden in Plain View: A Secret History of Quilts and the Underground Railroad*, Anchor Books Press, Palatine 2000
- O. Truc, *Lapponia: dalla montagna d'oro a una terra di conflitti*, in "Svezia. The passenger", Iperborea, Milano, settembre 2020
- Untitled 2020. Three perspectives on the art of the present*, catalogo della mostra a cura di C. Bourgeois, M. El Futuri e T. Houseago (Venezia, Punta della Dogana), Marsilio, Venezia 2020
- M. Vaicenavičienė, *Kas yra upė?*, Tikra knyga, Vilnius 2019
- C. Vannier, *From Thread to Needle. Contemporary Embroidery Art*, Gingko Press, Berkeley 2019
- M. Vanzo, *Quando il corpo racconta. Performance e fotografia a Bologna*, in "Art&Dossier, 374, marzo 2020
- L. Vergine, *Body art e storie simili*, Skira editore, Milano 2002
- L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie artistiche*, Il Saggiatore, Milano 2005
- L. Vergine, *Parole sull'arte 1965-2007*, a cura di A. Pino, Il Saggiatore, Milano 2008
- Vestimenti*, catalogo della mostra a cura di A. Grulli (Bologna, Palazzo Bentivoglio), Corraini Edizioni, Mantova 2020
- A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945*, Umberto Allemandi editore, Torino, 2016
- A. Vettese, *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna 2017
- A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma 2010
- C. Vicuña, *QUIPUing from Santiago, Chile to Sidney, Australia*, in *Cultural Threads: Transnational Textiles Today*, op. cit.
- Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art*, curated by L. Elderton e R. Morrill, Phaidon
- What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, catalogo della mostra a cura di C. Franzoni e P. Nardoni (Reggio Emilia, Palazzo Magnani e Chiostrì di San Pietro), Skira editore, Milano 2019
- William Morris*, exhibition catalogue curated by L. Parry (London, Victoria and Albert Museum), Philip Wilson Publishers, London 1996
- W. Women in Italian Design*, catalogo della mostra a cura di S. Annicchiario (Milano, Triennale di Milano), Corraini Edizioni, Mantova 2016
- C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, London 2018

D. Yafimava, *Creating a Place Brand through design: a critical study of Scandinavian design as cultural project 1930-1957*, Warwick Centre for cultural and media policy studies, a.a. 2014-2015, supervisor Ms. Ruth Leary

I. Yasinskaya, *Revolutionary textile design. Russia in the 1920s and 1930s*, The Viking Press, New York 1983

M. Zanchi, *Magnifica follia, illimitata fantasia. Il concetto di "decorazione totale"*, in "Art&Dossier", 312, luglio-agosto 2014

B. L. Zekiyan, *L'Armenia e gli armeni. Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravvivenza*, Guerini e Associati, Milano 2000

34. *Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1968), pp. LI-LXII (tavole illustrate XXIX-CXXXII)

57. *Esposizione Internazionale d'Arte. Viva Arte Viva*, catalogo, vol. I, Venezia 2017

58. *Esposizione Internazionale d'Arte. May You Live in Interesting Times*, catalogo, Venezia 2019

Sitografia

<https://www.palazzomagnani.it/exhibition/what-a-wonderful-world/>

<https://www.milanodesignfilmfestival.com/ornamento-e-delitto/>

<http://collagistas.com/>

<https://www.nationalgalleries.org/exhibition/cut-and-paste-400-years-collage>

<https://www.edinburghcollagecollective.com/>

Home (aemilia-ars.it)

<http://www.muzeumicentrum.hu/en/creation/>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/anni-albers>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/sonia-delaunay>

<https://d13.documenta.de/#participants/participants/hannah-ryggen/>

https://www.schirn.de/en/exhibitions/2019/hannah_ryggen/

<https://www.x-traonline.org/article/marisa-merz-not-available/>

<https://news.artnet.com/opinion/marisa-merz-metropolitan-930704>

<https://www.museopinopascali.it/portfolio-items/pino-pascali-dallimmagine-alla-forma-la-fondazione-pascali-partecipa-alla-58-biennale-di-veneziah/>

<http://www.fondazioneprada.org/project/jannis-kounellis/>

<https://www.artribune.com/television/2020/12/video-auguri-boetti-sky-arte-e-i-musei-darte-contemporanea-festeggiano-l-artista/>

<https://www.palazzograssi.it/it/mostre/passate/untitled-2020-tre-sguardi-sullarte-di-oggi/>

Judy Chicago

<https://www.youtube.com/watch?v=NIH85Kgdnq0&t=212s>

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9muNnozFGY>

https://www.youtube.com/watch?v=O8ouH6zhI_8

<https://video.d.repubblica.it/moda/dentro-the-female-divine-il-tempio-femminista-di-judy-chicago-per-dior/8184/8299>

<https://www.fmcca.it/en/21/eve/66-the-unexpected-subject1978-art-and-feminism-in-italy/>

https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/09/19/photographie-le-corps-franc-de-francesca-woodman_4489467_4497186.html

ARCHIVIO CLEMEN PARROCCHETTI

https://www.domusweb.it/en/news/2016/04/01/w_women_in_italian_design.html

https://www.domusweb.it/it/arte/2014/09/05/maria_lai_ricucire_il_mondo.html

<https://www.maxxi.art/events/maria-lai-tenendo-per-mano-il-sole/>
<https://www.youtube.com/watch?v=UldihYn82TA>
https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js
<https://www.stamperiaartealbicocco.it/artista/loretta-cappanera/>
<https://womenshistory.si.edu/herstory/object/ellen-harding-bakers-solar-system-quilt>
<http://www.stazionedellarte.com/il-museo/>
<https://www.youtube.com/watch?v=0rVoN64Fz-o&t=2s>
<https://www.youtube.com/watch?v=8MRvshkTf7g>
<https://mocenigo.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/tessuto-non-tessuto/2012/02/5508/progetto-21/>
<https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/iceland>
<https://www.gucci.com/it/it/st/stories/article/gucci-garden-galleria-new-chapter>
<https://www.palazzograssi.it/it/mostre/passate/dancing-with-myself/>
<https://www.youtube.com/watch?v=ewLh00kDZPA&list=PLaQumXw0FTLdIjULcsaGWltqmcASRTgwl&index=8>
<https://www.youtube.com/watch?v=WroXoWaGfL8&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=125>
<https://www.youtube.com/watch?v=M7dxKpqn9S0&list=PLaQumXw0FTLfa7zfhFGd5mXyUGxJhADUh&index=4>
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/mariann-imre/?from=search>
<https://www.labiennale.org/it/arte/2019>
<https://www.monalisatina.it/onthozoa/>
<https://www.afterall.org/publications/journal/issue.45/britta-marakatt-labba-images-are-always-stories>
https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14
<https://www.youtube.com/watch?v=nvPzRqXuQ8E>
<https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/finlandia>
<https://www.armenity.net/>
<https://www.labiennale.org/it/arte/2015>
<https://www.vivianesassen.com/works/parasomnia/>
<https://www.youtube.com/watch?v=vihmmWJ6fsA>
<https://www.youtube.com/watch?v=IDjsAOj9NzM&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=74>
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5078>

<https://www.faithringgold.com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=g5tbIjNwyr&list=PLsOWGNAa1NCiRMffR8AceAtooQC2-1-4y&index=9>

<https://www.aidsmemorial.org/quilt>

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9muNnozFGY>

<https://www.youtube.com/watch?v=uv04ewpiqSc&t=2s>

About - sissisissi

<https://www.youtube.com/watch?v=WJ0S-eHSgMI>

<https://palazzobentivoglio.org/sissi-vestimenti/>

<https://www.irisvanherpen.com/about>

<https://www.sashawaltz.de/en/kreatur-online-on-arte-concert-until-9-may-2020/>

<https://www.youtube.com/watch?v=JdisnFb7bt0>

<https://museopoldipezzoli.it/tutti-gli-eventi/memos-a-proposito-della-moda-in-questo-millennio/>

<http://genocid.lt/muziejus/en/>

<https://www.labiennale.org/it/architettura/2018/partecipazioni-nazionali/estonia>

<https://www.labiennale.org/it/architettura/2018>

MO Museum (mmcentras.lt)

<https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2019-i-premi-ufficiali>

<https://www.sunandsea.lt/en/Venice-Biennale>

<https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/lituania>

<https://www.biennialfoundation.org/biennials/kaunas-biennial/>

Indrė Šerpytytė (indre-serpytyte.com)

<https://www.youtube.com/watch?v=R-LRREqYPgA>

<https://www.youtube.com/watch?v=wE0TQGf63lk>

<https://www.youtube.com/watch?v=jwppvEXAYn6w>

<https://kim.lv/en/lina-lapelyte-indre-serpytyte-undersong/>

<http://www.linalapelyte.com/>

Jaanus Samma

<http://cac.lt/en/>

<http://www.ndg.lt/exhibitions/past/magma.aspx>

<https://www.grafica.beniculturali.it/tutti-gli-archivi/mostre/magma-8789.html>

Eglė Ganda – Textile Artist (eglegandatextile.com)

Ringraziamenti

Per prima cosa, ringrazio nel modo più sentito la prof.ssa Stefania Portinari, per avermi sempre incoraggiato in questi anni a seguire la mia passione per il tessuto e la questione femminile, senza aver timore di includere riferimenti a interessi non strettamente legati alla storia dell'arte *tout court*. Ringrazio a sua volta la prof.ssa Susanne Franco, per avermi sempre offerto preziosi spunti di riflessione, permettendomi di ampliare ulteriormente la mia prospettiva e aiutandomi a ritrovare la motivazione quando ero quasi sul punto di perderla.

Inoltre, questa ricerca di tesi non sarebbe stata possibile senza il contributo attivo di alcune persone al di fuori del contesto accademico. Per prima cosa, il mio ringraziamento va a Matilde Dolcetti e a tutta la squadra della Scuola Internazionale di Grafica di Venezia, in particolare a Roberta Feoli De Lucia e Alessia De Bortoli, per essersi prodigate con estrema gentilezza e professionalità affinché il legame tra questa realtà e Maria Lai potesse essere oggetto di approfondimento in questo elaborato. Grazie a MCD (URC*) (pseudonimo di Marie Dann), già artista e amica incontrata proprio nella sede della Scuola, per aver acconsentito all'utilizzo di una fotografia da lei scattata. Grazie a Yates Norton per avermi gentilmente concesso un'intervista, rendendosi disponibile ad un confronto sulla realtà lituana; il mio grazie va, inoltre, all'attuale direttrice del Rupert Centre for Art and Education di Vilnius, Julija Reklaitė, per aver incoraggiato la mia ricerca sul campo (già di per sé un compito arduo in tempo di pandemia); grazie, infine, a Eglė Ganda Bogdanienė, per avermi concesso di intervistarla in due chiamate Skype che non dimenticherò mai sia per la densità dei contenuti espressi che per le numerose riflessioni, non solo a carattere artistico ma anche esistenziale, che da esse sono scaturite.

Un immenso grazie va alla mia famiglia, in special modo ai miei genitori Stefania e Roberto, per avermi sempre sostenuto con infinita pazienza e per aver condiviso viaggi e passioni in tutto il mio percorso accademico e ancor più in questo ultimo, intenso anno. Grazie a mia zia Sonia per la sua presenza costante e affettuosa, nonché creativa. Meritano poi una menzione in questa sede i nostri quattro gatti, che non sono da intendersi come un modo di dire e che ringrazio per avermi fedelmente accompagnato in questi mesi col loro tacito e gratuito affetto.

Inoltre, non posso dimenticare tutte quelle persone che hanno contribuito, in diversa misura, alla mia crescita personale, attraverso le loro parole e i loro gesti, non di rado frutto di una stima

e di un affetto sinceri: persone capaci di arricchire le mie giornate attraverso conversazioni spesso infinite, condividendo attimi e frammenti di vita tra Venezia e altrove.

Grazie, dunque, alla mia amica Martina, per aver continuato a fare parte della mia vita negli ultimi dieci anni, nonostante le avversità; grazie a Elisa, che si è unita a noi più tardi e in modo non meno significativo, rinsaldando ulteriormente i legami di un sodalizio che ci unisce. A Camilla e Alessandra, compagne di banco e peripezie liceali, ancor oggi parte di quelle che identifico come le mie radici. A Piero, amico fedele e di ancor più lunga data, per le passeggiate e l'animo gentile.

Il mio ringraziamento, inoltre, va a coloro che ho incontrato come coinquiline in quel di Venezia e in circostanze dettate dal caso, per poi diventare amiche per scelta; nonostante i nostri rispettivi percorsi ci abbiano presto, un po' alla volta, separato, la lontananza è rimasta per noi una questione puramente fisica e non di cuore: grazie, dunque, specialmente a Silvia, Emanuela, Cristina, Veronica, Lara, Rossella, Elisabetta, Sofia. Colgo l'occasione per ringraziare Nicolò, autentico amico nonché autentico veneziano, per i tè del pomeriggio, l'arte e la poesia.

Ringrazio, inoltre, coloro che ho conosciuto come compagni di studi universitari e che si sono presto rivelati essere qualcosa di più importante, permettendomi di scoprire sintonie inattese, sempre dialogando e arricchendoci reciprocamente, senza limitarci ai confini disciplinari che ci hanno fatto incontrare: grazie, quindi, in particolar modo, a Danae, Eddy, Federica, Chiara, Matilde, Irene e Giacomo.

Grazie al gruppo veneziano delle "Illustri", in special modo ad Alessandra, Daniela, Giulia e Monica, per l'incoraggiamento reciproco, per il desiderio di continuare a creare e progettare nonostante le difficoltà, per la condivisione ininterrotta di idee e pensieri sull'illustrazione e non solo.

Grazie, infine, a quelle persone che ho conosciuto per altrettanto felici casualità e che, nonostante le distanze geografiche e culturali che ci contraddistinguono, hanno saputo dare vita ad un costante dialogo, offrendomi prospettive sempre nuove e di grande insegnamento: oltre alla già ricordata Marie, ringrazio in particolare Marija, Yelyzaveta, Stephen e, non ultimo, Siebren, per questo confronto e questa continua scoperta, dandomi la possibilità di guardare oltre ogni confine e, soprattutto, ancora una volta, al di là della superficie.

A mia nonna Lina, per avermi trasmesso l'amore per i fiori e per i tessuti.
A mio nonno Carmelo, per avermi insegnato ad ascoltare al di là della superficie.

La mussola è una farfalla: stessa leggerezza, stessa trasparenza. L'organza è fragile e rigida al tempo stesso: un tulipano. Rara, anche, come i tulipani che fioriscono per sole tre settimane.

Benedetta Cibrario¹⁰³⁷

¹⁰³⁷ B. Cibrario, *Il rumore del mondo*, Mondadori, Milano 2018, p. 12