

OSpettacoli

cultura



Sotto: un piccolo tappeto di Benita Otte (1923); a destra: un costume femminile del XVII secolo; a sinistra: un'opera in tessuto di Isabella Ducrot



Viaggio al centro della trama

Cosa viene in mente a parlar di tessuti? Un'immagine femminile, naturalmente. Freud nella sua conferenza sulla «Femminilità» ci ricamò sopra un'aristocratica osservazione: «Non è mia intenzione seguire l'ulteriore comportamento femminile attraverso la pubertà fino all'epoca della maturità...». Però, alcune peculiarità psichiche della maturità il dottore di Vienna ce le delinea: «Si dice che le donne abbiano fornito pochi contributi alle scoperte o alle invenzioni della storia della civiltà, eppure vi è forse una tecnica che esse hanno inventato: quella dell'intreccio e del tessere... La natura stessa sembra aver offerto il modello da imitare, facendo crescere, con la maturità sessuale, il pelo pubico che ricopre il genitale... Il che spiegherebbe quel «pudore» di cui le donne soffrono, per una conformazione ritenuta «imperfetta» (dalle donne o da Freud?) rispetto a quella maschile. Pudore che sarebbe meglio chiamate vergogna. O protesta. O invidia.

Ecco l'importanza che per lei, per la donna, assumono i tessuti, le stoffe necessarie a vestirla. A coprirlo. A nascondere. La natura, per fortuna, sarebbe gentilmente intervenuta offrendo con il pelo pubico, il modello da imitare. Spericolatezze freudiane. La stoffa va da sé, sulle sue gambe, cioè sui suoi metri. Tutt'al più, nelle mostre, viene esibita per esaltare l'uso che la moda ne ha fatto. Basta andare alla «Tessitura del Bauhaus» aperta a Pesaro, oppure a Venezia, alla esposizione di «Tessuti, costumi e moda» le raccolte storiche di Moccenigo.

Anche nelle opere (che non sono solo quadri, pannelli, ma un po' questo e altro ancora) di Isabella Ducrot, dolcissima, bionda signora napoletana, c'entrano i tessuti. Però sottratti al loro uso quotidiano. Salvati con tutto il loro carico di memorie: una macchina, uno strappo, una cucitura. Opere dallo sfondo piatto per un sole sflogorante; fiamme violente sopra un mare turchese. Colore e calore. Che attraversano il rosa gelido e il blu smaltato. Effimero e eterno della stoffa demobilizzata. Ricordi di immagini frammentate, ritagli di una tinta esagerata dove l'acqua e il cielo vi trovano, o ritrovano, il loro posto.

— Come chiamare queste opere?
Nelle mie mostre ho parlato di tessuti. Non arazzi, non quadri, ma opere in tessuto.
— I pezzi di stoffa che ruolo hanno?
Considero il tessuto di per sé parlante. Tanto parlante che il mio lavoro consiste nell'esporsi in situazioni non consuete, in modo che sia letto per quello che veramente è.

— Cosa è, veramente, un pezzo di stoffa?
Un materiale composto di trama e ordito. Come materia prima il tessuto è l'unico che respira. L'unico ad avere una sua dialettica che permette il passaggio di ossigeno. Il più antico manufatto dell'uomo assieme al vasso.

— Diverso dal legno o dalla pietra...
Per questo ci sono delle difficoltà, legate al fatto che il tessuto è un materiale acculturato.

— Difficoltà in che senso?
Nel senso che non è semplice liberare il materiale-stoffa dalla sua cultura. Maggiormente se è visibile il punto di quale, a sua volta, è legato all'idea della necessità.

— Così importante un piccolo punto?
Ma è un punto che, se si mostra, diventa ricamo. Se invece risponde a un criterio di utilità, non deve comparire.
— Succede quando sprofonda nella cucitura dei vestiti. Mentre, quando compare, è rattoppo, rammendo.
— Lavorare con i tessuti e con i punti non suggerisce un'operazione tipicamente femminile?
Infatti. Nelle fiabe di Andersen il sarto, colui che taglia, che modella, è il sarto. Nelle civiltà orientali a ricamare sono gli uomini. Invece il rattoppo appartiene alle donne.

— E una donna che dispone i pezzi di tessuto trasformandoli in oggetti da appendere?
Per me è importante liberare la stoffa dai suoi valori, dal bagaglio di significati che l'imprigionano.

— Vale a dire?
Assumere i tessuti come capita. Rispettarli. Io li rispetto. Non li rimpicciolisco. Magari li straccio ma non li taglio. Niente forbici per modellare. Piuttosto seguo le linee della trama e dell'ordito.

— Insomma, gli rendi un corpo?
Gli rendo un'identità. In Oriente, il passaggio della vita sulla stoffa è sempre stato rispettato. L'elemento tempo, quello che ha lasciato delle tracce, io voglio tirarlo fuori. Con l'impronta degli anni, l'usura e il segno lasciato dalle mani.

— Quando e cominciata questa impresa?
Sette anni fa. Un cammino attraverso le stoffe accumulate che però non aveva nulla a che fare con il collezionismo. Così ho imparato a leggere i tessuti antichi. E poi quelli moderni.

— Per farne qualcosa di simile agli arazzi?
In Italia manca questa tradizione che invece è presente e ricca nei paesi nordici. Dall'irlanda, i confini di un pezzo di stoffa sono labili. Il che disturba e suggerisce precarietà. Un pezzo di stoffa può essere mosso dal vento. Inoltre non è sostenuto da materiale duro che ne segna i confini. La tela del quadro, dal '400 in poi, è stata inchiodata. Poggiava, anzi, era retta dal legno.

— E gli arazzi?
Anche loro nascondevano la trama che pure esiste.

— E che bisognerebbe mettere in evidenza?
Certo. Al contrario dello Scottex-casa che non lascia filtrare niente.

— Nei tuoi quadri c'è un accostamento di schegge di panno, oppure di spicchi di stoffa.
Ma non sono dei collage perché io non ritaglio la stoffa come fosse della carta. Cerco sempre di rispettare l'essenza del tessuto intervenendo il minimo necessario.

— Certe stoffe, però, sono dispettose. Nascondono la trama e l'ordito.
Il satin, il velluto sicuramente. La tela, al contrario, rivela in modo aperto la sua composizione, il rapporto fra trama e ordito. Le stoffe più complicate vogliono far credere di poter vivere senza l'uno e senza l'altra.

— E nei tuoi «oggetti da appendere»?
Attraverso l'uso del tessuto mi piacerebbe raccontare, drammatizzandola, l'emozione della stoffa, la necessità di un rapporto fra trama e ordito, come fra anima e corpo.

Letizia Paolozzi



A Pesaro i tessuti nati sui disegni di Kandisky e Klee, a Venezia costumi e ricami d'epoca e, ancora, le opere di Isabella Ducrot. Tanti modi per tradurre in ricerca estetica una delle più antiche attività dell'uomo

Fili d'arte

Che stoffa quel Bauhaus!

Dal nostro inviato

PESARO — Le sagome a grandezza naturale di Gropius, Kandinsky e signora, Paul Klee, Moholy-Nagy e degli altri padri fondatori del Bauhaus, in collaborazione con il ministero della cultura della Repubblica democratica tedesca e col centro Thomas Mann di Roma, prosegue la serie di rassegne monografiche dedicate alla tessitura, che il comune organizza dal '79. Dopo i lini delle Fiandre, la tessitura finlandese e quella sarda, con questa mostra dedicata alla scuola del Bauhaus l'attenzione ritorna alle tecniche di laboratorio con le quali si aprì questo progetto iniziato sei anni fa. La prima mostra fu infatti dedicata ad alcune delle più interessanti scuole di tessitura italiane e completava uno stage durato alcuni mesi di cui raccoglieva i lavori.

Ma torniamo al Bauhaus. Il laboratorio di tessitura fu uno dei primi ad essere aperto nella scuola che Gropius fondò a Weimar nel 1919, proprio nello stesso anno in cui l'assemblea costituente nazionale deliberava nella stessa città la forma della nuova costituzione repubblicana per la Germania uscita sconfitta dalla guerra. La scuola, nata sotto il segno della Repubblica di Weimar, ne seguì le sorti, e con l'avvento del nazismo fu tacciata di bolscevismo e successivamente costretta a chiudere. Pagò così le conseguenze dell'appoggio dato al governo socialista.

L'impostazione di Gropius sconvolgeva il tradizionale impianto delle scuole d'arte, ponendo come base l'esperienza di laboratorio. Ogni studente poteva scegliere tra diverse «discipline»: pittura, scultura, lavorazione del legno o del metallo, tessitura. L'idea che ispirava la filosofia della

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

Appartengono a questa stagione più acerba del Bauhaus gli elaborati più suggestivi dal punto di vista della qualità artistica. E la fase in cui si cerca di recuperare l'unità tra arte e artigianato, ma la concezione pittorica è ancora quella dominante. «Le caratteristiche dei primi prodotti del corso — dice l'architetto Franco Panzini, uno dei curatori della mostra di Pesaro — sono ben determinate: colori forti, enfaticizzazione delle emozioni tattili, generazione dall'uso di filati di grossa dimensione, uso del piano tessile come supporto inerte da riempire in libertà; quasi una tela da pittore che attenda di essere riempita».

Nei tappeti di Benita Otte, nelle stoffe per cuscino di Korona Krause o nelle coperte di Gunta Stolz dei primi anni 20 l'idea è quella di produrre lavori artigianali ad alto livello artistico. «Gli arazzi — scriveva la Stolz, che in quegli anni dirigeva il laboratorio — erano concepiti «a noi come quadri di lana». E solo negli anni successivi diventa sempre più chiaro che il tessuto è soprattutto un oggetto per il quale è decisivo (come era nella logica del Bauhaus) l'uso a cui era destinato. Questo non solo per la sua funzionalità, ma anche per le sue caratteristiche tattili e cromatiche. Così ad esempio — scrive Otti Berger — la

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

scuola era in sorprendente sintonia con certe linee della pedagogia progressista anni 60. «La scuola è al servizio del laboratorio — scriveva Gropius nel '19 — un giorno verrà assorbita da esso. Il metodo dell'insegnamento nasce dalle esigenze di laboratorio: creatività sviluppata da capacità artigianale, via libera al creativo, libertà dell'individuale. ma studi severi».

Susanna Ripamonti

Tutti i vestiti della Storia

Dal nostro inviato

VENEZIA — Provate a guardare con attenzione quello che avete addosso. Vi scoprirete così imprigionati e fasciati da una ragnatela di fili multicolori. Provate ora a toccarvi: vi sentirete sotto i polpastrelli il senso fluido e tenace di quell'intreccio. E il tessuto, un miracolo di operazioni minute, di passaggi microscopici di disegno e di colore. Tutte cose che non ci meravigliano più almeno da qualche secolo, cioè dalla invenzione del telaio meccanico.

Ma se provate a chinarvi su manufatti di epoca precedente, su tessuti fatti a mano prima di quella grande rivoluzione, ecco che si può riscoprire la meraviglia, il mistero e quasi l'incredulità di fronte al valore umano e materiale di un lavoro incredibilmente accurato e prezioso. Anche perché quel che rimane da quelle epoche, è roba da principi e vescovi, da regine e imperatori. Roba da sgranare gli occhi, come si fa visitando a Venezia la mostra «Tessuti, costumi e moda» allestita a Palazzo Mocenigo, dove sono state raccolte due grandi collezioni di tessuti, abiti e materiale bibliografico. Una proveniente dal Centro delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, l'altra dalle raccolte personali di Vittorio Cini. Così il Centro di Storia del tessuto e del costume in palazzo Mocenigo comincia a vivere nello splendore di una sede adatta, in una vera casa, nella quale sete e broccati hanno sempre abitato con la massima naturalezza.

I severi sguardi dei Mocenigo dai ritratti appesi alle pareti sono stati perciò i primi a cadere sulla mostra che offre allo stupore dei contemporanei abiti intatti di qualche secolo fa, brandelli di tessuti che arrivano a noi addirittura dal VI secolo, una raccolta di libri e riviste di moda e infine una mostra di incisioni e figurini.

Ora, qui non si può pretendere di fare, come la mostra tenta, una carrellata di storia del costume. Si possono solo riferire velocemente alcuni esempi di tessuti visivi, e magari emotivi, che gli oggetti esposti provocano, tanto da riuscire, se mai, a spingere gente a visitare palazzo Mocenigo e a considerare con occhi più attenti anche vecchi abiti di casa che possono risalire facilmente fino a tre generazioni fa. E se non si hanno reperti nonneschi, si possono avere foto che li rappresentano: tutto serve per scoprire di possedere tesori segreti.

Nella prima sala della mostra veneziana ci sono giubbette, marsine, sottovesti e «camicie» di seta e cotone, anche vestiti degli anni Venti, Trenta, e Quaranta. In mezzo ci sta un abito di seta bianco-burro appartenuto alla regina Margherita, quella amata dai poeti (anche quelli repubblicani), proprio ripresa nello splendore di quella veste sontuosa. Purtroppo alcune parti sono andate perdute, come il lato anteriore del corpetto. Giro vita 56 cm. La sovrana era sottile.

Naturalmente le nostre nonne non andavano vestite così. Ma non sarà l'invidia postuma a impedirci di apprezzare ancora lo splendore del vestito di batista di lino bianco tutto ricamato a maczollini di fiori, datato 1840, ma di linea modernissima che si potrebbe tran-

quillamente portare oggi. O le cappe, gli ombrellini, le vesti orate del sette-ottocento di raso e di taffetas. Ricami e cineserie di ineguagliabile raffinatezza dovevano compiacere l'esotismo di gente che si riuniva per consumare la cioccolata e altre spezie.

Quel che dispiace è di non poter toccare e provare perché abiti e oggetti sono sotto vetro, come pure i frammenti di tessuti antichissimi, per lo più di lino provenienti dall'Egitto cristiano del VI-VII secolo. Lo spento splendore dei colori, non rende fotografare, non si riesce a immaginare che cosa dovevano essere (abito, capp, tovaglia, coperta, tenda o arazzo?) quei reperti più vicini alla pittura che alla nostra idea di stoffa.

Mentre invece i grandi frammenti di tessuti rinascimentali ci restituiscono l'idea originaria dello stile floreale, quello che, da tappezzerie e divani, ancora ci circonda con infinito scadimento di stile. Intrecci di rami e di animali danno un senso di infinito nella loro ripetizione e invece erano finitissimi, data anche la quantità che dovevano costare alle mani di tessitori dalla pazienza, quella sì, infinita. Si perde il senso della differenza tra arte e artigianato e ci si domanda a chi si devono i colori e linee, se a qualche misconosciuta tessitrice o all'invenzione di qualche pittore.

C'è un telo del XVIII secolo che tra ramaggi abbastanza consueti apre squarci tiepideschi, con nubi e persone di scorcio che, se non fosse per le dimensioni ridotte, potrebbero sembrare la copertina di una volta ariosa. Ma la ripetitività del motivo, l'eterno ritorno di colori e disegno ci riportano sulla stoffa, la trama, i fili che conducono dentro quel unico telaio di stoffa a ruota, con gli occhi più piccoli di qualsiasi pennellata.

La mostra prosegue con la esposizione di libri e riviste di moda. Sono i libri italiani che stranieri testimoniano, dalla fine del Settecento ai primi decenni del nostro secolo, una costante attenzione verso le fogge e i costumi di tutto il mondo.

I più antichi sono cataloghi antropologici, mentre si deve attendere fino al trionfo della borghesia per avere riviste di moda utili a diffondere (e riprodurre) tagli e modelli. Nel 1785 nasce con il parigino *Cabinet des modes* la prima testata femminile, con tanto di pagine letterarie, notizie e quattro fogli di figurini di moda. E l'attenzione di tutte le attuali pubblicazioni che si rivolgono alle donne. Solo che, da allora, si è verificata in questo campo un'altra rivoluzione, analoga a quella avvenuta nella tessitura con l'invenzione del telaio meccanico. Ancora sino ai primi decenni del Novecento le nostre nonne consultavano cataloghi di vendita per corrispondenza interamente disegnati, dalla biancheria alle parrucche, dalle caffettiere alle macchine per cucire. Poi venne la fotografia a rendere più vera del vero quella stessa voglia di vanità.

Maria Novella Oppo