

Marginale, personale, politico: il ricamo e il tessuto nell'arte degli anni Ottanta del Novecento

Federica Stevanin

Publicato: 3● luglio 2●19

Abstract

Besides the “return to painting”, in the 1980s art we witness the return of practices considered before then mainly as crafts like embroidery and weaving. In a period characterized by great freedom and by the possibility to mix high and low, the thread and the fabric become powerful allies of the artists but mostly of female artists. In the 1980s embroidery and weaving transform into multifaceted means of personal and political communication. From Miriam Schapiro’s colorful *femmagés* to Magdalena Abakanowicz’s hand-woven artworks, from Maria Lai’s *Books* to Alighiero Boetti’s embroideries, in the artworks created by these artists with the means of sewing and weaving appear a whole range of themes that will be of a great importance for the artists of the 1990s, at least for the common tune on narratives that turn from private to public and political. The aim of the article is to retrace some of the fundamental issues faced by the artists in the 1980s by taking as vantage point the artworks created with fabrics, threads and cloths: a history that, in some ways, still has much to tell.

Keywords: Contemporary Art; Embroidery; Weaving; Fabric; Eighties.

Federica Stevanin: Università degli Studi di Padova (Italy)

✉ federica.stevanin@unipd.it

She is enrolled as university research fellow in the Department of Cultural Heritage of the University of Padua. Interested in the experimental trends, in site-specific art and in the art-media relationships, she has published essays and books regarding the 1960s and 1970s art, and participated to research projects as well as to exhibitions. Among her publications: “Alighiero e Boetti: ricami e tappeti” (CLEUP, Padua, 2015 – PARC MAXXI National Prize for the art criticism and the history of contemporary art 2009) and “Fotografia, film e video nella Land Art” (CLEUP, Padua, 2017).

Gli anni Ottanta del Novecento sono una decade segnata dall'ambivalenza, da un alternarsi senza soluzione di continuità di euforie e disincanti, di ritorni e di spinte in avanti, di leggerezza e di attivismo che rendono arduo ogni tentativo di classificazione univoca di un decennio così proteiforme. In ambito artistico, gli anni Ottanta non sono solo un periodo di passaggio tra un 'prima' dominato dalla Pop Art, dal Minimalismo e poi dall'arte concettuale, e un 'dopo' coincidente gli anni Novanta e il Duemila: questa manciata di anni incarna, in realtà, un vero e proprio passaggio epocale definito da Jean-François Lyotard con il termine di 'condizione postmoderna', ossia una situazione politica e sociale caratterizzata dalla "decomposizione delle grandi Narrazioni"¹ dell'età moderna e delle ideologie che le hanno alimentate, le cui conseguenze si ripercuotono anche in ambito artistico. Infatti, la fine dei valori assoluti, combinata agli esiti di estrema dematerializzazione a cui si era arrivati alla fine degli anni Settanta con la cosiddetta "arte ultra-concettuale",² determina nel panorama artistico internazionale degli anni Ottanta una brusca inversione di marcia, complice anche il consolidarsi dell'industria culturale e delle pressanti richieste del mercato artistico. Nell'interpretazione di Renato Barilli, che ha analizzato efficacemente l'evoluzione dell'arte contemporanea attraverso le categorie wölffliniane delle "opposizioni bipolari",³ a un periodo storico, come quello degli anni Settanta, dominato dalle "estenuazioni del concettuale" e dal "trionfo 'freddo' dei mezzi non pittorici",⁴ segue un ritorno al 'caldo' che consiste nel "recupero dei valori sensibili"⁵ della materia e della manualità. Adottando quella che Barilli chiama la "strategia del passo indietro",⁶ nell'impossibilità di ristabilire criteri di giudizio che abbiano un valore universale molti degli artisti operanti negli anni Ottanta ritornano al lavoro manuale e alle tecniche artistiche tradizionali, *in primis* la pittura, seppur con la consapevolezza che la "logica culturale del tardo capitalismo"⁷ si è ormai infiltrata anche nelle dinamiche del mondo dell'arte.

Negli anni Ottanta assistiamo in arte al simultaneo manifestarsi di due tendenze di segno opposto, ma entrambe continuatrici di due poetiche che hanno contraddistinto il corso della storia dell'arte contemporanea e che offrono agli artisti la "libertà di usare la tecnologia più raffinata, quanto la rude mano che dipinge o plasma la materia":⁸ da un lato abbiamo il Neo-concettuale, all'interno del quale la questione dell'autorialità, dell'autenticità e della manualità viene messa in crisi anche attraverso l'impiego dei media 'freddi' e antipittorici di marca elettronica, della fotografia e dei nuovi mezzi di comunicazione di massa; dall'altro, invece, la riscoperta dell'individualità artistica e della manualità trova espressione nell'ondata di Neo-espressionismo pittorico (Transavanguardia, Neue Wilde, Nuova pittura, Bad Painting) che invade tanto l'Europa quanto gli Stati Uniti. Sarebbe però errato supporre che il ritorno al 'fatto a mano' sia una prerogativa della pittura. In questo decennio in cui si assiste alla caduta dei confini tra ciò che viene considerato un prodotto 'alto' (ossia frutto della ricerca in ambito artistico) e ciò che viene considerato un prodotto 'basso' (ovvero prodotto dall'industria culturale), vengono messe in discussione anche le rigide limitazioni di campo che separano l'arte 'maggiore' dall'arte cosiddetta 'minore', intendendo, sotto quest'ultima voce, l'artigianato, l'arte applicata o decorativa che si esprime ad esempio in tecniche di base manuale come il ricamo, il lavoro a maglia e la tessitura. Fin dagli anni Sessanta, con l'inaugurazione della prima *Biennale de la Tapisserie* di Losanna (1962), e poi per tutti gli anni Settanta con mostre importanti quali *Deliberate Entanglements* (1971), nel mondo dell'arte ha inizio un processo di pubblico riconoscimento di questi linguaggi, soprattutto dell'arte del tessile che si guadagna il nome di Fiber Art; ciononostante, il ricamo e la tessitura hanno a lungo faticato a entrare nell'Olimpo dell'arte perché da sempre associati alla sfera del femminile, del privato, del popolare. Come spiega Rozsika Parker:

1. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (Milano: Feltrinelli, 2004), 32.

2. Lucy Lippard e John Chandler, "The Dematerialization of Art", *Art International*, vol. 12, no. 2 (febbraio 1968), 31.

3. Renato Barilli, *Prima e dopo il Duemila. La ricerca artistica 1970-2005* (Milano: Feltrinelli, 2006), 19.

4. Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (Milano: Feltrinelli, 2005), 330.

5. Barilli, 330.

6. Barilli, *Prima e dopo il Duemila*, 66.

7. Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (Roma: Fazi editore, 2007).

8. Francesca Alinovi, *L'arte mia* (Bologna: Il Mulino, 1984), 127.

La gerarchia arte/tecniche artigianali suggerisce che l'arte fatta con il filo e l'arte fatta con la pittura siano intrinsecamente impari: il che significa che la prima è artisticamente meno significativa. Ma le vere differenze tra le due sono nei termini del *dove* queste sono realizzate e *chi* le realizza. Il ricamo, dall'epoca della divisione arte/tecniche artigianali, era fatto nella sfera domestica, solitamente dalle donne, per 'amore'. La pittura era realizzata prevalentemente, sebbene non solo, dagli uomini, nella sfera pubblica, per denaro. [...] Chiaramente, ci sono enormi differenze tra la pittura e il ricamo; differenti condizioni di produzione e differenti condizioni di ricezione. Ma piuttosto che riconoscere che il lavoro di cucito e la pittura sono arti differenti ma eguali, al ricamo e alle tecniche artigianali associate al 'sesso debole' o alla classe operaia viene accordato un minore valore artistico.⁹

Negli anni Ottanta, la volontà di riscattare delle tecniche manuali ritenute 'marginali' e solitamente praticate dalle donne si intreccia con la questione di genere ereditata dalle lotte femministe degli anni Settanta, trovando nel ricamo, nella tessitura, come nell'uso delle stoffe e del tessile in generale, un potente strumento di rivendicazione femminile, di espressione identitaria e di narrazione del sé. I tempi sono ormai maturi per una rivoluzione in grado di coinvolgere tutti gli ambiti della vita delle donne; infatti, continua Parker: già "le femministe nei loro ricami mostrarono che il personale era politico – che la vita personale e domestica è il prodotto delle istituzioni e delle ideologie della nostra società tanto quanto lo è la vita pubblica".¹⁰ Per un'artista, la scelta di avvalersi del ricamo o della tessitura come medium espressivo è guidata dall'obiettivo di mettere in discussione gli stereotipi sessisti della società come del mondo dell'arte, che vedono in tali realizzazioni "un gesto emozionale piuttosto che un lavoro creativo".¹¹

Lungi dall'essere solo un decennio all'insegna della superficialità, dell'apparenza e del disimpegno, gli anni Ottanta costituiscono, per le artiste che hanno vissuto e operato in quel periodo, un'arena nella quale reclamare la pari dignità artistica di pratiche considerate marginali, ma anche per dibattere importanti questioni identitarie e di genere. Ecco dunque che il punto ricamato o l'incrocio di una trama con un ordito possono caricarsi di una qualità 'sovversiva',¹² fornendo alle artiste un'arma attraverso la quale poter rivendicare il proprio posto non solo nel mondo dell'arte, ma anche nella società postmoderna, ristabilendo il legame arte-vita che aveva caratterizzato lo spirito delle Avanguardie. Più che nella pittura, è soprattutto nel ricamo e nella tessitura che si può scoprire la continuità che lega le riflessioni identitarie e di genere, avviate negli anni Sessanta, alla piena maturazione di tali istanze che si avrà negli anni Novanta, quando il riscatto di tutto ciò che è considerato 'minore' e 'minoritario' troverà un terreno fertile nel quale poter germinare.

Attraverso una selezione di figure particolarmente rappresentative, in questa sede proveremo a mettere in luce come attraverso l'uso del ricamo, della tessitura e del tessuto, gli artisti, ma soprattutto le artiste, abbiano non solo ripensato alla funzione e al ruolo di questi media nell'arte, ma abbiano costruito allo stesso tempo delle narrazioni che, partendo dal personale, sfociano nel politico. Nel far questo, è necessario precisare che gran parte dei lavori di cui tratteremo sviluppano alcune ricerche già impostate negli anni Settanta e che, per poterli meglio comprendere, sarà perciò necessario effettuare gli opportuni riferimenti.

La nostra analisi inizia con Miriam Schapiro (1923–2015), artista canadese vissuta in America che individua nell'uso della stoffa e nel cucito i migliori alleati nella lotta contro i preconcetti del mondo dell'arte verso la creatività femminile e i materiali ritenuti 'minori'. Dopo aver esordito, negli anni Cinquanta, come membro della seconda generazione di pittori dell'Espressionismo astratto, durante gli anni Settanta Schapiro vive due esperienze fondamentali che cambiano il proprio modo di guardare all'arte. In primo luogo, la partecipazione ai movimenti di autocoscienza femminile portano l'artista ad aderire alla causa femminista, fondando nel 1971 con l'artista Judy Chicago il primo programma di arte femminista al California Institute of Arts; in secondo luogo, Schapiro partecipa alla corrente artistica del Pattern

9. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (London: The Women's Press, 1996), 5.

10. Parker, 205.

11. Parker, 213.

12. Vedi Parker, 215.

and Decoration o Pattern Painting, un movimento artistico che si sviluppa in America tra la metà e la fine degli anni Settanta, che cerca di ridare dignità al decorativo in arte tramite il recupero di tutto “ciò che il modernismo aveva escluso, inclusi gli elementi popolari tradizionali non-occidentali e le tecniche domestiche artigianali come l’uncinetto, il cucito, e il *quilting*”¹³ ossia il patchwork. Il “‘calore’ di un’arte decorativa smodata e eccessiva, rivolta a proporre degli schemi (*patterns*) di natura floreale”¹⁴ è la via che questi artisti individuano per andare oltre la rigidità e la ‘freddezza’ del Minimalismo americano e del Concettuale. All’interno del ‘decorativo’ sono ricomprese, ovviamente, gran parte delle forme espressive legate al femminile, come il ricamo e la tessitura. Nella comune lotta contro i pregiudizi non solo verso le donne, ma anche verso i frutti della loro creatività, ecco che il “Pattern painting divenne anche un alleato del nuovo movimento femminista nell’arte americana”.¹⁵ La militanza femminista e l’adesione al Pattern and Decoration portano Schapiro a introdurre all’interno del proprio lavoro stoffe e tessuti e a rimettersi in contatto con quanto le avevano trasmesso, attraverso la pratica manuale domestica, le proprie antenate. Schapiro decide perciò di utilizzare nei propri lavori stoffe di recupero, fazzolettini ricamati e pittura acrilica, per creare una serie di motivi come ventagli, cuori, fiori e case, non solo per sottolineare lo stereotipo che vincola questi elementi alla sfera del privato e non a quella dell’arte, ma anche per celebrare quelle arti tradizionali, tramandate da madre in figlia, che rinnovandosi e arricchendosi nel corso dei secoli raccontano l’identità femminile. Come spiega la stessa artista:

Parte del mio ethos è testare il sentimentalismo. Voglio scoprire fino a dove posso arrivare con esso perché è così tabù nei termini dell’arte alta. Ho scelto di usare il tessuto e le arti decorative come simboli tangibili della mia connessione alla vita domestica e per esprimere la mia idea che l’arte risiede nella vita domestica. Per me, il tessuto della mia arte e il tessuto della mia vita si equivalgono esattamente l’un l’altro.¹⁶

All’interno delle sue opere rutilanti di colori, Schapiro cuce e/o incolla su tela materiali tradizionalmente associati alla sfera del privato e del domestico (pizzi, perline, ritagli di tessuto, fazzolettini ricamati, lustrini, passamanerie), combinandoli con la pittura: “Il suo obiettivo politico è di mettere fine alla presunta insignificanza di questi simboli femminili ed evitare un’ulteriore banalizzazione delle tradizioni sottovalutate che essi richiamano”,¹⁷ al cui interno si trovano anche pratiche già accolte nel mondo dell’arte come il collage, l’assemblage, il *découpage* e il fotomontaggio. La volontà di sottolineare l’origine tutta femminile di queste tecniche porta Miriam Schapiro a coniare un neologismo, il *femmage*, nato dalla fusione delle parole *femme* e *collage*. Come spiega l’artista:

Le informazioni pubblicate sulle origini del collage sono fuorvianti. La sua invenzione è attribuita a Picasso e Braque. Molti artisti hanno realizzato dei collage prima che li facessero loro, da un lato il padre di Picasso, dall’altro Sonia Delaunay. Quando gli storici dell’arte fanno risalire questi inizi al 1912, escludono gli artisti che non fanno parte delle tendenze dominanti. Gli storici dell’arte non prestano attenzione alle scoperte degli artisti non-occidentali, delle donne artiste o degli artisti popolari anonimi. Tutta questa gente costituisce il gruppo che noi chiamiamo gli *altri*. È esasperante realizzare che le rigidità del linguaggio e del pensiero critico moderno impediscono una diretta risposta alla capacità espressiva dell’arte quando questa è fatta dagli *altri* [...]

Molti di questi predecessori erano donne che erano state ignorate dalle politiche dell’arte.¹⁸

13. J. David Hoeveler Jr., *The Postmodernist Turn: American Thought and Culture in the 1970s* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 61.

14. Barilli, *L’arte contemporanea*, 330.

15. J. David Hoeveler Jr., *The Postmodernist Turn*, 61.

16. Paula Bradley e Ruth A. Appelhof, “Excerpts from Interview with Miriam Schapiro (1980)”, in *Choosing Crafts: The Artist’s Viewpoint*, a cura di Vicki Halper e Diane Douglas (Berkeley: University of California Press, 2009), 19.

17. Carol Salus, “Miriam Schapiro”, *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, (14 marzo 2019), <https://jwa.org/encyclopedia/article/schapiro-miriam>.

18. Miriam Schapiro e Melissa Meyer, “Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE (1977–78)”, in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings*, a cura di Kristine Stiles e

È sempre Miriam Schapiro a spiegare la natura politica dei *femmage*:

Le donne hanno sempre raccolto, risparmiato e riciclato le cose perché gli avanzi producevano nutrimento in nuove forme. Gli oggetti decorativi funzionali fatti dalle donne spesso parlavano un linguaggio segreto, portavano un immaginario segreto. Quando leggiamo queste immagini nel cucito, nei dipinti, nelle trapunte, nei tappeti e negli album di ritagli, talvolta vi troviamo un grido d'aiuto, altre un'allusione a un allineamento politico segreto, altre ancora un simbolo commovente della relazione tra gli uomini e le donne. Basiamo la nostra interpretazione degli strati di significato in questi lavori su ciò che conosciamo delle nostre stesse vite – una specie di ricostruzione archeologica e di decifrazione.

I materiali raccolti, risparmiati e combinati rappresentavano per queste donne un atto d'orgoglio, di disperazione e di necessità. La sopravvivenza spirituale dipendeva dalla protezione dei ricordi. Ogni ritaglio di percale, di mussola o chintz, ogni perlina, ogni lettera, ogni fotografia, era il ricordo del posto che ciascuna di esse aveva nella vita di una donna, simile a un'annotazione in un giornale o in un diario.¹⁹

I *femmage* rivendicano la propria appartenenza al mondo dell'arte non solo per il fatto di essere combinati alla pittura, ma anche perché essi adottano il supporto pittorico per eccellenza, la tela. Uno dei lavori più interessanti di Miriam Schapiro, che prendiamo a esempio della sua produzione, è *Black Bolero* (1980). Si tratta di un'opera enorme, un grande semicerchio appeso a parete come se fosse un quadro, che a prima vista ricorda sia le forme geometriche dello stile Pattern and Decoration che "l'enfasi del modernismo pittorico sulla piattezza e la letteralità".²⁰ In realtà, quello che l'artista ci presenta non è una geometria pura, ma un oggetto che ha una propria sensuosa materialità e che prende i propri elementi costitutivi dal vissuto personale femminile: in *Black Bolero* un ventaglio, ossia "un aspetto triviale, insignificante della cultura femminile",²¹ viene reso "eroico"²² dall'artista per la straordinaria vivacità che ella riesce ad ottenere dalla combinazione di materiali di poco conto e, al contempo, per le grandi dimensioni. Quest'opera che incarna i classici stereotipi del lavoretto domestico può essere giudicata, con spregio, come decorativa se non addirittura kitsch. La decorazione, infatti, è sempre stata guardata con grande sospetto dal Modernismo perché, come ricorda Francesca Alinovi, essa "abolisce [...] le dicotomie, abbatte le gerarchie, dispone in senso orizzontale, paritario, le valenze dell'arte e della non arte, le esigenze di novità e di tradizione, le spinte del futuro e i richiami del passato. Esprime divertimento, piacere, gioia, dell'arte".²³ All'interno delle coloratissime e solo apparentemente disimpegnate opere di Miriam Schapiro la contaminazione tra pratiche 'alte' e 'basse' è per l'artista lo strumento per attuare una rivendicazione femminista del contributo delle donne all'arte attraverso una rivalutazione positiva delle tecniche, anche le più marginali, da loro scelte per esprimersi. All'interno di *Black Bolero* e di altre opere di Miriam Schapiro c'è molto più del semplice "valore sentimentale dell'artefatto":²⁴ c'è la volontà di combattere dall'interno gli stereotipi associati alla creatività femminile, rivalutando appunto la sensualità, il calore e la piacevolezza visiva che avevano fatto precipitare questo tipo di realizzazioni nel calderone delle cosiddette produzioni di serie b, espulse dal mondo dell'arte da un pensiero artistico elitario e maschilista. Non dimentichiamo che, negli anni Ottanta, proprio la rivalutazione della decoratività è uno dei punti chiave della svolta postmodernista.

Per quanto riguarda il tessuto, negli anni Ottanta continua la ricerca e la sperimentazione di nuove tecniche e materiali in grado di rinnovare la tradizione. Nel corso degli anni Sessanta e degli anni Settanta le opere realizzate dai pionieri della Fiber Art raggiungono esiti di straordinaria innovazione sia per quanto

Peter Selz (Berkeley: University of California Press, 1996), 152.

19. Schapiro e Meyer, 133.

20. Elizabeth Frank, "Miriam Schapiro: Formal Sentiments", *Art in America*, (maggio 1982), 109.

21. Miriam Schapiro, *Excerpts from Interview with Miriam Schapiro*, 19.

22. Schapiro, 19.

23. Alinovi, 41.

24. Frank, 110.

riguarda i supporti (gli artisti spesso lavorano *off loom*, cioè senza telaio), sia per le notevoli dimensioni assunte da queste opere che ormai ‘abitano’ con la loro presenza gli spazi nei quali vengono esposte, creando talvolta dei veri e propri ambienti. Una delle sperimentatrici più rivoluzionarie nel campo della tessitura è l’artista polacca Magdalena Abakanowicz (1930–2017) le cui opere se da un lato manifestano un profondo legame con il proprio vissuto personale, dall’altro esse attuano una rivalutazione della manualità e della morbidezza in opposizione alla rigidità e alla freddezza dei materiali sintetici e della meccanizzazione ormai entrati nella produzione industriale dei tessuti quanto nel mondo dell’arte. Certamente, questa preminenza del morbido sul rigido ha le proprie origini nell’Anti-Form di Robert Morris (1931–2018), che coi suoi feltri appesi che si auto-dispongono nello spazio secondo le leggi fisiche della gravità e le proprietà intrinseche della materia, sanciscono la supremazia della materialità e dell’informità sulla rigidità delle strutture a spigolo duro del Minimalismo. In realtà, la scelta del morbido da parte di Abakanowicz nasce piuttosto dalla volontà di contrastare un modo antiquato di intendere la tessitura. Come lei stessa spiega:

Ma, agli inizi, quando appena incominciavo a tessere, fu per bisogno di protesta. Dalla volontà di porre in dubbio tutte le regole e tutte le abitudini legate a questo materiale.

Il morbido è comodo ed utile. È confortevole.

È l’ubbidienza del materiale. Avvolge il nostro corpo.

Soffoca il calpestio dei piedi. Riveste le pareti ornando e riscaldando. È gradevole alla vista. Può essere utilitario. Accompagnando la nostra civiltà dalle origini, ha i suoi compiti da svolgere, le sue ben precise funzioni regolate dai nostri bisogni e dalle nostre abitudini, la sua terminologia.

Per questo la battaglia con le abitudini ormai consacrate mi sembrò così affascinante. Per questo così affascinante fu il rivelare e il denudare l’organicità del tessuto, del morbido. Il mettere in evidenza le qualità inavvertite a causa della cecità delle abitudini.

Le qualità autonome. Mettere in evidenza tutto ciò che quel materiale possa essere come [sic] portatore liberato della propria organicità.

E poi mostrare le forme, gli oggetti che negano le antiche funzioni di questo materiale, arricchendo la coscienza dell’uomo sulla materia che lo circonda, sugli oggetti e sul mondo circostanti.²⁵

In Polonia, complice la noncuranza della dittatura verso la tessitura, Abakanowicz comincia a praticare questa tecnica come “un ATTO strettamente individuale di liberazione dal ghetto della tessitura”,²⁶ ossia per superare i confini che relegano le opere realizzate in tessuto al di fuori dalla sfera dell’arte. L’artista sceglie inoltre di lavorare spesso senza telaio, direttamente con le proprie mani, perché queste, oltre a trasferire energia al materiale tramite la manipolazione, “trasmetteranno sempre qualcosa che sfugge alla concettualizzazione. Riveleranno l’inconscio”.²⁷ Il desiderio di rompere l’equazione manuale=artigianale unita all’insofferenza verso l’uniformità di lavorazione dei tessili tradizionali la portano a impiegare non solo dei materiali insoliti come il sisal (una fibra naturale grezza flessibile utilizzata dall’artista per ovviare alla scarsità di mezzi dell’immediato Dopoguerra), ma anche a concepire l’opera come un qualcosa di vivo che occupa uno spazio e ricerca la relazione con l’osservatore. Nelle parole dell’artista:

Non sono mai stata interessata negli arazzi come decorazioni parietali. Ciò che trovo affascinante è in cosa può essere trasformato un arazzo: come la superficie possa essere modellata a rilievo [...] e come le superfici possano rigonfiarsi e scoppiare per rivelare misteriose profondità attraverso le aperture.

25. *Magdalena Abakanowicz, Polonia: Biennale '80* (Venezia: La Biennale di Venezia, 1980), s.p.

26. Mariusz Hermansdorfer, “S.t.”, in *Magdalena Abakanowicz*, a cura di Wiesława Bableska-Rolke e Néray Katalin (Budapest: Múcsarnok, 1988), 14.

27. *Magdalena Abakanowicz*, s.p.

Nel 1966 ho mostrato per la prima volta le mie composizioni intrecciate piuttosto indipendenti dalla parete, nello spazio. Non volevo che esse alludessero né agli arazzi né alle sculture. Mi ero sforzata di superare la funzione utilitaria della tessitura, e soprattutto, di creare un'opportunità per l'osservatore di entrare in contatto da tutti i lati con le carnose strutture flessibili. Volevo consentirgli di penetrare, attraverso le spaccature e le aperture, i recessi più interni, l'interno della composizione. Mi interessa la scala delle tensioni tra le forme fatte di materiali riccamente carnosì e l'ambiente.²⁸

Il migliore esempio di questa nuova concezione del tessile sono gli *Abakans*, opere che l'artista realizza dalla metà degli anni Sessanta e che battezza con il proprio cognome, segnalando così lo stretto rapporto che la lega a tali lavori. Si tratta di opere in tessuto di grandi dimensioni e monocrome, solitamente appese al soffitto tramite dei ganci. Nella loro varietà di articolazioni e di texture gli *Abakans* non presentano una forma chiaramente riconoscibile (la critica li ha paragonati a dei bozzoli, a delle vulve o a dei gusci): sono degli "oggetti soffici con un tessuto intricato e interni facilmente accessibili"²⁹ creati per offrire uno spazio di contemplazione o un rifugio. Gli *Abakans* sono "dei luoghi unici, magici, nei quali si può stare senza essere in contatto con gli altri",³⁰ come quei nascondigli ricavati all'interno degli armadi o in quelle costruzioni nelle quali l'artista, durante la propria infanzia, soleva rintanarsi per proteggersi dal mondo e per sognare. Sia sculture che ambienti, queste opere costituiscono per l'artista degli spazi di "riflessione esistenziale",³¹ dei morbidi bozzoli all'interno dei quali poter entrare per sottrarsi "a ciò che la guerra e le sue conseguenze hanno accumulato nella sua mente e in quella dei suoi contemporanei".³²

Il tessuto è per Magdalena Abakanowicz un elemento vivo, è una fibra naturale nella quale ella vede un'omologia con il sistema di vene, tessuti e muscoli che forma gli organismi viventi:

Vedo la fibra come l'elemento basilare che costruisce il mondo organico nel nostro pianeta, come il più grande mistero del nostro ambiente. Tutti gli organismi viventi sono fatti di fibra – il tessuto delle piante, e noi stessi. I nostri nervi, il nostro codice genetico, i canali delle nostre vene, i nostri muscoli.

Siamo strutture fibrose. Il nostro cuore è circondato dal plesso coronarico, il plesso dei fili più vitali.

Maneggiando la fibra, maneggiamo il mistero. Una foglia secca ha una rete che ricorda una mummia secca.

Che cosa può diventare fibra guidato dalla mano dell'artista e dalla sua intuizione? Che cos'è il tessuto? Lo tessiamo, lo cuciamo, lo mettiamo in forma. Quando la biologia dei nostri corpi viene intaccata, la pelle deve essere tagliata così da dare accesso all'interno. Infine essa deve essere cucita, come un tessuto.

Il tessuto è il nostro rivestimento e il nostro abito. Fatto con le nostre mani, è un documento delle nostre anime.³³

Questo interesse verso il regno organico è espresso da *Embriology* (1978–80), presentata dall'artista nel padiglione della Polonia alla Biennale di Venezia del 1980. È un'opera che a prima vista disorienta: è composta infatti da una serie di forme, grandi e piccole, accumulate nell'ambiente come se fossero tanti massi. Avvicinandosi, ci si accorge però che ciò che si pensava duro e rigido è in realtà cedevole e relativamente soffice al tatto: queste forme, perlopiù oblunghe e tondeggianti, sono create tramite la cucitura di tela ruvida, garza di cotone e sisal. L'aspetto biomorfo di questi elementi li accomuna visivamente a delle

28. Bableska-Rolke e Néray, 33.

29. Hermansdorfer, 14.

30. Hermansdorfer, 14.

31. Hermansdorfer, 15.

32. Hermansdorfer, 14.

33. Bableska-Rolke e Néray, 24.

gigantesche crisalidi oppure, come recita il titolo, a degli embrioni in attesa di completare il proprio sviluppo: in ogni caso dei morbidi ‘rifugi’ che, come gli *Abakans*, celano al loro interno, proteggendola, la vita. Anche in un’altra opera coeva, intitolata *Backs* (1976–80) e facente parte del ciclo *Alterations*, l’artista esplora la dicotomia naturale-artificiale e vita-morte. Si tratta di una serie variabile di elementi (16, 20, 80 o più) in tela ruvida ricoperta da colla, solitamente disposti in file a diretto contatto col pavimento. Viste da tergo, queste forme larvali senza identità, ripiegate su se stesse, asexuate, acefale, “private degli strati protettivi di pelle e tragicamente colpite dal tempo e dalla storia”,³⁴ ci ricordano i fatti più tragici vissuti dall’umanità; tuttavia, una volta viste frontalmente, queste forme si aprono davanti ai nostri occhi trasformandosi in tanti grembi pronti ad accogliere la vita. Per certi versi anticipatori di alcune tematiche che saranno tipiche degli anni Novanta (ad esempio quelle del Post Human), questi lavori esercitano ancora oggi su di noi un così grande fascino in virtù delle qualità di un materiale che sentiamo così prossimo proprio perché, come spiega l’istologia, esso è così simile ai morbidi tessuti di cui siamo formati.

Il filo, la tela cucita e il tessuto sono gli elementi fondamentali della poetica dell’artista sarda Maria Lai (1919–2013). La giovane Lai inizia a interessarsi a questi materiali in seguito al periodo trascorso all’Accademia di Belle Arti di Venezia (1943–45) come allieva dello scultore Arturo Martini (1889–1947). L’insegnamento di Martini, che esorta i propri allievi a esplorare delle nuove vie espressive con l’obiettivo di superare la scultura tradizionale, fa sì che nel Dopoguerra, una volta ritornata in Sardegna, l’artista inizi a guardare in modo diverso i materiali e le attività attraverso i quali a Ulassai, nel suo paese d’origine, le donne esprimono la propria creatività come il ricamo, la tessitura e la panificazione. Contribuisce ad alimentare in lei questo interesse anche l’amicizia con lo scrittore Salvatore Cambosu, che le fa comprendere l’importanza del patrimonio di tradizioni, miti e leggende sul quale si fonda la cultura sarda. Una di queste storie racconta delle *Janas*, delle api laboriose trasformate in piccole creature fatate dal *Sardus Pater* (un antico dio locale) che, stando alla leggenda, hanno insegnato alle donne sarde l’arte del ricamo e della tessitura. Ricamando fazzoletti, tessendo lenzuola, rammendando, creando corredi, coperte e tutto ciò che serve alle necessità della vita quotidiana, le antenate di Maria Lai hanno tramandato nel tempo delle arti antichissime, lasciando in tal modo anche una traccia di sé nel mondo. Anche Maria Lai aveva appreso queste arti fin da piccola, comprendendo però solo in età adulta il ruolo sociale di queste attività che rafforzano, tramite il lavoro comune, i legami tra le donne e tra queste e la comunità. L’artista decide dunque di introdurre progressivamente queste pratiche all’interno del proprio lavoro, riscoprendo il valore artistico della manualità in un momento nel quale nell’arte italiana stanno imperando il Concettuale e l’Arte povera, mentre l’industria del tessile rende disponibili stoffe e tessuti a prezzi concorrenziali rispetto ai tempi lunghi richiesti dal lavoro manuale. L’opera di Maria Lai oltrepassa però la semplice rivalutazione della manualità. La questione infatti non è tanto quella di riproporre in ambito artistico gli stessi modelli e le stesse realizzazioni della tradizione e, forse, non è nemmeno il desiderio di trasformare il ricamo o la tessitura in un mero “atto afunzionale”³⁵. Ciò che interessa all’artista è il valore politico delle pratiche artigianali su cui si fonda l’identità culturale di un popolo.

Una delle prime tappe nell’adozione del tessuto nelle proprie opere è costituita dalle *Tela cucite* esposte nel 1975 alla galleria Arte Duchamp a Cagliari. In queste opere Maria Lai trasferisce la “tessitura di segni”³⁶ dalla pittura al tessuto vero e proprio, coinvolgendo anche il materiale artistico per eccellenza cioè la tela. Sebbene il riferimento visivo di questi ultimi lavori sia spesso il paesaggio sardo, protagonista delle opere di carattere informale da lei dipinte degli anni Sessanta, ora la ricerca di Maria Lai è tutta orientata ad esaltare la materialità della stoffa, sia realizzata a mano che industrialmente, sia cucita a mano che a macchina. In questi lavori i vari tessuti cercano di trovare un equilibrio; tuttavia, in una *Tela cucita* la scansione regolare dello spazio in comparti è messa in subbuglio dalla presenza del filo, progenitore di tutti i vari tipi di tessuti utilizzati, che ha il compito non solo di unirli e di rinserrarli, ma anche di generare un certo ritmo visivo. In questi lavori sono proprio due mondi che vengono a dialogare: quello ordinato,

34. Joanna Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths* (Berkeley: The University of California Press, 2004), 82.

35. Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* (Nuoro: Ilisso, 2017), 122.

36. Marcello Venturoli, “S.t.”, in 3. *Biennale di Bolzano*, a cura di Mario Dell’Aglia (Bolzano: Mazzucchi, 1969), 144.

uniforme, perfetto, della tessitura industriale e quello disordinato, vivace, imperfetto, di quella manuale. Vediamo qui apparire per la prima volta quell'idea che sarà alla base dell'intero percorso artistico di Maria Lai, secondo la quale l'opera d'arte ha il compito di presentare e allo stesso tempo di ricomporre le differenze; in questa fase però, le differenze sono a livello di consistenza della materia. Nelle parole dell'artista: "La stoffa per me è un elemento tattile molto importante. Io sento la differenza delle grane, delle stoffe, dei velluti, delle tele, delle sete. Creare un'emozione è mettere insieme tutte queste tattilità diverse".³⁷

Tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, l'interesse per il materiale si combina a quello per il linguaggio. L'equazione ricamo=linguaggio viene interiorizzata da Maria Lai fin da piccola: «Da bambina», racconta l'artista, "quando vedevo mia nonna rammendare [...] le dicevo: 'Queste lenzuola sono scritte' e lei mi diceva 'Leggile'. Mi inventavo delle storie che mi facevo suggerire dai movimenti dei fili aggrovigliati".³⁸ Complice l'invito a partecipare alla mostra *Materializzazione del linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio nell'ambito della Biennale di Venezia del 1978, l'artista inizia a pensare ad alcuni nuovi lavori, continuati negli anni Ottanta, nei quali il segno cucito è inteso come un linguaggio universale: i *Libri* e le *Autobiografie*. I *Libri* sono a tutti gli effetti dei volumi, in tessuto o in carta, sui quali l'artista traccia quelle che viste da lontano sembrano frasi, ma che, viste da vicino, si rivelano essere linee e punti ricamati a mano o a macchina. Questi libri che mettono in crisi la nozione stessa della scrittura non sono perciò leggibili nel senso proprio del termine: i soffici rilievi lasciati dal filo sono un canovaccio per l'immaginazione. Talvolta, i punti ricamati si avviluppano, confondendosi e ingarbugliandosi, creando dei grumi di filo che tanto somigliano ai lunghi capelli delle donne sarde (tant'è che alcuni vengono battezzati con il titolo di *Libro-scalpo*) le cui voci hanno tramandato le antiche leggende locali. I singoli fogli di questi *Libri* diventano delle *Autobiografie* (1978–82) che, collegando tra di loro i singoli racconti individuali tramite l'uso del filo, generano una narrazione corale. Questa dimensione che vede l'individuale diventare collettivo è protagonista di *Legarsi alla montagna* (1981), un'azione realizzata a Ulassai l'8 settembre 1981. Coinvolta dall'amministrazione comunale nella realizzazione di un Monumento ai caduti, l'artista ottiene di poter destinare il budget stanziato per la scultura per creare qualcosa che possa celebrare i vivi. L'idea per l'opera nasce infatti dal bisogno di ripristinare i legami tra gli abitanti del paese, divisi da faide, sospetti e rancori atavici, e allo stesso tempo dal desiderio di riconciliare il paese con la montagna che, con le sue frane, da sempre minaccia l'abitato. Partendo da questo contesto dominato dalla paura e dalla divisione, l'artista trova un elemento di unione nel patrimonio comune di miti e tradizioni; passando di casa in casa a parlare con la gente:

Viene a galla una storia, una fiaba che tutti i bambini, da chissà quante generazioni, hanno sentito raccontare. [...] Si racconta che una bambina (l'essere più indifeso) fu mandata sulla montagna (il luogo più minacciato) a portare del pane ai pastori (il pretesto meno convincente). Appena giunta, impaurita dalla voce del tuono, trova greggi e pastori rifugiati in una grotta a causa di un temporale. Mentre guardano l'arrivo della pioggia che trascina sassi, vedono passare, portato dal vento, un nastro celeste. Per i pastori questa immagine è una sorpresa fugace, forse per loro un fulmine, ma niente che sia più importante, in quel momento, del pericolo che incombe su di loro. Per la bambina è uno stupore che la trascina fuori dal rifugio, verso la salvezza, mentre frana la grotta con gregge e pastori.³⁹

L'immagine del nastro celeste, che nella leggenda diventa il tramite della salvezza, viene ripresa da Maria Lai che chiede ai propri concittadini di fidarsi nuovamente di quel filo e di servirsene per dare vita a un'opera collettiva che consiste nel legare con un nastro di tessuto tutte le case di Ulassai, collegandole infine alla montagna in segno di pace. Una volta preparato un numero sufficiente di strisce in tessuto jeans azzurro, la mattina prefissata queste ultime vengono offerte agli ulassesi, gli unici in grado di decidere se accettare o meno la proposta dell'artista. Viene inoltre "stabilito un codice, perché il passaggio del nastro riveli i rapporti tra le famiglie: niente nodi vistosi dove non c'è amicizia. Un pane delle feste sospeso al na-

37. Pontiggia, 122–5.

38. Pontiggia, 151.

39. Maria Lai, "Legarsi alla montagna. Ulassai 1981", in *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte* (Cagliari: Arte Duchamp, 2014), 25–6.

stro tra una casa e l'altra indica la presenza dell'amore".⁴⁰ Opera "relazionale" *ante litteram*, *Legarsi alla montagna* ha avuto il merito di aver trasformato un progetto individuale in un'azione a partecipazione collettiva, riuscendo "là dove religione e politica non erano riuscite"⁴¹ ossia a ricomporre le divisioni.

È doveroso inserire in questa panoramica sul ricamo e la tessitura negli anni Ottanta anche l'opera di Alighiero Boetti (1940–1994), artista che dal 1971, anno della commissione della prima *Mappa* (1971–72) ricamata, ha instaurato una pratica artistica basata sul rifiuto dell'individualità artistica e sul principio, di base concettuale, della delega. Come racconta Boetti, le reazioni critiche nei confronti di questi lavori "furono terribili. Le persone erano infastidite, concettualmente infastidite. Bisogna dire che allora pochi artisti avevano fatto eseguire i loro pezzi da artigiani. Era, per il pubblico dell'epoca, insieme imbarazzante da un punto di vista concettuale e troppo 'graziosa'".⁴² Le *Mappe* sono infatti delle opere ricamate di grandi dimensioni che raffigurano un planisfero politico all'interno del quale ogni stato è rappresentato dai colori della propria bandiera nazionale, la cui esecuzione è affidata al paziente lavoro di sconosciute ricamatrici afgane. Oltre alle *Mappe*, il grande ciclo di ricami che apre gli anni Ottanta è quello dei *Tutto*, forse una delle opere che meglio incarna lo spirito del decennio. Come spiega il titolo, in un *Tutto* c'è davvero di tutto. Infatti:

L'opera è caratterizzata dalla compresenza di numerose forme policrome che, se osservate da vicino, individuano delle precise figure, ma che, se intese nel loro insieme, veicolano un'impressione di indivisibile unità degli elementi presenti nel mondo. La tecnica del ricamo, coi suoi colori, non fa altro che accrescere dal punto di vista percettivo la mescolanza e l'omogeneità delle miriadi di particolari che concorrono a formare l'opera.⁴³

Ogni *Tutto* è realizzato seguendo delle regole precise. Agli assistenti dell'artista viene dato l'ordine di 'disegnare tutto': su una stoffa di lino vengono infatti tracciati i profili degli oggetti presenti nello studio di Boetti e a lui stesso ascrivibili, fino a comprendere qualsiasi altra forma. Alle ricamatrici, che ricevono la stoffa, è data la regola di ricamare ogni singolo disegno a proprio piacimento, facendo attenzione a impiegare le medesime quantità di filo colorato, di modo che nessun colore prevalga sull'altro. I *Tutto* abbracciano così il mondo, creando una mirabile fusione tra alto e basso, tra arte e cultura popolare, tra regola e fantasia, tra Occidente e Oriente. Alighiero Boetti è inoltre uno dei pochi artisti occidentali invitati alla celebre *Magiciens de la Terre* (1989), prima mostra che si è posta il problema di come guardare all'arte creata al di fuori dell'Occidente. In questo modo, i *Tutto* di Boetti realizzano quel passaggio di testimone tra l'arte degli anni Ottanta e quella degli anni Novanta e del Duemila: momento nel quale l'entrata sulla scena dell'arte dei Paesi extra-occidentali riporterà ancora una volta al centro del dibattito la questione della dignità artistica di pratiche manuali come il ricamo e la tessitura.

Bibliografia

- Alinovi, Francesca. *L'arte mia*. Bologna: Il Mulino, 1984.
- Bableska-Rolke, Wieslawa e Katalin Néaray. *Magdalena Abakanowicz*. Budapest: Múcsarnok, 1988.
- Barilli, Renato. *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- Barilli, Renato. *Prima e dopo il Duemila. La ricerca artistica 1970–2005*. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Barilli, Renato. *Tutto sul Postmoderno*. Rimini: Guaraldi, 2013.
- Bourriaud, Nicolas. "Afghanistan". In *Alighiero Boetti 1965–1994*, a cura di Jean-Christophe Ammann, Maria Teresa Roberto e Annemarie Sauzeau, 214–5. Milano: Mazzotta, 1996.

40. Lai, 29.

41. Filiberto Menna, "Tela celeste, nastro celeste", in *Ulassai* (1982), 33.

42. Nicolas Bourriaud, "Afghanistan", in *Alighiero Boetti 1965–1994*, a cura di Jean-Christophe Ammann, Maria Teresa Roberto e Annemarie Sauzeau (Milano: Mazzotta, 1996), 215.

43. Federica Stevanin, *Alighiero e Boetti. Ricami e tappeti* (Padova: Cleup, 2015), 106.

- Bradley, Paula e Ruth Appelhof. "Excerpts from Interview with Miriam Schapiro (1980)". In *Choosing Crafts. The Artist's Viewpoint*, a cura di Vicki Halper e Diane Douglas, 16–9. Berkley: University of California Press, 2009.
- Brenson, Michael. "Survivor Art". *The New York Times Magazine*, 14 marzo 2019. <https://www.nytimes.com/1992/11/29/magazine/survivor-art.html?scp=21&sq=&pagewanted=1>.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. New York: Thames & Hudson, 1990.
- Constantine, Mildred e Jack Lenor Larsen. *Beyond Craft: the Art Fabric*. Japan: Kodansha International, 1986.
- Deepwell, Kathy. *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.
- Eberhard Cotton, Giselle e Magali Junet. *De la tapisserie au Fiber Art. Les Biennales de Lausanne 1962–1995*. Milano: Skira-Fondation Toms Pauli, 2017.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois e Benjamin Buchloh. *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*. Bologna: Zanichelli, 2017.
- Frank, Elizabeth. "Miriam Schapiro: Formal Sentiments". *Art in America*, (maggio 1982): 106–11.
- Giordano, Marina. *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*. Milano: Postmedia, 2012.
- Hoeveler, J. David Jr.. *The Postmodernist Turn: American Thought and Culture in the 1970s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.
- Inglot, Joanna. *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. Berkley: University of California Press, 2004.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi Editore, 2007.
- Jeffries, Janis, Wood Diana e Clark Hazel. *The Handbook of Textile Culture*. London: Bloomsbury, 2016.
- Lippard, Lucy e John Chandler. "The Dematerialization of Art". *Art International*, vol. 12, no. 2 (febbraio 1968): 31–6.
- Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- Magdalena Abakanowicz, Polonia: Biennale di Venezia '80*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1980.
- McLaughling, Jean. "Interview with Magdalena Abakanowicz: The Human Condition in Fiber Forms". *International Sculpture*, (aprile–maggio 1985): 6–7, 24.
- Meneguzzo, Marco. *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*. Milano: Johan & Levi, 2012.
- Moles, Abraham. *Il Kitsch. L'arte della felicità*. Roma: Officina edizioni, 1979.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". In *Art and sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?*, a cura di Barbara Hess e Elizabeth C. Baker, 1–41. New York: Collier, 1973.
- Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism". In *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, a cura di Hal Foster, 57–82. Port Townsend, WA: Bay, 1983.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1996.
- Parker, Rozsika e Griselda Pollock. *Framing Feminism: Art and the Women's Movements 1970–85*. London: Pandora, 1987.

Pasini, Francesca e Giorgio Verzotti. A cura di. *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*. Ginevra/Milano: Skira, 2003.

Pontiggia, Elena. *Maria Lai. Arte e relazione*. Nuoro: Ilisso, 2017.

Salus, Carol. "Miriam Schapiro". *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, (14 marzo 2019), <https://jwa.org/encyclopedia/article/schapiro-miriam>.

Schapiro, Miriam e Melissa Meyer. "Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and assembled – FEMMAGE (1977–78)". In *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, a cura di Kristine Stiles e Peter Selz, 151–4. Berkley: University of California Press, 1996.

Stevanin, Federica. *Alighiero e Boetti. Ricami e tappeti*. Padova: Cleup, 2015.

Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte. Cagliari: Arte Duchamp, 2014.

Venturoli, Marcello. "S.t.". In 3. *Biennale di Bolzano*, a cura di Mario Dell'Aglio. Bolzano: Mazzucchi, 1969.