



La fitta trama dei tessuti

*Relazioni tra arte, moda, design in ambito tessile
dal dopoguerra in Italia*

Valentina Trentarossi



POLITECNICO
MILANO 1863

Politecnico di Milano
Scuola del Design

Laurea Magistrale in
Design degli Interni - Interior Design

a.a.
2018/2019

Supporto alle ricerche storiche e iconografiche
Archivi Storici, Politecnico di Milano
Archivi della Triennale di Milano
Biblioteca Poldi Pezzoli
Biblioteca d'Arte Castello Sforzesco

La fitta trama dei tessuti

*Relazioni tra arte, moda, design in ambito tessile
dal dopoguerra in Italia*

a cura di Valentina Trentarossi

Relatore
Franco Origoni

Correlatore
Marcello Galbiati

*“Ci sono stoffe che tacciono,
altre sussurrano, altre gridano e ci
sono quelle che accarezzano,
quelle che avvolgono, quelle che
scivolano via.”*

(Eleonora Fiorani, 2004)

Sommario

	<i>Abstract</i>	13
	<i>Inquadramento scientifico</i>	15
#1	TESSUTO	21
1.1	Le origini e l'evoluzione del suo utilizzo	23
1.2	Le fibre tessili	25
1.2.1	Le fibre naturali	25
1.2.2	Le fibre animali	26
1.2.3	Le fibre minerali	27
1.3	Le principali lavorazioni del tessuto nell'industria tessile	29
1.3.1	La filatura	29
1.3.2	La tessitura	31
1.3.3	Nobilitazione	32
1.4	Plasticità del tessuto	37
1.5	Importanza del distretto tessile in Lombardia	39
1.5.1	Introduzione	39
1.5.2	Nascita del settore tessile	40

1.5.3	Ottocento	42
1.5.3.1	Fattori di sviluppo dell'industria cotoniera lombarda	42
1.5.3.2	Il settore cotoniero	43
1.5.4	Novecento	45
#2	TESSUTO E ARTE	63
2.1	Diversi approcci artistici al mondo tessile	65
2.2	Design tessile nel panorama internazionale	67
2.2.1	Le origini	67
2.2.2	Seconda metà dell'Ottocento in Europa	68
2.2.3	Rinnovamento tessile nei movimenti artistici europei nel XX secolo	69
2.3	La situazione italiana - Primi accenni di rinnovamento	73
2.3.1	Mariano Fortuny y Madrano	74
2.3.2	Importanza del Futurismo	75
2.3.3	Gegia Bronzini	78
2.4	Mostre internazionali delle Arti Decorative della Biennale di Monza e della Triennale di Milano	79
2.4.1	Biennale di Monza 1923-1930	80
2.4.2	Influenza delle Triennali di Milano	81
2.4.2.1	Dopoguerra e l'unità delle arti	85
2.5	Aziende promotrici di creatività	93
2.5.1	De Angeli Frua	95
2.5.2	Manifattura JSA di Busto Arsizio	96
2.5.3	Fede Cheti	98
2.6	Nuove frontiere tessili	101
2.7	Fiber Art	103
#3	MODA, ARTE E DESIGN	141
3.1	Primi influssi	143
3.1.1	Novecento in Italia	145

3.2	La moda entra nei musei	149
3.3	Principali contaminazioni in Italia	151
3.3.1	Arte come ispirazione	151
3.3.1.1	Rosa Genoni	151
3.3.1.2	Mila Schon	153
3.3.2	Collaborazioni	154
3.3.2.1	Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo	154
3.3.2.2	Germana Marucelli	156
3.3.2.3	Elsa Schiaparelli	160
3.3.2.4	Bruna Bini e Giuseppe Telese	161
3.4	Scambi tra moda e design	163
3.4.1	Centri di scambio	164
3.4.2	Le personalità	167
3.4.2.1	Giò Ponti	167
3.4.2.2	Ezio Mari	167
3.4.2.3	Bruno Munari	168
3.4.2.4	Piero Fornasetti	169
3.4.2.5	Archizoom	171
3.4.2.6	Superstudio	172
3.4.2.7	Nanni Strada	
#4	SALONE DEI TESSUTI	205
4.1	Salone dei tessuti	207
4.1.1	Storia della famiglia Galtruccio	207
4.1.2	Salone dei Tessuti	209
4.1.3	Inquadramento territoriale	214
#5	LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI	219
5.1	Concept	221
5.1.1	Il processo del cotone	225
5.2	Obiettivi di progetto	228
5.2.1	Distribuzione delle aree	229

5.2.2	Approfondimento delle aree	231
5.2.3	Stato di fatto	232
5.2.4	Stato di progetto	234
5.3	Il giardino	241
5.4	Prima sala	247
5.5	Relazioni tra moda, arte e design in ambito tessile	257
5.6	Tra arte e moda	313
5.7	Industria tessile e bookshop	323
5.8	Illuminazione	342
5.9	Comunicazione	345
	<i>Indice dei nomi</i>	365
	<i>Bibliografia di riferimento</i>	369
	<i>Riferimenti iconografici</i>	375

“I tessuti sono la pelle della cultura, dei suoi corpi e arredi, sono portatori di messaggi simbolici e un testo di costruzione e ibridazione delle identità.”

(Eleonora Fiorani, 2004)

Abstract

Il s-oggetto è il tessuto. Tessuto come materiale costituito da una rete di fibre e culture che comporta molteplici significati e sensazioni che lo rendono oggetto di interpretazioni artistiche e di design. Strumento di dialogo con la creatività, che sposa scienza e arte stabilendo ponti di comunicazioni tra ambiti che sembrano così distanti come quello tra arte e industria. Il tessuto, che sarà il protagonista, verrà indagato in ogni suo aspetto cercando di coglierne la sua più profonda espressività.

Saranno valorizzati lo scambio, le interconnessioni e i dialoghi reciproci tra i diversi ambiti culturali e disciplinari attraverso lo studio di forme tessili iconiche. In questo modo, le forme tessili sono intese non solo come oggetto tecnico, funzionale, artigianale o industriale, ma anche come forme di dialogo tra vari mondi e culture. Verrà ripercorsa brevemente la storia del

tessuto italiano e investigato il ruolo sempre più importante che esso ha avuto in Italia con particolare attenzione dal dopoguerra a oggi.

La mostra è un percorso immersivo dove emozione e cognizione si intrecciano sullo sfondo di un mondo ampio e ricco di influenze, nel quale nuove creazioni hanno luogo a partire dalla contaminazione delle arti. Artisti, architetti, designer che incuriositi dalle sue possibilità o per necessità di completezza di progetto, si sono voluti immergere in questo nuovo universo, stampando sul tessuto come fosse tela. Prestando un poco di attenzione, si potrà notare infatti come, in fondo, non ci siano grandi differenze tra la tela del pittore e il tessuto, risultato anch'esso di un fitto intreccio di fili. Il tessuto diventa arte, punto di incontro tra discipline che tessono un nuovo racconto ricco di relazioni tra moda, arte e design in un viaggio coinvolgente che accompagnerà il visitatore alla scoperta di nuovi e differenti mondi nel quale le contaminazioni sono protagoniste e chiare agli occhi dei curiosi e si mostrano nella loro complessità e armonia. Le industrie e le Triennali sono le realtà che maggiormente incentivano l'avvicinamento tra le arti e il nuovo mondo "tessuto-centrico".

La mostra prende vita nella capitale della moda e del design, Milano. Il Salone dei Tessuti, luogo storico e magico che per più di un secolo ha custodito preziose stoffe, si riveste oggi della sua essenza per raccontare e narrare nuovamente la storia del tessuto.

Inquadramento scientifico

L'obiettivo di questa tesi è dare al tessuto un luogo nella città di Milano dove essere raccontato in ogni sua forma. Manca ad oggi infatti uno spazio che racconti la sua storia e la sua essenza. Una realtà esistente è il museo del tessile presente a Busto Arsizio che è però poco vivace e frequentata e che si focalizza principalmente sul settore industriale. Trovandoci a Milano, la città della moda e del design l'esposizione si focalizza non solo sul tessuto come materiale ma ha la volontà di mettere in luce come questo materiale sia stata la superficie sulla quale pittori, scultori, architetti e designer hanno lavorato in una ricerca volta verso l'unione delle arti.

L'elaborato di tesi si suddivide in tre capitoli principali che partendo dal tessuto arriveranno ad analizzare le interazioni tra le arti che si sono verificate negli anni e che lo hanno visto come protagonista.

Capitolo Primo

Il primo capitolo che è suddiviso a sua volta in quattro paragrafi inizia con il mettere a fuoco l'elemento primario: il tessuto, cercando di darne una visione generale di tutti i suoi aspetti. Inizialmente viene spiegato quanto questo materiale sia antico e abbia accompagnato l'uomo durante tutta la sua storia caratterizzandone ogni fase della sua evoluzione grazie alla capacità di rispondere a funzioni diverse: quella del coprire, del proteggere, del ripararsi, dell'abbellire e dell'adornare. Successivamente è stato analizzato cosa è il tessuto, un manufatto costituito da un

insieme di fili, ricavati da fibre tessili, intrecciati fra loro mediante l'opera di tessitura e quali sono le varianti delle sue fibre (naturali, animali e chimiche) con particolare interesse verso quelle naturali che sono quelle sulle quali si sviluppa l'allestimento. Una terza parte racconta la fase di produzione del tessuto, in particolare il ciclo del cotone che è una delle fibre più conosciute, seguendo tutte le fasi principali che caratterizzano l'industria tessile: la filatura, la torcitura, la tessitura e il finissaggio e raccontandone la loro evoluzione nel tempo. Tra le tecniche tessili è molto diffusa anche la stampa, che soddisfa le esigenze degli artisti e che trova delle affinità con la pittura e su cui prevale quindi l'aspetto superficiale del materiale preso in oggetto. Un altro aspetto importante che è stato indagato è poi la sua plasticità, infatti il pregio del tessuto, oltre che nell'aspetto estetico, risiede anche nella mano che lo rende piacevole al tatto e che può creare nell'interlocutori emozioni e sensazioni diverse. Dopo un primo accenno sull'aspetto industriale, nell'ultima parte di questo capitolo sono state analizzate le vicende che il tessile, a partire dall'Ottocento fino ad oggi, ha avuto nel Nord Italia e nello specifico in Lombardia dove ha sempre ricoperto un ruolo fondamentale per l'economia della regione. L'Italia è ancora oggi uno dei pochi paesi industrializzati in cui si riscontrano ancora tutte le filiere produttive del cotone, della lana, della seta e del lino la cui tradizione viene considerata come bene culturale immateriale.

Capitolo Secondo

Il secondo capitolo considera il tessuto non come semplice elemento con il quale ricoprire le cose ma come un rilevante protagonista della progettazione e quindi da una parte come pittori, architetti, designer e scultori hanno messo i loro progetti, disegni e grafiche a disposizione delle manifatture tessili e dall'altra su come artisti formati in pittura e scultura hanno fondato una propria ricerca sulle specificità del mezzo tessile.

Il punto di inizio dell'intera riflessione è l'Ottocento con l'Arts&Crafts Movement, la Century Guild of Artists, con Charles Voysey, la scuola di Glasgow e Henry Van De Velde per poi proseguire per tutto il Novecento quando, grazie a tutti i movimenti artistici europei; arte, moda e design tessile diventarono territori condivisi che si alimentarono reciprocamente di idee e di linguaggi e in cui lo scambio con l'industria tessile diventava sempre più frequente e ricco di sfaccettature. In questo capitolo viene fatta anche un'analisi specifica su quella che è la situazione italiana inquadrando quelle personalità o movimenti che sono stati i principali promotori di rinnovamento: Mariano Fortuny, il Futurismo e Gegia Bronzini che portò la tessitura ad essere lo strumento attraverso il quale esprimersi creativamente e attraverso il quale promuovere il lavoro femminile.

Il quarto paragrafo tratta del periodo tra le due guerre e dei due momenti di maggiore fermento che furono rappresentati negli anni Venti dalle esposizioni

della Mostra Internazionale delle Arti Decorative della Biennale di Monza e dagli anni Trenta in poi dalle esposizioni della Triennale di Milano che furono promotrici di molte iniziative e che incentivarono questo fermento di scambio tra aziende tessili e artisti con particolare attenzione agli anni del Secondo Dopoguerra, quando si aprì un periodo di estrema creatività, che genererà interessanti occasioni di dialogo tra arte, moda e design impiegando le migliori energie di pittori, scultori, architetti e decoratori.

Parlando di creatività in ambito tessile era necessario trattare anche delle industrie tessili italiane che si sono dimostrate particolarmente attive nella ricerca di design moderni e nella messa a punto di materiali innovativi. Le aziende tessili, le più attive su questi temi periodo furono la Rubelli e la Bevilacqua, la De Angeli Frua dove il suo legame con il mondo degli artisti è visibile nell'incarico che venne dato a Luciano Baldessari di creare non solo i tessuti, ma anche la grafica pubblicitaria, i manichini, gli allestimenti per le sue esposizioni e che bandì numerosi concorsi. La manifattura JSA che fin dagli esordi si era posta in dialogo aperto con il mondo dell'arte italiano e internazionale e che fu cuore ed epicentro di questo panorama intrecciato e animatissimo orientando circa metà della sua produzione su disegni di artisti contemporanei già noti. Non da ultimo la storia di Federica Cheti che conserva alcuni tra i più significativi episodi del fermento creativo che attraversò la cultura degli anni Trenta. Lo spirito manageriale e la sensibilità artistica di un'imprenditrice all'avanguardia fecero convergere intorno alla sua figura alcuni tra i nomi più brillanti delle arti del '900 con i quali collaborò nella realizzazione dei suoi tessuti.

Un accenno viene fatto anche sugli appuntamenti dedicati al tessile che ancora oggi sono importanti e su come gli artisti oggi utilizzino non solo i materiali tessili come parte integrante delle loro opere ma anche gli arnesi utilizzati nella tessitura offrano nuove possibilità di sperimentazione.

Negli ultimi anni si afferma anche l'autonomia espressiva della fibra tessile con le sue qualità intrinseche staccandosi dalle pareti e conquistando lo spazio e portando una maggiore libertà e creatività al rapporto tra trama e ordito. Negli anni Sessanta l'arte tessile raggiunse così una sua autonomia linguistica diventando un vero e proprio movimento nel 1962 chiamato fiber art. E' una corrente dell'arte contemporanea che accumula ricerche basate sulle pratiche e sui materiali tessili assunti nelle declinazioni materiche o nelle loro rappresentazioni concettuali.

Capitolo Terzo

Il terzo capitolo si focalizza sul tessuto come abito sul quale hanno lavorato artisti nella creazioni di abiti senza tempo. Il dialogo tra arte e moda infatti è molto

antico e qui si è cercato di raccontarne i principali punti di incontro incominciando dall'Ottocento con la nascita dell'haute couture per poi proseguire con tutto il Novecento con Henry Van De Velde che organizza una mostra di abiti disegnati da artisti, con Sonia Delaunay che collega la ricerca artistica più avanzata alla moda, con le avanguardie artistiche e infine negli anni Sessanta con la Pop Art.

Dopo i primi accenni in ambito internazionale il focus si indirizza in Italia nel Ventesimo secolo dove il collaudo tra i due mondi avvenne con il Futurismo, con Elsa Schiaparelli che trasponeva sui suoi abiti le fantasie dei surrealisti, nell'Atelier di Bruna Bini e Giuseppe Telese, con Mila Schon e con Germana Marucelli. Numerosi furono anche i concorsi come "Battistotti-cravatta" a Roma o quello organizzato dalle Sorelle Fontana le cui opere vincitrici sarebbero diventate vestiti da sera. Gli spazi dell'arte come le Triennali o le gallerie come quella di Carlo Cardazzo tendono ad incentivare le contaminazioni tra i due mondi e anche le sulle riviste iniziano a comparire articoli che parlano di questi scambi.

Un altro aspetto che viene individuato nella ricerca è quello della performance, introdotta da Pinot Gallizio e che si diffonde negli anni Sessanta rendendo l'abito atemporale e autonomo. La moda alla fine degli anni Ottanta si può così comprendere come non sia più un settore specifico ma segua strade condivise con le pratiche e le riflessioni dell'arte contemporanea portando anche alla collaborazioni tra numerosi artisti e stilisti. L'approfondimento poi fa una distinzione, sempre in ambito italiano, sull'arte come fonte di ispirazione per sarte e stiliste nella realizzazione dei loro abiti, come Rosa Genoni e Mila Schon e sulle collaborazioni che sono avvenute tra gli attori di questi due mondi come quelle promosse dalla Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo che editò in tiratura limitata foulard di seta stampata su disegno di artisti, Germana Marucelli che si avvicina al mondo dell'arte, agli intellettuali e agli artisti con i quali condivide la voglia di far rinascere la cultura italiana, Elsa Schiaparelli che realizza capi emblematici che proponevano una riflessione sul significato della moda e che si incastonavano come pietre preziose all'interno di collezioni estremamente inventive in cui i linguaggi del Dadaismo e del Surrealismo venivano usati in modo leggero e fantasioso e l'atelier di Bruna Bini e Giuseppe Telese dove collaborano numerosi artisti come Lucio Fontana.

L'ultima sezione di questo capitolo tratta degli scambi avvenuti tra il mondo del design e quello della moda. Negli anni Settanta ci fu un passaggio dall'abito sartoriale a quello industriale attraverso l'utilizzo della geometria, che fu il punto di partenza della ricerca di Nanni Strada. Anche gli architetti inserirono la moda nel loro orizzonte creativo, testimoniando interesse e curiosità verso tutti quei fenomeni di costume che incarnano i cambiamenti della società. Negli anni Ottanta il tessuto era in linea con l'orientamento dell'architettura e del design che riproponevano la tendenza decorativa e il gusto per la superficie, divenne un elemento ad alto potenziale espressivo che trasmetteva all'ambiente un universo di segnali. Un movimento nato nel 1980 di fondamentale importanza fu Memphis,

poi Alchymia, la rivista Domus diretta da Alessandro Mendini riserva alla moda uno spazio sempre maggiore arrivando a dedicarle una rubrica intera. L'abito era visto come architettura del corpo e grande comunicatore. In questo panorama è stato poi fatto un focus su tutte le personalità appartenenti al mondo del design che sono state tra le più influenti su questi temi tra le quali: Gio Ponti, Ezio Mari, Bruno Munari, Piero Fornasetti, Archizoom, Superstudio e Nanni Strada.

Capitolo Quarto

Come conclusione della ricerca poi un capitolo è dedicato al luogo che accoglie la mostra, il salone dei tessuti, raccontandone la storia della famiglia e del luogo per meglio metterne in luce la lunga storia e importanza che ha avuto nella città di Milano.

Il progetto di allestimento, è la sintesi di tutta la ricerca condotta. Lo spazio vuole raccontare la materia prima, il tessuto, inglobandola in ogni sua parte e raccontandone il processo di trasformazione dal fiore al materiale finito, mantenendo grande attenzione alla sua plasticità. Nelle sale principali verranno esposti tutti i tessuti, gli abiti e le opere di tutti gli artisti che sono stati i protagonisti di queste contaminazioni tra il mondo dell'arte, del design e della moda e come ultimo verranno raccontati gli spazi dell'industria tessile, creando ambienti immersivi che enfatizzino il fascino di questi luoghi.

#1 TESSUTO

1.1 Origini e evoluzione del suo utilizzo

Fin dall'inizio l'umanità si è servita delle fibre che la natura le metteva a disposizione e che grazie al suo ingegno ha saputo trasformare in tessuto trasformando un bisogno naturale in un complesso sistema di segni composto da più codici culturali. Questo materiale infatti, è con il fuoco uno delle prime scoperte che lo fanno distinguere dagli animali e grazie al quale si può ricostruire l'evoluzione culturale e tecnica della civiltà umana. Non è comunque semplice tracciare la sua storia e quella dell'arte del tessere in quanto le prime notizie che noi abbiamo sui tessuti sono giunte a noi grazie alle fonti letterarie e ai rinvenimenti che risalgono ad un'epoca in cui l'arte della tessitura aveva già raggiunto un notevole grado di perfezione tecnica. I pochi ritrovamenti sono motivati ovviamente alla deperibilità del materiale.

Il tessuto nasce dalla necessità dell'uomo di ripararsi dal caldo, dal freddo, dal sole e dal vento, quindi di *coprirsi*. Ci permette di creare un *micro-clima*. E' un *diaframma* che con le sue pieghe da origine a intercapedini tra le quali si creano micro ambienti in grado di mantenere il calore o il freddo. Si va ad aggiungere alla pelle naturale venendo a fare un tutt'uno con essa oppure ampliando la figura, facendole occupare più spazio. Dapprima è semplice pelle di animale, poi pelle cucita con aghi perché meglio si adatti e chiuda il corpo come una seconda pelle. E' una casa contenitore del corpo o un guscio che la avvolge e la protegge. Quando l'uomo passa dalla vita di cacciatore alla vita sedentaria agricola, il tessuto prende una nuova veste e grazie alla capacità dell'uomo di intrecciare fibre vegetali nascono le prime stuoie

che coprono i pavimenti delle capanne o chiudono le entrate delle stesse (Ettore Bianchi, 1997). Il tessuto così assolve sempre la funzione di *protezione* ma riferita all'abitacolo permettendoci di aumentare il nostro benessere fisico ed emotivo.

Il primo tessuto che l'uomo realizzò fu un non tessuto in epoca primitiva, costruito mediante l'*infeltritura*¹. Esso prevedeva dei fiocchi di lana che venissero *cardati*² fin quando non avessero costituito una pezza compatta.

Parlando di tessuto vero e proprio, i primi resti risalgono comunque ad epoche molto lontane, ad aree dove il clima conserva agevolmente le fibre tessili, come per esempio il Perù e l'Egitto. Questo perché la conservazione dei tessuti avviene più facilmente in ambienti dal clima molto secco oppure in quelli estremamente umidi. La fibra più antica usata per tessere è il *lino* che fu utilizzata per la prima volta in Egitto, in Mesopotamia e in Palestina dove invece della pelle si preferiva la tela fresca e leggera che si ricavava da questa fibra vegetale. Grazie ai resti preistorici ritrovati nei centri abitati lacustri della Svizzera e delle zone alpine italiane e francesi, si è a conoscenza dell'uso del lino anche in Europa che era già tessuto in modo da formare una stoffa vera e propria, morbida e adattabile. (Arturo Dell'Acqua Bellavitis, 2004).

Il tessuto, oltre che essere utilizzato per ricoprire il proprio corpo o per proteggere la propria dimora nel caso delle stuoie, assolve anche la dimensione di *tela* (simili a quelle scoperte in Egitto o nelle palafitte Svizzere), questo è lo stadio che vede aprirsi due vie pioniere dell'estetica e della moda: la stuoia dipinta o lavorata da appendere alle pareti e il vestito. Quest'ultimo oltre ad avere lo scopo di coprire ha anche quello di far distinguere il grado sociale delle persone grazie a intrecci particolari o colori dipinti o ricamati con fili colorati o intessuti (Ettore Bianchi, 1997). Questo nuovo ruolo del tessuto come *ornamento* che permette di essere attraenti e desiderabili o di manifestare il proprio rango sociale era già diffuso al tempo dei Romani. In questo modo questo materiale ha così raggiunto tutti i suoi scopi: *coprire, proteggere, ripararsi, abbellire e ornare*.

I tessuti sono la pelle della cultura, dei suoi corpi, degli arredi, sono portatori di messaggi simbolici e un testo di costruzione e di ibridazione delle identità. E' da questo corpo di stoffa che occorre partire per cogliere la passione e valenza delle stoffe con cui prendono forma gli infiniti corpi e mondi di stoffa di cui le culture sono fatte e che stanno a monte dell'operare degli stilisti e dei textile designer (Eleonora Fiorani, 2004).

Le prime fibre naturali che sono state utilizzate sono il *cotone, il lino, la canapa, la lana e la seta*; poi in seguito alle numerose scoperte, sono state prodotte fibre artificiali per soddisfare meglio determinate esigenze.

1.2 Le fibre tessili

Il termine *tessuto*³ è tradizionalmente utilizzato per indicare un manufatto costituito da un insieme di fili, ricavati da fibre tessili, intrecciati fra loro mediante l'opera di tessitura secondo un determinato ordine. Generalmente ciò che si intende per tessuto è quello che in gergo tecnico viene chiamato *tessuto ortogonale*, cioè ottenuto dall'intreccio di due elementi; la trama e l'ordito. *Ordito* sono i fili disposti nel senso della lunghezza del tessuto mentre la *trama* quelli disposti nel senso della sua larghezza. Le *fibre tessili*⁴ che andranno a costituire questo materiale sono tutti quei prodotti fibrosi, di origine naturale o artificiale in cui vi sia la coesistenza in una certa misura di alcune proprietà della fibra: lunghezza, finezza, resistenza, flessibilità, ecc.. Le fibre tessili di largo consumo e pregiate possono essere di origine naturale o chimica. Le prime, che sono quelle di nostro interesse all'interno della ricerca, sono ottenute da materiali esistenti in natura e vengono utilizzate mediante lavorazioni meccaniche che non ne modificano la struttura.

1.2.1 Le fibre naturali

Le *fibre naturali* hanno diversa provenienza: dal regno vegetale, animale e infine minerale anche se in misura minima. Tra le fibre naturali più diffuse appartenenti al regno vegetale troviamo:

- Il *cotone* che ha origine dal seme della pianta che nasce in modo spontaneo nelle regioni tropicali e che veniva coltivato nelle Indie e nei paesi dell'America. E' la fibra naturale più diffusa e utilizzata, occupa quasi la metà del mercato mondiale di fibre, ha struttura monocellulare costituita per il 94% da cellulosa. Dopo il lino e la lana è la fibra tessile più antica. L'arte del tessere la sua fibra era già conosciuta nel 2000 a. C. in India e nel bacino del Mediterraneo nei primi secoli dopo Cristo.

- Il *lino* che ha origine dal libro, la parte legnosa della pianta. E' una delle fibre più antiche, originaria dell'Asia Minore e già conosciuta nell'Antico Egitto, in Palestina e Libia nel 3000 a. C.. Le sue fibre vengono estratte dallo stelo e successivamente lavorate. Qualitativamente è superiore al cotone ma viene spesso sostituita da questo per ragioni di prezzo.

Altre fibre di origine vegetale sono la iuta, la canapa, il sisal ecc.. La maggior parte delle quali è ottenuta da piante tropicali.

1.2.1 Le fibre animali

Tra le fibre di origine animale le più diffuse e conosciute sono:

- La *lana*, che si ottiene dal vello di varie razze ovine. E' la più importante e diffusa fibra animale grazie alle sue proprietà qualitative date da finezza e arricciatura. Il suo utilizzo risale al 4000 a.C. ma sicuramente già nella preistoria veniva già usato il manto delle pecore per creare i primi indumenti in modo da proteggere il corpo dal freddo per questo è ritenuta la fibra più antica. Ha numerosi pregi tra i quali l'essere termoisolante, assorbente, igroscopica, elastica, allungabile, flessibile, soffice, ininfiammabile ecc..

- La *seta* che è una fibra che si ottiene dal bozzo prodotto dai bachi da seta; è una delle fibre tessili più antiche, nata in Cina nella zona dello Shandong. L'aspetto regolare della fibra è molto simile a quello di una fibra sintetica. Le prime tracce di filande risalgono al 200 a.C. in Cina, unico luogo dove si conobbe l'uso della seta per molti millenni. Con il Rinascimento l'uso della seta venne diffuso in tutta Europa. E' una fibra molto elastica, molto forte, igroscopica, lucente, calda e leggera.

La differenza importante tra queste due fibre è che la lunghezza della lana è pari a quella del pelo dell'animale quando viene tosato, quindi relativamente corta, mentre quella della seta è una fibra continua proveniente dalla macerazione del bozzolo del baco da seta quindi con una lunghezza di alcune centinaia di metri.

1.2.2 Le fibre minerali

Tra le *fibre minerali* le più utilizzate vi sono le fibre di vetro, di ceramica, metalliche, di carbonio ecc... Tra queste sono molto utilizzate nell'ambito dell'abbigliamento il vetro tessile e le fibre metalliche.

Le *fibre chimiche* invece, possono essere suddivise tra fibre sintetiche e *fibre artificiali*⁵ che si ottengono partendo da prodotti naturali come la cellulosa o le proteine animali o vegetali che attraverso processi chimici vengono resi solubili. In questo modo, le soluzioni ottenute, dopo il filtraggio, sono raccolte in un bagno di coagulo che le fa rapprendere sotto forma di fili più o meno lunghi. A seconda del processo usato per la loro fabbricazione si distinguono in quattro tipi principali: alla nitrocellulosa, cuproammoniacale, alla viscosa e all'acetato, a cui se ne potrebbero aggiungere altri che non hanno ancora assunto importanza commerciale. Il *rayon* (seta artificiale) rappresenta la forma più diffusa di fibra tessile artificiale ma vanno nominati anche il crine artificiale, il tulle artificiale, la paglia artificiale, ecc..., che differiscono dai corrispondenti tipi di rayon solo per le caratteristiche morfologiche.

In ultimo vi sono le *fibre sintetiche*, queste si differenziano dalle fibre artificiali, in quanto sono ottenute dalla diretta trasformazione di sostanze chimiche e non dalla lavorazione di prodotti naturali trattati con sostanze chimiche, come avviene per le fibre artificiali. Sono ottenute da composti chimici di sintesi, derivati dal petrolio e ridotti in filamenti più o meno lunghi, si distinguono in base alle materie prime di partenza che possono essere organiche o inorganiche, e ai processi di fabbricazione. Tra le fibre artificiali e sintetiche si ricorda la microfibr.

1.3 Le principali lavorazioni del tessuto nell'industria tessile

La produzione tessile comprende quattro tappe principali: *filatura*, *torcitura*, *tessitura* e *finissaggio* (tintura, candeggio, stampa di tessuti e soprattutto ricamo).

1.3.1 La filatura

Il processo di *filatura* consiste sostanzialmente in uno stiramento delle fibre, nel loro accoppiamento e torcitura. Si tratta della creazione dei filati a partire dalle fibre tessili. Fu considerata il procedimento più importante. I processi di filatura sono molteplici e variano in base alle caratteristiche delle fibre da lavorare e a quelle dei filati che si vogliono ottenere. Le diverse fasi del processo sono complesse e orientate al raggiungimento di un filato di qualità elevata, regolare, resistente e dalla pelosità minima.

Cenni storici

In età preindustriale la filatura veniva eseguita manualmente, allungando e torcendo le fibre (collocate sulla *rocca*⁶, o canocchia) con le dita, grazie all'aiuto del *fuso*⁷, su cui veniva poi avvolto il filo così ottenuto. L'arcolaio (filatoio a ruota) facilitava l'operazione (ancora eseguita dalle dita della filatrice) facendo muovere

il fuso attraverso una manovella. I primi tentativi di meccanizzare il processo, attraverso dispositivi azionati prima a mano poi con la forza idraulica, avvennero in Inghilterra a metà del 1700. Nel 1767 James Hargreaves inventò la *jenny*, la prima macchina, ancora a manovella, che svolgeva automaticamente le tre operazioni di stiramento, torsione e avvolgimento del filo. Il processo venne poi migliorato nel filatoio di Richard Arkwright (1768), mosso ad acqua, e soprattutto nella *mule*, inventata da Samuel Crompton nel 1779. Questa macchina, che univa gli elementi dei due precedenti tipi di filatoio meccanico, era adatta ad essere mossa sia dalla forza idraulica che dal vapore, e fu la macchina principe della Rivoluzione Industriale inglese, diffondendosi poi nel resto d'Europa. Venne soppiantata dal filatoio continuo ad anello (*ring*) che funziona assottigliando il nastro tra rulli e poi avvolgendo il filo su un fuso rotante. Il filatoio *ring* venne inventato negli Stati Uniti nel 1828 e progressivamente perfezionato fino ad arrivare ai moderni filatoi automatici che si diffusero a partire dal secondo dopoguerra.

Il processo nell'industria cotoniera

Il processo inizia con l'apertura delle balle, in modo da ottenere la pulizia e la miscelazione del cotone evitando di rompere le fibre. Dopo l'apertura delle *balle*, il cotone viene messo in caricatori per la *sfiocatura*⁸. I fiocchi ripuliti da agenti esterni vengono poi portati alla *carda*. In seguito a un ulteriore raffinamento dei fiocchi, ha inizio la regolazione del titolo tramite la *cardatura*. Le fibre cominciano a essere parallele e viene creato il primo semilavorato: il *nastro*. A questo punto due pinze prelevano qualche centimetro di teletta (l'insieme di più nastri di carda), che viene poi sottoposta a una serie di pettini montati su un cilindro. Le fibre corte vengono eliminate insieme alle impurità, mentre si selezionano le fibre lunghe, omogenee e setose che appaiono come un nastro più regolare. Il passaggio successivo è lo *stiro*, che prevede di far scorrere le fibre reciprocamente le une sulle altre al fine di disporle su un volume, una superficie o una lunghezza più grandi. Il raffinamento graduale del nastro porta poi all'ottenimento del *filato*. I raffinamenti successivi producono lo *stoppino*⁹, al quale si imprime una minima torsione con il fine di creare una resistenza sufficiente per le operazioni di dipanatura senza che vengano impediti le azioni di stiro. Preparato lo stoppino con il titolo desiderato, si effettua la filatura definitiva stirandolo nella misura necessaria e torcendo definitivamente su se stesse le fibre. Gli scarti delle operazioni, detti *casame*, possono essere recuperati e filati in un secondo momento.

1.3.2 La tessitura

Quando il filo di trama incontra l'ordito nasce la *tela*, il più semplice tipo di tessuto, sintesi tra la qualità della materia prima, della creatività del disegno e della struttura, e dell'esperienza del personale. Le operazioni svolte dal tessitore sono la separazione dei fili dell'ordito (che si sollevano alternativamente), il lancio del filo di trama tra i fili alzati e quelli abbassati e la spinta della trama contro il tessuto già formato. Quando il filo di trama incontra l'ordito nasce il *tessuto*, sintesi tra la qualità della materia prima e la creatività del disegno e della struttura. La *tessitura* viene realizzata su telai altamente tecnologici attraverso un processo complesso realizzato con la massima cura, in un ambiente condizionato e con grande esperienza del personale. I telai possono produrre tessuti semplici con 640 colpi al minuto, ma procedono molto più lentamente per i tessuti più fini e delicati. Il tessuto a questo stadio si chiama *greggio*.

Cenni storici

Come la filatura, si tratta di una pratica antichissima e sostanzialmente identica per tutti i tipi di fibre. Già nel Medioevo i telai erano attrezzati con un sistema azionato a pedale atto a sollevare alternativamente i fili pari e dispari dell'ordito (che venivano fissati ai licci). Il tessuto e l'ordito non ancora utilizzato erano avvolti su rulli posti alle estremità opposte del telaio (subbio), mentre il filo della trama era contenuto in una spola (o navetta). Il lancio della navetta avveniva a mano, e tale situazione durò fino al 1733, quando l'Inglese John Kay inventò un sistema semi automatico (telaio a navetta volante), in cui il tessitore azionava il lancio semplicemente tirando una corda. Il primo telaio interamente meccanico (movimenti di svolgimento dell'ordito, alzata dei licci, inserzione della trama) venne realizzato nel 1785 da Edmund Cartwright, sempre in Inghilterra. Questa macchina venne azionata con la forza idraulica e successivamente con il vapore e incorporava già i principi (poi perfezionati nel XIX) su cui si basano i telai automatici contemporanei.

Il processo

Il processo di tessitura è composto da numerosi fasi, quali: la roccatura, l'orditura, l'imbozzimatura, l'incorsatura, la tessitura e infine il controllo sul tessuto greggio.

- La *roccatura* consiste nell'avvolgere il filato su un tubetto. Vengono preparate le rocche per l'ordito (filo verticale) di forma cilindrica, tutte della stessa lunghezza per evitare sprechi. Per la trama vengono prodotte rocche di forma conica

realizzate in modo che il filato possa scorrere a telaio senza problemi. Talvolta le rocche vengono riavvolte prima della tintura a forma di pallone per consentire che il colorante possa raggiungere in modo uniforme tutto il filato.

- L' *orditura* è l'operazione di preparazione alla tessitura. Tutti i fili verticali (orditi) che comporranno il tessuto (in certi casi fino a 16.000) sono posti uno accanto all'altro per creare il disegno desiderato. Le rocche vengono posizionate sulla cantra. I fili vengono avvolti sull'aspo, grosso cilindro di acciaio, per passare al subbio, un cilindro più piccolo che sarà caricato a telaio.

- L' *imbozzimatura* serve per irrobustire i filati unici da tessere. I filati si distinguono in unici e ritorti: i *filati ritorti* sono quelli composti da due o più fili avvolti tra di loro, mentre i *filati unici* sono delicatissimi e difficili da tessere. I fili dell'ordito vengono immersi in una vasca contenente la *bozzima*¹⁰ che li irrigidisce. I fili, una volta usciti dall'essiccatoio, vengono singolarmente separati mediante grosse barre, per non creare problemi durante la tessitura. Ogni minuto vengono imbozzimati circa 40 metri di ordito.

- L' *incorsatura* permette di poter creare tessuti con diverse strutture, ogni filo deve muoversi secondo un ordine ben preciso, per questo motivo viene inserito nelle lamelle del guardia-ordito¹¹, nelle maglie dei *licci*¹² e nei denti del pettine. Se a telaio si susseguono due tessuti con la medesima struttura, è possibile saltare questa fase e annodare ogni filo al corrispondente filo del tessuto che sta terminando direttamente a telaio. Grazie alle moderne tecnologie è possibile incorsare fino a 200 fili al minuto, infilando in un colpo solo lamella, maglia e pettine, e nonostante il processo altamente automatizzato servono 2.5 ore di lavoro per incorsare un intero subbio¹³.

1.3.3 Nobilitazione

Quando si parla di tessuto si può intendere la sua struttura fatta di intreccio di fili di trama e ordito o quelle operazioni di nobilitazione che vengono svolte sulla sua superficie per poter valorizzare alcuni suoi aspetti estetici.

Con il termine *finissaggio*¹⁴ si intende l'insieme delle operazioni di lavorazione che si applicano ai tessuti, allo scopo di migliorarne l'aspetto, la mano, le proprietà, le possibili applicazioni, per valorizzarne la forma e personalizzarne l'aspetto. I suoi trattamenti possono essere destinati a migliorarne le qualità tecniche ma anche il loro aspetto arrivando addirittura a camuffare il materiale di partenza. Le lavorazioni possono avvenire su fibra, su filato, su tessuto, su maglia o su confezione.

Il processo

I tessuti devono essere preparati alla fase di tintura, stampa o finitura. Per fare ciò devono essere eliminate tutte le sostanze ausiliarie usate nella filatura, nella tessitura o nella lavorazione a maglia (oli, cere, bozzime) e le impurità naturali ancora presenti nelle fibre, per ottenere il grado di purezza necessario alla lavorazione successiva. Fanno parte di questa fase trattamenti quali il *bruciapelo*, che permette di eliminare i peli sporgenti per ottenere una superficie del tessuto più liscia, e il *mercerizzo*, che serve per rendere le fibre più lucide e resistenti.

La fase di colorazione può prevedere la *tintura* operazione che conferisce colore a tutte le fibre nella loro interezza o la *stampa* cioè la tintura della sola parte superficiale di un supporto tessile che può essere eseguita con varie tecniche. Queste sono ritenute le attività più importanti di nobilitazione. Dopo tintura, stampa e vari processi di nobilitazione sono necessarie altre operazioni per preparare il tessuto al successivo processo di finissaggio. Le principali sono il *vaporizzo*, il *lavaggio* e il *termofissaggio*.

- Nel *vaporizzo* i coloranti applicati devono essere fissati, cioè devono legarsi in modo duraturo, con la fibra. Ciò avviene prevalentemente con un trattamento a vapore, col quale il tessuto viene riscaldato rapidamente e impregnato dal vapore che accelera la diffusione del colorante nella fibra.

- Il *lavaggio* avviene nei trattamenti preliminari e in quelli intermedi dove sono necessari lavaggi che eliminino le impurità, i residui di oli e di bozzime, i residui di colore non fissato e le sostanze ausiliarie utilizzate per la stampa.

- Con il *termofissaggio* invece si regolarizzano le tensioni meccaniche prodottesi all'interno delle fibre. Il fissaggio può essere effettuato come trattamento preliminare, intermedio o finale. Con un trattamento a caldo e un successivo raffreddamento controllato, la fibra viene fissata in condizioni di tensione minima, per cui i tessuti diventano irrestingibili, con una buona stabilità dimensionale, e restano lisci dopo il lavaggio.

- Il *finissaggio* finale comprende una serie di processi atti a preparare il materiale tessile all'impiego voluto. Nel *finissaggio a secco* (meccanico) l'effetto desiderato si ottiene mediante processi di natura fisica. Nel *finissaggio a umido*, invece, vengono impiegate sostanze chimiche. Di seguito alcuni processi di finissaggio finale: la *garzatura* che è un'operazione che serve a formare una determinata peluria sulla superficie del tessuto che gli conferisce una mano soffice e calda; la *calandratura* che rende il tessuto liscio, lo compatta mediante compressione e gli conferisce lucentezza e con la quale a seconda della conformazione della superficie, della

temperatura e della diversa velocità dei cilindri, si possono ottenere diversi effetti estetici. Infine il *sanfor* durante il quale il tessuto passa attraverso un anello in gomma e un cilindro di acciaio riscaldato che, mediante una pressione sul tessuto, compatta le trame e stabilizza l'ordito. Con l'*essiccazione* e il *raffreddamento* finale si evita che il tessuto si ritiri quando è sottoposto a successivi trattamenti a umido. Questo procedimento dà un'elevata stabilità dimensionale agli articoli, anche dopo numerosi lavaggi.

Stampa su tessuto come forma artistica

Tra le tecniche tessili che permettono di ottenere immediatezza e riconoscibilità del linguaggio artistico la *stampa* è quella che soddisfa al meglio queste esigenze essendo replicabile all'infinito su arredi d'interni e capi d'abbigliamento.

Per i tessuti stampati, in cui ha maggior peso la bidimensionalità è diffusa l'accezione di "decoro" in quanto operazione sulla superficie, come derivato povero della produzione pittorica. Si riconosce al decoro tessile una propria autonomia di ricerca e una sua originalità concettuale. In comune con la pittura vi sono alcuni fattori: la prevalenza di un segno grafico, la ricerca di un equilibrio compositivo tra pieni e vuoti, peso cromatico che completa e definisce il disegno, e l'intervento sulla materia come se fosse su un semplice supporto (Arturo Dell'Acqua Bellavitis, 2004).

Gillo Dorfles nel suo libro *Introduzione al disegno industriale* dice delle stoffe stampate: *"(...) si tratta semplicemente di motivi decorativi sovrainposti ad una superficie bidimensionale (...) in cui la decorazione avviene del tutto industrialmente e senza intervento dell'artista in una ulteriore fase della lavorazione"*.

Durante la collaborazione tra l'azienda produttrice di tessuti stampati Assia di Giussano (Milano) e Bruno Munari avverrà qualcosa che metterà in discussione queste parole. Bruno Munari annulla la ripetizione monotona del motivo creativo introducendo soluzioni "imprevedibili" al caso nel processo produttivo che permetteranno di possedere un disegno unico ed irripetibile invece di un motivo standardizzato.

Artisti e designer sono in grado di progettare grafiche che si imprimono nel tessuto che esprime così il proprio statuto. Il tessuto in questo modo diventa un supporto aperto alle infinite narrazioni che possono essere veicolate attraverso la sua pelle; la sua struttura rimane costante mentre le varianti sono delegate alla sua superficie. Il tessuto diviene superficie praticabile, si dà per essere reinterpretato dagli artisti, come se fosse una tela in grado di accogliere nuove interpretazioni. La sua superficie verrà contaminata da elementi grafici appartenenti ad altri mondi

TESSUTO

dando vita, attraverso questo passaggio, a nuovi discorsi e significati. E sono proprio queste tracce grafiche ad essere d'interesse per la ricerca, tracce comprese nell'identità di altre discipline artistiche che si imprimono su altri materiali quali i tessuti. Tracce che indirizzano nuovi racconti, tracce che diventano protagoniste.

1.4 Plasticità del tessuto

Scrive Andrea Branzi: *“Non è un caso che sia stato proprio il Nuovo Design Italiano durante gli anni Settanta a proporre una nuova interpretazione, oltre che tecnica, del tessile. Esso infatti si faceva portatore di questa diversa attenzione verso tutti i valori superficiali dell’ambiente, dove “superficiale” non vuol dire soltanto decorativo, ma al contrario significa valore conoscitivo nuovo, che a partire dalle superfici permette di realizzare una nuova interfaccia con questo, una nuova e completa forma di conoscenza della realtà.”*

(Branzi, 1991)

Il pregio del tessuto, oltre che nell’aspetto estetico, risiede anche nella mano che lo rende piacevole al tatto, rappresenta *“la pelle della cultura, dei suoi corpi e arredi”* (Eleonora Fiorani, 2014), è il materiale corporalmente più vicino all’uomo. Il tessuto è quindi un protagonista attivo, ha carattere e personalità, può evocare stili dell’arte o esplorare convergenze tra moda e tecnologia. Veicola comunicazioni sensoriali e a seconda che sia stampato o tessuto modifica i segnali inviati, è *“medium artistico ad alto potenziale espressivo che trasmette all’ambiente un universo di segnali”* (Ezio Manzini). La sua superficie è una delle prime con il quale l’uomo viene a conoscenza del mondo, se si pensa al panno che ci avvolge alla nostra nascita e questa sua valenza tattile è così importante che nel linguaggio corrente

si può ritrovare nella locuzione “mani del tessuto” che indica soffici  e duttilit . E’ un elemento di *design primario*¹⁵,   un prodotto con una propria dignit  espressiva, dimensionalit  e sostanza. Grazie alla sua superficie si vanno a recuperare quei valori del design primario, delle texture e della comunicazione visiva che vanno a suscitare e a cogliere quelle dimensioni legate alla percezione aptica¹⁶ delle qualit  spaziali e oggettuali dei corpi (Roberto de Paolis, 2003). E’ un materiale che riveste un messaggio epidermico importante perch  generalmente riveste l’oggetto,   il medium attraverso il quale percepiamo le cose e la realt , *“la pelle -di un oggetto-   un’entit  fisica con propriet  tattili, olfattive con cui abbiamo un importante intreccio di scambi relazionali”*¹⁷.

La ricerca sulle superfici degli artefatti esprime l’esigenza di un rapporto con il mondo, dove il corpo, attraverso la pelle, sia *“il luogo in cui il flusso incessante delle cose si arresta dando forma a significati precisi”* (Le Breton, 2007). In questa visione le superfici tessili giocano un ruolo importante. Le loro caratteristiche di morbidezza, fluidit , capacit  di deformazione, potenziano l’esperienza sensibile della percezione tra uomo e artefatti. Il tessuto, in relazione al mondo materiale, costituisce frequentemente la superficie esterna di corpi e cose andandone a definire, vestire o rivestire le forme. Secondo Gottfried Semper¹⁸ (1863) la tessitura   da considerarsi la prima forma d’arte non solo perch  da lei sono derivati tipi e simboli, ma soprattutto perch  soddisfa uno dei pi  importanti principi costruttivi e cio  quello del rivestimento espresso nella sua doppia natura, sia estetica che funzionale.

Nelle sue propriet  tattili si ritrova il suo fascino che struttura immaginari e sensibilit  estetiche di epoche diverse, in cui la sperimentazione sui tessuti ha un ruolo centrale, determina nuovi approcci al progetto e apre nuovi scenari come quelli tra moda e industria. E’ un incanto che si trova in tutte le culture e epoche. Yori Yamamoto dice a Wes Anderson *“(...) inizio con il tessuto, con il materiale quando inizio un progetto (...)”*, quindi   dal tatto che inizia cos  come modella le stoffe sul corpo (Eleonora Fiorani, 2004).

Nonostante il semilavorato tessile abbia una prevalenza del carattere superficiale su quello volumetrico, esso ha, qualit  materiche quali il peso, la densit , la morbidezza, la temperatura che sono qualit  riconoscibili attraverso il tocco delle dita e della mano. All’interno dello studio sul confort, finanziato dalla Regione Toscana e condotto nell’ambito del progetto Lamma Test (Bacci, 2009), sono individuate dodici categorie di valori prevalentemente tattili per valutare le caratteristiche di un tessuto. Esse acquistano un interesse dal punto di vista teorico-progettuale se integrate, senza gerarchie, con quelle visive, e sono in grado di orientare la ricerca sulle superfici riguardo al crescente grado di complessit  comunicativa che si   chiamati a soddisfare. Nel testo *“La pelle del design”* le superfici sono interpretate come la *“sede della gestione e della creazione di nuovi significati della materia”* (Del Curt, 2010).

1.5 Importanza del distretto tessile in Lombardia

1.5.1 Introduzione

“L’Italia rimane l’unico paese al mondo che ha conservato intatta l’intera filiera del tessile: dalla ricerca alla produzione, fino alla distribuzione e alla commercializzazione dei prodotti. Un tessile con il quale noi tutti, quasi in ogni momento della nostra vita quotidiana, entriamo in contatto (...). Il tessile è insomma un patrimonio che occorre salvaguardare.”

(Angelo Belloli, Presidente della Camera di Commercio)

In Italia le vicende del tessile seguono l’andamento che il settore ha avuto nel Nord Italia e nello specifico in Lombardia dove è sempre stato di importanza fondamentale per l’economia della regione. Il tessile infatti costituisce da sempre una risorsa di grande importanza, è una delle colonne portanti dell’economia dell’intera regione, se non dell’intera nazione con Busto Arsizio e Gallarate come centri propulsori del suo sviluppo ed è capostipite di una cultura sempre pronta a raccogliere le sfide che si sono succedute negli anni a causa del variare delle condizioni economiche.

L’Italia inoltre è uno dei pochi paesi industrializzati in cui si riscontrano ancora

tutte le filiere produttive del cotone, del lino, della lana e della seta. La sua struttura produttiva è composta prevalentemente da piccole e medie imprese che costituiscono i vari distretti industriali¹⁹. I principali distretti tessili in Lombardia sono: Como per i tessuti, le confezioni e gli accessori di seta, Lecchese per il tessile, Valseriana per il tessile, Busto Arsizio e Gallarate per i filati e i tessuti in cotone, Castelfoggo per il tessile, Bassa Bresciana per il tessile e abbigliamento, Palazzolo sull'Oglio per il tessile e per le macchine per il tessile e l'Oltrepò Mantovano per il tessile e la maglieria, Asse Sempione per il tessile cotoniero, le imprese di questo distretto vanno dalla filatura dei filari alle fasi della nobilitazione.

Il distretto tessile cotoniero di Busto Arsizio e Gallarate è tra i più importanti d'Italia, il suo sviluppo è stato permesso grazie alle caratteristiche ambientali e fisico-naturali della zona e grazie alla disponibilità di forza lavoro a basso costo soprattutto femminile. La tradizione tessile locale è molto sentita in questa area e viene considerata come bene culturale immateriale alla base dello sviluppo di tutta l'area ed è grazie a questa che il saper fare in questo settore è stato tramandato negli anni.

In questo territorio, ancora oggi si possono osservare vecchi stabilimenti che restano come tracce di questi valori culturali, come quello Crespi d'Adda e Cassano d'Adda che nei secoli XIX e XX erano fabbriche modello e che oggi restano come luoghi importanti dal punto di vista storico e architettonico ma anche per la presenza del Museo del tessile a Busto Arsizio che è testimonianza di questo patrimonio culturale.

1.5.2 Nascita del settore tessile

L'arte della filatura e della tessitura arrivarono in questa zona intorno al 1300, successivamente nel 1400 le leggi di Galeazzo Maria Sforza e di suo fratello Ludovico il Moro imponevano a tutti i proprietari terrieri la piantumazione del gelso di cui si nutrivano i bachi da seta. Viene riportato che nel Granducato di Milano vi erano fino a 16 milioni di gelsi. Questo diede origine alle filande e successivamente con la Rivoluzione Industriale e il telaio moderno si passò alla fabbrica e all'industria tessile.

L'industria tessile italiana ha occupato una posizione di supremazia in Europa già fin dal Tardo Medioevo. Tra il 1650 e il 1850 la produzione tessile era confinata nelle piccole città e nelle campagne e non era di alta qualità, si basava sull'impiego di manodopera femminile non qualificata e a basso costo e non incentivava la meccanizzazione della maggior parte delle fasi di produzione per questo gran parte dei filati erano importati. Le fabbriche erano situate vicino ai fiumi per poter meglio disporre di energia idraulica e acqua.

TESSUTO

La nascita dell'industria lombarda intesa come concentrazione della manodopera, parcellizzazione del lavoro e utilizzo dei macchinari risale alla prima metà del 1700 quando fu fondata a Milano la fabbrica di seta Innocente Osnago nel 1736. Nel corso del 1700 venne sostituito il sistema dello stato cittadino, quello dello stato moderno che generò una situazione di uguaglianza tra le città e le campagne permettendo al contado di guadagnare maggiore autonomia organizzativa e produttiva. Questo fu permesso anche grazie alle riforme di Maria Teresa e di Giuseppe II d'Austria che eliminarono le corporazioni e i vantaggi fiscali delle città togliendo il divieto di intraprendere in campagna attività industriali che portò ad un incremento della produzione interna portando alle prime esperienze di meccanizzazione della filatura.

Tra tutte le industrie tessili per molto tempo la più importante rimase quella serica della quale seta prodotta l'80% veniva dedicata al mercato estero, compresi i bozzoli di seta. La lavorazione della seta era concentrata soprattutto nella zona di Como. Per quanto riguarda la produzione di tessuti in fibra vegetale, era diffusa la canapa che rappresentava una forma di lavoro a domicilio a carattere stagionale, sviluppato in particolare nei periodi invernali, quando il lavoro agricolo si fermava e i membri delle famiglie di agricoltori si dedicavano al lavoro in casa. Prima dell'unificazione del Paese, il tessuto in canapa veniva prodotto in fabbrica e rappresentò l'indotto più alto dopo la seta. In questi anni si diffuse anche tra le classi popolari il cotone con un grande aumento del mercato. Questa vocazione tessile cominciava a consolidarsi sempre più nel tessuto sociale come si evince dal fatto che nei distretti di Busto e Gallarate vi era una popolazione di 50000 abitanti e ben 20000 di questi erano occupati in questo settore. E' da questo periodo che nacquero le grandi famiglie di cotonieri che hanno reso questa zona importante per il tessile nonostante presentasse ancora segni di arretratezza infatti erano ancora molto diffusi i telai a mano piuttosto che quelli meccanici. Si trattava principalmente di un sistema decentrato di lavorazione a domicilio diffusa principalmente nei centri urbani con livelli di qualità bassi ma costi contenuti per gli imprenditori. Gli imprenditori erano ancora pochi in confronto ai mercanti-imprenditori che coordinavano il lavoro a domicilio dei tessitori che restavano anche contadini. La tessitura meccanica avrebbe portato alla perdita dei vantaggi di quella tradizionale che però limitava lo sviluppo e per questo alcuni pionieri iniziarono a orientare le proprie attività in senso più moderno.

1.5.3 Ottocento

1.5.3.1 Fattori di sviluppo dell'industria cotoniera lombarda

La vera e propria industria tessile moderna si sviluppa a partire dal XIX Secolo soprattutto nella zona di Milano Nord. Questo territorio conosciuto anche come Alto Milanese fu teatro di una precoce diffusione delle attività manifatturiere e fu una delle prime aree italiane a subire un processo di industrializzazione.

L'industria cotoniera è quella che si è sviluppata maggiormente grazie alle caratteristiche ambientali e fisico-naturali del territorio che si sviluppa in una pianura molto ghiaiosa e arida. I due fiumi che lo circondano, l'Olna e il Ticino non consentono alcuna irrigazione in quanto sono profondamente incassati nelle loro valli. Il terreno appare coperto da radi boschi di conifere o di robinie e dalla brughiera che non tollera alcun albero ad alto fusto. La scarsa fertilità del suolo e la difficile messa a coltura dei terreni rese l'attività agricola particolarmente povera e così l'industria apparve a molti come unica possibilità di vita. Si estese allora l'introduzione del telaio a mano in tutte le famiglie e si creò quella tipica figura del contadino-tessitore. Un altro fattore importante per la concentrazione dell'industria cotoniera fu l'elevata disponibilità di forza lavoro reperibile a basso costo ed in particolare di manodopera femminile, che rappresenta la tipologia più ambita dell'industria tessile.

Anche la felice posizione di Busto Arsizio e Gallarate, e quindi il fattore comunicazione ebbe un'importanza notevole per la localizzazione delle industrie nella zona. Esse da un lato sono situate pochi chilometri a Nord Ovest di Milano uno dei principali mercati di sbocco e di approvvigionamento, centro di importazione delle bombace già nel XII secolo. Dall'altro si trovano su importanti vie di comunicazione quali l'arteria del Sempione, dove già nel Medioevo vi transitavano i mercati diretti in Francia, o attraverso la Svizzera in Germania e ai confini di Svizzera e Piemonte cosa che permetteva il facile approvvigionamento di materie prime e scambio di prodotti.

Altri due fattori importanti per lo sviluppo delle industrie in questa area furono il clima e l'idrografia. L'industria tessile può essere distinta nelle fasi della filatura e in quelle della tessitura. La filatura e alcune delle fasi successive richiedono la presenza di corsi d'acqua per poter azionare le macchine. Queste aree però erano prive di corsi d'acqua consistenti e il clima non era ideale per la lavorazione del cotone in quanto nel passato l'aria era molto secca, per questo tutti gli stabilimenti si dovettero munire di impianti di umidificazione.

Clima e idrografia non sono stati dunque favorevoli alla localizzazione dell'industria e su questi fattori hanno prevalso la tradizione e cultura locale che furono accettati

dalle generazioni come valore e patrimonio locale da sfruttare nel tentativo di portare l'economia locale a potersi rapportare con nuove offerte di mercato; l'individualità degli imprenditori, che nelle città di maggiore produzione, con le loro famiglie assunsero un ruolo importante verso la produzione di tessuti di maggior pregio e verso l'introduzione di nuove tecnologie per portare le loro aziende ad una imminente progressione; l'abbondante manodopera e la scarsa fertilità del terreno. La scarsa umidità ha comunque influito sul tipo di lavorazione attuato a Busto Arsizio e Gallarate che si configurano come i due centri più attivi nella tessitura. La mancanza di acque fluenti ha reso molto difficile anche l'allevamento, soprattutto di pecore che fornivano la lana. Ciò rappresenta un altro fattore che porta alla definizione del distretto come cotoniero e non di altre fibre tessili. Il fatto che la materia prima, il cotone, venisse importato da paesi lontani, non ha avuto alcuna influenza negativa sulla concentrazione delle industrie in questa zona. Inoltre molti uomini del luogo erano mercanti e questa figura è sempre stata pienamente permeata nel tessuto sociale ed economico del territorio. Tale figura ha contribuito notevolmente a fare di questa zona una delle aree più ricche ed industrialmente più prolifiche anche al di là dell'area lombarda, a trasformarla nella più importante area del settore cotoniero e a caratterizzarla fortemente con un'identità tessile giunta fino ai giorni nostri.

1.5.3.2 Il settore cotoniero

Nel Diciannovesimo secolo ci fu una grave crisi economica nel settore cotoniero a causa della concorrenza delle industrie europee più modernizzate che farà ridurre la produzione all'incirca della metà. In questi anni infatti il regime napoleonico pose degli ostacoli allo sviluppo delle industrie italiane a favore di quelle francesi. Ad aggravare la situazione contribuisce il blocco continentale di importazione di cotone proclamato da Napoleone a Berlino il 21 Novembre e cessato il 1810. Con la caduta di Napoleone nel 1815 e la Rivoluzione Industriale, si ebbero i primi accenni di miglioramento. Nascono le prime manifatture e il comparto dell'industria tessile diventa il più produttivo soprattutto per quanto riguarda la filatura e la tessitura con Busto Arsizio e Gallarate come centri più attivi dove nasceranno le imprese più importanti e pioniere del futuro sviluppo tecnologico dell'Alto Milanese.

I primi imprenditori erano di origine piccolo borghese, proprietari terrieri operai, artigiani, impiegati che utilizzavano capitali propri e si avvalevano del lavoro delle famiglie artigiane alle quali davano la materia prima e dalle quali ritiravano il tessuto greggio. Vi erano anche artigiani indipendenti che compravano i filati e vendevano i tessuti finiti. Così iniziano ad aumentare i telai casalinghi che si trasformano nel tempo in laboratori, poi capannoni e stabilimenti. In questo

modo gli artigiani si trasformarono in commercianti e industriali e possono essere considerati i pionieri della nuova classe industriale.

Alcuni industriali si impegnavano nell'introduzione delle lavorazioni meccaniche importando macchine dalla Francia e dall'Inghilterra, tra essi vi erano: i bustesi Franco Turati che fondò una delle industrie cotoniere lombarde più importanti, Giuseppe Antonio Crespi, che fondò la prima fabbrica nel 1815, Luigi Candiani e i gallaratesi Andrea Ponti, Costanzo Cantoni e Pasquale Borghi.

Con la proclamazione del Regno d'Italia nel 1861 la situazione dell'industria tessile si presenta molto fiorente, ma negli anni successivi la situazione peggiora posticipando l'ascesa dell'industria tessile lombarda. Una delle cause fu la politica economica del governo che proseguendo l'indirizzo liberista di Cavour abolì le dogane interne protezionistiche ampliando il mercato fuori dal Regno e favorendo la concorrenza con la quale però l'industria nazionale non era pronta a competere. I prodotti inglesi avevano prezzi molto competitivi e di conseguenza era molto difficile esportare prodotti italiani all'estero. Un'altra causa fu la Guerra Civile americana che ebbe conseguenze disastrose sulla possibilità di importare cotone grezzo a basso costo obbligando gli imprenditori italiani a importare il cotone dall'Oriente con prezzi più alti e qualità più bassa causando un aumento del prezzo dei tessuti e la conseguente diminuzione della domanda.

Tuttavia le industrie tessili erano ormai salde nell'area dell'Alto Milanese e utilizzarono le minacce esterne per configurarsi come settore moderno che portò la sostituzione del sistema tradizionale con quello meccanico portando alla concentrazione di tutte le attività e di tutte le fasi della lavorazione. Gli imprenditori diventarono così degli industriali e per gli operai l'attività agricola rimase solo come integrazione al salario ancora troppo basso. Nella famiglia l'uomo era colui che si dedicava alla tessitura mentre la donna alla filatura. Gli imprenditori instauravano un rapporto di fedeltà con i dipendenti grazie a iniziative volte a migliorare lo stile di vita dei lavoratori. I cotonieri divennero il più importante gruppo imprenditoriale italiano e la manifattura milanese del cotone era considerata la prima manifattura su base industriale in Italia. Vista la rilevanza del settore gli imprenditori trovarono riconoscimento dalle politiche protezionistiche del 1878 e del 1887 avendo piena disponibilità del mercato interno e iniziando un'aggressiva azione di esportazione. L'esportazione avvenne principalmente verso i paesi dell'Europa Orientale, dell'Africa Settentrionale, dell'Asia Minore e dell'Estremo Oriente in quanto i prodotti dell'Alto Milanese non potevano essere concorrenziali con quelli del resto d'Europa che avevano una qualità superiore. Nell'ultimo decennio quest'area industriale era già matura e cominciava a delinearsi un processo di sviluppo che avrebbe portato alla formazione del cosiddetto "triangolo industriale" che ha il suo fulcro nei centri di Busto Arsizio e Gallarate.

1.5.4 Novecento

Nel Novecento il processo di sviluppo iniziato nel secolo precedente continua con un orientamento verso l'esportazione e la concentrazione di imprese moderne medio grandi. Questi erano anche gli anni della diffusione dell'energia elettrica che liberò l'industria tessile da molti vincoli imposti dalle macchine a vapore. Nonostante questi aspetti positivi vi erano anche delle problematiche come il limite di espansione dettato dal mercato interno e la crisi dei modi di produzione basati su bassi salari, attività paternalistiche e pluralità operaia.

Con la Prima Guerra Mondiale ci fu un ulteriore cambiamento nel settore tessile: i cotonifici iniziarono a fornire all'esercito garze e cotoni per le medicazioni e tessuti per le divise ma allo stesso tempo vennero interrotte le esportazioni estere e fu più difficile l'approvvigionamento di cotone grezzo, di materie prime e di mano d'opera. Nonostante ciò questi furono anni di grande crescita per la capacità produttiva dell'Alto Milanese. Dopo la fine della guerra i cotonieri non poterono subito approfittare dell'uscita dal mercato dei concorrenti tedeschi in quanto vi era ancora un sistema restrittivo nelle esportazioni. Questo fu un periodo caratterizzato da grandi conflittualità nazionali che portarono anche all'occupazione delle fabbriche e che terminò intorno agli anni Venti.

Gli anni che segnarono una ripresa dello sviluppo dell'industria tessile come nel periodo precedente la guerra furono gli anni antecedenti il fascismo. La prima metà degli anni Venti vide un grande sviluppo dell'industria cotoniera, la ripresa delle esportazioni, la crescita dimensionale dei cotonifici e importanti innovazioni tra le quali quelle nei processi di stampaggio dei tessuti. Questo periodo fiorente venne messo in crisi dall'introduzione di Quota 90, la rivalutazione della Lira imposta da Mussolini che rese meno competitive le esportazioni e si aggravò ulteriormente con la crisi del 1930, durante la quale tutti i paesi chiusero il commercio internazionale costringendo gli imprenditori a ripiegare su quello interno esasperandone la concorrenza. Questo portò alla chiusura dei cotonifici più piccoli e all'ingrandimento di quelli che riuscirono a resistere. L'uscita da questo periodo di crisi venne ostacolata anche dalle sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni all'Italia e dalla politica autarchica che mirava a promuovere i prodotti nazionali. Questa politica portò ad un forte sviluppo della lavorazione delle fibre sintetiche e al ricorso dei surrogati come la canapa utilizzata principalmente per uso interno, mentre la poca produzione di "puro cotone" era destinata all'esportazione sui mercati internazionali.

La preparazione della Seconda Guerra Mondiale offrì all'industria cotoniera un momentaneo sollievo dato dalle commesse statali che però vennero vanificate con le restrizioni ai traffici internazionali del periodo bellico. L'Alto Milanese uscì

da questo periodo di guerra con un patrimonio industriale intatto e l'industria tessile cotoniera continuò a rappresentare l'asse portante dell'economia dell'area con una capacità produttiva potenziata sia in termini di unità locali che di addetti. Questo fu il momento di massima espansione del settore. Nel censimento del 1951 appare che l'elemento che caratterizza maggiormente l'apparato produttivo provinciale è la specializzazione tessile.

Dopo anni di guerra e di crisi ci fu una ripresa grazie al piano Marshall tra il 1948 e il 1952 in cui le industrie attraversarono un processo di modernizzazione e di americanizzazione con l'introduzioni di molti macchinari importati dagli Stati Uniti. L'America inoltre venne in aiuto alla situazione italiana permettendo l'importazione gratuita di cotone greggio che veniva poi lavorato per poi distribuirne i tessuti alla popolazione.

L'industria cotoniera in questi anni presentava però caratteri obsoleti, nel periodo del fascismo non ci furono grandi aggiornamenti rendendo l'industria poco concorrenziale nell'area internazionale. Il costo rimase competitivo per via dei bassi salari, ma nonostante questo l'entrata nei mercati internazionali rimaneva molto difficile anche a causa dell'emergere di nuovi concorrenti nei paesi di sviluppo che minacciavano il mercato interno. La competizione sul piano dei costi era impossibile ma anche su quello della qualità e sulla produttività era difficile in quanto questi richiedevano una radicale riorganizzazione del settore cotoniero che avrebbero portato ad una diminuzione dell'occupazione e di tutti quegli atteggiamenti paternalistici che avevano caratterizzato l'organizzazione dell'industria tessile fino a quegli anni facendo scomparire tutti quegli elementi di coesione che permettevano la collaborazione senza conflittualità tra operai e industriali. Un altro fattore che mise a rischio l'equilibrio dell'industria tessile fu l'ascesa del movimento sindacale ricostituito dopo la caduta della dittatura che portò benefici anche alle categorie tradizionalmente più deboli come i tessili.

Gli imprenditori per reagire a questa nuova situazione da una parte accettarono di modernizzarsi dall'altra mantennero alcuni aspetti tradizionali come i bassi salari. A loro volta i lavoratori, dagli anni Cinquanta in poi, iniziarono a lasciare i cotonifici, comprare macchinari usati dai loro ex datori di lavoro e a mettersi in proprio mettendo a lavorare tutta la famiglia in laboratori allestiti nella loro abitazione. In questo modo le relazioni nelle imprese cotoniere e nella società dell'Alto Milanese si modificarono. Vennero mantenuti i rapporti di fedeltà da parte dei piccoli imprenditori verso i grandi cotonieri in cambio di clientela e di risorse per avviare l'attività. I grandi cotonifici a loro volta ricevevano flessibilità, costi ridotti e poca conflittualità portando alcune fasi di produzione all'esterno. Si continuavano a mantenere in questo modo tutti quei meccanismi basati sul paternalismo che perdurarono lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta divenendo sempre più forti.

Per quanto riguarda la lana, negli anni dopo la guerra si ebbe una diminuzione del suo utilizzo ma nonostante questo la domanda e l'offerta mondiali subirono un aumento in particolari nei Paesi dell'Estremo Oriente, nei paesi produttori di lana e in Italia. L'industria della lana italiana in questi anni si pose in concorrenza con le industrie omologhe in Europa ed ebbe un notevole aumento. La sua forza era l'eleganza dei suoi tessuti caratterizzati da colori freschi, leggeri e raffinati e il porre grande riguardo alle qualità sensoriali del materiale, come l'aspetto la leggerezza, la consistenza impiegando processi di produzione molto sofisticati. Le imprese tessili italiane inoltre erano molto attente a soddisfare la richiesta dei creatori di moda, e per questo si impegnarono nel migliorare la qualità dei loro prodotti in quanto consideravano la collaborazione con essi una pubblicità estremamente efficace. Fin dagli anni Cinquanta disegnatori e stilisti cominciarono ad assumere un ruolo chiave nel design tessile oltre che nella creazione di abiti. Emilio Pucci per esempio utilizzava i tessuti stampati prodotti da Ravasi a Como, altre stiliste come Germana Marucelli e le sorelle Fontana collaborarono con le aziende tessili della medesima zona. Questa collaborazione fu più stretta nel settore della seta.

Negli anni Settanta l'industria tessile subisce una diminuzione dell'occupazione ed inizia ad avvertire il peso della concorrenza degli altri paesi in via di sviluppo. Tuttavia negli anni Ottanta il settore tessile abbigliamento subisce un forte ridimensionamento che coinvolge fattori più dinamici.

Negli anni Novanta l'industria tessile in questa zona rappresenta il secondo settore produttivo per capacità occupazionale. Il distretto risulta specializzato nella produzione di cotone che rappresenta il 52% della produzione manifatturiera totale, in particolare sono rilevanti il comparto della filatura e del finissaggio dei tessuti. Nell'Asse del Sempione²⁰ il settore occupa ben il 21% dell'occupazione dell'area. Si vide negli anni poi la nascita di una nuova categoria di imprenditori che si staccavano dai grandi operatori per avere un ruolo autonomo nel mercato. Si vide così la frammentazione delle attività tra imprese monofase specializzate ed ad un riposizionamento del sistema industriale dell'Alto Milanese: spariva la filatura, alla tessitura veniva affiancata la maglieria, si sviluppavano le confezioni e la produzione si orientava ad entrare nel sistema abbigliamento-moda con prodotti di qualità. Si sviluppò anche tutto quel settore dedicato alle attività accessorie come quelle del finissaggio. Si creò così un vero e proprio distretto industriale.

1. *Infeltrire*: Rendere un tessuto sodo e compatto come feltro: una lavatura mal eseguita infeltrisce la lana. Nell'industria tessile, sottoporre un tessuto di lana a follatura, feltrare. Infeltrire in Treccani. Consultato in data 22 Ottobre, 2018 da <http://www.treccani.it/vocabolario/infeltrire>
2. *Cardatura*: Operazione d'importanza fondamentale nel ciclo di lavorazione delle fibre tessili, che ha lo scopo di districarle per renderle parallele e libere da materie estranee. Cardatura in Treccani. Consultato in data 22 Ottobre, 2018 da <http://www.treccani.it/enciclopedia/cardatura>
3. *Tessuto* in Treccani. Consultato in data 22 Ottobre, 2018 da <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/tessuto/>
4. *Fibra tessile* in Treccani. Consultato in data 22 Ottobre, 2018 da <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/fibra-tessile/>
5. *Fibre artificiali* in Treccani. Consultato in data 22 Ottobre, 2018 da <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/fibre-artificiali/>
6. *Conocchia* o *rocca*: è uno strumento che in coppia col fuso serve a filare. Usata sin dall'antichità, serve a reggere l'ammasso di fibre tessili durante l'operazione di filatura, in modo che il filatore abbia comodamente a disposizione le fibre mantenendo libere le mani. Da https://it.wikipedia.org/wiki/Conocchia#Voci_correlate Consultato il 1 Aprile 2019
7. *Fuso*: arnese di legno dalla caratteristica forma rigonfia al centro e con le estremità assottigliate (dette cocche), usato nella filatura per produrre mediante rotazione la torsione del filo e intorno al quale il filo stesso si avvolge. Da <http://www.treccani.it/vocabolario/fuso/> Consultato il 1 Aprile 2019
8. *Sfioccare*: Ridurre in fiocchi; sfilacciare formando un fiocco, una nappa: s. la lana; s. il capo di una fune Da http://www.grandizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/S/sfioccare.aspx?query=sfioccare Consultato il 1 Aprile 2019
9. *Stoppino*: Sorta di nastro sottile formato da fibre tessili che, per mezzo dei filatoi, è ridotto in filato. Da <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/stoppino.html> Consultato il 1 Aprile 2019
10. *Bozzima*: Liquido coloso nel quale vengono immersi i filati prima della tessitura per renderli più resistenti, lisci e flessibili da https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/B/bozzima.shtml. Consultato il 1 Aprile 2019
11. *Guardia-ordito*: vi sono presenti le lamelle sostenute dal filo, quando vi è una rottura la lamella cade sul guardia ordito fermando il telaio. Da https://it.wikiversity.org/wiki/Glossario_di_tessitura Consultato il 1 Aprile 2019
12. *Liccio*: elemento del telaio che serve ad alzare e abbassare alternatamente i fili dell'ordito da <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=liccio> consultato il 1 Aprile 2019
13. *Subbio*: Nell'industria tessile, l'insieme costituito da un cilindro di metallo o di legno e dal filato d'ordito che vi è stato avvolto sopra nell'ordito o, anche, l'insieme del tessuto in formazione sul telaio e del cilindro che gli fa da supporto da <http://www.treccani.it/vocabolario/subbio/>
14. *Finissaggio* in Finissaggio, coloranti, tintura e stampa di tessuti nel sistema moda. Consultato in data 28 Ottobre 2018 da http://www.setificio.gov.it/wp-content/uploads/2013/archivio_materiali/DispensaFinissaggio.pdf
15. Il *Design Primario* riprende un tema progettuale del design degli interni degli anni Settanta che concepisce lo spazio e l'ambiente artificiale come matrice degli scambi relazionali tra il soggetto e il mondo che lo circonda. Un tema che dedica speciale attenzione alla ricaduta estetica di fenomeni immateriali che vanno dal variare della temperatura della luce al riverberare del suono, dalla sintesi del colore alla resilienza tattile: fenomeni che appartengono all'interfaccia, ricca di valenza emozionale, che si stabilisce tra il soggetto e la realtà dell'ambiente artificiale. Consultato in data 27 Ottobre 2018 da Design Primario - Le forme dell'immateriale in www.castellidesign.it/docs/Programma_Design-Primario.pdf
16. La *percezione optica* è il processo di riconoscimento degli oggetti attraverso il tatto. La percezione optica deriva dalla combinazione tra la percezione tattile data dagli oggetti sulla superficie della pelle (viene letta la conformazione e la rugosità degli oggetti) e la propriocezione che deriva dalla posizione

TESSUTO

della mano rispetto all'oggetto. Consultato in data 27 Ottobre 2018 da Wikipedia https://it.wikipedia.org/wiki/Percezione_aptica

17. Ezio Manzini conferenza "Design e superfici; la pelle degli oggetti" , Ottagono n. 87, 1987, pp. 62-71

18. Semper Gottfried, Architetto e storico dell'arte (Amburgo 1803 - Roma 1879)

19. *Distretto industriale* In geografia economica, area ad alta intensità industriale, prevalentemente costituita da imprese di piccole e medie dimensioni, caratterizzate da una tendenza all'integrazione orizzontale e verticale (mediante tipiche forme di divisione gerarchica del lavoro) e alla specializzazione produttiva, con una propensione a un agire sinergico e operanti in una logica di natura sistemica. Da <http://www.treccani.it/enciclopedia/distretto/> consultato il 15 Febbraio 2019

20. *Asse del Sempione* E' un percorso che inizia a Milano partendo dall'Arco della Pace di piazza Sempione e arriva fino a Parigi in Francia. Venne fatto costruire da Napoleone Bonaparte nel 1800. Da <http://www.turismoempione.it/asse-del-sempione/> consultato il 15 febbraio 2019

Fig. 1 Pagina accanto: Campi di cotone, Texas Ovest





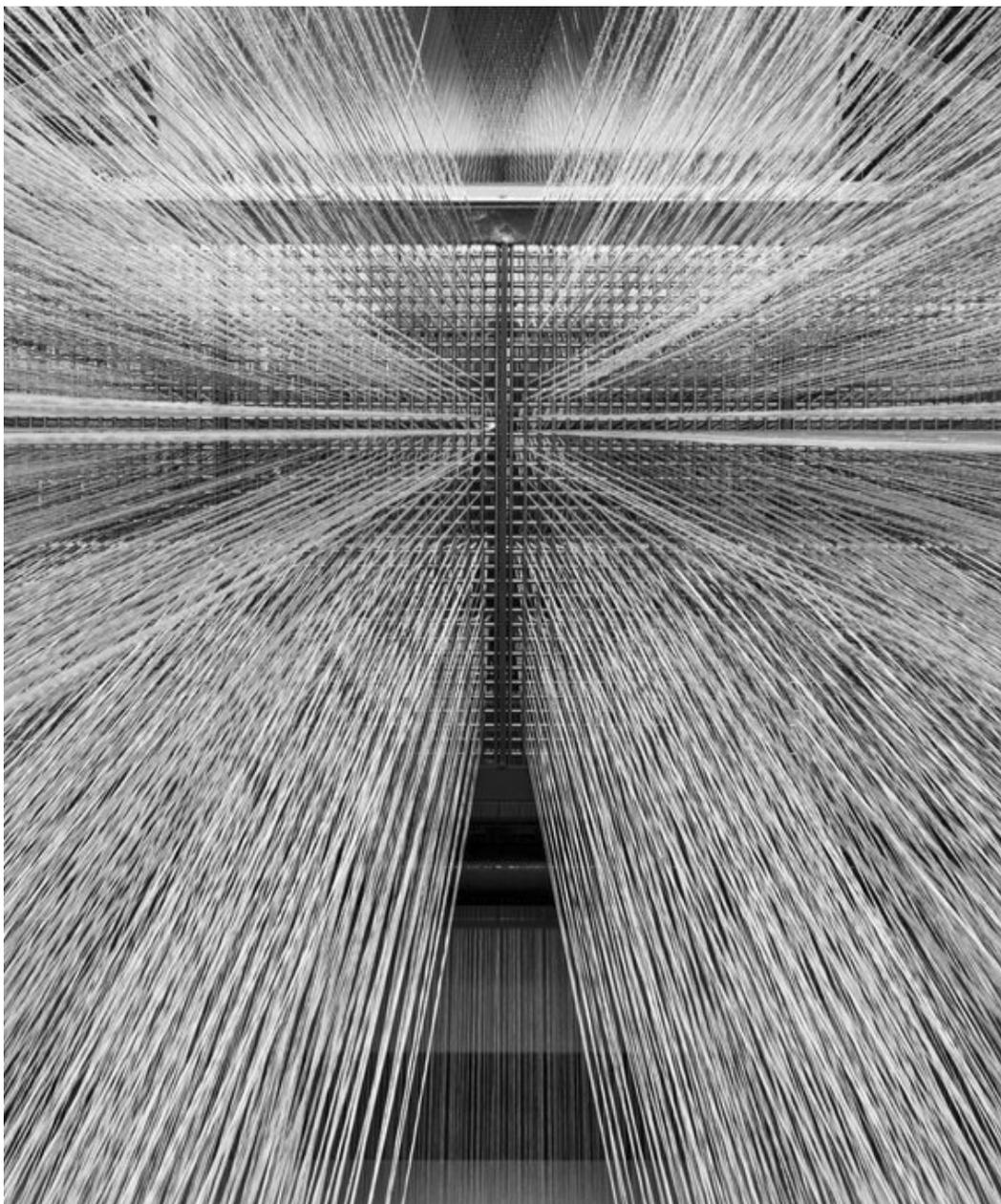


Fig. 2 Deposito per cotone organico raccolto presso la fabbrica di sgranatura a Madhya Pradesh

Fig. 3 Elaborazione biologica del cotone

Fig. 4 Industria tessile



Fig. 5 Cotonificio Vittorio Olcese, Sala delle pettinatrici
Fig. 6 Cotonificio Vittorio Olcese, Salone di filatura
Fig. 7 Cotonificio Vittorio Olcese, Corridoio centrale
della sala di filatura

TESSUTO

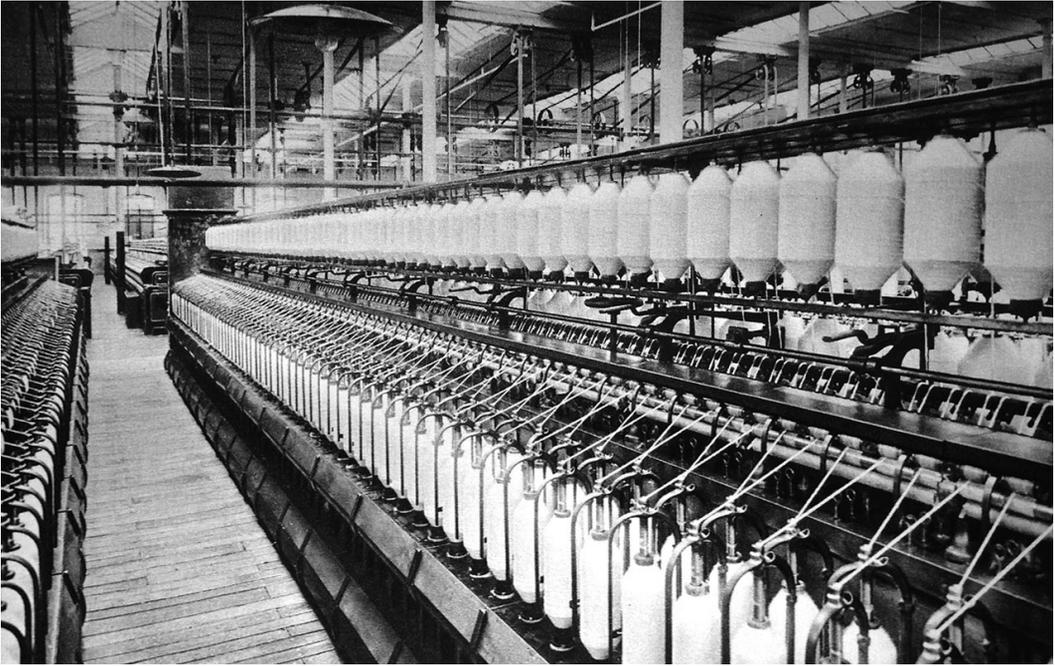






Fig. 8 Bobine di filato bianco nella fabbrica di tappeti
Langorn a Penndel, in Pennsylvania
Fig. 9 Industria tessile



Fig. 10 Lana tinta prima di venire cardata nella filanda S&D a Millbury, Massachusetts.

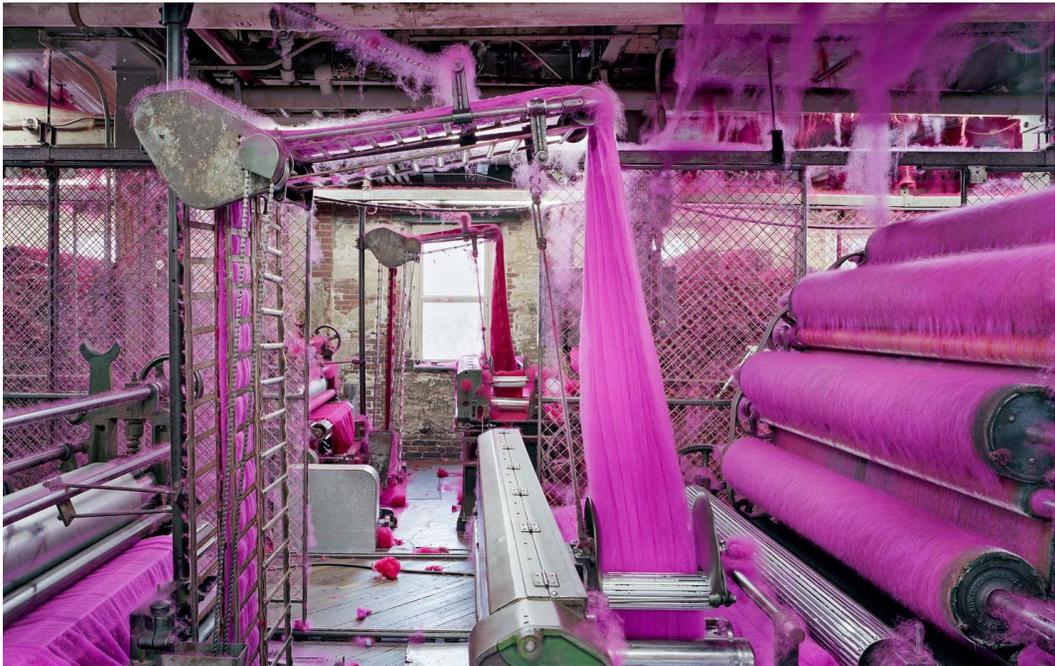




Fig. 11 Un macchinario che lavora la lana grezza a Bartlettyarns, Harmony, Maine
Fig. 13 Macchinari per cardare la lana nella filanda S&D a Spinning, in Massachusetts



Fig. 12 Industria tessile



#2 TESSUTO E ARTE

2.1 Diversi approcci al mondo tessile

“Il trionfo vero, sociale, universale di una figurazione non è di essere finalmente stampata? Di diventare immagine? Per la “pittura astratta” la stampa, la pagina, il foglio, il tessuto è il vero alto, affascinante, definitivo destino. Da concreta diviene veramente astratta, come tutta la pittura di prima, che dal concreto modello da copiare divenne pittura solo sulla tela o sul muro, per trasposizione con arte. Se siamo perplessi davanti ai buchi veri, (..) debbo dire che quella stessa “cosa” stampata mi affascina, mi incanta, trova nella pagina l’immediata trasposizione poetica, perfetta ed evocativa ed illusiva (...). E la trova per me, anche nel movimento e nella ripetizione della stoffa che porta in sé e porta a noi stampata, nelle casa, la sua espressione poetica di un artista e fa raggiungere alle cose della nostra vita un estremo di civiltà, testimoniando direttamente, autenticamente, della parte: civiltà che ci incanta di fronte a certe cose antiche e che dobbiamo vedere in opere d’oggi”.

(Profezie sulla pittura, Giò Ponti, 1956)

L’arte del tessuto racchiude tesori di pensiero e trasmette lezioni di stili, colori e creatività, se si riesce a non considerare il tessuto come semplice elemento con il quale ricoprire le cose lo si potrà vedere come un rilevante protagonista della progettazione (Maria Grazia Soldati, 2014).

Si possono definire due tipi molto diversi di approccio al tessuto da parte degli artisti: da una parte ci sono i contributi di alcuni tra pittori, architetti, designer e

scultori che hanno messo i loro progetti, disegni e grafiche a disposizione delle manifatture tessili perché fossero realizzati artigianalmente o industrialmente, secondo le tipologie produttive del committente; dall'altra si è diffusa sulla scena internazionale delle arti tra artisti formati in pittura e scultura un'espressione artistica che, pur aderendo alle proposte dell'industria tessile, fonda i presupposti della propria ricerca sulla specificità del mezzo tessile, sulla fibra e sui filati e che attinge le sue modalità inventive dalla progettazione e sceglie i suoi strumenti nel mondo artigianale tessile utilizzando tecniche come il ricamo, il patchwork, il feltro, l'arazzo e il tappeto. Si trattano di settori di applicazione che offrono diverse possibilità espressive e linguaggi appropriati alle attitudini creative degli artisti. Nel primo, numerose sono le opere di grandi artisti che hanno offerto i propri studi pittorici come modelli per "pitture tessili" e grafiche per tessuti, che verranno poi stampate su stoffa.

Un'arte che si lascia libera di esprimersi oltre il design, che entra direttamente in contatto con il fruitore tramite uno scambio immediato e senza filtri, che scavalca, per certi versi, anche il ruolo dell'industria cui viene solo riconosciuta la funzione produttiva. L'arte, dalla sua dimensione tradizionalmente elitaria, si espone generosamente al mercato accettando anche di essere trasfusa in oggetti del quotidiano e in capi d'abbigliamento.

2.2 Design tessile nel panorama internazionale

2.2.1 Le origini

Il punto di inizio dell'intera riflessione è l'Ottocento per poi proseguire per tutto il Novecento, quando arte, moda e design tessile diventarono territori condivisi che si alimentarono reciprocamente di idee e di linguaggi e in cui lo scambio con l'industria tessile diventava sempre più frequente e ricco di sfaccettature.

La necessità di stringere un legame più solido tra arte e prodotto tessile si sviluppava a partire dalla nascita dell'industria quando, per effetto della meccanizzazione, della serialità e della riproducibilità dei prodotti, si avvertiva il rischio di una perdita di qualità nella progettazione. Da qui le considerazioni critiche e le proposte formali su cui le diverse personalità, di volta in volta si trovarono a riflettere a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, periodo strategico per la messa a fuoco dei temi inerenti all'industrial design e non solo (Daniela Degl'Innocenti, 2016). Questi furono anche gli anni in cui la moda non si rivolgeva più solo alle classi regnanti e all'aristocrazia ma diventava popolare grazie alla nascita dei grandi magazzini e dell'haute couture. Per tutto il secolo ci fu un forte scambio tra ricerca estetica e produzione di abiti che coinvolse il design, l'arte applicata e la moda.

Questa premessa serve a definire l'orizzonte espressivo entro cui gli artisti italiani si mossero nel corso del Novecento. I vivaci fermenti creativi e di pensiero che

caratterizzarono la prima metà del secolo disegnarono le premesse su cui si fondarono gli esiti delle prime Triennali del dopoguerra.

2.2.2 Seconda metà dell'Ottocento in Europa

In Gran Bretagna il design dei tessuti negli anni Settanta dell'Ottocento era già una materia tratta in ogni studio di architettura ed era un'attività presente in molte corporazioni e aziende. Si sviluppò seguendo due strade parallele: quella artigianale di William Morris con l'*Arts&Crafts Movement* e quella commerciale con disegni prodotti meccanicamente.

L'attività di William Morris (che aveva fondato la Morris&Company che tra il 1861 e il 1940 si occupava tra le tante attività di tessuti stampati, tessuti ricamati, tappeti e ricami) fu quella che influenzò maggiormente il rapporto fra arte, artigianato ed industria. Era fecondissima e permise la creazione di numerosi disegni tessili grazie alla collaborazione con molti artisti e tessitori. Il principio su cui si basava il movimento estetico e sociale dell'*Arts&Crafts* era quello che belle arti e arti applicate avessero pari dignità. Questa etica progettuale e produttiva diede origine a tessuti in cui fibre, tinture e armature, e quindi conoscenze tecniche, erano tutto ed in cui la decorazione fine a se stessa contava poco. La grafica prendeva ispirazione prima da una figurazione naturalistica poi dalla struttura dei tessuti medievali (il Medioevo era il periodo storico a cui Morris faceva riferimento per scoprire i valori che avevano influenzato la sua arte).

In contrasto con le simmetrie di Morris e la sua predilezione per l'artigianato era presente negli stessi anni la Century Guild of Artists¹ che creava disegni per stoffe dalle linee astratte e in cui il naturalismo dei motivi era in contrasto con sfondi più geometrici e lineari.

Un'altro personaggio importante per lo sviluppo del design per il tessuto in Inghilterra fu Charles A. Voysey². Voysey evitò ogni riferimento al passato cercando un nuovo linguaggio fondato sulla stilizzazione della natura, accentuato dall'utilizzo di tinte piatte dai colori chiari e brillanti.

In Scozia, nacque la scuola di Glasgow, che rilanciò il ricamo e creò uno stile unico e innovativo grazie a personalità come Charles Mackintosh le cui decorazioni per tessuti si rifacevano agli interni da lui disegnati e quindi risultavano geometriche e razionali.

Anche Henry van De Velde, designer belga di fama internazionale, creò una serie di tessuti e sete d'autore. Secondo il suo pensiero l'arte del vestire era componente

essenziale della vita come totalità artistica, l'attenzione progettuale in questi anni si estendeva dall'architettura agli arredi, fino agli abiti e ai suoi accessori. Contribuì con le sue idee a diffondere l'arte nell'abbigliamento influenzando anche il design dei tessuti. Nella sua casa di Uccle non progettò solo lo spazio ma anche i vestiti per la moglie Maria Sèthe e tutta la biancheria della casa, il tutto come tema unitario. L'abito da lui disegnato era ampio, impreziosito da un tessuto a fiori grandi nelle cui pieghe sinuose si nascondeva una piccola borsa realizzata nello stesso tessuto.

2.2.3 Rinnovamento tessile nei movimenti artistici europei nel XX secolo

Il Novecento fu caratterizzato da numerosi periodi artistici che si susseguirono negli anni, ciascuno dei quali diede il suo contributo nello sviluppo e nel rinnovamento del design tessile.

Austria - Secessione Viennese

Un movimento a cui non interessò più la riproduzione della realtà naturale e del passato e che si diffuse in Austria fu quello della Secessione Viennese che prediligeva forme geometriche e più astratte. Gli artisti della Secessione si differenziarono per la produzione di tessuti sia per l'arredamento che per la moda. Dagli esiti della Secessione Viennese, Josef Hoffman e Koloman Moser, fondarono nel 1903 un laboratorio di arte applicata detto *Wiener Werkstratze* dove alla base vi era il concetto dell'unità delle arti e della valorizzazione del prodotto manuale. Al suo interno vi era un laboratorio per la stampa dei tessuti e tutti gli artisti si occupavano della produzione tessile, ognuno con un proprio stile. Tra le personalità che gravitavano intorno alla scuola legate al mondo tessile vi erano; Edward Wimmer³ secondo il quale era molto importante il disegno in quanto poteva far assumere alla stoffa un valore più alto di quello che in realtà aveva e Otto Prutsher⁴ che vedeva il tessuto come parte di un tutto, che si inseriva nell'armonia dell'arredamento e trasmetteva un messaggio culturale.

Nel 1910 Edward Wimmer decise di aprire una sezione dedicata alla moda nella *Wiener Werkstratze* così da creare un rimando tra gli arredi e gli abiti questo dopo l'episodio in cui si recò a Palazzo Stoclet e la sua attenzione fu attirata dal fatto che madame Stoclet era vestita in modo stonato rispetto all'architettura degli arredi di Hoffmann e dei dipinti di Klimt. Gli abiti realizzati rimasero spesso solo delle sperimentazioni su carta ma furono una grande fonte di ispirazione per Poiret. La decorazione tessile iniziava in questi anni a non avere più un ruolo secondario ma ad essere considerata espressione artistica ed elemento di fusione delle arti infatti spesso disegni di tessuto per l'arredamento venivano usati anche per la moda.

Francia

Un altro movimento artistico, quello dell'*Art Nouveau* interessò tutte le categorie del costume dando grande importanza alla linea ma facendo ancora riferimento nella decorazione al mondo naturale e vegetale. Il suo stile venne riconosciuto all'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1900 dove si poteva osservare come la moda stava diventando sempre più importante e dove l'uso del tessuto negli interni condizionò molto il design. Uno dei suoi massimi esponenti, Hector Guimard, fu disegnatore di stoffe e nelle sue grafiche si può osservare come il loro movimento prese spunto dal mondo naturale. Un aspetto fondamentale del design francese dei tessuti era la ricerca di un metodo di stilizzazione delle forme vegetali per contribuire a dare uno stile omogeneo alle sperimentazioni di quegli anni.

Una vera rottura nel campo della moda e dell'abbigliamento in Francia si ebbe con l'arrivo dei balletti russi di Sergej Djagilev, che imposero il loro stile ricco di colori vivaci e disegni piatti. Sia i costumi che le scene teatrali influenzarono gli interni delle case con l'utilizzo di tessuti dai motivi floreali sia sulle pareti che come rivestimento di mobili.

Un personaggio molto importante in questo contesto culturale, fu Paul Poiret⁵, fondatore della scuola Atelier Martine dove le operaie non erano solo manovalanza ma dovevano anche inventarsi i disegni dei tessuti secondo la loro immaginazione (rimando all'insegnamento di Morris). Nel 1922 apparvero i primi tessuti che riportavano la firma del loro creatore, del designer che era sia artista che tecnico. Poiret fu la figura chiave del nuovo gusto nel design dei tessuti che invase ogni campo, dall'abbigliamento all'arredo delle case. Grazie a lui nacque la moda per i tessuti stampati e ricamati. Per i disegni delle sue stoffe collaborarono famosi artisti come il pittore Dufy che lavorò anche per la ditta Bianchini e Ferrier specializzata nella stampa di tessuti. Poiret fu uno dei primi a intuire il potere della comunicazione grafica, e chiese a Paul Iribe di illustrare le sue gonne. La moda infatti chiedeva agli artisti di mostrare i loro abiti sulle riviste e loro sperimentavano tecniche di stampa per valorizzarli. Nei disegni di Poiret si riconoscono le influenze dei fauves e del cubismo con le sue forme più geometrizzanti. Il cubismo infatti nell'arte tessile ha avuto una grossa influenza.

Negli anni precedenti alla guerra, come si è detto, si stava affermando un'evoluzione nello stile francese che venne però interrotto dal conflitto e i cui segni di rinnovamento quindi si vedranno solo al suo termine, quando nell'arredo prevarranno tessuti ancora dallo stile antico ma rielaborati alla maniera cubista. Nel 1925 con *L'Esposizione delle Arti Decorative e Industriali* di Parigi iniziarono ad essere introdotti i nuovi principi legati all'estetica razionalista nel design e nell'architettura secondo l'idea che un progetto architettonico dovesse

comprendere ogni parte dell'edificio, dai mobili ai tessuti. In questi anni i processi industriali erano ormai stati assimilati ed una buona forma doveva corrispondere ad un buon funzionamento. A questa nuova cultura industriale verrà corrisposto uno stile più consono ad essa, caratterizzato da linee più geometriche e lineari che si rifletteranno anche sui tessuti, dai colori più sobri e monocromatici e in cui saranno importanti anche le qualità tattili e funzionali del materiale stesso.

Germania

In Germania, l'avvicinamento dell'industria ai designer si ebbe con la nascita nel 1907 a Monaco del *Deutscher Werkbund* in cui dodici designer e dodici manifatture si accordarono contro un'industria di basso livello, creando una sinergia tra attività artigianale e artistica. Adelbert Niemeyer⁶ disegnò molti tessuti con motivi cubisti di piccole dimensioni intervallati da motivi geometrici che diventarono l'elemento caratterizzante della produzione tedesca. In questa associazione si può vedere come il fondatore riuscì ad affrontare quelli che erano i temi preponderanti del Novecento: unire arte e artigianato e adeguare l'arte alle nuove tecniche industriali. Nella scuola era molto importante il laboratorio tessile che prevedeva la collaborazione tra un "maestro delle forme" ed un "maestro della tecnica". Il maestro della forma, il pittore George Muche⁷ prediligeva un approccio espressionista. Vennero prodotti sia artefatti per l'arredo della casa che per l'abbigliamento. In questi anni di avanguardie artistiche, il linguaggio cubista, piuttosto che quello astrattista o espressionista spinsero la creazione tessile verso direzioni innovative e sperimentali come la ricerca sulla struttura anziché sulla figurazione, la ricerca di tridimensionalità, la sperimentazione di materiali insoliti, la ricerca di un linguaggio figurativo più lineare e sintetico che si avvicinava maggiormente a quelle che erano le tecniche costruttive tessili.

Queste influenze, per esempio, sono ben visibili nella ricerca tessile del *Bauhaus* dove lavorarono Lis Beyer e Otti Berger. Quest'ultima pose grande attenzione alla trama strutturale del tessuto in quanto secondo lei per poter raggiungere grandi possibilità nella progettazione bisognava stabilire un'armonia tra la qualità tattile del tessuto, la sua struttura e i suoi colori. La produzione di tessuto riguardò tessuti per gli interni, tessuti per l'industria ma anche pezzi unici nei quali tramite l'associazione di materiali vennero create trame di emozionale matericità. Il laboratorio tessile del Bauhaus fu l'anima del programma, il centro di elaborazione artistica più fertile e l'esperienza più lunga che durò dall'origine alla chiusura della scuola significando molto per l'arte tessile contemporanea. I membri furono principalmente donne che portarono grande inventiva sia nella prima fase della scuola dove l'obiettivo era quello di creare tessuti economici, moderni e durevoli, che nell'epoca del lavoro per l'industria.

L'obiettivo del Bauhaus era quello di concepire il design come una totalità, un elemento unificatore. I tessuti del Bauhaus non sono caratterizzati da uno stile vero e proprio ma da un'intenzione stilistica unitaria. In questi tessuti venne accentuata la struttura che non resta scollegata dal disegno ma connessa ad esso, grazie alla profonda conoscenza del materiale stesso. La produzione quindi prevedeva sia competenze tecniche che artistiche. Tra gli insegnanti vi erano Paul Klee, Kandinskij, Moholy-Nagy che favorirono l'affermazione di queste nuove tendenze con il risultato che i tessuti somigliavano sempre di più ai loro quadri ed erano caratterizzati da scomposizione geometrica e coloristica. Anche il movimento del De Stijl influenzò la produzione tessile della scuola, grazie a Van Doesburg che giunse alla scuola nel 1921.

Gran Bretagna

La Gran Bretagna che nell'Ottocento era stata la protagonista del rinnovamento delle arti decorative in questi anni visse un periodo di stallo in cui ci si rifece agli stili del passato. Ci furono comunque influenze francesi che portarono lo stile cubista e dell'Atelier Martine e una grande attenzione nel promuovere il miglioramento del design nell'industria anche grazie alla partecipazione di artisti per la creazione di nuovi tessuti.

2.3 La situazione italiana: primi accenni di rinnovamento

Introduzione

L'Italia faticò molto a raggiungere un certo sviluppo, essendo soprafatta da molti problemi sociali, politici ed economici per cui solo nei primi anni del Novecento vide la ripresa di varie attività artigianali e industriali e la nascita delle prime industrie tessili.

Nel 1906 fu fondata una scuola e laboratorio di arte applicata all'industria, promossa dalla Società Umanitaria per le future ricamatrici e sarte di città che dovevano possedere una educazione artistica. Con lo stesso intento nacque un corso specializzato di disegno per tessuto al regio Istituto Scientifico di Como, il maggior centro italiano per la produzione di seta, per preparare tecnici, tessitori, e disegnatori di stoffe stampate.

Nonostante questi tentativi di rinnovamento, sia per le tecniche che per i decori, l'Italia rimase legata alla tradizione guardando al passato, il Rinascimento, piuttosto che rischiando per il moderno. Uno stimolo a confrontarsi con le esperienze straniere fu dato dalle occasioni espositive internazionali come quella di Torino del 1902, dove veniva esclusa l'imitazione per il passato e che stimolò l'evolversi delle sperimentazioni, diffondendo anche in Italia il gusto per l'Art Nouveau.

2.3.1 Mariano Fortuny y Madrazo

Una figura importante in questi anni fu Mariano Fortuny y Madrazo, figlio di un pittore spagnolo e collezionista di tessuti storici. Figura eclettica e versatile, respira fin da giovane l'atmosfera dello studio del padre che era per i suoi frequentatori sia museo che teatro dove si ammirava ed evocava il passato. Dopo la morte del padre decise di stabilirsi a Venezia dove la sua dimora, il Palazzo Pesaro Orfei diventa nel 1889 il luogo ideale delle sue creazioni. Prima pittore, poi iniziò anche lui a occuparsi di stoffe e di stampa su tessuto quando nel 1907 stampò in nero e oro su tele da drappeggiare sul corpo della danzatrice Ruth Saint-Denis. Fu lui a realizzare il vero e proprio abito artistico.

Brevetta nel 1910 la tecnica a stampa tramite mascherine o pochoir e negli anni trenta mette a punto un sistema a rotative meccaniche. Continuò le sue sperimentazioni con la stampa su tessuto, stampando dal velluto alle tele e sviluppando diverse tecniche. Gli effetti di decorazione e i dettagli di rifinitura con pigmento metallico sono frutto di interventi manuali che contribuiscono a creare l'immagine preziosa e volutamente anticata alle sue stoffe.

I disegni attingono ai più diversi repertori stilistici sia in termini geografici che cronologici: la classicità, l'oriente vicino e lontano, il lusso dei velluti rinascimentali, gli esotismi dei tessuti settecenteschi sono i temi più visitati nel suo percorso creativo. Negli stessi anni accoglie la fascinazione per l'abbigliamento, settore a Parigi vive una fervida stagione creativa attraverso i grandi coutier. Fortuny realizza *Delphos* abito in cui convivono storia colore luce pensato e sognato come un'icona assoluta. Il linguaggio di questo capo è affidato a tessuti di seta plissettati con pieghe finissime ottenute con un processo che impiega tubi di rame e ceramica surriscaldati.

Il colore è l'altro elemento che conferisce sostanza al suo progetto: cromatismi fluidi, cangianti, luminosi che virano dai toni più leggeri e neutri fino ai rossi corallo, cremisi, blu, verdi, viola. L'installazione si completa nel momento in cui l'abito è indossato: le curve del corpo femminile danno volume e linea a quest'opera.

Nel primo quindicennio del Novecento l'arte antica è quindi fonte di ispirazione per i creativi della moda e della produzione tessile che alla ricerca di uno stile nazionale ravvisano nel primo rinascimento i germi di un'estetica tutta italiana. Il suo riproporre non si intendeva mai come imitazione dell'antico ma piuttosto come copia d'arte.

2.3.2 *Importanza del Futurismo*

Negli anni che precedono la Grande Guerra si aprono nuovi scenari sul fronte delle arti; forme e colori che gli artisti inventavano per le avanguardie erano apprezzati anche nel mondo della moda e la struttura geometrica dell'abito diveniva superficie adatta alla decorazione. La modernità che arte e architettura sapevano cogliere e che voleva dare forma a tutto l'ambiente era una prerogativa alla quale la moda non poteva rinunciare e che avrebbe raggiunto mediante la collaborazione con gli artisti.

Il movimento che lavorò molto in questi ambiti fu il *Futurismo* creato il 20 Febbraio 1909 da un gruppo di poeti e artisti italiani. Il primo manifesto di Filippo Tommaso Marinetti è del 1909 dove vennero affermati i suoi valori: *“l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerarietà.. il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno”*.

Si trattò di un movimento che rifiutava le distinzioni tra le arti minori; pittura, architettura, scultura, moda e arredamento avevano tutte un ruolo determinante e offrivano una visione moderna del ruolo e della funzione dell'arte. Vennero rifiutati il passato e la cultura classica e accademica, verso un'Italia industriale e commerciale. *Dinamismo, trasformazione, innovazione, vitalismo, tecnologia* sono ciò che l'arte futurista proponeva per invadere tutti gli ambiti del quotidiano, rinnovandoli attraverso l'arte e per questo i loro progetti spaziarono in ogni ambito della vita e necessitavano della riprogettazione di tutti gli oggetti d'uso e d'arte. Queste caratteristiche di modernità erano appartenenti anche al mondo della moda di cui era affascinato.

La relazione tra pittura e tessile fu ciò che meglio gli permise di raggiungere una nuova dimensione, quella tattile e quindi di andare oltre le tradizionali qualità estetiche. Nei laboratori futuristi vennero create opere d'arte tessili di vario genere, dalle stoffe, ai tessuti, ai tappeti, agli abiti, gli arazzi ecc.. che evidenziarono una forte continuità con la loro arte come si può riscontrare nelle pitture di stoffa di Fortunato Depero, caratterizzate dai colori forti e vivaci che contraddistinguono l'arte del movimento. Le loro proposte per la moda restarono però spesso destinate ad un pubblico ristretto.

Giacomo Balla

Nel 1910 Balla aderì al manifesto e creò un abbigliamento provocatorio dalle linee semplici ma estremamente moderne. Per Balla nulla poteva essere trascurato; dall'abito intero al tessuto, dal ricamo al bottone, dal foulard al ventaglio, dalla cravatta al modificante o alla sciarpa, dal cuscino al tappeto.

Nel 1914 pubblicò due manifesti *Le vêtement masculin futuriste* e *Il vestito antineutrale* che originariamente si sarebbe dovuto chiamare “*Manifesto futurista del vestito da uomo*” con la successiva stesura del “*Manifesto futurista del vestito da donna*”.

Il progetto di Balla fu dirompente perchè intaccava uno dei simboli della borghesia: la divisa nera simbolo del maschio borghese. Questa era ripresa nella sua linea base per poi essere rielaborata e resa audace con tagli asimmetrici, compenetrazioni di linee dinamiche, colori decisi e linee di velocità astratta. Doveva permettere il movimento del corpo. Il colore nero venne mantenuto, era il colore degli smoking sotto i quali venivano indossati i variopinti e fantasiosi gilet di Depero con i quali i futuristi si presentarono al congresso futurista di Milano nel novembre 1924 e poi l'anno dopo a Parigi, e che furono realizzati nella sua Casa d'arte di Rovereto per Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Notari e ad altri amici. Erano capi unici, opere d'arte con un forte impatto “*O si è un'opera d'arte o la si indossa*” (Oscar Wilde).

Importante per la filosofia futurista era in concetto di variabilità, che risolsero mediante l'applicazione di modificanti (stoffe, di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi da disporre a piacimento sul vestito) attaccati per mezzo di bottoni automatici. La valenza estetica di queste stoffe non era dovuta alle caratteristiche intrinseche del materiale ma alle campiture delle stoffe colorate. Nel manifesto veniva presentato anche il cappello asimmetrico contraddistinto dai medesimi colori e le scarpe dinamiche diverse l'una dall'altra.

Fortunato Depero

Un altro aspetto importante era quello dell'abitazione visto come luogo privilegiato d'incontro tra uomo e arte dove l'arte poteva essere presente in ogni cosa e per questo il progetto della Casa d'Arte di Fortunato Depero si collocava perfettamente in questa poetica e dove il tessuto era una componente necessaria per la ricostruzione degli ambienti. In questa casa si può vedere come Fortunato Depero si specializzò nel tessile d'arredamento con l'obiettivo di sostituire ogni sorta di tessuto tradizionale con invenzioni ultramoderne; realizzò cuscini e arazzi che vennero presentati alla Biennale di Monza del 1923 nella sala futurista da lui allestita dove i suoi pannelli di stoffa attirarono l'attenzione sia per l'ingegnosità e la riuscita degli effetti, sia per il tripudio di colori. Nel catalogo ufficiale si legge: “*scopo di questa mia industria d'arte (...) è di iniziare una necessaria e urgente creazione di un ambiente interno sia salotto, sia salone teatrale o d'Hotel, sia palazzo aristocratico, ambiente corrispondente a una moda contemporanea, atto a ricevere poi tutta l'arte avanguardista che oggi è nel suo pieno sviluppo*”.

L'arte delle avanguardie entrava così nella casa di tutti. Anche Depero come Balla non era interessato alle caratteristiche intrinseche del materiale ma al suo

aspetto esteriore, al suo colore e alla sua morbidezza. Progettò oltre che a tessuti per l'arredo favolosi costumi per lo spettacolo del 1918 *"Balli plastici"*. Il teatro fu un luogo importante per sperimentare questi intenti artistici, e anche altri artisti appartenenti al movimento come Prampolini progettaron scenografie e costumi che li portarono ad alimentare il loro interesse per le stoffe che sfociò poi nella realizzazione di vestiti, arazzi, tappeti ecc..

Thayaht

I disegni futuristi e i colori vivacissimi erano usati per le stoffe anche da Thayaht che nel 1919 affermò l'estetica futurista anche nella moda creando mobili, tessuti colorati a mano e l'abito-tuta che confermava i criteri di comodità e semplicità del vestire affermati da Balla. La tuta di Thayaht era progettata rispettando le direzioni di trama e ordito e utilizzando ogni parte della superficie, con questi abiti veniva superata la peculiarità del sistema di abbigliamento occidentale secondo il quale il tessuto era tagliato e modellato sul corpo rinnegando la sua natura strutturale. Questa tuta veniva progettata "giù dal corpo". Era formata da un modulo di 4.5 x 0.7m di cui veniva usato tutto, e dal quale si realizzava ogni componente del vestito dalla cintura alle tasche. Era inoltre comodo e veloce da indossare, veniva allacciato mediante sette bottoni e la cintura.

Nel 1930 Thayaht nell'articolo manifesto per la moda estiva intitolato *Moda solare* moda futurista criticava i colori neutri e rivoluzionava il sistema di moda maschile e femminile raggiungendo la massima semplicità. L'unico elemento di ornamento era un nastro di cotone bianco per gli orli degli abiti.

Nel 1932 reclamò all'uomo eguale libertà di vestire della donna invitandolo ad abbandonare: *"la camicia, mutande, calzini, giarrettiere, scarpe, camicia, goletto, cravatta, polsini con relativi gemelli e bottoni; pantaloni con quattro tasche, gilet con quattro taschini (...) per far guerra a tutto ciò che è infagottatura e costrizione (...) eliminare tutti i simboli di schiavitù che impediscono la circolazione del sangue e la libertà dei movimenti"*. Si voleva arrivare ad un abbigliamento comodo e bello.

Anche Tullio Crali, seguace dei futuristi, negli anni Trenta disegnò alcune collezioni di moda per uomo e per donna caratterizzati da tagli arditi e modernissimi.

2.3.3 Gegia Bronzini

“Trentacinque anni or sono (1929 ndr), nel Veneto, avevo visto tessere una contadina. Mi prese una voglia matta di fare altrettanto; chiesi a mio marito di comprarmi un telaio. “Cosa vuoi farne”, egli mi domandò. “Voglio tessere”²³”

Da questo momento in poi, la tessitura divenne per Gegia Bronzini lo strumento attraverso il quale esprimersi creativamente e per promuovere il lavoro femminile. Creò una scuola di tessitura, subito dopo un laboratorio di produzione, negozi che aprirono a Venezia, Milano e Cortina d'Ampezzo e promosse mostre. La sua attività crebbe e assunse una propria identità creativa. La tessitura Bronzini nasce in un momento in cui in Italia viene promosso il recupero della tradizione artigiana ed una qualificazione diversa dei suoi prodotti, in modo da renderli adeguati alle esigenze del mercato. Era ciò che si proponeva l'E.N.A.P.I. (ente nazionale piccoli industrie). L'attività produttiva si concentra sul tessuto per arredamento, testimoniata da numerose citazioni sulle più prestigiose riviste del settore, partecipando inoltre dagli anni '50 alle Triennali di Milano prima e alle Selettive del Mobile poi.

Nei primi tessuti sono spesso presenti riferimenti figurativi di matrice naturalistica spesso sviluppati in collaborazione con pittori che hanno portato Gegia Bronzini a sviluppare una maggiore sensibilità per gli accostamenti cromatici e di materiali. La rappresentazione naturalistica viene poi abbandonata verso una raffigurazione più geometrica. Questo approccio, di vicinanza con gli artisti, non era molto differente dal metodo adottato nei Laboratori della Bauhaus, che coinvolgeva un “maestro delle forme”, ovvero un artista, insieme ad un “maestro della tecnica”, ovvero un esperto tessitore, nel caso del Laboratorio Tessile.

Lo strumento quasi esclusivamente utilizzato dalla tessitura Bronzini era il telaio a mano a due licci, con il quale era possibile produrre un solo tipo di tessuto: la tela. Attraverso filati diversi, colori, variazioni di battitura, fittezza e tensione si potevano creare risultati diversi che conferivano al tessuto unicità ed irregolarità irraggiungibile mediante telai meccanici. Un altro aspetto importante nella sua tessitura era l'utilizzo di materiali lontani da questo mondo come il rame e la pelle come precedentemente era avvenuto nei laboratori del Bauhaus.

L'originalità dei tessuti prodotti e le sperimentazioni materiche permisero alla Tessitura Bronzini di stabilire uno stretto rapporto sia con il settore del mobile e arredamento che con quello della moda della realizzazione di diversi abiti.

2.4 Mostre internazionali delle Arti Decorative della Biennale di Monza e della Triennale di Milano

Introduzione

Tra le due guerre i due momenti di maggiore fermento furono rappresentati negli anni Venti dalle esposizioni della Mostra Internazionale delle Arti Decorative della Biennale di Monza e dagli anni Trenta in poi dalle esposizioni della Triennale di Milano che furono promotrici di molte iniziative che incentivarono questo fermento di scambio tra aziende tessili e artisti. Una stagione molto creativa e ricca di intrecci fu in particolare quella del Secondo Dopoguerra, quando, tra le esigenze della ricostruzione, la riorganizzazione dell'industria italiana e la felice congiuntura artistica, si aprì un periodo di estrema creatività, che genererà interessanti occasioni di dialogo tra arte, moda e design impiegando le migliori energie di pittori, scultori, architetti e decoratori. Le Triennali milanesi degli anni Cinquanta, dalla IX alla XI rappresentarono un'importante prova per artisti e designer che parteciparono ai concorsi banditi dalle aziende tessili presentando le loro proposte, disegni per la stampa su stoffa, declinati in varianti cromatiche e progettati per l'abbigliamento e l'arredo d'interni della casa moderna.

Personalità centrale di questa trasformazione culturale fu Giò Ponti che, attraverso la rivista *Domus*, fondata nel 1928, assegnò alla figura dell'architetto la responsabilità di essere il coordinatore di tutti gli aspetti del processo progettuale,

durante il quale l'importante era la fusione dei valori etici, estetici e sociali così da soddisfare le esigenze del moderno abitare e in primis quelle funzionali. Nell'abitazione moderna si poteva osservare come i tessuti d'arredamento, dai tendaggi ai rivestimenti di mobili e ai tappeti, acquistavano un ruolo rilevante nel connotare gli ambienti e le diverse funzioni ad essi assegnate e loro verrà dedicato grande spazio in ciascuna delle esposizioni. Le esposizioni accolsero i prodotti di arte italiana ma anche straniera, di seguito verranno indagate le sole sperimentazioni italiane di disegni d'artista per la stampa su tessuto o di quei tessuti e stoffe d'autore, senza però citare quei manufatti tessili che non sono veri e propri tessuti come gli arazzi, i tappeti e i tessuti sintetici.

2.4.1 Biennale di Monza 1923-1930

Fu proprio nel clima delle Biennali di Monza che maturò progressivamente la necessità di una visione unitaria delle arti decorative in relazione ai linguaggi contemporanei, anche internazionali, e soprattutto si manifestò l'urgenza di un potenziamento dell'industria al fine di rispondere adeguatamente ad una progettualità conforme alle esigenze della vita moderna. Le industrie in questi anni furono entità attive per lo sviluppo di queste relazioni ed esposero i loro prodotti migliori in ogni sezione dell'esposizione. La prima mostra di Arti Decorative di Monza insieme alle successive volevano incitare le aziende a considerare gli artisti e le maestranze italiane, creando un centro di scambi culturali e intellettuale.

Nel programma della Seconda esposizione si legge: *"(...) Dopo la generale vibrante ansia di rinnovamento testimoniata l'anno scorso, i nostri produttori debbono dimostrare nella novella prova di aver maturato la loro ardita volontà di forme nuove (...) e la sempre più larga collaborazione degli artisti (...). Al convegno del 1923 abbiamo chiesto ai nostri produttori un semplice atto di vita: oggi aspettiamo la prova di una raggiunta serietà di sviluppo artistico ed industriale(...)"*.

Al tessuto venne dedicata un'attenzione particolare perchè in questo campo si riscontravano delle possibilità nuove. Nella Prima Biennale del 1923 divisa per sezioni regionali per l'Italia e nazionali per l'estero vi erano diversi esempi di tessuto artistico. Per esempio nella sezione Toscana vi erano stoffe dipinte del Laboratorio della Lina Pistoiese o le stoffe della pittrice e scultrice Herta Ottolenghi Wedekind. Una sala di grande interesse per questi temi fu poi la sala futurista italiana. La sala conteneva quadri di stoffa che risaltavano per il tripudio dei colori e la loro ingegnosità, diversi arazzi, cuscini di stoffa e altri oggetti.

Nel 1925 si aprì a Monza la seconda Biennale, in questo periodo si stava affermando il razionalismo e così i decori naturali vennero bannati per lasciare posto a elementi

astratti con forme geometriche quasi cubiste. Erano esposte stoffe con vari motivi e l'esposizione era divisa in sezioni regionali fra cui la sezione lombarda dove spiccavano i tessuti creati nella seteria Ravasi. Ravasi fu uno dei primi designer italiani che riuscì ad esportare i propri prodotti oltre confine unendo la capacità tecnica con il gusto e la capacità artistica dando vita a tessuti molto innovativi anche se spesso usando motivi antichi. Altre tra le stoffe esposte in questa sezione furono *“Le stoffe della Rosa”* della pittrice Rosa Menni Giolli per arredamento e abbigliamento stampate a mano. Negli anni Venti, la produzione tessile era caratterizzata da una certa confusione artistica, i creatori di tessuti ma anche di collezioni di moda tendevano a prendere spunto dal passato per le nuove collezioni.

Nella III Triennale del 1927 vennero esposte nella sezione veneziana, tra le tante, le stoffe della Ditta Lorenzo Rubelli su disegno di Umberto Bellotto e in quella lombarda le stoffe della ditta Ravasi di Como.

Nell'ultima Triennale di Monza del 1930 venne abbandonata la divisione regionale, e si ebbero delle gallerie dedicate ciascuna a una specifica arte decorativa. La galleria dei tessuti era stata ordinata dall'architetto Luciano Baldessarri ed erano state esposte: stoffe per mobili, per tappezzerie, cuscini, arazzi, coperte, tappeti, ricami, cuscini di artisti ecc.. il comitato organizzatore, composto dal pittore Mario Sironi e dagli architetti Alberto Alpago Novello e Gio Ponti, indirizzò la progettazione degli interni verso alcuni concetti chiave: modernità nel senso della funzione, degli scopi, originalità nel segno creativo e nell'invenzione, perfezione tecnica per impiego di materie prime e lavorazioni adeguate ed efficienza della produzione. Quest'ultima da interpretare come capacità delle aziende di corrispondere alla clientela. Queste caratteristiche erano quelle a cui tutti i prodotti esposti dovevano rispondere. Gli interni creati dallo studio Domus Nova appartenente alla Rinascente e diretto da Gio Ponti presentava tessuti stampati dalla ditta De Angeli Frua su disegni moderni d'autore tra i quali troviamo quelli di Luciana Buzzi, Gio Ponti, Fini, Lancia, Robutti.

2.4.2 Influenza delle Triennali di Milano

Nella V Triennale del 1933, la prima ad essere organizzata al Palazzo dell'Arte di Milano, la galleria dei tessuti fu organizzata da Luciano Baldessarri che decise di esporre tessuti di molte aziende disposti in verticale e nel giardino numerosi artisti costruirono delle case dedicandosi anche alla componente tessile. In questa Triennale i tessuti furono presentati in due sezioni: quella dell'E.N.A.P.I¹⁰ e la mostra dei tessuti e dei ricami nella quale Gio Ponti presentò stoffe disegnate per Vittorio Ferrari di Milano. Gio Ponti riguardo la collaborazione tra artisti e industrie disse: *“Molte tecniche attendono gli artisti; li attendono i tessuti stampati dove si possono fare cose pronte e coraggiose,*

spingendosi fino ai toni argentini della fotografia, al punteggiato e al retino. Vedo in una pubblicazione d'arte svedese una stoffa evocativa delle architetture di Stoccolma (...), e penso con quale prontezza gli artisti nostri possono dare disegni (che mancano) evocativi di architetture di città nostre monumentali, e dei giardini incomparabili (...). Gli artisti troveranno poi nell'industria dei tecnici pronti con infinite risorse a realizzare ciò che essi vogliono, a dar loro la grande gioia della cosa realizzata. (...) Così è stato per semplici disegni miei che Vittorio Ferrari ha trasformato in stoffe preziose.¹¹

Nelle realizzazioni della VI Triennale l'utilizzo dei tessuti fu scarso, limitato solo ai tendaggi per dividere gli ambienti o ai copriletti, ma molto importante fu la grande rassegna di tessuti italiani allestita al padiglione della stampa, dove predominarono le stoffe a quadrettini, a righe, a fantasia per lo più floreale. Negli anni Quaranta ormai la collaborazione tra artisti e industriali era collaudata nella creazione di nuovi prodotti di assoluta originalità. Giò Ponti per sottolineare l'importanza di questa collaborazione disse: *"questa collaborazione è necessaria e benefica per le industrie e lo si è visto subito ogni volta che si è verificato nelle ceramiche, nei tessuti, nei metalli, nell'arredamento; me essa è enormemente benefica per gli artisti ed è ad essi che oggi particolarmente ci si rivolge per illustrare aspetti e condizioni delle loro prestazioni in questo campo¹²".*

Come testimonianza dell'intento di avvicinare sempre più artista e industria vi furono i concorsi indetti dalla Triennale assieme ai Sindacati delle Belle Arti dove alcuni tra i bozzetti realizzati da questi giovani furono prodotti dall'industria e messi in relazione con grandi produttori d'arte soprattutto nel campo tessile e dei ricami. Questi concorsi erano specifici su vari temi tra i quali le stoffe stampate. Tra gli artisti che parteciparono a questa iniziativa vi furono: Piero Fornasetti, Enrico Ciuti e Ugo Biasi.

Alla VII Triennale del 1940 nella sezione dei tessuti esponevano le aziende: Linificio e Canapificio Nazionale, Ital-Viscosa, Vittorio Ferrari e Croff. Il Linificio e Canapificio Nazionale presentava una mostra sulla sua produzione con l'intento di mostrare le sue capacità in ambito tessile. Alle pareti vennero esposti i tessuti disegnati dai designer Lio carminati e Berzeviczy-Pallavicini, a tinta unita per l'arredo. I due designer prestarono grande attenzione alla fibra del tessuto alla quale i disegni dal tratto veloce e dai colori vivaci si adattavano perfettamente.

La sala dei tessuti di canapa fu una delle più fresche e vive e a questa dedicarono il loro lavoro architetti e artisti. Nella sala dell'Ital-Viscosa i tessuti erano disposti alle pareti, montati su telai fissi o lasciati morbidi che scendono a drappeggio. Tra le stoffe quelle disegnate da Enrico Ciuti risultarono essere le più originali. Le sue stoffe stampate erano ricche di figure animate create con pennellate veloci e colori brillanti e vivaci.

La produzione di Vittorio Ferrari onorava da tempo l'arte italiana istituendo per essa un primato nel tessuto di alta classe, tra questi tessuti si spaziava da disegni di gusto più antico a disegni moderni come il tessuto Dama giocato sull'alternarsi di quadrati, come dal nome del gioco da cui deriva. Nella sala Croff i tessuti erano esposti sia in modo verticale, sugli espositori, sia poggiati su una pedana alla base degli stessi. In questa sezione erano raccolti i migliori prodotti dell'industria tessile italiana; tra le stoffe esposte vi erano quelle delle aziende già accennate ma anche quelle della Bevilaqua, della Corsini, della Fede Cheti, di Gegia Bronzini e altre. Si può osservare come il gusto attuale di quegli anni propendesse per colori vivaci e un disegno libero, si stava affermando un nuovo gusto.

L'E.N.A.P.I. presente alla Triennale volle dimostrare con la sua produzione la continuità e l'importanza di questa collaborazione tra artisti e artigiani: *"La ventennale opera di questa istituzione mostra i frutti di quella collaborazione fra artisti ed artigiani, che è destinata a condurre la produzione d'arte italiana al posto di elevatissimo prestigio che le compete nel mondo"*¹³. Tra gli artisti che collaborano con l'azienda troviamo: l'artista Piero Fornasetti, Enrico Ciuti, Anita Pittoni, Luciana Buzzi, Marcella Toppi.

Gli anni Quaranta in Italia furono caratterizzati dal punto di vista economico dall'autarchia, provvedimento adottato nel 1935 dal regime fascista che voleva raggiungere il massimo grado di autonomia economica, attraverso una profonda ricerca di utilità e bellezza dei materiali nazionali. La fibra tessile autarchica per eccellenza era la canapa. Il designer Lio Carminati fu quello che meglio utilizzò questa fibra durante la collaborazione con il Linificio e Canapificio Nazionale. I tessuti di canapa stampata furono tutte produzioni italiane sia per le aziende che per gli artisti che li disegnarono. Un'altra artista che utilizzò questa fibra fu Anita Pittoni delle cui stoffe si dice: *"un mondo di colori, un mondo di forme: Anita Pittoni è un'artista che crea forme e ritmi tessendo filati come altri userebbero parole e suoni"*¹⁴.

Un'altra caratteristica importante del tessuto di questi anni era l'abitudine di creare interni coordinati in cui lo stesso tessuto veniva utilizzato dai mobili alle pareti a elemento divisorio degli ambienti.

Per quanto riguarda l'utilizzo plastico del tessuto, è importante citare la *"Camera da letto per una cascina in risaia"* di Carlo Mollino. In questo progetto prestò grande attenzione alla consistenza materica del tessuto, grazie alla quale riuscì a raggiungere effetti plastici molto suggestivi, tramite il passaggio dal pesante delle pareti all'aereo dei veli. Un altro interno in cui Mollino utilizzava il tessuto in modo insolito era la *"Casa in collina"* pubblicata su Domus nel Gennaio del 1943.

La Triennale si fece promotrice di sempre più occasioni di collaborazioni tra gli artisti, i tecnici e i produttori. Nel campo tessile sempre più concorsi furono banditi dalle più affermate fabbriche tessili come la Fede Cheti e l'Ital-Viscosa. Al concorso di tessuti stampati parteciparono numerosi artisti, tra i quali ricevette il secondo premio il pittore Enrico Bordoni con stoffe nuove e anticonformiste dai colori vivaci e dalle figure astratte, un tessuto di risultato grafico. Tra i concorsi indetti da Fede Cheti, ebbe grande successo quello intitolato Studio di disegni per tessuti d'arredamento stampati su motivi tipicamente italiani a cui parteciparono personalità come Ettore Sottsass Jr. e Maria Mangiarotti.

Nel Secondo Dopoguerra le aziende ponevano grande attenzione al livello qualitativo dei prodotti verso un rinnovamento e una ripresa della produzione. La Triennale riaprì le sue porte dopo il conflitto nel 1947 rivolgendo tutta la manifestazione verso la ricerca per la soluzione di un unico grande tema: l'abitazione. Nei numerosi alloggi che vennero creati dai vari architetti possiamo osservare come il tessuto fu un elemento costante. Negli alloggi progettati da Zanuso vennero utilizzati tessuti della ditta Corsini e Figli o in quello di Anna Castelli Ferrieri e Franca Helg quelli della Zamal. La sezione dei tessuti non fu un'esposizione isolata ma venne allestita insieme agli oggetti per la casa. Tra le numerose proposte si poteva osservare come la tendenza andasse verso il rigato accompagnato da una sensibilissima ricerca cromatica. In questo periodo si osservava come il tessuto stesse riprendendo il suo posto, di un'interpretazione più calda, duttile, meno rigorosa dell'arredo, infatti come abbiamo accennato il problema dell'ambiente domestico era molto sentito. L'idea di casa rimanda subito a qualcosa di protettivo, una tana, un luogo caldo, confidenziale e morbido, sensazioni che il tessuto con la sua morbidezza e calore è in grado di trasmettere. Agnaldomenico Pica sottolineava la possibilità di ridare valore a questo materiale con queste parole: *"L'intimità più segreta è ovattata di stoffe, la fatica più dura è confortata di stoffe il fasto più orgoglioso è paludato di stoffe"*.

Le stoffe grazie al lavoro di architetti e designer vennero impiegate negli interni in modo molto più interessante. Perriand, A. Aalto, Fornasetti, Mollino sono solo alcuni dei nomi che lavorarono con questo materiale che raggiunse un grado di modernità grazie al loro abile e imprevedibile impiego allontanandosi dall'imitazione dell'antico e liberandosi da ogni suggestione stilistica. Albinì utilizzava il tessuto per dividere le zone della casa, Anita Pittoni creò tessuti con nuovissimi motivi. Questi furono gli anni delle fibre artificiali che iniziarono a prendere piede nel mercato ma anche dei tessuti d'autore che avranno il loro momento apice nel decennio successivo. Giò Ponti era la personalità che continuò negli anni a prestare grande attenzione verso questi temi.

2.4.2.1 Dopoguerra e l'unità delle arti

Come in tutto il resto del mondo, anche in Italia, dopo l'immediato periodo post-bellico, lo sviluppo della tecnica e della produzione industriale avevano condotto alla consapevolezza dell'importanza delle macchine. Esse potevano sostituire il lavoro dell'uomo senza svilire il prodotto, mentre il design aveva la forza di personalizzarlo più di quanto non potesse fare l'artigiano. Il design italiano si presentava a livello internazionale molto originale e innovativo grazie anche al supporto delle industrie che erano disposte a sperimentare conciliando utilità e bellezza. Questo concetto sulla produzione industriale fu già ampiamente definito all'inizio del secolo da Van de Velde: *"Nel dominio delle cose pratiche nulla che sia stato concepito razionalmente può diventare brutto..."*.

Erano anni di fertilità creativa e di felicità che riuscendo a sfruttare le condizioni di debolezza del Paese riuscirono a portare allo sviluppo del design italiano. Design italiano che comincia a collaborare con l'industria partendo da una posizione di assoluta autonomia; e in effetti esso non sarà mai totalmente omogeneo alla cultura di fabbrica, alla pura logica produttiva. Esso sarà sempre portatore di una cultura critica, di un segno polemico, di un progetto che collabora liberamente con l'industria entro uno schema di tensioni ideali e linguistiche di grande ricchezza espressiva (Andrea Branzi, 1987). Le industrie sono deboli, spesso esse sono delle organizzazioni industriali di lavoro artigianale: ma proprio questa condizione si rivela vincente. Esse sono disponibili alla sperimentazione, sono organismi flessibili in grado di dialogare con culture esterne, di ricevere contributi metodologici eterodossi, come spesso il design italiano fornisce loro.

I prodotti che venivano creati in questi anni erano in grado di migliorare il livello di vita spirituale e pratico della società in quanto ricchi d'arte. Arte che in questi anni era vista come la salvatrice del mondo e per questo trasferita dalle tele a ogni componente sia di arredo che della moda. In un solo decennio, gli artisti si ritrovarono a vivere un'incredibile avventura di confronto e di sperimentazione di nuovi linguaggi che spaziarono in tutti gli ambiti del quotidiano, creando relazioni tra architettura, design, moda e rilanciando il tema dell'unità delle arti il quale fu ben visibile in ambito tessile. Questo spirito, che incalzava questa nuova progettualità fu chiamato "nostalgia del futuro"; si trattava di un'energia, una spinta, che voleva proporre e prefigurare le esigenze del domani.

Erano gli anni del movimento Neorealista, sembra che vi sia una urgenza assoluta a prendere contatto e registrare «la realtà» per molti decenni nascosta, ma in realtà questo fu un movimento di assoluta fantasia che si riscontrava anche nella fantasia dei tessuti d'arte. Questa produzione era caratterizzata da una decorazione a texture pittoriche direttamente stampate su supporto tessile; il

linguaggio pittorico veniva così assunto come linguaggio ripetibile su centinaia di metri lineari di stoffa, senza nessuna modifica, spostando l'attenzione sulla ricerca di particolari intrecci ed effetti di grana mediante la sovrapposizione della pittura alle stoffe. La creatività artistica e i segni appartenenti alla pittura vennero così proposti e accettati dall'industria per essere moltiplicati.

Anche i segni decorativi della moda in questi anni vengono trasferiti, senza mediazioni o ripensamenti, dai vestiti delle donne all'arredo. La moda viene accettata e diffusa sui tessuti di arredo realizzando uno scenario architettonico totalmente femminile. I tessili prodotti in questi anni coniugano arte, moda, kitch, utopia in prodotti esternamente eleganti accanto a tele assolutamente impraticabili. Il design italiano in questo modo accetta la fine della modernità classica mescolando con grande disinvoltura arte e moda. (Andre Branzi, 1987).

IX Triennale

La IX Triennale del 1951 fu una mostra conclusiva di quanto nel mondo era stato prodotto negli ultimi tre anni, nel campo dell'architettura e delle arti decorative. La giunta tecnica esecutiva voleva riconoscere il rapporto di collaborazione creatosi tra il mondo dell'arte e quello della produzione industriale indirizzando le tematiche delle arti decorative verso un nuovo concetto di design tenendo anche conto delle esperienze degli altri paesi. *"Gli artisti alla prova di problemi concreti, promuovendo nuovi rapporti di collaborazione fra le varie arti: architettura, pittura e scultura, per l'elevazione di un livello di vita tanto spirituale che pratico"*. Questi i concetti presenti nel programma della manifestazione che furono evidenti in particolare in *Stoffe d'arte italiane* dove per la prima volta furono presentate stoffe disegnate da artisti.

La sezione dei tessuti era stata allestita dall'architetto Mario Tedeschi ed era organizzata in unità distinte ed indipendenti ognuna delle quali dedicata ad un'industria. Le stoffe erano per arredamento, colorate attraverso metodi di stampa artigianali o industriali o ottenuti in tessitura ed erano pezzi unici prodotti da artisti. Tra le figure che diventarono leggendarie in questo contesto vi sono Gegia Bronzini e Renata Bonfanti per la tessitura di matrice artigianale mentre Fede Cheti per esperienze rivolte maggiormente sulla produzione. In questo momento, dunque, si assistette alla vera e propria impennata di un'attenzione produttiva che transitava dal tessuto d'arte al tessuto d'artista. Le stoffe erano disposte in modo verticale, tese sui telai o panneggianti come si presentavano in arredamento, mentre quelle di pezzi unici o delle ditte minori uscivano in panneggi da canestri, in contrasto con le pareti bianche anch'esse in tessuto. Le grafiche presentavano forme astratte e geometriche e raggiunsero una maggiore armonia.

"I pittori, per lo più intenti a riconquistare un rapporto diretto e fisiologico con la tela (...) preferiscono occuparsi della traduzione delle loro opere in copie artigianali, tappeti, mosaici, ricami o dedicarsi al disegno di gioielli, di oggetti d'uso, di stoffe. In un'epoca che non vuole e non ha uno stile, la produzione di stoffe stampate registra, insieme a ciclici di revivals, l'apporto disomogeneo ma qualificante dei pittori. Esso serve a interrompere a tratti il processo di degradazione i cui prodotti tristemente memorabili sono le stoffe che riproducono in serie vecchie incisioni, paesaggi all'antica, obelischi, frontoni, dame e cavalieri e tutto il residuo di ciarpame piccolo borghese sopravvissuto anche alle più cruente rivoluzioni del gusto¹⁵".

In questi anni i nomi si inseguirono, e scambiarono, e rimbalzarono, di occasione in occasione, da produttore a produttore. Lele Luzzati, Eugenio Carmi, Enrico Paulucci, Fausto Saccorotti, Gustavo Pulitzer, Scanavino, disegnarono tessuti per Mario Alberto Ponis, Nervi, e per la sua Mita. Max Huber disegnò per il Cottonificio di Ponte Lambro, Giorgio Cipriani per Avigdor, Ingher Stigare per la bresciana Forma, Gio Pomodoro, Ajmone, Cipriani, Adriano di Spilimbergo per Haas, Bice Lazzari e Dova per Tessilcasa, Roberto Sambonet, Valerio Adami, Giorgio Bellandi, Salvatore Fiume, Dova per MTS: e non sono che esempi. Sui tessuti stampati vi lavorarono in tantissimi con la collaborazione di numerose aziende. Tra gli altri parteciparono autori della cerchia di Fontana che lavoravano principalmente per la manifattura JSA, e ribadivano nelle stoffe gli stessi concetti della tela tagliata, andando oltre i concetti di spazio e tempo. Tra le aziende espositrici vi erano la Schiatti di Lentate sul Seveso, la SOCOTA di Como, la Ambrosiana di Milano, le Cottoniere Meridionali di Napoli con tessuti stampati su disegno di Edina Altara, di Pendini, di Pietro Zaffi e di Gio Ponti. Le stoffe di Gio Ponti furono proposte anche dal Linificio Nazionale che presentava anche tessuti stampati da Lio Carminati e M. C. Boeri e dai Fratelli Gianoli di Vigevano. La MITA di Mario Alberto Ponis, di Genova Nervi, presentava cotoni con disegni di Eugenio Carmi, Oscar Saccorotti ed Enrico Paulucci che aveva presentato tessuti tra l'astratto ed il figurativo. Tra i tessuti a mano si imposero quelli di Gegia Bronzini che presentavano una particolare attenzione alla grana del tessuto e ai disegni derivanti dalla geometria elementare. Irene Kowaliska presentò dei tessuti di ispirazione decorativa, reinterpretando con disegni semplici la tradizione meridionale.

Ma chi tra tutti riscosse maggior successo fu Fede Cheti, che avendo capito la strada che il tessuto stava prendendo in quegli anni presentava stoffe di grande valore pittorico in cui non vi erano ripetizioni e nei quali vi si ritrovavano i valori delle pitture. Le sue stoffe: *"escono dalla misura, dal controllo, dal confronto, per la loro stessa aggressiva, predominante e splendente figuratività (...) Guai ad essere timidi, guai ad avere paura. La miglior difesa è l'attacco e Fede Cheti rovescia una stupenda cascata di enormi foglie agitate come enormi mantelli tempestosi e di fiori turbolenti come lingue di fuoco, che invadono tutta l'ampiezza della stoffa¹⁶".*

Fede Cheti fece copertine per Esquire, L'Officiel e Vogue, i suoi disegni pubblicitari erano insuperabili, il suo stile venne paragonato a quello di Toulouse Lautrec. Per raggiungere questa innovatività Fede Cheti non pose limiti e regole all'arte per le stoffe che presentavano disegni geometrici astratti più semplici, e un disegno figurativo sempre più libero e difficile, slegato dalla tradizione. Grazie alla grafica infatti si poteva riprodurre ogni cosa.

Questi furono anni di cambiamento; dalla creatività d'autore con la quale si iniziano a porre le firme sui propri disegni e sulle proprie stoffe alla sempre maggiore importanza che si stava dando all'esperienza estetica senza la quale la bontà dei filati, la perfetta esecuzione e la funzionalità, rimanevano prerogative insufficienti incapaci di imporre il prodotto sul mercato. Gio Ponti diceva: *“Certe vecchie produzioni di imitazione che oggi hanno ancora un pubblico, sono destinate a sparire, è il nuovo disegno, e non la sola prestazione tecnica che crea la nuova vendita. Si pensi a quale importanza rappresenti l'aver motivo di una nuova pubblicità, ma una nuova pubblicità non si può fare se non asserendo un nuovo prodotto ed un nuovo disegno”*.

Un altro aspetto di rinnovamento riguardava la maturazione del gusto sia in ambito pittorico che tessile, che si orientò verso l'astrazione.

“Nonostante le molte incongruenze e la mancanza d'omogeneità di tutta quanta la mostra si dovrà ammettere che l'Italia ha saputo seguire e anche talvolta anticipare i vari movimenti artistici sorti e comunque equiparare il suo livello artistico a quello d'ogni altra nazione, liberandosi ormai da quella accademica e magniloquente bardatura che le gravava addosso negli anni precedenti la guerra e che aveva ostacolato, o almeno ritardato, la giusta evoluzione delle arti plastiche e figurative del nostro Paese”.

(Gillo Dorfles, 1951)

Anche l'arte informale influenzò il mondo tessile e grazie alla sua materialità e gestualità l'artista era in grado di trovare nuovi elementi figurativi. L'arte tessile, come si può osservare, seguì le influenze artistiche, dall'astrattismo al simbolismo ecc.. e gli artisti sempre più frequentemente decisero di diffondere la loro arte tramite la stampa sulle stoffe. Anche Lucio Fontana in questi anni lavorò su disegni per tessuti. Egli lavorava principalmente per la Manifattura JSA per la quale creò diversi disegni. Le immagini che produsse segnavano i momenti più importanti della sua ricerca che era espressa anche nei titoli che lui assegnava alle sue opere di stoffa: *Volo spaziale*, *Panorama spaziale*, *Galassia*, ribadivano tutti il desiderio di andare oltre uno schema limitato di tempo e di spazio. La copertina del numero di Gennaio di Domus, del 1955, pubblicava l'immagine del tessuto intitolato *Concetto spaziale* che interpreta l'omonima opera realizzata in carta con buchi.

Questo fù un caso in cui la stampa su tessuto superò l'idea iniziale, l'armatura tessile e il materiale, accentuarono grazie alla lucentezza gli effetti di spazialità delle ombre portate dai buchi. La stupenda opera, veniva trasmessa al pubblico dalla più diffusa rivista italiana di architettura ed entrava nelle case ripetuta all'infinito, come un'idea ossessiva proposta per stimolare un cambiamento nel modo di interpretare il mondo, l'arte e perfino la vita quotidiana.

X Triennale

Le due Triennali successive testarono vigorosamente il tema del rapporto tra arte e tessuto con concorsi indetti da aziende di settore. Con la X Triennale l'attenzione si focalizzò sull'urgente necessità di mezzi industriali adeguati per soddisfare le esigenze di un pubblico esteso e diversificato, che richiedeva prodotti di qualità ma a costi accessibili. C'era la volontà di voler affermare non solo l'omogeneità artistica ma anche la sua universalità. In questo contesto le aziende di diversi settori produttivi bandirono concorsi che contribuirono a modernizzare e rivoluzionare il disegno per il tessuto permettendo agli artisti di esprimersi spontaneamente; quello della Fede Cheti (Milano), per disegni di tessuti stampati per mobili imbottiti, e quello della SOCOTA (Como), rivolto a disegni per tessuti stampati d'arredamento. Il primo premio fu affidato a Enrico Prampolini, Helene Cristofolotti ricevette il secondo e il giovane e promettente Gianni Dova il terzo. Gianni Dova apparteneva alla cerchia di Lucio Fontana, e ottenne, nel 1955, il prestigioso riconoscimento del Compasso d'Oro con un disegno per tessuti stampati della Manifattura Jsa (Busto Arsizio, Milano) dalle profonde segnature ciclamino su un delicato sfondo grigio. Questo importante premio per il design industriale era nato da un'idea di Gio Ponti e, in questi anni, era stato assegnato a progetti come, ad esempio, il tappeto Jungla, realizzato dalla ditta Figli di Guido Pugi di Prato su disegno di Giuseppe Ajmone.

La presenza di grandi artisti e la qualità dei lavori inviati confermavano l'interesse per questa nuova forma d'espressione artistica e del design per il tessuto che finalmente veniva ritenuto una forma di arte. Il Palazzo dell'Arte presentava un padiglione dedicato alla mostra merceologica che era interamente costituito di garza rosa, fu allestito da Franca Helg e Sergio Asti. Il tessuto diventava così anche elemento strutturale, mezzo con il quale costruire l'ambiente.

La prima mostra dei tessuti fu curata da Enrico Tagliatiti ed accoglieva i tessuti prodotti dall'azienda JSA, le stoffe vennero appese al soffitto e drappeggiate al muro. Questi tessuti ricoprivano poi le poltrone allestite nella sala in modo di poter osservare la loro applicazione. Tra gli artisti che lavorarono per l'azienda ed esposero i loro tessuti in questa occasione vi furono: Roberto Crippa con due

tessuti, *Variazione spaziale*, Gianni Dova con un tessuto stampato a colori, Giò Ponti con *Anphores* tessuto di tela di lino, Enzo Pagani con *Manichini*, Aldo Bergalli con *Labirinto* tessuto stampato a colori, Sergio Dangelo, pittore appartenente al movimento d'arte Nucleare, con *Progressione nucleare*.

Alla seconda mostra di tessuti d'arredamento ordinata dall'architetto Carlo Mollino in cui tutto l'ambiente alludeva al telaio del tessitore, vi si trovavano alcune delle stoffe stampate di Fede Cheti. L'E.N.A.P.I si contraddistinse in quanto espose opere di artigianato o delle piccole industrie al contrario del resto dell'esposizione che era predominata da progetti di carattere industriale. Incentivò la partecipazione di molti giovani che diedero prova di felice inventiva nelle decorazioni per stoffe. Le decorazioni astratte, con forme geometriche ed elementari ormai erano un tema ricorrente e lo poteva osservare nelle stoffe di Irene Kowaliska e Myrica.

Il tessuto in questa Triennale non era più solo visto come rivestimento ma anche come elemento architettonico: diventava copertura nel padiglione nel parco dove venne allestita la Mostra della pubblicità ed estetica della strada, mobili nella "Casa sperimentale" costruita nel parco della facoltà di Architettura, rivestimento di mobili e muri o elemento divisorio nella "Casa trasparente".

Giò Ponti sempre attento alle più significative opere d'arte, nella rivista *Domus* segnalava regolarmente tutte le stoffe d'avanguardia e chi fosse in grado di esprimere qualcosa di nuovo nella produzione del tessuto: "*Le produzioni d'arte sono espressione di alcune persone e questa loro testimonianza ha valore maggiore quando le abbiamo conosciute*". Di Mario Alberto Ponis proprietario della manifattura MITA che stampava stoffe a mano con la collaborazione di artisti, architetti, grafici e pittori disse: "*mediatore fra i creatori do stoffe e gli architetti. Le stoffe che si realizzano nella sua manifattura-scuola, sono predestinate all'arredamento: composizione, dimensioni e colori appartengono allo stesso registro con cui si compongono gli spazi e si disegnano i mobili*¹⁷."

In Italia, come si può vedere dalle riviste con una forte presenza di pubblicità di settore e numerosi articoli, la produzione di tessuti d'autore era molto ampia e stava riscuotendo successo anche all'estero dove le aziende chiamavano designer e artisti italiani per realizzare tessuti e carte da parati e dove venivano organizzate diverse mostre al Museum of Modern Art di New York. I tessuti erano gli strumenti per rivestire i mobili e renderli più moderni ed espressivi. Ci si rivolgeva sempre di più ad artisti emergenti per rinnovare in senso moderno le collezioni. Nel 1956 anche l'ambito premio Compasso D'oro segnalò i disegni di Gegia Bronzini, Gianni Dova e di Ettore Sottsass. Gianni Dova nello stesso anno fu anche presente alla mostra Italian Industrial Design con il tessuto Arcobaleno.

A Venezia al Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi furono premiati i disegni per tessuti di Enrico Ciuti, Gigi Tessari, Luciano Gaspari, Bice Lazzari, Enrico Prampolini, poi esposti a Palazzo Serbelloni a Milano. I tessuti di questi anni, prodotti dalle più importanti manifatture, riflettevano tutti i movimenti artistici del periodo, possedendo uno spiccato senso pittorico mediante forme create con il colore, erano vere e proprie opere d'arte.

“Per il tessuto stampato occorrerebbe riferire qualsiasi esame agli indirizzi della pittura. In questo campo la vera magistrale è la pittura moderna e non già perché ci troviamo impegnati taluni dei nostri più noti attivi pittori, ma proprio perché il tessuto stampato potrebbe anche considerarsi uno dei temi della pittura contemporanea. Naturalmente, in una analisi accurata, sarebbe da stabilire come l'invenzione reagisca nella particolare condizione del campo illimitato e cioè del non campo che è appunto quella del tessuto stampato. Le soluzioni allo stato attuale del gusto italiano non possono essere che due: il ritmo degli elementi eguali egualmente replicati, il colore puro senza vincoli di disegno. La prima soluzione, figlia dell'astrattismo geometrico, conserva i tradizionali impegni con il disegno ma ignora il numero sostituito da una sorta di continuità rotante. L'altra soluzione, evidentemente legata (...) alla macchia o alla pittura onirica e subcosciente, si affranca anche dal disegno¹⁸”

La MTS (Manifatture Tessili Stampati), iniziò con la produzione di tessuti per tende per poi nel Dopoguerra trasformò la sua produzione in quella di tessuti stampati. Il suo intento era quello di creare qualcosa di nuovo; diede più spazio a una creatività non tradizionale, e creò una linea di tessuti che riproduceva le opere di pittori contemporanei affermati come Sambonet, Cazzanuga, Dova, Salvatore Fiume, Adami e Bellardi. La ditta, con questa collezione riscosse grande successo non solo in Italia ma anche in Europa.

I prodotti tessili vennero messi a confronto con opere di diverso genere per metterne in evidenza le contaminazioni, in Album degli anni Cinquanta un damasco viene affiancato da un'opera di Lucio Fontana del 1951, di Roberto Crippa, di Picasso del 1950 e con altre creazioni d'arte espresse mediante l'immediatezza del gesto. Su una rivista di architettura un cotone stampato con trame irregolari di Fede Cheti venne accostato alle porte dell'edificio La Pedrera di Gaudi a Barcellona caratterizzate da un disegno irregolare. La stoffa d'autore ormai era entrata nelle case dove poteva essere utilizzata nei più disparati modi.

XI Triennale

La copertina del catalogo dell' XI Triennale del 1957 fu stampata a mano su tessuto realizzato con filato Snia Viscosa della Manifattura JSA; da questo ai numerosi

allestimenti e concorsi si può captare come fosse un anno ricco di proposte in ambito tessile. L'IX Triennale, come le precedenti, promuoveva l'unione delle arti ed in questa unione il tessuto ormai era dato certo che fosse considerato produzione d'arte.

Nel discorso iniziale, Ivan Matteo Lombardo, presidente della Triennale, dichiarò che le contaminazioni erano tra, l'architettura moderna, le produzioni d'arte e dell'industrial design, ma soprattutto sottolinea che *“nello sviluppare tali assunti è chiaramente emersa l'impossibilità di qualsiasi scissione o discriminazione, sia pure didascalica e provvisoria, cosicché tutto - in questa Triennale - è visto e presentato sotto l'angolo visuale di una continua polivalenza e reversibilità di rapporti, nel concetto unitario, flessibile e fecondo di un relazionismo che non consente isolamenti, né cesure, né vuoti”*.

Un concorso importante di livello internazionale fu quello bandito dalla Triennale per la produzione di tessuti stampati poi realizzati e diffusi dalla Manifattura JSA. A questo concorso parteciparono 4078 concorrenti con 5000 disegni. L'unica richiesta fu quella di essere originali e testimoniare l'arte di quegli anni e il gusto dell'epoca. La sezione dei tessuti era all'interno della mostra generale dell'arte e comprendeva due settori, uno dedicato agli arazzi e tappeti e l'altro alle stoffe per arredamento allestito in un padiglione nel parco da Enrico Prampolini. L'allestimento interno era stato progettato per l'esposizione di ventisei tessuti premiati al concorso insieme ai prodotti di altre ditte per tessuti di arredamento. Tra i tessuti vincitori che erano appesi alle pareti laterali ad un'altezza maggiore rispetto agli altri vi erano: quello di Giò Pomodoro con I Cirri; quello di Antonio Ascari con Zeppelin, di Adriano Casella con Ghirlanda, di Ettore Sottsass con Miraggio, di Piero Dorazio con Roma Notturna, di Luciano Gaspari con Tramonto a Torcello e infine Alfredo Chighine con Mareggiata. Al centro del padiglione sui supporti erano presentati i tessuti di quattro personali: Fede Cheti, Irene Kowaliska, Gegia Bronzini, e della ditta Myrica. Alle personali seguivano altri tessuti presentati da case specializzate in tessuti d'arredamento. Tra questi vi erano, il Linificio Canapificio Nazionale con i tessuti stampati di Sambonet, La Croff con i disegni di Emilio Scavino, Gianni Dova e un tessuto di Salotti, la Filippo Haas con i tessuti di Ascari e Crippa, e la Falconetto.

Questa fu l'ultima Triennale in cui la sezione dei tessuti venne organizzata in modo autonomo. Le Triennali successive cominceranno ad essere esposizioni a tema e non organizzate per settori di arti decorative. Anche la sezione degli arazzi e dei tappeti vide nella produzione di manufatti tessili la collaborazione di grandi artisti come Gianni Dova, Ettore Sottsass, Bruno Cassinari, Enrico Prampolini e altri.

2.5 Aziende promotrici di creatività

Introduzione

L'industria tessile italiana fu tra le prime, nella seconda metà dell'Ottocento, ad allinearsi con le industrie dello stesso settore del Nord Europa. Senza l'industria della nobilitazione e senza il tessuto, questa non avrebbe avuto storia. Il tessuto inizialmente, senza nessuna lavorazione, si presenta come un materiale: grezzo, privo di colore, di disegno, di fissaggio, cioè brutto e importabile. Le due industrie, quella della nobilitazione e quella del tessuto sono entrambe importanti e fondamentali in quanto strettamente legate e interdipendenti. Le aziende tessili, si dimostrano particolarmente attive nella ricerca di design moderni e nella messa a punto di materiali innovativi.

Durante il Novecento, ed in particolare nella seconda metà del secolo furono numerose le iniziative che riguardavano l'arte applicata allo scopo di coordinare e valorizzare le attività italiane e di promuovere il rinnovamento del gusto per adeguarlo a quello internazionale. I diversi distretti tessili espressero il loro bisogno di creatività rinnovando i processi e affidando la progettazione dei prodotti alle personalità emergenti delle avanguardie artistiche. L'arte in questi anni passa attraverso la sperimentazione di linguaggi diversi verso una nuova etica nell'estetica che li consente di trovare un contatto con il pubblico.

“E le industrie d'arte se vogliono trarsi dalle difficoltà del mercato chiamino a collaborare saggiamente artisti provati e sicuri; saggiamente vuol dire non buttarsi ai più facili e correnti disegni moderni (..) ma a cercare di comprendere lo spirito di oggi, vuol dire per gli industriali valersi di tutto quanto oggi possono trarre dagli esempi delle nostre migliori scuole d'arte (...) dalle opere dei nostri migliori maestri ed artisti moderni (...). L'eccellenza raggiunta dalle esemplari nostre industrie, che prime si sono messe sulla strada da noi tracciata e alle quali come ho detto, tutti gli architetti moderni ricorrono (e dico Fontana, Frua De angeli ecc..) dimostra come nobilmente e vittoriosamente gli italiani sappiano e possono fare, e come sia dunque inderogabile e urgente che tutte le forze appassionatamente collaborino a quella rinascita del prestigio e della fortuna delle arti italiane che noi architetti italiani moderni abbiamo suscitato¹⁹.” (Giò Ponti)

Nel campo tessile queste operazioni avvennero per mezzo di associazioni, concorsi, scuole ed esposizioni. I concorsi erano indetti da aziende di settore che esprimevano le caratteristiche necessarie per essere ammessi in gara realizzando poi i prodotti vincenti. La fase creativa era affidata a famosi artisti come pittori, architetti, scultori e designer. Gli artisti oltre che essere presenti in qualità di concorrenti lo furono anche come membri di giuria e proposero una ricerca formale ispirata alle nuove tendenze internazionali. Giò Ponti collaborò a molte iniziative organizzate dalle aziende tessili e questo suo impegno nel settore venne dimostrato e teorizzato sulla sua rivista Domus. Il governo mise in atto uguali modalità volte a incentivare piccole imprese, tessiture artigiane, ditte di ricami e di tappeti, al fine di creare prodotti italiani di eccellenza da introdurre nell'arredamento e nella moda.

Dopo anni di grande fermento le prime difficoltà tra le aziende e stamperie tessili che resero la produzione così moderna si ebbero intorno agli anni Sessanta a causa dei tumulti sociali o della scomparsa dei loro fondatori come nel caso della Manifattura JSA della quale la figlia parlandone disse: *“Partendo dal niente, da vero pioniere aveva creato uno splendido gioiello che ai suoi tempi era conosciuto in tutto il mondo, ma forse era giusto così, che la Manifattura Jsa, che ERA mio padre, uscisse di scena con la morte di chi l'aveva fondata²⁰”.*

Le aziende e i primi incontri con gli artisti

Le aziende tessili, le più attive su questi temi periodo furono la Rubelli e la Bevilaqua che basavano la loro produzione su qualità materica e perizia tecnica attingendo a disegni delle manifatture europee più prestigiose e riproponendoli uguali o più belli. Fin dal 1903 entrambe le manifatture veneziane erano presenti alla Biennale d'arte e si misureranno sempre di più in competizioni internazionali, cercando dopo la Grande Guerra la collaborazione di veri artisti per un design rinnovato. Possiamo

osservare quindi come già nei primi anni del Novecento iniziarono a diffondersi queste contaminazioni tra il mondo del tessile, quello delle imprese e quello dell'arte. L'impresa Bevilaqua lavorò per la Svezia su disegni di famosi pittori partecipando alla prima Mostra di arti decorative di Monza nel 1923 con tanti tessuti esposti, tra i quali velluti progettati da Guido Cadorin, pittore veneziano che collaborò anche con la Rubelli. Negli anni Trenta-Quaranta la maggiore richiesta di un design moderno fece sì che la Bevilaqua proponesse stilizzazioni geometriche e tematiche progressiste firmate dall'architetto Mario Romano, da Carl Bergsten, Umberto Bellotto e altri. L'alta qualità dei tessuti di entrambe le due aziende, fu quella che determinò la loro sopravvivenza anche nella metà del XX secolo.

Le aziende che si ispirarono a modelli contemporanei fino alla Prima Guerra Mondiale si riferivano alle culture di Vienna e Monaco, mentre a partire dal 1915, quando queste divennero nostre nemiche, si accostarono alla corrente francese. Nel 1925 vi fu un concorso internazionale per scialli vinto da Marcello Nizzoli²¹, che rimase celebre per l'importanza dei pittori che vi parteciparono. Marcello Nizzoli vinse anche il concorso per dieci stoffe d'autore bandito nel 1933 dalla ditta De Angeli Frua con i giudici, Gio Ponti, Sironi, Baldessarri e Pagano che adottarono come criteri selettivi novità d'invenzione, originalità, perfezione tecnica, efficienza nella produzione. Per tutti i vincitori del concorso vi era la possibilità di presentare alla V Triennale, sotto il marchio della ditta, le stoffe con il nome dell'autore e la sua firma impressa nella cimosa. Le sue stoffe furono giudicate dal carattere nuovo e adatto alla stampa su stoffa. Tra gli altri partecipanti del concorso vi erano: Fausto Melotti, Bruno Munari, Lucio Fontana e Luigi Veronesi che continueranno a produrre disegni per tessuti.

2.5.1 De Angeli Frua

Nel 1896 nasce la De Angeli Frua, un'importante azienda tessile del milanese, fondata da Ernesto De Angeli e Giuseppe Frua, in origine una piccola stamperia artigianale di fazzoletti che si trovava a Milano presso la "Maddalena" in cui erano impiegati dieci operai. Quarant'anni dopo, nel 1937, la De Angeli Frua era una grande industria con cinque stabilimenti in Italia e undici mila dipendenti. Si era distinta per l'eccellenza della produzione, la lungimiranza commerciale e la profonda umanità che durarono fino alla fine degli anni Sessanta. Fu un'azienda molto importante che promosse il rinnovamento del gusto valorizzando la tradizione italiana e portando alla semplificazione delle forme.

Il suo legame con il mondo degli artisti è visibile nell'incarico che venne dato a Luciano Baldessarri Bandi di creare non solo i tessuti, ma anche la grafica pubblicitaria, i manichini, gli allestimenti per le sue esposizioni come quella alla

IV Biennale di Monza e dai concorsi banditi dall'azienda a cui parteciparono come concorrenti o come giuria numerosi designer e artisti tra i quali Giò Ponti, Marcello Nizzoli e Lucio Fontana che si applicarono nell'utilizzazione del tessuto come medium per trasmettere questo nuovo messaggio.

Giò Ponti affermava che per esprimere il gusto moderno fosse fondamentale la collaborazione tra aziende e artisti, così da non cadere nella mera rappresentazione del passato: *"L'eccellenza raggiunta dalle esemplari nostre industrie, che prime si sono messe sulla strada da noi tracciata e alle quali ho detto, tutti gli architetti moderni ricorrono, fra le quali De Angeli Frua."*

Il bando del concorso fu pubblicato su Natura e su Domus e richiedeva disegni per stoffe di cotone dell'altezza di 80cm. Tutti i disegni dovevano essere accompagnati da un motto e i vincitori sarebbero stati esposti alla V Triennale di Milano. Gli artisti che vi potevano partecipare erano unicamente di nazionalità italiana e i premiati furono: Lucio Fontana, Fausto Melotti, Marcello Nizzoli, Negrin, Giulia Veronesi, Ofenheimer, Ricas e Munari, Gaspari e Bacci. Erano scultori, architetti e pittori importantissimi che compresero l'importanza nella progettazione della collaborazione tra progettista industriale ed imprenditore. In Munari il progetto tessile sarà spesso presente nella sua ricerca, Nizzoli si approccerà a questo materiale solo nella prima fase del suo lavoro creando bozzetti per stoffe che richiamano le caratteristiche dell'arte costruttivista.

2.5.2 Manifattura JSA di Busto Arsizio

La manifattura JSA nata nel distretto cotoniero di Busto Arsizio è stata attiva dal 1949 al 1979 e fu fondata da Luigi Grampa, già operante nel settore tessile per abbigliamento. Fin dagli esordi si era posta in dialogo aperto (grazie anche ad una tecnologia aggiornata) con il mondo dell'arte italiano e internazionale, seguendo esempi nordici e statunitensi. Fu cuore ed epicentro di questo panorama intrecciato e animatissimo e delle riflessioni espressive della stampa su tessuto; un esempio che ci aiuta a comprendere questo contributo dell'arte sulla stampa è Fontana con il suo tessuto Concetto spaziale dove sviluppa effetti di spazialità con attenta e originale traduzione grafica. In questo caso non è importante sapere se si tratta di un'opera pittorica o di un tessuto della manifattura Jsa. Questo sta a dimostrare come la ricerca artistica aveva fatto un'irruzione felice in questo mondo: integrandovisi ed espandendolo.

La manifattura orientò circa metà della sua produzione su disegni di artisti contemporanei già noti e che si sarebbero affermati ancora di più negli anni a seguire del Ventesimo Secolo. Nella metà degli anni Cinquanta, quando nacque,

ci fu una maturazione delle avanguardie artistiche e delle sperimentazioni le cui idee grazie alle stamperie poterono essere impresse sulla stoffa. Erano ancora vivissimi gli esiti della ricerca Bauhaus e designer, architetti e artisti erano spesso compagni di lavoro, con gratificazione reciproca. La manifattura fu spesso premiata con prestigiosi riconoscimenti e a sua volta fu promotrice di premi, che stimolarono il rapporto tra industria, cultura e arte di cui fu cuore ed epicentro. In questo fervore riuscì a mantenere contatti con tutti i più importanti artisti di quegli anni commissionandogli stoffe e tra il 1954 e il 1956 iniziò la collaborazione con i pittori: Fontana, Dorazio, Baj, Pomodoro, Crippa, D'Angelo, Dova, Prampolini, Montarsolo, Munari e con architetti come Ponti, Sottsass Jr., Pesce e Pavesi. La partecipazione ai concorsi di design per tessuti indetti dalla Triennale di Milano vede la presenza della Manifattura che vince medaglie d'oro e menzioni d'onore con i suoi tessuti stampati e ottiene Compassi d'Oro.

Nel 1954 iniziò il momento di massima concentrazione di Grampa sul rapporto con l'arte, e l'arte nuova che culminerà nella Triennale del 1957. Negli anni si può osservare come l'azienda divenne il punto di riferimento di tutti coloro che agivano in questi campi. Domus presentava ad ogni numero la produzione dell'azienda, e nel 1955 sottolineò la sua importanza: *"Stoffe per arredamento italiane e americane"* e *"Nuovi tessuti italiani per arredamento"* usciti in numeri consecutivi, esprimono i concetti della raggiunta maturazione in Italia della tecnica e della creatività in questi campi e la concorrenzialità con il modello statunitense. La consacrazione definitiva della JSA avvenne con XI Triennale con "Il concorso internazionale di disegni per tessuti stampati per arredamento" che fu travolto da 4078 concorrenti per un totale di 5000 disegni. Gli esiti del concorso furono l'evento più rilevante all'interno di un'esposizione di tessuti già di livello esemplare.

L'azienda negli anni crebbe e cambiò sede affidando l'architettura dell'ala dedicata alla stampa all'architetto Gio Ponti. Gio Ponti fu un punto di riferimento per l'azienda sia per quanto concerne l'orientamento aziendale sia come designer che, con occhio tecnico alla composizione del disegno, dimostra nella progettazione per i tessili una creatività attenta alle nuove temperie dell'arte. Negli anni Sessanta la manifattura cominciò ad esportare in tutto il mondo i suoi prodotti soprattutto in America e in Giappone. L'innovazione tecnica, l'alta qualità del lavoro e il design innovativo dei tessuti fecero ottenere all'azienda riconoscimenti internazionali di grande prestigio: i tessuti stampati dalla manifattura JSA vennero esposti anche al Victoria and Albert Museum di Londra.

2.5.3 Fede Cheti

La storia di Federica Cheti conserva alcuni tra i più significativi episodi del fermento creativo che attraversò la cultura degli anni Trenta. Lo spirito manageriale e la sensibilità artistica di un'imprenditrice all'avanguardia, quale fu Federica Cheti, fecero convergere intorno alla sua figura alcuni tra i nomi più brillanti delle arti del '900 con i quali collaborò nella realizzazione dei suoi tessuti: Giorgio de Chirico, Fausto Melotti, Massimo Campigli, Renato Guttuso, de Filippo de Pisis, Raoul Dufy, Raymond Peynet, Mario Sironi e Gio Ponti, con il quale mantiene un lungo e fortissimo sodalizio nel corso di tutta la sua carriera (Antonelli, 1988). Artisti che furono per lei veri amici e collaboratori straordinari, che disegnarono geometrie e astrazioni, figurazioni poetiche e nature morte affinché l'arte si diffondesse, attraverso il tessuto d'arredo, in tutte le case. Tra il mondo intellettuale e colto ed alcuni felici momenti produttivi non vi erano così né separazione né distanza. Fede Cheti acquistava direttamente i disegni degli artisti diventandone proprietaria a tutti gli effetti e per questo nei suoi tessuti era sempre impresso il suo marchio e mai quello dell'autore del disegno.

Fu presente a molte Triennali, a partire dagli anni Trenta fino al 1957. Durante la VI la VII e l'VIII Triennale espone tessuti e tappeti realizzati grazie alla collaborazione con grandi architetti. Molto importanti poi furono i concorsi che bandì in collaborazione con questo grande ente. Ai primi due non vennero assegnati premi in quanto vennero ritenuti insufficienti gli elaborati realizzati, mentre nell'ultimo, il *"Concorso disegni per tessuti da arredamento Fede Cheti n.2 bis"* venne premiato Ettore Sottsass Jr. Alla X Triennale, in cui fu molto importante la componente tessile, venne dedicata una personale a Fede Cheti. Le stoffe qui esposte erano tessute o stampate per arredamento. Anche in questa occasione venne bandito un concorso, *"Concorso Internazionale per disegni di tessuti stampati per mobili imbottiti"* al quale però non vennero assegnati premi. L'ultima Triennale alla quale partecipò fu l'XI in cui le venne dedicato una parte del padiglione allestito da Edoardo Sianesi e da Piero Prampolini dove vennero esposti i suoi tessuti insieme a quelli di altri quattro importanti studi d'arte: quello di Gegia Bronzini, di Irene Kowaliska e di Myrica.

Nei suoi tessuti si poteva osservare l'abbandono dei temi floreali verso una maggiore astrazione e geometria (Antonelli, 1988). Questa storia di collaborazione tra la Triennale e questa grande donna, evidenzia l'importanza del suo lavoro che non si sofferma solo nell'ambito delle arti applicate o nell'evoluzione delle tecniche di produzione ma va ben oltre, intrecciandosi con la storia dell'architettura e del design e dando slancio a quella rinascita che caratterizzò il panorama intellettuale e culturale italiano dal dopoguerra fino all'apice degli anni Settanta. Prova di questa stretta relazione con il mondo delle arti sono anche le mostre che promosse insieme a Domus, la prima era intitolata *Lo stile nell'arredamento moderno* dove

erano invitati tra gli altri Franco Albini, Fabrizio Clerici, Gio Ponti, Carlo Mollino, Ettore Sottsass, Piero Chiesa, Ico e Luisa Parisi ecc...

Fede Cheti rinnovò non solo il linguaggio artistico dei tessuti ma anche le tecniche e i materiali con i quali venivano realizzati (Ventunelli, 1999). *"(...) inquieta e vibrante, ella mostra di non contentarsi di ciò che ha già dato e continua a studiare, a realizzare, a proporre sempre qualche cosa di nuovo in uno sforzo creativo che non conosce soste (...). Subito architetti, pittori, disegnatori la sentirono fraternamente vicina e lavorarono per lei che, modesta, ebbe l'intelligenza di capire come le sue idee potessero essere interpretate anche dalla sensibilità di altri artisti in modo da ottenere un gusto che, filtrato in questo modo, non sarebbe più stato solo un gusto Fede Cheti, ma piuttosto quello di un determinato periodo (...)."*²²

Le sue sperimentazioni vennero considerate il punto di arrivo della stampa su stoffa e portarono soprattutto negli anni del Secondo Dopoguerra ad un cambiamento del gusto anche negli interni. Era conosciuta non solo in Italia ma anche all'estero dove le sue stoffe furono esposte in numerose esposizioni e furono presenti in diversi negozi di stoffe da Parigi a New York.

Una mostra importante che realizzò grazie alla collaborazione con Gio Ponti fu Italy at Work: Her Renaissance in Design Today nel 1950 a New York che segnò una forte connessione tra il design italiano e statunitense. Altre esposizioni internazionali e non a cui partecipò furono la Biennale di Venezia nel 1950 dove i suoi tessuti artistici vennero premiati con la medaglia d'oro e a Londra durante la festa per il centenario dei grandi magazzini Sanderson, dove con le sue stoffe rappresentò l'arte ed il lavoro italiano esponendo vicino ai più grandi architetti mondiali. Negli anni Sessanta la sua attività nella grande capitale statunitense continua con grande successo e nel 1966 le verrà dedicato il salone d'onore alla mostra personale organizzata dal centro vendite J.H. Thorpe & Co.Inc. (Alfonsi, 1975). Questo evento che verrà celebrato sia dalla stampa americana che italiana, porterà Fede Cheti ad abbandonare i toni tenui verso motivi più astratti.

Oggi lo spazio Fede Cheti in Via Manzoni a Milano è ancora attivo, ma si occupa ora solo di selezionare i tessuti migliori delle aziende italiane anche attraverso l'esposizione di mostre di artisti italiani ma non sono più presenti i tessuti originali che furono in gran parte distrutti da un incendio e quelli rimasti sono ora di proprietà del Gruppo Ratti di Como.

2.6 Nuove frontiere tessili

Gli appuntamenti dedicati al tessile, sono ancora oggi importanti, primo fra tutti, in Italia, il *Salone Internazionale del tessile d'arredamento* riservato agli operatori del settore. Altre manifestazioni importanti sono lo *Star e Incontri*. Il prestigio dello *Star* è internazionale e tutte le aziende più qualificate sul piano della ricerca estetica e qualitativa partecipano sempre più numerose. Si tratta di un'esposizione completa che ospita vari sottosectori, dal tendaggio alla biancheria, dai tappeti alle pavimentazioni tessili. Le produzioni esposte in queste manifestazioni, documentate nelle pubblicazioni come *Interni-Annual tessuti* e *Rassegna Domus* permettono di risalire alle tendenze annuali.

I materiali tessili sono divenuti parte integrante di tante opere dell'arte contemporanea ma l'arte tessile ha conosciuto una presa di coscienza di natura ben più profonda; gli artisti hanno recuperato la tradizione storica del tessuto, rinnovato la speculazione estetica e approfondito l'indagine delle tecniche e dei materiali.

"Le qualità sensibili della tessitura, della grana, del colore, della malleabilità del tessuto, i modi di intrecciare, di annodare, ecc.; la messa in opera del filo di ordito o di trama in tutte le loro variazioni, tutto questo non è più un semplice accompagnamento di un'informazione da trasmettere; questi elementi divengono essi stessi agenti di informazione, poi "informazione" stessa."

(Marie Frechette)

Gli artisti rivendicano il valore assoluto degli arnesi usati nella tessitura e dimostrano come le loro funzioni nascondano possibilità ignorate dalla tessitura tradizionale. E vengono sfruttati tutti gli strumenti inerenti alle tecniche tessili, eccetto il telaio. Si afferma l'autonomia espressiva delle fibre tessili filate, annodate, lavorate in un'infinità di modi e delle loro qualità intrinseche. L'opera tessile si stacca dalla parete per conquistare lo spazio mentre gli artisti divengono sempre più sensibili ad una scoperta di una relazione intima che lega il tessuto al corpo umano. Trasgredendo le norme della tessitura tradizionale il rapporto tra ordito e trama diviene libero e creativo.

L'effetto di trasparenza conseguito dagli artisti non solo risulta da una scelta tecnica, poiché i fili di trama sono meno serrati di quanto lo siano nell'arazzo tradizionale, ma è determinato anche dalla natura dei materiali impiegati. Alcune materie plastiche permettono di intravedere i fili dell'ordito sottostante. Una delle maggiori difficoltà affrontate dai tessitori sta nel riuscire a mantenere una costante tensione della mano sul filo di trama, che tende continuamente a spostarsi nel tessuto verso destra e verso sinistra. Se la tensione non è uniforme, un filo dell'ordito su due tende ad infossarsi generando quell'effetto che viene definito "a canna d'organo". Produrre deliberatamente questo effetto significa, per alcuni artisti, creare un'opera d'arte. Persino i nodi che i tessitori erano soliti nascondere nel rovescio del tessuto vengono ora utilizzati come mezzo espressivo ed appaiono sul diritto del tessuto. In realtà gli artisti contemporanei negano qualsiasi distinzione tra le due superfici del tessuto.

La ricerca delle materie prime permette all'arte tessile contemporanea di raggiungere nuove frontiere. Il tessuto propone grazie alla sua morbidezza e adattabilità, una nuova concezione della scultura cioè la scultura flessibile che mediante la tensione dinamica produce la rigidità del tessuto. Infinite, per ampiezza e ricchezza sono le possibilità sperimentali ancora del tutto inesplorate che il tessile potrà fornire al mondo della moda dell'architettura, della sanità e dell'aeronautica.

2.7 Fiber Art

Tra gli anni Sessanta e Settanta riparte un certo interesse verso il mondo artigianale come forma e sulle pratiche e sui materiali tessili assunti nelle declinazioni materiche o nelle loro rappresentazioni concettuali. (Renata Pompas, 2017). Si rifà alla tessitura in quanto si basa sull'intreccio di fibre e utilizza come materiale espressivo privilegiato il filo o fibra. Filo che può avere ogni origine, da quella vegetale al nylon e essere di qualunque spessore, da quello sottilissimo a quello molto grosso, intrecciato con tecniche che vanno dalla tessitura, al ricamo, al collage, alla stampa ecc.. Questi sono i mezzi con il quale si esprime, interviene nello spazio e genera arte assumendo un valore artistico, scultoreo e plastico autonomi, svincolato da ogni altra forma artistica. Sono stati inseriti anche nuovi materiali, ampliando e consentendo nuove forme di sperimentazione attraverso la paglia, il metallo, la plastica, lo spago, la seta, il cotone, la lana di vetro, fino alle fibre ottiche. Da questo momento, l'intervento artistico sperimenterà anche attraverso la stampa, il ricamo, il nodo, il collage, il ready-made, il passo della contemporaneità. (Bianca Cimiotta Lami e Lydia Predominato, 2005). L'artista non delega più il lavoro di intreccio ma lo fa in prima persona sperimentando creazioni che spaziano in un ampio panorama di diverse espressioni, che vanno dagli arazzi a sculture e oggetti soffici, dalle installazioni all'arte da indossare, molto libero anche nell'utilizzo dei materiali. E' la fibra a dettare legge.

L'artigianato storico è stato nobilitato dalle avanguardie nei primi decenni del Novecento, questa arte ha infatti colto le sue suggestioni dalle molteplici tematiche

interpretate dalle più diverse correnti artistiche: dal Futurismo dall'Astrattismo, dall'Arte Povera, dal Concettuale, dal Pop alla Video Art, e che sconfinava fino alla "wearable art" e alla "non-wearable art", trovando soprattutto molta affinità, similitudini ed empatie nei contenuti della Land Art, nella memoria così attuale della Bauhaus e della sua esperienza artistica. Ha una doppia anima, basata su radici antiche ma allo stesso tempo si avventura verso ricerche ed espressioni contemporanee. E' un'arte giovane che nasce da una materia specifica (l'intreccio di orditi e trame), che ha pure un passato recente ma che deve però ancora trovare una precisa sistemazione teorica e un riconoscimento ufficiale nell'ambito dell'arte contemporanea.

In Italia il tessile è stato avvicinato all'arte grazie al Futurismo con Fortunato Depero che con sua moglie Rosa praticavano la tessitura. Nell'espressione artistica intellettuale è un'arte che trovò spazio dagli anni Sessanta in poi.

Le artiste dell'Art Wear sembravano voler raccogliere il testimone del Bauhaus, dove possono essere individuati alcuni sviluppi di questa arte, riuscendo a raggiungere risultati artistici di altissimo livello. Tra queste vi sono Gegia Bronzini, di cui abbiamo già parlato, che insegnò l'arte della tessitura anche alla figlia Marisa che riuscirà ad ottenere un livello artistico superiore alle sue opere e Renata Bonfanti che fece progetti architettonici-ambientali oltre a tante altre, soprattutto donne. (Davanzo Poli, 2007)

1. Century Guild of Artists è una cooperativa di architetti, artisti e artigiani fondata nel 1882. I suoi soci erano Selwyn Image, architetto, disegnatore e poeta, Benjamin Creswik scultore, ed Herbert Horne. Produceva design per oggetti di uso domestico come mobili, vetrate, oggetti in metallo, pittura decorativa e progettazione architettonica. Consultato in data 6 Novembre 2018 da <https://www.sentieribc.it/2017/02/28/il-movimento-arts-and-crafts/>

2. Charles A. Voysey Architetto e disegnatore (Hessle, Hull, 1857 - Winchester 1941). Formatosi nell'ambito delle idee innovatrici di W. Morris, mirò a sviluppare in semplici forme moderne la tradizione architettonica inglese. A parte la fabbrica di carta da parati Sanderson and Son (1902, Chiswick), costruì case d'abitazione, progettandone spesso, con mirabile armonia stilistica, anche l'arredamento. Dette raffinati modelli per carte da parati, stoffe, mattonelle, ecc. Benché estraneo a

ogni movimento polemico, ebbe un posto importante nella formazione dell'architettura moderna in Inghilterra. Lavorò soprattutto a Londra e dintorni. Consultato in data 6 Novembre 2018 da <http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-francis-annesley-voysey/>

3. Eduard Josef Wimmer-Wisgrill è nato a Vienna il 2 aprile 1882. È stato un artista versatile chef ha lavorato in vari mondi, tra cui la moda, le arti decorative, il teatro e l'interior design. È stato anche professore presso diverse istituzioni nel corso della sua lunga carriera. Wimmer-Wisgrill frequentò prima la Handelsakademie (Accademia commerciale), poi la Kunstgewerbeschule (Scuola di arti applicate), dove studiò con Josef Hoffmann, Koloman Moser e Alfred Roller dal 1901 al 1907. Wimmer entrò nella Wiener Werkstätte nel 1907 e prestò servizio come primo direttore artistico del dipartimento moda dal 1910 al 1922. Per Wiener Werkstätte, Wimmer era attivo in quasi ogni settore del design, ma la sua forza era nel settore della moda; un tempo era descritto come il "Poiret of Vienna". Nel 1906, Wimmer iniziò a lavorare nel design del teatro. Questo lavoro si espanse con la sua nomina nel 1907 come scenografo e costumista per il cabaret Fledermaus. Insieme alla sua carriera di designer, Wimmer ha insegnato per molti anni. È stato assistente alla cattedra dal 1912 al 1913 alla Kunstgewerbeschule, dove ha lavorato con Koloman Moser. Nel 1918 fu nominato professore ordinario alla scuola e diresse il dipartimento della moda fino al 1921. A New York ha visitato l'architetto e designer Joseph Urban e la filiale di New York della Wiener Werkstätte. Wimmer è rimasto a New York per quasi un anno, lavorando come fashion designer, costumista e tessile. Nel 1923 Wimmer insegnò brevemente a Chicago all'Istituto d'arte. Tornò a Vienna nel 1924 e nel 1925 ricominciò a insegnare alla Kunstgewerbeschule, dirigendo il reparto moda e tessile. Consultato in data 6 Novembre 2018 in <https://www.neuegalerie.org/collection/artist-profiles/eduard-josef-wimmer-wisgrill>

4. Otto Prutscher è nato a Vienna il 7 aprile 1880. E' stato un architetto e designer austriaco in stile Art Nouveau, frequentò la Scuola di Arti e Mestieri di Vienna, dove studiò sotto Josef Hoffmann e Franz von Matsch. Ha lavorato come architetto freelance e come designer al Vienna Workshop a partire dal 1907. Oltre al suo lavoro come artista, Prutscher ha insegnato presso l'Istituto federale di educazione e ricerca per la grafica dal 1902 e alla Scuola d'arte e artigianato di Vienna dal 1909 al 1938. Consultato in data 6 Novembre 2018 da https://www.dorotheum.com/it/dipartimenti/k/dipinti/kuenstler/otto-prutscher.html?tx_onkuenstlerarchiv_artists%5B%40widget_1%5D%5BcurrentPage%5D=1

5. Paul Poiret è un creatore di moda francese (Parigi 1879 - ivi 1944). Noto per la sua predilezione delle linee verticalizzanti, degli audaci contrasti cromatici e degli spunti orientaleggianti, P. è stato uno dei principali rappresentanti della moda del Novecento. Consultato in data 6 Novembre da <http://www.treccani.it/enciclopedia/paul-poiret/>

6. Adelbert Niemeyer nato il 15 aprile 1867 a Warburg è stato un pittore, architetto e artigiano tedesco. E' co-fondatore del tedesco Werkbund e dei laboratori tedeschi per l'artigianato GmbH di Dresda e Monaco. Consultato in data 6 Novembre da https://ita.archinform.net/arch/69563.htm#cite_note-1

7. George Mueche è un pittore nato a Querfurt l'8 Maggio 1895. Studiò a Monaco e a Berlino, dove fu in contatto con il gruppo Der Sturm. Nel 1919, chiamato da Gropius al Bauhaus, insegnò tessitura ed elaborò alcuni progetti architettonici. Nel 1927 tornò a Berlino per insegnare alla scuola d'arte di J. Itten; dal 1931 insegnò all'accademia di Breslavia. Nel 1933 fu incluso nella lista degli artisti degenerati. Dal 1939 al 1958 poté insegnare arte tessile alla scuola d'ingegneria tessile di Krefeld. Dal 1921, abbandonata l'astrazione per una nuova figurazione, eseguì grandi affreschi a Breslavia, Krefeld e Düsseldorf. Ritornò poi a una ricerca astratta.

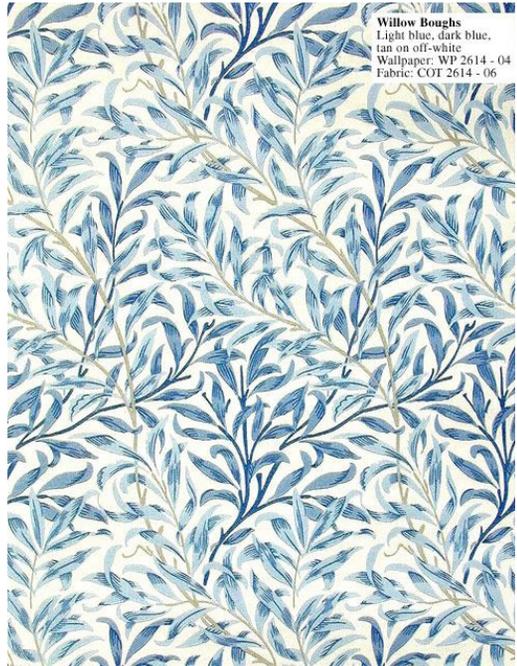
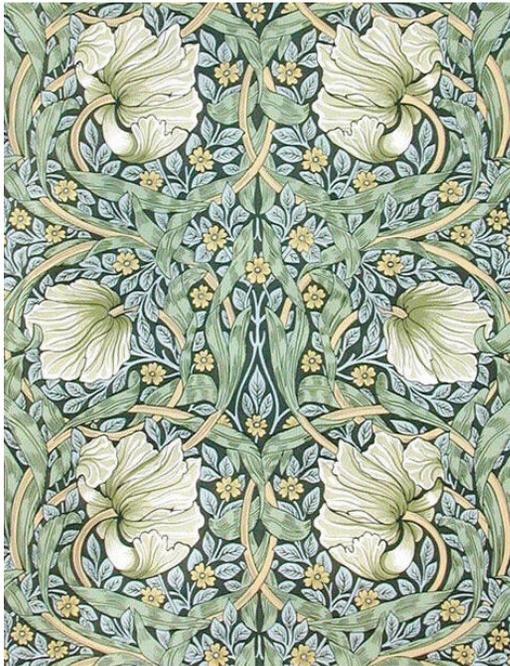
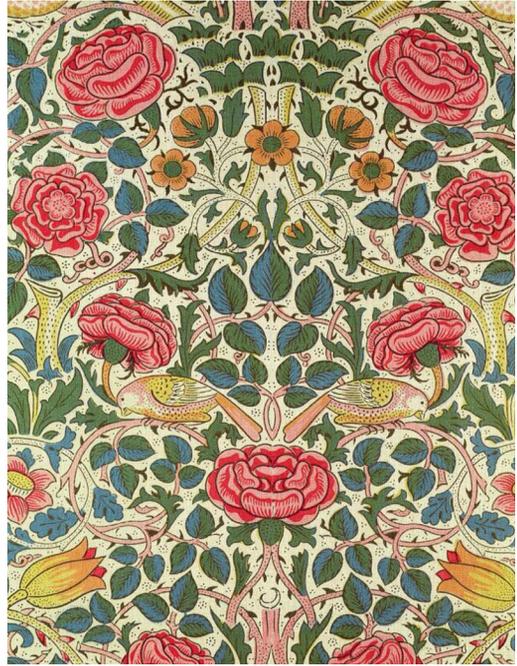
8. Oscar Wild, Phrases and Philosophies for the use of the Young, "The Chameleon", I, 1984, p.3: "One should either be a work of art, or wear a work of art".

9. Dal programma della II Biennale, Catalogo della Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Villa Reale di Monza, Maggio - Ottobre 1925, Seconda Edizione, Case Editrici Alpes e F. De Rio

10. L'E.N.A.P.I è l'Ente Internazionale Artigianato e Piccole Industrie, che per per numerosi anni prende parte alla Triennale. L'Ente nasce al fine di sostenere le piccole imprese locali e per promuovere

la costituzione di cooperative di consumo e consorzi per l'acquisto di materie prime, produzione e vendita, elevando la produzione d'arte italiana. Da Wikipedia, https://it.wikipedia.org/wiki/VII_Triennale_di_Milano#E.N.A.P.I. consultato in data 9 Novembre 2018

11. Giò Ponti, "I problemi che si collegano con la VII Triennale. Collaborazione tra artisti e produzione", in "Domus", Novembre, 1939, pag 17
12. Giò Ponti, "I problemi che si collegano con la VII Triennale. Collaborazione tra artisti e produzione", in "Domus", Novembre, 1939, pag 17
13. Catalogo ufficiale della VII Triennale, 1940, pag 93
14. Gio Ponti in "Domus", Maggio, 1942
15. Paolo Portoghesi e Giovanni Massobrio, in Album dagli anni 50, Laterza, Roma, 1983
16. "Stoffe senza paura", in Domus n° 260, 1951, pag. 62
17. Gio Ponti, Ponis e le sue stoffe In Domus n° 229, Ottobre 1954, pag. 62
18. Agnoldomenico Pica in "Forme Nuove in Italia. Stile, forma, colore, nell'artigianato e nell'industria", C. Bestetti, Roma, 1957, pag. 76
19. manca
20. Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta, Pinuccia Marchesi, pag. 14
21. *Marcello Nizzoli* è nato a Boretto il 2 Gennaio 1887. È stato un designer, architetto, pittore e pubblicitario italiano. Dagli anni Venti si dedica all'arte applicata, disegnando decorazioni per edifici, mosaici, arazzi, stoffe. Esegue anche bozzetti per scenografie e intraprende un'attività nei campi dell'architettura, del disegno industriale, dei manifesti e cartelloni pubblicitari. Dal 1921 si trasferisce a Milano, inizia la collaborazione con il Cotonificio Bernocchi per la realizzazione della grafica dei poster e gli allestimenti. Nel 1923 partecipa alla Mostra Internazionale di Monza, da qui si moltiplicano le collaborazioni con grandi industrie: lavora per la seteria Piatti di Como, lo Studio Magagnoli, la Campari, la Fiat, la Montecatini. Con gli architetti Baldessari, Figini e Pollini, Giuseppe Terragni è tra i protagonisti della nuova architettura italiana. Consultato in data 6 Novembre 2018 in <https://www.neuegalerie.org/collection/artist-profiles/eduard-josef-wimmer-wisgrill>
22. "La 'personale' di Fede Cheti a Londra" in Domus, numero 365, Aprile 1960
23. Carla Porta Musa, Tratto dalla rivista Como, inverno 1964



Willow Boughs
Light blue, dark blue,
tan on off-white
Wallpaper: WP 2614 - 04
Fabric: COT 2614 - 06

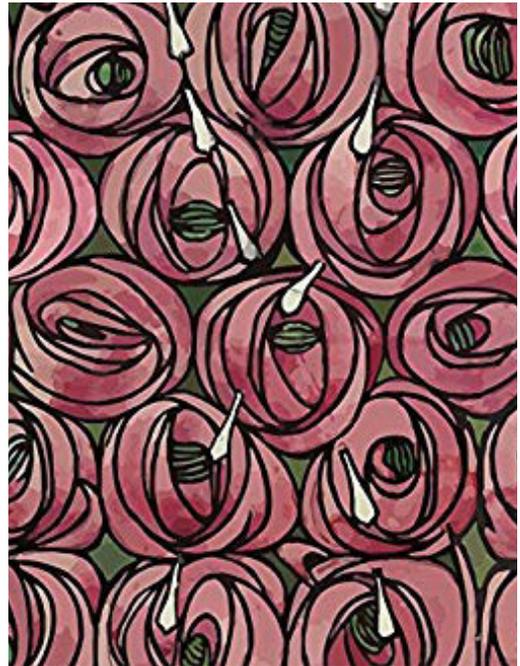
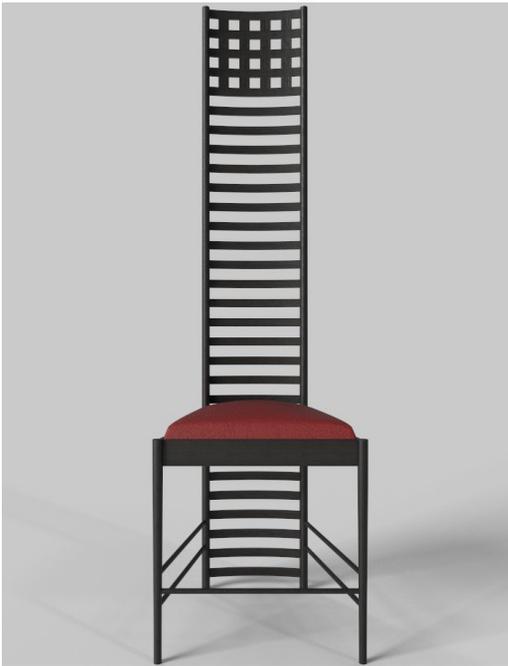
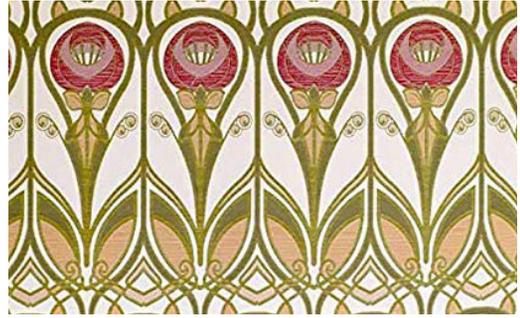
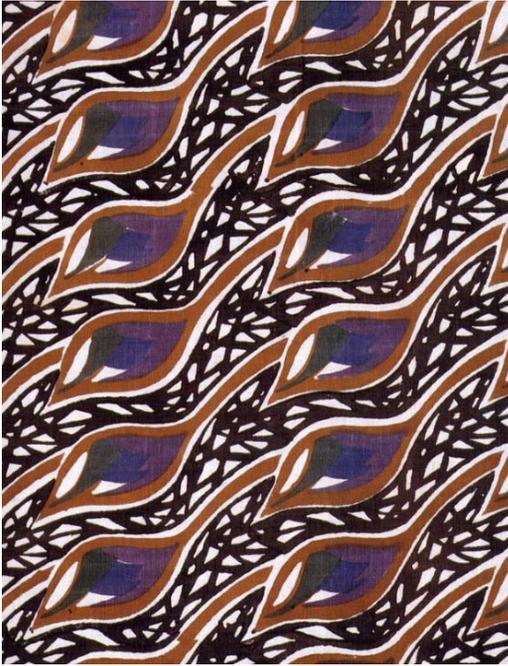




Fig. 18 Tessuto di Charles Rennie Mackintosh

Fig. 19 Hill House Chair, Charles Rennie Mackintosh, (1902-1904)

Fig. 20 - Fig. 21 - Fig. 22 Tessuto di Charles Rennie Mackintosh

Fig. 23 Biedermeier Fashion, Urban Janke, (1908)

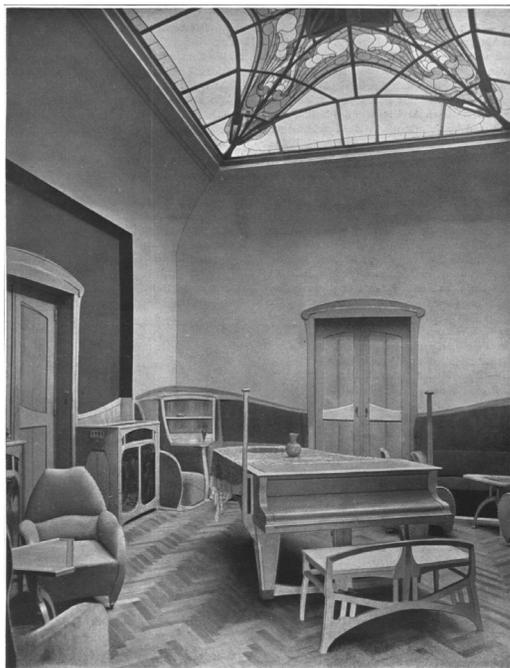


Fig. 24 Tea Dress, Henry Van De Vende
Fig. 25 Folkwang Museum a Hagen, Henry
Van de Velde, (1902)
Fig. 26 Reception dress, Henry Van De
Vende, (1902)
Fig. 27 Tea Dress, Henry Van De Vende



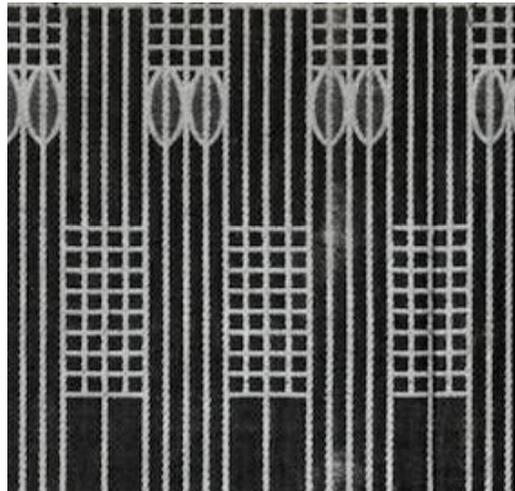
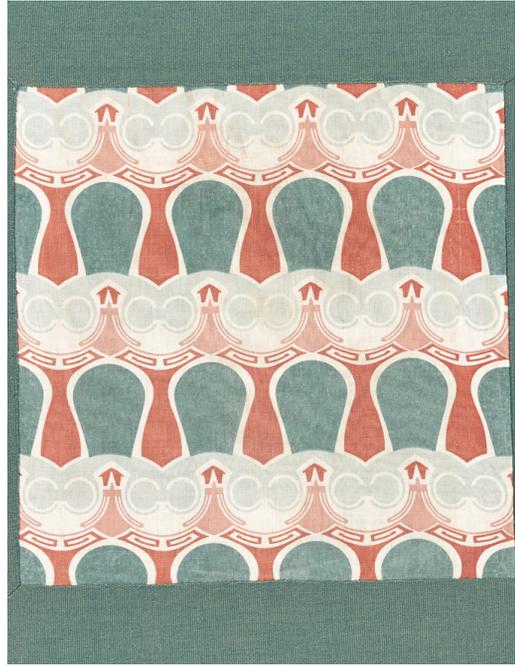
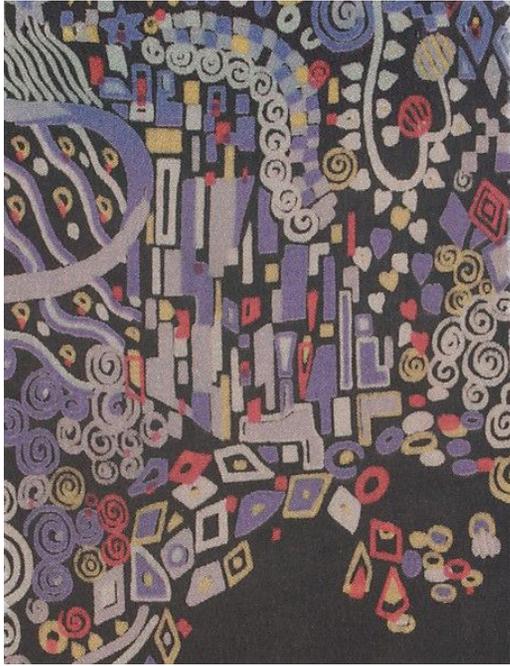


Fig. 28 Tessuto Gustave Klimt
Fig. 29 Tessuto A. Van De Velde
Fig. 30 Tessuto Felice Rix-Ueno
Fig. 31 Tessuto Josef Hoffmann
Fig. 32 - 33 Tessuto Paul Poiret
Fig. 34 Tessuto Anni Albers
Fig. 35 Tessuto Bauhaus

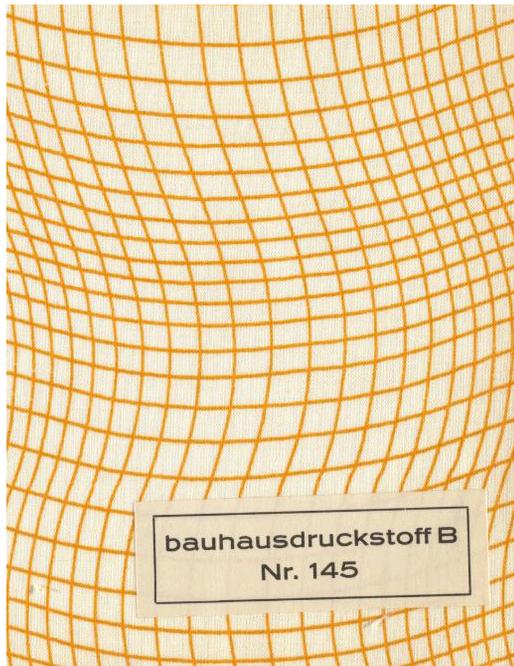
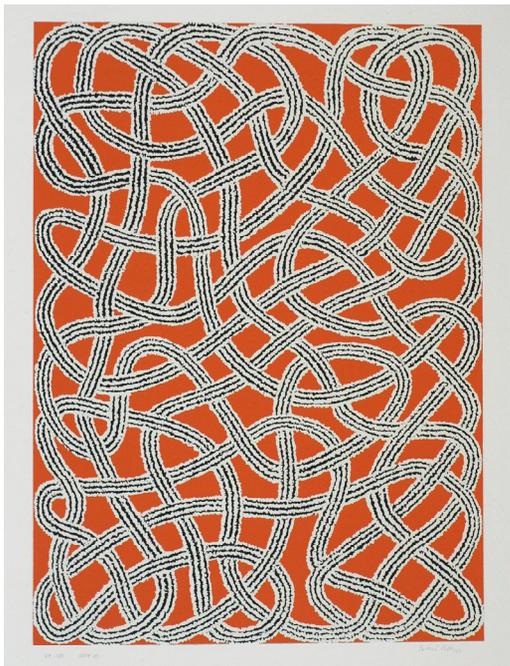
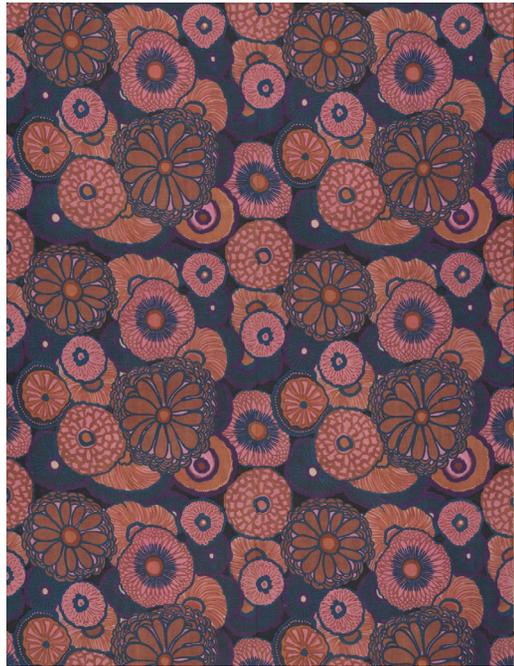
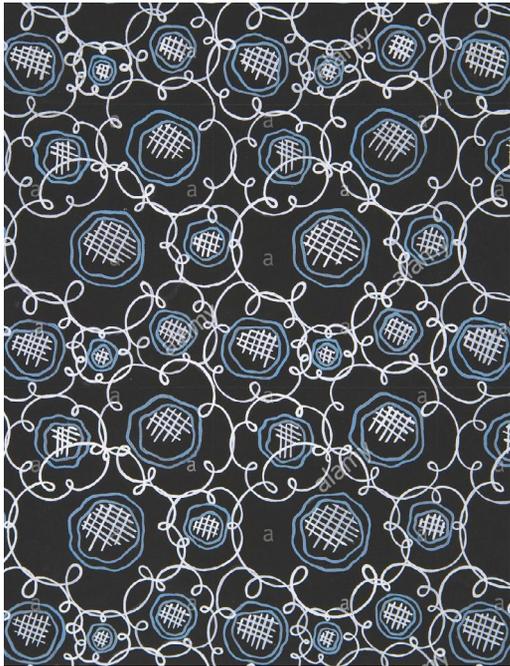




Fig. 36 Josef Hoffmann, Women's Dress for a Masked Ball, (1910)

Fig. 37 Josef Hoffmann, Dress design, (1910)

Fig. 38 Dettaglio abito a righe Wimmer-Wisgrill, Eduard Josef

Fig. 39 Eduard Josef Wimmer-Wisgrill fotografia di Dora Kallmus, (1921)



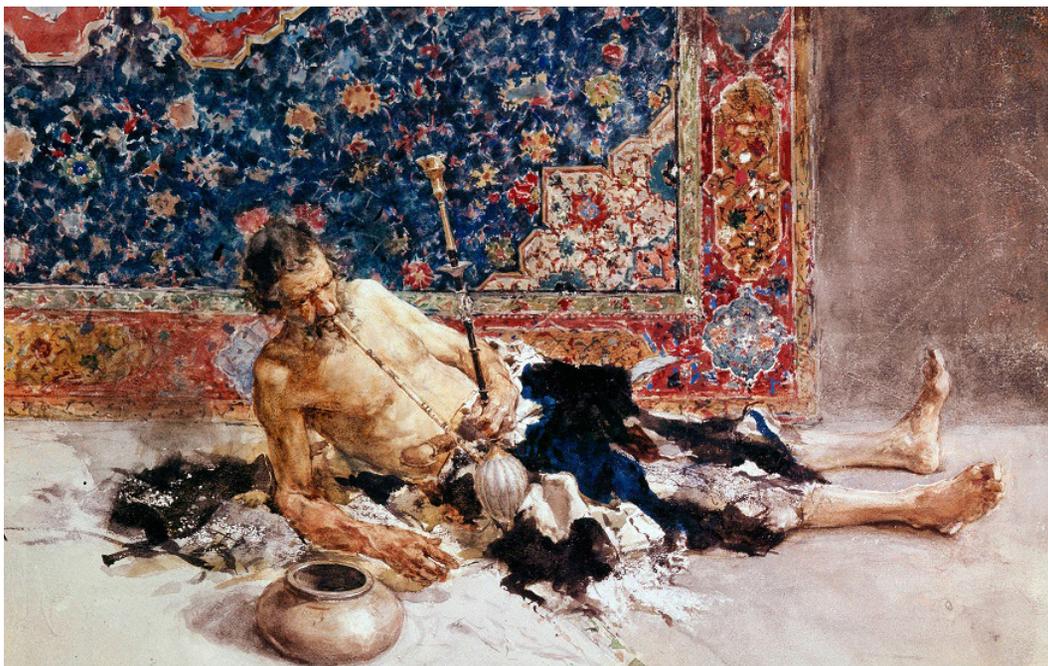


Fig. 40 Mariano Fortuny, Il fumatore di oppio, (1868)
Fig. 41 Dettaglio Tunica Delphos e mantella broccato esotico, Mariano Fortuny
Fig. 42 Figlie adottive di Isadora Duncan, tutte con un Delphos di Mariano Fortuny



IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra,
sola igiene del mondo.

MARINETTI.

(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Bernezzo!

MARINETTI.

(1° Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete**, di **paura**, di **cautela** o d'**indecisione**, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre**, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante**, funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, « carine », sbiadite, *fantasia*, semioscure e umilianti.

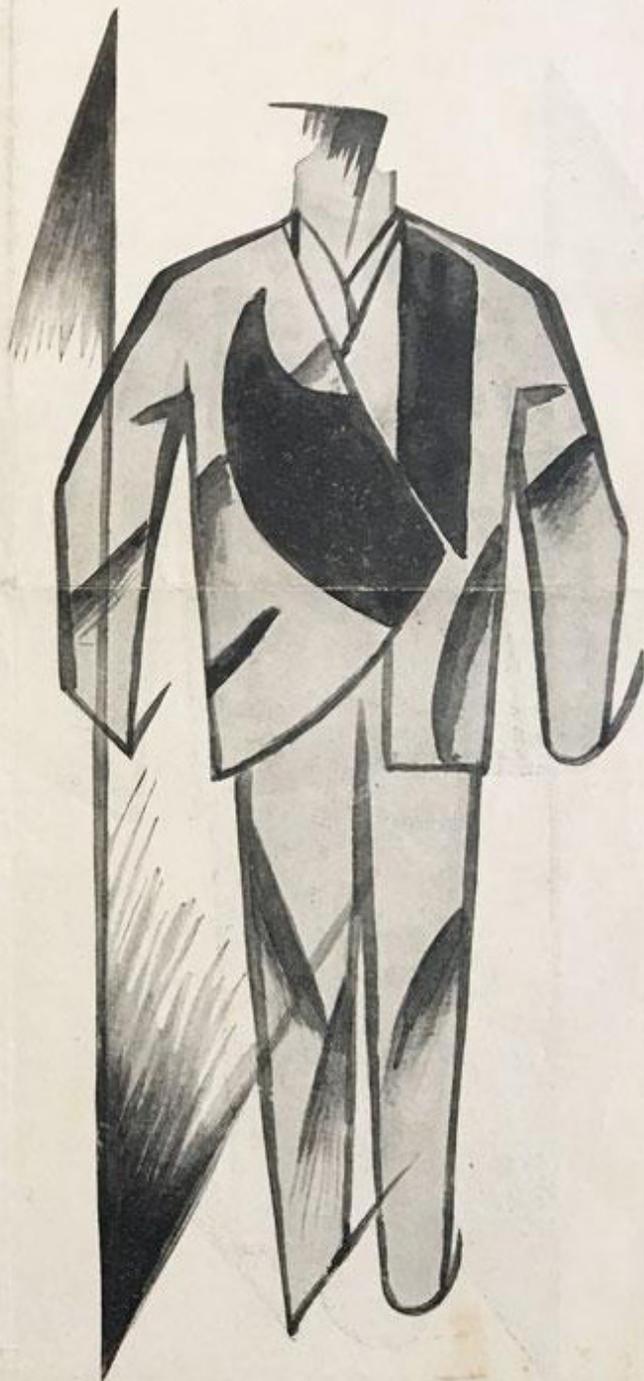
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici**.

3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.

4. — L'equilibrio **mediocrista**, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimono, contristano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiate. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia



Vestito bianco - rosso - verde
del parolibero futurista Marinetti. (Mattino)



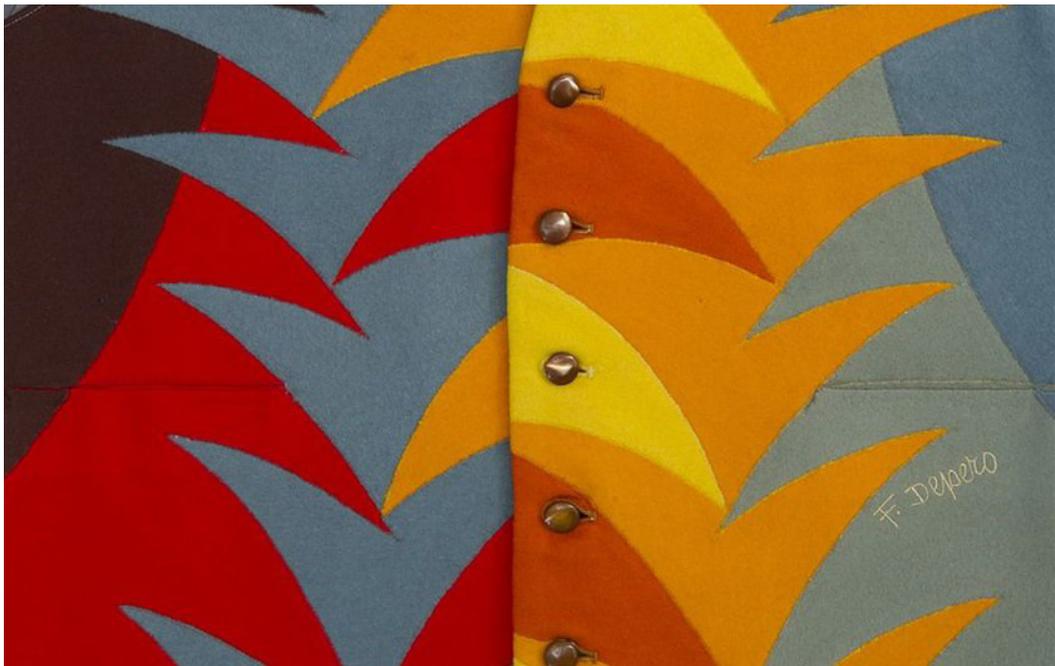
Fig. 43 Il Vestito Antineutrale, Manifesto futurista,
di Giacomo Balla, (1914)

Fig. 44 Gilet futurista, Giacomo Balla, (1923)

Pagina successiva:

Fig. 45 - 46 Fortunato Depero, Basco futurista, (1929)

Fig. 47 Fortunato Depero, Gilet futurista (particolare), 1930







Pagina precedente:
Fig. 48 - 49 - 50 - 51 Bozzetti di Vionnet Thyaht

Fig. 52 - 53 Thyath mentre indossa la sua tuta
Fig. 54 Il flautista, Thyaht, (1929)
Fig. 55 XI Triennale di Milano, sezione dei tessuti, (1957)





Fig. 56 VI Triennale, sezione dei tessuti, (1936)
Fig. 57 V Triennale, sezione dei tessuti, (1933)
Fig. 58 VII Triennale, tessuto di Luciana Buzzi



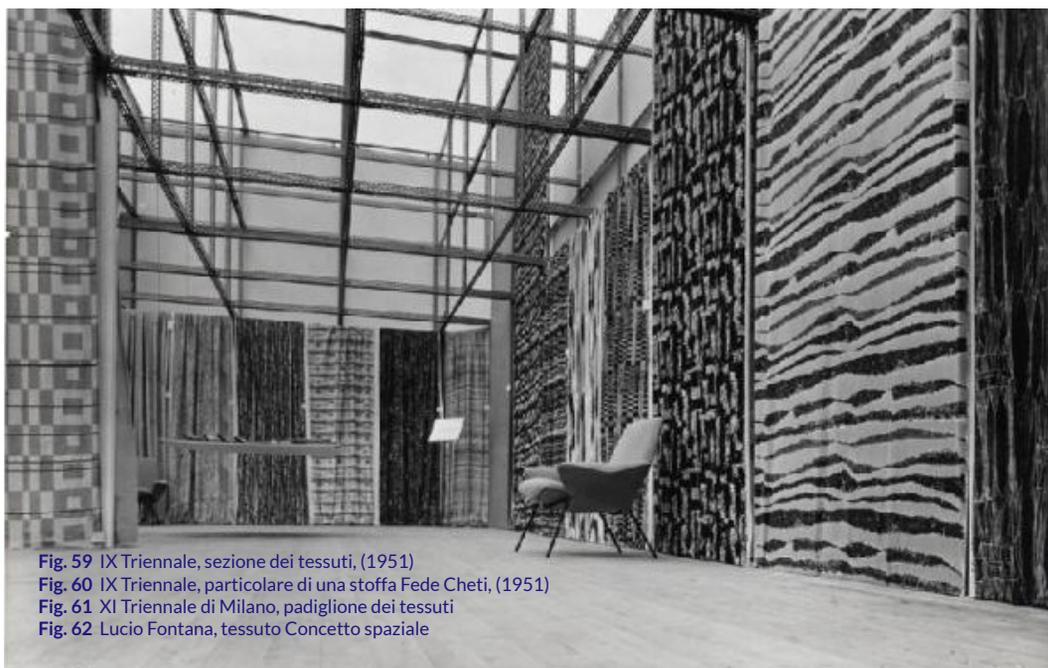


Fig. 59 IX Triennale, sezione dei tessuti, (1951)
Fig. 60 IX Triennale, particolare di una stoffa Fede Cheti, (1951)
Fig. 61 XI Triennale di Milano, padiglione dei tessuti
Fig. 62 Lucio Fontana, tessuto Concetto spaziale







Fig. 63 Tessuto di Gio Ponti

Fig. 64 Copertina in tessuto del catalogo dell' XI Triennale, (1957)

Fig. 65 Gio Ponti, tessuto Recinto, (1958)

Fig. 66 Sergio Todaro, tessuto La saga dei miliardi, (1953)





Fig. 67 Piero Fornasetti, tessuto Silhouettes
Fig. 68 Antonio Ascari, tessuto (1958)
Fig. 69 Piero Fornasetti, tessuto Le ore nel mondo
Fig. 70 Piero Fornasetti, tessuto Mongolfiere(1952)

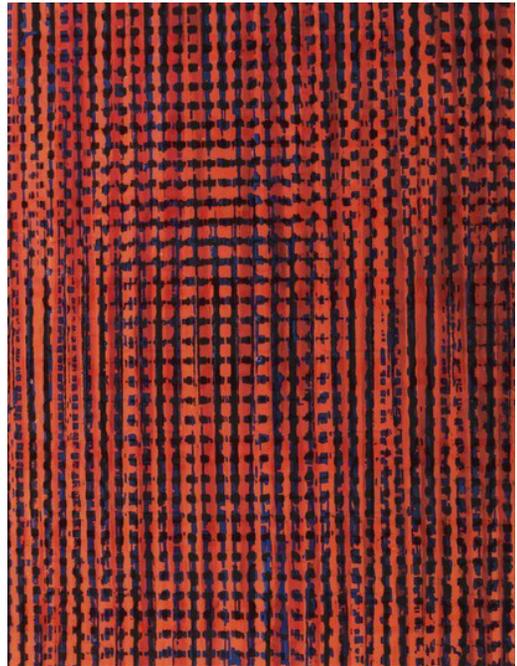
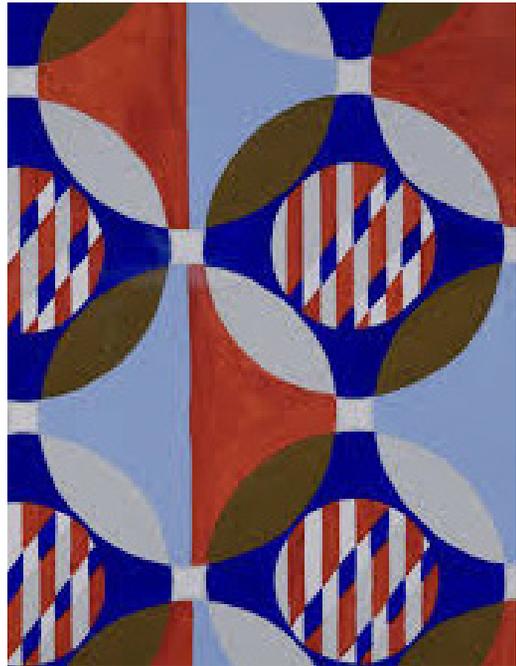


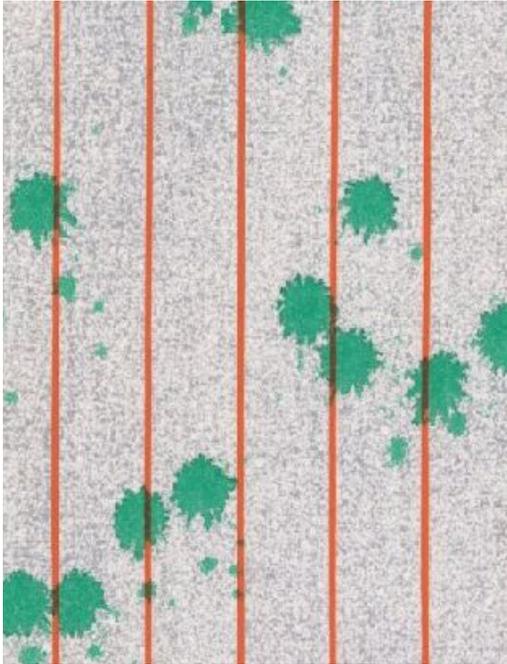


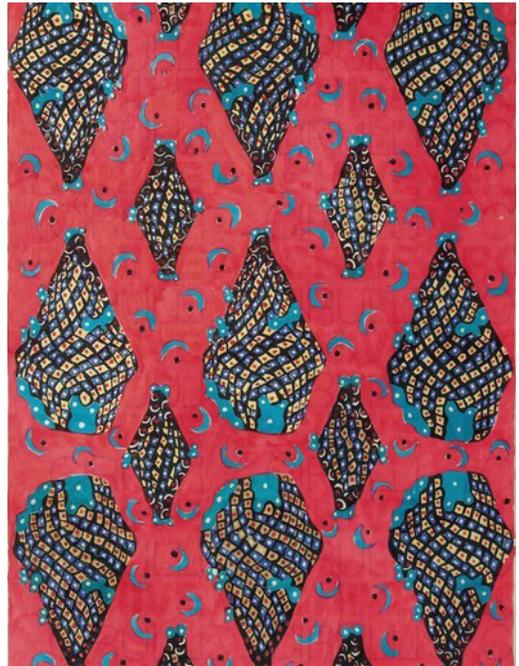
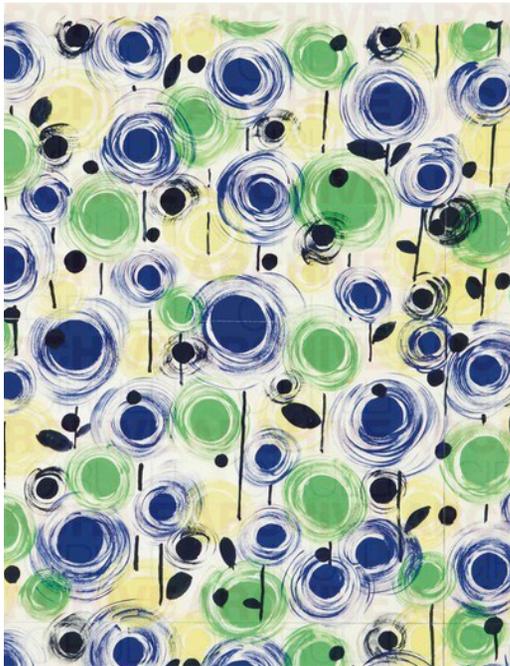
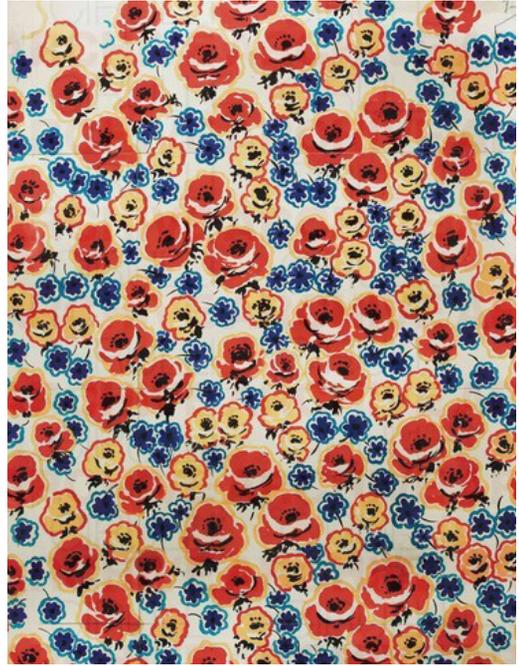
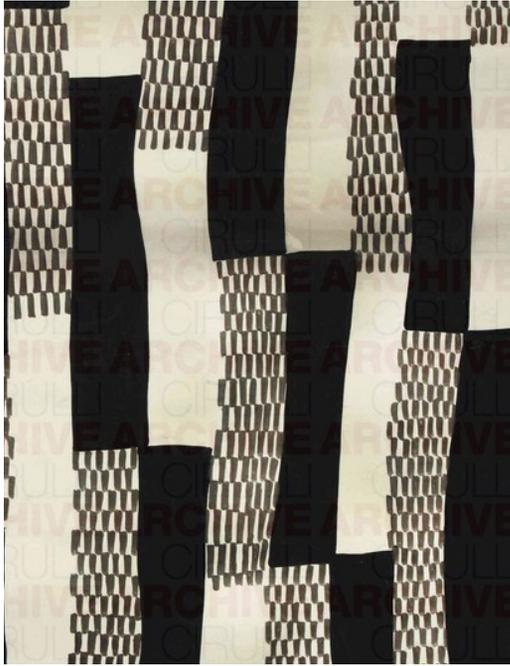
Fig. 71 Gio Ponti, Progetto grafico per tessuto per XI Triennale, (1957)
Fig. 72 Bruno Munari, Progetto grafico per tessuto per XI Triennale, (1957)
Fig. 73 Piero Dorazio, Progetto grafico per tessuto per X Triennale, (1954)
Fig. 74 Piero Dorazio, Progetto grafico per tessuto per XI Triennale, (1957)
Fig. 75 Fausto Melotti, Progetto grafico per tessuto per X Triennale, (1954)

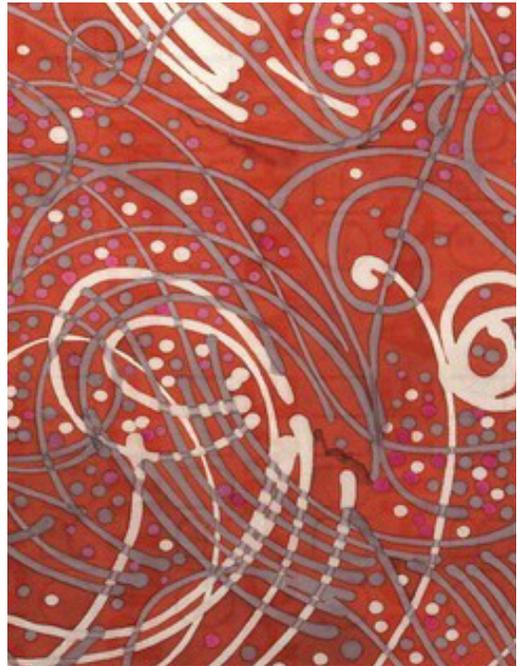


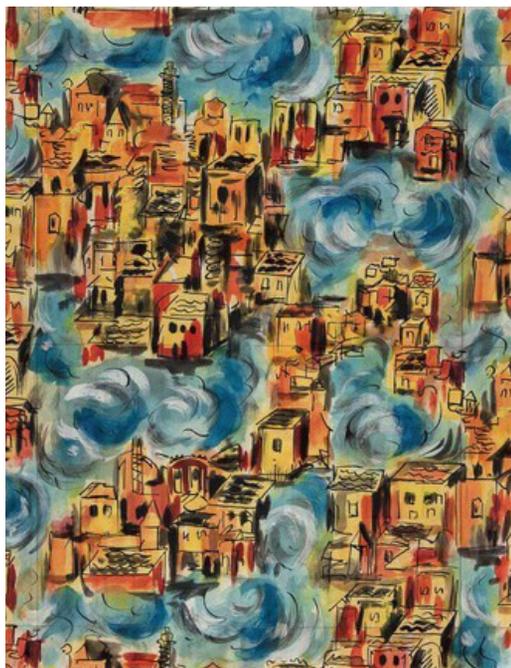
Fig. 76 Roberto Crippa, Progetto grafico per tessuto per X Triennale, (1954)
Fig. 77 Ettore Sottsass, Rubini e smeraldi, progetto grafico per tessuto per X Triennale, (1954)
Fig. 78 Bruno Munari, Solfeggio con variazioni, Manifattura JSA, (1955)
Fig. 79 Bruno Munari, Progetto grafico per tessuto, (1950)
Fig. 80 Bruno Munari, Progetto grafico per tessuto, (1950)











Pagina 138:

Fig. 81 Bruno Munari, La regola e il caso, (1982)

Fig. 82 Lucio Fontana, Volo spaziale, (1955)

Fig. 83 Gianni Dova, (1957)

Fig. 84 Gianni Dova, (1955)

Pagina 139:

Fig. 85 Ettore Sottsass, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 86 Roberto Sambonet, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 87 Roberto Sambonet, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 88 Gianni Dova, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Pagina 140:

Fig. 89 Michele Del Vecchio, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 90 Studio Boggeri, Progetto grafico per tessuto, (1960 c.)

Fig. 91 Emilio Scanavino, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 92 Roberto Crippa, Progetto grafico di tessuto per Triennale di Milano, (1950 c.)

Pagina 141:

Fig. 93 Enzo Mari, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 94 Fede (Federica Cheti), Progetto grafico di tessuto per XI Triennale di Milano, (1957)

Fig. 95 Roberto Crippa, Progetto grafico di tessuto per Triennale di Milano, (1950 c.)

Fig. 96 Gianni Dova, Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano, (1957)

#3 MODA, ARTE E DESIGN

3.1 Primi influssi

"Mi può ispirare ogni forma di creazione. Musica, arte, cinema, video performance e ancora moda.. qualsiasi cosa, anche un paesaggio, un'architettura, un oggetto. Ho bisogno di guardarmi attorno. Non posso assolutamente occuparmi solo di moda e pensare solo alla moda. L'arte è la mia passione principale più della moda, può sembrare strano ma è così. Sono riuscito a fare moda e continuo a farla perchè mi lascio suggestionare dagli altri sistemi creativi.. Allora l'arte mi affascina ma naturalmente questo non significa che io debba fare arte!"

(Raf Simons, 2006)

Il dialogo tra arte e moda è antico quasi quanto il genere umano. Arte e moda sono territori contigui trattandosi in entrambi i casi di creatività. *"L'abito serve a coprire, l'arte serve a "scoprire"* aveva detto Achille Bonito Oliva. Per secoli gli artisti hanno raffigurato nei loro quadri ogni dettaglio degli abiti del loro tempo testimoniando gusti e tradizioni e successivamente partecipando attivamente nella realizzazione di disegni per tessuti e abiti, la struttura geometrica dell'abito offriva una superficie senza interruzioni alla decorazione e alle donne piacevano le forme e i colori dell'arte d'avanguardia. La moda aveva bisogno della modernità che l'arte e l'architettura sapevano cogliere ed esprimere per poter essere adeguata ai suoi tempi e aveva compreso che la collaborazione tra i due mondi poteva assumere forme sempre diverse.

Nel corso dell'Ottocento la moda iniziò a diffondersi nelle città grazie al contributo dell'industria tessile sin quando nella metà del secolo con la nascita dell'haute couture e dei grandi magazzini divenne il punto di riferimento del pubblico, usata anche dagli impressionisti come segno che stava cambiando la città di Parigi. Questa era la conseguenza di un'apertura verso l'utile e il quotidiano sviluppata nell'Ottocento dai movimenti inglesi ed europei di tipo socialista secondo i quali l'arte non doveva essere privilegio di pochi ma dovevano poterne usufruire le grandi masse durante le loro giornate quotidiane elevando così la loro qualità di vita.

Anne Hollander¹ nel suo seminario *Seeing through Clothes* (1993) diceva: *“l'abito è una forma di arte visiva, una creazione di immagini con il sé visibile come mezzo”*. L'abbigliamento determina uno stile di essere al mondo e questo stile, proprio perchè è uno stile, equivale in qualche modo a una forma artistica. La relazione tra arte e moda divenne sempre più stretta con artisti che crearono una propria moda, delle nuove tendenze, lavorarono per l'industria tessile; il mondo dell'arte per la prima volta stava iniziando a comprendere quello della moda, con il suo valore creativo e la sua capacità di rappresentare il proprio tempo. La moda, allo stesso modo iniziò ad ispirarsi alle grandi opere e a richiedere l'ausilio di artisti.

Nel 1900 Henry Van De Velde organizzò al Kaiser Wilhem Museum di Krefeld la *“Mostra di abiti femminili moderni disegnati da artisti”* tra i quali vi erano anche vestiti che lui aveva disegnato per la moglie². Questa mostra che ebbe grande successo aprì la strada ad altre mostre di abiti d'artista in diverse città d'Europa dove tra i tanti artisti coinvolti vi erano anche Klimt e Moser. A Vienna in particolare i disegni per tessuti degli atelier venivano usati sia per l'arredo che per gli abiti e venduti insieme agli oggetti di design come simbolo dell'unione delle arti. La moda per Van De Velde era considerata come un completamento del programma iconografico degli interni, dove gli arredi completavano la casa come il vestito abitava il corpo. Gli abiti di questi anni erano disegnati per essere collocati nei nuovi scenari domestici e rappresentavano il gusto cui ambivano gli artisti. Gli edifici dei grandi architetti si riflettevano così sia negli interni che nei vestiti.

Sonia Delaunay³ fu la donna che gettò definitivamente un ponte tra questi due mondi, collegando la ricerca artistica più avanzata alla moda. I suoi tessuti caratterizzati da un ritmo d'arte furono pubblicati su numerose riviste d'arte e furono intesi come adattamenti originali del cubismo alla moda. I due mondi erano ormai contaminati e la collaborazione con gli artisti era per la moda una risorsa preziosa in grado di assumere forme diverse e sempre nuove (Enrica Morini, 2016).

Nel Ventesimo secolo le avanguardie artistiche avevano voluto infondere alla moda i propri obiettivi più alti; la moda allo stesso tempo, aiutata e favorita dalla fotografia di massa, da tecniche più sofisticate e dai tessuti sintetici comincia a

saccheggiare il lessico dell'arte come mezzo per instradare la sua pretesa di qualità e salienza. La moda divenne anche una preoccupazione centrale per molti artisti perchè questi capivano il potere provocatorio che aveva l'abbigliamento nel creare un'identità e nel costituire il loro lavoro come marchio globale. Theo van Doesburg il leader del movimento De Stijl, per esempio, indossava un completo nero, calzini bianchi e una cravatta per rappresentare il negativo del vestito di tutti i giorni. Il dadaista Hans Jean Arp aveva creato elaborati costumi come forma di abito di opposizione. Andy Warhol con la sua parrucca bianca e gli occhiali e Joseph Beuys con la sua giacca da pesca e il suo cappello dettavano le tendenze della moda.

Un momento fondamentale per questo rapporto furono gli anni Sessanta quando il dibattito tra arte e moda era molto reale e reso possibile dalla cultura popolare. Gli artisti pop negli Stati Uniti e in Gran Bretagna avevano fatto in modo di allentare la distinzione tra cultura alta e bassa, rifiutando di proposito di distinguere tra la riproduzione di un vecchio dipinto con quello di un disegno per una scarpa (Warhol). Warhol iniziò la sua carriera come illustratore di moda per riviste come la Harper's Ba-zaar e divenne poi, insieme ad artisti come Mondrian, fonte di ispirazione intesa come forma di traduzione diretta dalle immagini alla moda.

3.1.1 Novecento in Italia

In Italia dai primi del Novecento il collaudo tra i due mondi avvenne con il Futurismo, di cui abbiamo parlato in un capitolo precedente, con i gilet di Depero dai colori sgargianti, assolutamente anticonformisti.

Sempre in Italia, una donna importante in questo territorio di scambio fu Elsa Schiaparelli, che ispirata dai surrealisti amava trasporre sui tessuti e rendere indossabili le stralunate fantasie di Dalì o quelle provocatorie di Man Ray rendendo i linguaggi del Surrealismo e del Dadaismo leggeri e fantasiosi. In pochi indossarono gli abiti nati dalla loro collaborazione, ma furono l'esempio che l'arte poteva essere indossata. Il suo stile si impose per la sua capacità di trarre ispirazione dal mondo dell'arte, di attirare numerosi artisti e di trasformare un'idea artistica in una creazione di moda. (Casimiro di Crescenzo, 2016).

Nel Secondo Dopoguerra la moda penetrò nella ricerca artistica di punta e alcuni artisti, in particolare esponenti della ricerca astrattista, iniziarono a lavorare a fianco di stilisti, sarti, industrie tessili creando abiti e soprattutto disegni da utilizzare per tessuti stampati. Ne fu un esempio la collaborazione nel 1961 di Lucio Fontana con l'atelier di Bruna Bini e Giuseppe Telese, della triestina Mila Schon che riesce ad interpretare l'essenza con un equilibrio unico tra forma e contenuto e quella tra Capogrossi e Germana Marucelli.

Un altro esempio di queste contaminazioni tra artisti e produzioni di capi di moda fu il concorso “*Battistoni-cravatta*” a Roma nel 1957 dove venne premiato il bozzetto di Lucio Fontana e dove vi parteciparono numerosi artisti tra i quali Roberto Crippa, Piero Dorazio, Emilio Scanavino ecc.. Nel catalogo del 1958 questa produzione venne da Renato Giani così commentata: *“le cravatte chiamano le scarpe, i fazzoletti chiamano il cappello, gli ombrelli, i colori, i tessuti.. Forse ancora una volta l'artigiano nostro, incontrando la congenialità dei disegnatori, dei pittori, degli artisti, degli architetti, ci salva, anzi ci innalza al di sopra del consueto souvenir de voyage d'una tradizione dura a morire.”*⁴ (Daniela Degl'innocenti, 2016).

Nel 1959 le sorelle Fontana organizzarono un percorso di pittura la cui giuria era capeggiata da Giulio Carlo Argan, le opere vincitrici venivano realizzate in tessuto dalle seterie di Como e diventavano abiti da sera presentati in numerose riviste come Marie Claire che trattava spesso delle incursioni degli artisti contemporanei nella moda.

La collaborazione tra creativi delle due diverse discipline, arte e moda, diventa sempre di più osmotica con il passare degli anni e questo è evidente nella creazione dell'abito come modello, nella sua decorazione, nelle illustrazioni, nell'ambientazione comunicata tramite le pagine delle riviste, le copertine, i cataloghi e i manifesti. A Milano negli anni Sessanta c'è un forte risveglio culturale che crea relazioni incrociate tra arte, architettura, moda, design, fotografia, pittura e scultura e questo viene raccontando dalle mostre alla Triennale di Milano ma anche in alcune gallerie come Il Naviglio dove giornaliste come Camilla Cederna e Irene Brin raccontano questo fermento culturale nei loro articoli (Nanni Strada, 2013). Sulla rivista “*Luomo Vogue*” creata da Flavio Lucchini nel 1967 comparivano articoli che raccontavano di queste contaminazioni come quello intitolato *“Sette più sette: artisti di oggi e i loro abiti”* o quello che parlava di Aldo Mondino, pittore per accessori d'avanguardia. La moda rappresentava in quegli anni un veicolo di manifestazione di forme, che venivano indossate da tutti, per questo gli scambi e gli influssi reciproci tra arte e moda diventarono sempre più invasivi e numerosi, portando i designer della moda a guardare sempre di più all'arte come fonte di ispirazione per poter comprendere come meglio interpretare il proprio tempo e allo stesso modo come gli artisti collaborano con essa verso l'unione delle arti.

Il pittore italiano Pinot Gallizio, protagonista della stagione situazionista, introdusse poi un nuovo aspetto dell'arte nella moda; quello della performance: dipinse metri e metri di tela che poi drappeggiò sul corpo di modelle. Questa stoffa poteva essere acquistata e utilizzata per confezionare abiti. In un articolo presente sulla rivista Marie Claire⁵, compare un commento fatto da una donna meneghina che racconta di questo episodio dicendo: *“ecco una vera utilizzazione della pittura astratta. Una pittura così non la appenderei mai al muro, ma un paltoncino soirée fa*

molto chic, è psico intellettuale”. Poco dopo Mila Shon chiedeva a Lucio Fontana di tagliare i suoi abiti e gli studi dei pittori come quelli di Bruno Cassinari o Tiziana Fantini diventavano set fotografici per la moda.

Questa tendenza di creare delle performance nella moda si diffuse molto negli anni Sessanta soprattutto in luoghi giovanili come i club o negli atelier più innovativi. L'aspetto performativo è la caratteristica che rende l'abito atemporale e autonomo rispetto al sistema delle tendenze e delle stagioni conferendo nello stesso tempo un valore di continuità e di funzionalità in contrapposizione all'abito di moda. La performatività apre luoghi in cui si è liberi di pensare oltre le categorie estetiche (Nanni Strada, 2013). Tra gli artisti che lavorarono su questi temi vi furono Alighiero Boetti che firmava abiti di plastica con dentro pesci rossi, la consorte, modella degli abiti di suo marito che a sua volta creava abiti con cerniere ossessive e Piero Gilardi che creava installazioni chiamate *Vestiti-natura*. (Luca Scarlini, 2016). Ma anche Lucy Orta che negli anni Novanta presenta i suoi progetti di *abiti rifugio*, come risposta anticonformista alla creazione di moda. Emblematica rimane *Habitent*, una mantella-tenda indossabile che poteva anche essere tenda individuale d'emergenza. La trasformabilità dunque si presenta come la capacità di trasformazione della forma e della funzione e come molteplicità di funzioni nello stesso indumento (Nanni Strada, 2013). Anche Nanni Strada lavora molto su questo tema, ne sono un esempio l'*Abito Arabo-Islamico* disegnato con Clino Castelli nel 1974, la *giacca Climatizzata* disegnata nel 1978 per Dolomiti e altri.

La moda dalla fine degli anni Ottanta è una forma che agisce in tutta la società, non è più un settore specifico di privilegio delle élite, si è messa in discussione seguendo strade condivise con le pratiche e le riflessioni dell'arte contemporanea, ha adottato modalità di lavoro analoghe a quelle degli artisti alcuni dei quali hanno trovato tra le diverse forme della moda suggestioni utili per il loro lavoro. Arte e moda appartengono ad un rapporto fluido ed ad un percorso creativo condiviso. Alessandro Mendini, direttore della rivista *Domus* e sempre attento ai nuovi linguaggi, sulle pagine della rivista anticipava di almeno vent'anni l'analisi dei linguaggi della moda ibridati con il design e con il mondo dell'arte.

La moda inizialmente era inglobata dai dipartimenti di storia del design, poi considerata come parte di storia dell'arte rispondendo all'esigenza dei designer di presentarsi come creatori e potersi posizionare nel network dell'arte potendo sentirsi molto più liberi di dettare le regole del gioco. Parte del mistero e della magia che avvolgono la moda nascono dal gioco sull'apparente incomprensibilità e distanza che questa condivide con l'arte.

Celeberrime sono le coppie createsi tra il mondo degli artisti e degli stilisti ma numerose anche le occasioni in cui la moda ha guardato all'arte come perfetta

fonte di ispirazione: Gianni Versace trainato dalle suggestioni pop di sua sorella trasforma il lavoro di Andy Warhol in una dimensione tessile in sintonia con le tecniche di riproducibilità dell'artista. I designer sono ammiratori, conoscitori e in molti casi amici degli artisti e dei collezionisti e così le opere d'arte che diventano parte della vita dei designer diventano anche ispirazione entrando a far parte del processo creativo e innescando un cortocircuito tra arte e lavoro e tra lavoro e vita. Il *traid d'union* è una sensibilità artistica, un gusto che entrando negli spazi quotidiani permea anche il lavoro dei creatori di moda. Per questo diventano importanti anche gli spazi degli atelier che diventano il simbolo di continuità tra spazio fisico e spazio mentale e per questo vengono chiamati architetti e artisti nella loro creazione. L'atelier è il luogo del fare, dove le contaminazioni avvengono sotto il controllo della tradizione e dove l'arte è presente a livello aereo ma fatica ad inserirsi nel processo creativo.

La relazione tra moda arte e design negli anni Novanta era sempre più fitta. *“In Italia finalmente si sono accorti che la moda è anche disegno industriale, mezzo di comunicazione, e che l'arredamento, l'architettura, la creazione di un capo e di un accessorio di moda hanno lo stesso valore, lo stesso contenuto, subiscono le stesse influenze. (...) Non vedo più alcuna differenza tra il disegno industriale di un mobile, di un'auto, e quello di un vestito.”* affermava Elio Fiorucci. E così sulla scia di Pierre Cardin anche gli artisti italiani iniziano ad allargare il loro universo estetico al contesto abitativo: nel 1985 Gianfranco Ferrè disegnava poltrone e divani per B&B. Parafrasando Gio Ponti Ferrè si comporta davanti ad una poltrona come se fosse un sarto. Armani disegna la lampada Logo, Versace disegna interni per case. Emilio Pucci crea una linea di imbottiti.

Il rapporto tra arte e moda è una relazione che si è evoluta negli anni diventando sempre più stretta e complessa, oggi i due mondi sono in continuo confronto con risultati che si trovano ad essere in territori incerti e non precostituiti che appartengono alla cultura contemporanea.

3.2 La moda entra nei musei

La copertina di Artforum del febbraio 1982 mostrava un capo Issey Miyake che fungeva anche da scultura e pittura. Questa trasgressione ha segnato l'inizio della transizione della moda nello spazio della galleria con mostre di moda allestite in prestigiosi musei, tra cui il Metropolitan Museum of Art in New York, il Louvre a Parigi, il Victoria and Albert Museum a Londra, il Solomon R. Guggenheim e il Musée de la Mode di Parigi. Entro la fine degli anni Settanta e Ottanta l'arte e la moda si attiravano l'un l'altro. Sono state organizzate Biennali in cui artisti e designer si sono esibiti fianco a fianco. Gli interni delle boutique di Yohji Yamamoto a Parigi ricordavano una galleria d'arte e la boutique Comme des Garçons di Rei Kawakubo a Tokyo ospitava mostre d'arte. La contaminazione dei due mondi era ormai chiara. La moda entrò nel museo attraverso retrospettive di stilisti o spettacoli tematici e concettuali. Tra le artiste donne la cui produzione artistica oscilla tra queste due arti vi è Cindy Sherman che ha usato la moda per esplorare idee e concetti nella rappresentazione delle donne, secondo la quale sono quelle *"che testimoniano un cambio di paradigma nel rapporto tra arte e moda."*

In questi anni Novanta la moda approda nei musei esponendo le proprie collezioni in modo scenografico e promuovendo i marchi e le grandi firme. La Biennale di Firenze 1996, curata da Ermanno Celant con Luigi Settembrini e Ingrid Sischy con la mostra *Looking at Fashion* ha portato al pubblico una visione anticipatrice della trasversalità dei linguaggi e ha mostrato la moda come espressione estetica dei nostri tempi. La stessa mostra è stata riproposta nel 1997 al Guggenheim di New

York con il titolo *Art/Fashion* e qui venne raccontato come l'arte ha influenzato la moda, e allo stesso tempo come la fascinazione della moda ha esercitato influenza sugli artisti del Ventesimo Secolo. Questo approccio apre ai creatori di moda nuove visioni che consentono di superare le barriere di un linguaggio espressivo ma anche tecnico sartoriale. La moda si pone come significato di espressione creativa pura, spostando la ricerca su nuovi materiali non solo tessili. La ricerca della configurazione dell'abito va al di là dell'immagine del corpo ed è slegata dalle sue coincidenze dimensionali.

Questa relazione tra arte e moda è ben chiara in una sezione esposta al Forte Belvederedove le due discipline stabiliscono un dialogo diretto attraverso due soggetti; ne sono un esempio il binomio tra Lichtenstein e Versace o tra Schnabel e Alaïa. Un'altra importante mostra che racconta come la moda si sia evoluta è *Breaking the Mode at Lacma*, Los Angeles Country Museum of Art nel 2006-2007, dove gli abiti di alcuni designer internazionali vennero esposti per testimoniare la rottura con il linguaggio tradizionale. Negli stessi anni la mostra *Skin+Bones Parallel Practices in Fashion and Architecture* al Moma evidenziava le analogie tra le correnti dell'architettura e quelle della moda. Tutti questi interventi affermano che la creazione di moda viene accettata come pratica che va oltre la funzione estetica del vestire per diventare una forma espressiva da indossare e da guardare come opera in sé. Quando la moda è collocata nel contesto dello spazio del museo e della galleria d'arte, il suo valore come prodotto commerciale di massa commercializzato passa dalla merce consumabile all'installazione artistica. Con un colpo solo, il frenetico ruolo commerciale della moda cessa e si riallinea in un nuovo sistema di valori, una merce rarefatta da collezionare. Viene creata una partnership e la moda cessa di essere "arte-altra" ma inizia a competere per lo stesso status.

Oggi si può parlare di una moda disciplinata dalle pratiche dell'arte contemporanea ed in continuo dialogo con essa, il confine tra i due mondi grazie a numerosi autori è sempre più poroso difficile da definire. Già nel 1999 Richard Martin scriveva che la dicotomia tra arte e moda doveva essere superata per ragionare verso una cultura visuale contemporanea, come orizzonte condiviso nel quale rintracciare i meccanismi di funzionamento delle due discipline.

Una volta Andy Warhol profetizzò: *"Tutti i grandi magazzini diventeranno musei e tutti i musei diverranno grandi magazzini."* Nel Ventunesimo secolo, l'arte e la moda hanno raggiunto lo status di "coppia" coinvolgendo un pubblico sempre più ampio. Il loro lungo, coraggioso corteggiamento è stato inutilmente complicato. Piuttosto che concentrarsi sulla loro simbiosi, i critici hanno contrapposto i due l'uno contro l'altro, come se l'arte e la moda fossero dei fratelli turbolenti che cercavano di migliorarsi l'un l'altro.

3.3 Principali contaminazioni in Italia

3.3.1 Arte come ispirazione

3.3.1.1 Rosa Genoni

Rosa Genoni viene considerata tra le figure più interessanti del Novecento italiano. Con lei moda e impegno sociale trovarono una frontiera comune. Nasce a Sondrio in una famiglia modesta ma grazie alla sua fermezza e talento riesce nonostante le difficoltà a dare avvio alla sua lunga carriera. Importante per il suo percorso è stato il lungo apprendistato a Parigi, durante il quale ha modo di osservare l'organizzazione del sistema moda della città capitale del gusto. Successivamente rientrata a Milano era consapevole delle debolezze che impedivano alla moda italiana di emanciparsi da quella francese ed era fermamente convinta delle sue potenzialità.

Rosa Genoni proclamava l'affermarsi della moda italiana che all'interno delle arti decorative ambiva a diventare un'arte pura traendo ispirazione per i suoi modelli dal Rinascimento, dall'arte classica e dalla tradizione popolare italiana, nonché dalla bellezza della natura. Essa sosteneva che l'arte decorativa nazionale fosse, nel primo decennio del secolo *"in una fase di fecondo risveglio"* cui contribuiva la rinascita della cultura, attraverso le università popolari, i musei, le esposizioni, le scuole professionali, i congressi e le conferenze (Elisa Masiero, 2016).

Il riscatto delle arti applicate, nelle quali si inserisce la moda, il farne oggetto di conservazione museale e il renderle argomento di docenza getta le sue radici negli anni Sessanta dell'Ottocento nell'ambito di una corrente di pensiero che coinvolge tutta l'Europa. Per quanto riguarda l'Italia, soprattutto in relazione alla moda femminile, la Genoni denuncia il ritardo rispetto alle altre nazioni. Ella fu tra i primi a riflettere criticamente sulla necessità di dare un'impronta autonoma e fortemente caratterizzata al costume nazionale, arrivando ad imputare questo ritardo rispetto ad altri paesi europei ad alcuni fattori tra i quali l'atteggiamento snobistico nei confronti delle arti applicate e più nello specifico nei confronti della moda da parte dell'élite culturale italiana di artisti, scrittori e intellettuali. Veniva così a mancare tra arte pura e arte industriale quello scambio di idee e quella comunione di intenti indispensabili alla crescita e al rinnovamento del settore.

Così si esprimeva nel 1909: *“Tutto il nostro patrimonio artistico potrebbe servire di modello alle nuove forme di vesti e di acconciature, che così assumerebbero un certo sapore di ricordo classico ed una vaga nobiltà di stile: e le forme nobilissime e pure non perderanno di sicuro il loro pregio se saranno modernizzate con arte⁶.”* L'arte pura in tutte le sue declinazioni e forme espressive diventa nelle creazioni della sarta milanese un punto di riferimento imprescindibile: essa vi ravvisa bellezza e armonia, nonché il potere di esercitare una certa influenza anche nella vita politica e sociale di un paese, in quanto si tratta di valori che hanno la capacità di arricchire e nobilitare gli animi, generando un forte impulso pacificatore. Il modello non viene semplicemente riproposto ma reinventato in base a una sensibilità moderna, plasmandosi su di essa, rinnovandosi e adattandosi alla civiltà meccanica industriale contemporanea. I motivi ispiratori vengono riproposti alla luce di una rilettura sia formale stilistica che più viscerale, a livello concettuale, arrivando ad interpretare i significati profondi che stanno alla base di una determinata manifestazione artistica.

Considerando maggiormente le sue creazioni sartoriali, vi si riscontra una maggior predilezione per modelli di derivazione rinascimentale, il motivo è che si vuole dare un nuovo impulso a quello che è riconosciuto come il momento di maggior fulgore in Italia. Esempari furono i suoi modelli presentati all'Esposizione Internazionale di Milano nel 1906 la *Primavera* e *Pisanello*, citando opere icona della storia dell'arte italiana vero e proprio manifesto della sua concezione stilistica e artistica. I capi erano frutto di una ricerca condotta su opere di esponenti della pittura rinascimentale. Tra gli esempi più significativi però va citato il *manto di corte* ispirato al già citato acquerello del Pisanello.

Ma la cultura classica e rinascimentale non è l'unica a fornire spunti di riflessione e motivi ispiratori, infatti anche la tradizione classica sia greca che romana furono molto importanti. A questa corrente è possibile ricondurre l'*abito mantello* del

1908. Negli stessi anni sarà fonte di ispirazione per un modello di faille di seta il periodo bizantino, i cui mosaici geometrici vengono tradotti in ricami. Altri spunti provengono dalle decorazioni giottesche, ma anche al periodo artistico a lei contemporaneo e dalla natura che come per l'Arte decorativa potrà offrire una grande fonte di ispirazione anche per l'abbigliamento femminile. Questa può suggerire sia le linee fondamentali del vestito che particolari decorativi. In entrambi i casi è sorprendente la capacità di usare materiali bidimensionali per rendere elementi complessi a tre dimensioni e fortemente plastici. Un esempio ne è l'abito ispirato alla Primavera di Botticelli che vinse anche il Gran Premio della giuria per la sezione Arte Decorativa all'Esposizione del 1906.

Dal 1905 Rosa Genoni era impegnata presso la Scuola professionale femminile della Società Umanitaria di Milano che era un vero e proprio laboratorio che proponeva strumenti di sostegno nei confronti di disagio sociale. In questo contesto riuscì a promuovere un metodo di insegnamento all'avanguardia, inserendo nel programma didattico materie come "disegno del figurino" e la storia dell'arte, questo per cercare di portare le allieve ad essere non più solo delle mere esecutrici ma delle vere e proprie creatrici.

Il contributo di Rosa Genoni è stato quello di riuscire a nobilitare la creazione di moda, creando un'unione tra arte pura e arte decorativa. La sua opera era in armonia con le idee estetiche e il contesto culturale delle varie epoche, ma allo stesso tempo era accessibile a tutti come l'arte decorativa. Il suo stile autonomo e innovativo ha raccontato la tradizione italiana creando creazioni che non hanno il carattere dell'effimero tipico della moda ma nascono raccontando un periodo storico ponendosi però poi oltre la contemporaneità.

3.3.1.2 Mila Schön

Mila Schön è, tra i protagonisti della moda internazionale, in assoluto fra le più sensibili all'influsso delle arti figurative. Mila Schön nel Luglio del 1965 partecipa alla sfilata della Sala Bianca di Palazzo Pitti con alcuni pezzi che erano abiti da sera ricamati in oro e argento ispirati all'arte di Klimt. Nel 1969 questa sua relazione con il mondo dell'arte diventa molto più fitto con numerose nuove sperimentazioni. Il tentativo era quello di tradurre nell'abbigliamento spunti dell'arte contemporanea che negli anni Sessanta era divenuta fonte di ispirazione per numerosi stilisti.

Fu fondamentale l'incontro con il fotografo Ugo Mulas grazie al quale entrò in contatto con la scena artistica milanese sia con l'arte americana. Il risultato di queste suggestioni furono *tailleurs*, *robe-manteaux*, ma soprattutto abiti da sera contraddistinti da intarsi, o stampati ispirati ai tagli o buchi di Fontana alle sculture

dei Mobiles di Calder o ai bersagli di Noland. Questi abiti poi fotografati da Mulas apparivano come sculture, oggetti di design in quanto ciò su cui si focalizzava l'attenzione era il volume e la costruzione.

“Cercavo fonti d’ispirazione, spunti traducibili con il double. Studiammo per mesi il tessuto, e le possibilità di arricchirlo senza appesantirlo. Finché nell’enorme salone di una lussuosa villa di Dallas non vidi, appesi al soffitto con fili di rame, tantissimi “Mobiles” di diversi colori. Fui folgorata da quest’immagine, e decisi di rifarmi a tali sculture per i miei abiti.”

(Mila Schon, 2005)

3.3.2 Collaborazioni

3.3.2.1 Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo

Il design e l'industria del Dopoguerra accettarono la sfida dettata dall'arte confidando nell'azione rigenerante che questi contributi, talvolta anche forti, potevano produrre al fine di uscire dagli schemi imposti dal vecchio razionalismo di regime. Frequenti furono le iniziative riguardanti concorsi per tessuti stampati per abbigliamento nella città lagunare come quello bandito dal Centro Internazionale delle Arti e del costume in cui Gianni Dova vinse il terzo premio. Tra le occasioni più originali vi era quella della Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo⁷ che, a partire dal 1950, editò in tiratura limitata (da 200 a 400 esemplari) foulard di seta stampata su disegno di artisti innovativi e all'avanguardia realizzati poi dalla seteria Achille Pinto di Casnate⁸. Gli intenti erano distanti dal pensiero progettuale delle Triennali in quanto in questo caso i foulard, accessori di per sé raffinati, rappresentavano l'oggetto ideale attraverso cui indossare l'arte e introdurla nel quotidiano. Questi accessori venivano trasformati in vere e proprie creazioni artistiche, secondo una sensibilità non molto distante dal pensiero futurista sull'abbigliamento e furono esposti in numerose mostre. In questo caso, fu il gallerista che commissionò agli artisti delle opere vere e proprie, determinate nel soggetto e nell'oggetto. Gli artisti instaurarono in questo modo un ponte tra i propri dipinti e la concretezza di un mondo che si stava dirigendo verso un futuro sempre più prossimo (Daniela Degl'innocenti, 2016).

I foulard erano pezzi unici, firmati dagli artisti, da vendersi in esclusiva o da collezionare. Opere che riflettevano un gusto che spaziava dalla pittura astratta e segnica di Giuseppe Capogrossi a quella concettuale di Fontana fino a quella figurativa di Franco Gentilini. Queste scelte artistiche vennero commentate alla mostra del Naviglio del 1960 da Renato Giani con queste parole: *“Cardazzo avviò*

la sua scelta sull'onda portante di una tastiera offertagli dai numi e dai nomi dell'arte contemporanea, cominciando dalle litografie su carta di Carrà, Campigli, Marino Marini; e più tardi chiese agli artisti di ripigliare i motivi a loro più cari e più tradizionali per formati assai maggiori del consueto. I cavalli e i cavalieri di Marino, le operose figure femminili di Campigli plasticamente archeologiche, le losanghe spezzate rosse, gialle, blu, verdi di Capogrossi, i gatti e le donne allucinate di Gentilini, sino ai grovigli di Crippa, alle macchie di Bacci, ai tagli di Fontana”.

In questa operazione, tuttavia, si riconobbe alla moda una forte componente comunicativa come strumento di divulgazione dell'arte; Cardazzo stesso fu affascinato da tutto questo e indossò abiti rigorosamente sartoriali e collezionando cravatte d'autore.

Tra gli artisti che collaborarono con la Galleria, come abbiamo già accennato vi era Edmondo Bacci che nei primi anni Cinquanta aderisce al mondo spaziale intensificando le sue ricerche sullo spazio, sulla luce e sul colore verso forme più astratte. In collaborazione con la Galleria progettò la serie dei *Cahiers de Poche* ed eleganti foulard stampati con i quali era possibile osservare ed indossare la sua arte. I foulard intitolati *Avvenimento rosso e blu* (1958) e *Avvenimento fondo giallo* (1961) vennero ideati da Carlo Cardazzo nel 1952 e stampati inizialmente dalla ditta Toninelli di Milano e poi dalla ditta Achille Pinto di Casnate (Como). I foulards caratterizzati da una tiratura limitata non essendo stati realizzati in scala industriale avevano il valore di una grafica d'artista in cui era riportata l'arte di Bacci caratterizzata da macchie di colore giallo, rosso e blu. Il linguaggio espressivo dell'artista quindi venne mantenuto riportando su dei raffinati accessori il suo lavoro, come se avesse dipinto su tela e grazie alla lucentezza della seta vennero esaltate le masse colorate e le esplosioni cromatiche, mentre la leggerezza permise agli “avvenimenti” di librarsi letteralmente nello spazio (Giovanni Bianchi, 2013). L'opera d'arte poté essere così indossata, trascendendo in territori appartenenti all'abbigliamento e alla moda.

Tra i foulard di seta stampata provenienti dalla Galleria, non vi erano solo quelli di Edmondo Bacci ma spiccavano anche le collezioni di Franco Gentilini, Roberto Crippa e Giuseppe Capogrossi. Roberto Crippa nel suo *“Groviglio su fondo bianco”* (1952), reinterpretò il concetto di spazio tempo in un groviglio astratto di linee che andavano a formare dei nuclei verso i quali lo spettatore non poteva non soffermarsi per osservarli, concentrando totalmente in essi la sua attenzione. Dorazio, così come Melotti, creò collezioni dalle forti tinte astratte, tra arte e musica: nei suoi *“Progetti grafici per tessuti”* (1954), trattò l'arte come musica, asserendo che proprio la musica fosse in assoluto l'arte più astratta. Questo progetto di Carlo Cardazzo indagò relazioni e contaminazioni tra i mondi di arte, moda e industria che stavano già dialogando in questi anni anche grazie al

contributo di famosi artisti che vennero, come abbiamo già raccontato nei capitoli precedenti, invitati ai concorsi per disegni tessili a stampa indetti dalla Triennale di Milano.

3.3.2.2 Germana Marucelli

“Germana Marucelli (...) è soprattutto un’artista, che ama gli artisti, si circonda di pittori e letterati; se disegna abiti lo fa soltanto perchè raggiunge in essi una forma del bello palese e viva. Adesso ha aperto le sale della sua casa in Via Cerva 38-2 creando il primo salotto artistico-letterario milanese.. si è fatta inoltre promotrice.. di un premio di poesia chiamato San Babila?”

Così venne presentata questa grande donna nella rivista d’arte più innovativa del tempo, Stile fondata e voluta da Giò Ponti.

Germana Marucelli nasce nel 1905 alle porte di Firenze ed è una delle prime stiliste a rifiutare il predominio della moda straniera e quindi ad adoperarsi per la nascita di quella italiana. Durante il periodo della guerra si allontana dall’haute couture francese e inizia ad elaborare il proprio stile avvicinandosi al mondo dell’arte, agli intellettuali e agli artisti con i quali condivide la voglia di far rinascere la cultura italiana. Per lei l’abito come le altre espressioni artistiche è la *“messa in opera della verità”*.

Nota come la sarta intellettuale ha sempre tenuto stretti rapporti con il mondo dell’arte e della cultura del suo tempo, istituì nel 1947 nella sua sartoria un salotto culturale con appuntamenti ogni Giovedì durante il quale organizzava anche delle sfilate per i suoi ospiti. In questo modo riusciva a ricreare un mondo condiviso, un luogo della relazione che permettesse un confronto costruttivo tra le personalità. Di questi incontri ne parlava con grande interesse anche la stampa: *“Quelle sere le vaste chiare stanze di Via Cerva erano affollate di personaggi molto illustri: i migliori nomi della poesia, dell’arte, della letteratura (...) E mi sembrava di aver finalmente compreso la realtà di un rapporto di cui si parla molto oggi, un rapporto arte-moda, letteratura-moda, squisitamente moderno.”*¹⁰

Contemporaneamente al salotto culturale, fonda il premio San Babila (1947-1952), un riconoscimento alla poesia da lei voluto e sostenuto e a partire dal 1948, prima della nascita ufficiale della moda italiana, Germana Marucelli inaugura fertili collaborazioni con artisti coinvolgendoli direttamente nell’ideazione delle sue creazioni. (Silvia Casagrande, 2016).

Pietro Zuffi

Il primo sodalizio tra Germana Marucelli e gli artisti avviene con il pittore e scenografo Piero Zuffi nel 1948, che crea motivi appositamente per i suoi abiti. Nel 1951 un capo della collezione è esposto alla Triennale di Milano tra la meraviglia del pubblico e il clamore della stampa e altri sfilano, nel Febbraio dello stesso anno, a Villa Torrigiani, casa di Giorgini, in quello che viene ricordato come il momento d'esordio della moda italiana.

Guido Ballo, in un articolo pubblicato in "Bellezza", coglie molto bene la maturità del lavoro di Marucelli e la sua necessità di concretizzare il sodalizio con gli amici intellettuali e artisti, come Pietro Zuffi, in reciproche collaborazioni: *"Tra poesie, sculture, e quadri, Germana Marucelli si è trovata a suo agio: ed ha saputo valersi dell'opera del giovane pittore Pietro Zuffi per creare dei modelli, nei quali i ritmi pittorici – in immagini di gusto prezioso – entrano a far parte dell'originalità dell'abito. Non dunque semplice tessuto stampato su disegno del pittore: com'è avvenuto, per esempio, in Francia. Ma creazioni apposite, attuate in un nuova dimensione del ricamo, in funzione del modello inventato"*.

Paolo Scheggi

"Il linguaggio di Paolo Scheggi nelle sue diverse espressioni mi stimola e mi aiuta nella smaterializzazione della vita stessa proprio attraverso il realizzarsi concreto del suo significato. Dal giorno del mio incontro con la sua ricerca nella dinamica del tempo il nostro dialogo continua e fruttifica".

(Germana Marucelli)

Nel 1964 Germana Marucelli incontrò Paolo Scheggi e lo coinvolse direttamente nell'attività del suo atelier condividendo con lei la ricerca di nuove forme espressive in grado di rappresentare il proprio tempo. Nel 1961-62 l'artista realizzò per la sarta motivi e accessori da abbinare ai suoi modelli dove vennero trasposte le sue ricerche artistiche.

L'abito, in quegli anni, inizia a diventare un simulacro vuoto in cui iscrivere nuovi significati e Germana Marucelli ammette di aver trovato nell'arte contemporanea un ottimo alleato e una fonte d'ispirazione. La sua ricerca si concentra nella realizzazione di capi *"che mutino in continuazione sotto gli occhi di chi li osserva e che possano interpretare appieno le esigenze della donna del tempo, in "costante e continuo cambiamento"*. Non capsule cristallizzate in cui racchiudere l'essere umano, ma

indumenti che permettano di espandersi. Tra gli abiti realizzati vi era la tunica-mare chiamata *Abito-poesia* in cui vi erano elementi ovoidali alternati a curve e rotazioni caratteristici delle sue Intersuperfici. Anche in questi abiti come in quelli di Getulio Alviani, l'indossatore era componente attiva e determinante (Silvia Casagrande, 2016).

Contemporaneamente Paolo Scheggi inizia a sperimentare e a rincorrere una nuova espressività artistica, un nuovo spazio possibile in cui *"l'opera diventa aperta, in costante confronto con l'occhio del lettore e con lo spazio retrostante, o circostante, o interno, creando variazioni e accrescimenti che sono scientificamente misurati e dedotti e non arbitrari"*¹¹. Marucelli e Scheggi si incontrano, dunque, nella propria e personale ricerca legata alla *"dinamica del tempo"*.

Nel 1964 Paolo Scheggi progetta la nuova sartoria creando un ambiente completamente innovativo, lo spazio viene completamente svuotato per creare un contenitore neutro, caratterizzato dai colori del bianco, del grigio e del nero, pronto ad accogliere l'abito. Gli unici e pochi colori che si trovano nello spazio provengono dalle opere di Scheggi collocate nell'ambiente che creano energia vitale che si propaga in tutta la stanza.

Getulio Alviani

«Il mio incontro con gli artisti moderni di 25 anni fa è sfociato in quello con gli artisti della nuova programmazione, e particolarmente con Getulio Alviani, l'op-art prima e gli allumini luminosi poi, che mi hanno dato la possibilità della dimensione magica del metallo illuminato per la valorizzazione di una donna completamente nuova»

(Germana Marucelli)

Sempre agli inizi degli anni Sessanta avvenne l'incontro con il giovane artista dell'arte cinetica e programmata Getulio Alviani che fu il punto di partenza di un'indagine che toccò artisti, stilisti, fotografi, sartorie, scuole di moda e costume e fashion design di mezza Europa. Getulio Alviani era già noto all'epoca dell'incontro con la stilista per le sue superfici metalliche a testura vibratile che mutavano d'aspetto a seconda dell'angolazione da cui venivano esplorate dall'osservatore.

L'abito, indossato dal corpo, era la superficie mobile per eccellenza dove i giochi ottici si potevano trasformare all'infinito, traevano la loro forza innovativa nell'incontro tra forma e segno. Oggi abbiamo testimonianza di questi capolavori grazie alle fotografie di Ettore Sottsass jr. che resero eterni questi abiti. L'abito *Positivo-negativo*, e l'abito plissettato di chiffon di shantung, accolgono e raccontano

attraverso il loro tessuto gli elementari moduli geometrici impiegati in pittura o in serigrafia da Alviani. Gli abiti ripresero quella logica strutturale per rendersi speculari alle opere. Vennero create due linee: *Linea Alluminio* in cui la luce che si rifletteva sui metalli posti sugli abiti era quella che determinava l'assetto strutturale e sempre in divenire dell'abito e *Linea Optical* in cui il segno era in stretto dialogo con il movimento del corpo. Si trattava di abiti di seta, da giorno e sera, dalla linea in coerente evoluzione che traevano la loro forza innovativa nell'incontro tra forma e segno. I motivi, ideati da Alviani, non erano una semplice riproduzione della sua arte su stoffa, ma il frutto di una proficua collaborazione tra artista e stilista e simbolo scambio tra le arti come Lara Vinca Masini parlando della collezione disse "(...) un esempio di alta collaborazione, (...) dell'unità della cultura e dell'interrelazione di diverse discipline". Gli abiti della linea optical vennero presentati nel Gennaio 1965 durante la XXIX Manifestazione della Moda Italiana a Firenze.

Il "*parallelismo operativo*¹²" si ripete per la linea Alluminio che, tra avanguardia e lungimiranza, ha trovato spesso la giusta collocazione in musei e gallerie. Se nella linea Optical è il motivo, dunque il segno, in dialogo con il movimento del corpo a creare le infinite variabili della forma dell'abito, nella linea Alluminio è invece la luce che si riflette sui "*magici metalli*" posti strategicamente sui capi a determinarne l'assetto strutturale e sempre in divenire, similmente alle Superfici a testura vibratile di Alviani dove "*l'opera cambia al minimo spostamento dello spettatore-attore*¹³".

Mentre Getulio Alviani trascriveva i principi dell'optical-art, derivati dalla cinetica visuale, sugli abiti di Germana Marucelli, la stilista fiorentina invece esplorava con sapiente esperienza le potenzialità e le qualità intrinseche dell'abito. L'abito, infatti, non solo prende in considerazione le modalità del corpo, ma necessita anche della presenza di un essere umano per vivere e per realizzare la propria funzione. La piega, inoltre, giocando con lo spazio tra pelle e tessuto, non può che avanzare l'idea di uno spazio transitorio, sempre in movimento. In questi abiti non solo si vedono concretizzati i principi teorici dell'arte cinetica, ma addirittura viene compiuto un passo oltre: l'inganno ottico non è più confermato solo dalla percezione di chi osserva, ma anche dal movimento effettivo dell'opera stessa o meglio dall'essere umano che dentro l'opera vi abita che diventa così una componente attiva e determinante.

Nel 1969 Germana partecipa con Alviani ad un'esposizione alla Galleria del Naviglio di Milano anticipando i tempi nell'ufficializzazione del dialogo tra opera e abito nei territori sacri dell'arte.

3.3.2.3 Elsa Schiaparelli

Elsa Schiaparelli nacque nel 1890 a Roma crescendo in una famiglia di aristocratici e intellettuali. Durante la sua vita si crea una cerchia di amici artisti sempre più stretti. Un giorno durante il suo soggiorno a Parigi accompagnò un amico in un allestimento di Paul Poiret, il più grande couturier dell'epoca che intuendo quanto questa donna così atipica potesse fare da pubblicità ai suoi vestiti le suggerì di prendere in prestito diversi progetti. A metà degli anni '20, lascia fiorire la sua creatività e diventa una designer freelance. Sebbene abbia fondato la sua compagnia nel suo appartamento nel 1927, l'azienda è decollata l'anno successivo quando ha aperto atelier, saloni e uffici in rue de la Paix 4 con "Schiaparelli - Pour le Sport" (Schiaparelli - Sportswear) su la piastra della porta. La collezione inizialmente composta da pezzi di maglieria è stata arricchita con costumi da bagno, pigiama da spiaggia e accessori. I motivi divennero più vari (tartarughe astratte, scheletri, tatuaggi da marinaio, ecc.). Così come i colori, giocando sui contrasti (bianco e nero, nero e sfumature brillanti). Dal 1929 in poi, ha introdotto un numero crescente di innovazioni in termini di materiali, tagli, dettagli e accessori. Da quel momento in poi, le collezioni seguirono a ruota l'una sull'altra al ritmo di quattro presentazioni all'anno.

Le prime collaborazioni hanno sostenuto la prolifica creatività di Elsa Schiaparelli: una collana in porcellana di aspirina con Elsa Triolet; una piega trompe-l'œil dipinta su un lungo abito con il pittore Jean Dunand; gioielli con Alberto Giacometti; un braccialetto di metallo e pelliccia con Meret Oppenheim, per citarne solo alcuni.

Gli anni '30 segnarono le sue collaborazioni più famose: Salvador Dali, con il quale creava pezzi ormai leggendari (abiti con tasche a cassette, un cappello da scarpe, un vestito a stampa aragosta, un vestito a scheletro, il vestito a strappo, il profumo Le Roy soleil bottiglia, ecc.), e Jean Cocteau, i cui disegni erano rappresentati su cappotti, abiti da sera e gioielli. Lo spirito surrealista e artistico si è impadronito di stivaletti in pelle con le dita dei piedi rappresentati da impunture, insieme alla bottiglia di profumo maschile a forma di pipa (in omaggio a Magritte), guanti con chiodi rossi in pitone, stivaletti con frange di lunga pelliccia di scimmia, una collana di Rhodoid incrostata di insetti e borse con decorazioni luminose (a batteria). Elsa Schiaparelli era eccentrica, omogenea al mondo degli artisti di avanguardia con cui era cresciuta e con una concezione della moda sperimentale e ludica. Sapeva che per le ricche signore americane che frequentavano il suo atelier la moda era un gioco che serviva anche a dimenticare la crisi profonda che aveva colpito il loro paese.

I modelli che Dali e Jean Cocteau disegnarono per lei erano una risposta al frivolo desiderio di vestire dei sogni nonostante i complessi significati psicologici che racchiudevano. Capi emblematici che proponevano una riflessione sul significato della moda e che si incastonavano come pietre preziose all'interno di collezioni

estremamente inventive in cui i linguaggi del Dadaismo e del Surrealismo venivano usati in modo leggero e fantasioso. Erano capi che facevano parlare e che solo poche avrebbero indossato ma che lanciavano l'idea che un abito potesse essere un'opera d'arte, un oggetto da museo non destinato neppure alle poche fortunate che frequentavano gli atelier di haute couture. A proposito del cappello-scarpa creato da Dalí, la Schiaparelli scrisse che solo Daisy Fellowes, *"la donna che più di ogni altra faceva parlare di sé con i suoi fantastici abiti, all'epoca il verbo in fatto di eleganza, ebbe il coraggio di indossarlo"*. (Suzy Menkes, 2016)

Era una stilista innovativa e audace, quella che seppe meglio coniugare arte e moda in uno stile unico e inimitabile. Il suo stile si impose per la sua geniale capacità di trarre ispirazione dal mondo dell'arte, di attirare a sé numerosi artisti, soprattutto i Surrealisti, e di trasformare un'idea artistica in una creazione di moda e in questo senso la collaborazione con Salvador Dalí rimase esemplare.

Alberto Giacometti

La sarta conosce Alberto Giacometti grazie al decoratore di interni Jean-Michel Frank che fu tra i primi a interessarsi del lavoro dell'artista. Non si conosce molto della collaborazione di lavoro tra Schiaparelli e Giacometti ma si sa grazie ad una lettera di Diego Giacometti alla madre che nel 1938 i due fratelli avevano deciso di creare alcuni gioielli: *"Questi ultimi tempi abbiamo fatto molto bijoux per donne, braccialetti, clips per vestiti etc, ne abbiamo venduti parecchi a Schiaparelli e a Lelong¹⁴"*. Tra questi oggetti vi erano i bottoni che fecero la moda di quell'anno e il suo utilizzo era diventato un carattere distintivo nelle sue creazioni. Un esempio ne è il tailleur acquistato da Marlene Dietrich impreziosito da tre grandi bottoni in bronzo recanti il tema della sirena di Alberto Giacometti. Gli oggetti dell'artista potevano essere usati come spille, fermagli, bottoni, semplicemente cambiando la montatura. L'ispirazione proveniva dall'arte greca, egizia o quella barbarica. Altri si ispirano alla figura umana o al tema della metamorfosi. Questi abiti rappresentano la più alta espressione dello stile che ha reso grande Parigi. (Casimiro di Crescenzo, 2016)

3.3.2.4 Bruna Bini e Giuseppe Telese

In questo momento di pieno fervore in cui tutti questi scambi e relazioni presero vita, si arrivò alla sintesi universale di Lucio Fontana che fu capace di trasferire i suoi concetti spaziali, i famosi tagli e buchi della superficie, sopra abiti di rarefatta semplificazione. Nacquero nel 1961 tre capolavori per l'atelier milanese di Bruna Bini e Giuseppe Telese per la collezione chiamata *"Modelli-Forme-Idee"*. Lucio Fontana nel suo Manifesto Spaziale del 1946 annunciava: *"L'arte*

può evolversi soltanto attraverso mezzi nuovi. Che si tratti della plastica o della luce". Se nelle sue tele tagliate con chirurgica precisione egli evade "simbolicamente, ma anche materialmente, dalla prigione delle superfici piane" i suoi vestiti, realizzati con lo stesso principio, rappresentano secondo il critico Germano Celant "la linea di frontiera tra interni ed esterni, tra tessuti e pelle."

Tra gli altri artisti che disegnarono nella collezione per Bini e Telese ci furono Enrico Baj, Arnaldo Pomodoro e Lucio del Pezzo. Tutti i vestiti erano divertenti e un po' surreali. Anche se Bruna Bini ricevette poche richieste dai clienti gli abiti di Lucio Fontana furono apprezzati da Iris Clert, famosa mercante parigina e agente di Yves Klein, che ordinò alcuni vestiti per sè e uno per l'attrice Brigitte Bardot.

3.4 Scambi tra moda e design

Introduzione

“La moda è architettura, è una questione di proporzioni”

(Coco Chanel, 1972)

Negli anni Sessanta l'industria tessile grazie al boom economico si sviluppò velocemente ma verso la fine di questo decennio iniziarono le prime difficoltà che porteranno alla crisi degli anni Settanta. I tumulti sociali distrussero ciò che si era ottenuto con la volontà e l'entusiasmo; nel campo tessile le stamperie che nel ventennio precedente avevano reso la produzione moderna una realtà tangibile, iniziarono il loro declino. Gli anni Settanta furono gli anni dei movimenti studenteschi, dei movimenti ecologici e della crisi sociale e proprio da questi fenomeni derivò la tendenza coloristica rivolta alle tinte naturali che simboleggiavano l'essenzialità.

Tra i settori che ne risentirono maggiormente di queste tendenze, troviamo proprio la produzione tessile dove i colori primari, che documentavano la carica ottimistica degli anni Sessanta ora erano rifiutati. Tuttavia all'interno di questo clima non mancano aziende che non cessano di produrre. Un esempio fu la rivista Domus che nel 1970 in collaborazione con la Torino Esposizioni Spa organizzò a

Milano la *Mostra Internazionale Eurodomus 3* che rappresentava nella realtà ciò che Domus raccontava nelle sue pagine fra cui un'esposizione di tessuti allestita da uno stand progettato da Afra e Tobia Scarpa.

All'*Eurodomus 4* a Torino nel 1972 i motivi dei tessuti erano ridimensionati e poco colorati a causa della crisi sempre più difficile che toglieva l'ottimismo e la voglia di colore. Tuttavia dopo anni di crisi per combattere il rigore esposto si sentì il bisogno di portare al mondo tessile un po' di divertimento diffondendo un gusto e un impiego più libero e variabile di tutto lo spazio abitativo. Tutto questo era anche favorito dall'impiego di nuove fibre. Con la fine della crisi ritornò anche la voglia di sperimentare e molte industrie si dedicarono allo studio dei sistemi di colore in grado di garantire un'immagine unitaria della produzione. Importanti ricerche vennero svolte dal Centro Design Montefibre nel campo del "design primario". Nel 1977 il CDM pubblicò il Colordinamo e il Decorattivo con lo scopo di promuovere il decoro considerato finora solo un sottoprodotto della pittura riconoscendogli una propria autonomia di ricerca.

3.4.1 Centri di scambio

La moda prima degli anni Sessanta, si rivolgeva alle persone di alto livello, di gusto sartoriale, oppure alla maggioranza delle persone. Per la massa le soluzioni erano fatte sulla brutta copia del primo modello ma con una qualità inferiore. Il passaggio da questo stato di cose all'abito prodotto industrialmente è il punto di partenza di Nanni Strada per indagare le fasi di processo produttivo per creare l'abito "nuovo". E' attraverso la geometria che trova la svolta per abbandonare l'abito sartoriale. La geometria permette libertà di forme, vestibilità e varietà. In questo modo sposta l'obiettivo dalla forma del corpo ideale a quello dell'abito, alla qualità del tessuto, all'emozione del colore. Abito che non sarà più stagionale ma supererà le barriere del tempo, anche se ne sarà allo stesso tempo testimone.

E' nella fase produttiva che può avvenire il cambiamento del processo creativo: le fasi di lavorazione dell'abito prodotto in serie sono programmate da operatori che studiano e vedono solo le caratteristiche tecniche delle soluzioni, il designer in questa fase è in grado di convertire i difetti in opportunità e di vedere ciò che loro non vedono.

(Nanni Strada, 2016)

Questo approccio di progettazione tipico del design ha suscitato in questi anni un nuovo interesse da parte delle riviste di settore e di architettura, Domus per prima e proposti all'interno di manifestazioni come la Triennale di Milano.

La pubblicazione di un progetto di abbigliamento su una rivista di architettura amplierà il concetto di moda-design generando molto interesse anche tra critici, designer e studiosi.

In Giappone Issey Miyake è il più coerente creatore che gravita intorno a questi temi e che aprirà la strada ad altri importanti designer tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta. Gli abiti in questa ricerca diventano bidimensionali e geometrici, sfuggono alle forme antropomorfe introducendo anche nuovi processi produttivi. L'abito si ibrida con l'architettura come il primo "spazio" abitabile, proiettandolo automaticamente in una nuova dimensione e sottraendolo alla caducità delle tendenze della moda. Tra gli stilisti oggi noti a livello internazionale vi sono Issey Miyake, Rei Kawakubo, Johji Yamamoto e Hussein Chalayan che lavorano in un ambito che si pone tra architettura e design, rivoluzionando il modo di costruire l'abito e mettendo in discussione i canoni fondati su forma, materiali, proporzioni del corpo ripensando già in fase progettuale all'interazione tra il capo e chi lo indossa.

In Italia, gli architetti inseriscono la moda nel loro orizzonte creativo, affiancando all'attività progettuale anche quella teorica, testimoniando interesse e curiosità verso tutti quei fenomeni di costume che incarnano i cambiamenti della società.

Negli anni Ottanta il tessuto era in linea con l'orientamento dell'architettura e del design che riproponevano la tendenza decorativa e il gusto per la superficie, divenne un elemento ad alto potenziale espressivo che trasmetteva all'ambiente un universo di segnali. Il tessuto d'arredo ha subito in questi anni cambiamento di gusto e di modalità applicativa: ciò che prevale è un uso disinibito del colore e delle forme decorative. Nel 1980 Augusto De Stasio organizzò a Milano una mostra dal titolo "*Patchwork in Italia*" raccogliendo idee e proposte tessili di quattordici artisti e designer per rinnovare una tradizione decorativa.

Un movimento nato nel 1980 di fondamentale importanza fu *Memphis*, formato da un gruppo di architetti e designer desiderosi di utilizzare il decoro in contrasto con i metodi usati negli anni Sessanta e Settanta. Il tipico decoro Memphis era ripetibile, astratto e senza assi. Tra i suoi membri molti si occuparono di tessuti fra cui George Sowden, Ettore Sottsass e Nathalie du Pasquier nei cui tessuti si potevano trovare tutte le fonti di ispirazioni tra le quali il Cubismo, il Futurismo, il graffitismo ecc..

Un altro movimento interessante fu *Alchymia*¹⁵ fondata nel 1976 da Alessandro Mendini. Nel 1982 Mendini lanciò un ambiente per Alcantara che lanciò il materiale tessile omonimo allestendo una mostra dal titolo *Materiale-Idea* a cui parteciparono molti altri designer invitati a proporre idee nuove per utilizzare il nuovo tessuto molto pregiato finora usato solo nel campo della moda. Si tratta

di un tessuto talmente fine che non presenta ne trama ne ordito, un tessuto non tessuto. Può essere tinto, stampato o forato.

Domus, negli anni Ottanta, sotto la direzione di Mendini riserva alla moda uno spazio sempre maggiore arrivando a dedicarle una rubrica intera, raccontando come designer, architetti e artisti si siano rapportati alla moda e come quest'ultima abbia sofferto di un pregiudizio ideologico che negli anni Ottanta sarebbe andato scemando. L'abito era visto come architettura del corpo e grande comunicatore, nell'editoriale con cui enuncia le nuove linee guida della rivista Mendini scrive: *“Delle cose mi importa più la mutazione che la stabilità, più l'indeterminatezza che la certezza (...) E' per questo che cerco di pensare all'architettura come lo stilista pensa a un vestito, e che considero il vestito come la più piccola architettura, il più piccolo e virtuosistico spazio costruito attorno alla persona, intimamente aderente al suo corpo: un abitacolo libero e cangiante all'infinito secondo l'anarchico gioco del “decoro” (...) E mi dico: magari anche l'architettura avesse le sue sfilate, avesse un carattere stagionale, cambiasse così come i decori su una gonna!¹⁶”*

In occasione del primo numero Domus Moda del 1981, presso il Centrodumos a Milano viene inaugurata la mostra *Cappelli e scarpe di 12 designer*, prodotti da Borsalino di Alessandria e Sheraton di Verona dove erano esposti oggetti disegnati da Gae Aulenti, Mario Bellini, Andrea Branzi, Achille Castiglioni, Ignazio Gardella, Ugo La Pietra, Vico Magistretti, Enzo Mari, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Roberto Sambonet ed Ettore Sottsass Jr.¹⁷ L'obiettivo di Mendini nell'ideare questi due supplementi era quello di offrire diversi punti di vista sulla moda e sui suoi numerosi volti. Alla redazione di Domus Moda lavorano molte personalità tra le quali: Andrea Branzi e Achille Bonito Oliva, il progetto grafico era affidato a Ettore Sottsass e art director era lo Studio Alchimia. (Elena Fava, 2018)

Un'ulteriore conferma della relazione tra moda e design sono le esposizioni allestite in Italia e all'estero come *Conseguenze impreviste. Arte, moda e design: ipotesi di una nuova creatività in Italia* del 1982 a Prato o quelle dalla XVI Triennale di Milano. La rassegna della Triennale si propone di contribuire alla realizzazione del Museo della moda, necessario secondo Mendini per conferire dignità culturale al sistema della moda italiana. Anche Andrea Branzi sosteneva la necessità del museo constatando quanto la sua produzione fosse *“strettamente legata alla moda e debitrice a questa di un profondo rinnovamento e di una diversa apertura verso il mondo¹⁸”*. L'integrazione tra design e moda costituisce anche uno dei punti base della Domus Academy.

3.4.2 Le personalità

3.4.2.1 Gio Ponti

Giò Ponti, l'artefice della sinergia tra arte, design e industria, la sua creatività non aveva frontiere. Il grande architetto e designer milanese durante la sua lunga carriera artistica lavorò molto su questi temi realizzando anche disegni e decorazioni per tessuti, stoffe e tappeti tra i quali: *"Estate"* con i suoi grandi disegni e colori vivaci che sembra disegnato a matita su tela e poi velocemente colorato ad acquerelli; *"Cristalli"* con elementi romboidali che sembrano dare un effetto tridimensionale; *"Eclissi"* che fu presente sulla copertina di Domus n° 328 del 1957; *"Recinto"* e tanti altri. Il suo operare influì profondamente sull'attività dell'artigianato tessile e concorse all'elevamento del gusto della produzione dell'epoca.

3.4.2.2 Ezio Mari

Mari rivendica una nuova dignità estetica per il prodotto pensato per la produzione in serie: concentra la propria poetica sul lavoro fino a produrre una serie di oggetti d'uso che sono vere e proprie opere d'arte. Tra i progetti quelli che riguardano l'ambito tessile sono i disegni per stampa su tessuto, in particolare foulard che vengono da lui presentati come *"Interventi di tipo linguistico, ai fini di una maggior durata su progetti condizionati da necessità di comunicazione o decoro"*.

Mari nell'arte voleva sottrarre l'esperienza estetica legata alla spontaneità per spostarla a qualcosa di logico e programmato che segue delle regole che portano allo sviluppo della forma, lasciando però margine all'imprevisto. Il supporto tessile con la sua periodicità ed il suo aspetto modulare rimanda agli ideali espressi dal movimento, inoltre il filato con la sua cangiantezza permetterebbe la sperimentazione della quarta dimensione. In alcuni dei suoi disegni di stoffe si potrà osservare la ripetizione in serie di un modulo anche se l'artista negherà una valida esperienza di arte programmata legata al tessuto.

3.4.2.3 Bruno Munari

Il prodotto tessile compare più volte nella produzione artistica di Munari e rappresenta i suoi principi legati alla conoscenza delle potenzialità espressive della materia e del processo produttivo che sta dietro a ogni prodotto. E' un artista che per tutta la sua vita artistica ha compiuto ricerche in zone non convenzionali, esplorando le possibilità materiche strutturali e formali di nuovi pezzi per

produrre oggetti a comunicazione visiva e plurisensoriale. Il percorso di Munari è caratterizzato dalla ricerca e sperimentazione sulle possibilità espressive di tutti i materiali; il tessuto è particolarmente interessante in questo senso perché con le sue caratteristiche di duttilità ed elasticità è adatto ad interagire con gli altri materiali. Reagisce agli agenti esterni muovendosi e modificandosi e quindi è forma spontanea.

Fra le opere di Munari che riguardano il tessile oltre ai vari oli su tela, vanno ricordate le più recenti esperienze nella stampa su tessuto. I disegni per stampa su tessuto, progettati per Assia, dove utilizza un diverso approccio partendo dalla tecnica e non dalla pittura e che rappresentano un tentativo di conciliare i due estremi espressi nel titolo *“La regola e il caso”*, era infatti presente il concetto di programma ma allo stesso tempo disturbato dalla casualità. Si tratta di un tessuto stampato a righe o a puntini con una texture regolare sul quale con un particolare procedimento venivano fatte cadere delle gocce secondo un criterio di casualità. Tutto è avvenuto quando il progettista durante una visita in fabbrica si accorge che da una macchina fuoriesce una goccia di acido che macchia in modo casuale i tessuti, questa pura casualità era per Munari una maniera per reagire alla periodicità del percorso di stampa che è sempre consistito nella ripetizione di un modulo e così diventò elemento determinante nella decorazione del tessuto, permettendo di produrre un disegno unico, irregolare, mai uguale e irripetibile. Con i ritagli presi da questi tessuti Munari realizzò dei collage chiamati *Prove d'autore* che presentò al pubblico dell'arte nel 1983. Si arrivò così all'opera d'arte lasciando inalterati gli intenti estetici e i metodi (Luca Zaffarano, 2015).

3.4.2.4 Piero Fornasetti

“Gli incanti procurati dalla fantasia di Fornasetti con i tessuti erano una continua sorpresa, assecondavano il bisogno di favola e la sete di fantasia presenti in ogni uomo. Ogni sua creazione era un dono pensato apposta per far andare oltre la realtà, per far sorridere e stupire. Proponendo un tessuto Fornasetti faceva un dono del suo spirito fanciullesco, della sua ironia e della sua intelligenza come ancora continua a fare proprio per trasformare ogni nostro gesto in una riscoperta del mondo, delle cose e del nostro modo di esistere¹⁹”

Pietro Fornasetti era un altro artista di cui Ponti parlava spesso in Domus che iniziò a stampare fazzoletti e cravatte per gli amici, molto originali e nuove sia nella tecnica che nel gusto. Si trattava di tirature limitate ma visto il grande interesse che queste generarono, fino agli anni Cinquanta l'artista crebbe una vera e propria produzione di tessuti stampati aggiungendo tessuti per mobili, abiti e costumi. Le sue creazioni erano imprevedibili come la sua arte, piuttosto che disegnare

attingeva dall'archivio delle sue collezioni, pezzi autentici dell'arte grafica ottocentesca o popolare: *“da carte da geografiche e da gioco, da cataloghi militari, da album di sarte stellari, da insegne di osterie e scatole di fiammiferi, Fornasetti estrae le sue ispirazioni con una sottile sensibilità dalla stampa, con un fiuto particolare, ben distinto e indipendente da quello della pittura e del disegno²⁰”*.

Gli incanti procurati dalla fantasia di Fornasetti con i tessuti erano una continua sorpresa, assecondavano il bisogno di favola e la sete di fantasia presenti in ogni uomo. Ogni sua creazione era un dono pensato apposta per far andare oltre la realtà, per far sorridere e stupire. Proponendo un tessuto Fornasetti faceva dono del suo spirito fanciullesco, della sua ironia e della sua intelligenza come ancora continua a fare proprio per trasformare ogni nostro gesto in una riscoperta del mondo, delle cose e del nostro modo di esistere: *“si tratta di una produzione variatissima, che sorge da fermenti e atteggiamenti e modi spesso individualissimi, e questo spiega la ricchezza dei suoi motivi, ma è continuamente e validamente sostenuta da organismi che come la Triennale la conducono a un periodico confronto internazionale.²¹”*

3.4.2.5 Archizoom

Il gruppo Archizoom fin da subito dopo la sua unione redige una Relazione moda, questa non venne mai pubblicata ma serviva a loro per mettere a fuoco i presupposti della Superarchitettura e per delineare la figura del super consumatore. Il loro giudizio sulla moda si evince come non fosse positivo in quanto associata al consumismo e alla cultura di massa ma opponendosi ad essa ne stabilivano allo stesso tempo un rapporto dialettico captandone tutti i suoi mutamenti. La moda e l'abbigliamento rappresentarono per il gruppo fin dai loro esordi un riferimento costante per tutta la loro produzione.

Nel 1972 nel numero di in. Dedicato a Moda e società venne pubblicato il progetto delle *Mitrie per coppie*, che il gruppo fiorentino identifica come *“le prime esperienze di progettazione di super-oggetti per l'abbigliamento²²”*. Si tratta di copri capi dalle forme architettoniche ideati nel 1969 da Paolo Deganello, oggetti il cui funzionamento è legato al comportamento di chi li indossa. Sono costituiti da una struttura ad incastro: nel momento in cui la coppia che li indossa entra in contatto un dispositivo interno produce da una parte luce e dall'altra un sibilo. Queste prime sperimentazioni misero in evidenza gli sconfinamenti disciplinari e aprirono la strada alle prime indagini sull'abito inteso come strumento di comunicazione. Il gruppo creò per Poltronova anche una serie di decorazioni per tessuti con motivi ispirati alla Pop Art. Le loro ricerche hanno contribuito ad alimentare il dibattito che soprattutto negli anni Ottanta si accese per definire lo statuto della moda e dei suoi protagonisti in relazione con l'arte, il design e l'architettura anche se le

diverse proposte non andranno mai oltre la realizzazione di prototipi e modelli di campionario. (Elena Fava, 2018)

Dressing Design

Dressing Design è un neologismo per circoscrivere l'ambito di progettazione di oggetti per l'abbigliamento. Compare in alcuni disegni del 1970 in cui sono rappresentate una serie di costumi-body unisex. Il termine è ufficializzato nelle pagine del periodico *L'uomo Vogue* dagli stessi autori che affermavano che "*vestirsi è facile perchè l'eleganza è morta*²³", rivelando fin dall'inizio il loro rapporto ambiguo con la moda tradizionale alle cui rigide convenzioni si contrapponevano con un uso libero e creativo dell'abito che diventava uno strumento di comunicazione.

Dressing Design è una proposta progettuale da collocare nell'ambito della moda, quest'ultima costituisce un riferimento costante per il gruppo e gli offre una lente di ingrandimento e gli strumenti con cui tracciare gli sviluppi della loro utopia. Vengono considerate sia le qualità intrinseche dell'indumento sia la necessità di impostare la produzione a livello industriale. Per il gruppo l'abito può entrare a far parte dell'orbita del designer. Questo sistema di abbigliamento era concepito con una natura architettonica, e questo era ben evidente dal titolo. Il progetto dell'abito era inteso come oggetto e elementare forma di habitat per il corpo si nutre della carica polemica che in questi anni Sessanta e Settanta stava permeando la società e si pone in contrapposizione ai concetti stagionali di gusto e di stile dettati dalla moda. La moda allo stesso tempo offriva una piattaforma inedita da cui osservare l'incontro-scontro tra la cultura progettuale e il mercato dei consumi. Poteva essere personalizzato con degli accessori e dei tessuti progettati ad hoc. Questa tuta, già oggetto di sperimentazione negli anni delle avanguardie, diventa in quegli anni indumento in voga e vennero distribuite da Elio Fiorucci. Questa collaborazione viene ulteriormente rafforzata nel 1972 quanto a Mare Moda Capri viene presentata la collezione body-tuta indossata da modelle in un atmosfera da happening.

Questa elaborazione teorica di *Dressing Design* viene diffusa su riviste di architettura e design con l'obiettivo di contestare alla moda di quegli anni la mancanza di rapporti tra progettista e industria. Il loro fine non è quello di proporre un abito alla moda ma di proporre un nuovo modo di indossare l'abito. (Elena Fava, 2018)

Dressing the dragon

Nel 1974 il *Dressing design* si evolve in *Dressing the dragon*, come proposta di abbigliamento per l'industria e sempre distante dallo stilismo della moda. Su questo progetto lavorarono due designer appartenenti al collettivo, Lucia e Lidia Bartolini, che svilupparono anche il progetto vestirsi Arabo che consisteva in un sistema di abbigliamento componibile, composto da capi di struttura lineare ottenuti mediante l'impiego razionale del tessuto e con poche operazioni di taglio e cucitura. Abito concepito come un oggetto con caratteristiche tecniche e funzionali. Dressing the Dragon è il titolo di due collezioni i cui capi vengono presentati giù dal corpo, aperti, per meglio mostrare l'utilizzo di un rettangolo di tessuto.

Vestirsi è Facile

Nel filmato *Vestirsi è facile* il collettivo sviluppa il concetto d'abito inteso come tessuto, svincolato dalla forma del corpo. Si tratta di un quadrato di stoffa con il lato di 70cm che è assunto come elemento base per la confezione dell'abito, senza scarti di materiale. Si tratta di una proposta di abiti di taglia unica e unisex per le aziende di abbigliamento²⁴. Vestirsi per Archizoom è un'attività creativa, intesa come libera e infinita combinazioni di possibilità realizzate grazie a pochi capi geometrici adatti alla produzione seriale, che sono in grado di adattarsi al corpo e neutri così da essere poi personalizzati a piacimento in modo che ognuno sia in grado di progettare la propria immagine.

3.4.2.6 Superstudio

Gli esponenti di Superstudio prendono spunto dalla trama del film di Alexander Mackendrick, lo scandalo del vestito bianco del 1951 in cui viene narrata la storia di un chimico che scopre una fibra indistruttibile e con questa costruisce un abito bianco, perfetto ed elegante che gli consente di utilizzarlo in ogni situazione. Dopo sole due settimane però questo vestito si autodistrugge, lasciando lo scienziato in mutande in mezzo alla strada. L'epilogo del film per Superstudio diventa rappresentativo della condizione della moda nella società moderna, produrre un abito che aumenti la nostra possibilità di integrarci nel mondo ma che allo stesso tempo abbia un tempo di vita limitato e quindi costringa alla sua sostituzione. Superstudio quindi propose la cessazione di ogni attività di progettazione riferita all'abito verso una progettazione puramente funzionale.

"(...) Ora che abbiamo scoperto che possiamo far a meno dell'architettura possiamo far a meno di ogni progettazione. Possiamo far a meno della Moda che è solo un'altra sovrastruttura. Il problema non è vestirsi in un modo piuttosto che un altro, il problema è non vestirsi affatto, e far a meno di questo bisogno indotto. (...) L'unico progetto è disegnare noi stessi, l'unico oggetto di progettazione è la nostra vita. E allora: adoperare gli abiti come abiti reali: indossarli come e quanto serve e fintanto che non siano rotti; riutilizzare vecchi vestiti, scambiarseli, trasformarli da soli, riscoprire i costumi, le uniformi, le mascherate solo per farla finita coi travestimenti una volta per tutte; adoperare il banale e il quotidiano. Adoperare il vestito funzionalmente e usare la testa e il linguaggio per la comunicazione, lasciando stare le etichette e le bandiere indossate..."²⁵

3.4.2.7 Nanni Strada

"Nanni Strada, ovvero il design che diventa moda, o meglio, la moda intesa come disciplina progettuale, il vestito che diventa architettura. Ma un'architettura assolutamente tarata a corpi che vivono, viaggiano, sognano, amano.

Nanni Strada è la protagonista trentennale di una moda che sovverte le regole tipiche dell'alta sartoria, lontana dal modo tradizionale di concepire l'abito. Come tutti gli sperimentatori più puri, Strada unisce alla curiosità della ricerca (sui materiali, sulle forme, sulle tecniche) una sana irriverenza verso i codici prestabiliti: la precisa volontà di negare ogni statuto la porta a cercare nuovi orizzonti possibili, nell'obiettivo di evitare al corpo ingessate scomode e rigide corazze"²⁶.

(Beppe Finessi)

Il sistema di abbigliamento di Nanni Strada rappresenta la sintesi di un'acuta corrispondenza creata tra processo di produzione e struttura del materiale semilavorato che determina in modo percepibile le caratteristiche estetiche e funzionali del manufatto finale. Svincola la progettazione dell'abito di criteri dell'alta sartoria applicando alla realtà industriale il concetto di Abito design, ne è un esempio la collezione per Sportmax del 1971-72 e quella Etnologica per MaxMara dove si può osservare come applica le sue teorie sulla geometria dell'abito alla realtà industriale. La collezione presentava pezzi geometrici, piatti, senza tagli e sfoderati. I vestiti vennero fotografati non indossati, per ritrovare la forma geometrica e piatta dei disegni. Flavio Lucchini, art director di Vougue Italia, colpito dalle creazioni di Nanni Strada decise di dedicare quattro pagine della sua rivista al design nella moda e al suo linguaggio. Anche Domus pubblicò poi articoli sull'abito abitabile e la collezione venne esposta alla Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo. Queste collezioni saranno il preludio del metaprogetto *Il manto e la Pelle*, presentato alla XV Triennale nel 1973 e premiato nel 1979 con il premio Compasso d'Oro.

Il manto e la Pelle

Il progetto è composto da due componenti, un mantello ed una tuta, il primo che assolve una funzione coprente termica e sovrastrutturale, il secondo che è elemento strutturale di base. Per ottenere questo prodotto c'è stato un avvicinamento tra l'analisi del procedimento tecnologico e lo studio della forma relazionata alle caratteristiche del materiale, così si è arrivati alla realizzazione di un progetto di disegno del prodotto industriale tessile. Questa relazione si può rilevare nei due elementi che costituiscono il sistema di abbigliamento. Il *manto* è ottenuto con il tessuto a trama e ordito lavorato a telaio e la sua forma deriva dalla geometria piana, modellandolo secondo le direzioni della struttura del tessuto e prevedendo tagli geometrici e combinazioni delle parti senza scarti. La *pelle* invece è prodotta a maglia, senza cuciture, il punto della scollatura corrisponde al punto del cavallo.

Questo procedimento di tessitura ideato da Nanni Strada e Clino Castelli fu molto rivoluzionario e raccontato in un film alla X Triennale del 1973. Lo scopo fu quello di realizzare tre delle configurazioni fondamentali con un'unica operazione automatica senza necessità di assemblaggi, cuciture, e altri aggiustamenti. I metodi sono il Politubolare che utilizza due cilindri di tessuto, il Monotubolare strutturato sulla tessitura di un unico cilindro e il Pilot che è utilizzato per la collezione di collant senza cuciture. Questo sistema di abbigliamento rappresenta molto bene la cultura diffusa negli anni Settanta, è pensato per essere prodotto industrialmente e quantitativamente. Le due tendenze di questi anni erano: una nell'ambito della produzione industriale mentre l'altra dalla licenza poetica, dall'attività ludica che tiene sott'occhio la relazione con le arti visive, la moda, i veloci cambiamenti di gusto sociale. Quindi creatività da una parte e tecnica dall'altra che saranno poi il successo della moda italiana. Il suo sistema di abbigliamento inoltre è composto da due unità distinte che valorizzano due aspetti del tessile nell'abbigliamento: il mantello rappresenta la superficie tessile nella sua essenza, il trionfo del tessuto, mentre la tuta l'affermazione della forma umana senza però mortificare il tessuto stesso.

1. Anne Hollander (1930-2014) è stata un'autonoma storica di arte e abbigliamento, specializzata nella loro relazione. Da http://www.anne-hollander.com/?page_id=33 consultato il 27 Marzo 2019

2. Sull'argomento, cfr. Henry Van de Vede, Die kunstlerische Hebung der Frauentracht, Krefeld 1900; Album moderner, nach Kunstlerentwurfen ausgeführter Damenkleider, Dusseldorf 1900, con testo di Maria van de Velde; Maria van de Velde, Sonderausstellung Moderner Damenkostume, "Dekorative Kunst", VII, 1901, pp. 41-47
3. Delaunay Terk, Sonia. - Pittrice ucraina (n. in Ucraina, 1885 - m. Parigi 1979); moglie di Robert. Passata l'infanzia a Pietroburgo, completò i suoi studi in Germania(Karlsruhe) e in Francia, stabilendosi definitivamente a Parigi nel 1906. Nelle prime opere l'influenza di Gauguin e van Gogh si evidenzia nell'aspirazione del colore. Nel 1910 sposò R. Delaunay e affiancò la sua ricerca a quella del marito, in maniera del tutto personale, applicando gli studi sul simultaneismo cromatico non soltanto ai suoi quadri, ma anche a rilegature, mobili, stoffe, modelli di moda, e alla scenografia. Da <http://www.treccani.it/enciclopedia/sonia-delaunay-terk/> consultato il 27 Marzo 2019
4. Renato Giani, Un milione per una cravatta. Testo introduttivo. Pubblicato in Il Concorso Internazionale "Battistotti-La Cravatta", Roma 1958
5. Enzo di Guido, Abiti D'Autore, Marie Claire, Settembre 1958, p. 20
6. Rosa Genoni, Rivendicazioni femminili nella moda, "Vita d'arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna", n. 11, 1908, pag. 202-207: 206
7. Carlo Cardazzo (Venezia, 1908 - Pavia 1963), intraprendente collezionista, mecenate, editore e gallerista, è una figura centrale del panorama culturale italiano e internazionale del XX secolo. Nel 1935 fonda a Venezia le Edizioni del Cavallino e nel 1942 apre l'omonima Galleria in Riva degli Schiavoni, con cui avvia un'intensa attività espositiva legata ai maestri del Novecento e ai nuovi percorsi dell'arte postbellica. È stato un pioniere nell'aprire scambi con il contesto artistico internazionale. Grazie a innovative strategie culturali e a una estesa rete di relazioni, ha organizzato esposizioni di numerosi protagonisti dell'arte internazionale. Da <http://archivi.cini.it/cini-web/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000036/fondo-cardazzo.html#more> consultato il 28 Novembre 2018
8. I tessuti sono prima stampati dalla ditta Toninelli di Milano e poi dalla ditta Achille Pinto di Casnate (Como). Da Giovanni Bianchi, Un cavallino come logo. La storia delle edizioni del Cavallino di Venezia, prefazione di Dino Marangon, Venezia 2006, pag. 221-227
9. Barbara Rei, La vita artistica, Stile, n. 9-12, pag. 44-45
10. Vittorio Bonicelli, La sarta dei poeti, Tempo, XI, 20-27 Agosto 1949, pag. 20
11. Ilaria Bignotti, Paolo Scheggi. Tracce per una biografia, in Paolo Scheggi, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2010-2011), a cura di Giuseppe Niccoli e Franca Scheggi, Bologna 2010, pag. 21
12. Carlo Munari, Alviani, Linea grafica, XVIII, 1966, 2
13. Da Germana Marucelli, collaborazioni con artisti: Getulio Alviani <https://associazionegermanamarucelli.org/marucelli-alviani/>
14. Lettera di Alberto Giacometti alla madre Annetta, Parigi 6 Maggio 1938. Zurigo, SIK-ISEA, n. 274.A.2.2.78
15. Nel 1976 Alessandro e Adriana Guerriero fondano a Milano lo Studio Alchimia, primo esempio di progettisti produttori. Nel Manifesto teorico del gruppo, Alessandro Mendini scrive "Per Alchimia le discipline non interessano in quanto sono considerate all'interno delle loro regole. Anzi, è importante indagare nei grandi spazi liberi esistenti fra di esse. Per Alchimia vale l'ipotesi che debbano convivere metodi di ideazione e di produzione confusi, dove possano mescolarsi artigianato, industria, informatica, tecniche e materiali attuali e inattuali." Sono oggetti artigianali, di recupero, di massa, improbabili, provocatori, Kitsch, tutti molto carichi di teoria. Si lavora e si sperimenta su molti settori: la Pensione Ideale (Franco Raggi), le Copertine di Domus (Occhiomagico), l'Abito Sonoro e la performance di Persone Dipinte (Anna Gili), lo Stilismo della moda (Cinzia Ruggeri). Nasce il design Neo-moderno, il nuovo design italiano.

16. A. Mendini, Cosmesi universale, in Domus Moda, n.1, supplemento a Domus, 1981, n 617, p.1
17. News: cappelli e scarpe di 12 designer, in "Domus", 1981, n 619, p. 30
18. A. Branzi, Più che un museo, in Domus moda, n 2, supplemento a Domus, 1981, n 621, pp.14-16
19. Pinuccia Magnesi in Tessuti d'autore degli anni 50, pag. 16
20. Giò Ponti in Domus, Maggio 1950
21. Agnoldomenico Pica in "Forme Nuove in Italia. Stile, forma, colore, nell'artigianato e nell'industria", C. Bestetti, Roma, 1957, pag. 5-16
22. Archizoom Associati, Dressing Design, in "in.", p. 56
23. V.A., Gli Archizoom e il loro Dressign Design. Progetto per un nuovo modo di vestire, in "L'uomo Vogue", 1972, n. 19, pp. 68-73
24. M. Sisto, Dalla Triennale di Milano: l'abito design, in Vogue Italia, 1973, n 263, p. 254
25. Argomenti e immagini di design, 8, Novembre-Dicembre 1972, pp.43-47, numero monografico intitolato Moda e società, coordinato da Gillo Dorfles
26. Beppe Finessi tratto da Abitare n. 415 marzo 2002

Fig. 97 Rosa Genoni,
Manto da corte Pisanello, (1906)



Fig. 98 Rosa Genoni,
La Primavera, (1906)





Fig. 99 Botticelli, La Primavera, (1477-1482)

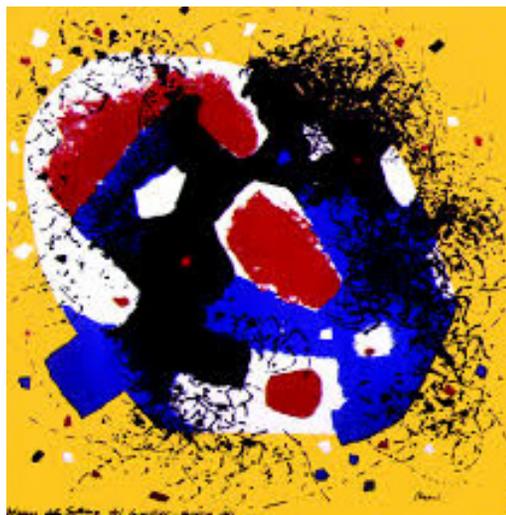


Fig. 100 Edmondo Bacci, foulard di seta stampata, Avvenimento rosso e blu, (1958)
Fig. 101 Edmondo Bacci, foulard di seta stampata, Avvenimento fondo giallo, (1960)
Fig. 102 Edmondo Bacci, senza titolo

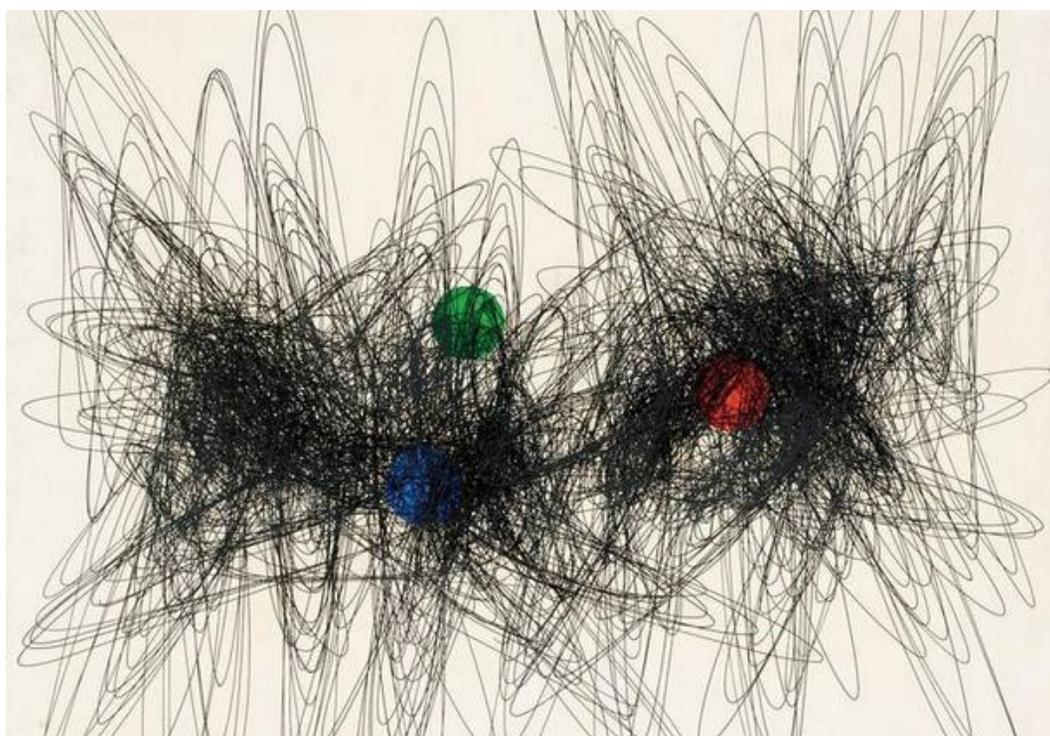


Fig. 103 Roberto Crippa, foulard di seta, Groviglio su fondo bianco, (1952)

Fig. 104 Roberto Crippa, foulard di seta, Groviglio su fondo nero, (1952)

Fig. 105 Roberto Crippa, Spirali

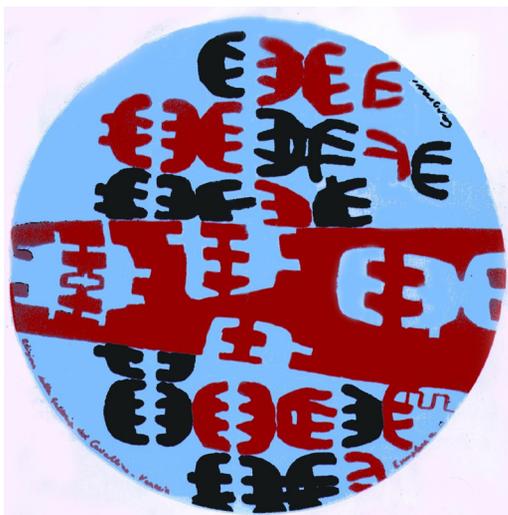


Fig. 106 Roberto Capogrossi, foulard di seta, Superficie tondo azzurro, (1958)

Fig. 107 Roberto Capogrossi, foulard di seta, Superficie, (1958)

Fig. 108 Roberto Capogrossi, Superficie 295, (1958)

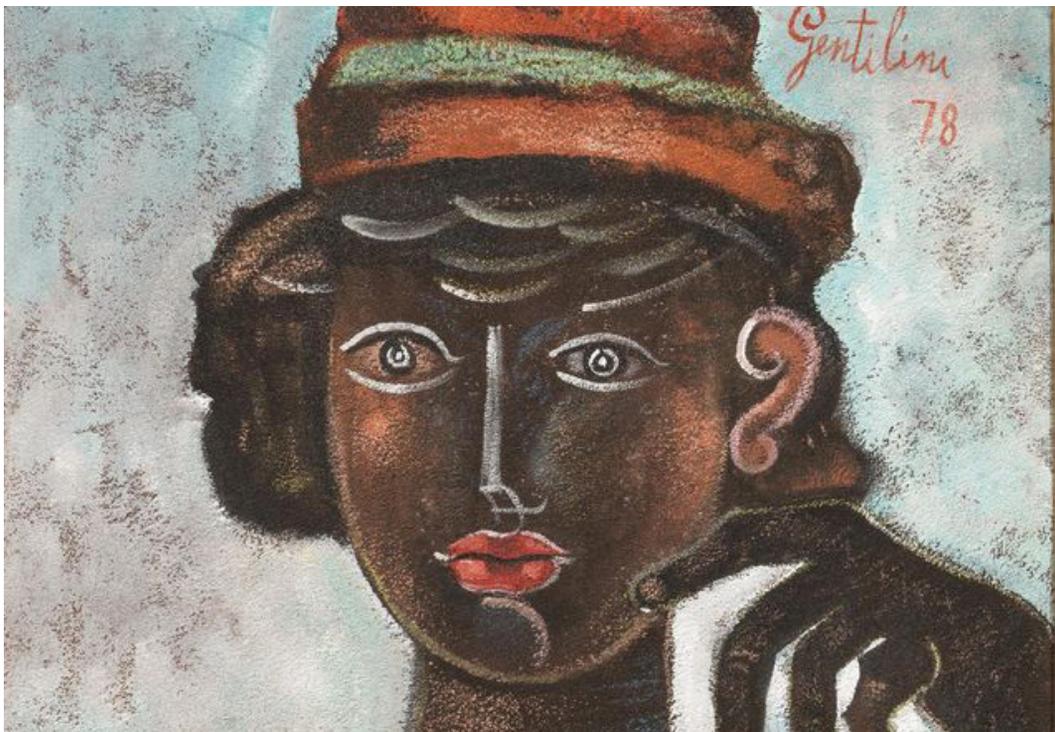
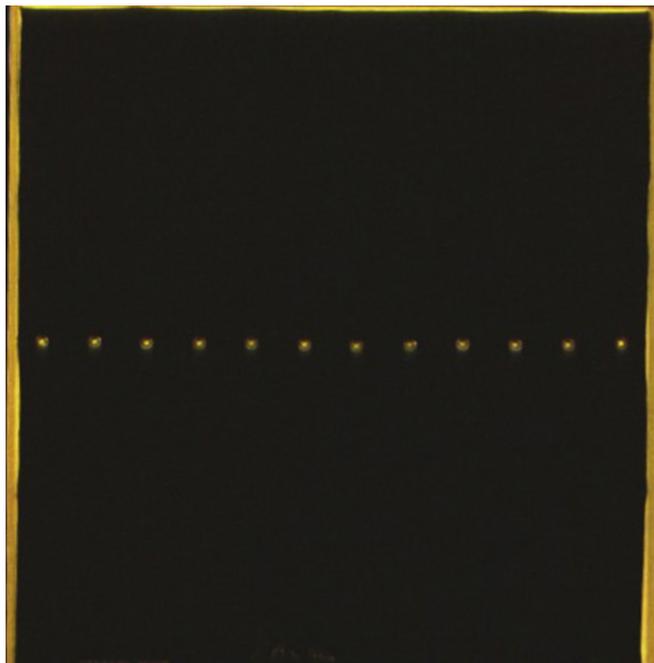
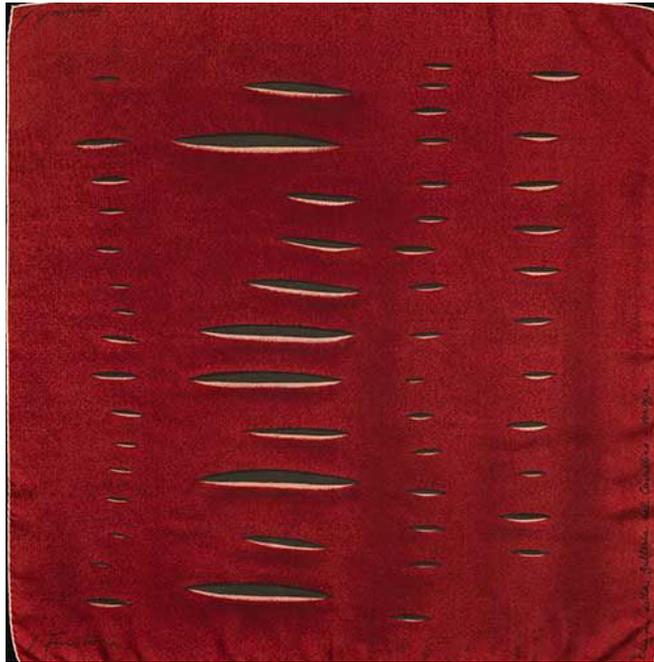


Fig. 109 Franco Gentilini, foulard di cotone, Ragazza di fronte su fondo rosso, (1959)

Fig. 110 Franco Gentilini, foulard di cotone, Ragazza col limone, (1957)

Fig. 111 Franco Gentilini, Busto di ragazza, dettaglio (1978)



The image shows a close-up of a red fabric with a fine, woven texture. Three diagonal slits are cut into the fabric, creating three parallel, elongated triangular sections. The slits are cut from the top-left towards the bottom-right. The fabric has a slightly uneven, organic appearance with some minor imperfections and variations in the red hue.

Fig. 112 Lucio Fontana, foulard di seta, Concetto spaziale rosso, (1960)
Fig. 113 Lucio Fontana, foulard di cotone, (1968)
Fig. 114 Lucio Fontana, Concetto spaziale. Attese, (1968)





Fig. 115 Elsa Schiaparelli con Salvador Dali, Lobster Dress, (1937)

Pagina successiva

Fig. 116 Elsa Schiaparelli con Salvador Dali, Cappello scarpa

Fig. 117 Elsa Schiaparelli con Salvador Dali, Cappello scarpa

Fig. 118 Salvador Dali per sua moglie ha creato gioielli come Le Labbra di Rubini (1950) ispirati dal sofà Mae West et l'Occhio del tempo (1949) ispirato al suo quadro *La Persistenza della memoria*.



Fig. 119 Elsa Schiaparelli con Salvador Dali,
Abito da sera con velo collezione Circo,
(1938)





Fig. 120 Elsa Schiaparelli tailleur, (1938-39), tessuto in lana bouclé, bottoni di bronzo dorato di Francois Hugo su modello di Alberto Giacometti

Fig. 121 Elsa Schiaparelli con Jean Cocteau, giacca da sera (1937), tela di lino







Fig. 122 Ugo Mulas, Benedetta Barzini indossa abiti di Mila Schon ispirati all'opera di Lucio Fontana, (1969)

Fig. 123 Ugo Mulas, benedetta Barzini indossa abiti di Mila Schon ispirati all'opera di Alexander Calder (1969)

Fig. 124 Ugo Mulas, benedetta Barzini indossa abiti di Mila Schon ispirati all'opera di Lucio Fontana, (1969)

Pagina successiva

Fig. 125 Lucio Fontana per l'atelier Bini-Telese, abito (1961)

Fig. 126 Dangelo (Sergio Reggiori) per l'atelier Bini-Telese, abito (1961)

Fig. 127 Lucio Fontana per l'atelier Bini-Telese, Abito Saziale, (1961)

Fig. 128 Enrico Baj per l'atelier Bini-Telese, Abito Saziale, (1961)





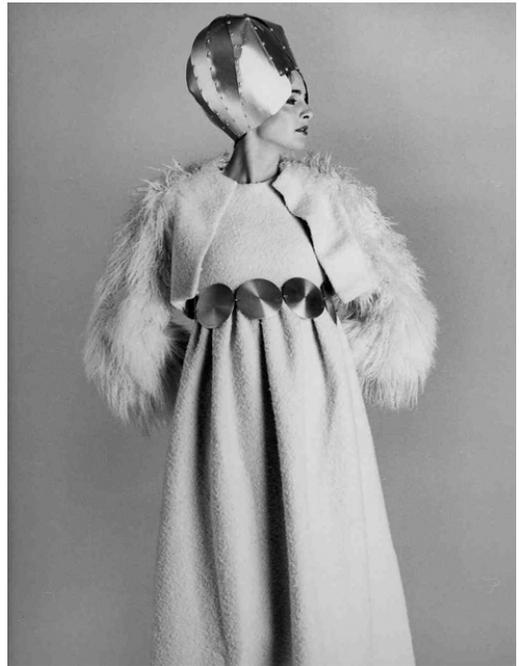


Pagina precedente

Fig. 129 Piero Gilardi, Vestito
Natura (1964)

Fig. 130 Piero Gilardi, Vestito
Natura Betulle (1964)

Fig. 131 Germana Marucelli e
Getulio Alviani, Abito da sera linea
Optical, (1965)





Pagina precedente

Fig. 132 Germana Marucelli e Getulio Alviani, Abito da cocktail Linea Alluminio, (1968-69)

Fig. 133 Germana Marucelli e Getulio Alviani, Calzarighe Op-Art, (1965-66)

Fig. 134 Germana Marucelli e Getulio Alviani, Abito da sera linea Optical (1965)

Fig. 135 Germana Marucelli e Getulio Alviani, Abito da sera Linea Alluminio, (1968-69)

Fig. 136 Paolo Scheggi, Rosso, (1956)



Fig. 137 Germana Marucelli e Paolo Scheggi, Abito da mare, (1963)





Fig. 138 Germana Marucelli e Pietro Zuffi, abito da Giorno linea Gentile Indossato da Maria Cumani, (1949)

Fig. 139 Germana Marucelli e Moreno, abito linea Saio, (1971)

Fig. 140 Germana Marucelli, Abito da giorno Linea Sampan, (1967)

Fig. 141 Germana Marucelli e Paolo Scheggi, abito da Cocktail linea Assira, 1962.

Fig. 142 Germana Marucelli, abito da Sera linea Alluminio ideato con Paolo Scheggi, e abito da Giorno, linea Alluminio, in collaborazione con Getulio Alviani, (1968/69)



Fig. 143 Nanni Strada, Il Manto e La Pelle, (1973)
Fig. 144 Nanni Strada, Abito Politubolare, (1973)





Fig. 145 Archizoom, Dressing Design

Fig. 146 Archizoom, Dressing Design

Fig. 147 Archizoom, un'abito "Vestirsi è facile" e la sua caratteristica cucitura che eliminava il problema dell'orlatura, (1971)

#4 SALONE DEI TESSUTI

4.1 Salone dei tessuti

4.1.1 Storia della famiglia Galtruccio

Lorenzo Galtruccio nacque il 22 Ottobre 1850 a Frassinetto Canavese, da una famiglia contadina molto umile, il cognome originario in realtà era Gallo Trucco che per un errore all'anagrafe divenne poi Gal-trucco. Il padre Agostino Gallo Trucco inizia ad avvicinarsi al mondo tessile quando, sfiduciato dalla vita e oberato dai debiti prestò attenzione alle suggestioni di un venditore ambulante di stoffe. Questi rivenditori erano molto importanti per i contadini perchè potevano comprare barattando se non avevano denaro prodotti agricoli. Acquistati i tessuti Agostino decise di lasciare con la famiglia il luogo di montagna dove risiedevano verso il paese Borgomasino dove iniziò a trafficare tessuti. Dopo la morte del padre a per colera ed essere stato adottato da un'altra famiglia Lorenzo dopo il militare durante il quale era riuscito a mettersi da parte dei risparmi, decise di comprarsi maglie di diverse misure, scampoli di stoffe di lana, cotonate e fazzoletti per poi rivenderle ed iniziare l'attività. Negli anni si impraticò del mestiere e conquistò credito e clientela. A quei tempi la concorrenza nel commercio dei tessuti era accanita e per vincerla occorrevano grande attività, acuta sensibilità dei gusti e delle possibilità di acquisto del pubblico, perizia nella scelta dei fornitori e profonda conoscenza della merce, caratteristiche che appartenevano al giovane Lorenzo Galtruccio. Cominciò a sentire l'esigenza di un deposito di merce e la sua clientela continuava ad estendersi grazie anche alla fiducia che sapeva ispirare. Era convinto che per vendere bene bisognava innanzitutto acquistare bene e

per questo si rivolgeva direttamente alle fabbriche, nel Biellese, a Busto Arsizio e a Gallarate. Lanerie e drapperie erano confezionate con telai a mano, i telai meccanici erano già comparsi nel Bustese e nel gallaratese per la lavorazione delle cotonate e rivolgendosi ai fabbricanti, preoccupati di adeguare il volume delle vendite al ritmo accelerato della produzione si potevano spuntare prezzi che non facevano temere la concorrenza. Questa stabilità dei prezzi offriva sufficiente garanzia di stabilità e così per assicurarsi una continuità di vendite si iniziava a costituire delle scorte. L'idea di creare un deposito di merci a carattere stagionale venne subito in mente a Lorenzo Galtruccio che pensò anche ad una persona che potesse custodirlo e allo stesso tempo vendere la merce alla clientela locale, il compito venne affidato alla moglie. Quando la moglie morì l'azienda venne affidata alla sorella della stessa che divenne anche seconda moglie di Lorenzo, questa governava l'azienda con rara perizia amministrativa permettendone il progressivo sviluppo. Negli anni il negozietto di Via Santo Stefano divenne insufficiente, e così si spostarono nel centro di Robbio in uno spazio ben più grande.

Negli anni il piccolo credito che veniva praticato dai commercianti andò via via scomparendo, le condizioni determinatesi nel settore industriale hanno prima limitato e poi annullato il fido che i fabbricanti e i produttori concedevano ai grossisti e che i grossisti concedevano ai minutanti. La necessità per i commercianti di pagare al minuto in contanti li costrinse a ridurre le scorte e a sospendere il fido al consumatore con un conseguente aumento dei prezzi. L'animo dei coniugi Galtruccio rimase comunque lo stesso, e si basava sulla fiducia. Nel 1900 aprirono un nuovo negozio, con locali molto più ampi, per far fronte all'aumento delle vendite. La costruzione fu concepita in modo razionale, il negozio era ideato con criteri ispirati a una visione limpida dell'avvenire. Entrarono a lavorare nel negozio anche i figli. Il negozio era sempre aggiornatissimo, Lorenzo Galtruccio sorvegliava la produzione dei fabbricanti e le iniziative dei concorrenti, seguendo con la moglie tutte le evoluzioni della moda. La moglie Luigia aveva un'acuta sensibilità dei gusti del pubblico e sapeva orientare la clientela. Se qualche tessuto minacciava di invecchiare il negozio, ne faceva fare un abito per i figli che sfoggiandoli portavano nel giro di una settimana la clientela necessaria per far fuori tutte le scorte. *"Si fa così, daltronde a creare la moda."* Ferruccio Lanfranchi. L'azienda ormai continuava a progredire e al negozio affluivano clienti provenienti anche da molto lontano. Il negozio viene poi affidato al più grande dei figli, deve cambiare sede e l'anno successivo riapre a Novara. Questa sarà la prima tappa di una serie di vittoriose affermazioni.

4.1.2 Salone dei Tessuti

Dopo la morte di Lorenzo Galtruccio prende le redini dei negozi e dell'azienda la moglie, e questi non subiranno nessuno sbandamento. Nel 1913 viene inaugurata la succursale di Torino, anche se la meta agognata resta Milano. L'esperimento dell'apertura a Milano viene tentato dopo la fine della Prima Guerra Mondiale. La famiglia trovò dietro alla stazione ferroviaria, in via San Gregorio 29 un rustico capannone, già adibito a officina. Prima preso in affitto viene poi acquistato dalla famiglia Galtruccio e demolito per far posto a una nuova palazzina in stile neogotico destinata ad abitazione dei familiari e magazzino di tessuti, uno dei più moderni e meglio attrezzati che l'Italia avesse a quel tempo, era adibito a stoccaggio e controllo di qualità e metraggi dei tessuti. Sia dal punto di vista tecnico, che dal punto di vista commerciale essi fu ritenuto dagli esperti una superba realizzazione, tale da far onore al Paese. Il magazzino diventa il cuore ed il cervello dell'azienda che estende la sua attività su livello nazionale. Qui hanno sede la direzione e l'amministrazione generale, affluiscono i tessuti, partono i rifornimenti alle succursali e alla clientela sparsa in tutte le regioni della Penisola. Alle vendite al minuto dei negozi di Robbio, Torino e Novara si erano aggiunte le vendite all'ingrosso. Nel 1920 apre un altro negozio a Torino.

Una grande aspirazione si celava ancora dietro l'animo dei Galtruccio. Il magazzino di via San Gregorio era quasi completamente mobilitato per le vendite all'ingrosso e per il rifornimento delle succursali; essi volevano creare un grande negozio per la vendita al minuto, un negozio modello che si affermasse nel centro della città, capitale morale d'Italia, in piazza del Duomo. Entrarono in trattativa con la ditta Gentilini che gestiva un negozio sotto ai Portici Meridionali e nel 1923 ottennero di rilevarlo. Era un negozio a quattro luci che venne nel tempo abbellito e ampliato assorbendo gli attigui negozi, coprirono il cortiletto interno con un lucernario ricavandone un luminoso salone di vendita. Nel 1926 apre un negozio a Trieste, nel 1934 apre un altro negozio a Torino, successivamente uno a Roma e uno a Genova. La ditta molto solida estende progressivamente le sue ramificazioni.

Qualunque persona vagasse nel centro di Milano non poteva non prestare attenzione alle vetrine dei Magazzini Galtruccio, affascinanti, magiche, con una successione di quadri suggestivi in cui vi era esposto quanto di meglio l'arte del tessile italiana poteva creare, in quella vasta varietà di prodotti, colori e disegni che in nessun'altra parte del mondo si era riscontrata. Dopo i bombardamenti del 1943 a Milano, dei Galtruccio non rimase quasi nulla. I danni subiti dalla ditta Galtruccio furono ingentissimi e le saracinesche dei negozi restarono chiuse per cinque anni. Il deposito delle merci viene trasferito a Robbio Lomellina e l'amministrazione e la direzione dell'azienda sfollano a Varese. Nel 1945 i due negozi di Torino e Genova vengono riaperti insieme al magazzino di via San Gregorio a Milano. Viene riaperto

un nuovo negozio a Roma e a Milano in via San Gregorio 25, a pochi passi dalla sede centrale. Il 28 febbraio del 1949 dopo cinque anni di inattività i magazzini Galtrucco risorgeranno vittoriosamente presentandosi in una cornice più vasta e più bella dettate sia da un'esigenza estetiche sia dai perfezionamenti della tecnica moderna, il progetto venne affidato agli architetti Ulrich e Bega. A seguito della chiusura dell'attività commerciale, avvenuta nell'anno 2001, Galtrucco è divenuta una pura società immobiliare, che ha tuttora sede nello stesso edificio. Il salone dei tessuti è stato ristrutturato negli anni 2005-06 con la finalità di ospitare eventi e manifestazioni legate al mondo della moda ma non solo. La struttura è stata dotata di impianti tecnici moderni, ma ha mantenuto le principali caratteristiche originali di pregio di un secolo fa, come il pavimento in legno, le colonne con capitelli in stucco del salone, i vecchi termosifoni in ghisa e la boiserie lungo il corridoio dell'ingresso con gli sportelli per l'accoglienza dei clienti. I tavoloni di rovere massiccio, tuttora presenti nella location, erano tra quelli adibiti all'esposizione dei tessuti.

SALONE DEI TESSUTI

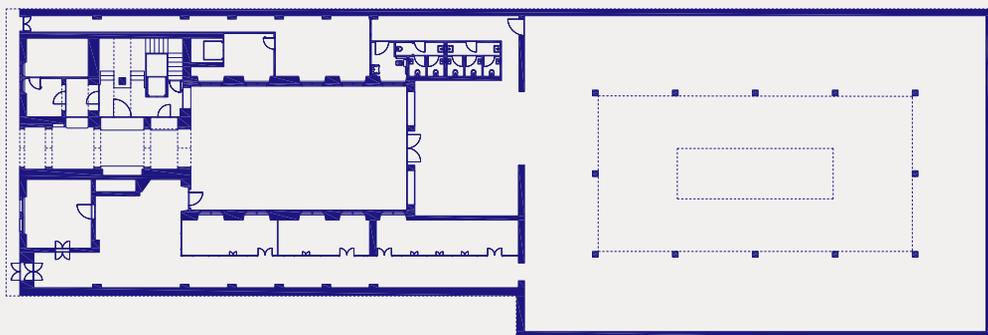


Fig. 148 Salone dei tessuti, Planimetria



Fig. 149 Salone dei tessuti, salone centrale

SALONE DEI TESSUTI



Fig. 150 Salone dei tessuti, salone centrale



Fig. 152 Corridoio boiserie



Fig. 151 Salone dei tessuti, salone centrale



Fig. 153 Stanze interne alla boiserie

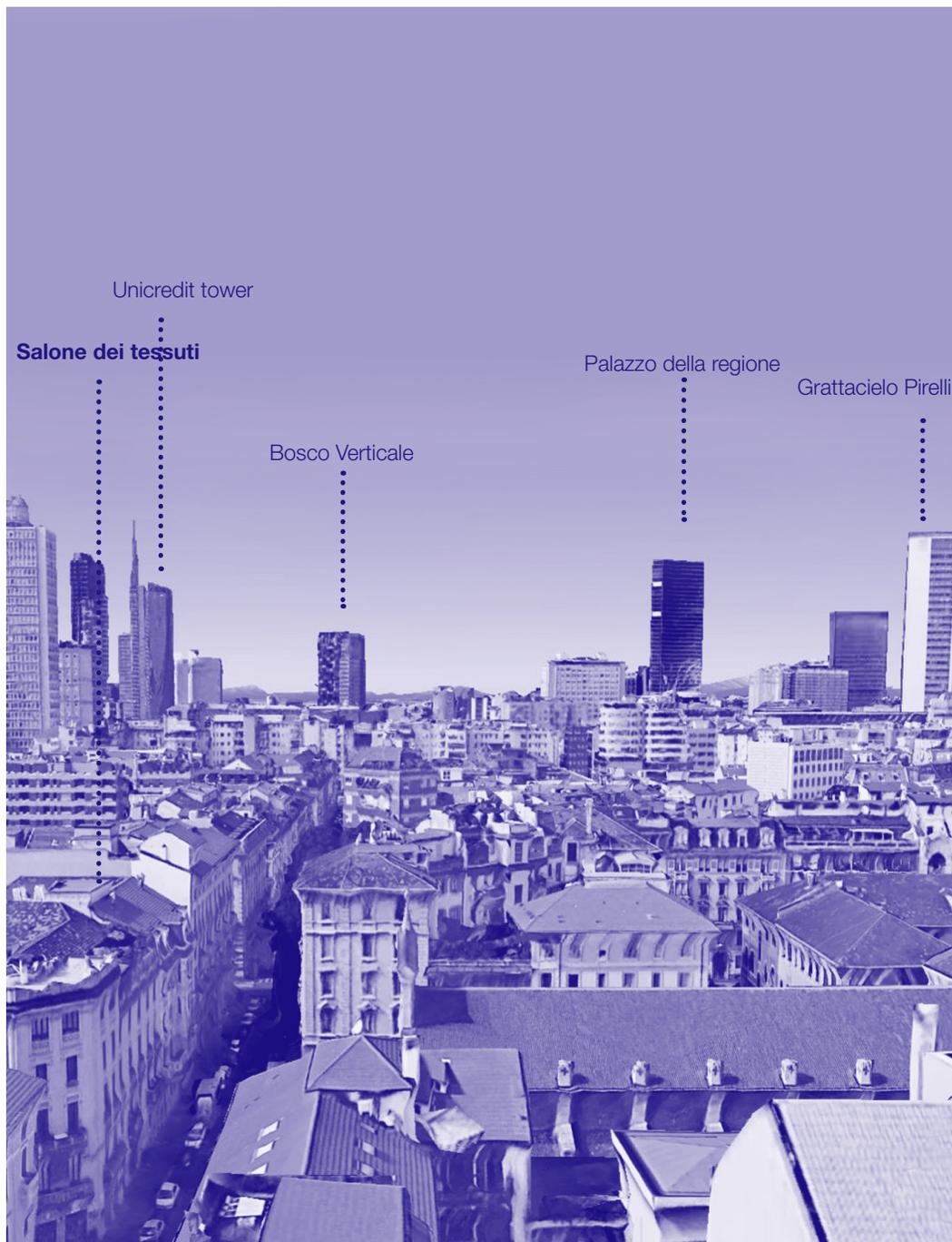
4.1.3 Inquadramento territoriale

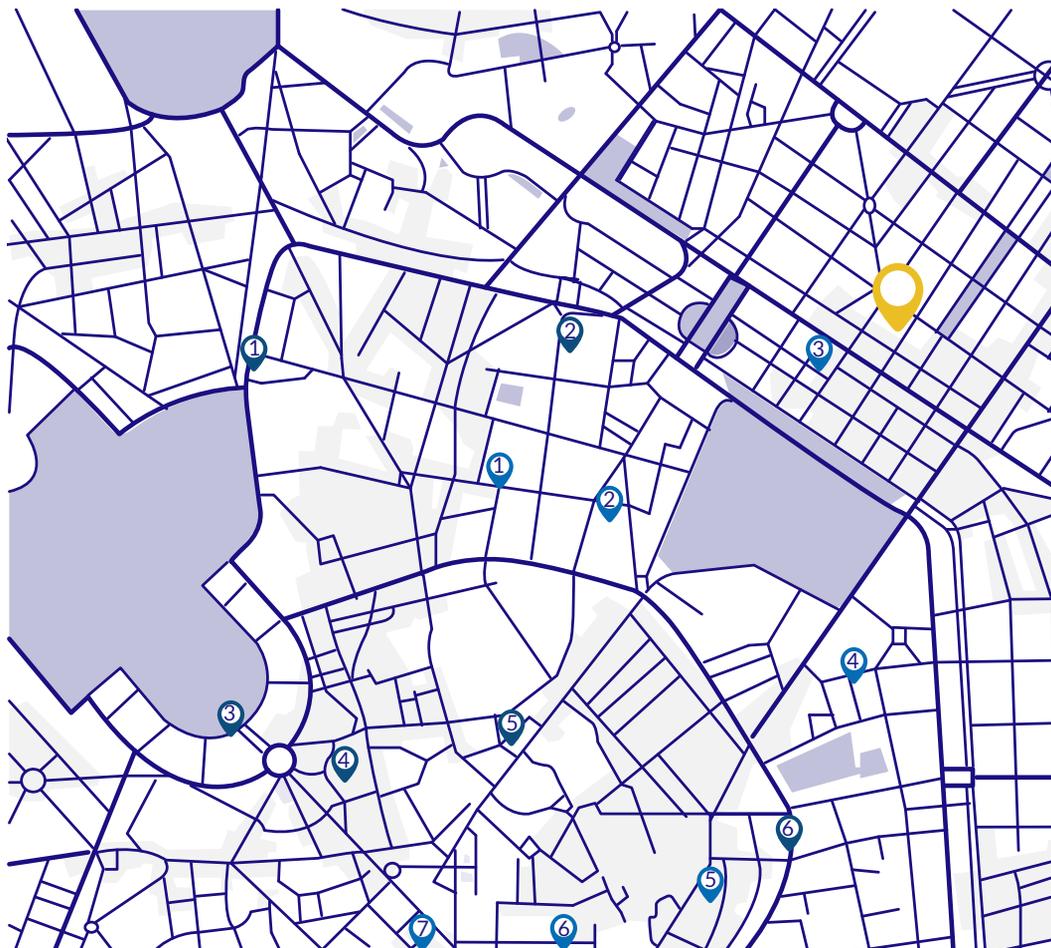
Il progetto si sviluppa all'interno del Salone dei Tessuti. La scelta di progettare la mostra in questo luogo di Milano ha molteplici ragioni. In primo luogo, è un luogo con una sua identità e storia importante che presenta ancora tracce del suo passato e che è in stretta relazione con il tema trattato in quanto era un magazzino di tessuti. Per questo ho ritenuto fosse il posto migliore per ospitarne il loro racconto.

Inoltre lo spazio, ad oggi già organizzato per ospitare eventi e mostre ma ancora non così conosciuto compirà quest'anno (2019) i 150 anni dalla sua realizzazione e questo vuole essere un modo per farlo ancor più conoscere, raccontarne la sua storia e dare modo al luogo di acquisire un più ampio pubblico.

Lo spazio si trova poi in una zona abbastanza centrale, in Via San Gregorio, ben collegato con il centro della città grazie a tutta una serie di trasporti che si trovano nell'immediata vicinanza e nonostante non sia in una via di grande passaggio è vicina a Stazione Centrale e a Porta Venezia che sono due poli della città.

Dal punto di vista dei mezzi pubblici è ben organizzato e facilmente raggiungibile grazie alla fermata del trasporto ferroviario locale Trenord, di Milano Porta Venezia e Milano Repubblica a pochi minuti a piedi che collegano la zona con il resto della città.





Legenda



Cultura

1. Fabbrica del vapore
2. Bosco Verticale
3. Triennale di Milano
4. Castello Sforzesco
5. Pinacoteca di Brera
6. Villa Necchi Campiglio



Luoghi di interesse

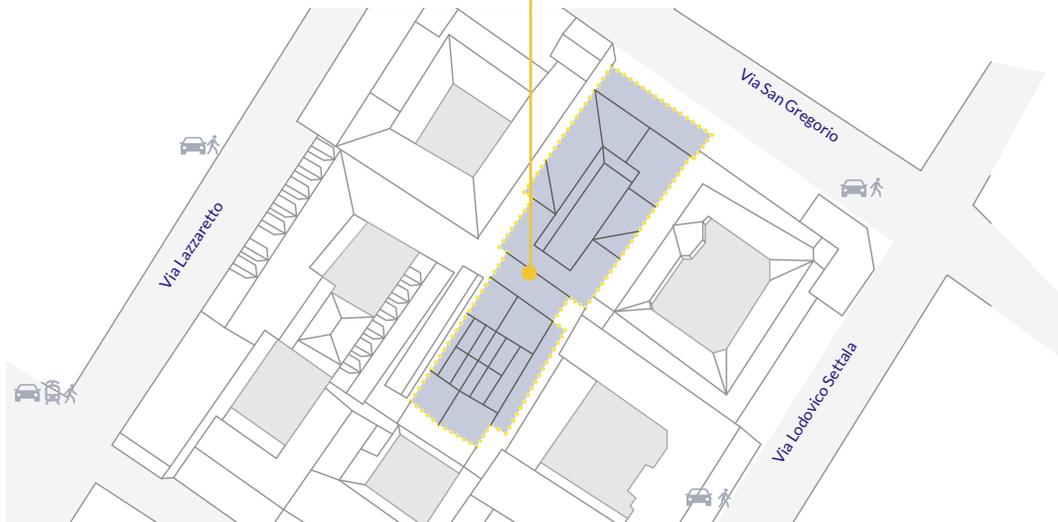
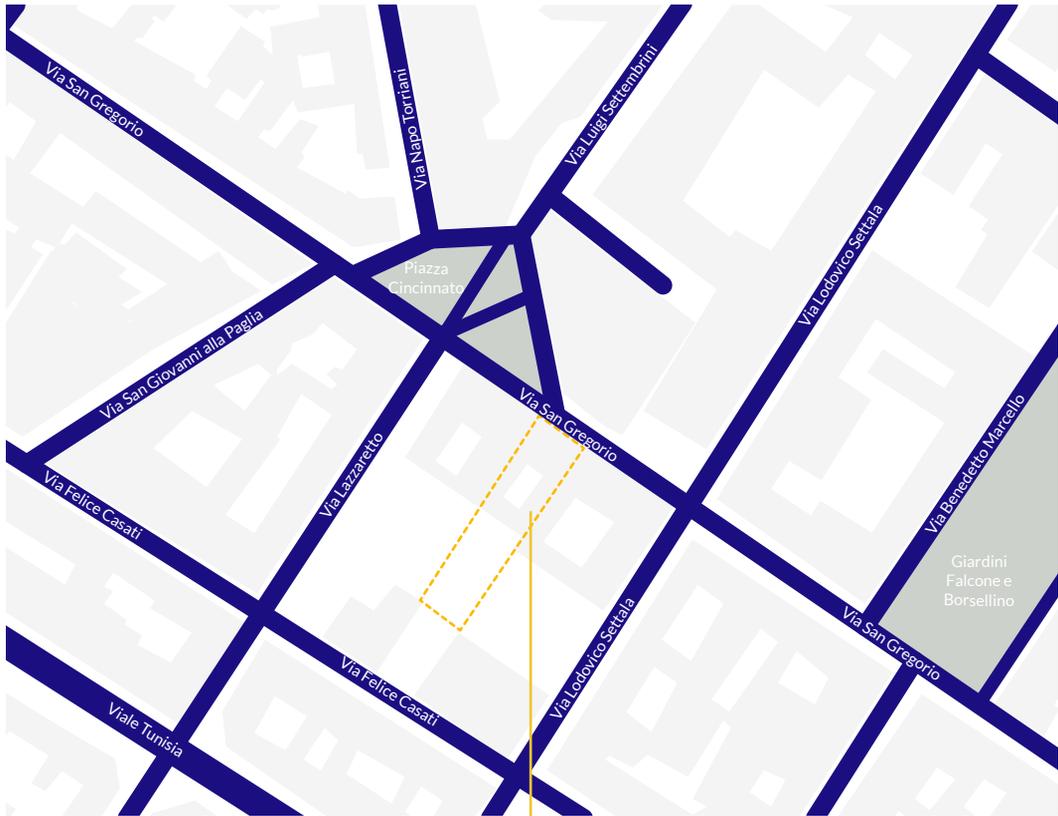
1. Porta Garibaldi - 🚆 12 min
2. Porta Nuova
3. Piazza Duca D'Aosta
4. Porta Venezia - 🚶 6 min
5. Piazza Affari
6. Piazza San Babila - 🚆 12 min
7. Duomo



Salone dei tessuti

- Aree verdi
- Aree storiche
- Strade

SALONE DEI TESSUTI



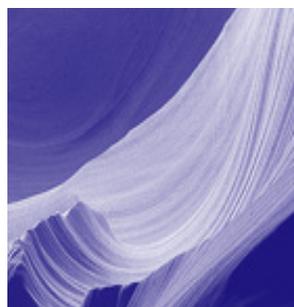
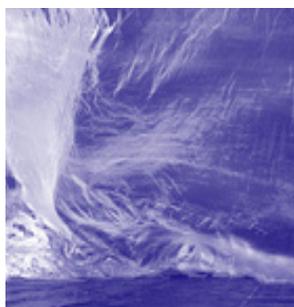
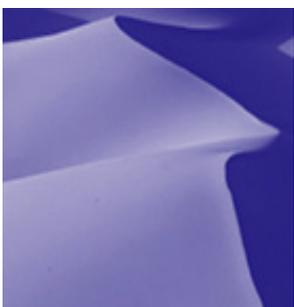
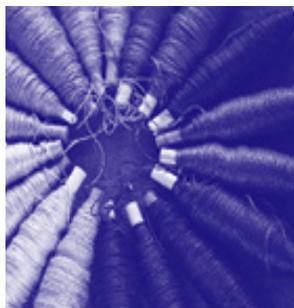
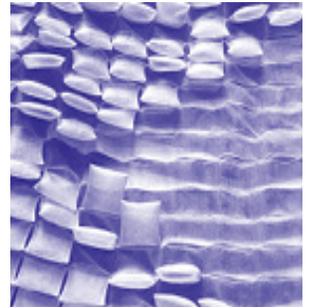
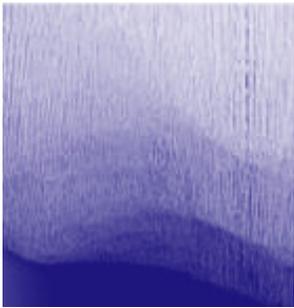
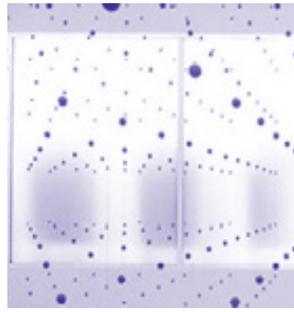
#5 LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

5.1 Concept

Il tessuto è, non solo il protagonista, ma anche la base del principio allestitivo, lo si trova in tutto lo spazio, come se inglobasse il visitatore in una bolla di sofficietà.

Di fondamentale rilevanza vuole essere il suo aspetto tattile, con la morbidezza del tessuto e del cotone naturale si è voluto ricreare un ambiente familiare, ovattato in cui l'utente si sente al sicuro. Forme fluide, morbide e sinuose giocano nello spazio, appaiono libere, e si alternano a spazi più regolari il cui ordine appare chiaro agli occhi del visitatore. Il mondo naturale è una presenza costante, dal fiore alla fibra, dall'origine alla fine. Il bianco, colore predominante, crea un'aurea luminosa in tutto lo spazio, le trasparenze e le ombre giocano con la luce, creando onde dal ritmo gentile e morbido che viene solo interrotto dal colore blu, acceso in contrasto con il bianco. La loro unione crea eleganza e raffinatezza.

Il filo è la chiave: cuce lo spazio, l'allestimento e gli oggetti e crea un insieme armonioso e perfettamente connesso.



5.1.1 Il processo del cotone

Tutto lo spazio espositivo vuole anche essere un luogo dove raccontare la lavorazione del cotone, una delle fibre più conosciute ed utilizzate al mondo seguendo la narrazione di ogni sua fase produttiva. In tutta l'esposizione infatti viene prestata grande attenzione sia al materiale stesso che all'industria che come abbiamo detto precedentemente è stata promotrice di questi scambi e per questo motivo non la si vuole lasciare in secondo piano ma anzi, raccontarla per rendere la poesia dei suoi spazi accessibile ad un pubblico più ampio.

La produzione del cotone subisce diverse trasformazioni prima di poter diventare filo e poi tessuto. Tutti i suoi processi sono stati analizzati e sintetizzati in otto fasi principali che caratterizzeranno ogni ambiente. Queste fasi sono state poi rielaborate in chiave artistica e trasformate in installazioni accompagnano il visitatore lungo tutto il percorso di visita.

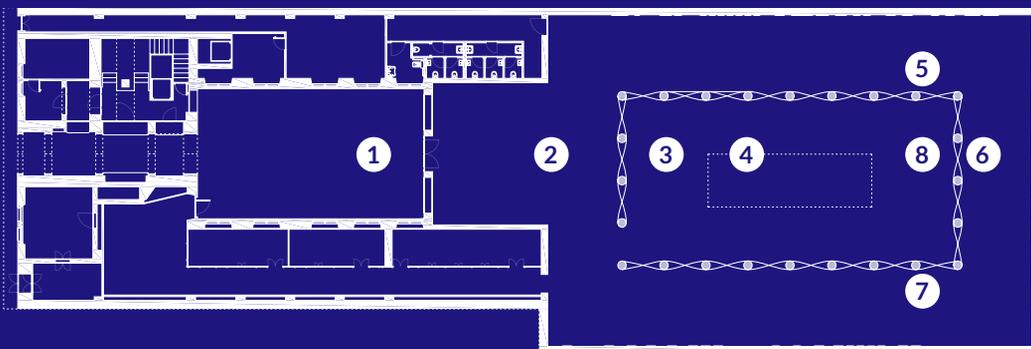
Il cotone grezzo proviene dalle piante, che ritroveremo nel cortile sotto forma di giardino in fiore dove ha inizio il tutto e dove il visitatore si troverà immerso. Una volta raccolto, il cotone si trova sotto forma di balle che verranno rappresentate nelle vetrine della prima sala. Queste balle passano in una macchina che ne elimina le prime impurità, per poi passare alla macchina di fusione e pulitura che rende il cotone pulito e ammassato ma ancora non pronto. Una seconda macchina di pulitura termina il processo. Il cotone a questo punto viene trasferito alla cardatrice con rulli a denti metallici che pettinano le fibre intrecciate allineandole

in fibre parallele ed eliminando le fibre troppo corte. Questa prima fibra la si trova nella prima sala, dove si ha un primo approccio alla stesura del cotone.

La bobina trasforma le fibre in un primo filato spesso, il nastro di fibre. I nastri vengono inviati alla macchina da stiratura che li allunga trasformandoli in un altro tipo di filato e poi alla macchina "banco a fusi" che li allunga nuovamente rendendoli più sottili e più forti fino ad arrivare ad ottenere un terzo tipo di filato chiamato fibra discontinua (fino a 16 volte più sottile del nastro di fibre). Il filato è pronto quando la fibra discontinua diventa ancora più lunga e forte e fino a 30 volte più sottile dell'originaria. Questa parte del processo è sintetizzata tra le colonne delle due sale principali, dove quattro tipi di filati si intrecciano creando un disegno geometrico e lineare che evidenzia l'assottigliamento del filato fino a diventare tessuto nel cuore dello spazio, dove riveste tutta la superficie creando uno strato spesso che estranea il visitatore dal contesto, avvolgendolo completamente.

Il filo che si ottiene da tutto il processo viene trasferito su coni di dimensioni industriali dove la macchina avvolgitrice avvolge il filato dalla prima spola al cono prelevando l'estremo posteriore del filato e unendolo all'estremo anteriore del secondo filato e così via. Il rocchetto che si va a ottenere è pronto e la macchina lo espelle. Questi rocchetti che verranno ripresi dai grandi coni della sala centrale accompagneranno il visitatore nel corridoio finale, dove si trovano numerosi rocchetti lungo la parete e il filo di cotone colorato che sul soffitto. Il filato che si ottiene in questo processo risulta essere 200 volte più sottile del filato iniziale e per essere ottenuto la durata del processo raggiunge le 48 ore.

Schema sul processo del cotone nell'allestimento



1. Cotone grezzo



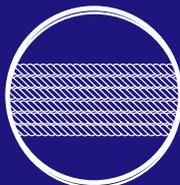
2. Balle di cotone



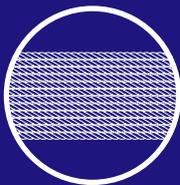
3. Fibre di cotone
pettinate in
fibre parallele



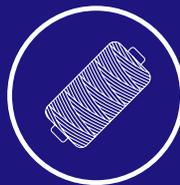
4. Filato spesso -
nastro di fibre



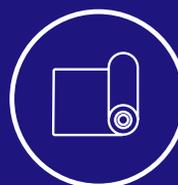
5. 2° tipo di filato
- fibre più forti e
più sottili



6. 3° tipo di filato -
fibra discontinua



7. Filato pronto -
30 volte più sottile del
filato spesso



8. Tessuto
di cotone

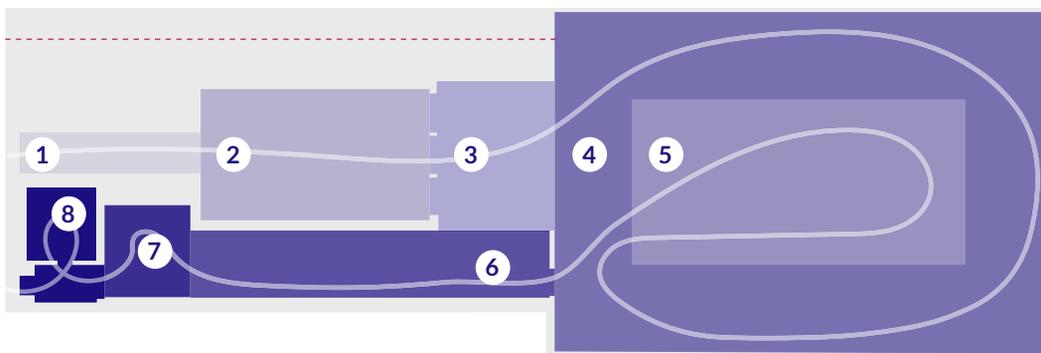
5.2 Obiettivi di progetto

L'allestimento ha luogo in uno spazio con una sua storia, Il Salone dei Tessuti e per questo vuole essere reversivo senza intaccare eccessivamente lo spazio esistente.

Nonostante questo saranno comunque necessarie delle opere di ristrutturazione che prevedono l'eliminazione dei caloriferi nel salone centrale e la rimozione dei controsoffitti che sono stati messi durante l'ultimo intervento di ristrutturazione dello spazio. Verrà posta poi una copertura intorno alle colonne del salone centrale, originariamente di sezione quadrata così appariranno tonde, più in sintonia con il resto dell'allestimento. Sono stati mantenuti i pavimenti originali nel percorso espositivo, nel corridoio e nell'area del bookshop e le boiserie e le casseforti nel corridoio di uscita che erano adibiti inizialmente ad essere uffici e oggi ad essere stanze per le installazioni e bookshop. In questo modo la volontà è quella di mantenere viva la memoria del luogo.

Il percorso espositivo è rimasto invariato rispetto al percorso previsto all'interno dello spazio. Tutti gli ambienti del salone vengono utilizzati, compreso il cortile interno e l'ingresso al palazzo che saranno un primo approccio per il visitatore alla mostra. Le aree secondarie di cui non si parla nel progetto sono utilizzate come magazzino. L'idea iniziale è che questa mostra sia temporanea, della durata di sei mesi ma non si esclude la possibilità che possa diventare permanente o semplicemente essere prolungata.

5.2.1 Distribuzione delle aree



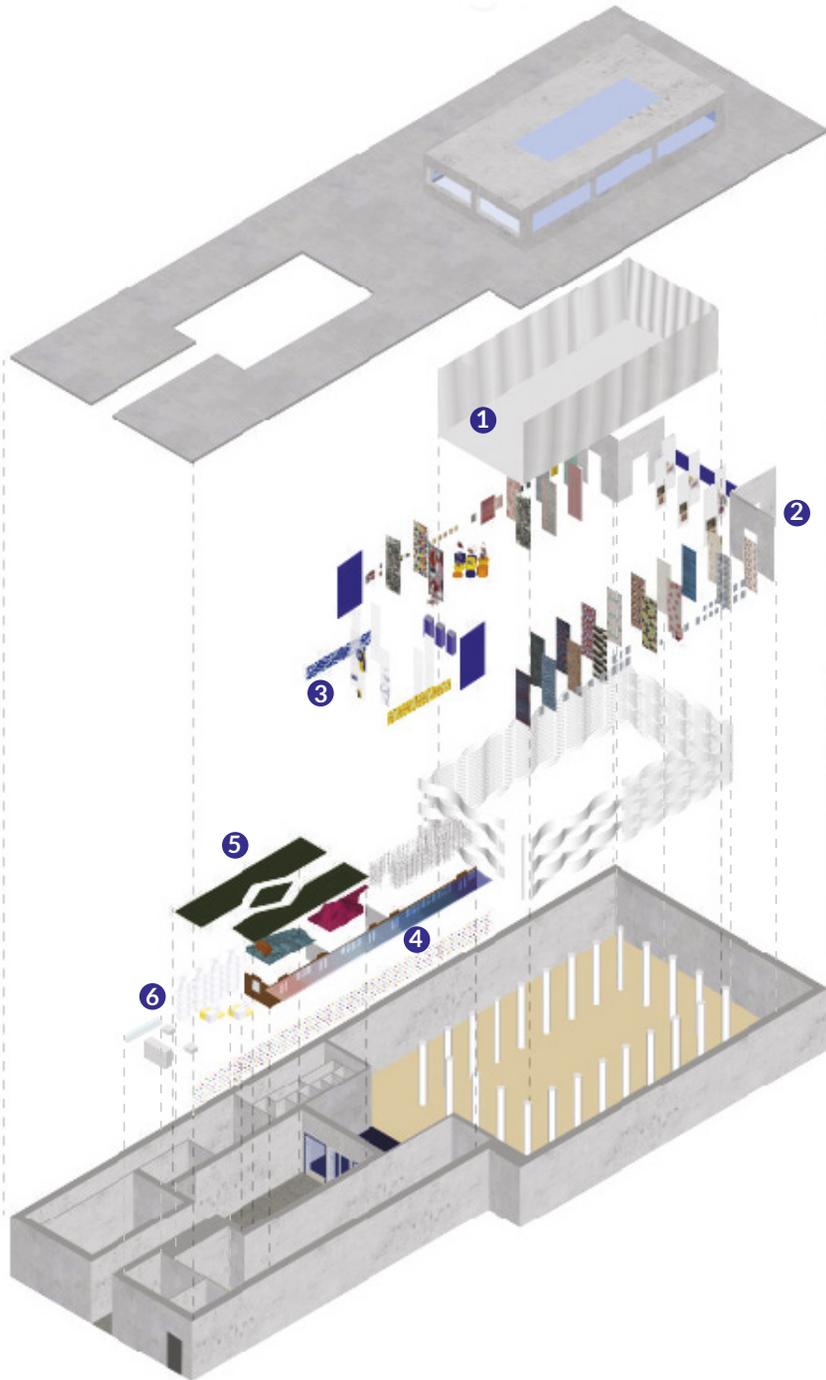
AREE

- Ingresso - 39m²
- Giardino - 146m²
- I Sala informativa - 86 m²
- II Sala: tessuti tra arte e design - 265m²
- III Sala: arte e moda - 528m²
- IV Sala: Industria tessile - 118 m²
- Bookshop - 39m²
- Desk e bookshop specifico - 37,5m²
- 1259** Totale m²
- Flussi visitatori
- - - Ingresso di servizio

TARGET

-  Giovani < 26
-  Adulti
-  Anziani > 65

-  Famiglie
-  Scolaresche



5.2.2 Approfondimento aree

1. III Sala

Tra arte e moda

La moda è arte? Ambiente immersivo all'interno del quale vengono raccontate le contaminazioni tra il mondo dell'arte e della moda nel secondo dopoguerra. Sono esposti gli abiti più significativi di quel periodo con le rispettive opere d'arte.

2. II Sala

Grafica sul tessuto tra arte e design

Racconto delle relazioni del mondo tessile nell'arte, nella moda e nel design del XXsec tramite l'esposizione di opere pittoriche, sculture, capi di abbigliamento, bozzetti e tessuti appartenenti a diverse correnti artistiche.

3. I Sala

Focus generale

Descrizione della storia delle aziende tessili in Italia, delle relazioni di queste con la Triennale di Milano e del luogo magico dove la mostra ha vita, il Salone dei Tessuti.

4. IV Sala

L'industria tessile

Tre installazioni d'arte che raccontano tre dei processi nella produzione del tessuto: la stanza dei rocchetti, la stanza della colorazione e la stanza degli scarti. Lungo tutto il corridoio che porta all'uscita si è immersi in mille rocchetti dalle diverse colorazioni.

5. Giardino

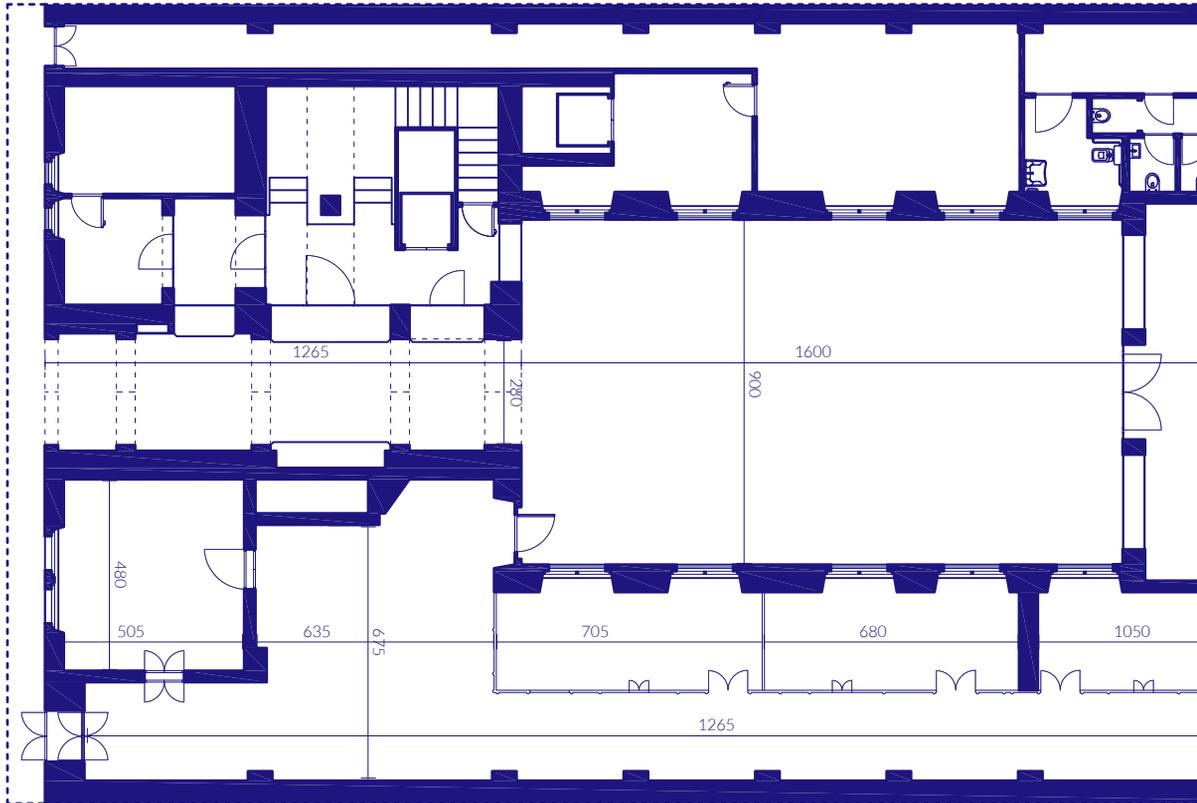
Luogo immersivo che introduce il visitatore verso l'ingresso della mostra. Qui si avrà un primo approccio con il mondo del tessuto in quanto si è circondati da un campo di cotone e coinvolti a livello sensoriale dal suo profumo.

6. Bookshop

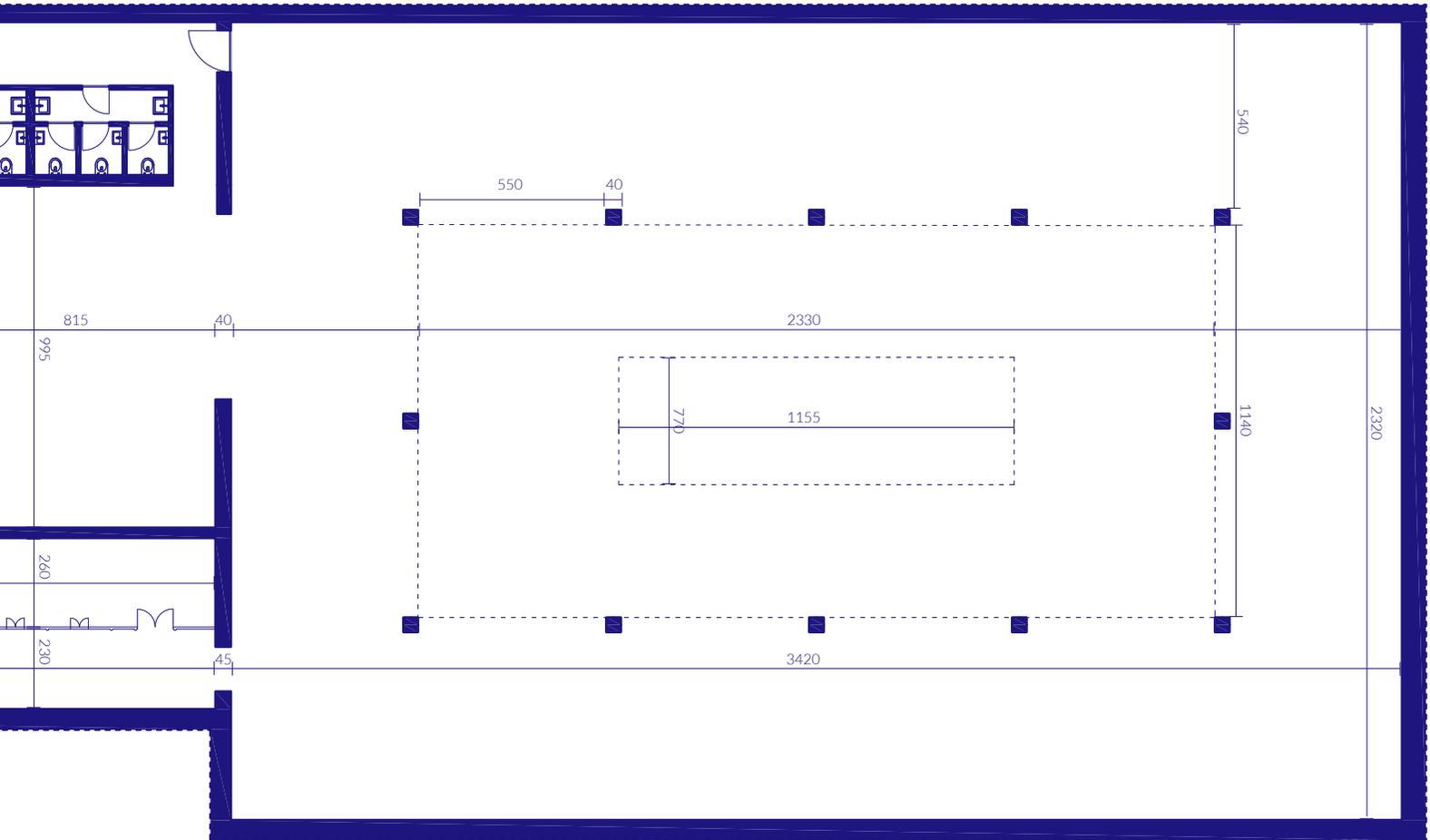
Bookshop che raccoglie tutti libri che trattano di tessuto in tutte le sue forme

Desk e Bookshop Specifico

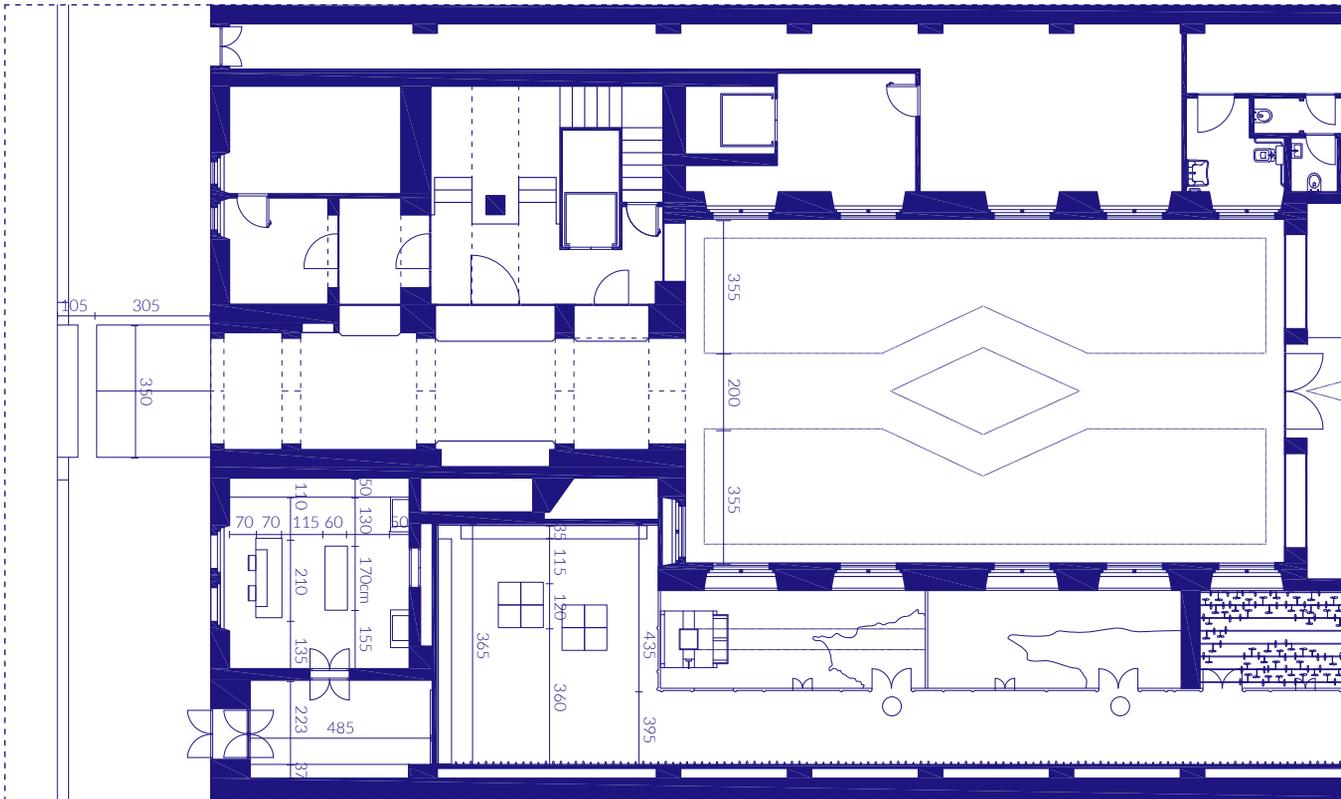
5.2.3 Stato di fatto



0 1 2 3

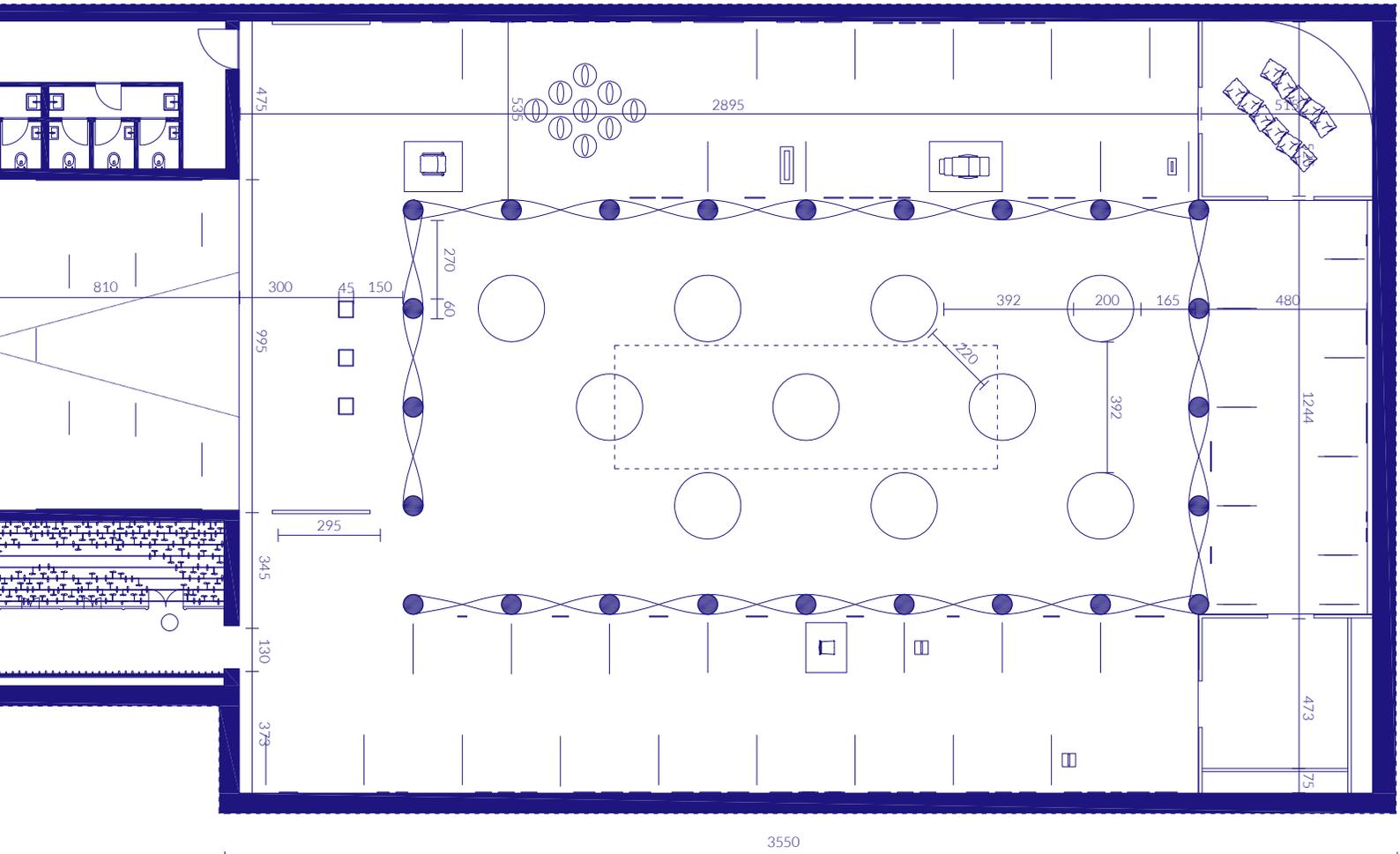


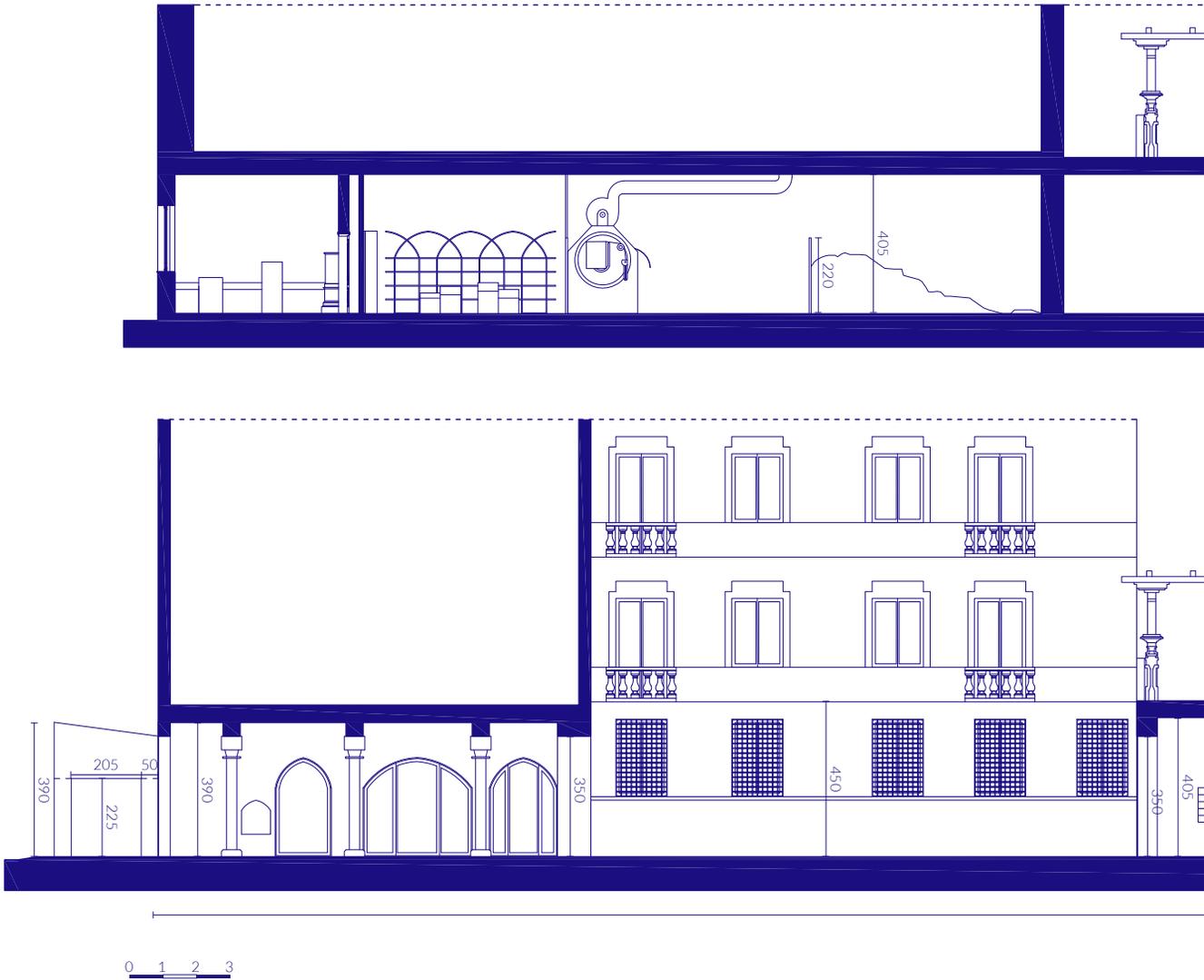
5.2.4 Stato di progetto



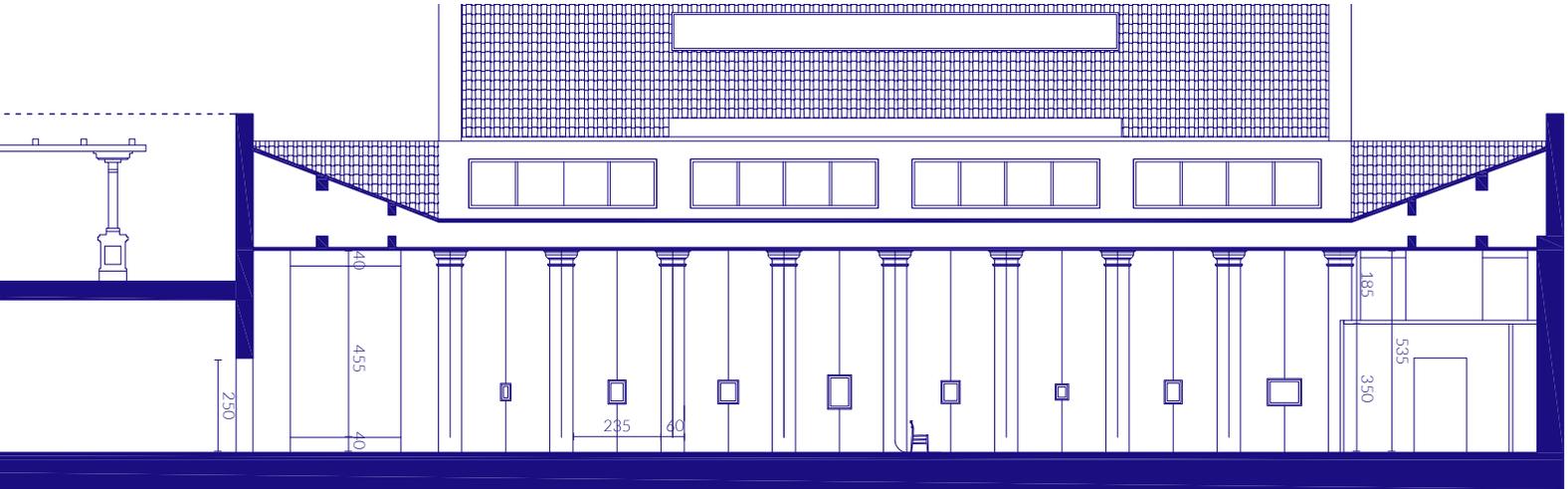
380

3680



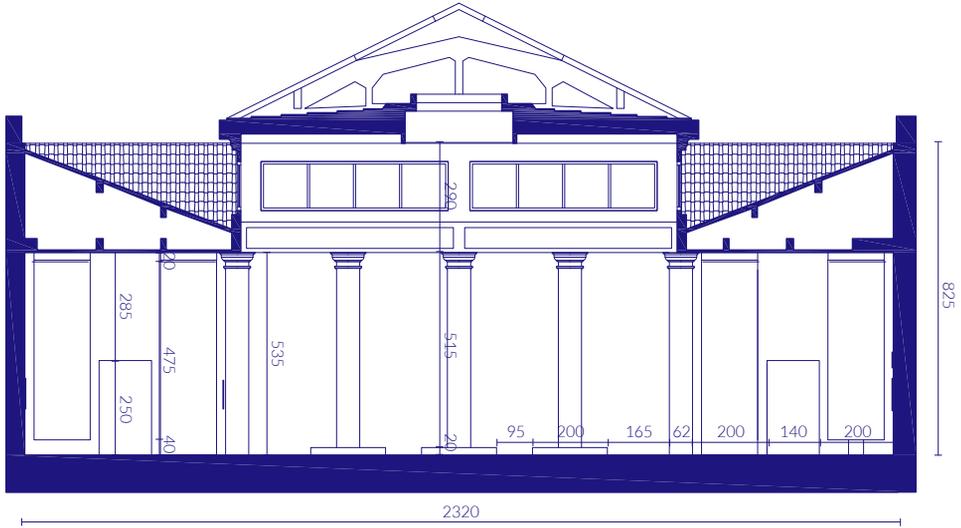


LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI



7230

LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI



LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

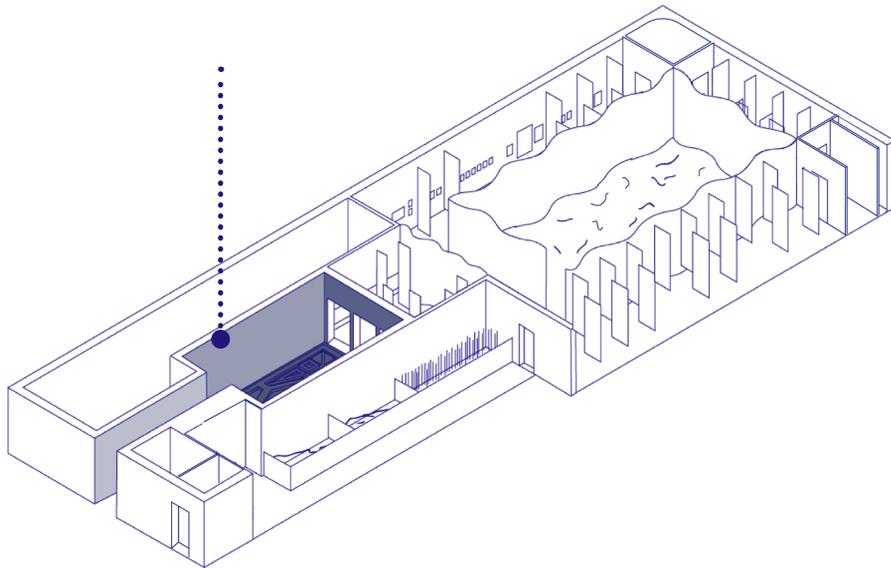


0 1 2 3

5.3 Il giardino

Entrando nella corte interna dell'edificio ospitante la mostra ci si ritrova immediatamente immersi in uno spazio bianco e ovattato. Il visitatore è circondato da fiori di cotone che si trovano non solo nella loro posizione consueta, a terra, ma anche sospesi a soffitto. Attraverso l'utilizzo di numerosi fili di nylon con un piccolo piombo finale i fiori appaiono come sospesi. Il visitatore ha la sensazione di ritrovarsi in un luogo magico, senza inizio e senza fine, sospeso in un periodo di tempo indefinito, in mezzo ad una pioggia di cotone. A terra ci sono piante di cotone mentre sospesi vi sono i fiori già raccolti. Il visitatore ha qui un primo approccio con la produzione tessile, ciò che sta all'inizio del processo: il campo di cotone.

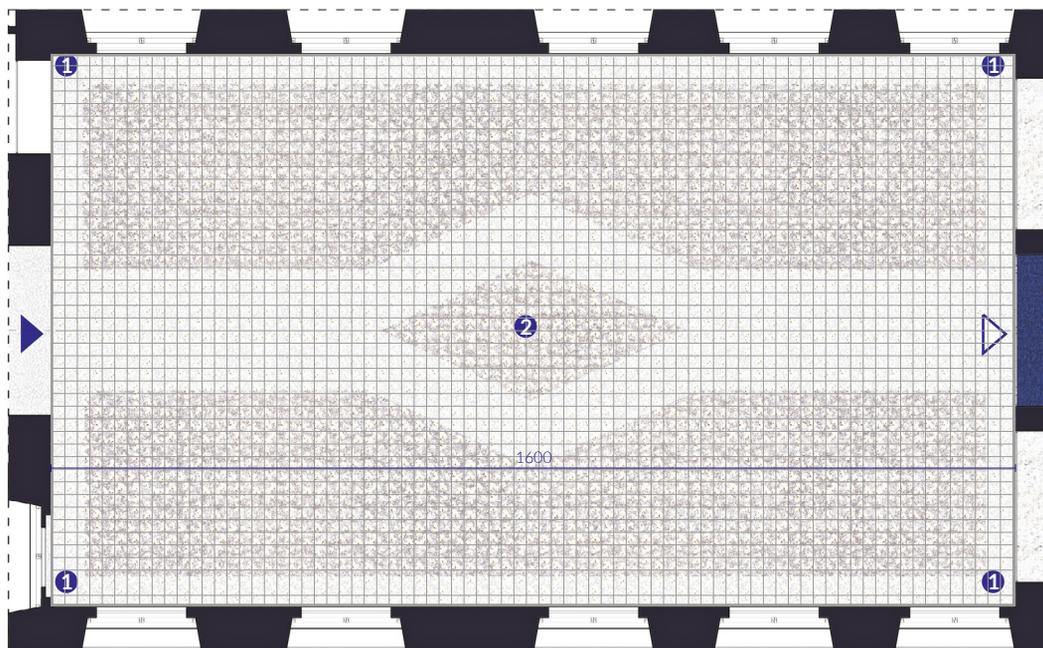
Durante il giorno e la notte si ha la possibilità di vivere due esperienze differenti. All'interno della corte, al calar del sole l'installazione prende vita. I fiori a terra si accendono grazie al posizionamento di numerose fibre ottiche. Il visitatore si ritrova immerso in un paesaggio fiabesco che sembra popolato da un'infinità di lucciole. L'ambiente appare così sospeso ed emozionale. Sia durante il giorno che durante la notte, per aumentare il coinvolgimento emotivo e sensoriale del visitatore, i fiori sono inseriti in una cornice di suoni e profumi. Infatti, grazie al posizionamento di specifici diffusori durante l'attraversamento del giardino l'utente viene avvolto da suoni naturali e da un profumo di campo.







Pianta del giardino



0 1 2 3

② PROFUMO

Diffusore di profumo per esterni che emana profumo di campo.

Serie: Q - Modello: Q2000

Copertura Olfattiva: 1500 - 2000m³

Durata Ricarica: 34g

① SUONO

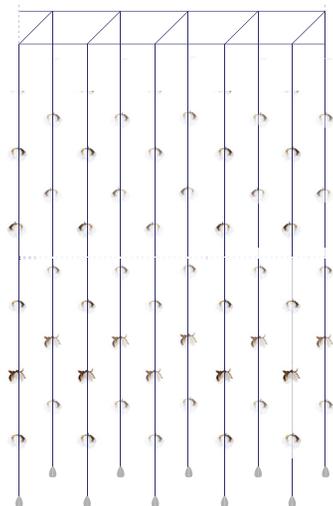
Impianto di diffusione sonora che riproduce suoni della natura.

Marca: Bose Modello: Diffusori da esterno 251

Caratteristiche:

- Campo sonoro pensato per i grandi spazi aperti
- Resistenti agli agenti atmosferici
- Staffe e supporti resistenti agli agenti atmosferici

Sezione del giardino

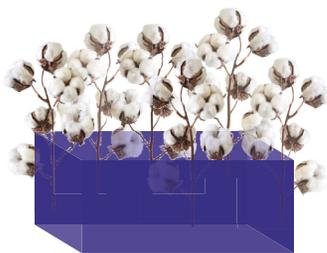


FIORI SOSPESI

- ① Fiori di cotone appesi su un filo di nylon distanti 20 cm ciascuno
- ② Piombo per mantenere i fili di nylon retti su un telaio composto da fili di rame distanti 25cm ognuno; attaccata con ganci alle pareti del cortile
- ③ Spray impermealizzante per rendere i fiori impermeabili
- ④ Gancio a ricciolo specifico per ancoraggio di reti alla struttura portante per murature in cemento armato



Vista notturna



GIARDINO

Piante di cotone all'interno di fioriere componibili in acciaio Corten

Dimensioni: varie, H 25cm

Colore: Blu

ILLUMINAZIONE

Fibre ottiche

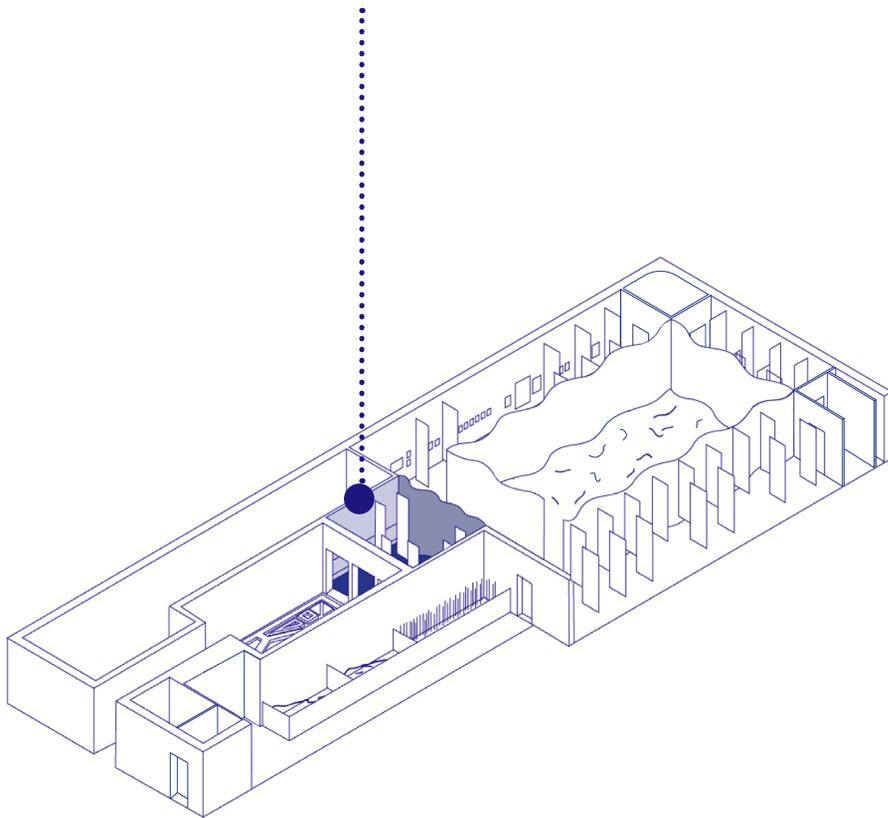
Azienda: COBB

Flessibili, resistenti alle condizioni atmosferiche più avverse, non soggette ai disturbi elettrici, poco sensibili alle variazioni di temperatura, leggere e molto sottili

5.4 Prima sala

La prima sala si caratterizza per essere un'area introduttiva sui diversi temi: il luogo in cui ci troviamo, la storia della tessitura e la tematica della mostra con un focus sulle Triennali e le più influenti aziende che sono state le promotrici degli scambi tra le diverse discipline. I temi vengono spiegati con infografiche e schemi stampati su teli. Il visitatore, camminando nella sala ha un primo approccio con il tema e la storia che, soprattutto per i più piccoli, risulta quasi sconosciuta.

La volontà è quella di caratterizzare lo spazio con superfici dalle diverse tattilità e trasparenze, questo è riscontrabile dalle parti, ai banner al pavimento. Sui lati della stanza il visitatore potrà sperimentare esperienze sensoriali tattili differenti grazie a dei quadrati 15x15cm che sono posizionati uno accanto all'altro su superfici tessili differenti che il visitatore può toccare e analizzare. I colori sono i colori della mostra: blu e giallo.





SALONE DEI TESSUTI GALTRUCCO

Un luogo magico

T

1947

1951

1954

1957

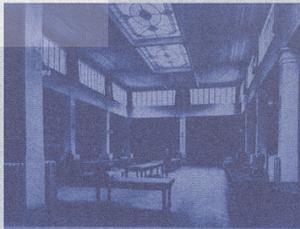
C

I

1

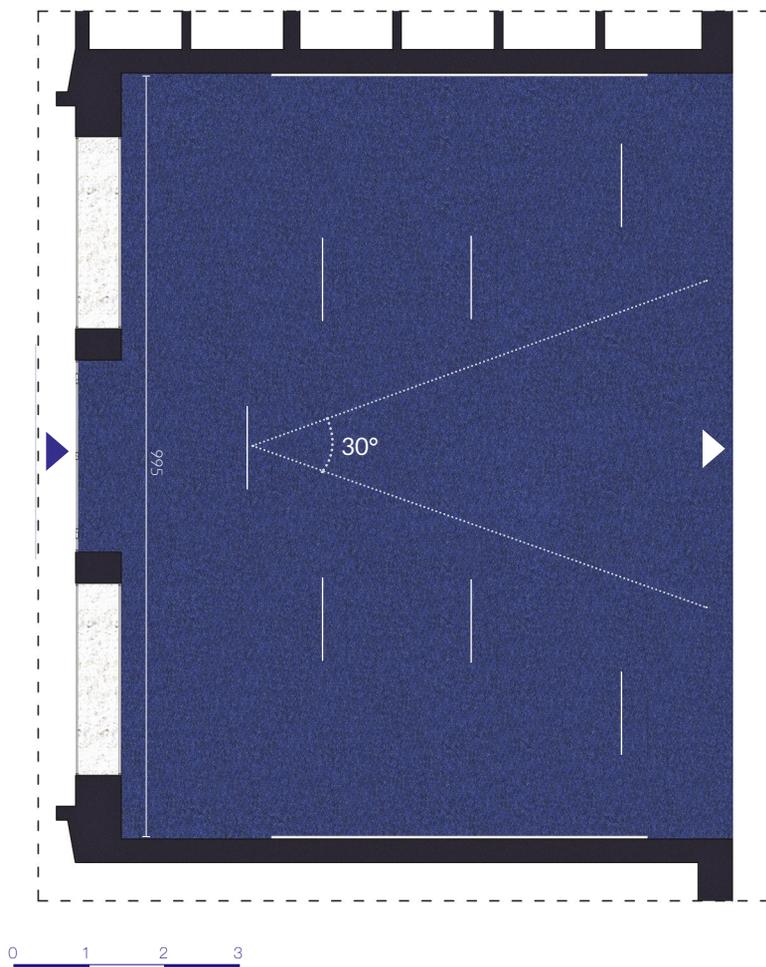
2

2 bis





Pianta prima sala



MATERIALI

Pavimento: TMP Moquette perotapis

Composizione: 100% polipropilene

Peso al m²: 520 g

Ignifugazione: Ignifugazione ignifugo

Euroclasse Bfl s1

Colore: 16 blu

C Teli e tendone: EVA - Voile Aurora

Composizione: 100% trevira poliestere

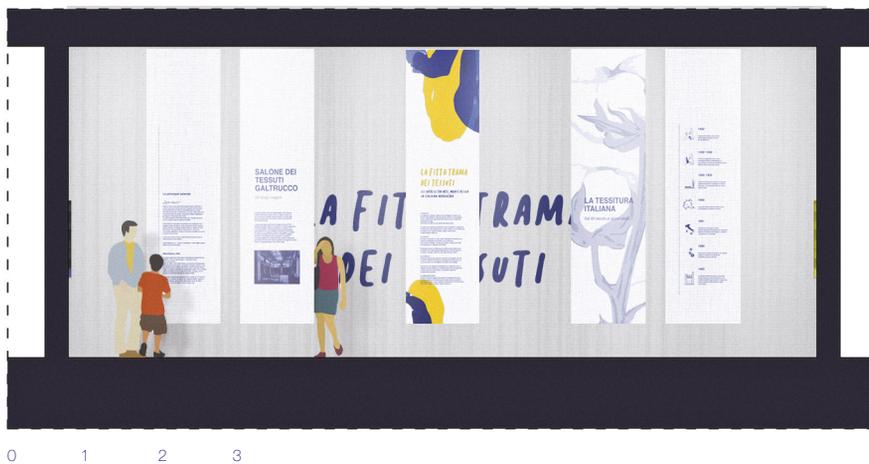
Peso al m²: 50 g

Ignifugazione: ignifugo

omologazione 5 anni

Colore: Bianco

Sezione prima sala



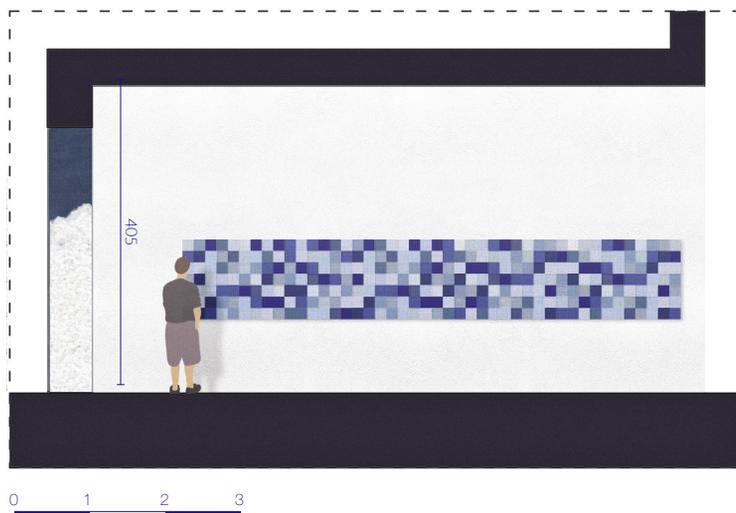
Tendone di ingresso



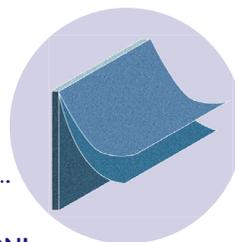
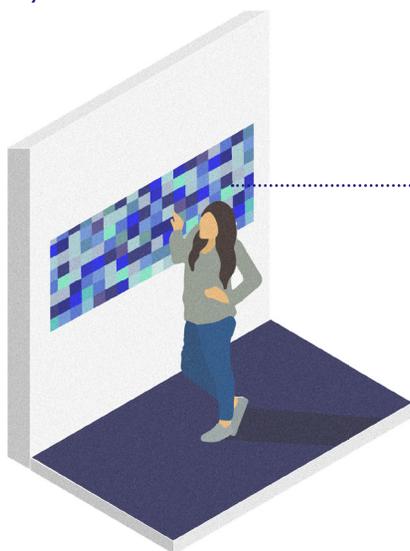
Binario di sostegno
Tendone: Materiale: EVA - Voile Aurora Bianco

Logo della mostra stampato sul tessuto, tre tagli permettono il passaggio alla sala successiva.

Sezione prima sala



Flyer



CAMPIONI

Campioni di una vasta gamma di tessuti in dieci colorazioni di giallo e blu differenti posizionati su un telaio agganciato alla parete. Il visitatore avrà la possibilità di percepire al tatto le differenti sensazioni che i diversi tessuti trasmettono.

FLYER

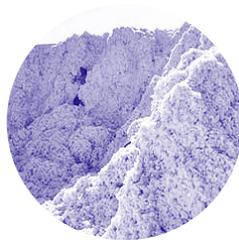
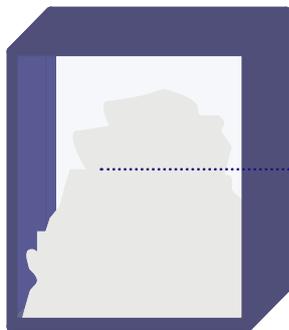
Le ultime 3 colonne di campioni sono i flyer con la spiegazione delle sale successive.

Sezione giardino con vista delle vetrine



0 1 2 3

Vetrine



VETRINE

Serramenti vetrine

Materiale: acciaio

Colore: blu

Prima fase della trasformazione del cotone: il cotone raccolto viene ammassato e lo si troverà racchiuso nelle vetrine (vedi foto)

Banner



Font

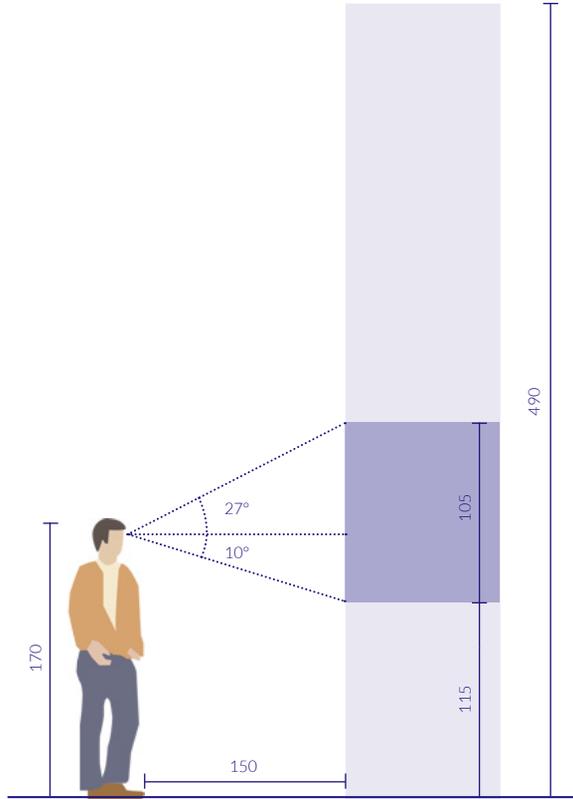
Helvetica Neue LT Std BOLD
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

SUNDAY MORNING REGULAR
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

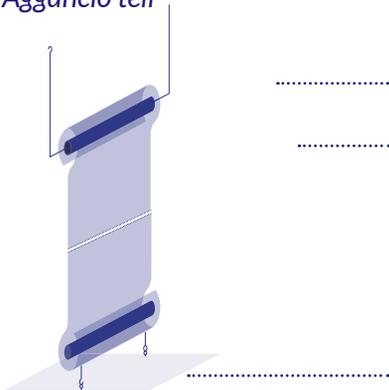
RGB 27, 14, 129
 CMYK 100, 90, 0, 0
 27348A

RGB 253, 199, 23
 CMYK 1, 23, 91, 0
 FCC618

Studio delle altezze



Aggancio teli



Bacchette in ferro acciaio con cavi agganciati tramite viti al soffitto

Sostegno cilindrico in acciaio al quale i teli sono fissati grazie ad una asola, dal diametro 1cm

Teli di tessuto

dimensione: 490x150cm

sospesi da terra: h40cm

distanza dal soffitto: h20cm

Profilo metallico nella parte finale del telo e aggancio al pavimento per garantire maggiore stabilità

5.5 Relazioni tra moda, arte e design in ambito tessile

Nella seconda sala, si entra nel vivo dell'esposizione dove possiamo trovare tutti i tessuti le cui grafiche sono state pensate da artisti e designer. I tessuti esposti non sono gli originali, sono stati creati appositamente per l'allestimento riproducendo le grafiche originali dei bozzetti.

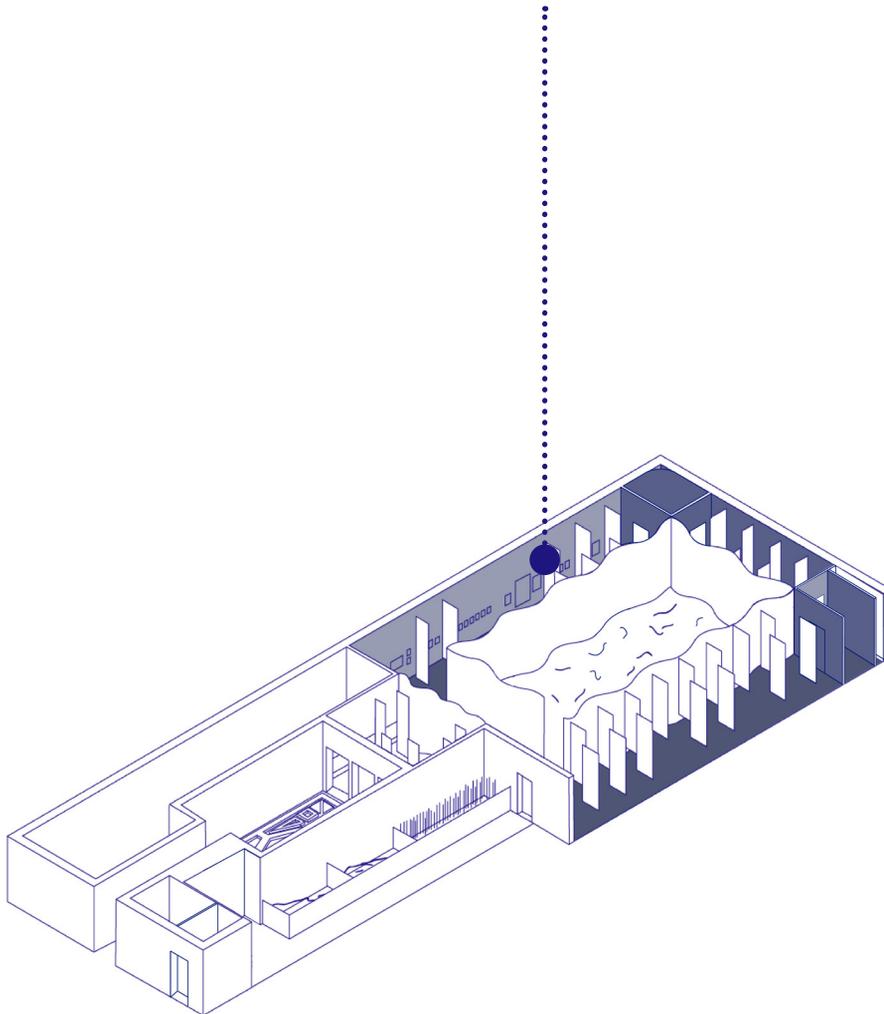
Per la curatela, non avendo nozioni specifiche, ho attinto alle scelte prese per la mostra promossa dalla Fondazione Salvatore Ferragamo intitolata "Tra Arte e Moda, nostalgia del futuro nei tessuti d'artista del dopoguerra" del 2017 al Museo del tessuto di Prato che tratta lo stesso tema della mostra che sto sviluppando. Tutti i tessuti esposti inoltre appartengono all'archivio della Fondazione di Massimo e Sonia Cirulli.

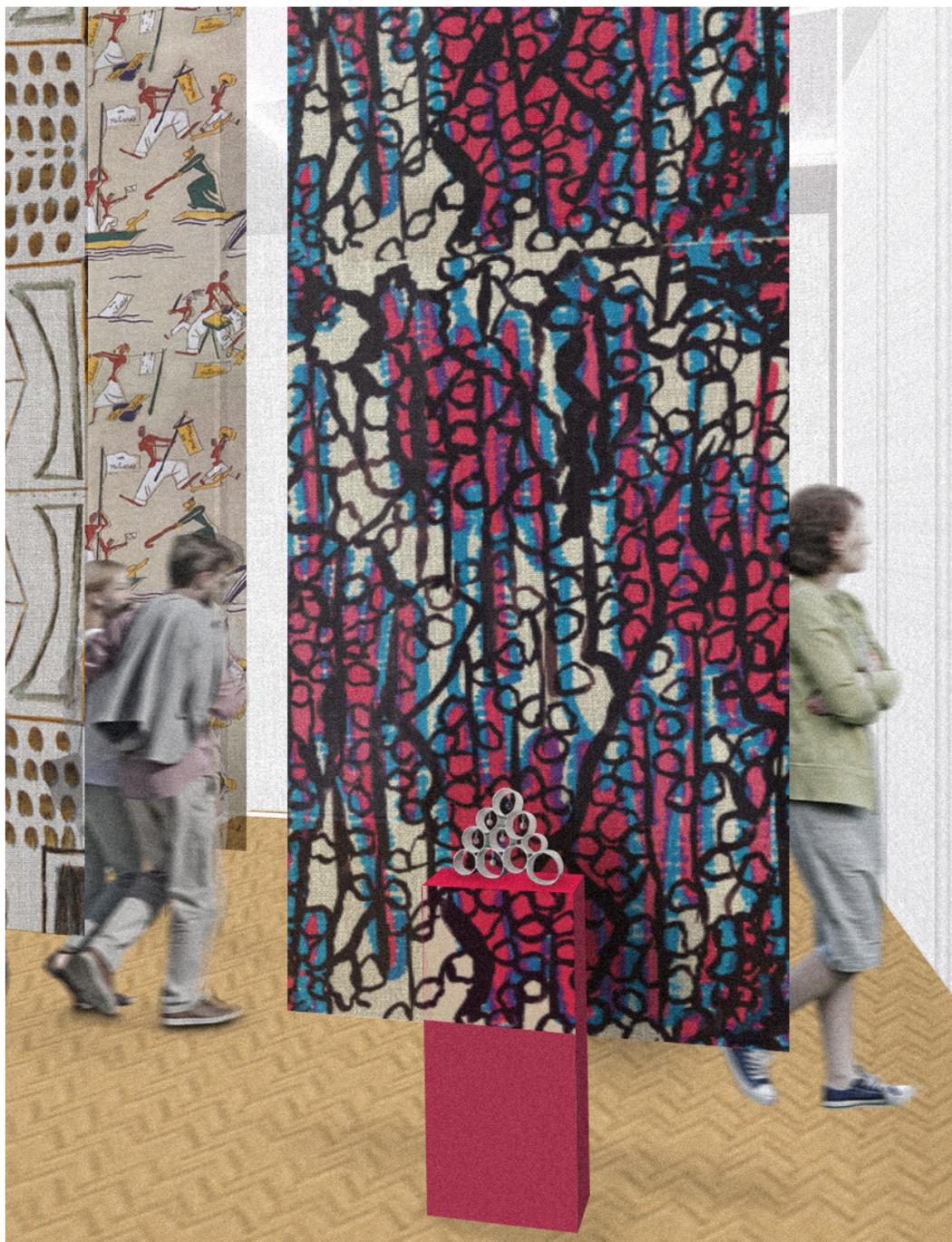
All'inizio del percorso è presente un pannello blu dove sono racchiuse tutte le informazioni relative agli artisti che hanno progettato le grafiche per tessuto che sono esposte nel percorso. I bozzetti originali relativi ai tessuti sono esposti sulle pareti insieme agli altri bozzetti per tessuti dello stesso artista (per far vedere la vasta quantità di progetti fatti e le diverse modalità di approccio al tema) e ad una sua opera, pittorica, scultorea o di design che sia, in modo da rendere più chiara e diretta questa correlazione tra le arti. La disposizione dei tessuti nella prima parte segue l'ordine cronologico delle correnti artistiche a cui gli artisti che li hanno realizzati appartengono, nella seconda parte troviamo tutti i foulard d'autore che sono stati realizzati per la Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo, messi in ordine cronologico e nell'ultima parte sempre in ordine cronologico troviamo tutti i tessuti dei designer, con le loro opere.

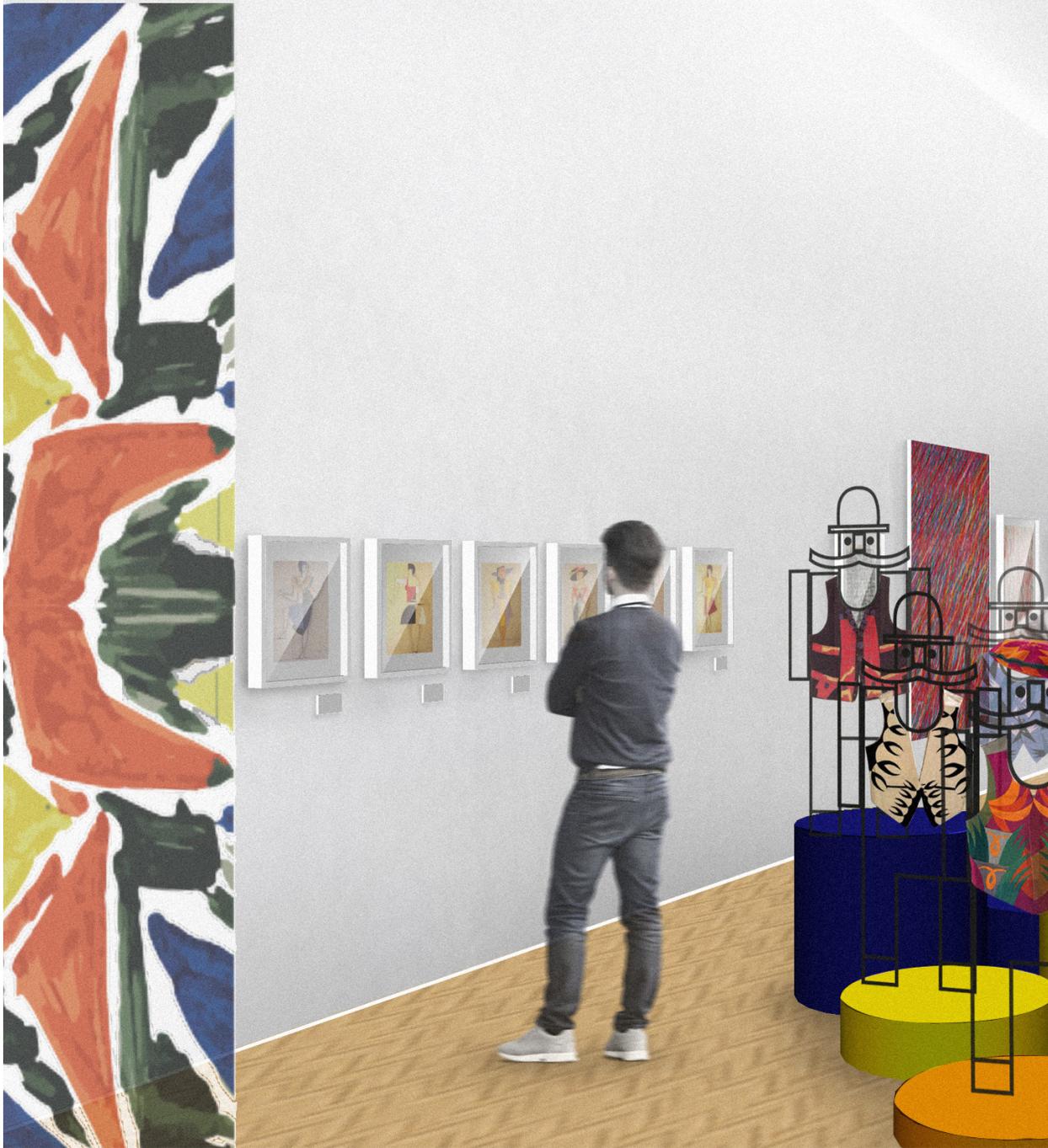
In questa sala ho volutamente scelto di non stracolmare lo spazio e mantenerlo nelle sue caratteristiche, creando un allestimento molto semplice e regolare in modo da poter permettere al visitatore di concentrarsi sulle opere e di immergersi tra questi tessuti.

Il percorso viene interrotto da due piccole stanze, nei due angoli del salone dove l'esposizione ha avuto inizio, nella prima viene proiettato un video che introduce e racconta la Galleria del Cavallino, con la riproduzione di foto storiche e raccontando tutti gli artisti che vi hanno collaborato. Nella seconda stanza, piccola e immersiva si trovano tutte le informazioni principali relative ai designer i cui tessuti sono esposti subito dopo. Vengono raccontate le personalità, presentate le stampe di tutti i bozzetti di grafiche per tessuto da loro progettate e dei monitor dove verranno trasmesse le immagini dei video che racconteranno a loro volta l'influenza di questi maestri nella realizzazione di grafiche per il tessuto ed in particolare di Gio Ponti

e del suo lavoro verso l'unione delle arti. Tutti i tessuti esposti calano dal soffitto e restano sospesi nell'aria, questo per dare continuità allo spazio, non bloccando la visuale, e per dare maggiore senso di leggerezza.









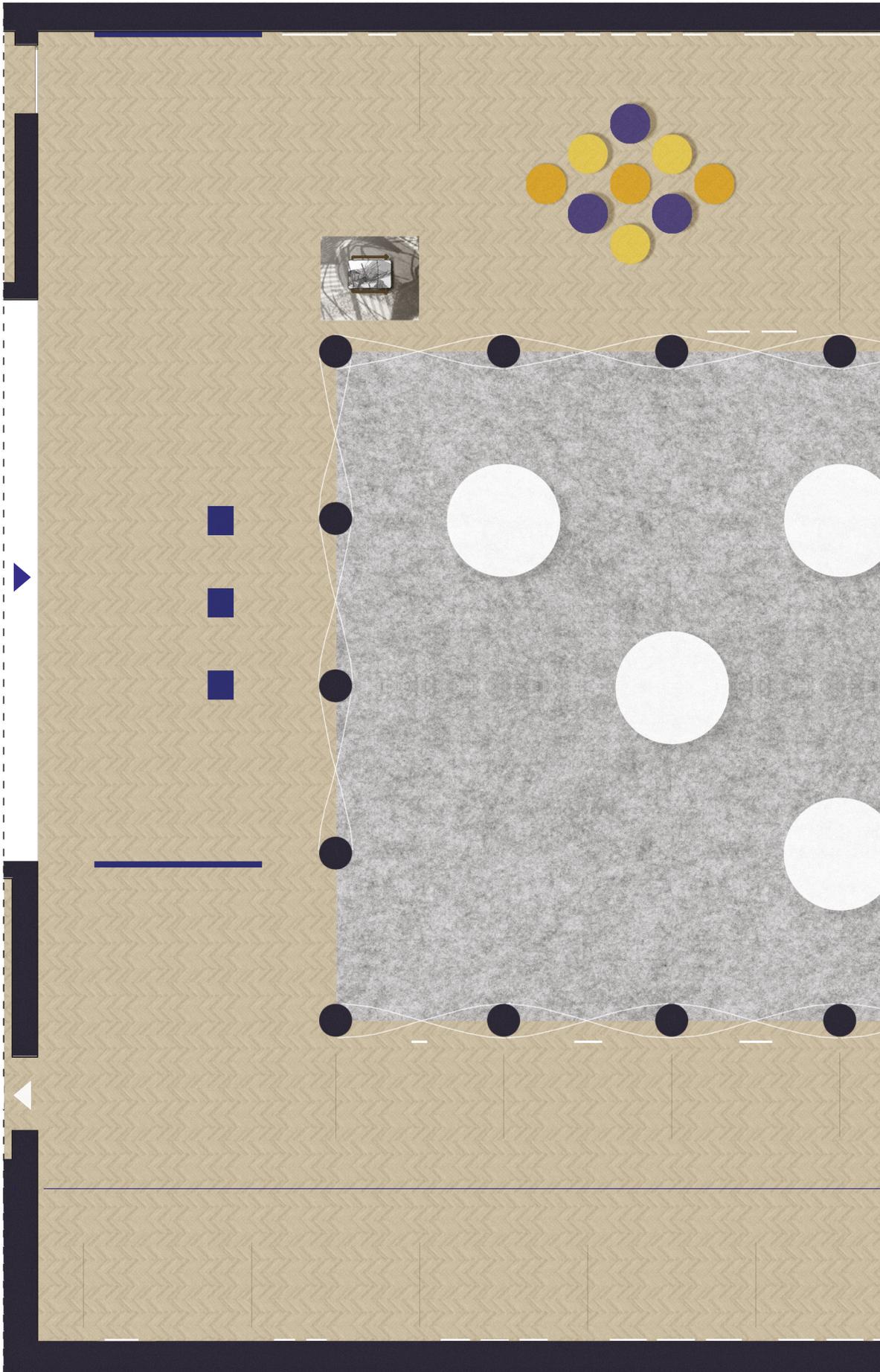




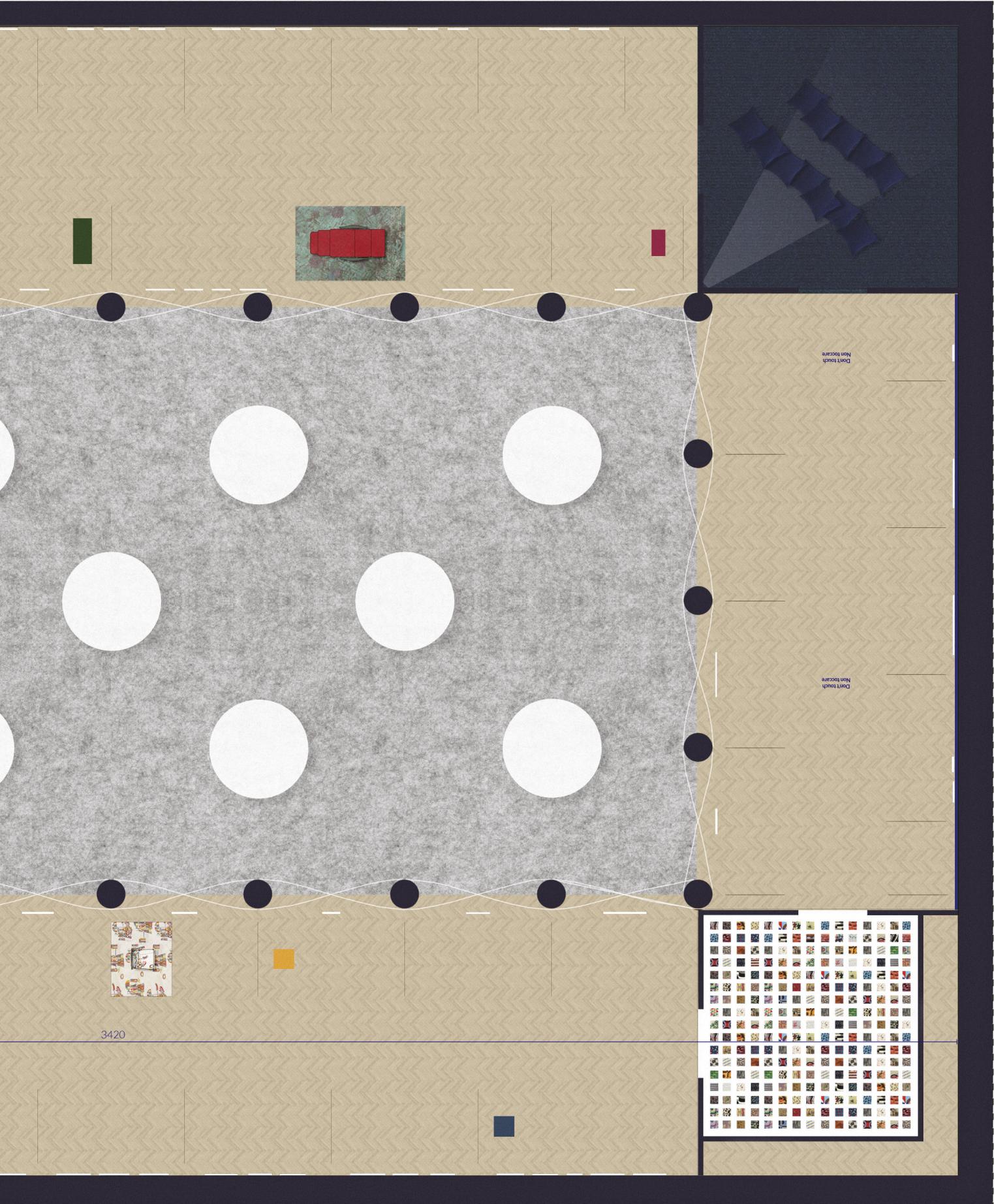




Pianta

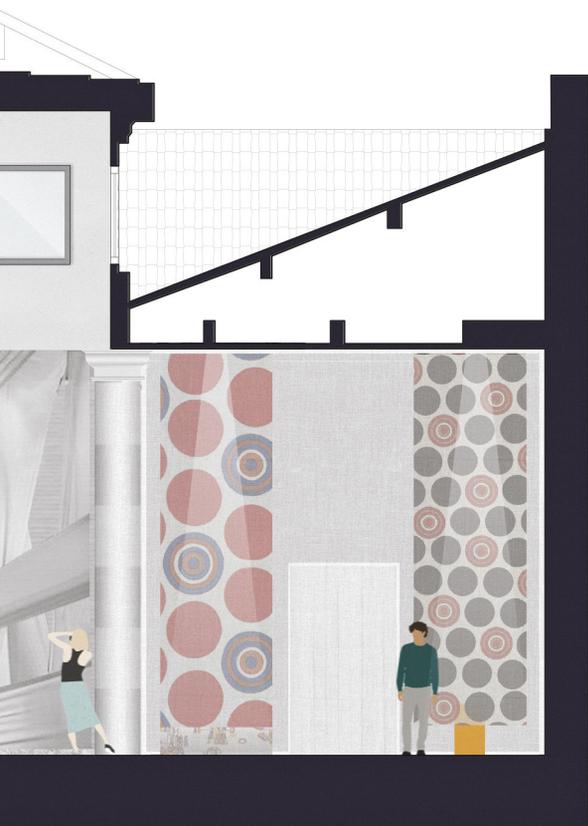


LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI



Sezione





PIEDISTALLI PER SCHERMI VIDEO

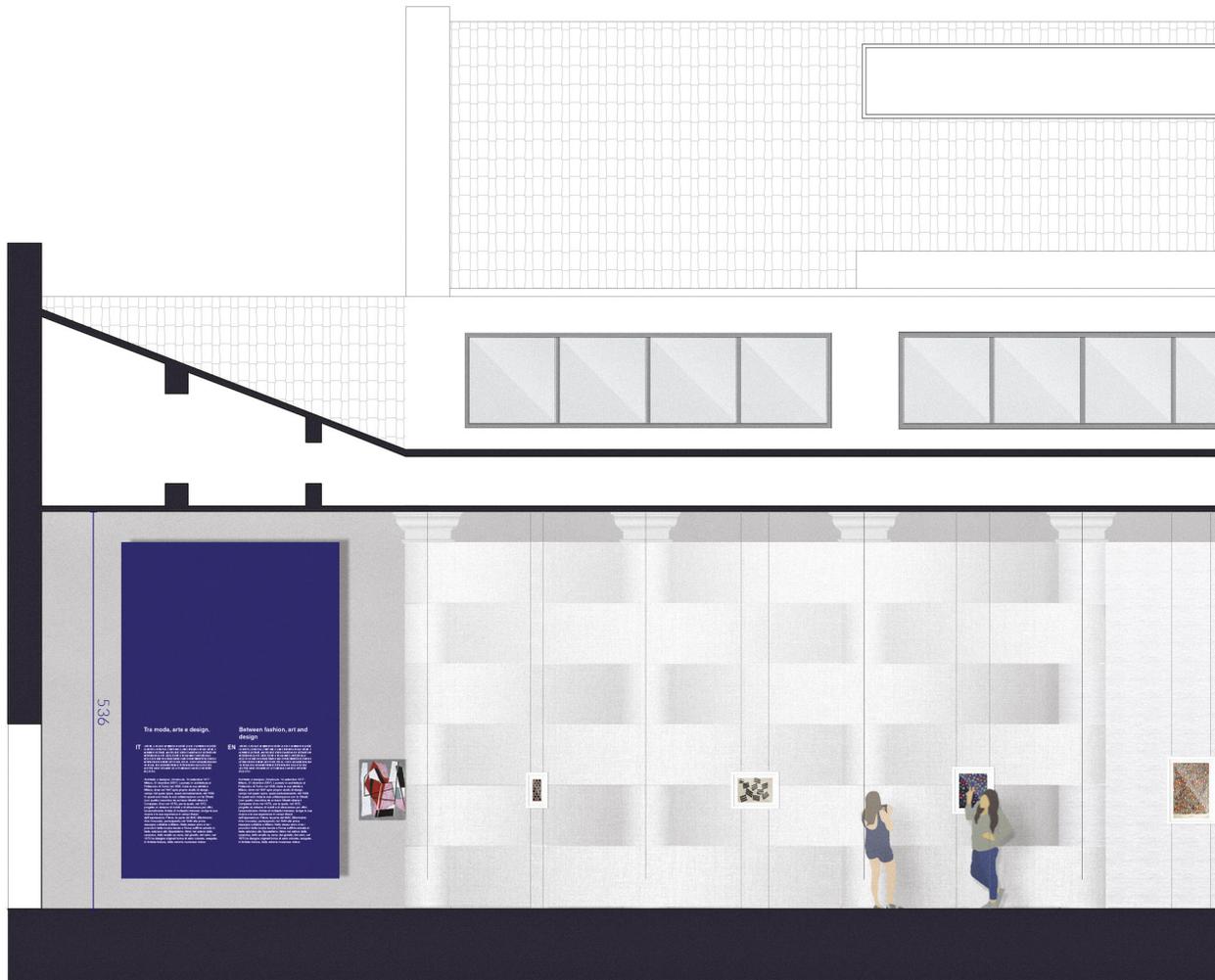
h 110 - base 50x50

Legno stratificato verniciato di bianco
a poro chiuso con finitura di vernice blu
opaco - spessore 2 cm

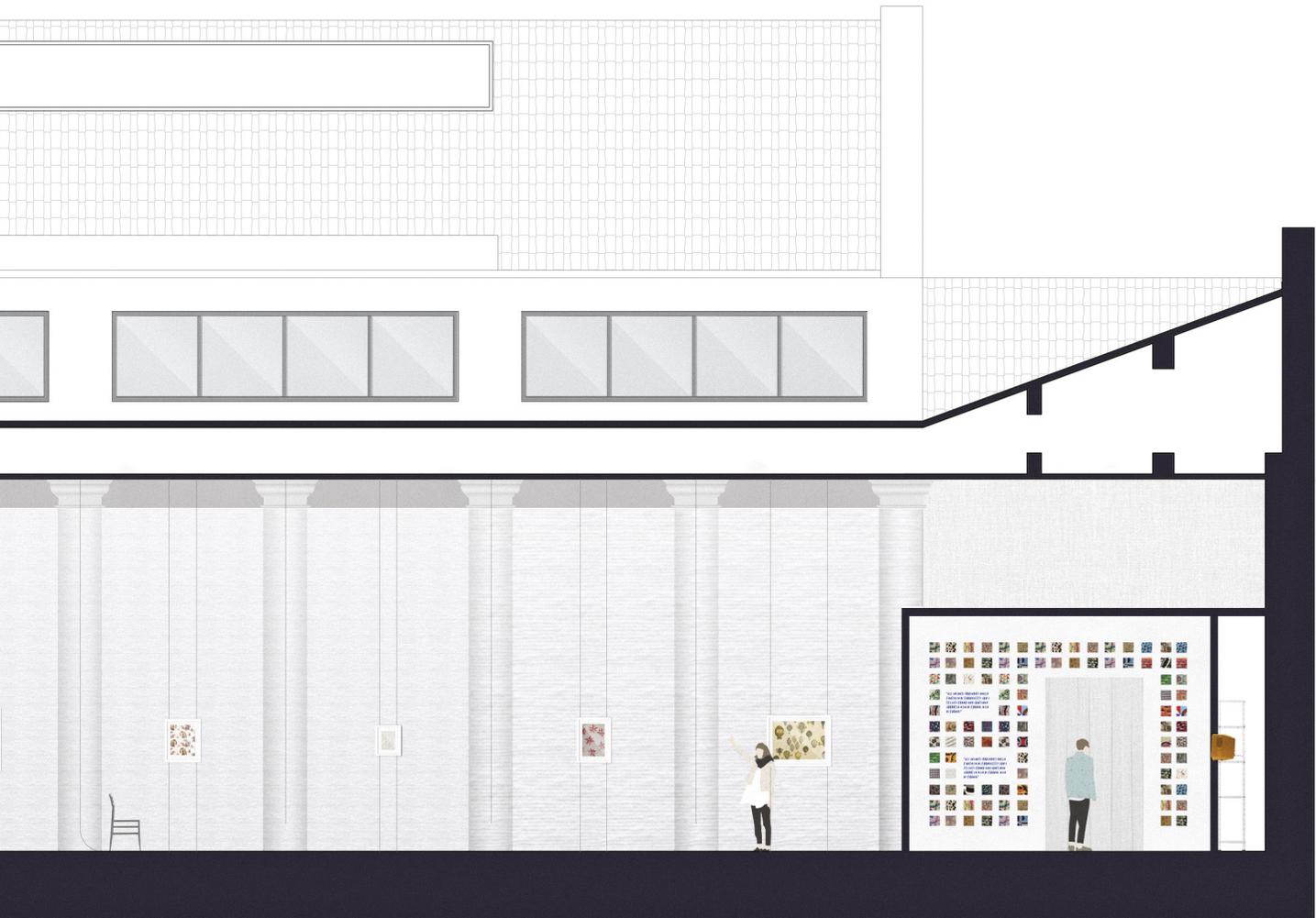
Riproduzione di video sull'importanza
dell'industria tessile in Lombardia,
sulle Triennali di Milano e sulle aziende
promotrici di creatività: Fede Cheti,
JSA di Busto Arsizio, De Angeli Frua



Sezione

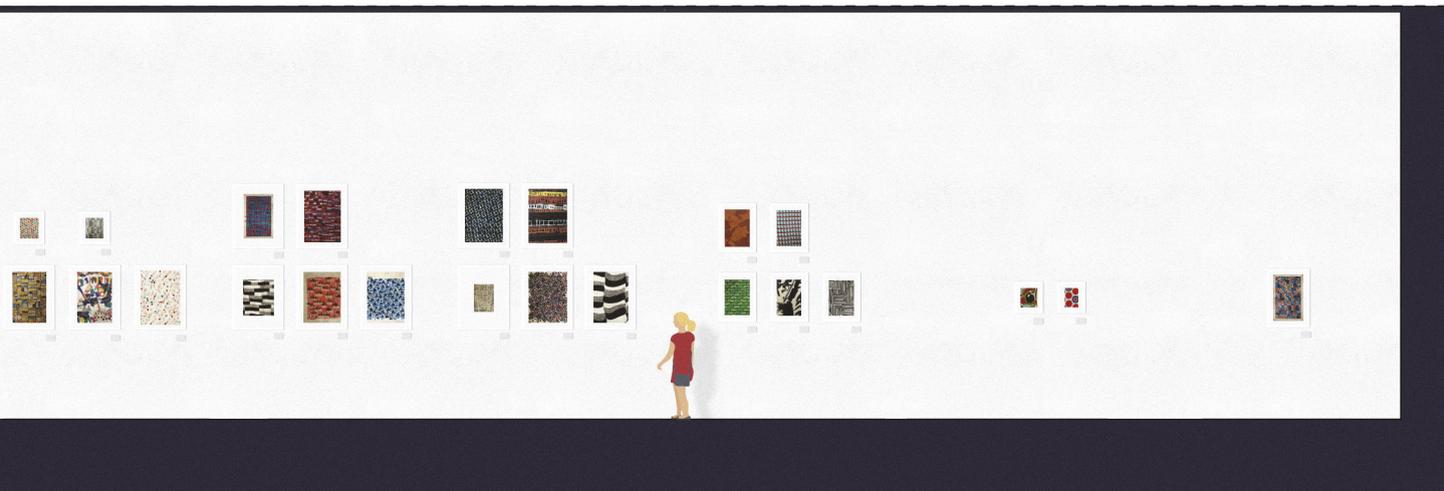
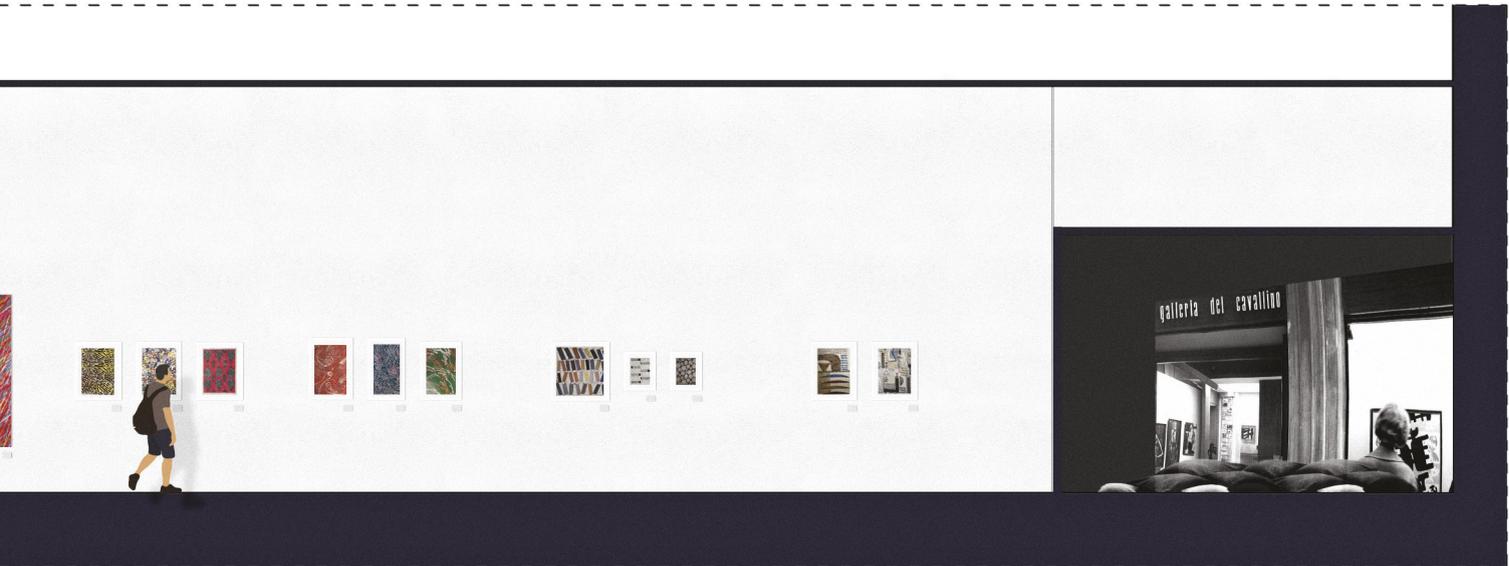


0 1 2 3

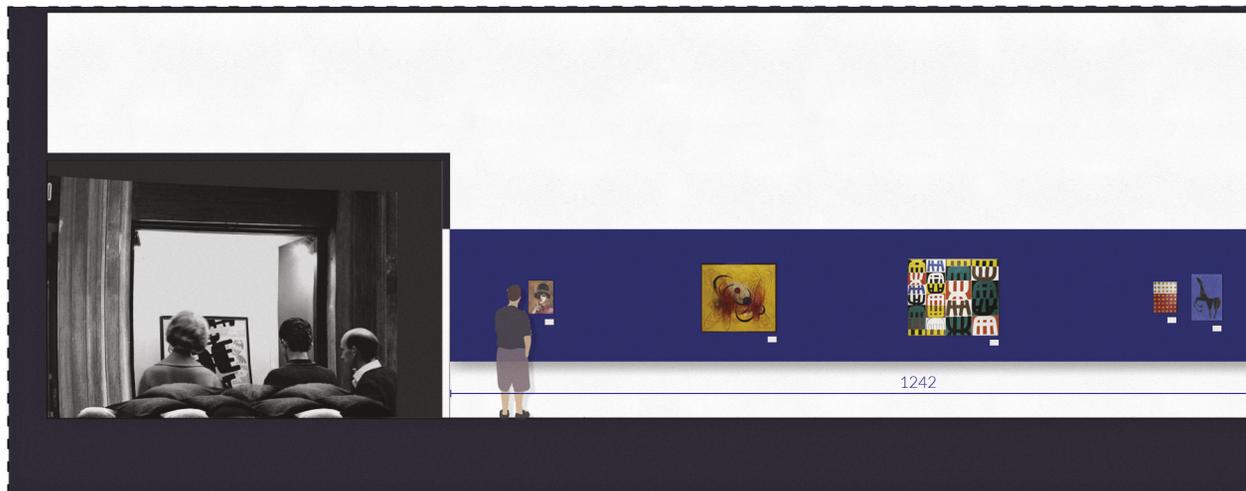


Prospetti

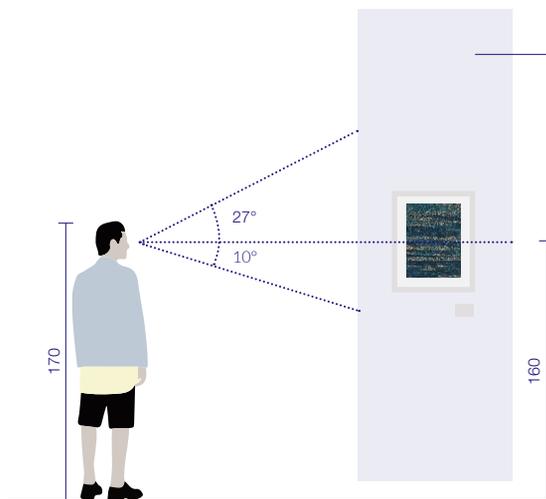




Prospetti



Studio delle altezze



MATERIALE

ANM - Tela Nomentana

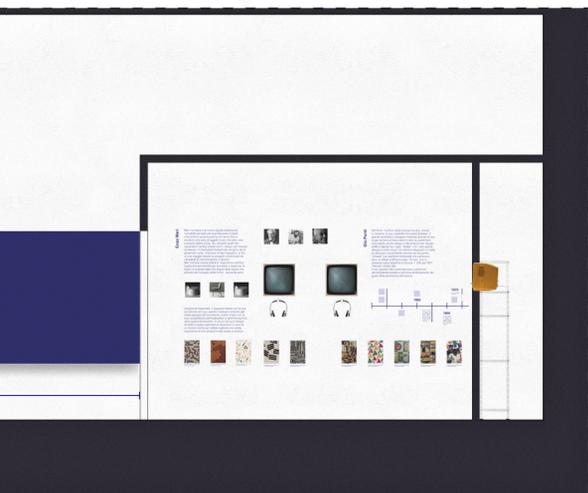
Azienda: Peroni

Composizione: cotone + lino

Peso: al m² 280 g

Ignifugo

Colore: Bianco



Stanza proiezioni

Proiezione di un filmato sulla Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo
Tempo della Proiezione 4 min.

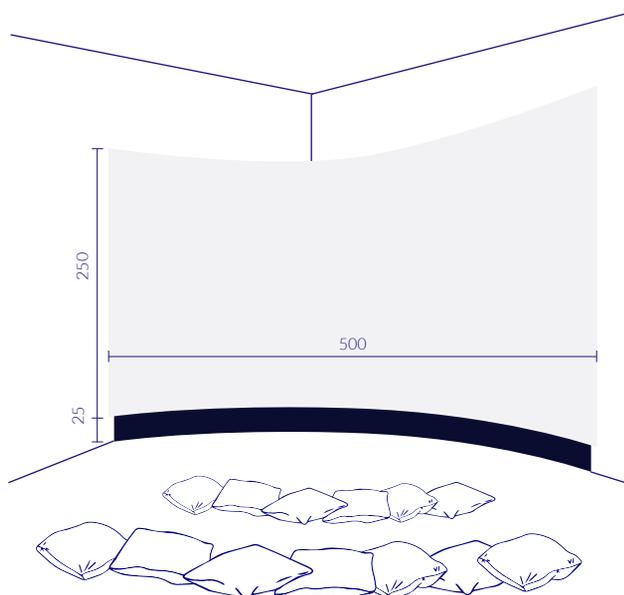
DETTAGLI TECNICI:

Dispositivi audio Bose
Sistema audio Bose® Solo 5 TV

Schermo panoramico PBL-Blackout
Azienda Peroni

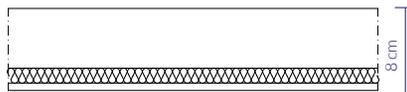
Dispositivi per videoproiezioni
PANASONIC PT-RZ31
Proiettore a laser Solid Shine 30.000
lumen- WUXGA (1.920x 1.200)
Finitura: nera

Cuscini dimensione 50x50
Colore Blu



LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

I muri della stanza video sono costituiti da una parte strutturale in legno verniciato di bianco opaco. La struttura è rivestita con uno strato di isolante acustico nella parte interna e rifinito da vernice opaca nera, mentre all'esterno è rivestita da tessuto fissato sul telaio in legno.



TESSUTO

Azienda Peroni

ASL - Tela Sceno Leggera

Tela leggera e semi-trasparente

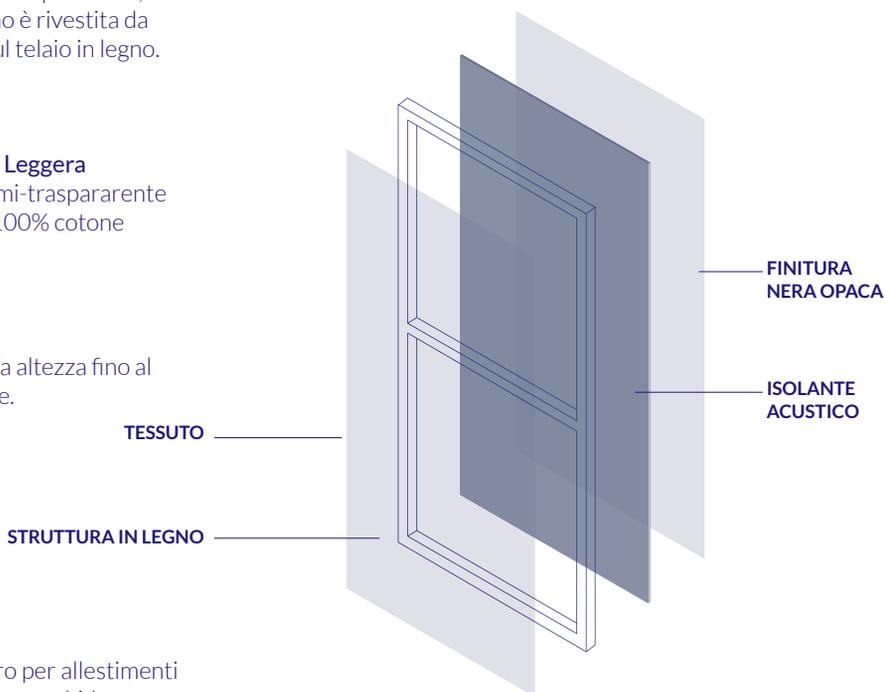
Composizione: 100% cotone

Peso: 75 g/m²

Colore: Bianco

Ignifugo

Il tessuto è a tutta altezza fino al soffitto del salone.



PAVIMENTO

Moquette di feltro per allestimenti fieristici su gomma morbida per dare una maggiore sensazione di morbidezza

Azienda Parquet selection

Colore n. 40 Blu notte

INGRESSO

ASC - Tela Sceno

Azienda: Peroni

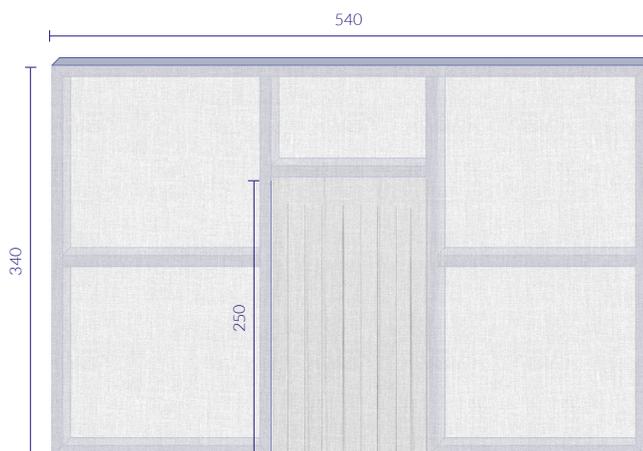
Composizione: 100% cotone

Peso: 200 g/m²

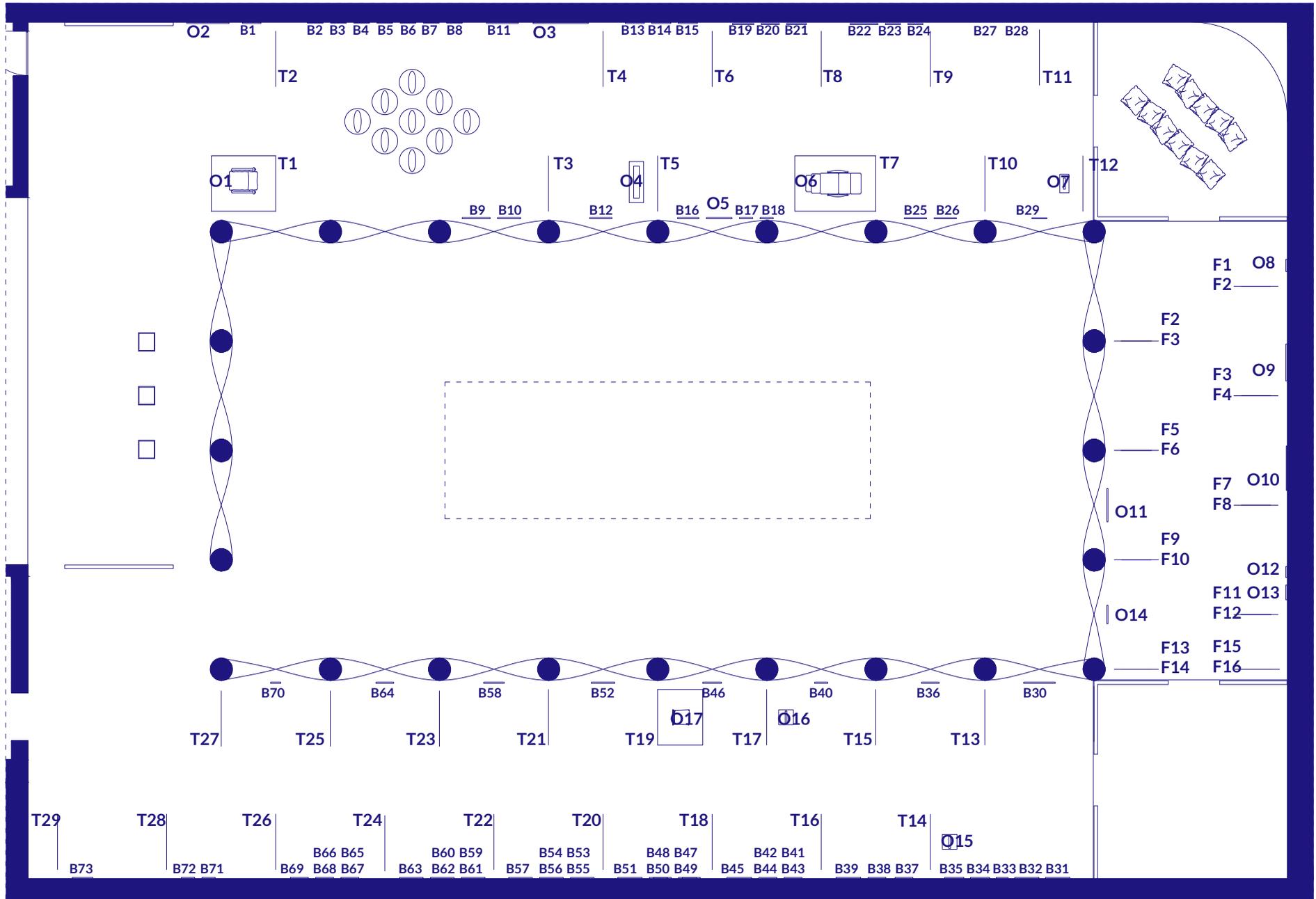
Colore: Bianco

Ignifugo

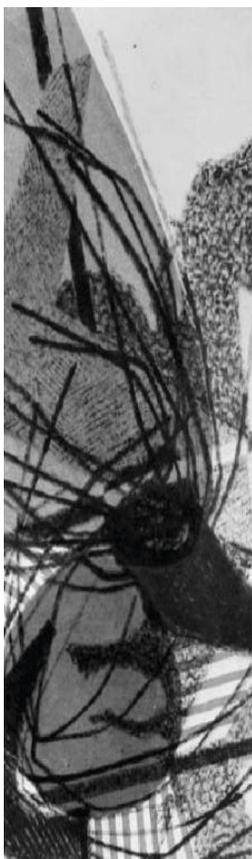
Tenda fissa al telaio con un binario a filo con il profilo esterno del telaio 9 tagli permettono il passaggio alla stanza successiva



Posizionamento delle opere



Tessuti artisti



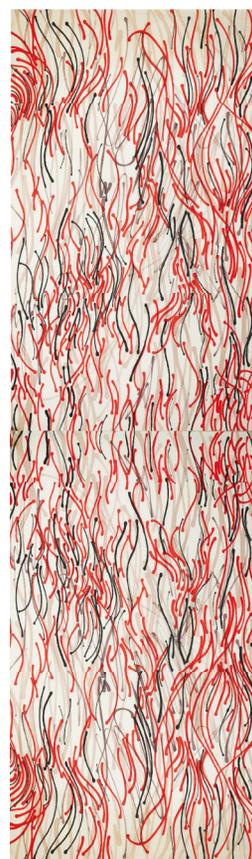
T1
Artista:
Enrico Prampolini



T2
Artista:
Enrico Prampolini



T3
Artista:
Piero Dorazio



T4
Artista:
Piero Dorazio



T5
Artista:
Gio Pomodoro



T6
Artista:
Gianni Dova



T7
Artista:
Lucio Fontana



T8
Artista:
Roberto Crippa



T9
Artista:
Antonio Ascarì



T10
Artista:
Sergio Todaro



T11
Artista:
Salvatore Fiume



T12
Artista:
Fausto Melotti

Tessuti designer



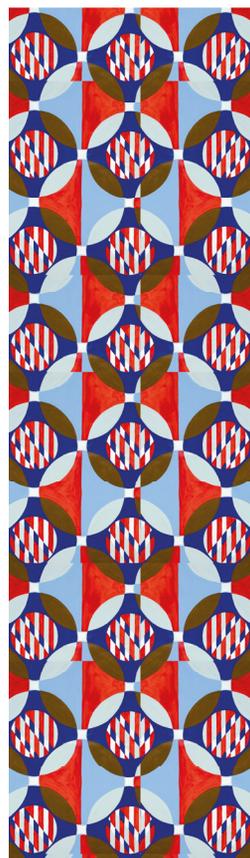
T13
Artista:
Piero Fornasetti



T14
Artista:
Piero Fornasetti



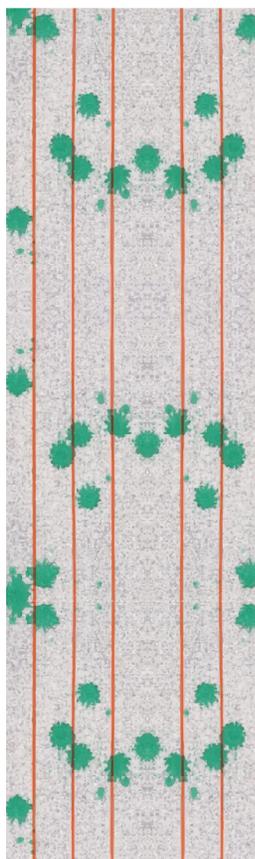
T15
Artista:
Bruno Munari



T16
Artista:
Bruno Munari



T17
Artista:
Bruno Munari



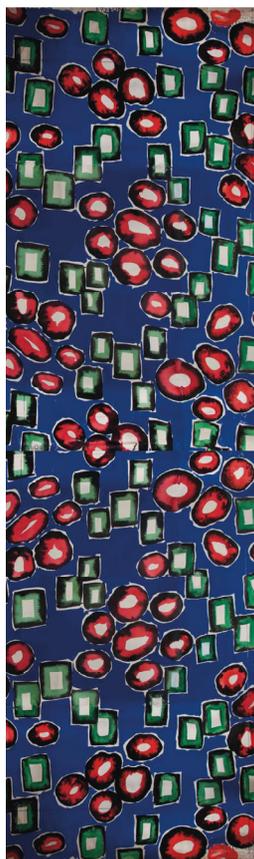
T18
Artista:
Bruno Munari



T19
Artista:
Gio Ponti



T20
Artista:
Gio Ponti



T21
Artista:
Ettore Sottsass



T22
Artista:
Ettore Sottsass



T23
Artista:
Ettore Sottsass



T24
Artista:
Ettore Sottsass



T25
Artista:
Roberto Sambonet



T26
Artista:
Roberto Sambonet



T27
Artista:
Enzo Mari



T28
Artista:
Studio Boggeri



T29
Artista:
Studio Boggeri

Gilet futuristi



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero
Anno: 1923
Tecnica: Panno di lana, ricami ad intarsio a motivi geometrici
Collezione: Ugo Nespolo



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero
Anno: 1930
Tecnica: Feltro ad intarsio
Collezione: Renzo Arbore



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Giacomo Balla
Anno: 1924-1925
Tecnica: Ricamo ad arazzo con fili di lana policromi a motivi sul nome Balla
Collezione: Fondazione Biagiotti Cigna



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Giacomo Balla
Anno: 1924-1925
Tecnica: Ricamo ad arazzo con fili di lana policromi
Collezione: Fondazione Biagiotti Cigna



Titolo: Gilet Futurista
Artista: Fortunato Depero
Anno: 1923
Tecnica: Panno di lana, ricami ad intarsio a motivi geometrici



Titolo: Basco Futurista
Artista: Fortunato Depero
Anno: 1929
Tecnica: Panno di lana, ricami ad intarsio a motivi geometrici



Titolo: Basco Futurista
Artista: Fortunato Depero
Anno: 1929
Tecnica: Panno di lana, ricami ad intarsio a motivi geometrici

Foulard



F1
Titolo: Ragazza di fronte su fondo rosso
Artista: Franco Gentilini
Anno: 1959
Dimensioni: 745x750mm
Tecnica: Foulard di cotone
Collezione: Cardazzo



F3
Titolo: Italsider
Artista: Franco Gentilini
Anno: 1960
Dimensioni: 800x770mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino



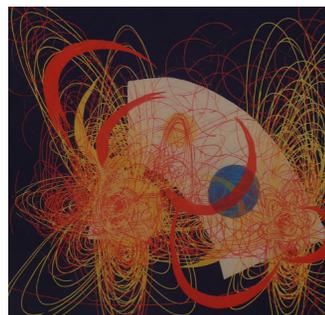
F5
Titolo: Groviglio su fondo bianco
Artista: Roberto Crippa
Anno: 1952
Dimensioni: 790x790mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino
Collezione: Cardazzo



F2
Titolo: La ragazza col limone
Artista: Franco Gentilini
Dimensioni: 710x770mm
Tecnica: Foulard di cotone
Collezione: Cardazzo



F4
Titolo: Piazza di Spagna
Artista: Franco Gentilini
Anno: 1955
Dimensioni: 805x811mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino



F6
Titolo: Groviglio su fondo nero
Artista: Roberto Crippa
Anno: 1952
Dimensioni: 790x790mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino
Collezione: Cardazzo



F7
Titolo: Superficie
Artista: Giuseppe Capogrossi
Anno: 1958
Dimensioni: 820x825mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino
Collezione: Cardazzo



F9
Titolo: Superficie
 tondo azzurro
Artista: Giuseppe Capogrossi
Anno: 1958
Dimensioni: 770x750mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino
Collezione: Cardazzo



F11
Titolo: Avvenimento
 rosso e blu
Artista: Edmondo Bacci
Anno: 1958
Dimensioni: 800x762mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino



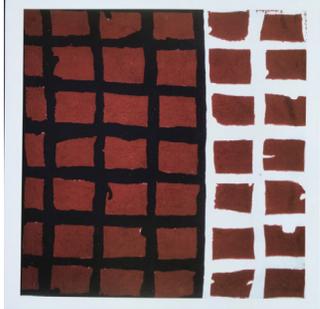
F8
Titolo: Superficie
Artista: Giuseppe Capogrossi
Anno: 1959
Dimensioni: 788x337mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino
Collezione: Cardazzo



F10
Titolo: Superficie
Artista: Giuseppe Capogrossi
Anno: 1955
Dimensioni: 680x665mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino
Collezione: Cardazzo



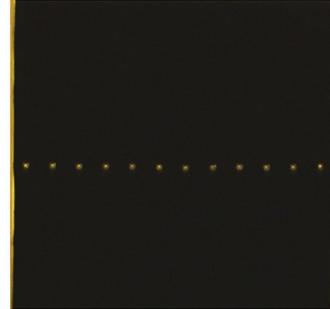
F12
Titolo: Avvenimento
 fondo giallo
Artista: Edmondo Bacci
Anno: 1961
Dimensioni: 775x775mm
Tecnica: Foulard di seta
 Edizione il Cavallino



F13
Titolo: Impronta rossa e blu
Artista: Remo Bianco
Anno: 1961
Dimensioni: 780x760mm
Tecnica: Foulard di seta
Edizione il Cavallino



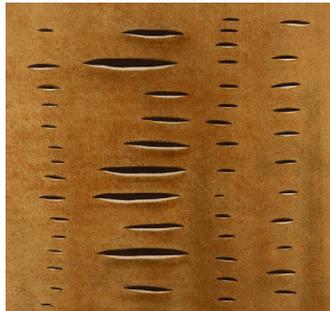
F15
Titolo: Concetto spaziale rosso
Artista: Lucio Fontana
Anno: 1960
Dimensioni: 800x775mm
Tecnica: Foulard di seta
Edizione il Cavallino



F17
Titolo: Foulard di seta
Artista: Lucio Fontana
Anno: 1960
Dimensioni: 800x775mm
Tecnica: Foulard di seta
Edizione il Cavallino



F14
Titolo: Cavallini su fondo azzurro
Artista: Marino Marini
Anno: 1950
Dimensioni: 885x885mm
Tecnica: Foulard di seta
Edizione il Cavallino



F16
Titolo: Concetto spaziale
Artista: Lucio Fontana
Anno: 1956
Dimensioni: 790x790mm
Tecnica: Foulard di seta
Edizione il Cavallino

Opere



O1
Titolo: Sedia rivestita di tessuto
Artista: Enrico Prampolini



O2
Titolo: Composizione
Artista: Enrico Prampolini
Anno: 1952
Dimensioni: 800x1150mm
Tecnica: Olio su masonite



O3
Titolo: Instrumentum Regni
Artista: Piero Dorazio
Anno: 1989
Dimensioni: 2000x1500mm
Tecnica: Olio su tela



O4
Titolo: Studio per la grande folla
Artista: Gio Pomodoro
Anno: 1963
Dimensioni: 870x145x250mm
Tecnica: Bronzo



O5
Titolo: Concetto spaziale Venezia d'Argento
Artista: Lucio Fontana
Anno: 1961
Dimensioni: 54x65mm
Tecnica: Vernice argento con pietre colorate



O6
Titolo: APoltrona P40
Artista: Osvaldo Borsani
Anno: 1955
Dimensioni: 720x800/1500x700/900mm
Tecnica: acciaio, metallo verniciato, schiuma poliuretana, tessuto o in pelle



O7

Titolo: Cerchi
Artista: Fausto Melotti
Anno: 1960
Dimensioni: 303x241mm
Tecnica: Ceramica smaltata polichroma, nylon, ottone



O8

Titolo: Luciana
Artista: Franco Gentilini
Anno: 1980
Dimensioni: 430x330mm
Tecnica: Olio su carta sabbata applicato su tela



O9

Titolo: Personaggi
Artista: Roberto Crippa



O10

Titolo: Superficie 295
Artista: Giuseppe Capogrossi
Anno: 1958
Dimensioni: 1000x1200mm
Tecnica: Olio su tela
Collezione: Privata



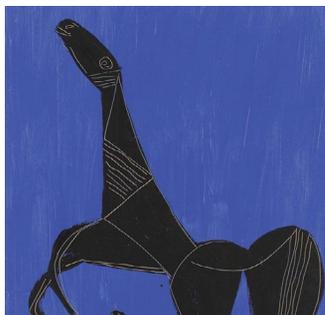
O11

Titolo: Composizione
Artista: Edmondo Bacci
Anno: 1960-61
Dimensioni: 900x750mm
Tecnica: Olio su tela



O12

Titolo: Impronta Oro
Artista: Remo Bianco
Anno: 1960
Dimensioni: 400 x 300mm
Collezione: Collezione privata



O13

Titolo: Cavallo su sfondo blu
(Horse on blue background)

Artista: Marino Marini

Anno: 1953



O14

Titolo: Concetto
spaziale, attese

Artista: Lucio Fontana

Anno: 1968

Dimensioni: 610x500mm

Tecnica: Idropittura su tela

Collezione: Privata



O15

Titolo: Mongolfiere

Artista: Piero Fornasetti



O16

Titolo: Modello 676

Artista: Gio Ponti

Anno: 1955

Dimensioni: 490x540x850mm

Tecnica: Noce e tessuto



O17

Titolo: Scimmietta Zizi

Artista: Bruno Munari

Anno: 1952

Tecnica: Gommapiuma



73B

Artista: Enzo Mari

Titolo: Progetto grafico per
tessuto per la XI Triennale di
Milano

Anno: 1957

Dimensioni: 600x400mm

Tecnica: Tempera su carta

Bozzetti



1B
Artista: Enrico Prampolini
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 380x340mm
Tecnica: Tempera diluita su carta
Collezione: Fondazione Massimo e Sonia Cirulli



2B
Artista: Giacomo Balla
Titolo: Il vestito antineutrale
Manifesto futurista
Anno: 1914
Dimensioni: 390x290mm
Collezione: Fondazione Massimo e Sonia Cirulli



3B
Artista: Tullio Crali
Titolo: Bozzetti



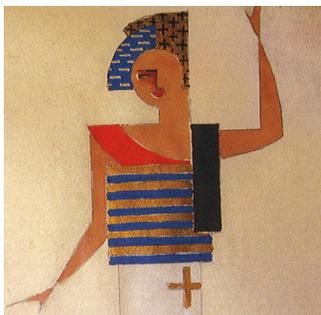
4B
Artista: Tullio Crali
Titolo: Bozzetti



5B
Artista: Tullio Crali
Titolo: Bozzetti

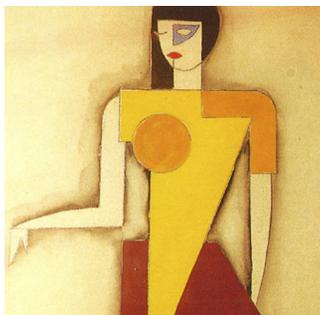


6B
Artista: Tullio Crali
Titolo: Bozzetti



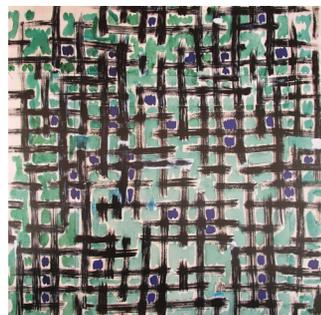
7B

Artista: Tullio Crali
Titolo: Bozzetti



8B

Artista: Tullio Crali
Titolo: Bozzetti



9B

Artista: Piero Dorazio
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 470x580mm
Tecnica: Tempera su carta
Collezione: Fondazione Massimo e Sonia Cirulli



10B

Artista: Piero Dorazio
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 700x1000mm
Tecnica: Tempera su carta



11B

Artista: Piero Dorazio
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 800x600mm
Tecnica: Tempera su carta
Collezione: Fondazione Massimo e Sonia Cirulli



12B

Artista: Gio Pomodoro
Titolo: I Cirri
Titolo: Progetto grafico di tessuto stampato Manifattura jsa
Anno: 1957



13B

Artista: Gianni Dova

Titolo: Disegno per tessuto

Anno: 1954

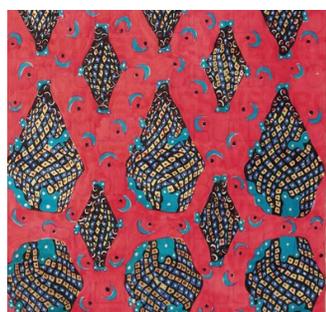


14B

Artista: Gianni Dova

Titolo: Arcobaleno

Anno: 1955



15B

Artista: Gianni Dova

Titolo: Progetto grafico
per tessuto per la XI Triennale
di Milano

Anno: 1957

Dimensioni: 600x440mm

Tecnica: Tempera su carta



16B

Artista: Lucio Fontana

Titolo: Concetto Spaziale

Anno: 1954



17B

Artista: Lucio Fontana

Titolo: Volo Spaziale

Anno: 1955



18B

Artista: Lucio Fontana

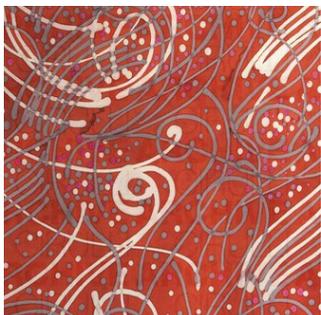
Titolo: Progetto grafico di tessuto
per la X Triennale di Milano

Anno: 1954

Dimensioni: 450x440mm

Tecnica: Tempera su carta

Collezione: Fondazione Massimo
e Sonia Cirulli



19B
Artista: Roberto Crippa
Titolo: Progetto grafico di tessuto per Triennale di Milano
Anno: 1950
Tecnica: acquerello su carta velina
Dimensioni: 650x420 mm



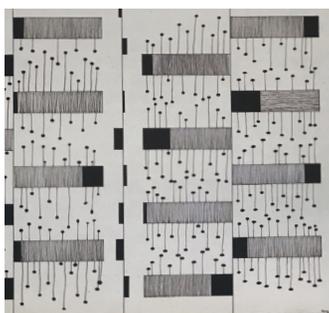
20B
Artista: Roberto Crippa
Titolo: Progetto grafico di tessuto per Triennale di Milano
Anno: 1950
Tecnica: acquerello su carta velina
Dimensioni: 642x333 mm



21B
Artista: Roberto Crippa
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 626x389mm
Tecnica: Acquerello su carta velina
Collezione: Fondazione Massimo e Sonia Cirulli



22B
Artista: Antonio Ascari
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1957
Dimensioni: 60x63
Concorso Manifattura JSA



23B
Artista: Antonio Ascari
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1957



24B
Artista: Antonio Ascari
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1958



25B
Artista: Sergio Todaro
Titolo: La sagra dei miliardi
Anno: 1953



26B
Artista: Sergio Todaro
Titolo: La sagra dei miliardi
Anno: 1953



27B
Artista: Salvatore Fiume
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1957



28B
Artista: Salvatore Fiume
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1956



29B
Artista: Fausto Melotti
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 346x246mm
Tecnica: Tempera su carta



30B
Artista: Piero Fornasetti
Titolo: Farfalle su damasco cremisi



31B

Artista: Piero Fornasetti

Titolo: Silhouettes



32B

Artista: Piero Fornasetti

Titolo: Profumi, balsami, ricette
per la bellezza

Anno: 1952



33B

Artista: Piero Fornasetti

Titolo: Ultime notizie

Anno: 1950



34B

Artista: Piero Fornasetti

Titolo: Mongolfiere



35B

Artista: Piero Fornasetti

Titolo: Le ore del mondo



36B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Progetto grafico per
tessuto

Anno: 1950

Dimensioni: 690x514mm

Tecnica: Tempera su carta



37B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Progetto grafico per tessuto

Anno: 1950

Dimensioni: 480x325mm

Tecnica: Matita e tempera su carta



38B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Progetto grafico per tessuto

Anno: 1950

Dimensioni: 480x325mm

Tecnica: Matita e tempera su carta



39B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Progetto grafico per tessuto

Anno: 1950

Dimensioni: 470x325mm

Tecnica: Tempera su cartoncino



40B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Solfeggio con variazioni - Progetto grafico per tessuto stampato Manifattura Jsa

Anno: 1955

Tecnica: Tempera su carta



41B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Progetto grafico per tessuto

Anno: 1950

Dimensioni: 400x300mm

Tecnica: Tempera e matita su carta



42B

Artista: Bruno Munari

Titolo: Progetto grafico per tessuto

Anno: 1950

Dimensioni: 400x300mm

Tecnica: Tempera e matita su carta



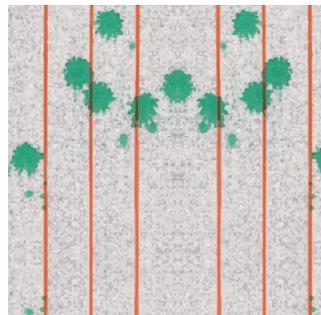
43B

Artista: Bruno Munari
Titolo: Progetto grafico per tessuto
Anno: 1950
Dimensioni: 470x250mm
Tecnica: Tempera su carta



44B

Artista: Bruno Munari
Titolo: Progetto grafico per tessuto
Anno: 1950
Tecnica: Tempera su cartoncino
Collezione: Fondazione Massimo e Sonia Cirulli



44B

Artista: Bruno Munari
Titolo: La regola e il caso
Anno: 1982



46B

Artista: Gio Ponti
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 260x225mm
Tecnica: Acquerello su carta



47B

Artista: Gio Ponti
Titolo: Estate
Anno: 1956
Tecnica: raso stampato



48B

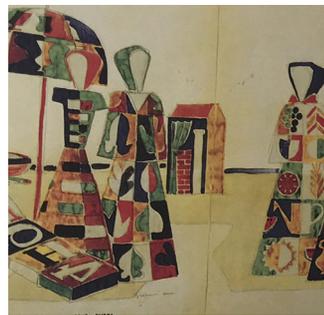
Artista: Gio Ponti
Titolo: Progetto grafico di tessuto per la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 666x430mm
Tecnica: Mista su carta



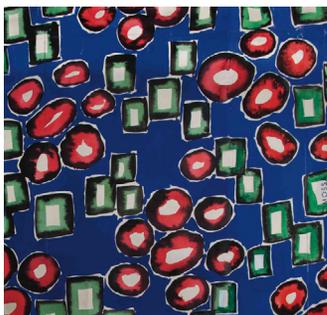
49B
Artista: Gio Ponti
Titolo: Estate
Anno: 1957



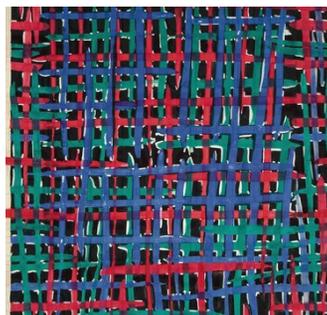
50B
Artista: Gio Ponti
Titolo: Progetto grafico di tessuto
per la XI Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 700x500mm
Tecnica: Mista su carta



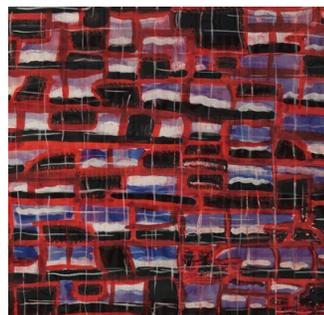
51B
Artista: Gio Ponti
Titolo: La legge mediterranea
Anno: 1956
Tecnica: Tempera su carta
Dimensioni: 340x550mm



52B
Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico
per tessuto per la X Triennale di
Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 740x475mm
Tecnica: Tempera su carta



53B
Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Fosforescente -
Progetto grafico per tessuto per
la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 600x400mm
Tecnica: Tempera su carta

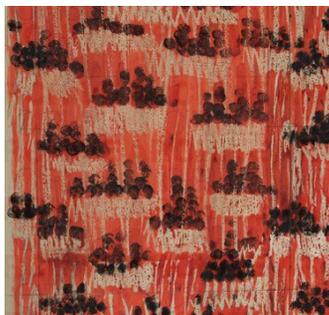


54B
Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Fosforescente -
Progetto grafico per tessuto per
la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 645x480mm
Tecnica: Mista sui carta



55B

Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico per tessuto per la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 476x400mm
Tecnica: China su carta



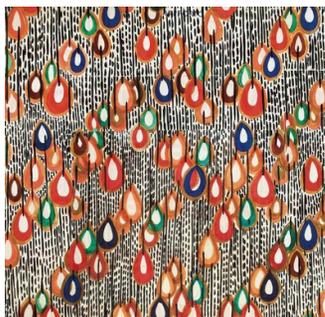
56B

Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico per tessuto per la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 660x480mm
Tecnica: Mista sui carta



57B

Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico per tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 660x484mm
Tecnica: Tempera su carta



58B

Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico per tessuto per la XI Triennale di Milano
Anno: 1957
Dimensioni: 660x485mm
Tecnica: Tempera su carta



59B

Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico per tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 693x509mm
Tecnica: Tempera su carta



60B

Artista: Ettore Sottsass
Titolo: Progetto grafico per tessuto per la X Triennale di Milano
Anno: 1954
Dimensioni: 374x271mm
Tecnica: Mista sui carta



61B

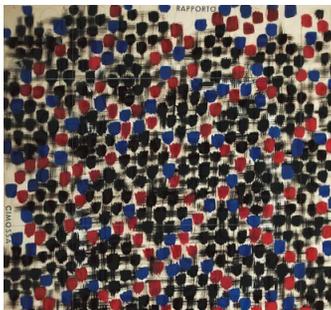
Artista: Ettore Sottsass Jr.

Titolo: Miraggio

Anno: 1956

Tecnica: Tempera su carta

Dimensioni: 480x670mm



62B

Artista: Ettore Sottsass

Titolo: Progetto grafico
per tessuto per la X Triennale di
Milano

Anno: 1954

Dimensioni: 700x500mm

Tecnica: Tempera su carta



63B

Artista: Ettore Sottsass

Titolo: Progetto grafico
per tessuto per la X Triennale di
Milano

Anno: 1954

Dimensioni: 473x400mm

Tecnica: China su carta

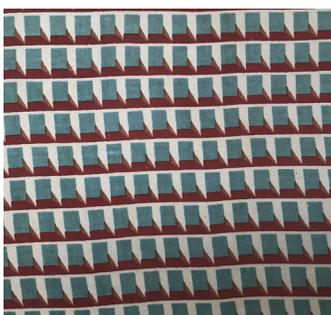


64B

Artista: Roberto Sambonet

Titolo: Disegno per tessuto

Anno: 1955



65B

Artista: Roberto Sambonet

Titolo: Disegno per tessuto

Anno: 1957



66B

Artista: Roberto Sambonet

Titolo: Progetto grafico
per tessuto per la XI Triennale
di Milano

Anno: 1957

Dimensioni: 740x520mm

Tecnica: Tempera su carta



67B
Artista: Roberto Sambonet
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1956



68B
Artista: Roberto Sambonet
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1955



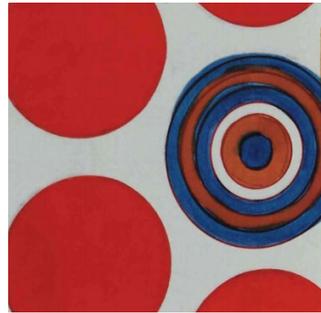
69B
Artista: Roberto Sambonet
Titolo: Disegno per tessuto
Anno: 1955



70B
Artista: Studio Boggeri
Titolo: Progetto grafico di tessuto
Anno: 1960
Tecnica: tempera su carta da disegno
Dimensioni: 215x20mm



71B
Artista: Studio Boggeri
Titolo: Progetto grafico di tessuto
Anno: 1960
Tecnica: tempera su cartoncino
Dimensioni: 245x20 mm



72B
Artista: Studio Boggeri
Titolo: Progetto grafico di tessuto
Anno: 1960
Tecnica: tempera su carta velina
Dimensioni: 122 x 30 mm

Supporti Foulard

TELI

Teli su cui vengono disposti i foulard a coppie. I teli sono i medesimi di quelli che rappresentano le grafiche d'artista. Anche qui è prevista una piccola astina che crea un peso nella parte finale del tessuto per aumentarne la stabilità.

MATERIALE

ANM - Tela Nomentana

Composizione: cotone + lino

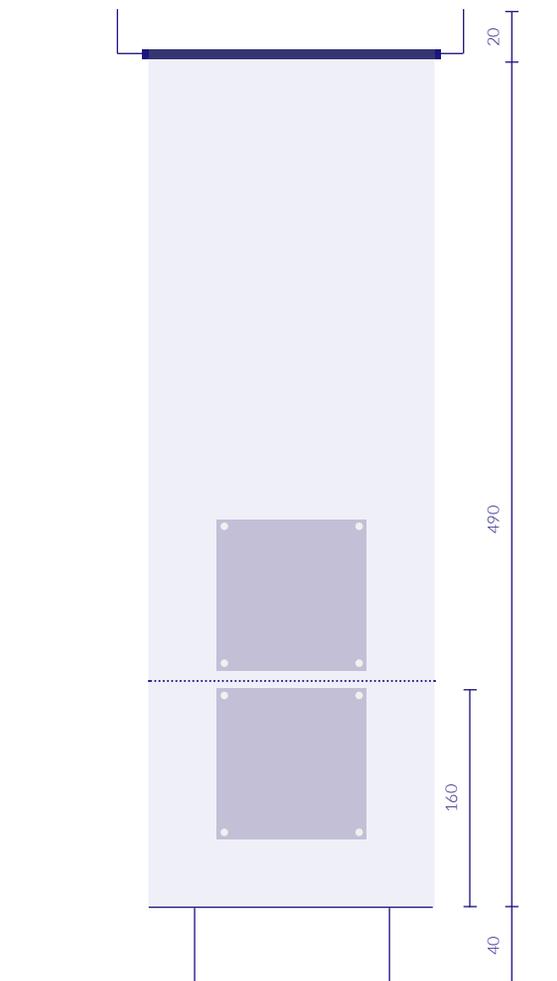
Peso al m²: m² 280 g

Ignifugazione: Ignifugazione ignifugo

Colore: Bianco

CALAMITE

I foulard sono sorretti al telo da 4 calamite poste ai 4 angoli



Supporto tessuti

TELI

Teli con asola al cui interno si trova un'asta cilindrica dal diametro di 1 cm nella quale passano dei cavi attaccati al soffitto mediante viti. Nella parte finale si trova una seconda asola al cui interno c'è la medesima asta per aumentarne il peso. Due piccoli tiranti fissano il telo al pavimento in modo da garantirne la stabilità.

MATERIALE

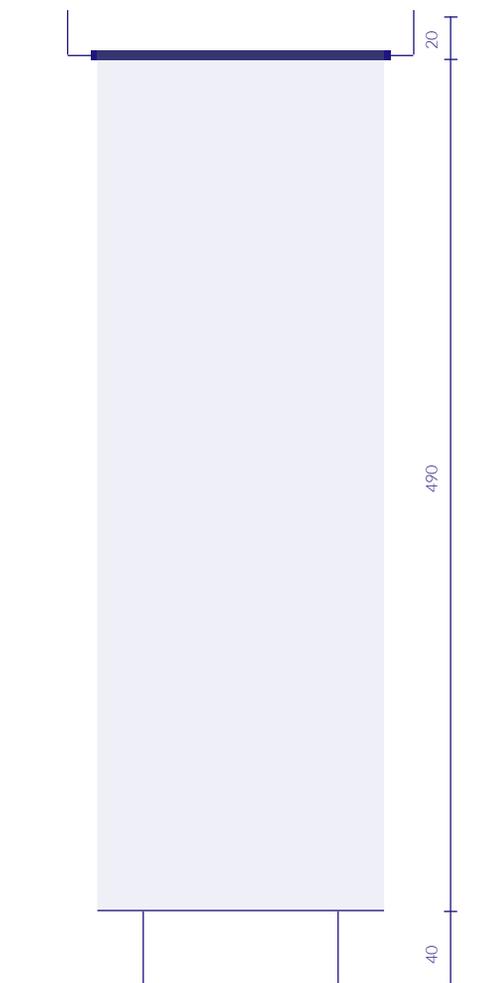
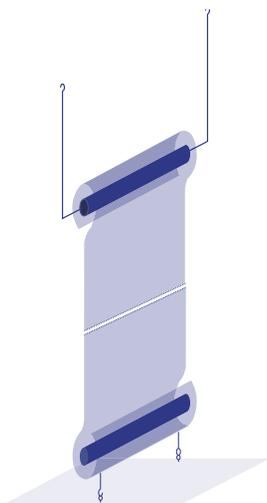
ANM - Tela Nomentana

Composizione: cotone + lino

Peso al m²: m² 280 g

Ignifugazione: Ignifugazione ignifugo

Colore: Bianco

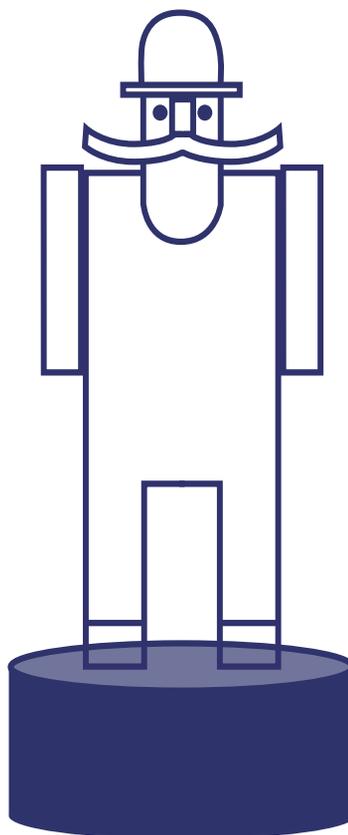


Manichini

MANICHINI

9 manichini dalla forma futurista in filo di ferro acciaio laccato Blu dal diametro di 1cm.

Braccia removibili a incastro per facilitarne l'utilizzo.



PIEDISTALLI

9 piedistalli in legno massello laccato opaco

3 colori:

● R 238 G161 B7

● R 27 G14 B129

● R 241 G202 B49

3 altezze:

5 cm, 30cm, 60cm



Piedistalli opere

PIEDISTALLI

4 piedistalli in legno stratificato verniciato di bianco a poro chiuso con finitura di vernice blu opaca. Base specifica in base alla dimensione dell'opera da esporre.
Pannelli spessore 2 cm

DIDASCALIA

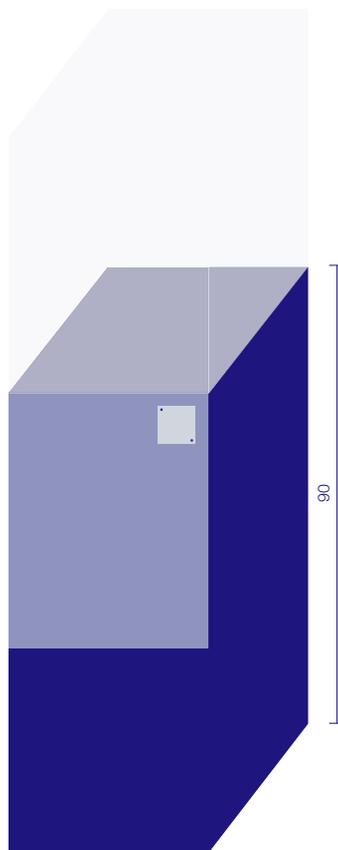
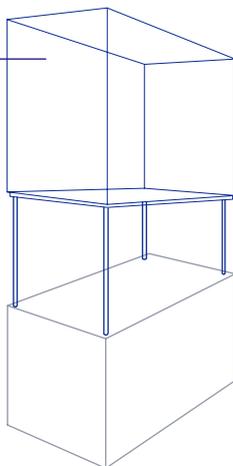
ASC Tela Sceno Super (bianco) fissato al piedistallo con 2 spilli blu.

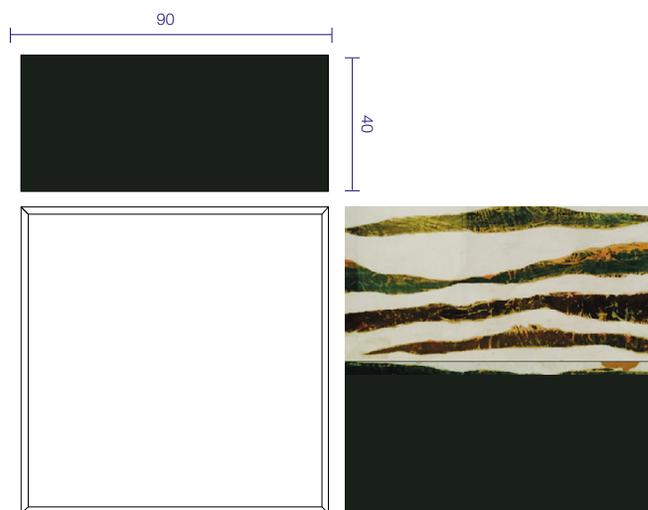


TESSUTO D'ARTISTA

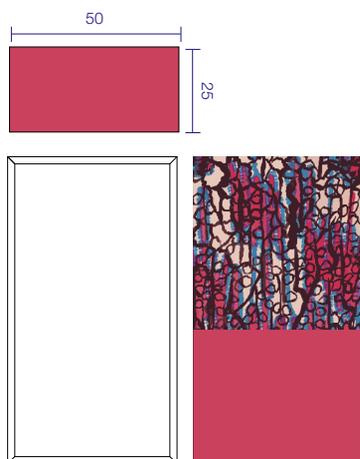
Riproduzione del tessuto dell'artista stampato su carta adesiva applicata sul piedistallo così da creare un gioco ottico che fa sembrare l'opera sospesa.

Teca di vetro
Marca: Goppion
Modello: Lv1





FINITURA
vernice opaca colore
● R 28 G76 B27

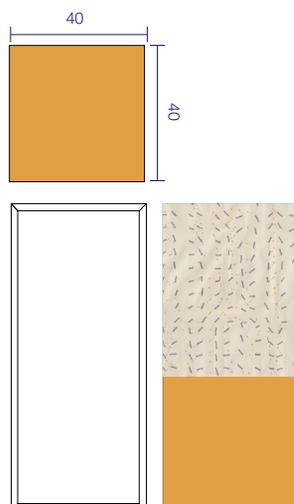


FINITURA
vernice opaca colore
● R 161 G42 B77





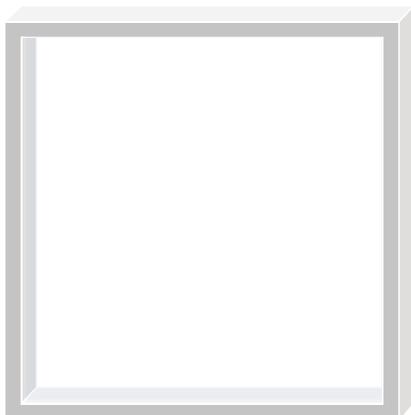
FINITURA
vernice opaca colore
● R 41 G71 B95



FINITURA
vernice opaca colore
● R 238 G163 B61



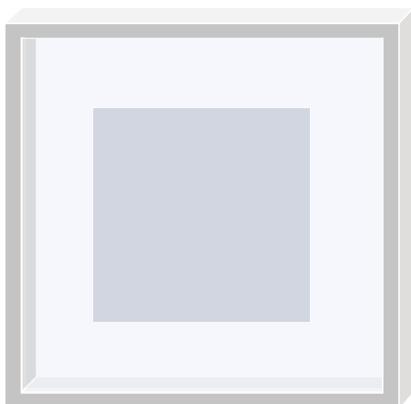
Sostegni quadri e bozzetti



QUADRI

Sostegno in legno per quadri senza cornice
Spessore 2cm

Per i quadri sospesi (non attaccati alle pareti) sono previsti due cavi in acciaio agganciati al soffitto e al pavimento con 4 ganci che fermano il quadro in modo da renderlo fermo e stabile.



CORNICE

In legno naturale di Tiglio,
gessato e laccato di bianco freddo.
spessore 4cm larghezza 5cm

PASSEPARTOUT

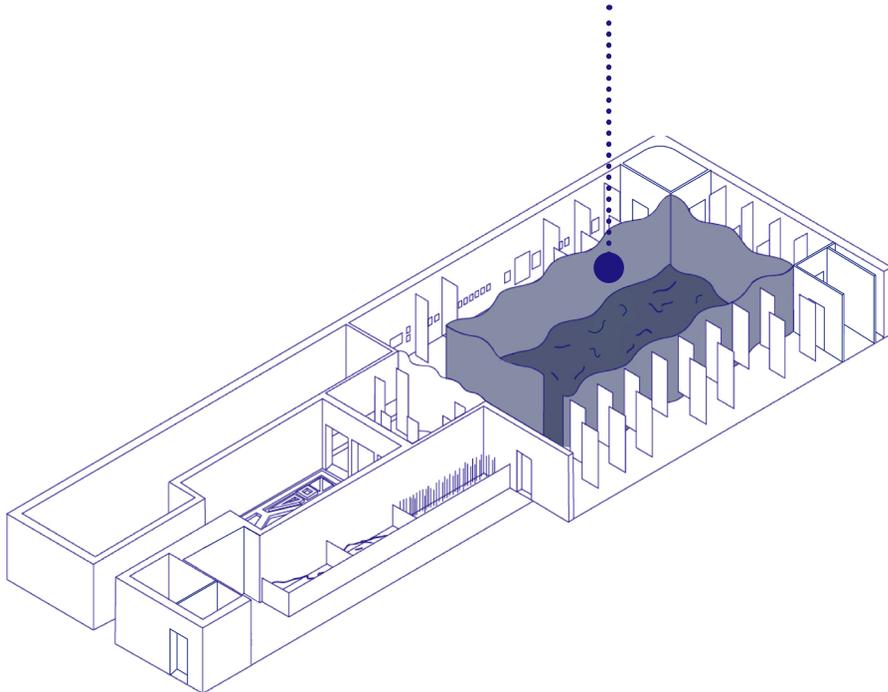
Cartone con taglio a smusso a 45°
Colore Bianco - Spessore da 1,3 mm

Per i bozzetti non appoggiati alle pareti la didascalia è posta sul bordo basso della cornice Colore: Blu

5.6 Tra arte e moda

Nel salone centrale, troviamo uno spazio immersivo che si pone in contrasto con la regolarità e linearità di tutto il corridoio. Il visitatore entrando si troverà in uno spazio dove nulla è regolare e rigido. Una grande scenografia di tessuto bianco, formata da teli tirati che invadono lo spazio ad altezze diverse. Il tessuto diventa lo sfondo dei preziosi abiti d'artista che sono posti a sottolineare la complicità tra l'arte e la moda che ha profondamente segnato gli anni del dopoguerra in Italia. Gli abiti che il visitatore perdendosi nell'installazione si troverà davanti sono sospesi nell'aria o poggiati al pavimento, sempre affiancati dall'opera d'arte dell'artista che li ha creati per enfatizzare questa relazione. Tutto lo spazio è bianco, etereo, in penombra, vuole rendere gli abiti senza tempo, in contrasto con la peculiarità della moda che più la distingue dall'arte, quella di essere effimera.

Il concept dell'installazione prende fa riferimento alla fibra di cotone vista a microscopio che consiste in numerosi filamenti avvolti su se stessi. Questa immagine ingrandita ed enfatizzata va ad invadere il visitatore.







Sezione



536

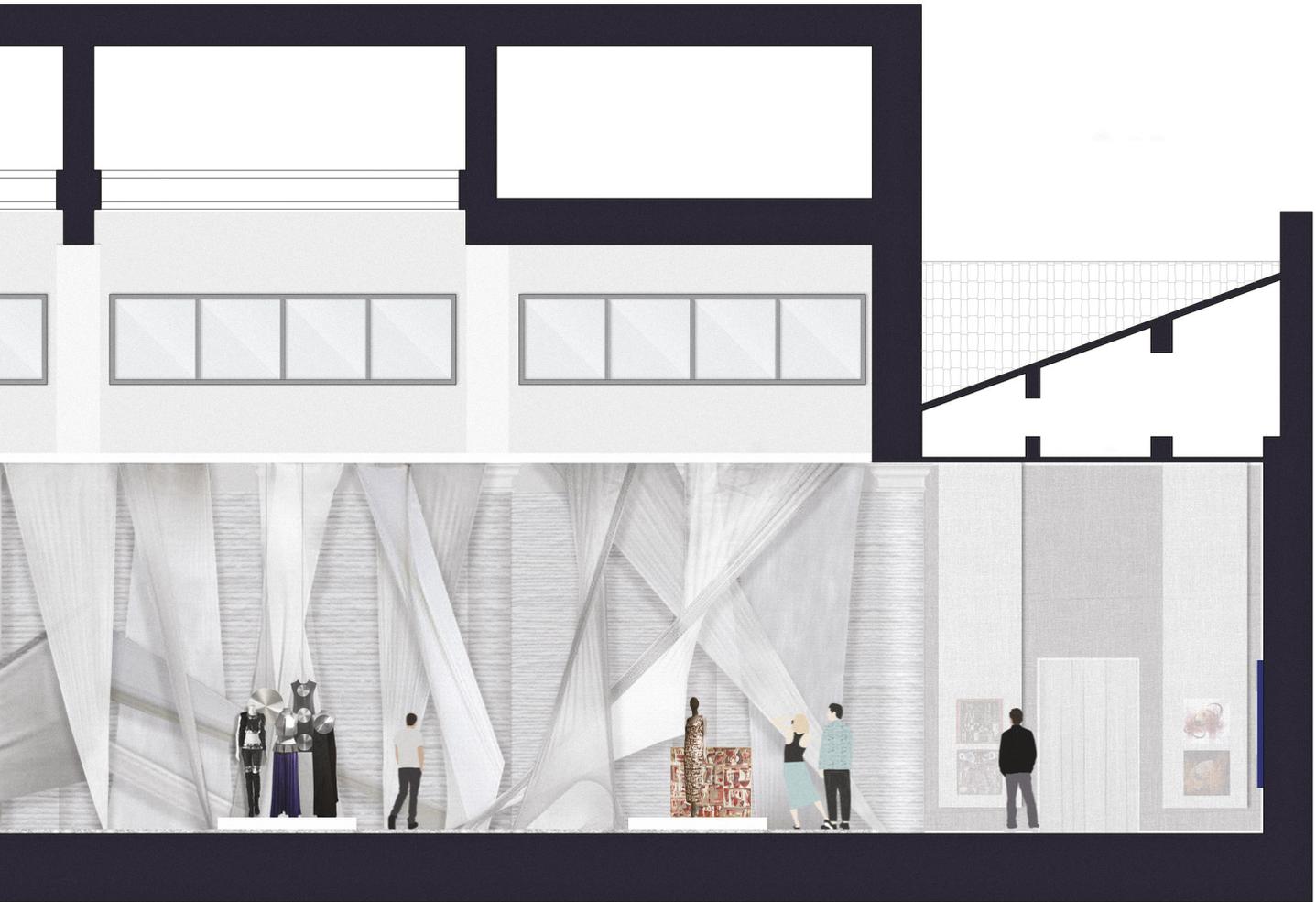
Contaminazioni tra le arti
dal dopoguerra in Italia

IT
L'arte italiana del dopoguerra è stata caratterizzata da una serie di contaminazioni tra le arti, che hanno portato a una nuova sintesi tra le diverse discipline artistiche. Questa tendenza è stata influenzata da movimenti come l'Informale e l'Arte Povera, che hanno sfidato le convenzioni tradizionali dell'arte. In questo periodo, gli artisti hanno sperimentato con nuovi materiali e tecniche, creando opere che sfociano i confini tra pittura, scultura e architettura. L'obiettivo era quello di raggiungere una forma di espressione più libera e sperimentale, che riflettesse le trasformazioni sociali e culturali del paese.

Contaminations between
the arts from the post-war
period in Italy

EN
The Italian art of the post-war period was characterized by a series of contaminations between the arts, which led to a new synthesis between the different artistic disciplines. This trend was influenced by movements such as Informel and Arte Povera, which challenged the traditional conventions of art. In this period, artists experimented with new materials and techniques, creating works that blurred the boundaries between painting, sculpture and architecture. The goal was to reach a form of expression more free and experimental, which reflected the social and cultural transformations of the country.

0 1 2 3



TELI

Quando sono esposte le sedie il telo scende fino a terra. In questo modo si delimita lo spazio di protezione dell'oggetto stesso. Il telo è fissato al pavimento mediante strisce di nastro adesivo.





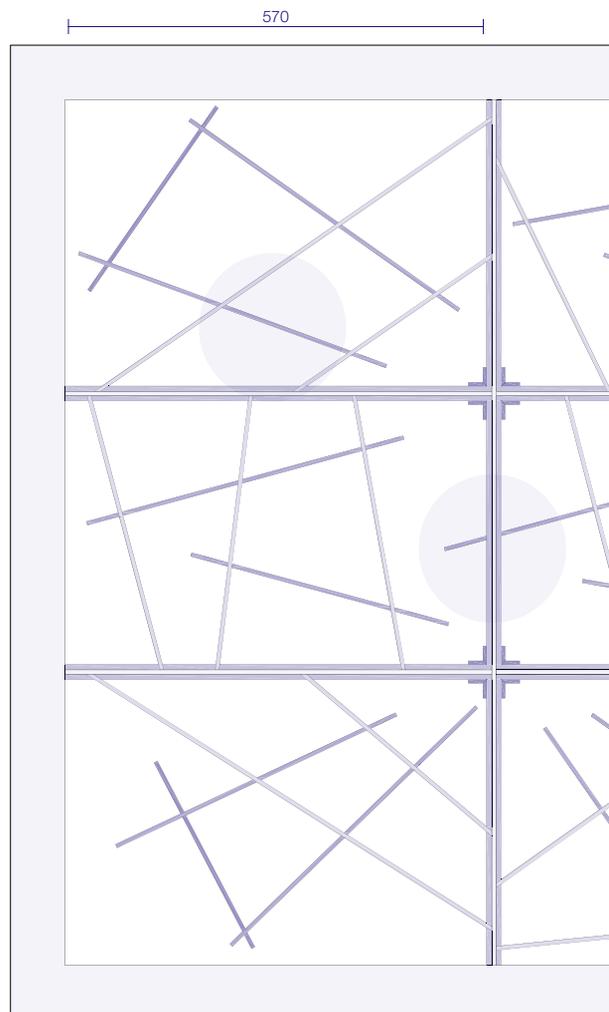
STRUTTURA DEL SOFFITTO

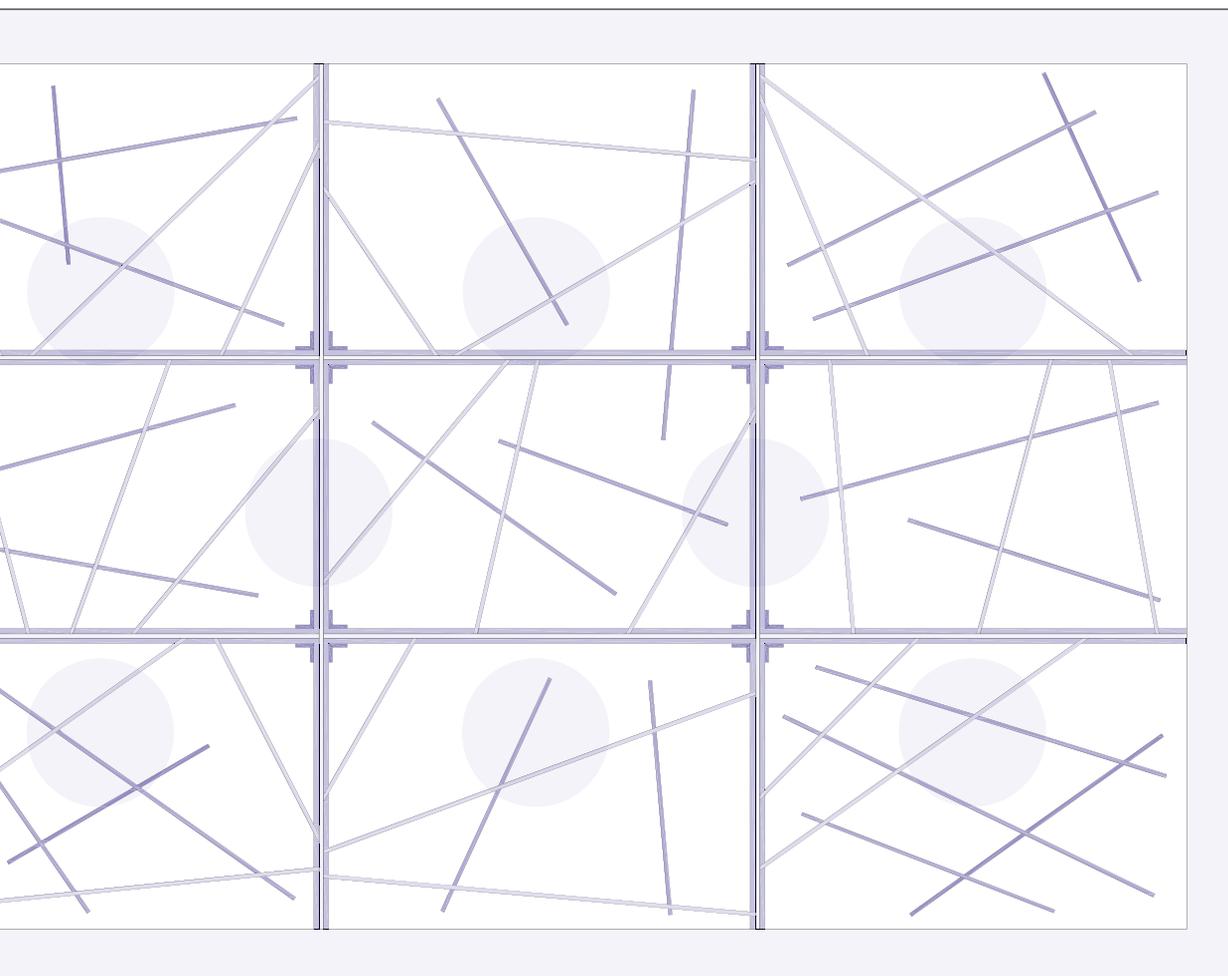
Per l'aggancio dei teli, dell'illuminazione e dei tiranti che sorreggono gli abiti sospesi è stata studiata una maglia irregolare e disordinata per enfatizzare il caos di questa stanza in contrasto con la regolarità delle altre.

La maglia si aggancia alla struttura esistente che è composta da profilati metallici con sezione ad H. La struttura sottostante, che è stata costruita appositamente per l'allestimento, è modificabile e reversibile è composta da tubi circolari dal diametro di 5cm ed è agganciata con mordenti alla struttura principale. E' composta da tre livelli di tubi che si intersecano tra loro così da poter coprire ogni parte dello spazio.

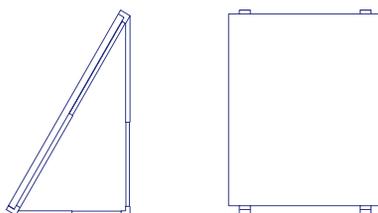
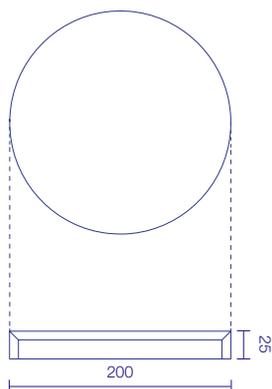
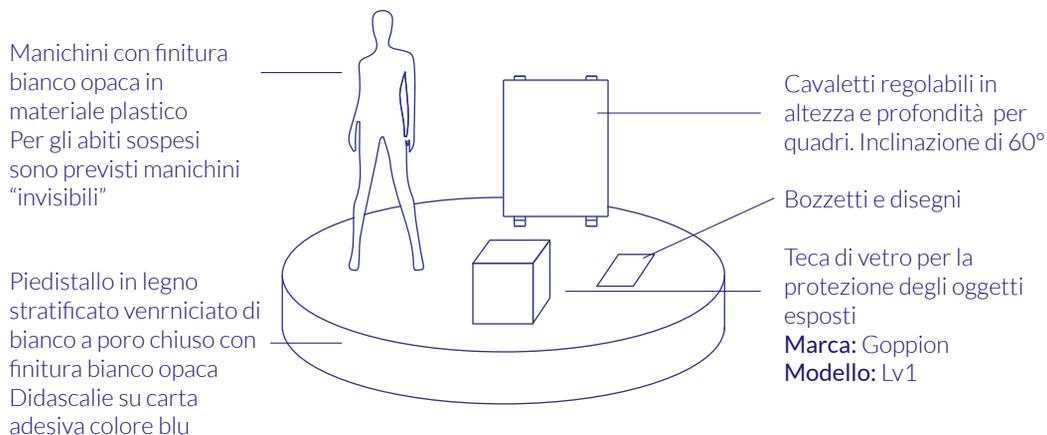
Particolare attenzione è stata posta sul posizionare almeno un tubo sulla mezzeria di ogni piedistallo dove vengono esposti gli abiti.

Questo reticolo di tubi si trova a tutta altezza in modo da poter sfruttare al meglio la luce proveniente dai lucernari e dalle finestre situate lungo tutto il perimetro del salone. La luce che penetra cade sui teli appesi e illuminandoli e fondendosi con la luce artificiale dei fari creando ombre e geometrie sempre diverse.





Dettagli allestimento



Cavaletti in regolabili in metallo con finitura bianco opaca

Cavi metallici agganciati a una struttura a telaio non regolare posta sul soffitto per gli abiti sospesi

MATERIALI

APO - Pelle Ovo

Azienda: Peroni

Composizione: 100% cotone

Peso: 150 g/m²

Ignifugazione: Ignifugo

Colore Bianco

Pavimento in feltro

Colore: Grigio scuro

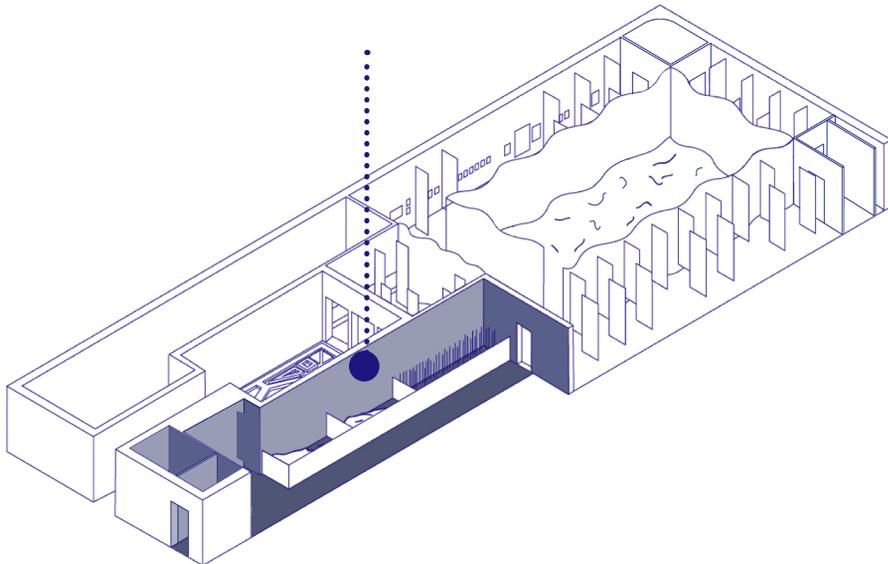
Ignifugazione: Ignifugo

Posato su gomma morbida per aumentarne la morbidezza durante la camminata

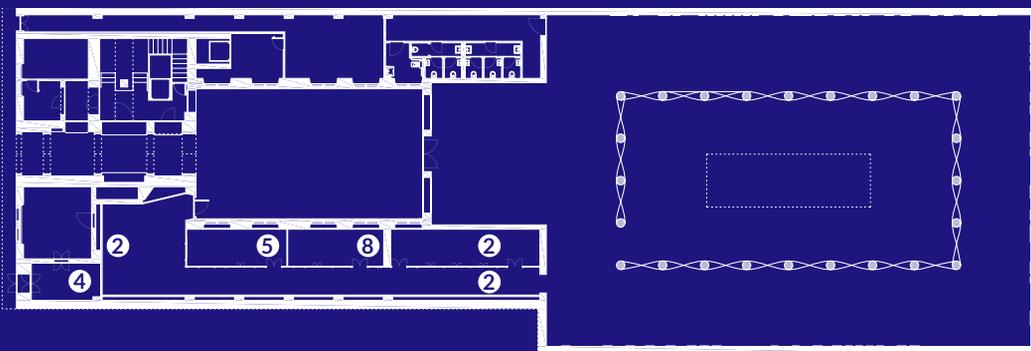
5.7 Industria tessile e bookshop

La mostra continua immergendo il visitatore in una nuova fase del mondo tessuto-centrico. Entrando nel corridoio ci si ritrova catapultati in una nuova dimensione dove diversi microambienti permetteranno di comprendere meglio le fasi della produzione tessile.

Tre micro-stanze che attraverso installazioni calano il visitatore in tre fasi di questo processo. Il primo è uno spazio dove si è circondati da rocchetti che estraniano l'utente dal resto della mostra. Nel secondo ci si ritrova di fronte ad un grosso cumolo di pigmento dal colore magenta che racconta la colorazione del tessuto mentre nell'ultima si è circondati da scarti. Lungo tutto il percorso migliaia di rocchetti colorati accompagnano il visitatore fino al bookshop. Il soffitto lungo tutto il corridoio è coperto da un telaio sul quale sono tenuti fili colorati che vanno dalla colorazione del blu a quella del giallo. Questi fili una volta giunti nella zona nel bookshop saranno quelli che andranno a caratterizzare le pareti dietro le librerie. L'ultima stanza è quella del bookshop specializzato sui tessuti antichi, sulla storia del luogo e dove sono raccolti tutti i tessuti originali Galtrucco. Qui tutto lo spazio è reso etereo grazie al rivestimento di ogni sua componente con della carta adesiva che ricorda la carta sartoriale. Infine, prima del portone per l'uscita, vi è un grande nastro dove ogni visitatore potrà lasciare, come se fosse una tela, il suo segno prima di concludere la visita della mostra.



L'industria tessile raccontata nell'allestimento



1. Industria tessile



2. Il filo



3. Trama e ordito



4. Tessuto



5. Lavaggio in
acqua calda



6. Colorazione



7. Taglio



8. Scarti di
lavorazione

Processo produttivo del tessuto per abbigliamento

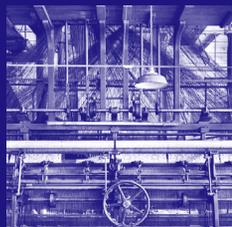
Nella creazione del tessuto tutto inizia con migliaia di fili intrecciati (1) che vengono pettinati e allineati in modo perpendicolare fino ad ottenerlo. Questi vengono poi avvolti in migliaia di rocchetti (2) che vengono fatti passare in un telaio a rullo che li separa (3). Il tessuto poi viene lavato (5) e sciacquato per poi essere colorato con pigmento di colore (6). Questo viene poi arrotolato, gli vengono eliminati i residui e viene tagliato (6) per diventare abito eliminandone ogni scarto (8). Alcune di queste fasi le ritroveremo nell'ultima sezione dell'allestimento dove sono raccontate tramite installazioni.



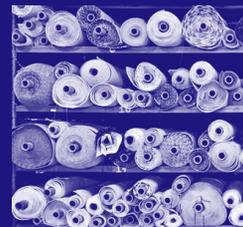
1



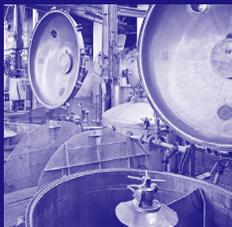
2



3



4



5



6

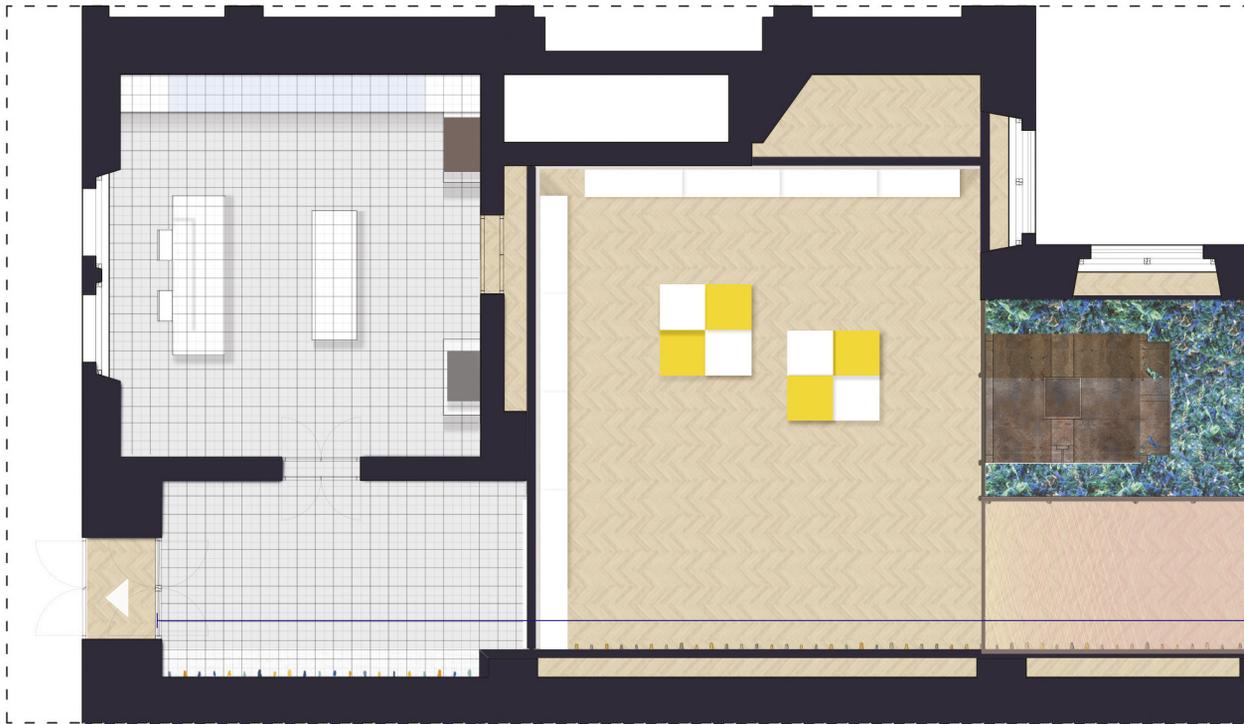


7

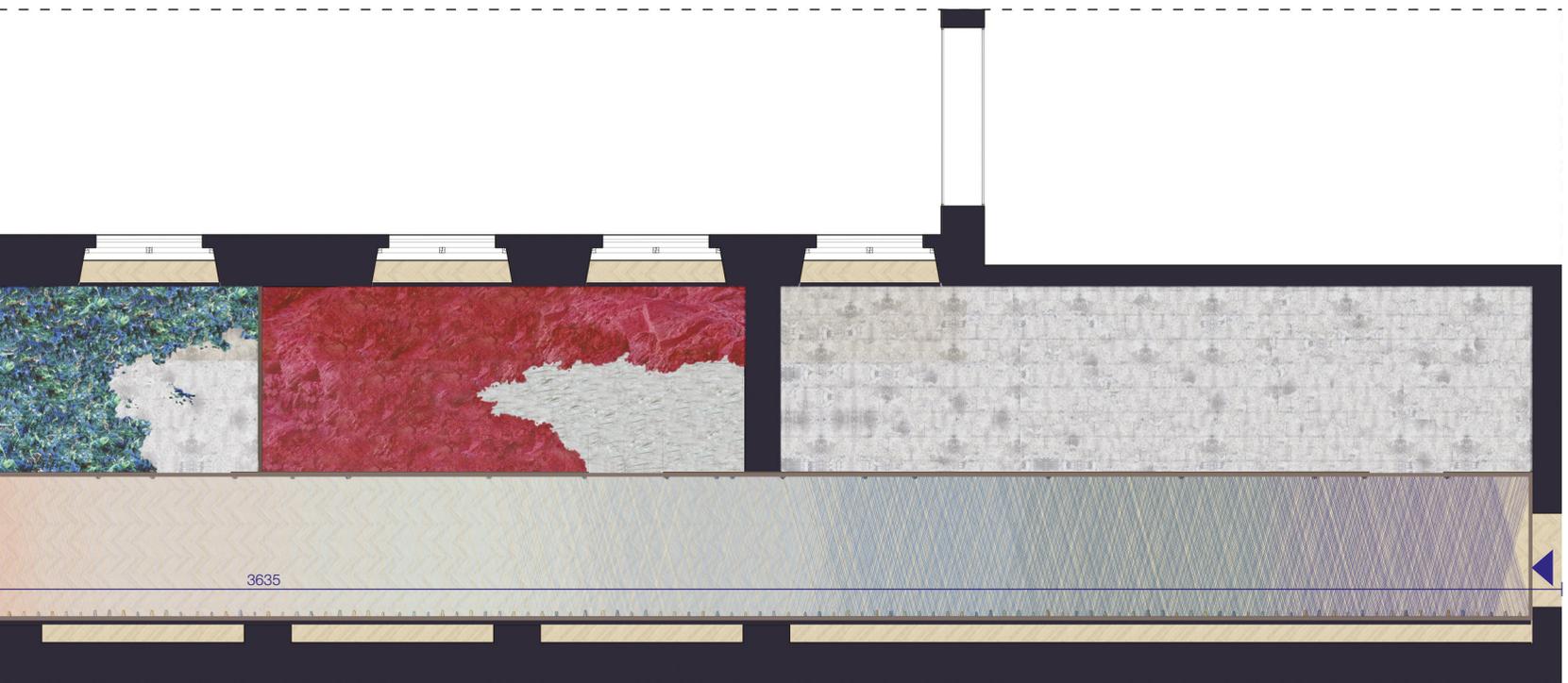


8

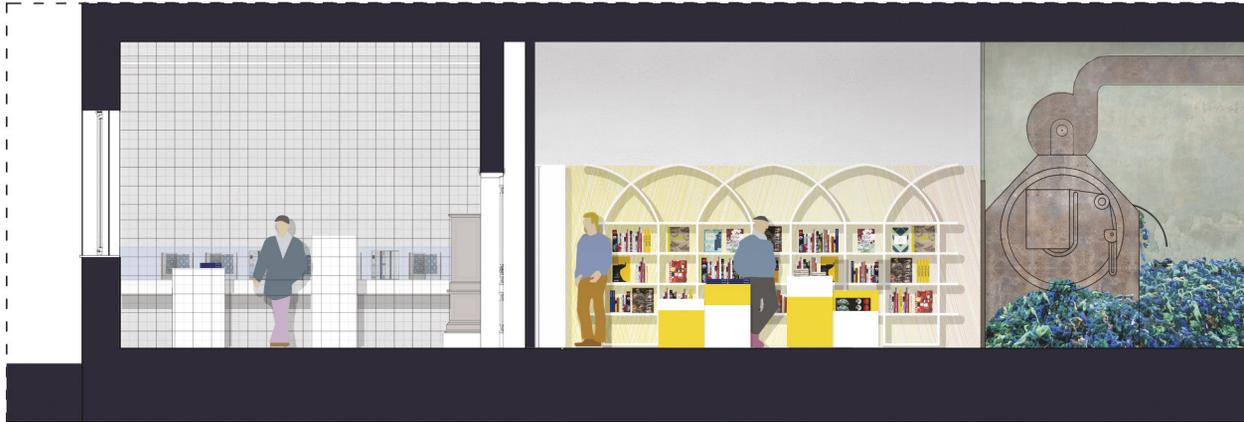
Pianta sale sull'industria tessile e bookshop



0 1 2 3



Sezioni sale sull'industria tessile e bookshop

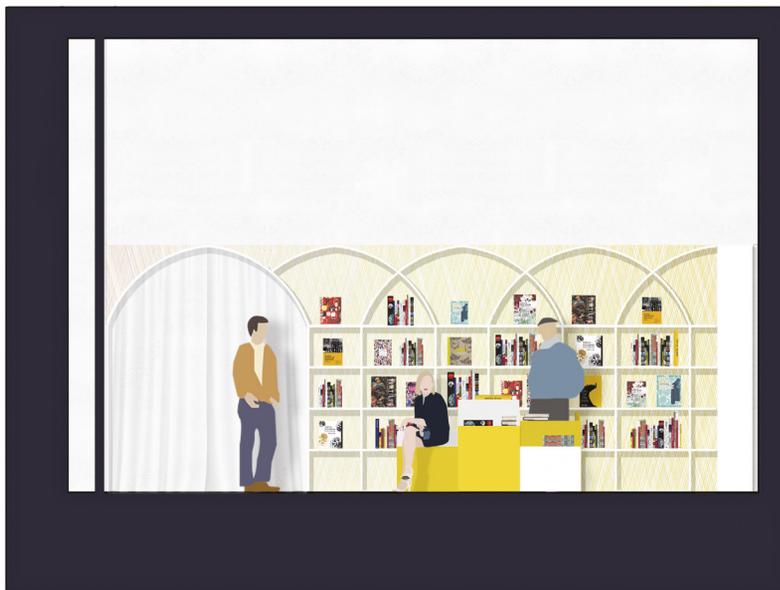


0 1 2 3



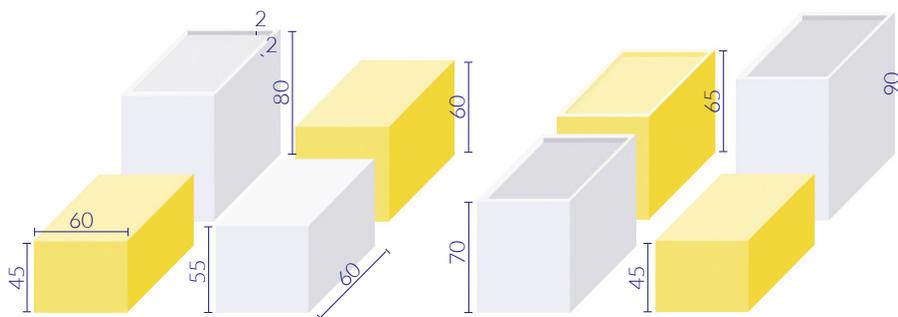


0 1 2 3

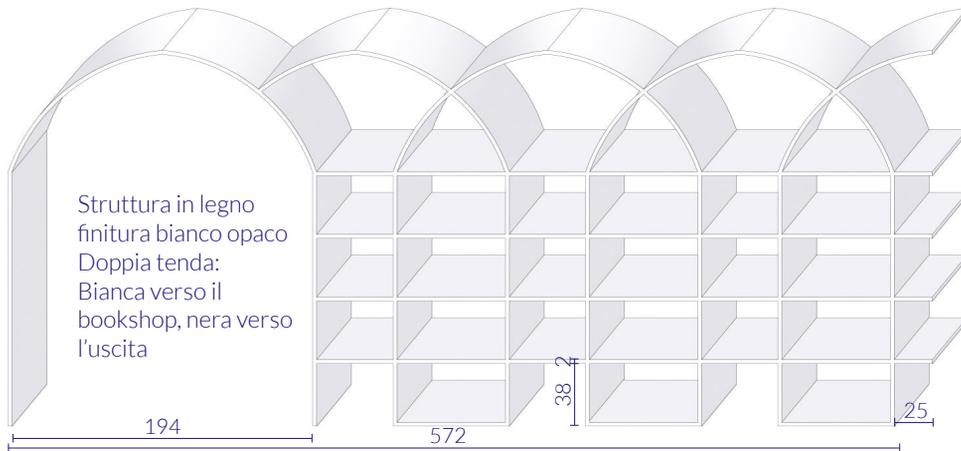
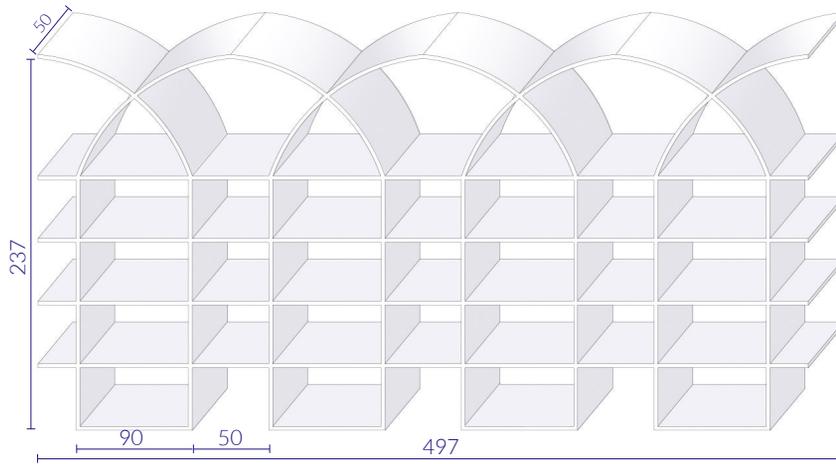


Cubi multifunzione bookshop

Struttura in legno spessore 2cm
Finitura bianco o giallo opaco



Libreria



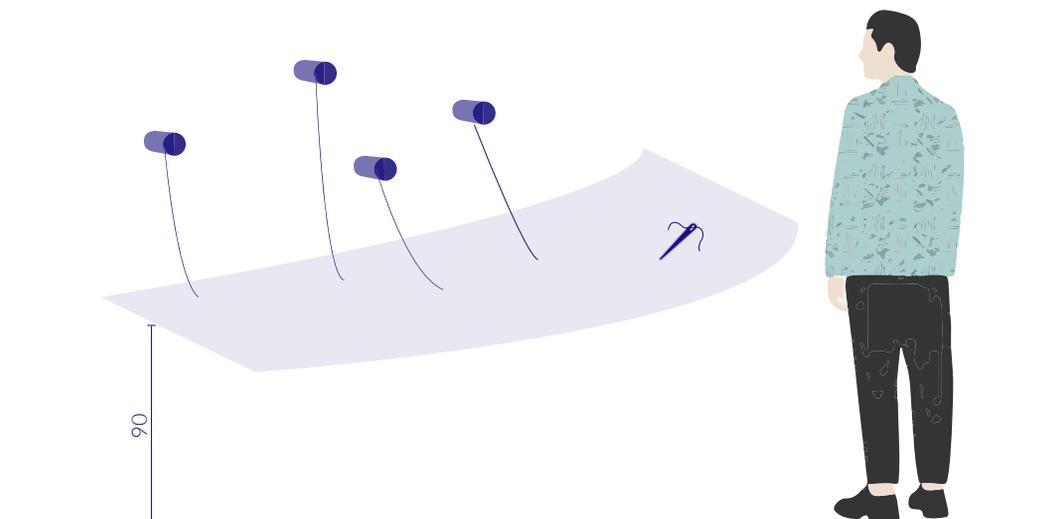
Nastro dei pensieri



Lascia il segno, Cucimi!

Tessuto su cui il visitatore può lasciare il proprio segno.. cucendolo!

Dalla bobine appese alla parete scendono dei fili collegati ad aghi fissati nel tessuto che permettono di lasciare il proprio commento alla mostra. I tessuti a fianco rappresentano il tessuto come cambia visitatore dopo visitatore.



LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI



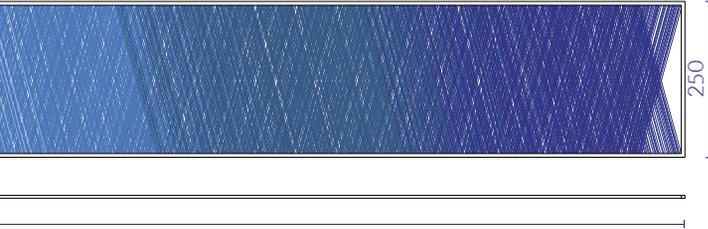
2500



240

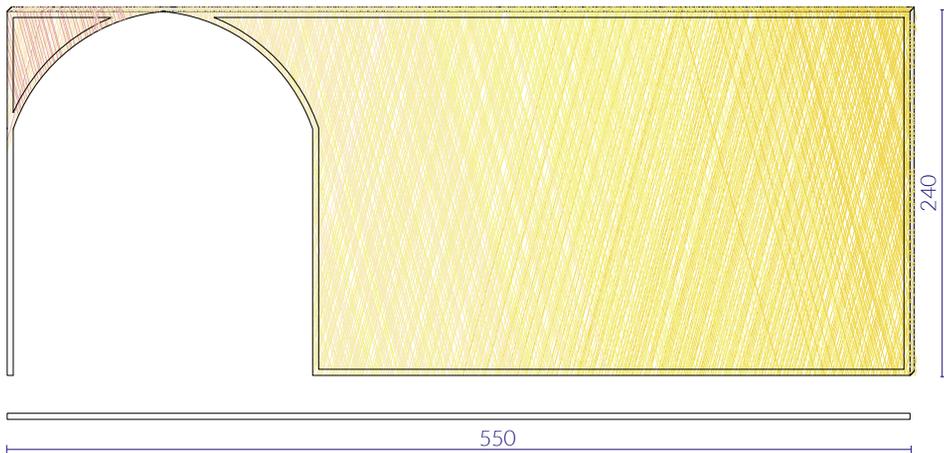


600



TELAIO

Struttura a telaio in legno
Finitura bianco opaco
Fili di cotone dello spessore di 1mm
che vanno dalle tonalità del blu a
quelle del giallo, pinzati al telaio.
Spessore del telaio di 2 cm.



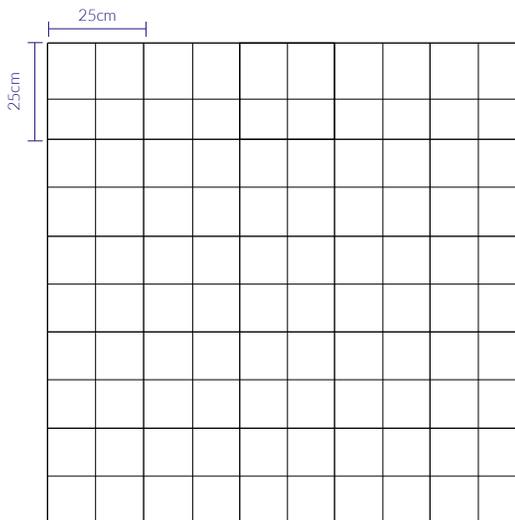
Dettagli bookshop specifico

PATTERN

Il pattern che è stato studiato per questo spazio vuole essere un rimando diretto alla carta da sarta a quadretti. Ci troviamo alla fine del percorso e anche l'allestimento rappresenta una delle ultime fasi a cui il tessuto viene sottoposto. La creazione dell'abito in sartoria.

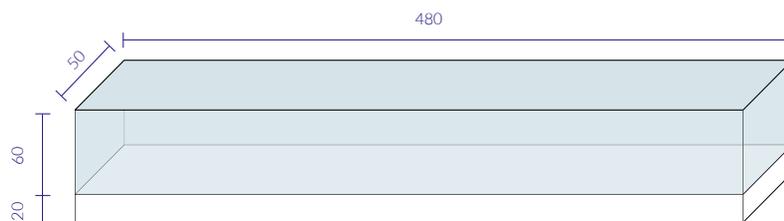
SUPERFICIE DELLO SPAZIO

Rivestito con pellicola adesiva con pattern personalizzato
 Colore Bianco e Nero
 Pellicole 3M DI-NOC™
 Marchio Artlantis Adesive Solution

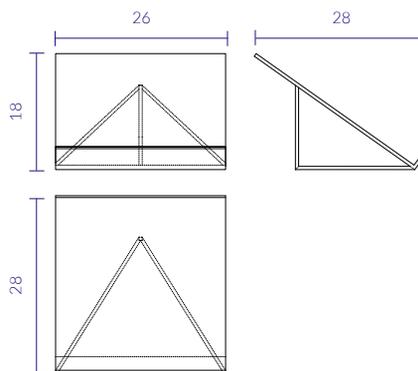


TECA DI VETRO

Marca: Goppion
 Modello: Lv1



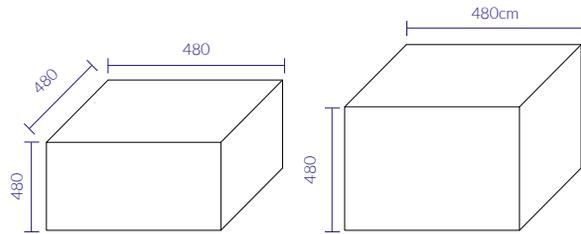
Mensola in legno stratificato verniciato di bianco a poro chiuso rivestita dalla pellicola adesiva



Sostegno per i faldoni contenenti i tessuti originali dell'azienda Galtruccio.
 Acciaio con finitura nera opaca
 Spessore 0,5cm

PIEDISTALLI

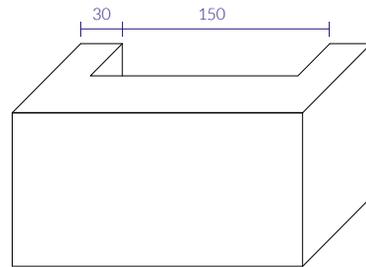
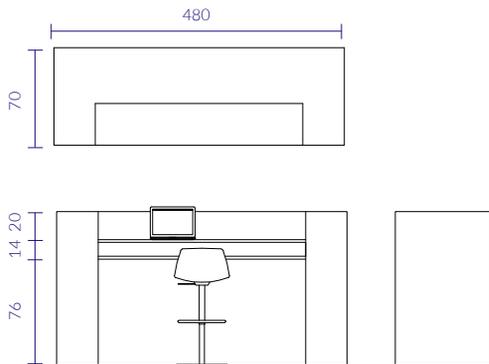
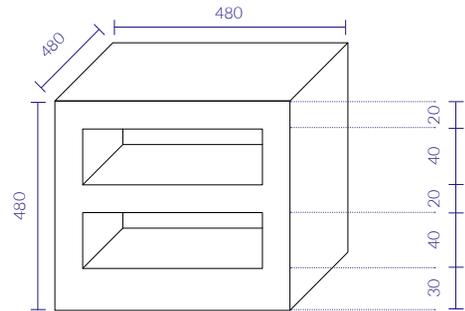
In in legno stratificato verniciato di bianco a poro chiuso come base delle casseforti originali appartenenti all'azienda Galtrucco.
Rivestiti dalla pellicola adesiva



LIBRERIA E DESK

Specifica per libri riguardanti l'azienda e la famiglia Galtrucco.

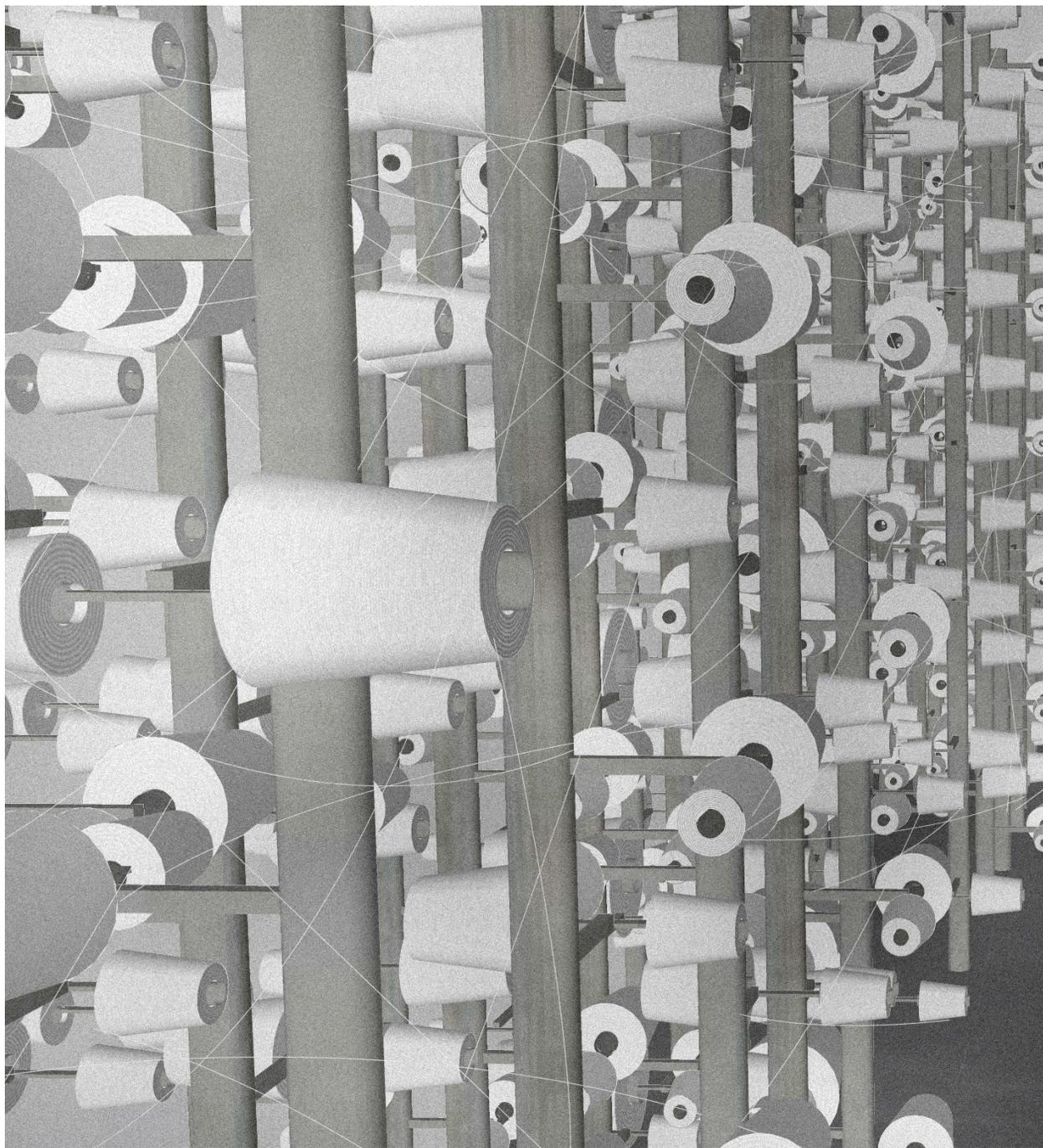
In in legno stratificato verniciato di bianco a poro chiuso rivestita con pellicola adesiva.



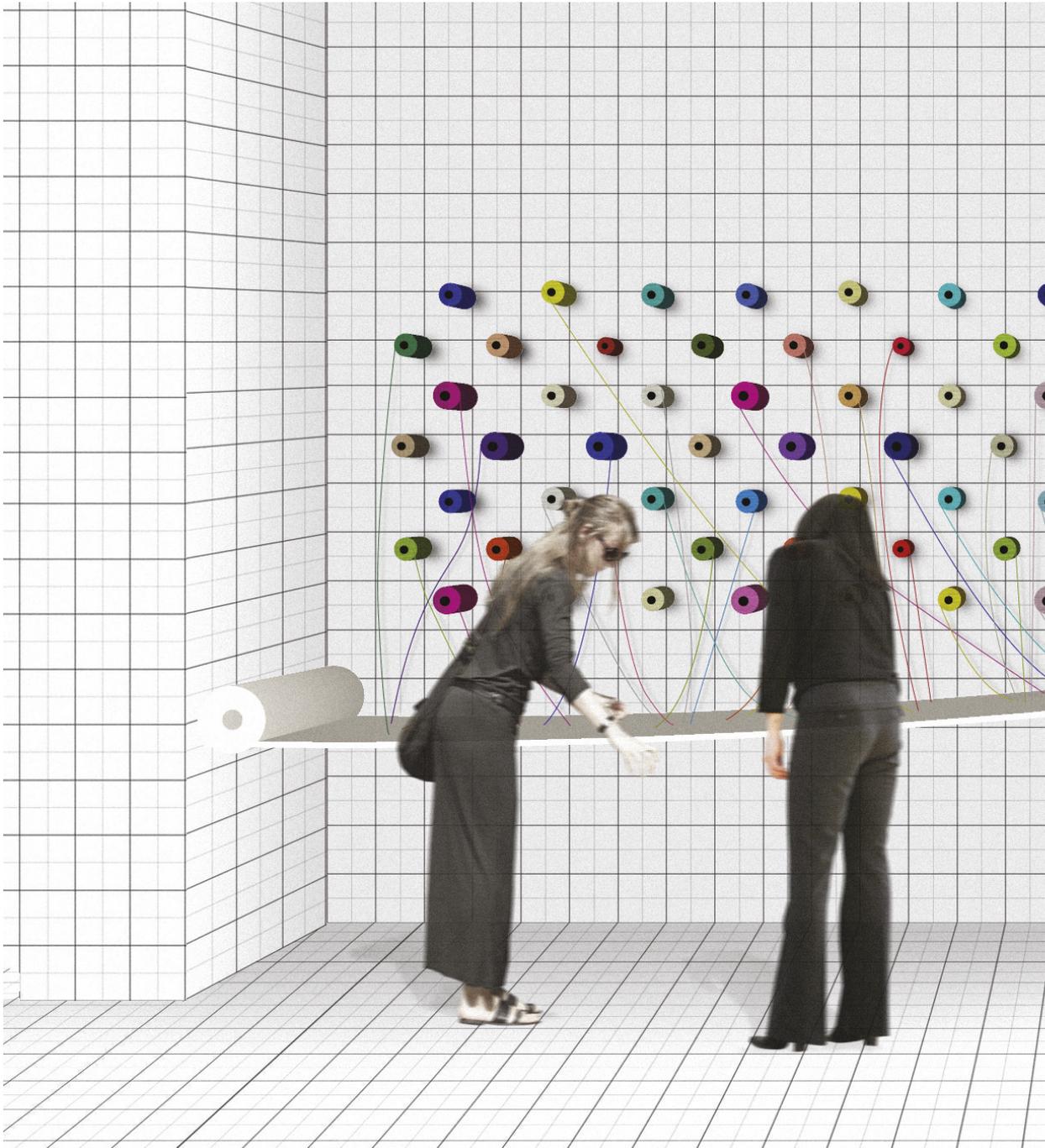
SEDIA DESK

MIUNN - Azienda LaPalma
S104T | Sgabello base rotonda e altezza regolabile
Karri Monni | 2011
Struttura con finitura nera
Scocca in plastica nera



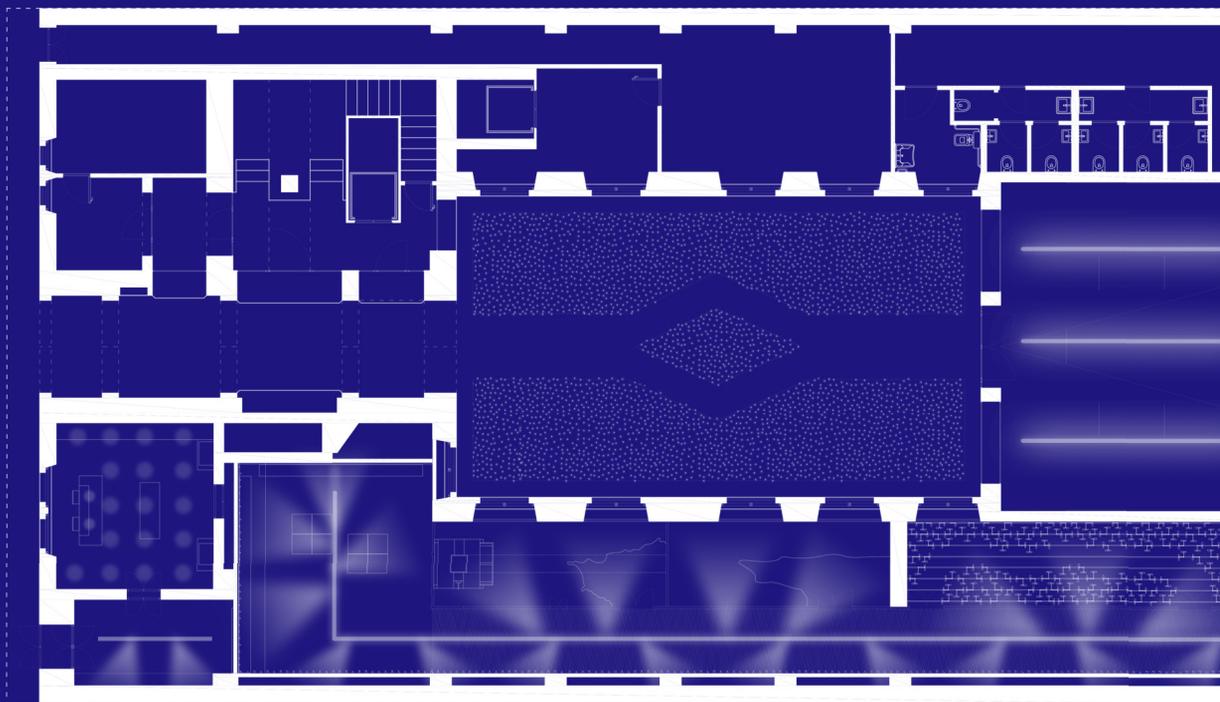








5.8 Illuminazione



1. Fibra ottica



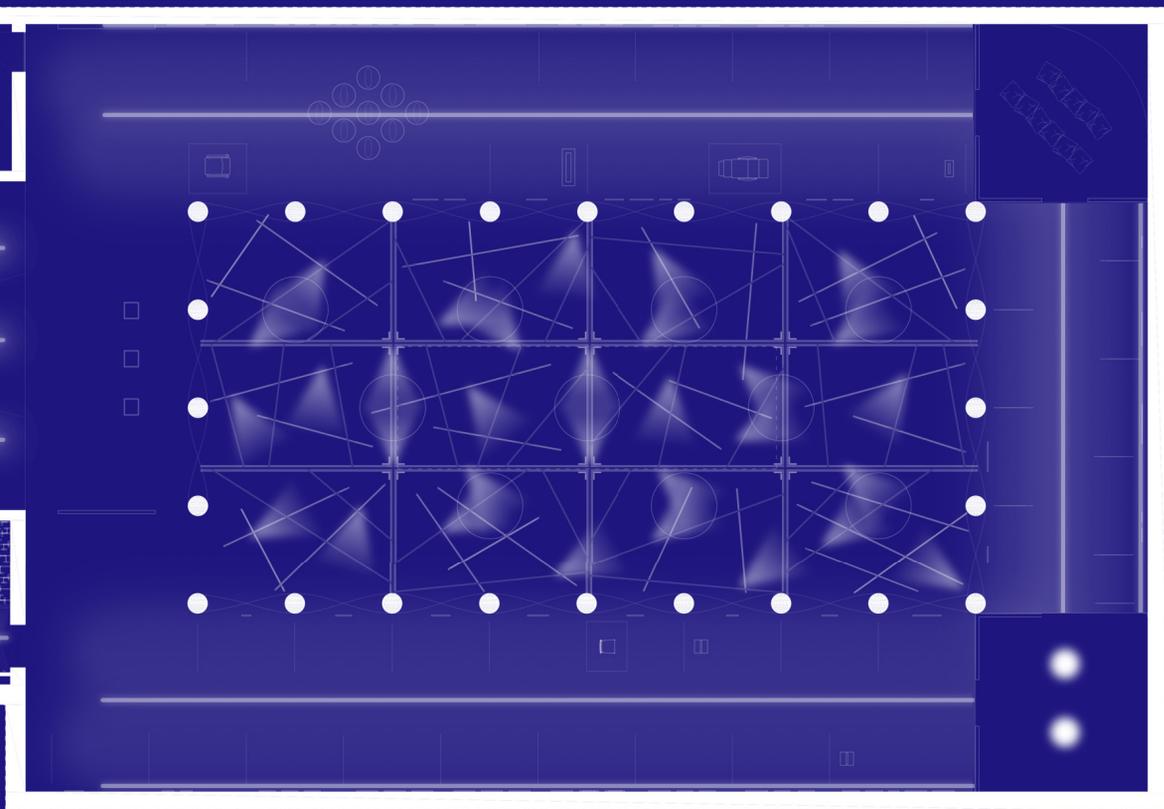
2. TECTON
MPO LED



3. Mod. VIVO L LED
ESsential+stableWhite)



5. Mod. VIVO M LED
(ESsential+stableWhite)



4. TECTON binari portanti - bianco



6. Flos String Light Cone 22



7. Lampada pendente a LED MUUTO



8. Faretto LED a incasso Kone

DETTAGLI ILLUMINAZIONE

E' stata studiata un'illuminazione specifica in ogni sala per poter meglio sfruttare l'illuminazione naturale dei vari ambienti e per rispondere al meglio alle esigenze dell'allestimento.

Nella Prima sala e nel nel grande corridoio l'illuminazione è naturale e omogenea, essendo stanze molto piene non si è voluto caricare l'ambiente con effetti di ombre. La sala centrale invece sfrutta la luce proveniente dai velari che illumina i teli dall'alto e faretto anche aiutano a focalizzare l'attenzione sugli abiti esposti. Nel corridoio con le installazioni e il bookshop troviamo un secondo sistema binario con faretto in modo da avere un'illuminazione focalizzata sui punti di interesse. Per il desk del bookshop specifico sono state scelte due lampare di design dal profilo geometrico come il resto dell'ambiente.

1. Fibra ottica

2. Lastra di vetro acrilico traslucido con incorporate lampade fluorescenti per un'illuminazione generale omogenea

3-4. Luce naturale regolata da faretto posizionati su un sistema binario in modo da fornire un'illuminazione generale sempre omogenea

5-4. Luce naturale regolata da faretto posizionati su un sistema binario in modo da fornire un'illuminazione generale sempre omogenea

6. Lampada pendente con presa elettrica
MUUTO - MATTIAS STÅHLBOM - E27 LED - Colore Nero

7. Flos String Light Cone 22 Mt Lampe à suspension
Michael Anastassiades - dimensioni Ø 19 cm - H. 16 centimetri

8. Faretto da incasso "Kone" LED
Faretto in alluminio tornito da incasso a scomparsa con parte luminosa satinata rientrata rispetto al filo parete. Utilizzabile a soffitto per illuminazione di piccoli e grandi spazi. Disponibile in 3 dimensioni e varie potenze. Illuminazione a LED 220V che non necessita di alimentatore.
Finiture colore: Bianco laccato a liquido.

5.9 Comunicazione

Per il nome dell'esposizione si è pensato a "La fitta trama dei tessuti" in quanto racconta la storia del tessuto e tutte quelle connessioni che questo materiale ha con l'ambito artistico.

Per essere il più chiari possibile si è scelto di porre al di sotto del nome un sottotitolo esplicativo "relazioni tra arte moda e design in Italia dal Dopoguerra" volto a specificare l'ambito che è stato preso in riferimento.

Un elemento caratterizzante dell'immagine coordinata generale è rappresentato dall'accurata scelta e definizione dei sistemi di scrittura. La scelta del font rappresenta un notevole elemento di riconoscibilità e caratterizza fortemente l'identità stessa del museo.

Sono state scelte due tipologie di font, una per il nome della mostra e per i titoli all'interno dell'allestimento e uno per tutte le didascalie e spiegazioni su banner e pareti. Il primo font vuole essere riconoscibile e rimandare all'idea di tessuto. Ricorda il movimento del filo di tessuto. Il secondo font scelto è un font facilmente leggibile.

Le due famiglie tipografiche scelte sono:

- Sunday Morning regular: una tipologia di font che presenta solo lettering maiuscolo utilizzato principalmente per i titoli e il logo. La leggibilità è assicurata dalle dimensioni con le quali il font è utilizzato.

- Helvetica Neue LT Std: caratteristica di questo carattere è la sua eleganza, unita alla sua neutralità e al tecnicismo che gli garantiscono un'alta leggibilità e risolutezza formale. Questo è stato utilizzato per tutte le informazioni presenti all'interno dell'allestimento: le didascalie e titoli presenti in ogni elemento espositivo.

Per ognuno di questi font è stata studiata la sua conformazione nonché la sua leggibilità ed ogni sua declinazione per le diverse tipologie di scrittura possibili.

Per il titolo "La fitta trama dei tessuti" si è scelto di utilizzare il font Sunday Morning regular che presenta solo lettering maiuscolo e che meglio si prestava a risaltare il nome dell'allestimento enfatizzando la caratteristica di morbidezza del tessuto. Per il sottotitolo "relazioni tra arte moda e design in Italia dal Dopoguerra" si è invece scelto di utilizzare Helvetica Neue Lt Std, più semplice e leggibile.

Il colore è un elemento molto importante per la costruzione dell'identità.

In tutta la grafica sono stati identificati tre diversi colori che andranno a caratterizzare tutta la grafica e che sono stati utili anche da un punto di vista progettuale all'interno dell'allestimento. I colori scelti sono colori complementari

tra loro, il blu ed il giallo, molto forti e riconoscibili, colori che esaltano e rafforzano a vicenda la propria luminosità.

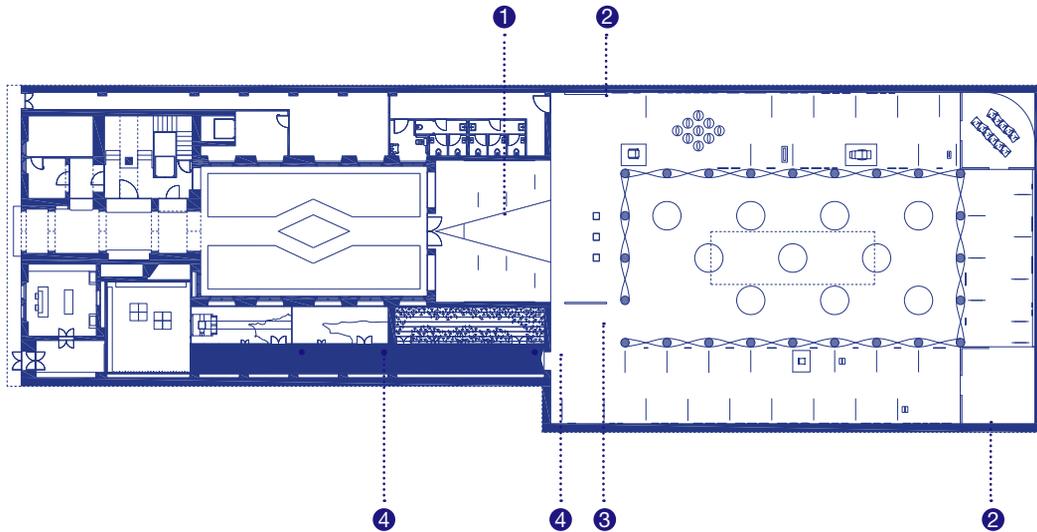
Questi colori sono stati utilizzati per sviluppare il pattern che caratterizza l'immagine coordinata di tutta l'esposizione; dai banner interni, al manifesto, ai gadget, ai flyer, alla comunicazione interna alla mostra fino al biglietto di ingresso. Le forme amorfe che sono state create vogliono essere un rimando alle grafiche dei tessuti esposti e allo stesso tempo vogliono indicare qualcosa che ingloba ogni luogo in cui si entra in contatto. Una contaminazione tra i mondi che viene rappresentata a livello grafico da queste forme che ricordano quelle del virus. Il pattern è formato da elementi circolari blu e elementi allungati gialli, di dimensioni e forme diverse tra loro, che vanno ad intersecarsi e fondersi creando delle tonalità di blu differenti. Per evidenziare meglio il pattern lo sfondo è bianco.

Il pattern si ritrova nella struttura all'ingresso, andando ad inglobare anche il pavimento dove va a crearsi in modo crescente partendo dagli estremi del palazzo che ospita la mostra fino alla struttura di ingresso dove accompagnerà il visitatore al giardino.

I manifesti della mostra presentano una grafica chiara e semplice. Ne sono state pensate tre varianti differenti: una con un complemento d'arredo, la poltrona Strips di Cini Boeri, una con un abito, il Manto di Nanni strada, ed infine una con una maschera. La maschera vuole essere un elemento anonimo e significare che qualunque oggetto del quotidiano può essere inglobato in queste contaminazioni.

A conclusione dello studio relativo dell'immagine coordinata e del relativo layout grafico è stato sviluppato un ultimo manifesto raffigurante solo il pattern e con le informazioni della mostra vuole essere un gadget, un ricordo per il visitatore. Un elemento che può essere utilizzato come poster ma anche come accessorio, un foulard che rimanda a quelli creati per la Galleria del Cavallino.

Studio della comunicazione interna



1. Banner sala informativa

Titoli: 180pt
 Sottotitoli: 120pt
 Testo: 60pt
 distanza lettore 150cm

2. Testo "Gli intrecci"

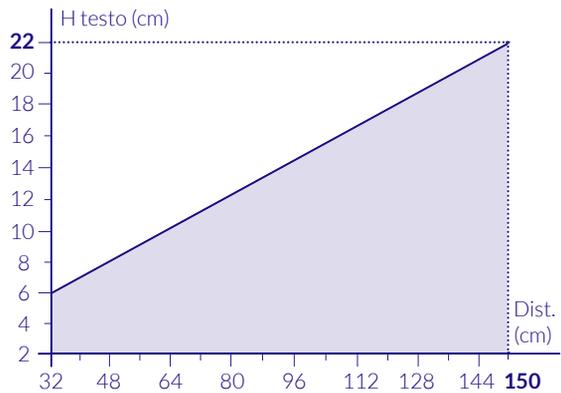
Titoli: 60pt
 Testi: 54pt
 Citazioni: 80pt
 Autore citazioni: 54pt
 Nomi designer: 240pt

3. Testo tra arte e moda

Titoli: 180pt
 Sottotitoli: 120pt
 testo: 60pt
 distanza lettore considerata 150cm

4. Testo Produzione tessile

Titoli: 60pt
 Testo: 54pt



2.



3.



4.

**Sala 4
PRODUZIONE TESSILE**

Nella creazione del tessuto tutto inizia con migliaia di fili intrecciati che vengono pettinati e allineati in modo perpendicolare fino ad ottenerlo. Questi avvolti in migliaia di rocchetti passano in un telaio a rullo che li separa. Il tessuto poi viene lavato e sciacquato per poi essere colorato con pigmento di colore. Questo viene poi arrotolato, gli vengono eliminati i residui e viene tagliato per diventare abito eliminandone ogni scarto.



- 1. Industria tessile
- 2. Il filo
- 3. Trama e ordito
- 4. Tessuto



- 1. Lavaggio in acqua calda
- 5. Colorazione
- 7. Taglio
- 8. Scarti di lavorazione

Disascalie opere



**18.
Ronda notturna
Piero Dorazio
1957**

Tempera su carta da disegno

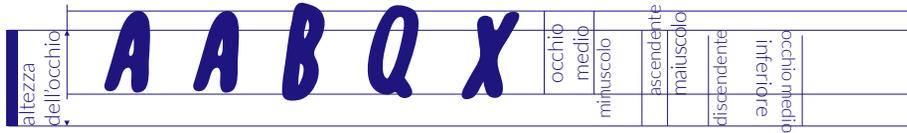
Progetto grafico per tessuto stampato.
Partecipa al concorso della Manifattura Jsa alla XI
Triennale di Milano vincendo il II Premio.
Collezione: Branchini - Grampa

All'ingresso di ognuna delle tre stanze, sul pavimento si trova un adesivo raffigurante il simbolo del processo che l'installazione racconta.

Dimensione immagine:
diametro 30cm



Font: *Sunday Morning*



12 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABC
 14 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABC
 16 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABC
 18 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABC
 20 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABC
 24 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 36 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRT
 48 | ABCDEFGHIJKLMNOP

Font: Helvetica Std Nueve



12 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLM
 14 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEF
 16 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABC
 18 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 20 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 24 | ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 36 | ABCDEFGHIJKLM
 48 | ABCDEFGHIL

Light *Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Oblique *Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Bold **Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**
ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ

Roman *Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Black **Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**
ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ

Abaco dei colori



RGB 47-49-109
CMYK 100-95-23-7
WEB 2F316D



RGB 46-53-108
CMYK 100-91-25-8
WEB 2E356C



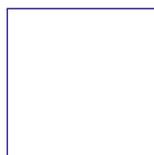
RGB 46-58-133
CMYK 100-88-5-0
WEB 2E3A85



RGB 88-106-172
CMYK 76-57-1-0
WEB 586AAC

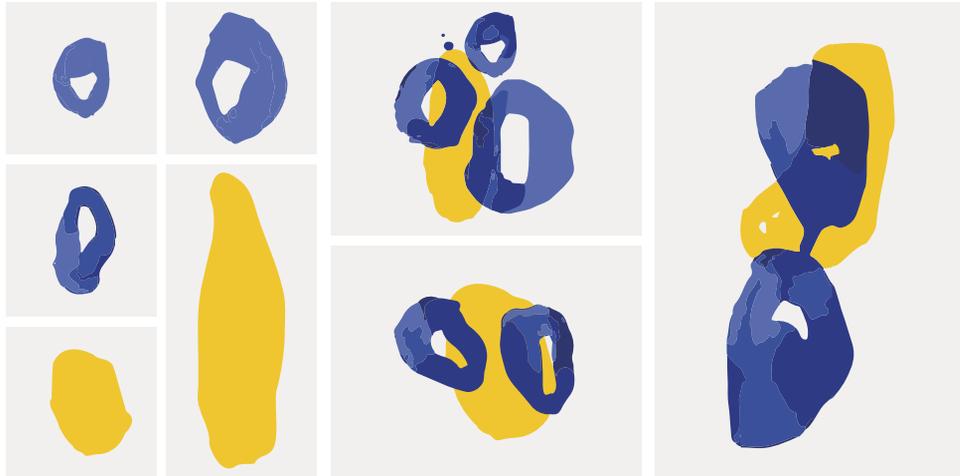


RGB 238-194-44
CMYK 0-25-94-0
WEB EEC22C



RGB 255-255-255
CMYK 0-0-0-0
WEB 2F316D

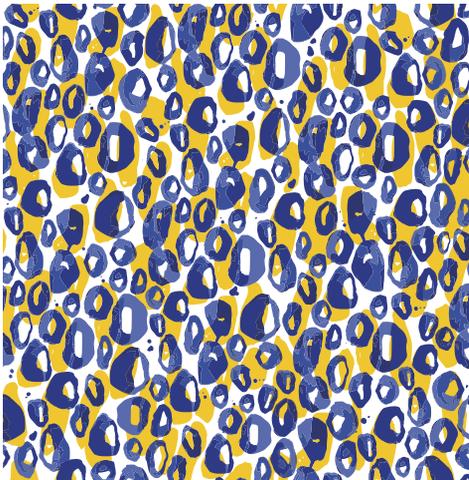
Studio del pattern



Singoli elementi



Intersezione degli elementi



Modulo finale

Ingresso

Struttura autoportante ad incastro pesi all'interno per garantirne la maggiore stabilità

Tessuto Microforato

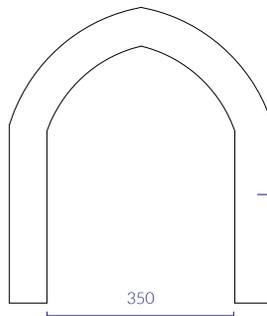
Azienda: Pointex Spa

Nilo 4 - Resistente all'acqua

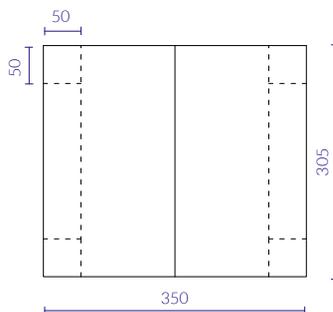
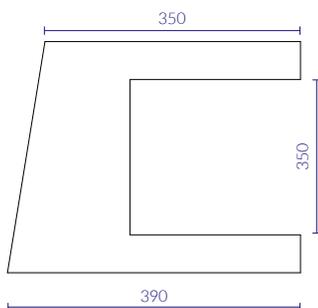
Composizione: 100% PL

Peso: 60g/mq

Colore: Blu



Logo stampato su tessuto
Font Sunday
Mornig 250pt

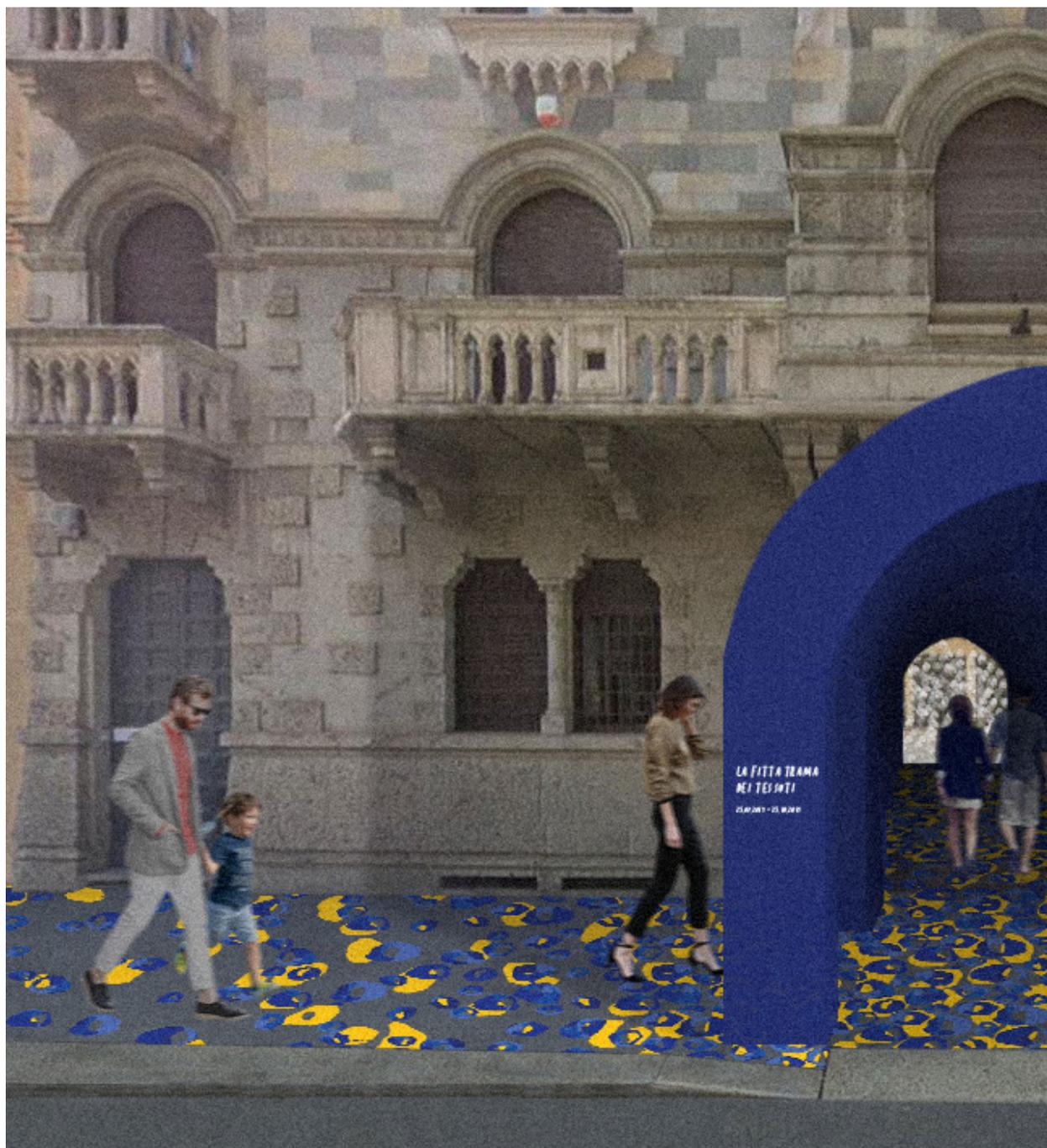


CORRIDOIO INTERNO

Rivestico con pellicola adesiva blu su pareti e soffitto
pellicole 3M DI-NOC™
Marchio Artlantis Adesive Solution

PAVIMENTO

pattern sempre più fitto verso il corridoio dipinto sul pavimento con vernice spray.





LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

arte ●
moda ●
design ●

25/
LUG



25/
GEN



#afittatramadeitessuti



2019

2020

Salone dei tessuti Galtruccio
Martedì - Domenica 10.00 - 19.00
Ingresso libero

Via S. Gregorio 129, Milano
www.salonedeitessuti.it
027546987

ADI
COMPASSO D'ORO
INTERNATIONAL
AWARD

Comune di
Milano

LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

arte ●
moda ●
design ●

25/
LUG

25/
GEN

#lafittatramadeitessuti



2019

2020

Salone dei tessuti Galtruccio
Martedì - Domenica 10.00 - 19.00
Ingresso libero

Via S. Gregorio 129, Milano
www.salonedeitessuti.it
027546987



LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

arte ●
moda ●
design ●

25/
LUG

25/
GEN



#lafittatramadeitessuti

2019

2020

Salone dei tessuti Galtrucco
Martedì - Domenica 10.00 - 19.00
Ingresso libero

Via S. Gregorio 129, Milano
www.salonedeitessuti.it
027546987



LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

25 LUGLIO 2019 —
25 GENNAIO 2020

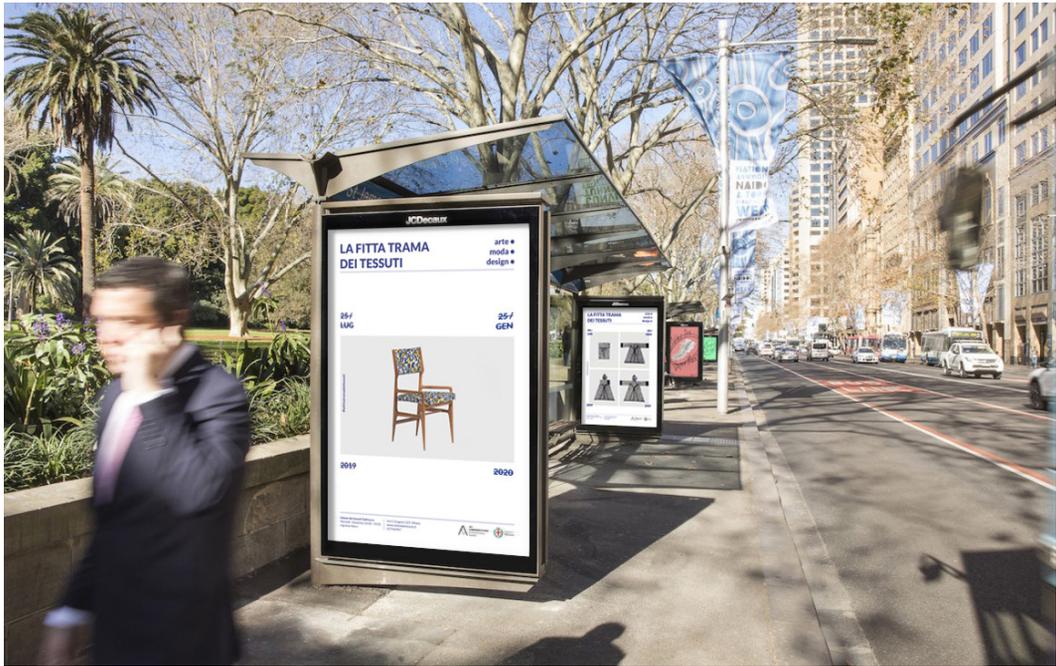
SALONE DEI TESSUTI GALTRUCCO
VIA S. GREGORIO 27, MILANO



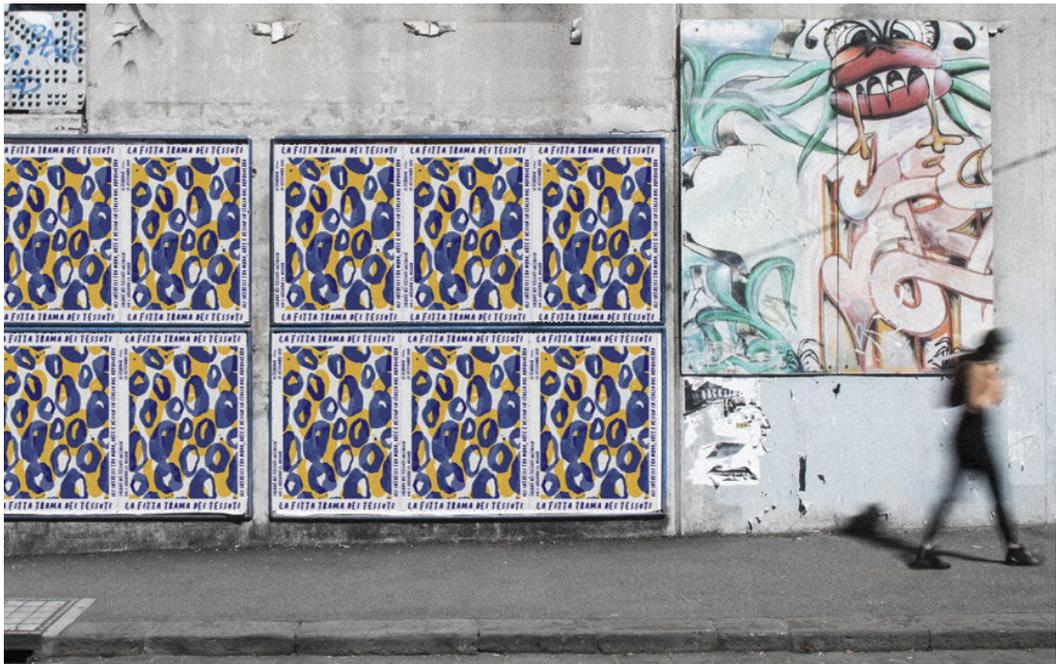
RELAZIONI TRA ARTE, MODA E DESIGN IN ITALIA DAL DOPOGUERRA

LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI

LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI



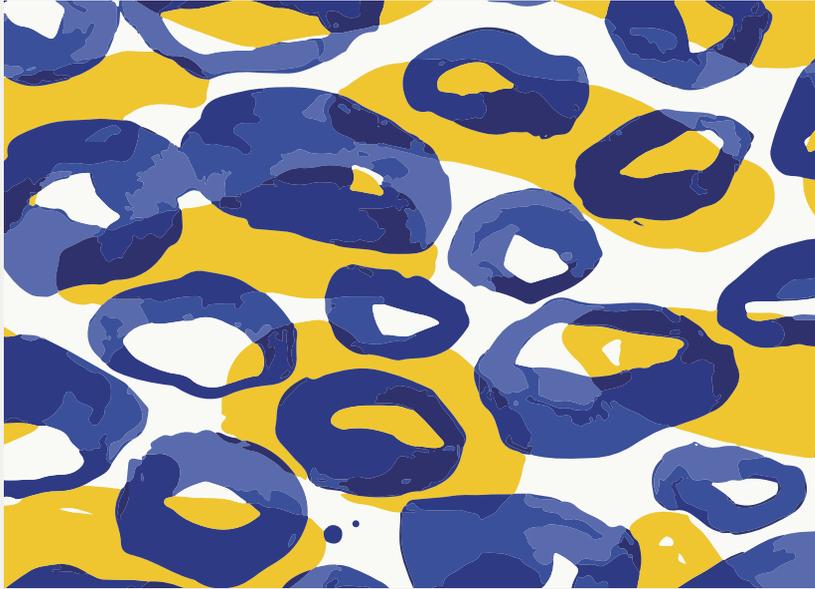
LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI



Comunicazione interna

Ogni elemento della comunicazione rimanda al mondo del tessuto. Il tichet di ingresso è stampato su una speciale carta che nella tattilità lo ricorda ed i flyer presenti nella prima sala, posizionati nelle ultime tre file di campioncini sulle due pareti, sono stampati su stoffa e al loro interno il visitatore trova una descrizione dei contenuti di ogni sala che supporta il viaggio all'interno della mostra e permette di meglio comprenderne ogni aspetto. In copertina è riportato il manifesto. Le dimensioni dei flyer sono 15x15 cm, le stesse dei campioni di tessuti.





LA FITTA TRAMA DEI TESSUTI
GLI INTRECCI TRA MODA, ARTE E DESIGN IN ITALIA DAL DOPOGUERRA

SALONE DEI TESSUTI GALTRUCCO
VIA S. GREGORIO 29, MILANO

25 LUGLIO 2019 —
25 GENNAIO 2020

Salone dei tessuti Galtrucco

Via S. Gregorio 29, Milano

GIORNO DELLA VISITA
Giovedì 25.07.2019

BIGLIETTO N° 248
h. 14.12
Valido per ingresso fino al 25.07.2019
Biglietto generico
Ingresso gratuito
Persone:1

Importo Euro 0,00



Indice dei nomi

A

Achille, Pinto di Casnate 158,159,178
Adami, Valerio 88
Albini, Franco 86, 100
Alchymia 19, 169
Alpago, Novello Alberto 83
Altara, Edina 89
Alviani, Getulio 162, 263, 178
Ambrosiana di Milano 89
Anderson, Wes 40
Archizoom 173, 175, 179
Arkwright, Richard 32
Arp, Jean 147
Art Nouveau 72, 75
Artforum 151
Arts&Crafts 16, 70
Ascari, Antonio 94
Assia 36, 172
Asti, Sergio 91
Atelier Martine 72,74
Aulenti, Gae 170
Avigdor 88

B

Bacci, Edmondo 98, 159, 184, 291, 294
Baj, Enrico 99, 166, 197
Baldessarri, Luciano 17, 83, 97
Balla, Giacomo 77, 78, 79, 121, 289, 296
Bauhaus 73, 74, 80, 99, 106, 107, 114
Bellandi, Giorgio 89
Bellardi, Franco 93
Bellini, Mario 170
Bellotto, Umberto 83, 97
Bergalli, Aldo 92
Berge, Otti 73
Bergsten, Carl 97
Berzeviczy-Pallavicini, 84
Beuys, Joseph 147
Bevilaqua 17, 85, 96, 97
Beyer, Lis 73
Bianchini e Ferrieri 86
Biasi, Ugo 84
Boetti, Alighiero 149
Bonfanti, Renata 88, 106
Bordoni, Enrico 86

Borghi, Pasquale 45
Borsalino 170
Botticelli, Sandro 157, 188
Branzi, Andrea 39, 87, 88, 170, 178
Bronzini, Gegia 79, 80, 85, 88, 89, 93, 94, 100, 106
Buzzi, Luciana 83, 85, 126

C

Cadorin, Guido 97
Calder, Alexander 157, 197
Candiani, Luigi 45
Cantoni, Costanzo 45
Cardazzo, Carlo 18, 158, 159, 176, 178, 259, 290, 291
Cardin, Pierre 150
Carmi, Eugenio 89
Carminati, Lio 84, 85, 89
Cartwright, Edmund 33
Casella, Adriano 94
Cassinari, Bruno 94, 149
Castelli, Clino 149, 177
Castelli, Ferrieri Anna 86

Castiglioni, Achille 170
Cavour 46
Celant, Ermano 152, 166,
371
Cheti, Federica 17, 99, 142
Chiesa, Piero 100
Chighine, Alfredo 94
Cipriani, Giorgio 89
Ciuti, Enrico 84, 85, 93
Clerici, Fabrizio 100
Clert, Iris 166
Cocteau, Jean 164, 194, 382
Corsini e Figli 85, 86
Cotoniere Meridionali 89
Cotonificio di Ponte Lambro
89
Crali, Tullio 79, 297, 297
Crampton, Samuel 32
Crespi Giuseppe, Antonio 45
Crippa, Roberto 92, 94, 99,
136, 142, 159, 185, 248,
281, 290, 294, 299
Cristofolotti, Helene 91
Croff 84, 94

D

D' Austria, Giuseppe II 43
D' Austria, Maria Teresa 43
Dadaismo 18, 147, 165
Dalì, Salvador 147, 164,
165, 191, 193
Dangelo, Sergio 92, 197
De Angeli, Ernesto 97
De Angeli, Frua 17, 83, 97,
98, 271
De Chirico, Giorgio 100
De Pisis, Filippo 100
De Stasio, Augusto 169
De Stijl 74, 147
Deganello, Paolo 173

Del Pezzo, Lucio 166
Delauny, Sonia 18, 146
Depero, Fortunato 77, 78,
106, 121, 147, 288, 289,
Deutscher Werkbund 73
Di Spilimbergo, Adriano 89
Djagilev, Sergej 72
Domus Aademy 170
Domus 19, 81, 86, 91, 92,
96, 98, 99, 100, 103, 108,
149, 167, 168, 171, 172,
176, 178, 179
Domus Moda 170, 178, 179
Domus Nova 83
Dorazio, Piero 94, 99, 135,
148, 159, 280, 293, 297,
Dorfles, Gillo 36, 90, 179
Dova, Gianni 89, 91, 92, 93,
94, 99, 142, 158, 281, 298,
Du Pasquier, Nathalie 169
Dufy, Raoul 72, 100
Dunand, Jean 164

E

E.N.A.P.I 80, 83, 85, 92, 107
Esquire 90

F

Fede Cheti 85, 86, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 99, 100,
101, 108, 128
Ferrè, Gianfranco 150
Fiber Art 17, 105
Fiorucci, Elio 150, 174
Fiume, Salvatore 89, 93,
282, 300
Fontana, Lucio 18, 49, 89, 90,
91, 93, 96, 97, 98, 99, 128,

142, 148, 149, 157, 158,
159, 165, 166, 189, 197,
281, 292, 293, 295, 298
Forma 89
Fornasetti, Piero 19, 84, 85,
86, 133, 172, 173, 283, 295,
300, 301
Fortuny y Madrazo, Mariano
16, 76, 118
Frank, Jean-Michel 165
Fratelli Gianoli 89
Frua, Giuseppe 97
Futurismo 16, 18, 76, 77,
106, 147, 169

G

Galleria del Cavallino 18,
158, 176, 259, 277, 348
Galleria del Naviglio di
Milano 163
Gallizio, Pinot 18, 148
Gallo Trucco, Agostino 211
Galtruccio, Lorenzo 211,
212, 213, 214, 325, 338
Gardella, Ignazio 170
Gaspari, Luciano 93, 94, 98
Gaudi, Antoni 93
Genoni, Rosa 18, 155, 156,
157, 178, 181, 182
Gentilini, Franco 158, 159,
187, 213, 290, 294
George, Muche 73, 107
Giacometti, Alberto 164,
165, 178, 194
Gilardi, Piero 149, 200
Giuseppe, Ajmone 89, 91
Guimard, Hector 72
Guttuso, Renato 100

H

Haas 89, 94
Hargreaves, James 32
Helg, Franca 86, 91
Hoffman, Josef 71, 107,
114, 116
Huber, Max 89
Hussein, Chalayan 169

I

Il Moro, Ludovico 42
Interni-Annual 103
Iribe, Paul 72
Istituto Scientifico di Como 75
Ital-Viscosa 84, 86

K

Kandinskij, Paul 74
Kawakubo, Rei 151, 169
Kay, John 33
Klee, Paul 74
Klimt, Gustav 71, 114, 146,
157
Kowaliska, Irene

L

L'Officiel 90
L'uomo Vogue 148
La Pietra, Ugo 170
Laboratorio della Lina
Pistoiese 82
Lautrec, Toulouse 90
Lazzari, Bice 89, 93

Linificio e Canapificio
Nazionale 84, 85
Lombardo, Ivan Matteo 94
Lucchini, Flavio 148, 176
Luzzati, Lele 89

M

Mackendrick, Alexander 175
Mackintosh, Charles 70, 111
Magistretti, Vico 170
Mangiarotti, Maria 86
Man Ray 147
Manifattura JSA 17, 89, 91,
94, 96, 98, 99, 136, 297,
299, 302
Mari, Enzo 142, 170, 286, 295
Marinetti, Filippo Tommaso
77, 78
Marucelli, Germana 18, 49,
148, 160, 161, 162, 163,
178, 200, 202, 203, 205
Melotti, Fausto 97, 98, 100,
135, 159, 282, 294, 300
Mendini, Alessandro 19,
149, 169, 170, 178
Menni Giolli, Rosa 83
Menphis 18, 169
MITA 89, 92
Miyake, Issey 151, 169
Moholy-Nagy 74
Mollino, Carlo 85, 86, 92, 100
Mondino, Aldo 148
Morris, William 70, 72, 106,
108
Morris&Company 70
Moser, Koloman 71, 107, 146
Mulas, Ugo 157, 197,
Munari, Bruno 19, 36, 97,
98, 99, 135, 136, 142, 171,
172, 178, 283, 284, 295,

301, 302, 103

N

Napoleone 45, 51
Niemeyer, Adelbert 73, 107
Nizzoli, Marcello 97, 98, 108
Noland, Kenneth 157
Notari, Umberto 78

O

Oppenheim, Meret 164
Orta, Lucy 149
Ottolenghi, Wedekind Herta
82

P

Pagani, Enzo 92
Parisi, Ico 100
Paulucci, Enrico 89
Periand, Charlotte 86
Pesce, Gaetano 99
Peynet, Raymond 100
Pica, Agnaldomenico 86
Picasso, Pablo 93
Piet, Mondrian 147
Pittoni, Anita 85, 86
Poiret, Paul 71, 72, 107,
114, 164
Poltronova 173
Pomodoro, Giò 89, 94, 99,
166, 281, 293, 297
Ponis, Mario Alberto 89, 92,
108
Ponti, Giò 19, 67, 81, 83, 84,
86, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98,

99, 100, 101, 108, 131, 135,
150, 160, 171, 172, 179,
259, 284, 295, 303, 304
Ponti, Andrea 45
Portoghesi, Paolo 170
Prampolini, Piero 100
Prampolini, Enrico 78, 91,
93, 94, 99, 280, 293, 296
Prutsher, Otto 71
Pucci, Emilio 49, 150,
Pulitzer, Gustavo 89

R

Ravasi 49, 83
Ravasi di Como 83
Rinascente 83
Romano, Mario 97
Rubelli 17, 83, 96, 97

S

Saccorotti, Oscar 89
Saccorotti, Fausto 89
Saint-Denis, Ruth 76
Sambonet, Roberto 89, 93,
94, 142, 170, 286, 306, 307
Scanavino, Emilio 89, 142,
148
Scheggi, Paolo 161, 162,
178, 202, 203, 205
Schiaparelli, Elsa 18, 147,
164, 165, 191, 193, 194
Schiatti di Lentate sul
Seveso 89
Schon, Mila 18, 148, 157,
158, 197
Semper, Gottfried 40, 50
Sèthe, Maria 71

Settembrini, Luigi 152
Sforza Galeazzo, Maria 42
Sheraton 170
Sherman, Cindy 151
Sianesi, Edoardo 100
Sironi, Mario 83, 97, 100,
Sischy, Ingrid 152
Società Umanitaria 75, 157
SOCOTA 89, 91
Sottsass Jr., Ettore 86, 93,
94, 99, 100, 136, 142, 162,
170, 285, 304, 305, 306
Sowden, George 169
Sorelle Fontana 18, 49, 148
Sportmax 176
Stigare, Ingher 89
Strada, Nanni 18, 19, 89,
148, 149, 168, 176, 177,
206, 348
Surrealismo 18, 147, 165

T

Tagliatiti, Enrico 92
Tedeschi, Mario 88
Tessari, Gigi 93
Tessilcasa 89
Thayaht 79, 124
Toninelli 159, 178
Toppi, Marcella 85
Torino Esposizioni Spa 167
Turati, Franco 45

V

Van De Velde, Henry 16, 18,
70, 87, 113, 114, 146
Van Doesburg, Theo 74, 147
Veronesi, Luigi 97

Veronesi, Giulia 98
Versace, Gianni 150, 152
Vittorio Ferrari 84, 85
Vogue 90
Voysey, Charles A. 16, 70,
106, 107

W

Warhol, Andy 147, 152
Wiener Werkstratte 71
Wimmer, Edward 71, 107,
108

Y

Yamamoto, Yohji 40, 151

Z

Zamal 86
Zanuso 86
Zuffi, Piero 161, 205

Bibliografia di riferimento

Monografie

BAUDOT F. 1998. *Elsa Schiaparelli*. Firenze: Octavo

BIANCHI E., 1997. *Dizionario Internazionale dei tessuti*. Como: Tessile di Como

BRANZI. A., 1996. *Il design italiano 1964-1990. Un museo del design italiano*. Milano: Electra

BLUM D. E., 2003. *Shocking!: the art and fashion of Elsa Schiaparelli*. New Haven: Yale University press

CAMOCINI, B., 1996. *Forma tecnica e forma estetica nel processo industriale tessile : Tra macchina e prodotto. Italia 1860-1990*. Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura

CAPPELLETTI A. 2007. *Moda e design: il progetto dell'eccellenza*. Milano : F. Angeli

CELANT G., 2008. *Artmix : flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*. Milano : Feltrinelli

CELANT G., INGRID S., 1997. *Art/Fashion Biennale di Firenze*. Milano: Skira Editore

CRISPOLTI E., 1986. *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*. Venezia: Marsilio

DAVANZO POLI L., 2007. *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e*

d'America. Milano: Skira

DE ALBERTI R. P., 2001-02. *Il distretto tessile di Busto Arsizio e Gallarate : un caso di sistema produttivo territoriale complesso*. Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura

DEL CURTO B., 2010. *La pelle del design : progettare la sensorialità*. Milano: Lupetti

FARINA L., PRADELLA R., 1989-90. *Textile design, un'arte minore da rivalutare*. Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura

FAVA E., 2018. *Vestire contro : il dressing design di Archizoom*. Milano: Bruno Mondadori

FIORANI E., 2004. *Abitare il corpo. Il corpo di stoffa e la moda*. Milano: Lupetti

GARAVAGLIA L. F., 2009. *Il futurismo e la moda*. Excelsior 1881

GATTI P., 2009. *M as Mila : Mila Schön : this book is dedicated to the signora dello stile...* Milano: Electa

GECZY A., KARAMINAS V., 2012. *Fashion and art*. Londra: Bloomsbury Publishing PLC

GIORDANO M., 2012. *Trame d'artista: il tessuto nell'arte contemporanea*. Postmedia Books

GUALDONI F., 2002. *La Manifattura JSA e gli anni Cinquanta. Tessuti d'arte, tessuti d'artista*. Busto Arsizio: Museo del tessile e della tradizione industriale di Busto Arsizio

LEBRO M., 2002. *Il tessuto come espressione sociale per una società in veloce evoluzione. Dal naturale al tessuto intelligente: le nuove sfide del tessile*. Fioranna

MAGNESI P., 1987. *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Torino: Avigdor

MARZIANI G., 2001. *Melting pop combinazioni tra l'arte visiva e altri linguaggi creativi*. Castelvevchi

PAUTASSO G. A., 2016. *Moda futurista. Eleganza e seduzione*. Abscondita

PICA A., 1957. *Forme nuove in Italia. Stile, forma e colore nell'artigianato e nell'industria*. Roma: Carlo Bestetti

PICA A., 1962. *Forme nuove in Italia. Stile, forma e colore nell'artigianato e nell'industria*. Roma: Carlo Bestetti

PONTI G., 1958. *Il disegno industriale*. Milano: La Rinascente

PORTOGHESI P., 1983. *Album degli anni Cinquanta*. Roma: Laterza

SCHIAPARELLI E., 2008. *Shocking life. Autobiografia di un'artista della moda*. Padova: Alet Edizioni

SOLDATI M. G., 2009. *Fashion e textile design : percorsi paralleli ed evoluzioni storiche*. Milano: Lupetti

SOLDATI M. G., 2004. *La cultura del tessuto dalle origini al design contemporaneo*. Milano : Poli-Design, 2004

STRADA N., 2013. *Lezioni: moda-design e cultura del progetto*. Milano: Lupetti

STRADA N., 2003. *Moda design*. Editoriale Modo

TAGLIABUE A., 2003. *Cento anni di tintura e stampa. Ricordi di tintoria*. Pronotex

Cataloghi

ANNICCHIARICO S., 2016. *W. Women in Italian Design*. Catalogo della mostra (2 aprile – 12 settembre 2016). Milano: Triennale Design Museum; Corraini Edizioni

CONTI G. M., 2004. *Textile Vivant. Percorsi, Esperienze e Ricerche del Textile Design*. Catalogo della mostra (11 settembre - 9 novembre 2014). Milano: Triennale Design Museum. Silvana Editore

FRISA M. L., MORINI E., RICCI S. E SALVADORI A., 2017. *Tra arte e moda. Nostalgia del futuro nei tessuti d'artista del dopoguerra*. Catalogo della mostra (19 Maggio 2016 - 7 Aprile 2017). Firenze: Museo Salvatore Ferragamo. Mandragora

MENDINI A., STUDIO ALCHIMIA, 1982. *Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: ipotesi di una nuova creatività in Italia*. Catalogo della mostra (18 Dicembre 1982 - 28 febbraio 1983). Milano: Electa Vol.III

MESSINA M., RESCINITI L., 2009. *Mila e la notte : abiti da sera di Mila Schön 1966-1993*. Catalogo della mostra (20 dicembre 2009- 18 aprile 2010). Trieste: Salone degli Incanti- Ex Pescheria. Milano: Electra

Catalogo Ufficiale della Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo della mostra (Maggio - Ottobre 1923). Monza: Villa Reale. Monza: Bestetti e Tumminelli

Catalogo ufficiale della III Esposizione Internazionale delle Arti decorative. Catalogo della mostra (Maggio - Ottobre 1927). Monza: Villa Reale. Milano: Ceschina

Catalogo ufficiale della IV Triennale. Esposizione Internazionale delle Arti decorative e industriali moderne. Catalogo della mostra (Maggio - Ottobre 1930). Monza: Villa Reale. Milano: Ceschina

Catalogo ufficiale della V Triennale di Milano. Catalogo della mostra (Maggio - Ottobre 1933). Milano: Palazzo dell'arte. Milano: Ceschina

Domus dal 1949 al 1961

Casabella dal 1949 al 1961

Guida alla VII Triennale di Milano. Catalogo della mostra, 1940. Milano: Palazzo dell'arte.

Guida alla VIII Triennale di Milano. Catalogo della mostra, 1947. Milano: Palazzo dell'arte. PICA A., 1951. *IX Triennale di Milano.* Catalogo della mostra. Milano: Palazzo dell'arte.

X Triennale di Milano. Catalogo della mostra, 1954. Milano: Palazzo dell'arte.

XI Triennale di Milano. Catalogo della mostra, 1957. Milano: Palazzo dell'arte. Milano: Messaggerie italiane

SANTINI P. P., 1960. *XII Triennale di Milano.* Catalogo della mostra. Milano: Palazzo dell'arte. Milano: Arti grafiche Crespi

XIII Triennale di Milano. Il tempo libero. Catalogo della mostra, 1964. Milano: Palazzo dell'arte.

XVI Triennale di Milano. Catalogo della mostra, 1968. Milano: Palazzo dell'arte. Formatecnica

XV Triennale di Milano. Catalogo della mostra, 1973. Milano: Palazzo dell'arte. Centro di Firenze

ACOCELLA A., 2016, *Involucri sensibili, Integumentary design.* MD Journal, 1 Luglio 2016 Anno I

Sitografia

BIANCHI, G., 2013. *Le sperimentazioni astratte di Edmondo Bacci.* Consultato il 13

Dicembre 2018 da <https://artearke.it/mostre/mostrabacci.html>

Bronzini Gegia. Consultato il 18 Dicembre 2018 da <https://gegiabronzini.it/la-storia>

Fede Cheti. Consultato il 18 Dicembre 2018 da <http://fondazionecirulli.org/artist/fede-federica-cheti/>

Germana Marucelli. Consultato il 18 Dicembre 2018 da <https://associazionegermanamarucelli.org/germana-marucelli/>

Germana Marucelli. Consultato il 18 Dicembre 2018 da <https://www.modarte.it/elenco/stilisti/germana-marucelli/>

Industria tessile. Consultato il 15 Febbraio 2019 da http://www.treccani.it/enciclopedia/l-industria-tessile_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica%29/

I tessuti: tra fibre sintetiche, naturali e artificiali. Consultato il 26 Ottobre da http://www.dibaio.com/tende_e_tessuti_fibre_naturali_sintetiche_artificiali

La Manifattura Jsa, una storia d'eccellenza italiana. Consultato il 30 Ottobre da <https://www.borsaitaliana.it/borsaitaliana/borsa-italiana-arte-e-cultura/big/fontana-prato.htm>

MADDALUNO P. Inscrivere la moda del design. Alessandro Mendini e Domus moda 1981-85. Consultato il 5 Marzo 2019 da <http://www.aisdesign.org/aisd/tag/moda>

Processo produttivo del tessuto. Consultato il 7 Marzo 2019 da <http://www.albinigroup.com/dietro-al-tessuto/processo-produttivo/finissaggio/>

Storia del settore tessile. Consultato il 11 Febbraio 2019 da <http://www.archiviocinemaindustriale.it/provinciaindustriale/index.php/settori-e-produzione/tessile>

Tra arte e moda. Nostalgia del futuro nei tessuti d'artista del Dopoguerra. Consultato il 11 Novembre 2018 da <http://www.arte.it/calendario-arte/prato/mostra-tra-arte-e-moda-nostalgia-del-futuro-nei-tessuti-d-artista-del-dopoguerra-27981>

Riferimenti iconografici

Fig. 1 *Campi di cotone*. Disponibile su <http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.ag.024>

Fig. 2 *Cotone organico*. Joerg Boethling. Disponibile su <https://joergboethling.photoshelter.com/gallery-image/INDIA-organic-cotton/G0000mDaq8yficzk/I0000MsCGzME2wic>

Fig. 3 *Elaborazione del cotone*. Disponibile su <https://www.textiletoday.com.bd/green-technologies-ensure-green-processing-cotton/>

Fig. 4 *Industria tessile*. Christopher Payne. Disponibile su <http://www.chrispaynephoto.com/textiles-2-1>

Fig. 5 *Cotonificio Vittorio Olcese*. Tratta da: Andrea Richini, 1939, *Il Cotonificio Vittorio Olcese*, cit., p. 67

Fig. 6 *Cotonificio Vittorio Olcese*. Tratta da: Andrea Richini, 1939, *Il Cotonificio Vittorio Olcese*, cit., p. 71

Fig. 7 *Cotonificio Vittorio Olcese*. Tratta da: Andrea Richini, 1939, *Il Cotonificio Vittorio Olcese*, cit., p. 72

Fig. 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 *Industria tessile*. Christopher Payne. Disponibile su <http://www.chrispaynephoto.com/textiles-2-1>

Fig. 14 - 15 - 16 - 17 *Tessuti di William Morris*. Disponibile su <http://indulgy.com/post/SeWK3ypOH1/william-morris-wallpaper>

Fig. 18 *Charles Rennie Mackintosh tessuto*. Disponibile su <http://www.design-is-fine.org/post/105788570029/charles-rennie-mackintosh-textile-design-1918>

Fig. 19 *Hill House Chair di Charles Rennie Mackintosh*. Disponibile su <https://www.turbosquid.com/3d-models/hill-house-chair-charles-rennie-3d-1199509>

Fig. 20 - 21 - 22 *Charles Rennie Mackintosh tessuto*. Disponibile su <https://www.lionshome.co.uk/home-improvements-arts-and-crafts/loome/>

Fig. 23 *Urban Janke, disegno*. Disponibile su <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/647773>

Fig. 24 *Abito A. van de Velde*. Disponibile su https://franamoruso.files.wordpress.com/2013/11/vandavelde_dress.jpg

Fig. 25 *Folkwang Museum a Hagen, Henry Van de Velde*. Disponibile su <http://www.exploringmars.org/henry-van-de-velde-dresses/>

Fig. 26 *Abito A. van de Velde*. Disponibile su <https://www.pinterest.it/pin/634796509946213501/>

Fig. 27 *Abito A. van de Velde*. Disponibile su <http://www.exploringmars.org/henry-van-de-velde-dresses/>

Fig. 28 *Tessuto Gustave Klimt*. Disponibile su <https://www.pinterest.es/pin/540150549029554260/>

Fig. 29 *Tessuto A. van de Velde*. Disponibile su <https://www.pinterest.es/pin/540150549029554260/>

Fig. 30 *Tessuto Felice Rix-Ueno*. Disponibile su <http://whitpic.pw/Textile-designed-by-Gustav-Klimt-manufactured-by-Wiener.html>

Fig. 31 *Tessuto Josef Hoffmann*. Disponibile su <http://pikby.com/media/414401603183019431/>

Fig. 32 *Tessuto Paul Poiret*. Disponibile su <https://www.alamy.it/fotos-immagini/poiret.html>

Fig. 33 *Tessuto Paul Poiret*. Disponibile su <https://i.pinimg.com/originals/04/77/c8/0477c81207614254cf8e0ffd2e1528a7.jpg>

Fig. 34 *Tessuto Anni Albers*. Disponibile su <http://www.findartinfo.com/english-art-pictures/4/133/1/Serigraph/page/548.html>

Fig. 35 *Tessuto Bauhaus*. Disponibile su <https://www.moma.org/collection/works/206646>

Fig. 36 *Abito Josef Hoffmann*. Disponibile su <https://artsandculture.google.com/asset/women%E2%80%99s-dress-for-a-masked-ball/6QGwDRrYwkPFTQ>

Fig. 37 *Abito Josef Hoffmann*. Disponibile su <http://salonduthe.tumblr.com/post/138981879674/uneminuteparseconde-josef-hoffmann-robe-con%C3%A7ue>

Fig. 38 *Abito Eduard Josef*. Disponibile su https://sammlung.mak.at/img/800x800/publikationsbilder/wwf-124-17-6_1.jpg

Fig. 39 *Abito Wiener Werkstatte*. Disponibile su <http://arsenicetvieillesdentelles.tumblr.com/post/50502804474/wiener-werkstatte-photographie-de-dora-kallmus>

Fig. 40 *Mariano Fortuny, Il fumatore di oppio*. Disponibile su <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2017/11/il-museo-prado-di-madrid-dedica-una-grande-antologica-a-mariano-fortuny-con-169-opere/>

Fig. 41 *Abito di Mariano Fortuny*. Disponibile su <https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/incredible-couturiers-mariano-fortuny/>

Fig. 42 *Delphos dress di Mariano Fortuny*. Disponibile su <https://tlmagazine.com/mariano-fortuny-galliera/>

Fig. 43 *Manifesto Futurista*. <http://www.arengario.it/futurismo/storia-del-futurismo-1914-il-vestito-antineutrale/>

Fig. 44 *Gilet di Giacomo Balla*. Disponibile su <https://retrospectivemodernism.files.wordpress.com/2015/01/f02404d6271efe648976f20e80302448.jpg>

Fig. 45 - 46 *Basco di Fortunato Depero*. Disponibile su <http://espresso.repubblica.it/visioni/lifestyle/2009/12/18/galleria/c-era-una-volta-br-la-moda-futurista-1.102475#4>

Fig. 47 *Dettaglio gilet di Fortunato Depero*. Disponibile su <https://retrospectivemodernism.wordpress.com/2015/01/31/futurist-waistcoats/>

Fig. 48 - 49 - 50 - 51 *Bozzetti abiti di Thayaht*. Disponibile su <http://www.inthemoodforlove.it/2013/03/thayaht-between-art-and-fashion/>

Fig. 52 - 53 *Tuta di Thayaht*. Disponibile su <https://bau-house.blogspot.com/2012/02/la-tuta-di-thayaht.html>

Fig. 54 *Il flautista, Thayaht*. Disponibile su http://www.ansa.it/canale_viaggiart/it/regione/lazio/2017/02/15/thayahtil-futurista-che-invento-la-tuta_4fc3e1ef-82d5-480f-8fb9-b199d9d36f67.html

Fig. 55 *XI Triennale di Milano, sezione dei tessuti*. Disponibile su <https://www.espoarte.net/arte/tessuti-dartista-arte-ee-moda-a-prato-una-riflessione-fra-arti-visive-e-universo-della-moda/>

Fig. 56 *VI Triennale di Milano, sezione tessuti*. Disponibile su <http://baldessari.densitydesign.org/opere/project/AT6>

Fig. 57 *V Triennale di Milano, sezione tessuti*. Disponibile su <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u010-0000526/>

Fig. 58 *VII Triennale, tessuto di Luciana Buzzi*. Disponibile su <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0003560/>

Fig. 59 -60 *IX Triennale di Milano, sezione dei tessuti*. Disponibile su <http://www.aisdesign.org/aisd/tag/moda>

Fig. 61 *XI Triennale di Milano, padiglione dei tessuti*. Disponibile su <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0007305/>

Fig. 62 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, *Lucio Fontana, Concetto spaziale*, cit., p. 46

Fig. 63 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, *Tessuto Gio Ponti*, cit., p. 71

Fig. 64 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, *Copertina in tessuto catalogo XI Triennale*, cit., p. 27

Fig. 65 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, *Gio Ponti, Recinto*, cit., p. 70

Fig. 66 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, *Sergio Todaro, La sagra dei miliardi*, cit., p. 102

Fig. 67 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, *Piero Fornasetti, Silhouettes*, cit., p. 59

Fig. 68 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987,

Antonio Ascari, cit., p. 29

Fig. 69 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, Piero Fornasetti, *Le ore del mondo*, cit., p. 62

Fig. 70 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, Piero Fornasetti, *Mongolfiere*, cit., p. 63

Fig. 71 - 72 - 73- 74 *Progetti grafici di tessuto di Gio Ponti, Bruno Munari, Piero Dorazio*. Disponibile su <http://fondazionecirulli.org/artwork/progetto-grafico-di-tessuto-per-la-xi-triennale-di-milano-21/>

Fig. 75 - 76 *Tessuti d'Artista* Disponibile su <https://www.museodeltessuto.it/tra-arte-e-moda/>

Fig. 77 *Progetto grafico di tessuto di Ettore Sottsass*. Disponibile su <http://fondazionecirulli.org/artwork/progetto-grafico-di-tessuto-per-la-xi-triennale-di-milano-21/>

Fig. 78 *Bruno Munari, Solfeggio*. Disponibile su https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/05/31/nostalgia_del_futuro.html

Fig. 79 *Progetti grafici di tessuto di Bruno Munari*. Disponibile su <https://www.espoarte.net/arte/tessuti-dartista-arte-ee-moda-a-prato-una-riflessione-fra-arti-visive-e-universo-della-moda/>

Fig. 80 *Progetti grafici di tessuto di Bruno Munari*. Disponibile su <http://fondazionecirulli.org/artwork/progetto-grafico-di-tessuto-per-la-xi-triennale-di-milano-21/>

Fig. 81 *Bruno Munari, La regola e il caso*. Disponibile su <https://i.pinimg.com/originals/1e/fa/94/1efa942f921f5dfe74bfe43245e2d627.jpg>

Fig. 82 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, Lucio Fontana, *Volo spaziale*, cit., p. 48

Fig. 83 - 84 *Tessuti d'Autore degli anni Cinquanta*. Tratta da: Pinuccia Magnesi, 1987, Gianni Dova, cit., p. 38 - 41

Fig. 85 - 86 - 87 - 88 *Progetto grafico di tessuto di Ettore Sottsass, Roberto Sambonet, Gianni Dova*. Disponibile su <http://fondazionecirulli.org/artwork/progetto-grafico-di-tessuto-per-la-xi-triennale-di-milano-13/>

Fig. 89 - 90 - 91 - 92 *Progetto grafico di tessuto di Michele del Vecchio, Studio Boggeri, Emilio Scanavino, Roberto Crippa*. Disponibile su <http://fondazionecirulli.org/artwork/progetto-grafico-di-tessuto-per-la-xi-triennale-di-milano-13/>

Fig. 93 - 94 - 95 - 96 *Progetto grafico di tessuto di Ezio Mari, Fede Cheti, Roberto Crippa, Gianni Dova.* Disponibile su <http://fondazionecirulli.org/artwork/progetto-grafico-di-tessuto-per-la-xi-triennale-di-milano-13/>

Fig. 97 *Rosa Genoni, Manto da corte Pisanello.* Disponibile su <https://blog.libero.it/enadiomede/13159832.html>

Fig. 98 *Rosa Genoni, La primavera.* Disponibile su <https://www.uffizi.it/opere/abito-femminile-la-primavera>

Fig. 99 *Botticelli, La primavera.* Disponibile su <https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Botticelli-primavera.jpg>

Fig. 100 - 101 *Tra arte e moda.* Tratta da: Stefania Ricci, 2016, Foulard Edmondo Bacci, cit., p. 189

Fig. 102 *Edmondo Bacci.* Disponibile su <https://artearke.it/mostre/mostrabacci.html>

Fig. 103 *Foulard Roberto Crippa.* Disponibile su <https://www.thefashionatlas.com/magazine/world-news/arte-modanostalgia-del-futuro-nei-tessuti-dartista-del-dopoguerra.php/attachment/roberto-crippa>

Fig. 104 *Foulard Roberto Crippa.* Disponibile su <http://www.galleriadelnaviglio.com/Art%20shop/crippa.jpg>

Fig. 105 *Roberto Crippa, Spirali.* Disponibile su <https://www.varesenews.it/2017/02/roberto-crippa-maestro-del-segno-alla-sala-lucio-fontana/598302/>

Fig. 106 *Roberto Capogrossi, foulard.* Disponibile su <https://www.arredativo.it/2016/eventi/ra-arte-moda-nostalgia-del-futuro-nei-tessuti-dartista-del-dopoguerra/>

Fig. 107 *Roberto Crippa, foulard.* Disponibile su http://www.arsvalue.com/webapp/ars_aste/dettaglio_opera.aspx?opr=3143284&ast=5678&ses=7138

Fig. 108 *Roberto Capogrossi, Superficie.* Disponibile su <https://www.pratosfera.com/2016/05/19/tra-arte-e-moda-2016-museo-del-tessuto-prato/>

Fig. 109 *Franco Gentilini, foulard.* Disponibile su <https://www.pacigioielli.com/arte-moda-un-binomio-indissolubile/franco-gentilini-1/>

Fig. 110 *Franco Gentilini, foulard.* Disponibile su <http://www.galleriadelnaviglio.com/Art%20shop/gentilininiragazza.jpg>

Fig. 111 *Franco Gentilini, Busto di ragazza.* Disponibile su <https://www.pandolfini.com>

it/it/asta-0218-1/franco-gentilini.asp

Fig. 112 *Foulard Lucio Fontana*. Disponibile su <http://www.artnet.com/artists/lucio-fontana/foulard-1rsXf-256W3dalXQ8N7z9g2>

Fig. 113 *Tra arte e moda*. Tratta da: Stefania Ricci, 2016, *Foulard Lucio Fontana*, cit., p. 190

Fig. 114 *Lucio Fontana, Concetto Spaziale*. Disponibile su <http://www.dyeinghousegallery.com/mostra-arte-moda/>

Fig. 115 *Salvador Dali, Lobster Dress*

Fig. 116 *Salvador Dali, cappello-scarpa*. Disponibile su <http://www.viv-it.org/immagini/cappello-scarpa-di-elsa-schiaparelli>

Fig. 117 *Salvador Dali, cappello-scarpa*. Disponibile su <https://www.nustox.com/blog-aristocrazia-davanguardia-elsa-schiaparelli-incontra-salvador-dali/#gref>

Fig. 118 *Salvador Dali, gioiello*. Disponibile su <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-salvador-dali-made-jewelry-that-could-turn-you-surrealist-artwork>

Fig. 119 *Elsa Schiaparelli, abito*. Disponibile su <https://www.tbizart.com/gli-abiti-alta-moda-elsa-schiaparelli/>

Fig. 120 *Elsa Schiaparelli e Alberto Giacometti*. Disponibile su <https://www.pinterest.it/pin/535646949416193781/?lp=true>

Fig. 121 *Elsa Schiaparelli e Jean Cocteau*. Disponibile su <https://www.britexfabrics.com/blog/2010/12/18/elsa-schiaparelli-and-jean-cocteau/>

Fig. 122 *Mila Schon, abito*. Disponibile su <https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2016/01/benedetta-barzini-in-mila-schon-22cuts22-lucio-fontana-1969-ugo-mulas.jpg>

Fig. 123 *Mila Schon, abito*. Disponibile su <https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2016/01/benedetta-barzini-in-mila-schon-22cuts22-lucio-fontana-1969-ugo-mulas.jpg>

Fig. 124 *Mila Schon, abito*. Disponibile su https://twitter.com/hipst_eria/status/756396974358851584

Fig. 125 - 126 *Abiti Atelier Bruna Bini e Giuseppe Telese*. Disponibili su http://www.giancolombo.net/personali/bini_telese/bini_telese.html

Fig. 127 *Abito Lucio Fontana*. Disponibili su <https://www.modarte.it/moda-nell->

arte/artisti-che-collaborano-con-la-moda/lucio-fontana-per-bini-telese/

Fig. 128 *Abiti Atelier Bruna Bini e Giuseppe Telese*. Disponibili su http://www.giancolombo.net/personali/bini_telese/bini_telese.html

Fig. 129 *Pietro Gilardi, Abiti*. Disponibile su <http://gruppaok.tumblr.com/post/38177657989/piero-gilardi-vestiti-dresses-c1964>

Fig. 130 *Pietro Gilardi, Vestito Betulle*. Disponibile su <https://www.guidocostaprojects.com/it/piero-gilardi-opere.html>

Fig. 131 - 132 - 133 - 134 - 135 *Germana Marucelli e Getulio Alviani*. Disponibile su <https://associazionegermanamarucelli.org/marucelli-alviani/>

Fig. 136 *Paolo Scheggi, Rosso*. Disponibile su <https://www.artribune.com/attualita/2014/10/london-art-week-paolo-scheggi-e-la-retrospettiva-da-robilantvoena/>

Fig. 137 *Germana Marucelli e Paolo Scheggi*. Disponibile su <https://associazionegermanamarucelli.org/marucelli-scheggi/>

Fig. 138 - 139 - 140 - 141 - 142 *Germana Marucelli collaborazioni con gli artisti*. Disponibile su <https://associazionegermanamarucelli.org>

Fig. 143 *Nanni Strada, Il manto e la pelle*. Disponibile su <http://www.nannistrada.com/it/news/53-flash-art-italia-no-332-aprile-2017.html>

Fig. 144 *Nanni Strada, Abito Politubolare*. Disponibile su <http://www.nannistrada.com/it/news/53-flash-art-italia-no-332-aprile-2017.html>

Fig. 145 - 146 *Archizoom, Vestirsi è facile*. Disponibile su <https://bau-house.blogspot.com/2015/07/vestirsi-e-facile.html>

Fig. 147 *Archizoom, Dressing Design*. Disponibile su http://www.abitare.it/it/eventi/2010/04/29/archizoom-associati-1966-1974-dallonda-pop-alla-superficie-neutra/?refresh_ce-cp

Fig. 148 *Salone dei tessuti, planimetria*.

Fig. 149 - 150 - 151 - 152 - 153 *Salone dei tessuti*. Disponibile su <http://www.salonedeitessuti.it/it-it/gallery>



POLITECNICO
MILANO 1863

