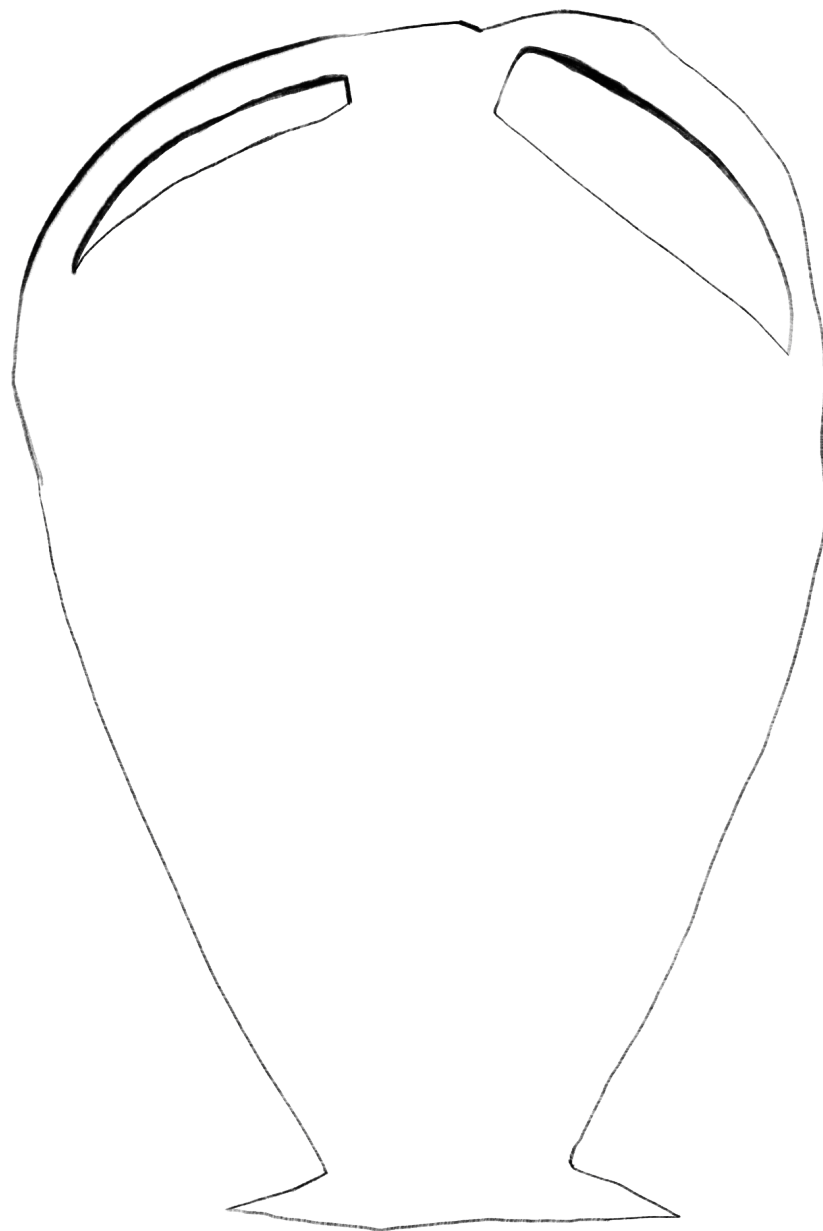


**GABRIELE
CONTI**

INTRA VEI



**ATTEGGIAMENTI IDENTITARI IN EVOLUZIONE:
UN'INDAGINE ELETTIVA TRA ARTE ARTIGIANATO E COUTURE,
FATTA DI STORIE CHE SI INTRECCIANO, SI SUCCEDONO
E PERDURANO NEL TEMPO.**

1 VOL. 2022/2023



NABA, Nuova Accademia di Belle Arti - sede di Roma
Diploma Accademico di primo Livello del Corso di studi in Fashion Design

INTRA VEI

Atteggiamenti identitari in evoluzione:
un'indagine elettiva tra arte artigianato e couture,
fatta di storie che si intrecciano, si succedono e perdurano nel tempo.

Gabriele Conti, R106FR
Referente: Fabio Quaranta
Anno Accademico 2022/2023



CURATED BY

GABRIELE CONTI

Alla mia famiglia, a quella assegnata e a quella scelta...

a mia nonna...

“Processo creativo’ è un termine misterioso, perché, insomma, il processo creativo io non lo conosco. È molto personale: la creatività è l’assemblaggio, il ricomporre, il raccontare, il decidere che c’è una cosa più importante di un’altra. Il linguaggio creativo in fondo l’hanno tutti. Ognuno di noi decide certe cose o ne decide altre, ne mette assieme, ne compone. Io sono stato fortunato, perché in casa mi è stato anche suggerito di farlo. Mio papà mi diceva: ‘Puoi fare delle cose strane, indipendentemente da quello che fanno gli altri bambini’. Quindi si facevano cose meravigliose: dipingere sui muri, cantare nell’autobus, fare dieci chilometri a piedi perché dovevamo passare sotto quel cavalcavia... La vita dà mille chance, la creatività è uno spazio aperto: la chiamerei quel luogo dove ognuno di noi può in fondo ricomporre il sistema, la musica che vuole...”

Alessandro Michele

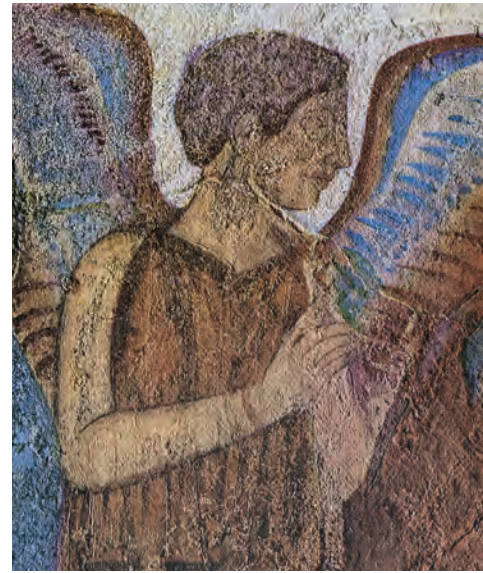
In S. Gnoli (2020) *Ephimera*, Dialoghi sulla Moda. Electa editore, 2020. p.48.

INTRA VEI

Atteggiamenti identitari in evoluzione:
un'indagine elettiva tra arte artigianato e couture,
fatta di storie che si intrecciano, si succedono e perdurano nel tempo.



CAPITOLO 1



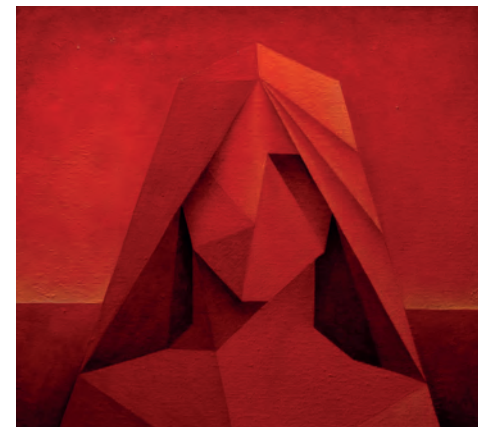
ETRUSCHI, IL POPOLO DELLA MORTE. LA STORIA DI UN'INVETTIVA ALLA MODERNITÀ.
da 16 a 73

CAPITOLO 2



HAUTE COUTURE E COSTUME: METODOLOGIE NARRATIVE A CONFRONTO.
da 74 a 133

CAPITOLO 3



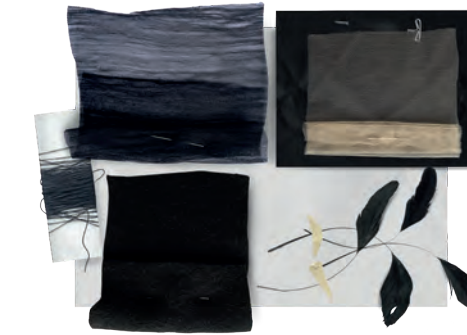
DIALOGHI, THE INTERVIEW. IN CONVERSATION WITH:
da 134 a 215

CAPITOLO 4



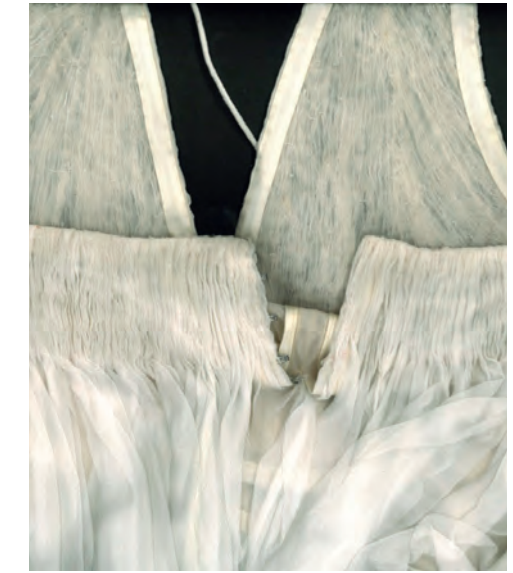
CONNESSIONI VISIVE: LA RAPPRESENTAZIONE LEGA LE EPOCHE, LA STORIA E LO SGUARDO.
da 216 a 263

CAPITOLO 5



SVILUPPO PROGETTO: INTRA VEI.
da 264 a 327

ARCHIVIO PERSONALE



CATALOGO MATERIALE ARCHIVIO PERSONALE.
da 328 a 357

INDICE

IN TRO DU ZIONE

Un progetto personale che parla di origini sentite, di suggestioni sede di ricordi passati, di passione, conoscenza e di cultura costruita. La restituzione di un atteggiamento identitario maturato nel tempo, l'inizio e l'ipotetica conclusione di un'esperienza fatta d'indagine. E' questo ciò che questo progetto vuole racchiudere, rappresentare e celebrare un possibile centro di esercitazione personale durato un anno, un centro di riflessione e di inchiesta su come è possibile indagare il mondo, con quali mezzi e spaziando tra differenti approcci e contatti. Attraverso un viaggio temporalmente impegnativo carico di valori storici e celebrativi voglio considerare queste tappe conoscitive non solo come una restituzione storico- analitica, ma piuttosto come la sollecitazione visiva di qualcosa che fa parte della nostra cultura e la sua successiva presa di coscienza in quanto iscrizione emotiva. Prendere atto per elaborare che la produzione artistica e culturale propria degli etruschi non è da considerare come un mero plico impolverato di nozioni ma come una vera affinità elettiva, “ scacchi matti che si possono riprendere “, degli appuntamenti mai verificati tra differenti rappresentazioni e personali tematiche sensibili. L'esperienza Etrusca rimane oggi un panorama poco assaporato in ambito moda, non possiede una sviscerazione e traduzione opportuna fatta per essere fruita da noi soggetti contemporanei. Diventa un muro bianco ancora da affrescare. Attraverso un sogno onirico è possibile far convogliare insieme, la staticità delle figure di profilo delle tombe ipogee

e le donne congelate da una natura mistica e stizzita della surrealista Leonor Fini ; e come in un perfetto cortocircuito che si rispetti far emergere la possibilità di un vero e proprio black-out. Ponendo a confronto quelle che sono le altre esperienze pittoriche e artistiche che si sono susseguite nel corso dei secoli, in un dialogo ispirazionale diventa possibile considerare la rappresentazione come una “ never ending story “. La rappresentazione è quindi la consecutio temporale di un clima artistico in continuo mutamento ma che non differisce mai. Il centro nevralgico quindi scandisce la volontà e la necessità di scomporre, segmentare, mostrare o celare per rappresentare. La rappresentazione quindi intesa come manifestazione pittorica diventa immagine e dunque storia reiterata. Mediante un dialogo iconografico la rappresentazione va considerata come un ausilio per raccontare una e una sola storia, come la rappresentazione, molto stesso auto-costruita parlava di donne in epoca etrusca e in che modo e con quali necessità questa figura ha sancito una centralità rappresentativa delle donne d'oggi. Non importa l'epoca, che sia un Leonardo da Vinci o un Antonello da Messina piuttosto che un Van Eyck o ancora un'immagine interrata all'interno di una tomba dipinta ; quello che conta piuttosto che far risaltare le differenze temporali che hanno portato alla produzione di queste immagini, è interessante creare un enorme meeting, un po' alla Dinner Party di Judy Chicago, e iniziare a notare come e cosa accomuna queste immagini prodotte. E' una volontà superiore che direziona i diversi

livelli interpretativi in un confronto possibile. E' l'inizio di una lettura sempre più profonda che porta alla giusta conoscenza e considerazione dell'abito come scrigno mistico all'interno del raffinato popolo etrusco, e ci aiuta ad interpretarne il grandissimo valore celebrativo che esso assume. L'abito inteso ora come costume arriva a noi oggi come essenza di un'esperienza sensoriale perduta, pone la figura femminile come centrale, nevralgica e vitale. Valori che devono e possono essere rappresentati in un salto temporale che mantenga all'interno dell'indumento una capacità celebrativa e conservativa ma soprattutto che possa tradursi in codici contemporanei comprensibili. E' un approccio che non vuole interpellare e prendere l'Haute Couture come branca di riferimento della moda tout court, ma vuole rivolgersi come approccio mentale; è quindi “ Couture “ l'esperienza che l'abito regala ed è “Couture” il pensiero che si nasconde al suo interno. Analizzare “ la Couture “ significa attenzionare tutti quei sodalizi tecnici che fanno parte della Couture stessa, ma la serie di domande che sorgono spontanee è : Si può pensare in modo Couture ? La Couture può essere prima un'istanza mentale e poi progettuale-pratica ? In cosa differisce un approccio mentale progettuale volto ad un capo Couture rispetto a capi con un approccio di tipo industriale ? E' possibile considerare un indumento Couture prima “ opera d'arte “ e poi indumento ? Attraverso un'analisi puntuale degli aspetti citati, tramite un viaggio storico, iconografico e poi interpersonale in una visione progettuale verranno elaborate le tematiche volte ad una restituzione sincera e contemporanea dei contenuti portati alla luce.

1 CAPITOLO

ETRUSCHI,
IL POPOLO DELLA
MORTE.
LA STORIA DI
UN'INVETTIVA
ALLA MODERNITÀ.

NB: tutte le date riportate nel testo fanno riferimento a date a.C.

Gli Etruschi, quel popolo vissuto a cavallo tra l'Arno, il Tevere, il Veneto, l'Umbria e perfino il sud Campania, in un periodo che va dal IV sec. fino al I sec. Anno in cui gli etruschi si fusero definitivamente con quella che può essere definita la civiltà delle civiltà, quella romana, influenzandola in maniera significativa. Rimarcando e sottolineando il loro ruolo, di popolazione più importante d'Italia in epoca pre-romana. Per iniziare un viaggio narrativo simile serve sottolineare e conoscere l'estrema raffinatezza e sottigliezza di un popolo capace di rendersi vessillo dell' "espressione del sentimento" ma in che modo ? Occorre conoscere quell'apparato di elementi, usanze, abitudini, costruzioni sociali e impalcature estetiche utili per immergersi in un nuovo mondo sensoriale. Occorre chiudere gli occhi e lasciarsi trasportare da un viaggio che deve essere condotto anziché con mezzi d'indagine assodati, riuscire a sviluppare e creare una sorta di empatia rimarcata da sollecitazioni di ogni tipo che possono affiorare dalla venuta in contatto con determinate tematiche e scoperte. E' opportuno quindi affondare i piedi nella terra della conoscenza e lasciare che la linfa assorbita diventi una coscienza per riuscire ad esperire quanto più di impattante, estetico ed emotivo possibile.

E' bene quindi partire dalla presa in esame della religione, elemento d'indagine che scandirà durante tutta la lettura di tutti gli altri elementi presi in analisi, una sorta di luce perpetua che riecheggia semanticamente all'interno delle varie argomentazioni proposte.

Gli Etruschi e la costruzione della loro civiltà si basava sulla religiosità, sulla sacralità e sulla grandissima capacità di estetizzare i contenuti prodotti (anche quelli religiosi).

«Era infatti un popolo più di tutti gli altri dedito alle pratiche religiose, perché eccelleva nell'arte di esercitarle...»

Tito Livio, Ab Urbe Condita, V, 1.

1.1 LEGAMI SOTTILI:

L'INTRECCIO TRA UOMO E DIVINO.

La religione politeista etrusca si basava sulla divinazione. Il rapporto che risiede tra l'uomo etrusco e il divino era sancito da timore, nel credo etrusco l'uomo viveva in totale sottomissione di fronte al destino programmatico e alla volontà degli dei. Bisognava seguire diverse regole comportamentali al fine di non recare offesa nei confronti delle divinità. Quindi l'uomo non aveva vere e proprie capacità decisionali nella propria vita ma doveva subire ciò che era stabilito dalle divinità. Poteva però attraverso la divinazione provare a prevedere e scrutare anticipatamente il loro destino, attraverso un assodato excursus di riti e pratiche rituali. L'arte divinatoria si basava in due branche principali : l'aruspicina, ovvero l'interpretazione della volontà divina attraverso lo studio delle viscere animali, più nello specifico fegato e intestino, la dottrina dei fulmini, la quale si basava sull'interpretazione dei fulmini e sulla determinazione del Templum, ovvero la suddivisione e la riflessione del cielo, da considerarsi come spazio diviso e consacrato, disegnato nell'orizzonte e riportato in terra, luogo dove poi si ergerà la costruzione fisica del tempio stesso. Secondo gli Etruschi infatti la volta celeste è ripartita idealmente da due rette perpendicolari : cardo (nord-sud) e decumano (est-ovest), questa suddivisione divideva il cielo in quattro settori. Questo lavoro di ripartizione si moltiplicava fino ad arrivare ad un numero di settori pari a 16, nella quale ognuno ospitava la sede di divinità diverse. Questo approccio di suddivisione schematica si rifletteva anche sugli elementi terrestri, infatti anche il fegato degli animali rifletteva questa suddivisione celeste ed era soggetto ad un'interpretazione divina. E' interessante notare come gli Etruschi portassero avanti una visione del mondo riflessa suddivisa e schematizzata, tra il mondo celeste e quello terreno. Il tema della suddivisione e della costruzione di griglie non risulta poi sconosciuto nella restituzione pittorica, infatti il tema del quadrato ripetuto (scacco) viene riscontrato e ripetuto più volte in tutto quel ciclo produttivo artistico (scultura, pittura ecc.). Tipico era il rito di fondazione dove anche in questo caso attraverso un bastone ricurvo le cariche massime sacerdotali provvedevano a tracciare le rette perpendicolari (cardo e decumano) le quali avrebbero dato vita dapprima all'origine prima della città e in secondo avrebbero dato luce alla porta tra universo divino e quello umano, rappresentata dal punto di intersezione delle due rette.

L'elenco e la descrizione scrupolosa dei riti e della suddivisione delle occasioni d'uso è contenuta all'interno dei Libri Rituali, alcuni dei testi a cui gli Etruschi facevano riferimento per l'organizzazione della loro credo religioso.

Un particolare rilievo va a tutta quella produzione artistica che ci consente oggi di leggere comprendere e osservare i codici etruschi, l'Arte Funeraria. Nella religione Etrusca la morte e il destino ultimo dell'anima rappresentavano un'importanza centrale. Esattamente come i Latini e i Greci avevano una ferma convinzione nell'esistenza dell'oltretomba, immaginato non come uno spazio immateriale ma come uno spazio esistente e complesso. Tutto ciò che aveva a che fare con l'oltretomba e con i passaggi da compiere per trovarsi in comunione con gli Dei era contenuto all'interno dei Testi Acheronici, il cui nome ricorda quello del fiume Acheronte il fiume dell'Ade. Livio definiva il popolo etrusco come uno dei popoli più religiosi dell'epoca pre-romana e furono tra i primi ad attribuire un'immagine antropomorfa degli dei, probabilmente influenzati dal contatto con il mondo greco. Come risulta nel fegato di Piacenza, una scultura bronzea di un fegato di pecora nella quale compare una suddivisione ripartita in sedici scomparti contenenti i vari nomi delle divinità, (utilizzato dai sacerdoti aruspici per alcuni riti di divinazione), emerge come il pantheon etrusco fosse delineato nato dal contatto durante la fase orientalizzante, ovvero durante un contatto con il popolo greco. Il pantheon etrusco era costruito per lo più da divinità prese dal mondo greco e mutate, e affiancate a entità di origine indigena le quali non trovano nessuna corrispondenza tra i dei dell'Olimpo. Successivamente dopo la conquista romana questa ne assorbì parte della mitologia e molte delle divinità elencate di seguito infatti si sono assorbite direttamente all'interno del pantheon romano. Resta centrale la triade principale nel pt. etrusco quella composta da Tinia, Uni e Menerva.



Fegato di Piacenza: Modello di fegato in bronzo di organo epatico; rinvenuto a Ciaveriasco di Settima, comune di Gossolengo (PC).

Di seguito compare la lista dei principali dei etruschi e le loro associazioni :

Achle: identificabile con la figura mitologica greca di Achille;

Aita: dio etrusco dell'oltretomba. Corrisponde al dio greco Ade e al dio romano Plutone;

Alpan: dea etrusca dell'amore e dell'oltretomba. Conosciuta anche con il nome di Apanu;

Ani: veniva considerato una divinità del cielo;

Aplu o Apulu: dio etrusco della malattia, delle arti mediche, del tuono e del fulmine, patrono della divinazione e del Sole, aveva anche caratteristiche infere, paragonabile al dio greco Apollo;

Artume: dea della notte, della luna, della morte, della natura, delle foreste e della fertilità, fondatrice di Arezzo identificabile con la dea greca Artemide o con la dea romana Diana;

Atunis: era figlio dell'unione incestuosa tra Cinira, re di Cipro, e sua figlia Mirra. È il simbolo della bellezza maschile. Corrisponde alla figura mitologica greca di Adone;

Cautha: era la dea del sole, dell'alba e degli inizi. Assimilabile al dio greco Elio;

Culsans: dio delle porte;

Culsu: demone femminile alato. Guardiana dell'oltretomba;

Easun: è una figura della mitologia greca (Giasone); figlio di Esone, re di Iolco, antica città della Tessaglia;

Evan: è la dea che personifica l'immortalità, fa parte delle Lasa;

Februus: dio della morte e della purificazione. Questa divinità è presente anche nella mitologia romana con il nome di Febris;

Feronia: dea protettrice dei boschi e delle messi. Presente anche nella mitologia romana come dea della fertilità;

Fufluns: dio della vendemmia, del vino, della felicità, della salute e della crescita in tutte le cose. Assimilabile al dio greco Dioniso e al dio romano Bacco. Figlio di Semia, dea della terra;

Hercle: figlio di Uni e Tinia, protettore dei pastori, figura di culto legata alle sorgenti d'acqua. Assimilabile al semidio greco Herakles e a quello romano Ercole;

Horta: era la divinità dell'agricoltura. Assimilabile alla dea romana Cerere;

Laran: assimilabile al dio greco della guerra Ares e al dio romano Marte;

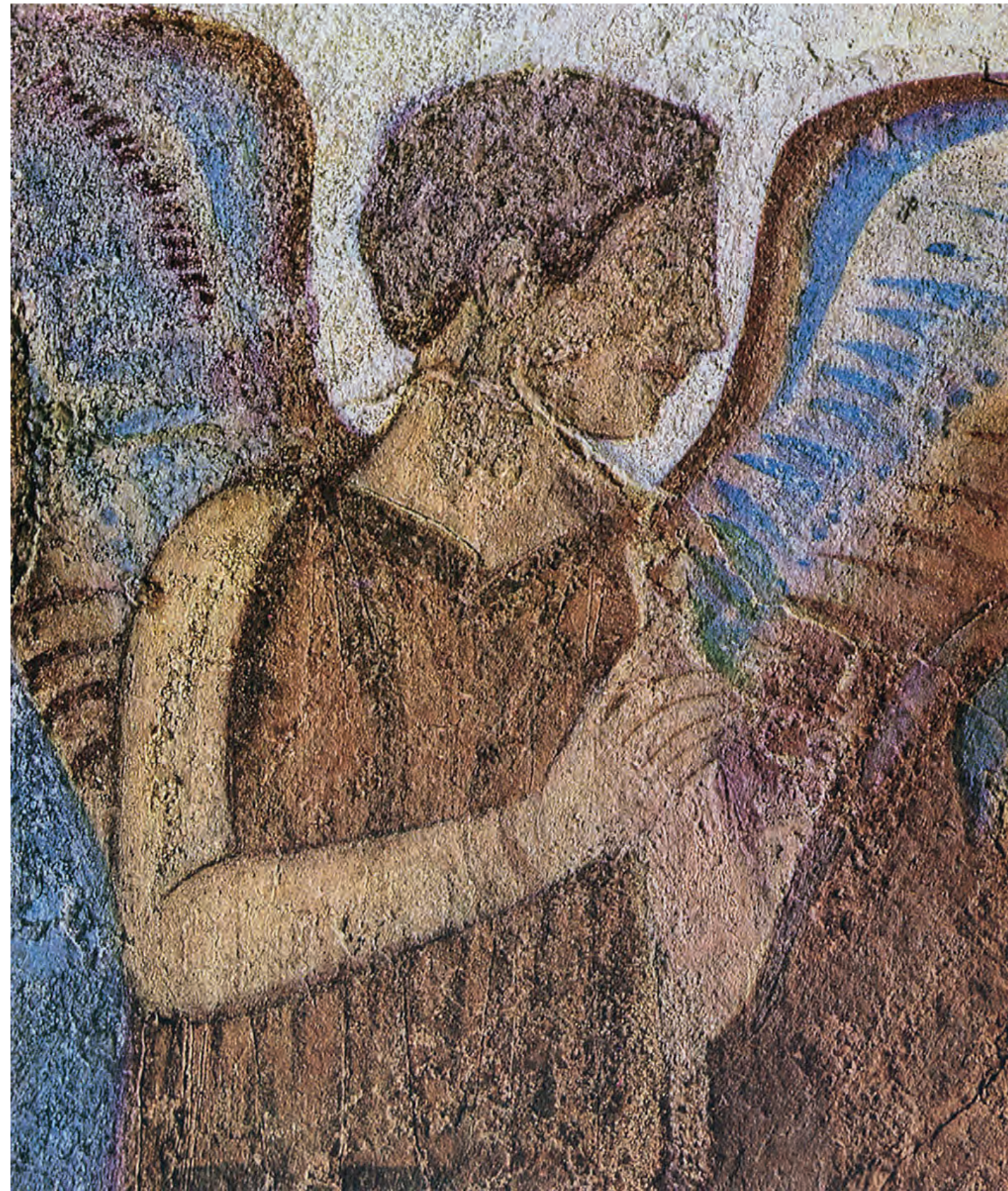
Lasa: divinità alate protettrici delle arti e delle virtù paragonabili alle Muse;

Losna: divinità della luna, anche associata con il mare e le maree. Presenta analogie con la dea greca Leucotea;

Mae: divinità assimilabile alla dea greca Maia ed alla dea romana omonima Maia;

Mania: dee della morte e della follia. Presente anche nella mitologia romana e greca Erinni;

Mantus o Manth: dio dell'oltretomba e degli inferi;



Il Demone (femminile) Vanth, Tomba Francois.

Maris: dio della guerra. Assimilabile al dio greco Ares e al dio romano Marte;

Menrva o Menerva: dea della strategia, della saggezza, della guerra, dell'arte, della scuola e del commercio. Assimilabile alla dea greca Atena e alla dea romana Minerva;

Nethuns: fu, inizialmente, la divinità dei pozzi. In seguito divenne il dio delle acque e del mare. Assimilabile al dio greco Poseidone e al dio romano Nettuno;

Northia: divinità del fato e della sorte. Suo attributo è un grande chiodo.

All'inizio del nuovo anno un chiodo veniva infisso in un muro del suo santuario.

Questo rito è considerato da alcuni rito per la fertilità, da altri di espiazione, e da altri ancora un rito simboleggiante semplicemente la fine dell'anno passato;

Phersipnai: dea etrusca dell'oltretomba;

Satres: Assimilabile al dio greco Crono e al dio romano Saturno;

Selvans: dio della foresta e dei confini paragonabile al dio romano Silvano;

Semia: dea della terra, madre di Fufluns;

Sethlans: dio del fuoco e protettore dei fabbri paragonabile al dio greco Efesto e al dio romano Vulcano;

Suri: dio degli inferi e della divinazione, che però presenta anche delle affinità con l'Apollo greco;

Tages: meglio noto come Tagete, era un semidio ragazzo che insegnò agli etruschi l'aruspicina;

Taitle: assimilabile alla figura mitologica greca di Dedalo, era un artigiano d'ingegno multiforme;

Thalna: dea del parto;

Thesan: dea dell'alba, associata al generarsi della vita. Assimilabile alla dea greca Eos e alla dea romana Aurora;

Tinia o Tin: la più grande divinità etrusca. Assimilabile allo Zeus greco o al Giove romano;

Turan: dea dell'amore e della vitalità. Assimilabile alla dea greca Afrodite e alla dea romana Venere;

Turms: dio dei viaggi e del commercio. È il nome etrusco del dio greco Hermes e del dio romano Mercurio;

Uni: la suprema dea del Pantheon etrusco e patrona di Perugia. Assimilabile alla divinità greca Hera o alla divinità romana Giunone;

Usil: divinità solare. Assimilabile al dio greco Elio e al dio romano Sol Invictus;

Utuse: è una figura della mitologia greca (Ulisse);

Veive: dio della vendetta;

Vetisi: Assimilabile al dio romano Veiove;

Voltumna o Veltuna o Veitha: dio supremo della terra e patrono del popolo etrusco;

I *demoni* sono da considerare parte integrante del Pantheon etrusco ma è opportuno separarli e differenziarli per l'importanza che riservano in quanto entità demoniache che abitano l'aldilà. La loro centralità nelle rappresentazione risiede nel fatto che vengono rappresentati molto spesso vicino ai spiriti defunti, oppure in scene relative ad uccisioni nella quale ricoprono la funzione di prevedere l'infausto destino. Un altro dato frequente è dato dalla presenza dei demoni Vanth e Charun (Tomba degli Anina, Tarquinia Necropoli Etrusca) vicini nelle scene figurate, questo sta a significare come queste entità siano da considerare non come un soggetto singolo ma molto spesso come un'intera classe che operano in una maniera precisa e posizionata.

Di seguito compare la lista dei principali Demoni etruschi e le loro associazioni :

Achrumune: demone alato dalla pelle bluastra, armato di ascia. Il nome sembra contenere la stessa radice del termine Acheronte: Ach(e) rumune potrebbe pertanto essere il signore o il guardiano del fiume Acheronte. Riprodotto nella Tomba dei Caronti di Tarquinia;

Cerbero: celebre cane mostruoso a tre teste che vive negli Inferi. Si trova rappresentato nella Tomba dei Rilievi di Cerveteri;

Cerun (Gerione): mostro con l'aspetto di un uomo con tre teste. Compare nella Tomba dell'Orco di Tarquinia;

Charun (Caronte): demone con volto mostruoso e pelle bluastra, spesso raffigurato alato; è armato di un lungo martello, nella Tomba dei Caronti di Tarquinia anche di una spada corta. Pur essendo etimologicamente connesso con il Caronte greco non ha la funzione di traghettatore degli Inferi ma appare come un semplice psicopompo. Il martello ha la probabile funzione di percuotere gli spiriti che si ribellano alle sue indicazioni durante il viaggio ultraterreno;

Tuchulcha: spaventoso demone alato il cui volto è composto da parti di bestie diverse, tra cui il becco di un rapace. Nelle mani tiene due serpenti barbuti. Nella Tomba dell'Orco di Tarquinia è posto a guardia di Teseo e Piritoo e non sembra pertanto avere un ruolo psicopompo;

Vanth: demone alato con l'aspetto di una giovane donna; sostiene generalmente una torcia accesa con cui guida benevolmente gli spiriti nell'aldilà;



*Una tipica rappresentazione di Charun.
Da un cratere a calice etrusco a figure rosse.
Fine del IV secolo inizi del III secolo.*

1.2 L'ARTE FUNERARIA:

UN VIAGGIO ESCATOLOGICO IMMERSO NEL MACCO.

La morte e il destino ultimo dell'anima ricoprivano nella religione etrusca un ruolo di prim'ordine decretando il modo in cui veniva gestita la ritualità e la produzione artistica funeraria. E' possibile definire questo tipo di arte devozionale (riferito a tutte le tipologie di prodotti artistici) come dei grandi emblemi e occasioni per raccontare non solo e molto spesso le storie dirette del defunto ma tutta la mitologia che ha il compito di accompagnarlo nel viaggio ultraterreno ed escatologico. E' di sicuro meritevole notare la puntualità e l'alto livello del racconto che gli etruschi facevano (sulle pareti delle tombe o sulle produzioni nel vasellame soprattutto) della vita terrena e quella dopo la morte, riuscendo molto spesso a fondere questi aspetti, sottolineando come la vita dopo la morte fosse in realtà una diversa realtà terrena, reale appunto e molto complessa, nella quale era possibile accedere secondo dei passaggi stabiliti e attraverso l'intercessione di alcuni demoni. Il viaggio ultraterreno era un argomento dalla centralità prima, significativo è il fatto che gli etruschi festeggiavano la morte, accompagnando i cortei funebri in maniera molto scenografica,

utilizzando ballerini, musiche, lamenti funebri ma anche combattimenti e giochi di intrattenimento, dimostrando di essere affascianti ma terrorizzati dalla morte stessa.

Un esempio lampante di come gli etruschi gestivano le pratiche funebri è il tesoro di inestimabile valore custodito dalla città di Tarquinia la quale trova la sua espressione più significativa nell'ampia collezione di tombe etrusche, che supera il numero di 6.000, scavate in gran parte nella roccia e concentrate sulla maestosa collina dei Monterozzi, che sovrasta il Mar Tirreno. La rilevanza di questa necropoli è tale che, insieme alla necropoli di Cerveteri, nel 2004 è stata dichiarata Patrimonio Mondiale dell'Umanità dall'UNESCO. Di queste tombe, circa 200 sono impreziosite da affreschi, rappresentando un caso praticamente unico nel contesto del Mediterraneo per quanto riguarda la rappresentazione della pittura etrusca e dell'arte pittorica precedente l'era imperiale romana. Questo fenomeno, sebbene presente anche in altri centri etruschi, rappresenta il luogo dove le famiglie aristocratiche adornavano le loro tombe con pitture, raggiunte a Tarquinia proporzioni particolarmente



Canopo etrusco esposto nel museo di Chianciano, risalente al VII sec. a.e.v. Foto Beatrice Barberis.

vaste e durature nel tempo, abbracciando un periodo che va circa dal VII al II secolo

Le tombe etrusche sede prime di queste istanze costituiscono infatti una ricca fonte di informazioni non solo sulla religione e sulle pratiche funerarie, ma anche sulla struttura sociale e artistica della civiltà etrusca. Le tombe monumentali (a tumolo vedi ex. Necropoli di Cerveteri) e i ricchi corredi funerari presenti in molte di esse attestano chiaramente una profonda divisione tra le classi sociali o come nel caso dell'aristocrazia in base al gruppo gentilizio o gens.¹¹ di appartenenza.

L'ansia per la morte di un caro trovava sollievo nell'idea che la vita dopo la morte fosse una continuazione dell'esistenza terrena. I familiari del defunto aspiravano a preservarne l'individualità e perpetuarne la memoria, una sfida complessa in un'epoca in cui il corpo veniva ridotto in cenere. Questo scenario si rivela particolarmente evidente nelle necropoli della Val di Chiana, nei territori di Chiusi, Chianciano e Sarteano, dove ci si trova di fronte a una testimonianza tangibile dei "canòpi" un'altra dimostrazione questa di come gli etruschi applicassero e fondessero arte, credenza e religione. I canopi etruschi, così chiamati per la loro somiglianza con i vasi egizi contenenti gli organi dei defunti imbalsamati, costituiscono una particolare categoria di vasi funerari. Risalenti al VII secolo, i primi esemplari di canopi cominciano a emergere, diventando uno dei tratti distintivi dell'area chiusina. Questi vasi, realizzati in ceramica (terracotta bucchero bronzo), presentano forme vagamente antropomorfe, con il coperchio spesso decorato con una maschera in metallo. Successivamente, il coperchio stesso assumerà la forma di una testa umana dalle caratteristiche fortemente delineate.

I canopi femminili, ad esempio, venivano dotati di orecchini in metallo e le facce scolpite erano presumibilmente somiglianti al defunto. Nel corso del tempo, si tentò di rendere i canopi ancor più antropomorfi, aggiungendo braccia alle maniglie. In un ulteriore sviluppo, vennero creati dei "cinerario-statua", ovvero figure sedute o distese all'interno delle quali venivano collocate le ceneri. Questa tipologia di produzione fittile, oltre a essere dei contenitori per le ceneri del defunto, avevano un significato profondo e simbolico. Essi celebravano la memoria del defunto. Le raffigurazioni presenti sulla superficie dei canopi, spesso non erano realistiche ma ideali, intese a restituire un'identità fisica, (una riconoscibilità dinnanzi alle entità che li avrebbero accolti nell'aldilà al defunto), danneggiata dalla cremazione. In molti casi, i canopi possedevano un potere espressivo tale da renderli non solo contenitori funerari, ma veri e propri prodotti d'arte autoctoni, autonomi e distintivi all'interno del panorama dell'arte funeraria etrusca. Questi vasi rappresentavano un legame profondo con il passato e una manifestazione tangibile delle credenze, delle aspirazioni e della creatività del popolo etrusco in relazione alla vita oltre la morte.

Tornando a parlare di altro tipo di produzione funeraria le famiglie aristocratiche erano in grado di costruire complessi sepolcrali elaborati e monumentali, mentre le famiglie più umili avevano tombe più semplici. Le tombe rappresentavano non solo il luogo di sepoltura, ma anche

¹¹Deriva dal latino gentilicius, cioè "che concerne la gens", ovvero la stirpe, la famiglia d'appartenenza. Il termine indica il complesso di quelle persone che si dicono discendenti da un mitico capostipite comune e hanno in comune il nomen.

un segno tangibile del prestigio e del potere delle famiglie defunte e il luogo di permanenza dei resti corporali, quindi, la tomba doveva riflettere il grado d'importanza che ricopriva nella società. Le decorazioni interne delle tombe, come affreschi e sculture, simboli religiosi o immagini mitologiche (ex. Tomba dei Rilievi Cerveteri) , offrono preziose informazioni sulle rappresentazioni artistiche dell'epoca. Gli affreschi spesso raffiguravano scene di vita quotidiana, rituali e miti. Questi dipinti non solo adornavano le tombe, ma svolgevano anche un ruolo nella concezione etrusca della vita ultraterrena, fornendo una guida visiva per il defunto nel suo viaggio nell'aldilà.

L'arte funeraria etrusca era influenzata da stili e tendenze artistiche provenienti da altre culture, come la Grecia antica. Questa influenza si riflette nella rappresentazione di figure umane, nella stilizzazione delle forme e nelle tecniche pittoriche. Le tombe a camera erano spesso ornate con dettagli architettonici elaborati, come colonne con capitelli, porte e soffitti decorati in rilievo o ad effetto tendone¹². Inoltre, le tombe a tumolo potevano presentare pseudocupole e facciate scolpite, richiamando elementi architettonici propri dei templi e delle strutture pubbliche. L'arte funeraria etrusca era un modo per esprimere la ricchezza, la religiosità e l'importanza della famiglia defunta, creando un legame tra il mondo dei vivi e quello dei morti attraverso l'arte e la forte simbologia che veniva inserita al interno di esse (vedi paragrafo successivo : La pittura etrusca per approfondire i simbolismi). Impreziosendo e donando così lustro a quel viaggio incredibile, il viaggio della morte, quel viaggio che gli etruschi preparavano lungo il corso della loro intera esistenza. Le tombe ipogee, un'altra forma significativa di sepolture etrusche, costituivano un'importante parte del paesaggio funerario etrusco. Queste tombe erano spesso scavate nella roccia come per esempio: peperino, macco, tufo e nenfro presentando caratteristiche architettoniche uniche e sistemi costruttivi consolidati e resistenti. Le tombe ipogee includevano sia quelle a camera che quelle a corridoio, e la loro progettazione rifletteva l'attenzione per l'estetica, oltre a una considerazione pratica per la durata e la protezione delle sepolture. Le tombe ipogee a camera erano spesso caratterizzate da un ingresso a corridoio o dromos, che conduceva a una o più camere sepolcrali. I letti funebri potevano essere scavati nelle pareti, e i corredi funerari erano collocati accanto ai defunti, fornendo un'indicazione del grado di parentela, e l'appartenenza a una gens precisa. Inoltre, la scelta di scavare tombe nella roccia testimonia l'abilità tecnica nella progettazione architettonica degli etruschi, che riuscirono a creare complesse strutture sotterranee. In sintesi, le tombe etrusche non solo fornivano un luogo di riposo per i defunti, ma erano anche espressioni artistiche e testimonianze di strati sociali differenziati nella civiltà etrusca. Le tombe ipogee rappresentano un esempio eloquente di come la tecnica e l'arte si intrecciassero nella cultura funeraria etrusca, contribuendo a delineare un ritratto completo di questa civiltà.

¹²ovvero che imitavano l'interno di una tenda, più nello specifico cercando di emulare l'effetto di un tessuto nelle pareti laterali delle tombe o per esempio ricreando soffitti a scacchi come se fosse un tendone da caccia.



1.3 LA PITTURA ETRUSCA:

UN PONTE TRA IL TERRENO E L'ALDILÀ.

“Sotto le loro mani industri le crete dei fiumi fiorivano intanto in anfore e vasi, l'erbe distillavano colori, i petali e le radici profumi e veleni, si ammucchiavano i blocchi per le città, mentre le setole dei cinghiali venivano strette in pennelli, a dipingere sulle pareti cimiteriali le facce da lupo mannaro dei diavoloni.”

Dino Garrone op. Sorriso degli Etruschi, p. 121.

Le tombe etrusche possono essere considerate come una rilevante testimonianza della civiltà etrusca, non solo lasciano trapelare aspetti delle pratiche funerarie stesse, ma fungono anche da affascinante vetrina per un'altra forma d'arte altrettanto straordinaria quale: la pittura etrusca. Queste due forme artistiche, apparentemente separate, convergono per rivelare la complessità e la profondità della cultura etrusca. Sancendo quindi una commistione tra le arti, anzi, sottolineando come il popolo etrusco sentisse l'esigenza di ornare, decorare, impreziosire anzi forse estetizzare il loro percorso di vita, e quello di morte. Le tombe stesse diventano una sorta di museo conservativo, una testimonianza capace di sfondare le pareti spazio-tempo. E' dunque necessario riflettere sul concetto di conservazione e come appunto queste immagini parietali oggi non raccontino solo un valore storico-archeologico ma riescano a tutti gli a restituire delle sollecitazioni visive non indifferenti. Riescano a destare stupore, creando una sorta di calamità interna ed esterna tra l'oggetto, l'osservatore e il tempo che ha pervaso l'oggetto. L'arte pittorica dell'antica Etruria offre un affascinante panorama di espressioni artistiche ed è possibile riscontrarla anche nell'applicazione pittorica della loro arte che, principalmente è da ricondurre ad un repertorio come già ripetuto tipicamente funerario. Tombe, sarcofagi e vasi funebri sono impreziositi da una straordinaria ricchezza di decorazioni policrome, che svelano l'intento di creare un ambiente accogliente e confortevole per il defunto nell'aldilà. Queste testimonianze, intrise di colori vibranti e vivaci, sono riconducibili alla volontà di allietare la vita oltre la morte, generando un ponte tra il mondo dei vivi e quello dei defunti.

All'incirca durante la metà del VII secolo, si assiste all'influenza delle maestranze provenienti dalla Ionia, le cui scelte iconografiche si riflettono nelle opere etrusche, spesso ispirate ai repertori greci. L'arte etrusca, inoltre, non può prescindere dall'interazione con il mondo greco, sia attraverso i legami con le colonie della Magna Grecia, sia attraverso gli scambi culturali con la madrepatria. Tuttavia, emerge presto una vivace originalità artistica, frutto della cultura locale. Questo distacco dalle influenze straniere è guidato dalla necessità di comunicare in modo immediato attraverso le immagini. Questa esigenza è ancorata alla funzione funeraria delle opere, poiché gli affreschi sono destinati a illuminare gli oscuri spazi delle tombe con i loro colori luminosi, al fine di essere visti e compresi dai defunti. Un esempio notevole è offerto dagli affreschi nella Tomba delle Leonesse a Tarquinia. Inizialmente, le composizioni erano relativamente semplici, ma col passare del tempo si sono evolute in rappresentazioni sempre più complesse. I temi si sono gradualmente orientati verso motivi che rispondono alle necessità del culto etrusco, passando da raffigurazioni mitologiche di origine greca a immagini del defunto e del suo ruolo sociale. Anche scene conviviali come banchetti, danze e giochi sono diventate un mezzo per ricordare la vita terrena del defunto. La pittura etrusca impiegava colori di origine minerale e pennelli realizzati con peli di animali i quali permettevano di ottenere risultati strabilianti dal punto di vista tecnico-pittorico. La tecnica dell'affresco, sebbene richiedesse una rapida applicazione del colore e quindi una difficile gestione del materiale pittorico (data la velocità d'essiccazione) e della superficie, garantiva una durata dell'opera nel tempo,

contraddistinguendosi così dalla pittura greca che non dipingeva ad affresco ma su supporti cementizi già essiccati. Ciò ha portato a un notevole numero di cicli decorativi sopravvissuti, principalmente provenienti dalla città di Tarquinia. Le camere funerarie tarquiniesi spesso sono modellate in modo da richiamare l'architettura delle abitazioni etrusche, presentando pareti intonacate e affrescate. Questi affreschi ritraggono vivide scene di carattere magico, religioso, mitologico e addirittura vegetale, arricchendo gli spazi che nel corso dei secoli hanno visto alcune suppellettili scomparire. Mentre le tombe più antiche mostrano decorazioni più semplici con una palette di colori limitata (come nella Tomba delle Pantere), quelle successive si sfogano in vivide rappresentazioni di banchetti funebri con danzatori, servitori, giocolieri e sacerdoti. Si tratta di scene di vita quotidiana ritratte con animazione ed equilibrio, testimonianza della visione gioiosa e celebrativa dell'aldilà propria degli Etruschi. Dopo il V secolo, le raffigurazioni perdono la loro natura giocosa, assumendo tonalità più cupe e popolandosi di demoni, dei e scene di tristi addii, ad annunciare la progressiva declinazione della cultura e dell'indipendenza etrusca.

Le pareti delle tombe si popolano di figure umane, suppellettili, animali - reali o mitologici - e piante. Queste ultime, spesso raffigurate in modo stilizzato e poco riconoscibile, creano ambientazioni e scenari, riempiendo gli spazi tra le figure principali degli affreschi. Le tombe sono affrescate con una straordinaria varietà di specie vegetali che offre uno sguardo sul mondo naturale dell'antica Etruria. Tra queste, l'olivo, sacro ad Atena e utilizzato

da secoli in tutta la regione mediterranea per scopi alimentari e magici, fa la sua apparizione. L'alloro, simbolo di gloria e fama sacro ad Apollo, e il mirto, simbolo di amore e immortalità sono rappresentati in modo preminente. La palma, simbolo di vita e resurrezione, è raffigurata in diverse tombe, così come l'edera e la vite, simboli dell'ebbrezza e del dio Dioniso. Fiori come il melograno, simbolo di fecondità, e il loto, spesso stilizzato e usato sia per decorare che come simbolo di resurrezione, arricchiscono ulteriormente le rappresentazioni. Questi dettagli pittorici non solo offrono uno sguardo sulla flora etrusca e mediterranea dell'epoca, ma anche sulle abitudini, le credenze e la connessione dell'antico popolo con la natura autoctona circostante.

Di seguito è riportata una lista di piante autoctone del territorio di Tarquinia, le quali in diversi campi compaiono all'interno dell'esperienza artistica etrusca :

Nome scientifico: **Smilax aspera L.** | Nome comune: Salsapariglia nostrana;
Nome scientifico: **Nelumbo nucifera Gaerth.** | Nome comune: Fior di Loto;
Nome scientifico: **Hedera helix L.** | Nome comune: Edera;
Nome scientifico: **Chamaerops humillis L.** | Nome comune : Palma di San Pietro;
Nome scientifico: **Crataegus monogyma Jacq.** | Nome comune: Biancospino;
Nome scientifico: **Crocus ssp.** | Nome comune : Croco;
Nome scientifico: **Lonicera caprifolium L.** | Nome comune: Ligabosco;
Nome scientifico: **Ricinus communis L.** | Nome comune: Ricino;
Nome scientifico: **Convolvulus arvensis** | Nome comune: Convolvolo;
Nome scientifico: **Helleborus ssp.** | Nome comune: Elleboro;
Nome Scientifico: **Achantus spinonosus L.** | Nome comune: Acanto;
Nome scientifico: **Ferula communis L.** | Nome comune: Finochiaccio;
Nome scientifico: **Punica granatum L.** | Nome comune: Melograno;
Nome scientifico: **Papaver rhoeas L.** | Nome comune: Papavero rosso;
Nome scientifico: **Linum usitatissimum L.** | Nome comune: Lino.

Un altro elemento ricorrente e sempre presente è quello della presenza di moltissimi animali, facente parte innanzi tutto della credenza religiosa e poi a tutto quell'apparato legato ai rituali. A supporto della tesi vi è l'iconografia delle anatre, che trae ispirazione dal repertorio decorativo della ceramica italo-geometrica, con caratteristiche derivate dalla classe ceramica ceretana "ad Aironi". Come accade nella grandiosa testimonianza della "Tomba delle Anatre", datata al secondo quarto del VII secolo, scoperta più di cinquant'anni fa nella necropoli "Riserva del Bagno" a Veio. Queste rappresentazioni animali testimoniano una stretta relazione tra le pitture parietali funerarie e la pittura

vascolare di età geometrica e sub geometrica. Al di là delle influenze artistiche, gli animali presenti nelle pitture funerarie etrusche sottolineano legami mitologici, culturali e simbolici. L'uso degli animali nelle rappresentazioni funerarie riflette il riconoscimento dell'importanza della fauna sia nell'arte che nella cultura etrusca. Le anatre, ad esempio, legate all'acqua, potrebbero simboleggiare l'attraversamento dell'anima attraverso il confine tra vita terrena e dimensione ultraterrena. Il loro comportamento migratorio potrebbe alludere al viaggio dell'anima verso l'Aldilà. Allo stesso modo, il leone, riconosciuto come il re degli animali e associato al sole, appare in una serie di miti e leggende di varie culture. La sua rappresentazione nelle tombe etrusche, come nella "Tomba dei Leoni Ruggenti", trasmette potenza e nobiltà, sottolineando anche la connessione con la morte. La figura del leone, spesso vista come un messaggero divino, evoca l'idea di un passaggio tra mondi. Una delle simbologie più belle che ritroviamo nel panorama della zoologia etrusca dipinta è sicuramente il delfino. La simbologia del delfino nell'iconografia etrusca è affascinante e ricca di significati. Inizialmente, va sottolineato il suo ruolo nell'iconografia classica. Il delfino è, innanzitutto, un mammifero che condivide con l'uomo la capacità di respirare con i polmoni. Questa peculiarità lo lega all'elemento dell'aria, rendendolo simile all'umanità. Nonostante sia legato all'acqua, il delfino ha la necessità di emergere dalla superficie marina, e quindi spesso viene rappresentato con l'arco del suo corpo durante l'emersione. Questa caratteristica lo rende un ponte tra due mondi: quello sottomarino e quello terrestre. In questo continuo passaggio attraverso la superficie del mare, il delfino diviene il collegamento tra l'ignoto e il noto, quindi, tra il mondo dei vivi e quello dei morti. A Tarquinia, in Etruria, nell'ambito della tomba delle Leonesse databile al 520, si può osservare un registro di affreschi in cui una serie di delfini inarcate rappresentati nell'atto di immergersi. Questo elemento trova spiegazione nei concetti precedentemente espressi: i delfini agiscono come guide per il defunto, affidato a loro dal suo genos o clan, verso un aldilà che appare meno oscuro e sconosciuto. La loro presenza in questo contesto assume quindi un significato positivo, come presenze benefiche, protettive e guida per il trapasso. La connessione tra il delfino e Dioniso è altrettanto significativa. Dioniso, una divinità che rappresentava la rinascita ultraterrena e la vita oltre la morte, aveva un legame profondo con questo animale. Le danze estatiche e i guizzi dei delfini tra le onde mostravano una sorta di omologia antica. Questo legame era rafforzato anche dal VII Inno omerico, che collegava gli Etruschi a Dioniso. Nel contesto degli affreschi funerari, la presenza di rimandi dionisiaci è evidente: banchetti simposiaci, danze, suonatori di aulos, giocatori di kottabos



Kylix attica a figure nere da Vulci, 530 a.C. Staatliche Antikensammlungen Monaco di Baviera.

e felini. Un esempio emblematico è la kylix di Exekias, datata al 530 a.C. e ora conservata a Monaco, ma rinvenuta a Vulci. Questa kylix raffigura una nave sulla quale è presente Dioniso, incoronato d'edera e recante un corno potorio^[3]. Al posto dell'albero maestro della nave cresce una vite da cui pendono sette grappoli, e intorno alla nave si stagliano sette delfini. Questa scena rappresenta il mito di Dioniso che, rapito da pirati tirreni, li spaventa tanto da costringerli a tuffarsi in mare e, in seguito, a essere trasformati in delfini. In sintesi, il delfino nell'arte etrusca è un simbolo complesso e versatile, rappresentando il legame tra il mondo terreno e ultraterreno, così come la connessione tra l'elemento acquatico e quello aereo. La sua relazione con Dioniso amplifica ulteriormente il suo significato, collegando la vita dopo la morte a una divinità che rappresentava la rinascita e la rigenerazione. L'attenzione di quest'analisi^[4] è concentrata sulle forme rappresentate in scene naturali, con un'attenzione particolare alla sottolineatura dell'aspetto zoologico. Si è scelto di escludere altre considerazioni e influenze, puntando anzitutto all'identificazione scientifica delle forme rappresentate e successivamente all'indagine sui possibili legami con la fauna italica contemporanea agli etruschi.

Dai risultati ottenuti emerge quanto segue:

- “ 1) - Le specie animali rappresentate nella pittura etrusca non sono molto numerose, sono poche anzi e ripetute spesso in identici atteggiamenti.
- 2)- Tutte le specie riconosciute con sicurezza appartengono a generi ancora viventi.
- 3) - Molte di queste specie sono elementi propri della nostra forma, poche altre sono forme africane.”^[4]

Tra i mammiferi, i carnivori sono ampiamente raffigurati, includendo leoni, leopardi e ghepardi. Tra le rappresentazioni di mammiferi domestici, si evidenziano gatti e cani. La varietà di ungulati è presente, ma spesso stilizzata al punto da rendere difficile l'identificazione precisa. Tra gli uccelli, alcune figure possono essere interpretate come anatre selvatiche e forse anche germani reali. Le rappresentazioni degli animali rivelano attenzione non solo alla forma, ma anche agli atteggiamenti

^[3]Il corno Potorio è un corno di un bovide usato come recipiente per bere.

^[4]V. Baldasseroni. Studi etruschi, Gli animali nella pittura etrusca. V. 3 (1929), p.384-385. Firenze, 1929.

distintivi e ai tratti fisiologici peculiari di ciascuna specie. Tra gli uccelli, la tomba della caccia e pesca e la tomba del mare presentano rappresentazioni di palmipedi, forse anatre selvatiche o germani reali. Il legame simbolico tra il cormorano e il leone è evidente in diverse pitture, mentre il leopardo è associato a un diverso uccello, forse un colombede. Inoltre, le raffigurazioni di galli, galline e vari passeracei sono presenti nella tomba del triclinio, con alcuni dettagli specifici dei loro comportamenti. Sebbene siano presenti rappresentazioni di rettili, principalmente ofidi, la loro interpretazione è complessa. I pesci sono poco rappresentati nelle pitture esaminate, ma la presenza di squali associati a germani nel fregio della tomba delle leonesse suggerisce una connessione con il mare. La completa analisi dell'iconografia animale etrusca, insieme allo studio di monete, ceramica e urne funerarie, può fornire ulteriori chiavi di lettura per interpretare forme dubbie e contribuire a una migliore comprensione delle origini di alcune razze di mammiferi domestici. Questo approccio fornisce un quadro più ampio e profondo delle rappresentazioni artistiche etrusche e della loro connessione con la natura. Gli animali nelle pitture funerarie etrusche sono più di semplici decorazioni. Rivelano il profondo rapporto tra il regno animale e quello umano, fungendo da ponte tra il mondo terreno e quello spirituale. Le loro rappresentazioni trasmettono significati più profondi, forgiando un legame tra mitologia, simbolismo e la comprensione etrusca dell'Aldilà.

Queste opere rappresentano un'importante testimonianza nell'ambito dell'arte figurativa occidentale di epoca pre-romana. Incarnano l'evoluzione dell'arte etrusca, il suo dinamismo comunicativo e la sua capacità di creare un legame con le culture greca e, successivamente, romana. La pittura etrusca, con le sue vivaci rappresentazioni e il suo impatto emotivo, resta un'importante, o perlomeno una finestra, uno dei ganci, un appiglio sulla cultura e le credenze di questo affascinante popolo antico.

Velia Velcha, muro destro della tomba Orco I.



1.4 L'OREFICERIA:

Il contemporaneo mondo dei gioielli, con la loro esuberanza è diventata sempre più un segno distintivo di stile, trae le sue origini da una tradizione affascinante: quella degli etruschi. Per esplorare queste radici, dobbiamo fare un viaggio nel tempo di circa tremila anni fa, partendo e concentrandoci sulla loro libertà nell'uso dei costumi e la loro smodata passione per il lusso e l'eccesso. Proprio questo aspetto dedito alla continua cura del corpo e dell'immagine si rivelò fondamentale, diventando la benzina che diede la possibilità a quel fuoco di fondere, disciogliere e unire metalli, paste vitree e minerali atti all'abbellimento dell'immagine personale, capaci di creare forti distinzioni sociali ed estetiche.

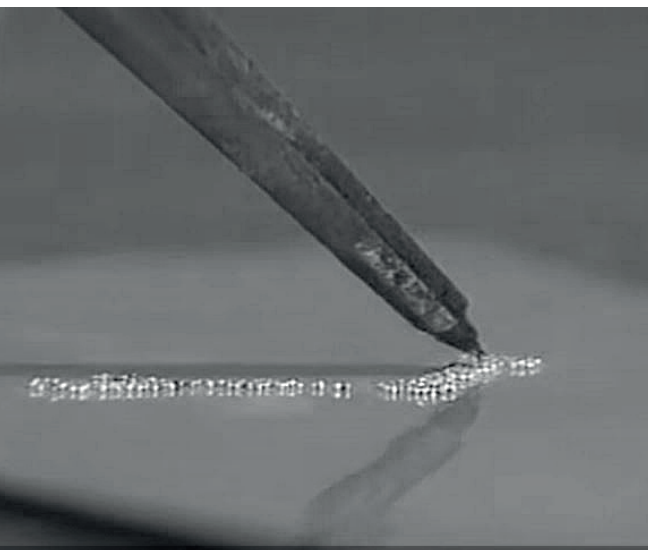
La dedizione al piacere e alla vita, con sontuosi banchetti, giochi e spettacoli, era così accentuata che, secondo il filosofo Posidonio, portò alla decadenza di un popolo originariamente forte e valoroso. Questa tendenza sfarzosa si rifletteva anche nell'arte dell'oreficeria, che si sviluppò per mostrare la ricchezza dell'aristocrazia dell'epoca. Soprattutto a partire dall'VIII secolo, i principi etruschi iniziarono a circondarsi con gioielli al fine di esprimere il loro status attraverso opulenti ornamenti personali. Loro era il metallo preferito, la cui lavorazione iniziò in Etruria già intorno al IX secolo, utilizzato per creare fibule e ornamenti per abiti. Le donne, godendo di libertà ed emancipazione, avevano un ruolo di spicco nella società e adoravano indossare gioielli preziosi come braccialetti, orecchini e fibule. Queste ultime erano probabilmente l'ornamento più diffuso durante l'età del ferro. Inizialmente realizzate non completamente

in oro ma in bronzo, spesso abbellito con avvolgimenti di filo dorato, le fibule presentavano uno stile caratteristico a forma di "arco a sanguisuga". Le fibule, conosciute anche come spille a balestra, costituiscono una parte essenziale del repertorio di gioielli nell'antica cultura etrusca. Questi eleganti ornamenti, dotati di un design unico, sono molto più di semplici accessori; incarnano simbolicamente lo stile di vita, il gusto estetico e l'identità di un popolo ricco di storia. L'origine delle fibule risale alla tarda Età del Bronzo, quando si manifestarono in forme rudimentali. La loro struttura base comprende un ago, noto come ardiglione, che termina con una molla a spirale da un lato e una punta agganciata a una staffa sull'altro lato. Nel corso del tempo, la forma dell'arco, della staffa e della molla subirono variazioni significative, contribuendo alla datazione dei ritrovamenti archeologici. Greci, etruschi e romani furono ampiamente affascinati dalle fibule e le integrarono nella loro moda quotidiana. Nonostante la conoscenza delle cuciture, questi popoli preferirono indossare vesti costituite da teli rettangolari, armoniosamente drappeggiati attorno al corpo e poi fermati con fibule splendidamente elaborate. In particolare, le fibule ad arco serpeggiante, i dischi semplici o multipli e le varianti a balestra, ispirate dal mondo celtico e germanico, divennero di gran moda. Tuttavia, sono le fibule etrusche a catturare l'attenzione per la loro straordinaria ricchezza e dettaglio. Questi gioielli divennero ancor più affascinanti durante il periodo orientalizzante.

L'ARTE DI ORPEL L'ANIMA, UN'AFFAS CINANTE ESERCIZIO DI STILE E IDENTITÀ.

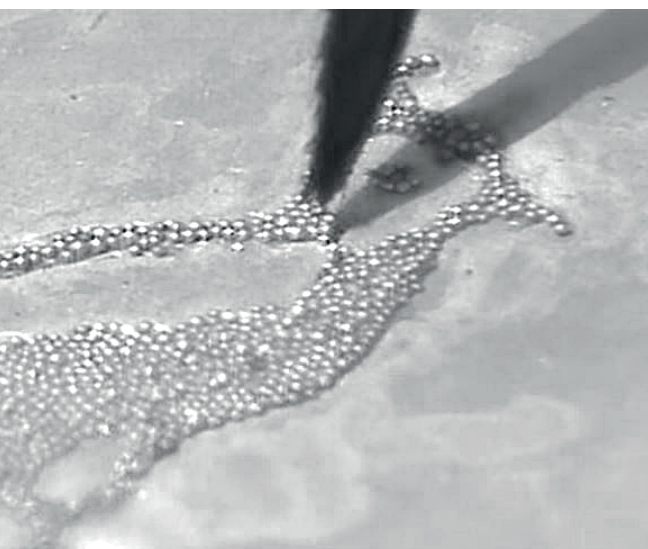
Si pensi alle fibule auree di Preneste e alla Marsiliana di Albegna, quest'ultima abbellita da leoni e anatre scolpiti applicati sia nell'arco che nella staffa. Le fibule greche arcaiche, spesso in stretta relazione con quelle etrusche dell'Italia meridionale, esemplificano ulteriormente l'eclettico stile artistico dell'epoca. In definitiva, questi preziosissimi oggetti di uso comune non erano semplici fermagli, ma potenti veicoli di espressione, simbolismo e identità.

Le donne indossavano anche sofisticati ferma capelli a spirale e collane ornate di perle e pendenti in ambra o vetro. L'arte dell'oreficeria raggiunse il suo apice durante il periodo noto come "Orientalizzante", tra la fine dell'VIII e l'inizio del VI secolo. In quel periodo, le influenze orientali si fecero sentire all'interno della cultura etrusca, incluso il campo dell'oreficeria. Gli orafi provenienti da culture altre introdussero in Etruria alcune delle tecniche di lavorazione dei metalli più raffinate, come la granulazione e la filigrana;

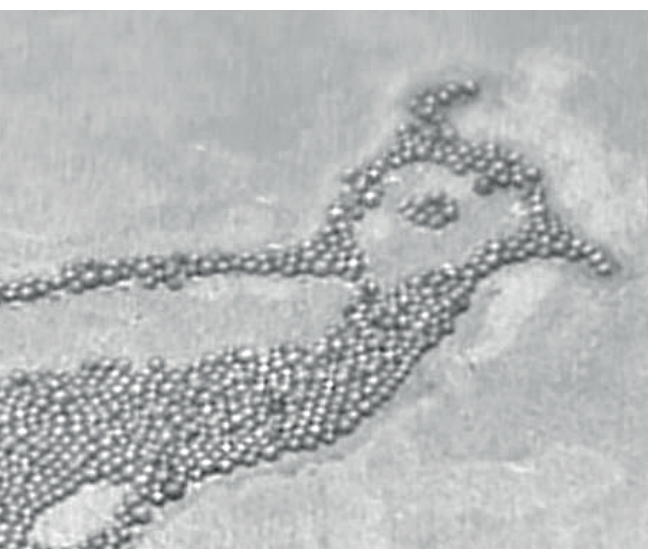


Ia

La granulazione etrusca rappresenta una tecnica straordinaria che ha consentito la creazione di veri e propri quadri in miniatura, dando vita a gioielli di rara armonia e straordinaria espressione artistica. Questo processo artigianale, caratterizzato dalla disposizione minuscola di minuscoli granuli di metallo prezioso, trasforma il metallo in un'opera d'arte fine e sofisticata, incarnando uno stile raffinato e ricercato. La granulazione etrusca prevede l'unione di piccole sferette d'oro su una base di lamina, seguendo motivi e disegni prestabiliti. Le radici di questa tecnica affondano nell'antichità, risalendo al II millennio. Tuttavia, è proprio in Etruria che la granulazione raggiunse il suo apice, dando vita a una delle tradizioni gioielliere più straordinarie della storia antica. I gioielli prodotti attraverso questa tecnica erano talmente affinati e dettagliati che i granuli d'oro impiegati raggiungevano dimensioni incredibilmente piccole, con diametri che potevano scendere fino a 0,01 cm, motivo per cui vennero chiamati "pulviscolo". La tecnica della granulazione etrusca richiedeva abilità artigianale e pazienza straordinarie. Ogni minuscolo granello veniva posto con attenzione sulla base di lamina, seguendo un preciso disegno o motivo. Questo richiedeva un controllo impeccabile delle mani e una visione dettagliata, poiché l'errore anche minimo poteva compromettere l'intero risultato. Nonostante le sfide, gli orafi etruschi riuscivano a creare motivi intricati, scene mitologiche e geometrie complesse utilizzando questa tecnica;



IIa



IIIa

Ia - IIa - IIIa :
Procedimento esecutivo della tecnica della granulazione di un volatile su lastra.

Ib - IIb - IIIb :
Procedimento esecutivo della tecnica della filigrana di un fiore.

Ib



La filigrana etrusca coinvolge l'intreccio di sottili fili di metallo prezioso, come oro o argento, per creare motivi decorativi complessi e dettagliati. Questi fili vengono attentamente sagomati, piegati e intrecciati a mano per formare strutture leggere e ariose. L'abilità principale sta nel creare intricati disegni intrecciati o geometrici, che possono variare da motivi floreali e foglie stilizzate a pattern astratti e simboli culturali. Un aspetto distintivo della filigrana etrusca è la capacità di combinare i fili in modo da creare texture e dettagli unici. Gli orafi erano in grado di creare contrasti tra le parti solide e vuote, rendendo i loro gioielli più leggeri visivamente e fisicamente. Questa combinazione di vuoti e pieni conferiva ai gioielli una tridimensionalità visuale che aggiungeva profondità e raffinatezza alle creazioni.

IIb



La granulazione come la filigrana a oggi non rappresentano solo un processo tecnico, ma ci offrono un assaggio delle capacità tecniche degli orafi etruschi, permettendoci di immergerci nell'anima di una civiltà ricca di creatività, spirito innovativo e abilità artigianale. Gli artisti etruschi avevano la capacità di trasformare, minuscole sfere d'oro o filamenti d'oro in opere d'arte che raccontavano storie, riflettevano un simbolismo preciso e rappresentavano l'identità culturale della stessa civiltà etrusca e dell'individuo stesso che indossava l'oggetto.

IIIb



Si dimostrarono abili anche nel cimentarsi in tecniche come la fusione a cera persa, lo sbalzo e il tutto tondo. Queste ultime furono solo alcune delle numerose tecniche che gli orafi etruschi padroneggiarono nel corso dei secoli. In quel periodo, grazie all'influenza orientale, i gioielli iniziarono ad arricchirsi di rappresentazioni sempre più creative e bizzarre di figure antropomorfe e creature fantastiche come grifi, tori e chimere. Le fibule, in particolare, raffiguravano spesso animali come cavalli, delfini, anatre, nonché leoni alati, sfingi e altre creature immaginarie. Gli anelli, soprattutto quelli in oro o argento dorato, assunsero un ruolo centrale nell'oreficeria etrusca, spesso presentando figure fantastiche. Intorno alla metà del VI secolo, durante il periodo dell' "Arcaismo", emerse una nuova tipologia di anello con una gemma a scarabeo girevole. Queste pietre, spesso cornalina o onice, venivano intagliate con raffigurazioni principalmente tratte dalla mitologia greca. Da questo punto in poi, l'influenza degli artisti greci divenne sempre più significativa nell'oreficeria etrusca.

Tuttavia, gli orecchini erano senza dubbio i gioielli preferiti dalle donne dell'epoca. Nel VI secolo a.C., i dischi a borchia discoidali divennero popolari, influenzati dalla moda greco-orientale. Questi orecchini erano di dimensioni notevoli, tanto da coprire interamente l'orecchio; alcuni potevano avere un diametro superiore a 7 centimetri. Gli orecchini "a bauletto" erano altrettanto diffusi, caratterizzati da una forma rettangolare curva chiusa da un coperchio

circolare. Nel IV secolo, durante il periodo classico, emerse la moda degli orecchini "a grappolo", probabilmente uno dei gioielli più indossati in quel periodo. Questi si affiancarono a collane, corone, dischi discoidali e pettorali di grandi dimensioni, adatti sia agli uomini che alle donne, con complesse scene mitologiche incise sulla superficie. Gli etruschi attribuivano significati religiosi ai gioielli. Essi erano spesso utilizzati come offerte votive nei templi o nelle tombe. I gioielli erano considerati come doni agli dèi o come protezione contro le influenze negative. Gli oggetti sacri, come amuleti e pendenti, potevano essere indossati come connessione con il mondo spirituale. I gioielli servivano quindi come simboli di status e accompagnavano gli etruschi anche oltre la morte. Il concetto dell'aldilà, elemento centrale della religione riusciva a pervadere ogni singolo settore della loro vita infatti, si credeva che i defunti continuassero a vivere nella tomba, quindi venivano sepolti con le loro ricchezze, insieme a cibo e bevande. Questi oggetti fungevano da collegamento tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Questo è il motivo per cui molti dei reperti di oreficeria di quell'epoca, così come le principali espressioni artistiche della cultura etrusca, sono legati alle tombe. L'esplorazione del passato degli etruschi ci invita a riflettere sull'incredibile somiglianza di questa civiltà con la cultura contemporanea in termini di ricerca estetica personale, self-care, osservazione e disponibilità al contatto con altre culture, capaci di influenzare in modo permanente il corso dello sviluppo sociale e antropologico di una data civiltà, come detto, più o meno contemporanea.

Granulazione (particolare di fibula a sanguisuga).



IL BUCCHERO, QUANDO TUTTO SI FA NERO.

“Una profonda inclinazione verso la terra genitrice e saturnia, non verso l'anima nutrix, è ciò che distingue gli etruschi. Discendevano essi in lei volentieri per dipingere le loro tombe con le più fresche e verdi tinte, quali soltanto il gelido soffio di quell'aria veramente terrestre, suscitando una pungente nostalgia del sole e della vita, poteva ispirare all'artista; e che durano incorruttibili. La materia da cui più la loro cruda fantasia rimase toccata e che lavorarono con miglior gusto fu l'argilla. E praticando, insieme, con la morte, una familiarità del tutto incompunta, immaginandosi l'Ade orgiasticamente come un perpetuo saturnale, questa razza di bonificatori ma non georgici (cavatori, scultori, vasai) che prosperò un giorno, obliosa, sulle vulcaniche terre del centro d'Italia, portò a cottura il mito dell'inferno e creò forse, dei suoi giganteschi numi, i più infuocati e rossi.”¹⁵¹

1.5 CERAMICA:

Oinoché (brocca) in bucchero con scena di danza. Museo Archeologico di Milano. VI secolo a.C.

¹⁵¹Vincenzo Cardarelli in *Elegia Etrusca*.



Nell'antichità, così come ancora oggi, i metalli rappresentavano un segno di prestigio, ricchezza e status elevato. Non solo i metalli preziosi, ma anche il bronzo, che veniva utilizzato per creare armi, ornamenti e oggetti da tavola. I recipienti da simposio, spesso realizzati in metallo, erano considerati tesori di grande valore, fatti accompagnare nelle tombe come doni funerari o talvolta sepolti per sfuggire al saccheggio nemico. Anche coloro che non potevano permettersi oggetti di lusso desideravano comunque circondarsi di beni che potessero almeno dare l'illusione di ricchezza. Per soddisfare queste aspirazioni e le esigenze di una vasta gamma di acquirenti, emersero due innovazioni nel VII e nel III secolo: il bucchero e la ceramica argentata.

La produzione di "bucchero sottile" inizia a Caere (Cerveteri) nella metà del VII secolo e si diffonde prima nell'Etruria meridionale, lungo le vie commerciali, per poi raggiungere l'Etruria settentrionale. Il bucchero è una varietà di ceramica nera e lucente, spesso caratterizzata da sottigliezza e leggerezza, che veniva prodotta dagli etruschi per la creazione di vasi. La caratteristica distintiva di questa ceramica è il suo colore nero intenso, ottenuto tramite un processo di cottura particolare. Questo colore infatti non è applicato tramite pittura, ma è il risultato di una cottura in assenza di ossigeno anche detto "cotto in atmosfera riducente", la quale impedisce le reazioni di ossidazione responsabili della tipica colorazione arancione dei minerali di ferro presenti nell'argilla.

Utilizzato in Etruria dal secondo quarto del VII secolo fino alla prima metà del V secolo, il bucchero presenta un impasto e una superficie di colore nero, lucida e compatta. Il termine "bucchero" deriva dal castigliano "búcaro", con cui vennero indicati alcuni vasi provenienti dall'America meridionale, approssimativamente nello stesso periodo dei primi ritrovamenti nelle aree archeologiche

etrusche. I vasi in bucchero hanno un aspetto e una forma molto simili a quelli realizzati in metalli preziosi, fungendo da surrogati di lusso. La superficie lucente era particolarmente ricercata per imitare la lucentezza dei vasi in bronzo, questa lucentezza veniva ottenuta attraverso l'intenso sfregamento prima e/o dopo la cottura con delle stecche di legno o pietre particolarmente lisce e levigate sulla superficie dell'argilla essiccata. Inizialmente, questi vasi presentavano pareti molto sottili e decorazioni graffiate di carattere geometrico o a ventaglio.

Nel corso del tempo e con l'espansione della produzione in altri centri, i vasi iniziarono ad avere pareti più spesse e furono decorati con immagini ripetitive applicate tramite stampi, come rappresentazioni di animali reali o mitici. Il bucchero godette di ampia diffusione tra la fine del VII e il VI secolo. I reperti in bucchero etrusco sono stati rinvenuti lungo la costa gallo-iberica, a Cartagine, nella Magna Grecia, in Grecia, nel Basso Egitto e in varie isole come Sardegna, Sicilia e Cipro. Si può trovare anche una variazione di bucchero chiamata "eoliano", caratterizzata da uno stile semplice e un colore grigio chiaro, presente nell'isola di Lemno e a Lesbo nel VII e all'inizio del VI secolo.

Tra le forme di vasi in bucchero più comuni ci sono l'anfora, solitamente di piccole dimensioni con collo alto, largo alla base e stretto nella parte superiore; l'oinochoe, simile a una brocca usata per versare vino e acqua; l'olpe, con funzione analoga all'oinochoe; lo skyphos, una coppa derivata dal protocorinzio; il kotyle, che però scompare entro il VII secolo; il calice, con pareti spesse e senza manici; il kantharos, con manici alti a nastro; la kylix, una coppa per il vino.

Alcune di queste forme avevano radici nella ceramica greca, mentre altre derivavano da tradizioni locali o influenze orientali.

La decorazione dei vasi in bucchero etrusco era principalmente basata sulla forma piuttosto che sugli ornamenti.

Tuttavia, fin dalle prime fasi, venivano utilizzati rilievi, incisioni e decorazioni a stampo, che culminavano nella tecnica dei disegni applicati tramite cilindretti ruotati sulla superficie ancora malleabile del vaso. La decorazione a tutto tondo si trovava in varie città etrusche, come Chiusi, Chianciano Terme, Orvieto, Vulci e Tarquinia, nei vasi noti come "bucchero pesante" del VI e V secolo. Tra i motivi decorativi comuni vi erano doppie spirali, ventagli, striature verticali e raggi. I modelli per queste decorazioni, sia in rilievo che incise, erano di origine corinzia, inizialmente miscelati con influenze dirette dall'Oriente e in seguito ispirati da lavori in metallo. Sono rari gli esemplari di bucchero con decorazioni argentate, incise o colorate con l'aggiunta di colori come bianco, porpora, blu o verde dopo la cottura. La ceramica argentata, invece, rappresenta una classe di vasi fittili prodotti durante l'età ellenistica tra il IV e il III secolo, principalmente nelle regioni falisca (Viterbo) volterrana e soprattutto volsiniese, (area di Orvieto e Bolsena). Questa tecnica prevedeva l'ottenimento di oggetti adornati in rilievo e coperti da uno strato bianco-grigio, realizzato per emulare l'aspetto di una superficie argentata, questi vasi sono stati soggetti a analisi chimiche che hanno rilevato la presenza di stagno, presumibilmente applicato sotto forma di sottile rivestimento ceramico.



Ollette in ceramica grezza in corso di scavo a Cerveteri, loc. Vigna Parrocchiale (da (Bellèlli 2008a).

1.5.1 IN CERCA DEI SEGRETI DEL BUCCHERO ETRUSCO:



Grande oinochoe etrusca in bucchero.
Fine del VII secolo a.C.



Oinochoe etrusca in bucchero.
Fine del VII secolo a.C.



Oinochoe etrusca, meta del VI sec. a.C.
(collezione privata)



Oinochoe etrusca, meta VI sec. a.C.

Una questione che rimane aperta oggi è come si possa riprodurre il bucchero, e soprattutto capire come questa tecnica venisse prodotta dalla civiltà etrusca. “ La scarsità delle informazioni sui metodi e le attrezzature per la cottura del bucchero costituisce un vero e proprio ostacolo alla comprensione e alla valutazione generale di questo particolare prodotto ceramico”¹⁶¹. Sappiamo per certo dell'esistenza di laboratori etruschi specializzati nella realizzazione di questi manufatti, ma ad oggi esistono varie scuole di pensiero che tentano di controbattere sulla teorizzazione della reale tecnica di produzione impiegate per ottenere il bucchero, inteso nel senso più puro del termine. Attraverso nuovi approcci sperimentali inoltre si è cercato di portare alla luce sistemi di produzione più o meno aderenti alla realtà delle officine etrusche. Nel piccolo libro “Bucchero” Marco Vallesi (vedi intervista all'Artista Capitolo 3 paragrafo 3.5) presso il -Centro di Archeologia Sperimentale Antiquitates- redige un testo nella quale spiega come ha condotto questa indagine volta alla ricostruzione pratica di queste tecniche di produzione. Attraverso un'analisi molto dettagliata dei diversi passaggi che entrano in gioco per la produzione di questo materiale, sviscera in maniera capillare passaggi, materiali (reperendoli in zone autoctone), combustibili, tecniche di cottura e ricostruisce diversi tipi di forni volti alla conoscenza e alla pura ricerca di qualcosa che può e deve essere ricostruito.

Attraverso la creazione di vasi campione (tipologia : calice su basso piede) e la costruzione di tre diverse tipologie di fornaci rispettivamente : Fornace a pipetta, fornace a cupola e fornace a manica pone le basi questa ricerca prefigurandosi come obbiettivi della sperimentazione :

“- la verifica di uno o più sistemi validi per la cottura del bucchero;
- l'individuazione di particolarità nelle strutture (fornaci) idonee alla cottura del bucchero;
-valutazione dei risultati in relazione alle proposte varianti tecniche esecutive tra le ceramiche prodotte sperimentalmente.”¹⁷¹

Dopo la cottura, le valutazioni proposte hanno riguardato la

differenziazioni dei diversi livelli di cottura, quindi, la capacità delle tre fornaci di raggiungere temperature diverse e quindi produrre un prodotto che sia più idoneo dal punto di vista della resistenza rispetto ad altri. Inoltre questa indagine ha potuto sondare parlando in sistema di economia quale forno può rendersi più utile in base alla mole di oggetti da cuocere, all'energia impiegata e alla difficoltà di realizzazione del forno stesso e della sua messa in funzione.

Insomma, questa valutazione che riassume in queste poche righe può sembrare di modeste dimensioni, in realtà attesta la forza e la grandezza di un lavoro non indifferente rende ancora più evidente come al giorno d'oggi esistano ricercatori e artisti-artigiani che hanno la volontà di conoscere e ricostruire queste tipologie di sistemi di produzione antichi. Sancendo come questo materiale affronti un viaggio di secoli ma riscontra ancora un'interesse vivo e fervido, non solo dal punto di vista tecnico-metodologico e archeologico ma anche volto all'implementazione di questo materiale in progetti di design definibili “contemporanei”.

C'è da notare come questo materiale attraversando i secoli sia riuscito a conservare un'imponente allure estetica e un grandissimo potere attrattivo verso artisti e designer, che, hanno utilizzato questo materiale come grandissimo espediente progettuale (vedi paragrafo 1.7 cap.1). Questa sorta di revival è sicuramente da attribuire ad un carattere aspetto distintivo che questa materia presenta, unito alla sua storia e alle tecniche di lavorazione tradizionali è un materiale versatile che si presta quindi ad un infinito campo d'azione date le sue caratteristiche di leggerezza e forte impatto estetico. Un approccio creativo potrebbe portare alla creazione di pezzi unici che fondono l'antico con il contemporaneo, creando così un dialogo tra passato e presente. In un'epoca in cui la ricerca di autenticità e significato storico si combina con l'innovazione e il design, il bucchero etrusco rappresenta un potenziale materiale prezioso che può fornire un punto di contatto mettendo in dialogo una tecnica produttiva rimasta (più o meno) invariata nei secoli con sperimentazioni più audaci e singolari. La sua bellezza senza tempo e la sua versatilità intrinseca lo rendono un mezzo espressivo che può ispirare nuove creazioni e applicazioni, trasportando l'antico nel mondo moderno, anzi dando inizio ad un viaggio che probabilmente è destinato a non terminare mai.

UN'INDAGINE SULLA TECNICA E LA SUA APPLICAZIONE CONTEMPORANEA

¹⁶¹ M. Vallesi. Bucchero. Libro d'autore. Non presenta ISBN. p. 3.

¹⁷¹ M. Vallesi. Bucchero. Libro d'autore. Non presenta ISBN. p. 6.

1.6 SUSSURRI DI LIBERTÀ:

“Tornammo alla donna con l'amore d'un corpo che a un altro si confessa; e ci fu morbido scoglio nel naufragio dei sensi, e buona ci accolse come un vasto golfo d'oblio, e ci sollevò dal piacere come ricreandoci allora, a nuova nascita: sempre madre e sempre amante. Ci seppe in parole convulse e insensate come quelle dei bimbi; e nel momento dello spasimo più felice scorcò un bacio prodigioso, che tutta riassunse la nostra pienezza di vita. Fu la mediterranea femmina dei porti, dalle opulenze matronali, la vorace vergine impubere agile e snella come un efebo, l'androgine, mostro bellissimo, dagli occhi profondi violetti. S'accordò al nostro passo, per un'ora, per un giorno, per una vita. E fu la dea della folla, che col passo ondeggiante trasforma l'attonita via, lieve ombra lunare che carezza lo sguardo e sparisce prossimo che dolcemente avvelena, contatto che fa illanguidire, amplesso che svena, ebbrezza di morire.”^[8]

DONNE ETRUSCHE E LA TRASFO RMAZIONE DEI RUOLI TRADIZIONALI.

Il testo parla di un incontro che va oltre il tempo, un'armonia che si accorda al passo di ognuno per un periodo indefinito, siano essi “un'ora, un giorno, una vita”. La donna diviene una figura trascendentale, capace di trasformare il mondo intorno a sé. È una dea della folla che attraverso il suo passo ondeggiante ha il potere di cambiare l'atmosfera, un'ombra lunare che carezza lo sguardo e il prossimo, ma che allo stesso tempo ha la capacità di avvelenare dolcemente con la sua lontananza. Il contatto con questa figura femminile può portare sensazioni di languore, di estasi e persino di rischio, evocando un'ebbrezza che ricorda il desiderio di vivere fino all'estremo.

Nel ricamo delle epoche passate, si dipana la figura enigmatica della donna etrusca, intessuta di desiderio e ardore, che racconta con tanta eloquenza la visione passionale di -donna-. In un caleidoscopio di emozioni e sensazioni le donne di antiche terre, si rivelano come una sinfonia di forza e passione, in grado di sconvolgere le convenzioni del tempo e riscrivere il loro destino. Ritorniamo alla donna attraverso gli occhi innamorati di un corpo che si dona all'altro con una confessione senza parole. In questa danza dei sensi, troviamo un rifugio, un porto sicuro nell'oceano tumultuoso delle emozioni. La donna diviene la pietra miliare su cui ci appoggiamo nel naufragio dei desideri, la sorgente di un nuovo inizio, di una rinascita che ci abbraccia con la dolcezza di una madre e la passione di un'amante. Nelle parole convulse e inebrianti dell'amore, troviamo un legame profondo, un abbraccio che va al di là delle parole, che ci travolge come le risacche del mare. In un bacio, scorgiamo il miracolo della completa espressione di vita, un bacio che racchiude in sé tutto il nostro essere. Questa “femmina mediterranea”, icona dei porti carichi di storie e speranze, si rivela come la “dea della folla”. Sintonizzandosi con il nostro cammino, la donna etrusca incarna la dualità di madre e amante, portando con sé la vitalità di entrambi i ruoli. Lei è la vorace vergine, l'essenza dell'androgino che sfida i confini della bellezza convenzionale, con occhi profondi come l'abisso e uno sguardo che cattura l'anima.

Il testo di Francesco Meriano pubblicato sul “Numero Etrusco” di Atys, nel numero del dicembre 1918 da il La ad una delle argomentazioni più oniriche e sagge che la pura cultura etrusca poteva ad oggi regalarci. Non è una tematica sconosciuta quella delle donne nelle varie epoche, anzi, come

^[8] F. Meriano. Intervento 1. Di “Donne” Pag. 6. Rivista Atys “Numero Etrusco”. Dicembre 1918.

in un climax ascendente è una tematica che fa sempre più rumore. Il titolo del capitolo è proprio : “La storia di un’invettiva alla modernità”. E’ da questa invettiva, da questa stanza epocale in cui stiamo vivendo che questo paragrafo ci obbliga ad allontanarci per effettuare una retromarcia purificatoria disposta a portarci 2500 anni indietro, è una retromarcia inarrestabile, necessaria direi. Possiamo riflettere sulle tematiche, ricercarle e proporle, è questa l’invettiva, tornare indietro per conoscere una cultura pura, purissima ; quella etrusca.

Le donne etrusche, attraverso le sfumature dei loro ruoli e delle loro emozioni, si trasformano in una melodia ardente, capace di risuonare nell’anima di chi le contempla. Nel panorama antico, emergono come dee della passione, custodi dell’ardore e pionieri dell’empowerment femminile, un messaggio che risplende ancora oggi, illuminando il cammino di coloro che cercano di abbracciare la propria autenticità e libertà. Nelle trame intricate della storia antica, emerge la figura complessa e affascinante della donna etrusca, distante dal cliché della sottomissione e dell’isolamento domestico che spesso caratterizzava altre civiltà.

Mentre la mente vagabonda tra le epoche lontane, non si può fare a meno di notare come le donne etrusche sfidassero audacemente le convenzioni del loro tempo, abbracciando una libertà, un’autonomia e un ruolo sociale ben oltre il comune immaginario. Se chiudiamo gli occhi e viaggiamo indietro nel tempo, ci troviamo alla fine della potentissima retromarcia, siamo nell’antica e fertile Etruria. Qui, la posizione della donna aveva contorni distinti rispetto alle civiltà circostanti. Le donne etrusche brillavano in un mondo di emancipazione senza precedenti.

Contrariamente alla pratica romana, dove le donne erano identificate esclusivamente tramite il nome della famiglia, le donne etrusche possedevano nomi propri, una testimonianza della loro individualità e riconoscimento. Questi nomi, come Velelia, Anthaia e Thania,

riecheggiano attraverso le epoche, ricordando a oggi la memoria delle donne che li portavano dimostrando, legami con i nomi della nostra cultura contemporanea. Inoltre, le donne etrusche possedevano oggetti preziosi, leggevano e talvolta gestivano imprese commerciali, sfidando i confini assegnati al loro genere. I ritratti delle donne etrusche dipinti con pennellate vibranti e scolpiti in marmo o terracotta, offrono uno sguardo nei loro mondi interiori. Non sono semplici spettatrici della vita, ma partecipanti attive. Le donne etrusche potevano scegliere come presentarsi e professavano il culto della bellezza, grazie al loro spirito all’avanguardia, si immergavano appassionatamente nel mondo della cosmesi e delle acconciature. Esse dimostravano una creatività straordinaria nell’arte di ornare i propri capelli, creando trecce intricate, legate con spirali e spilloni o intrecciate in corone regali.

Un’alternativa era rappresentata dai sontuosi “chignon”, elegantemente sollevati e fissati in raffinate reticelle, cuffie o con l’ausilio di ciò che veniva chiamato “cecrifalo”. In particolare, l’uso del colore era un’arte da padroneggiare, e le donne etrusche si dimostrarono vere maestre nel tingere i propri capelli.

Questa inclinazione è chiaramente documentata dagli affreschi rinvenuti nella celebre Tomba degli Scudi. Un altro aspetto cruciale nel rituale di bellezza era rappresentato dai profumi. Gli etruschi, abili importatori di oli, unguenti e fragranze dalla Grecia, erano affascinati dalle essenze aromatiche più rare e pregiate. Tra queste, spiccavano il cipro, lo zafferano, la cannella, la mirra, l’aloe, il sandalo, la lavanda, la menta, il bergamotto, la noce moscata e le mandorle. Tuttavia, non mancavano anche opzioni più accessibili, come il pino, la ginestra e il mirto, che donavano un tocco di fragranza e freschezza.

L’universo archeologico di questa civiltà non ha smesso di sorprendere, infatti, dai corredi funerari delle donne etrusche emergono oggetti che disvelano preziose tracce delle loro vite.



Specchio etrusco con decorazione incisa. Bronzo. Museo Archeologico, Milano. Metà del III-inizi del II secolo.



^[9] *Mater Matuta, statua-cinerario etrusca di una defunta con bambino o divinità italica della madre mattutina, 450 circa; (Firenze, Museo Archeologico Nazionale).*

La Mater Matuta etrusca. Pietra fetifa. Museo Archeologico di Firenze. 450-440.

^[10] *Teopompo, figlio di Damasistrato è stato uno storico e retore greco del secolo IV.*

Tra essi spiccano strumenti per tessitura e filatura, attività che coinvolgevano non solo le donne dell'alta società ma anche le loro ancelle. Facevano uso di specchi, gioielli e ornamenti di vario genere. Talvolta, nelle tombe femminili, venivano deposti oggetti ancor più personali: dei veri e propri "beauty case" sigillati con mastice. All'interno di questi scrigni, si nascondevano sorprese che andavano ben oltre l'immaginazione comune. Si potevano trovare limette per le unghie e addirittura eye-liner colorati o neri per gli occhi, che attingevano a influenze dalla lontana cultura egizia. Non mancano neppure i morsi di cavallo intercettati su dei resti umani in alcune tombe, che sembrano suggerire una realtà in cui le donne erano abituate a muoversi in autonomia, senza la necessità di un padre o un marito che le scortasse. Ecco quindi emergere il ritratto di donne non solo di straordinaria bellezza, ma anche di raffinata eleganza: spose di principi, di possidenti agiati, di magistrati, politici e commercianti. Donne che, lungi dall'essere confinate tra le mura domestiche, si immergevano appieno nella società, partecipavano a eventi mondani, e frequentavano assiduamente le gare sportive e gli spettacoli dell'epoca.

"Le donne etrusche", ha scritto lo studioso Jean-Paul Thuillier, "sapevano essere custodi del focolare", ma allo stesso tempo erano in grado di "tenere a bada la folla di servi e domestici. Semplicemente, a differenza di Penelope e Andromaca, esse non si accontentavano di attendere pazientemente a casa il ritorno degli sposi, ma prendevano legittimamente parte a tutti i piaceri della vita". E non possiamo dimenticare l'immagine struggente delle madri etrusche. Contrariamente alla sensibilità greca che evitava di raffigurare madri nell'atto di allattare, gli Etruschi abbracciavano questa immagine con devozione. Una statuette votiva di una madre che allatta un bambino cattura l'intimità di questo legame primordiale e sancisce la sacralità della maternità nella società etrusca.^[9] Se si pone attenzione alle critiche dell'antico storico greco Teopompo^[10] nei confronti delle donne etrusche, emerge un quadro distorto. Le sue parole, ora ritenute ingiuste, erano una manifestazione della sua incomprensione dell'emancipazione femminile etrusca. La partecipazione delle donne ai banchetti, alle attività sociali e ai giochi, ben lontana dall'essere motivo di scandalo, rappresentava un mondo di autonomia che sfuggiva alla sua comprensione. Tuttavia, nonostante la libertà apparente delle donne etrusche, gli studiosi moderni hanno smentito l'idea di una società matriarcale. Le donne non dominavano la famiglia, ma godevano comunque di una sfera di influenza e partecipazione sociale che andava oltre il ruolo tradizionale.

Nel richiamo delle epoche, le donne etrusche emergono come pioniere della libertà. Accanto alle opulente tombe e agli affreschi vividi, esse ci sussurrano un messaggio audace: sfidare le convenzioni. Non hanno lottato per la libertà, l'hanno incarnata sin dalla nascita. Oggi, in un mondo ancora in lotta con l'uguaglianza, il loro spirito ci spinge a infrangere le catene dell'oppressione e a costruire un futuro in cui ogni voce risuona senza timore. Attraverso le loro storie incise nelle iscrizioni, dipinte negli affreschi e scolpite nelle opere d'arte, ci trasmettono un messaggio di emancipazione e indipendenza che rimane vivo anche nelle pieghe del tempo.

1.7 L'ARTE ETRUSCA COME MOTORE CREATIVO:

All'interno dell'interessante panorama dell'arte e dell'artigianato etrusco, sorge spontanea una domanda affascinante:

È LEGITTIMO
E SENSATO
PARLARE
DI UN
“DESIGN ETRUSCO”
OGGI ?



Etrusco, il pallone ufficiale dei Mondiali di calcio di Italia '90.

Pur essendo un'impresa ardua cercare nel repertorio artistico e artigianale degli etruschi le caratteristiche che possano concordare con il moderno concetto di design, inteso come la “progettazione artistica di un prodotto riproducibile in serie grazie all'intervento esclusivo della macchina” (come specificato dalla studiosa Anna Menichella in un libro di Liana Castelfranchi Vegas dedicato alle arti minori), ciò non impedisce la ricerca di tratti, linee o principi estetici che hanno potenzialmente guidato le menti dei moderni designer e indubbiamente arrivino e sfocino nella progettazione artistica in generale. Ecco che emerge un notevole punto di contatto: diversi designer (e artisti) si sono volutamente ispirati agli oggetti creati dagli etruschi oltre duemila anni fa. L'essenzialità delle forme e delle linee, la capacità di sintesi e l'eleganza intrinseca che permeano l'arte e l'oggettistica etrusca costituiscono un elemento fondante dell'attrattiva che questa antica civiltà ha esercitato, soprattutto a partire dai primi decenni del Novecento, su artisti e designer contemporanei. Emerge chiaramente che le forme semplici e pure della plastica etrusca si sposano perfettamente con le richieste di rigore e il desiderio di reagire alle forme classiche che caratterizzavano le principali correnti artistiche dell'inizio del Novecento, come il cubismo, l'espressionismo, il fauvismo e il futurismo. Questo si rileva, ad esempio, dalle dichiarazioni dell'archeologo Marcello Barbanera, il quale ha sottolineato come “le forme schiette, essenziali della plastica etrusca” si adattassero perfettamente al desiderio di reagire ai volumi classici, proprio come avveniva in quei movimenti artistici. Questa affinità ha spinto molti dei protagonisti dell'arte e del design che cercavano tale rigore e reazione ai volumi classici a guardare con occhio attento agli oggetti prodotti dagli etruschi. Tuttavia, è importante notare che l'arte e l'artigianato etrusco hanno attraversato sette secoli di storia, subendo diverse evoluzioni e adattandosi a vari stili che variavano da città a città. Ad esempio, i canopi erano una

RIFLESSIONI E ANALISI DELLE APPLICAZIONI ETRUSCHE NEL DESIGN CONTEMPORANEO.

tipica espressione artistica di Chiusi e delle zone circostanti, mentre la pittura murale trovava il suo apice soprattutto nell'area di Tarquinia come abbiamo già visto. Inoltre, l'influenza delle civiltà greche si fece sentire attraverso le ceramiche con figure rosse, che divennero più diffuse grazie ai contatti con i vasi attici nel tardo sesto secolo.

Tuttavia, questa complessità non impedisce di individuare dei tratti distintivi che ancora oggi catturano l'immaginazione: quando si pensa all'arte etrusca, la mente si rivolge istintivamente alla ceramica, ai bronzi e alla gioielleria. L'evoluzione degli stili della ceramica etrusca segue parallelamente l'evoluzione stessa dell'arte etrusca, delineandosi in cinque fasi principali: il periodo geometrico, caratterizzato dalle figure geometriche, l'orientalizzante, in cui si fanno più evidenti i contatti con le civiltà greche e fenicie, l'arcaico, influenzato dall'arte greca di quell'epoca, e infine il periodo classico e ellenistico, che trae ispirazione dai modelli greci. Nonostante queste evoluzioni, il colore rosso e nero rimanevano i protagonisti delle ceramiche etrusche, una caratteristica che si riflette anche negli affreschi dell'epoca.

E proprio questi colori, uniti all'essenzialità delle forme e all'eleganza intrinseca, sono stati recuperati da designer moderni come Ettore Sottsass, che nel 2005 ha creato una specchiera chiamata “Etrusco”. Questo oggetto di design si distingue per la sua semplicità: una base nera sorregge due cilindri dorati, i quali a loro volta sostengono uno specchio incorniciato da una cornice rossa. Unisce così la sensibilità estetica moderna con la sobrietà delle forme e dei colori che contraddistinguevano l'arte etrusca.

Ma non solo, le ispirazioni etrusche sono arrivate

addirittura ad influenzare l'ideazione un pallone da calcio a tema etrusco. Realizzato per i mondiali di calcio in Argentina del 1990, era basato sullo stesso principio del celebre pallone Tango, progettato per i Campionati del Mondo del 1978 in Argentina. Ciò che lo rendeva distintivo era l'abbandono del tradizionale schema a pannelli pentagonali neri e esagonali bianchi. Invece, sui pannelli esagonali del pallone etrusco, venivano introdotti dei triangoli che, nell'insieme, creavano motivi circolari sull'intera superficie dell'oggetto. Questo design innovativo era il risultato di una collaborazione con l'azienda Adidas segnando una svolta nella progettazione dei palloni da calcio. Oltre all'aspetto estetico, il pallone etrusco rappresentava anche un'innovazione tecnica, essendo il primo pallone impermeabile nella storia del calcio. Ma ciò che ha reso davvero speciale questo oggetto è stato l'omaggio alla storia dell'Italia incorporato nel suo design. Sui triangoli del pallone, erano presenti decorazioni a onde, che richiamavano elementi decorativi tipici della ceramica etrusca. Un motivo simile poteva essere osservato su un vaso conservato presso il Museo Civico Corboli di Asciano. Inoltre, il disegno delle tre teste di leone sul pallone era ispirato alle teste simili presenti sulla celebre chimera di Arezzo, una delle opere in bronzo più famose dell'arte etrusca.

Nel corso del Novecento, si è assistito ad un interessante intreccio tra le forme e l'essenza dell'arte etrusca e le correnti artistiche dell'epoca ha dato vita a un connubio affascinante e fecondo. Artisti come Sebastian Matta, Henry Moore e Gio Ponti hanno trovato nell'arte etrusca un'ispirazione inaspettata e sorprendente, grazie alla quale hanno saputo esplorare nuove strade creative e dar vita a opere intrise di significato.

1.7.1 ECHI:

Nel contesto di un animato dibattito, caratterizzato da un'ampia diffusione di materiale di ispirazione etrusca - sia formale, ideale o immaginario non sorprende ritrovare numerose tracce di immagini e decorazioni etrusche anche nelle arti applicate. All'interno di questo contesto, è interessante introdurre brevemente Gio Ponti (1891-1979), figura di spicco nel panorama dell'arte e del design in Italia. Nato a Milano, Ponti si distinse per la sua versatilità, lavorando in vari campi dell'arte e del design, dall'architettura all'arte applicata. La sua visione artistica fu profondamente radicata nella tradizione italiana, ma al contempo, egli si dedicò all'esplorazione di nuove forme e stili che riflettevano la modernità del suo tempo.

La sua collaborazione con la Manifattura Richard Ginori di Doccia è di particolare rilevanza. Non solo si distinse come architetto e designer, ma anche come direttore artistico dell'azienda manifestando uno spiccato interesse nella progettazione della ceramica. Questa collaborazione diede vita a opere straordinarie, tra cui il vaso ortogonale e l'anfora prospettica. Il vaso ortogonale, realizzato in maiolica bicolore, avorio e grigio-azzurro, presenta una trama in rilievo formata da una rete a maglie quadrate. Questo oggetto, messo in produzione nel 1923 e esposto alla I Biennale delle Arti Decorative di Monza nello stesso anno, condivide una notevole somiglianza formale con un tipo di olla etrusca "reticolata" del VII secolo. Un esemplare simile proveniente da Vulci è conservato al Museo archeologico di Firenze, che è probabilmente dove Ponti lo ha visto di persona. Non si tratta di un'imitazione, bensì di una reinterpretazione creativa. Come sottolinea Maria Teresa Giovannini, Ponti aveva un profondo rispetto per la tradizione artistica italiana, che considerava fondamentale nella ricerca della modernità. L'arte etrusca costituiva uno dei suoi molteplici interessi di quegli anni, alimentato da viaggi, visite a musei, collezioni private e letture di libri e riviste dell'epoca.

Nel 1951, durante un'altra fase creativa della sua carriera, Ponti espresse ancora una volta il suo interesse per l'arte etrusca. Questa volta si concentrò sulla serie chiamata "Buccheri", che faceva esplicito riferimento ai bucceri etruschi.

I vasi di questa serie erano evidenti omaggi all'antica tradizione etrusca, in particolare ai bucceri etruschi del VI secolo provenienti



SUGGERZIONI
ETRUSCHE
NEL
DESIGN DI

GIO PONTI

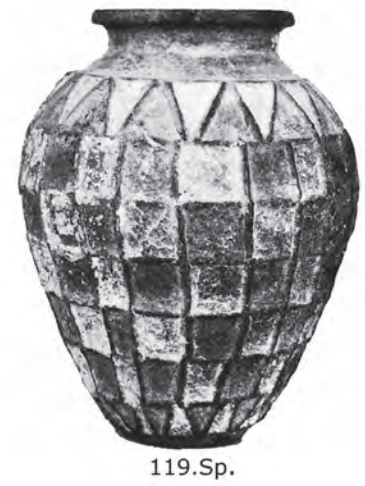
da luoghi come Chiusi e Arezzo nell'Etruria meridionale.

Questi vasi erano slanciati e aggraziati, dotati di ampi e sinuosi manici, e presentavano un'accentuata tendenza alla geometrizzazione, riflettendo così l'estetica etrusca. La serie "Buccheri" di Ponti non era una mera riproduzione, ma una reinterpretazione moderna di questi antichi stili. Pur mantenendo la finezza e l'eleganza dei modelli etruschi, Ponti aggiungeva il suo tocco personale, inserendo elementi della sua estetica distintiva. Questa serie testimoniava la continua passione di Ponti per l'arte etrusca e la sua capacità di riconnettere il passato con il presente attraverso il design.

Gio Ponti rappresenta un esempio eccellente di come un artista e designer possa attingere dalle radici culturali e tradizioni storiche per creare opere che si riflettono contemporaneamente nel passato e nel presente. La sua abilità nel reinterpretare e rielaborare elementi etruschi all'interno del contesto del design moderno dimostra la sua profonda comprensione dell'arte e della sua evoluzione nel corso dei secoli.

Vaso Ortogonale e l'anfora Prospettica, 1925.

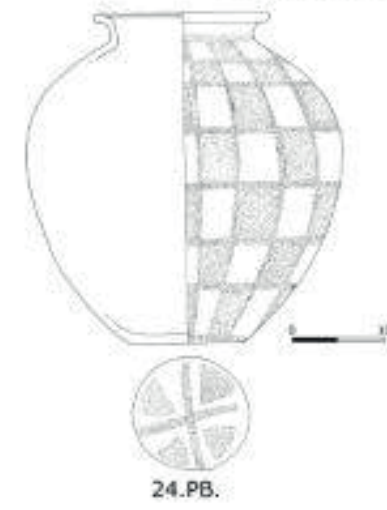
Gio Ponti serie "Buccheri" 1940.
Lavorazione ceramica a cura di
Carlo Alberto Rossi, Gubbio.
>



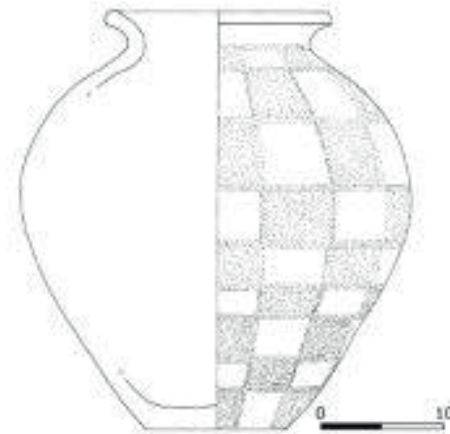
119.Sp.



120.Sp.



24.PB.



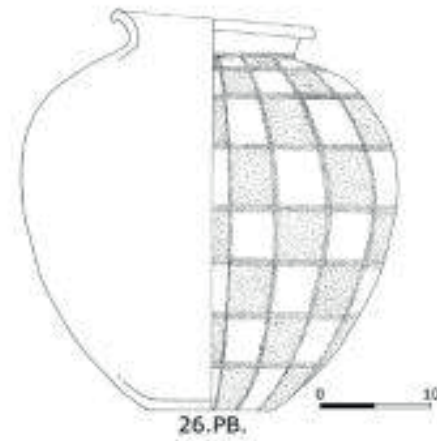
25.PB.



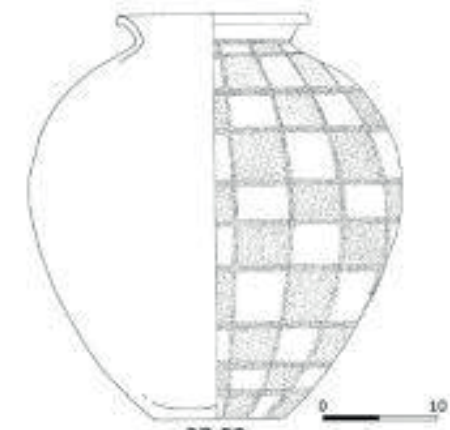
121.Sp.



122.Sp.



26.PB.



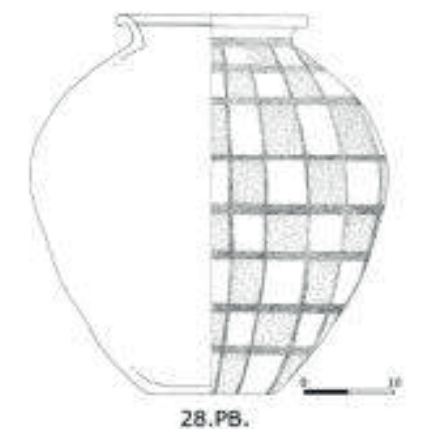
27.PB.



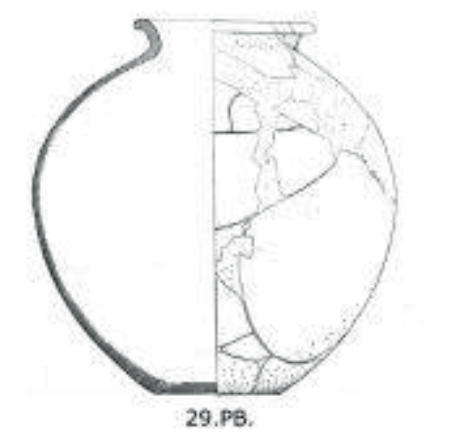
123.Sp.



124.Sp.



28.PB.



29.PB.



M. L. Medori. Una classe dell'orientalizzazione etrusco: le olle a scacchiera. 2012
journals., sito web: <https://journals.openedition.org/mefra/78>. Tav. n° IV. Tav. n° IX.

1.72 MATERIALI, FORME E INTERAZIONI:

Henry Moore, uno dei più importanti scultori del Novecento, sviluppò un approccio scultoreo che si distingueva per la ricerca di una semplicità e autenticità lontane da ornamenti e convenzioni accademiche. Questo concetto prese forma negli anni venti, un periodo in cui Moore si impegnò nel perfezionare le sue abilità tecniche e frequentò assiduamente il British Museum a Londra dopo aver ottenuto una borsa di studio alla Sculpture School del Royal College of Art.

Moore si distanziò dal naturalismo e abbracciò l'arte primitiva e arcaica come fonte di ispirazione. Questo cambiamento di prospettiva fu in parte influenzato dalla lettura dei testi di Roger Fry, che enfatizzavano il valore dell'arte primitiva e non realista. Moore iniziò a esplorare forme artistiche provenienti da culture diverse, considerando l'arte come un'espressione universale della forma umana e della sua interazione con il materiale. Le sue visite al British Museum furono fondamentali nel nutrire il suo interesse per l'arte etrusca e altre forme di arte antica e tribale. La sua affinità per l'arte etrusca si rifletteva nelle sue opere, come nelle figure distese, dove il modo in cui le braccia si appoggiavano sulla base ricordava le pose dei sarcofagi etruschi ex; "Sarcofago degli sposi, IV sec. ", Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia" o "Seianti Hanunia Tlesnasa 250-150 a.C. British Museum, Bloomsbury". Questi elementi di contatto fisico e l'accento sulla tridimensionalità

derivavano dalla sua interpretazione delle forme etrusche e di altre forme di arte tribale. L'affinità di Henry Moore con l'arte etrusca si esprime anche attraverso il suo studio dei materiali e delle tecniche scultoree. Moore considerava il "truth to material" (fedeltà al materiale) un principio cruciale, un concetto che ritrovava nell'arte etrusca e nelle culture tribali. Questo concetto implicava che il materiale stesso dovrebbe guidare la forma e la composizione dell'opera, piuttosto che essere plasmato in modo da nascondere la sua natura intrinseca. Il suo interesse per l'arte etrusca, che si rifletteva in forme organiche e tridimensionali, lo portò a sperimentare con diversi materiali, come il bronzo e il marmo. L'uso di pietra e metallo, materiali spesso associati all'arte etrusca, divenne parte integrante del suo stile unico. Moore scolpiva direttamente nel materiale, rispettandone la texture e le caratteristiche, creando opere che sembravano emergere dalla sostanza stessa. L'approccio di Moore all'arte etrusca andava oltre la mera riproduzione formale. Non cercava di replicare le opere etrusche, ma di catturare l'essenza dell'arte primitiva, l'energia e la vitalità delle forme.

Moore vedeva l'arte etrusca come parte di un panorama più ampio di influenze, che comprendevano anche altre culture arcaiche, come quelle precolombiane e oceaniche. L'importanza del contatto fisico e della connessione tra le parti delle sue opere trovava un parallelo nei testi di D.H. Lawrence, i quali sottolineavano l'importanza dell'abbraccio e del contatto nei rapporti umani. Moore applicò queste idee alle sue sculture, creando opere che evocavano una profonda interazione tra le parti e il tutto. Moore integrò anche elementi di frammentazione nelle sue opere, un aspetto che richiamava le forme infrante dell'arte etrusca e antica. Questo approccio trovò espressione nelle sue sculture che sembravano spezzarsi e ricomporsi, evocando una nuova complessità e vitalità. Questo concetto di frammentazione e ricomposizione era una risposta alla sua interpretazione dell'arte etrusca e alle sue riflessioni sulla connessione tra le parti e il tutto. L'arte etrusca ebbe una profonda influenza sulla filosofia artistica di Henry Moore, influenzando le sue concezioni di forma, tridimensionalità e contatto fisico. Le affinità che Moore trovava nell'arte etrusca e il suo modo di attingere da essa contribuirono a plasmare la sua visione scultorea.

L'EREDITÀ ETRUSCA NELL'ARTE DI HENRY MOORE



Seianti Hanunia Tlesnasa
250-150 a.C.
British Museum, Bloomsbury.



Henry Moore
Draped Reclining Woman
1957-8. Bronzo.
1346 x 2083 x 914 mm.

1.7.3 CONVERSAZIONI FATTE DI RADICI:



Roberto Sebastian Matta nel suo studio. Immagine su gentile concessione del comune di Tarquinia.

Roberto Sebastián Matta fece la sua prima apparizione in Italia nel 1949, stabilendosi a Roma. Dopo un quinquennio, ritornò a vivere in Francia, ma il suo legame con l'Italia non si interruppe del tutto. Durante le estati, si recava a Panarea, dove condivise il suo tempo con una comunità di artisti e intellettuali, tra cui Anselmo Francesconi, Margo Toumassian ed Erica Brausen. Dal 1967 in poi, e soprattutto dagli anni settanta, scelse di stabilirsi in maniera più costante presso la Bandita, un antico convento francescano a Tarquinia, situato nell'area etrusca tra Toscana e Lazio, chiamata "Roccaccia". Questa scelta lo accompagnò fino alla sua morte nel 2002. Qui, insieme all'ultima moglie, Germana Ferrari, trascorse lunghi periodi di vacanza e lavoro.

A Tarquinia, l'artista cileno si immerse ulteriormente nella ceramica, che aveva scoperto nel 1954 ad Albissola durante gli Incontri internazionali promossi da Asger Jorn. Questa esperienza lo portò a sperimentare con entusiasmo la plastica utilizzando la ceramica, affiancandola alla pittura, al bronzo e ad altre tecniche artistiche.

Durante questo periodo, la sua creatività esplose in numerose iniziative "collaterali", tra cui una "Mostra internazionale dell'umorismo" nel 1970, la produzione dell'opera collettiva "Autoapocalipse" e la formazione del gruppo "Etrusculudens", composto da artigiani locali. Quest'ultima scelta rifletteva la sua connessione con le radici antiche della regione in cui aveva scelto di stabilirsi. Matta ampliò notevolmente le dimensioni delle sue opere grazie allo spazio offerto dal convento, dove stabilì il suo atelier ricavato all'interno della chiesuola del convento, la quale aveva manipolato a suo piacimento intervenendo sulle opere presenti. (per esempio la cornice che poggia sull'altare) aggiungendo baffi e simboli vari sui volti di putti e madonne. In questo contesto, le influenze amerindie, totemiche e metamorfiche, già presenti nelle sue opere precedenti, si arricchirono ulteriormente di elementi etruschi.

Il suo lavoro artistico si nutrì dell'interesse per la ceramica, che traduceva poi in bronzo, e divenne un modo per esplorare e

Roberto Sebastian Matta. Senza titolo
Terre colorate su tela 80x 65 cm .1971.



Etrusculudens



SEBASTIAN MATTA

E

LA SUA CONFIGURAZIONE IDENTITARIA A TARQUINIA

forme artistiche, apprendole a suggestioni, significati e morfologie provenienti da radici antiche e lontane.

La collaborazione con Omero Bordo, un ex tombarolo e consulente per la sovrintendenza, durante gli anni ottanta fu un elemento significativo nella sua evoluzione artistica. Questa collaborazione, nata durante la detenzione di Bordo, si estese anche oltre i confini della prigione e si tradusse in un sodalizio artistico e umano profondo che unì i due alla fine in un rapporto quasi familiare. Bordo fu un cicerone nel mondo etrusco per Matta, condividendo esperienze e conoscenze, e la loro sinergia contribuì alla creazione di opere che univano l'archeologia con la creatività.

La sua produzione artistica durante gli anni settanta e ottanta si caratterizzò per sculture ieratiche e sorprendenti, che riflettevano un antropomorfismo futuribile e arcaico allo stesso tempo. Matta trasformò il suo atelier in una scena immaginaria in cui le opere d'arte prendevano vita, spesso con un tocco di ironia e critica verso la società ipertecnologica. Le creazioni ceramiche di Matta si intrecciano abilmente, fondendo insieme le tradizioni della cultura precolombiana, in particolare quella mapuche, con l'elegante eredità etrusca tramandata attraverso le pitture tombali e vascolari, la varietà infinita delle forme del bucchero, i sarcofagi, l'oreficeria, la lavorazione del bronzo e del ferro, e l'artigianato litico. Questa contaminazione si è realizzata in modo perfetto, arricchita dalla suggestione di trovare queste "creature" nella terra dei Latini, ai piedi del monte Tuscolo, luogo di Albalonga, culla della latinità e della romanità. Forse "Amanti", una piccola terracotta della fine degli anni '70, rappresenta al meglio questa fusione di stili e culture. Nelle altre sculture, si può scorgere la predominanza di una o dell'altra cultura, a seconda dello stato d'animo dell'artista. Ad esempio, "Coppa", una piccola opera in bucchero degli anni '70, presenta graffiti fortemente influenzati dalla cultura cilena, così come nel "Piatto" dello stesso periodo.

L'arte di Matta a Tarquinia non fu solo un'espressione artistica, ma un dialogo profondo con il passato, con le radici culturali e con l'universo stesso. L'approccio di Matta all'arte, influenzato da diverse influenze e stimoli, contribuì a creare un ponte tra il presente e le origini, esplorando forme artistiche in continua evoluzione.

Roberto Sebastian Matta, Etrusculudens. Serigrafia.
Cartoncino 100x70cm. Tarquinia. 1973.



Roberto Sebastian Matta.
L'Autoapocalipse, scultura-abitazione,
esposta sulle Rampe di San Niccolò
da giugno a luglio 1978.

In ogni epoca, e la nostra in particolare, la riscrittura del passato è un fenomeno ineludibile, un processo attraverso il quale il passato stesso viene riassorbito e trasformato dalla cultura del presente. Gli etruschi, naturalmente, non sfuggono a questa dinamica: nel corso del secondo Novecento, sono stati soggetti a una profonda metabolizzazione che ha coinvolto artisti, designer, architetti, letterati, intellettuali, registi, fotografi e figure di spicco nella cultura di massa. Attraverso le lenti di queste menti creative e grazie al loro sguardo, l'arte etrusca ha subito una metamorfosi altrettanto radicale quanto le molteplici personalità che l'hanno avvicinata.

Era ed è oggi inevitabile che ciò sia avvenuto e ciò che avverrà.

Gli artisti non agiscono come archeologi: scavando nel passato, trasformano ogni reperto e stratigrafia in un elemento culturale contemporaneo, portandolo così alla superficie della sensibilità attuale. Queste trasformazioni variano, ovviamente: l'arte etrusca ha stimolato profonde riflessioni plastiche e linguistiche, ha fornito suggestioni evocative di terre lontane e misteriose, è stata oggetto di citazioni letterali reinterpretate attraverso il filtro personale dell'artista. Questi processi non sono unicamente riservati agli etruschi: la rielaborazione del passato coinvolge molteplici fonti, dall'antichità classica all'arcaismo italico, dalle civiltà egizie a quelle precolombiane, dall'Oriente alla Magna Grecia. Tuttavia, l'arte etrusca si distingue per alcuni tratti peculiari che l'hanno resa parte integrale del gusto moderno e contemporaneo, soprattutto in Italia. Questo fascino per l'arte etrusca si nutre dell'interesse per le tecniche e i materiali, in particolare la terracotta, e si basa su tratti distintivi che diventano motivi ricorrenti nelle opere d'arte contemporanea. È l'elemento "anticlassico", una contrapposizione

all'identità romana della civiltà etrusca, che acquisisce sfumature ideologiche, persino connotazioni antifasciste e progressiste.

Vi è anche un aspetto di identificazione immaginaria, con molti artisti che reclamano una sorta di eredità etrusca, che ricercano un riposizionamento delle proprie radici riconoscendosi in questa civiltà millenaria. Questo fantasma di identità si manifesta in forme diverse nel corso del tempo, ma continua a influenzare molti artisti contemporanei. Persiste, infine, l'aura di mistero che circonda gli etruschi, alimentato dal cinema e adottato da artisti come Arnaldo Pomodoro e Pinot Gallizio e i sopra citati : Gio Ponti, Henry Moore e il Tarquiniese-Cileno Sebastian Matta. Questo attrattivo per l'aspetto enigmatico si traduce in elementi stilistici, linguistici e formali, in cliché contenutistici e modelli identitari.

Tuttavia, nonostante le ibridazioni e le contaminazioni, l'opera d'arte mantiene la sua pregnanza simbolica e la sua "presenza", anche nel riadattamento di un passato che continua a rifigurarsi in nuove immagini. L'arte contemporanea ha esercitato il proprio influsso su oggetti temporalmente ibridi, modificando il quadro epistemologico della storia stessa.

Possiamo dire quindi che il "design etrusco", anche se azzardato, ha influenzato generazioni di artisti e designer, trasmettendo la bellezza intramontabile dell'arte etrusca attraverso le epoche. Questa eredità continua a riflettere la forza duratura dell'arte etrusca nel modellare il concetto contemporaneo di estetica e design. In un mondo in cui il passato e il presente si fondono, l'arte etrusca rimane una fonte inesauribile di ispirazione, guidando la creatività umana attraverso il corso dei tempi.

2 CAPITOLO

HAUTE COUTURE
E COSTUME:
METODOLOGIE
NARRATIVE A
CONFRONTO.

Nel mondo della moda, l'intersezione tra Haute Couture e costume rappresenta un affascinante intreccio di creatività, storia ed espressione culturale. Mentre l'Haute Couture e il costume possono sembrare concetti distinti, entrambi giocano un ruolo cruciale nell'evoluzione della moda e nella riflessione dell'identità sociale. L'Haute Couture rappresenta l'apice dell'artigianalità, sfide progettuali e ricerca nella moda. Nascendo soprattutto per una moda definita "su misura"(vedi paragrafo 2.2). Questa forma d'arte celebra l'individualità e offre un'espressione artistica attraverso il design, riflettendo le tendenze e i valori della società contemporanea. Il costume, d'altra parte, va oltre la moda quotidiana prediligendo un approccio che diventa narrazione senza mutare nel tempo e raccontando sapori, umori ma soprattutto tradizione, ovviamente dal punto di vista storico e culturale del termine di una determinata area geografica. Ci si riferisce però anche a tutto quel repertorio di abiti indossati in ambiti teatrali, cinematografici o costume storico. I costumi non sono solo capi d'abbigliamento, ma diventano elementi di storytelling e veicoli di espressione visiva, attraverso l'uso di tessuti, colori, forme e dettagli. I costumi comunicano identità, emozioni e contesti, contribuendo all'immersione del pubblico in mondi fantastici o periodi storici. Nonostante le apparenti differenze, il mondo dell'Haute Couture e quello dei costumi condividono una profonda connessione creativa. Entrambi implicano una profonda comprensione dei materiali, delle tecniche sartoriali e della storia dell'abbigliamento. I designer di Haute Couture spesso si ispirano ai dettagli dei costumi storici o a temi culturali per creare collezioni innovative che richiamano il passato e reinterpretano il presente. D'altra parte, i costumisti per il cinema e il teatro attingono dalle tecniche d'alta moda per creare abiti che si adattino perfettamente alle esigenze dei personaggi, delle trame e molto spesso nella costruzione stessa dell'abito vengono implementate e utilizzate tecniche originali. Per esempio in alcune sartorie di costume storico/teatrali al giorno d'oggi per cucire abiti strutturati e costruiti con ingenti metraggi di tessuto, con crinoline particolarmente pesanti vengono passati energicamente i fili su dei blocchi di cera per aumentarne la capacità di sforzo alla trazione del filo esattamente come accadeva nel '700 e nell'800.

L'attenzione al dettaglio e la maestria nel lavorare con materiali diversi sono aspetti che legano questi due mondi creativi. L'interazione tra Haute Couture e costume è stata caratterizzata da un flusso costante di innovazione e influenze reciproche. I costumisti hanno spesso sfruttato le tecniche e i concetti di alta moda per creare abiti sorprendenti per le loro produzioni.

Il rapporto tra Haute Couture e costume è una testimonianza della natura mutevole e interconnessa della moda e dell'arte, di arte e tecnica, di cinema e moda, di teatro e costume, di storia e tradizione, di tempo che scorre e tempo congelato. Inoltre, il flusso di influenze culturali è bidirezionale perché entrambi non viaggiano su rette parallele uguali, ma sicuramente usano stazioni comuni per fermarsi e guardarsi reciprocamente. Mentre l'Haute Couture celebra la maestria artigianale e l'individualità attraverso abiti su misura, i costumi raccontano storie e creano identità visive coinvolgenti per il teatro e il cinema. Questi due mondi della moda continuano a influenzarsi a vicenda, dimostrando che l'arte dell'abbigliamento è un veicolo potente per l'espressione umana e culturale. L'interazione tra Haute Couture e costume offre uno specchio per riflettere la società. L'Haute Couture riflette i gusti e i valori contemporanei, mentre i costumi sono e/o sono stati influenzati da contesti culturali e storici. Entrambi i mondi rivelano come l'abbigliamento possa trasmettere ideali sociali e abbia voce in capitolo sulle dinamiche culturali. Ad esempio, i costumi storici possono illustrare i ruoli di genere o le stratificazioni sociali dell'epoca rappresentata, mentre l'alta moda può riflettere i cambiamenti delle aspettative di genere e dei concetti di bellezza. In definitiva, il rapporto tra Haute Couture e costume è un ponte mix&match tra creatività, cultura e tecnicismi. Questi mondi interconnessi dimostrano che la moda è più di semplici abiti; è un linguaggio che comunica identità, storia, emozioni e ideali. Attraverso l'alta moda e i costumi, vediamo come questi fenomeni possono diventare una forma d'arte, una narrazione visiva e un riflesso dei mutamenti sociali e della conservazione culturale sociale nel tempo perché; il costume non muta nel tempo rimane fisso, deve esserlo per sua natura, deve rimanere riconoscibile. La moda d'altro canto corre veloce, è inarrestabile eppure i costumi sono calcificati nei secoli, la moda sparisce in un batter d'occhio, come polvere...

2.1 ALLA CORTE DI WORTH:

Parigi fu la città in cui, prima di tutte, si delineò l'affermazione del sarto quale geniale ideatore delle forme. Il rinomato Leroy raggiunse la celebrità come sarto personale dell'Imperatrice Giuseppina Bonaparte. Tuttavia, ancor prima, fu Rose Bertin, modista^[12] ufficiale di Maria Antonietta, conquistò il titolo di “ministro della moda”. Nel lontano 1770, ella inaugurò a Parigi il Magasin de mode Au Grand Mogol, e in pochi anni divenne la modista prediletta della regina, tanto che un'ampia insegna campeggiava di fronte al suo atelier, recante l'iscrizione: “Marchande de Modes de la Reine”. In breve tempo, centinaia di persone iniziarono a lavorare per lei. Attraverso Maria Antonietta, Rose Bertin si rivelò figura di primo piano nel panorama della moda del Settecento. Tra le sue peculiarità, oltre agli abiti, si contavano le intricate acconciature che sovrastavano le già elaborate pettinature: “Chiamo” affermava Bertin “questo tipo di acconciature un pouf per la ricchezza di oggetti che possono ospitare, e lo definisco ‘sentimento’ perché gli oggetti devono incarnare ciò che si ama di più”. Con lei, il concetto di lusso acquistò una nuova interpretazione: “L'eleganza ha soppiantato la magnificenza: il lusso ha preso il posto dello sfarzo”. Fu in questo periodo che la moda iniziò a giocare con i capricci del gusto e della fantasia. Ogni giorno, Maria Antonietta sceglieva un abito di una tonalità diversa, e i suoi colori preferiti divennero ben presto oggetto di imitazione. In un'occasione, il re, osservando la sfumatura di uno dei vestiti della moglie, commentò: “Ma è il colore delle pulci!”. All'improvviso, il “colore pulce”, un tono sfumato tra il nero e il marrone, divenne straordinariamente ricercato. A partire dal 1781, dopo la nascita dell'erede al trono, la regina sviluppò un'affinità per tessuti leggeri e delicati, contrapponendoli alle decorazioni eccessive tipiche dello stile rococò. La semplicità dei tessuti e degli ornamenti, tuttavia, non si traduceva affatto in un costo inferiore. Tanto è vero che, quando il marchese di Toulangeon si lamentò con

LA NASCITA DELL' HAUTE COUTURE.

Bertin per l'alto prezzo dei suoi abiti realizzati, ella replicò con vivacità: “Pagate forse solo la tela e i colori al pittore Vernet?”. Da queste parole emerge un concetto ancora rilevante: il prezzo di un capo o di un accessorio non si misurava più tanto in base alla preziosità dei materiali usati, quanto piuttosto sulla base della rinomanza dell'artefice. Tuttavia, occorrerà ancora un secolo prima che il sarto raggiunga pienamente la dignità di creatore in ogni aspetto. Fino a quel momento, i sarti continuarono ad operare seguendo le direttive imposte dalle norme di etichetta, attenendosi a un rigoroso “programma di corte”. La figura del couturier, in senso moderno, quale creatore delle forme e, conseguentemente, l'emanazione dell'alta moda (Haute Couture), si affermeranno nella metà dell'Ottocento con Charles Frederick Worth.

Secondo l'antica usanza, è infatti attraverso la figura di Charles Frederick Worth che prende forma l'elevata sartoria francese, nel modo in cui ancora oggi la intendiamo, e si concretizza l'emergere del couturier come artefice di abiti in una concezione moderna. In epoche passate, il creatore di moda operava nell'ombra delle sue clienti; modesto e anonimo, doveva personalmente recarsi nelle dimore delle donne che richiedevano il suo talento, non era lui a scegliere i tessuti e accostare i pezzi bensì le clienti. Con Worth, invece, sarà la nobiltà a spostarsi dalle loro dimore per recarsi nel suo atelier, lì attendendo con pazienza il proprio turno. Worth può essere considerato così il primo artigiano che trasformò la figura del sarto in quella dello stilista. Attuando quindi uno spostamento fisico delle clienti e del pubblico in generale, ma volendo anche semiologico. Non è un dettaglio da lasciare irrisolto, perché di il gesto spostarsi da -> a significa per la nobiltà non rimanere astante dinnanzi alla moda che viene presentata, attendendo che essa arrivi all'interno delle proprie dimore, piuttosto si reca nel luogo della creazione di moda. L'atelier diventa un centro

^[12] Artigiana che modella, confeziona, guarnisce o rimoderna cappelli o acconciature da donna e altri tipi di copricapi femminili.

privato, sì, ma di ritrovo, per voler indossare e avere sul proprio corpo, una firma, dei segni distintivi e simbolici (antenati della griffe e della riconoscibilità del marchio contemporaneo) che attestassero di indossare l'idea di un creatore e l'abilità esecutiva da esso ricercata. Quindi inizia un vero e proprio modo di vivere la moda attivamente, seguendola e ricercandola nel vero senso della parola, andando a formare quello che diventerà con il tempo il "feeling the moment" sottocitato (vedi paragrafo 2.2). Le donne cercavano la sua opinione (quella di Worth) e consideravano la sua firma sufficiente a garantire l'eleganza del capo.

Nato nel 1825 a Bourne, un piccolo centro inglese nella contea di Lincolnshire, da una famiglia di media borghesia, Worth cominciò precocemente a lavorare in un emporio di tessuti a Londra. All'età di vent'anni, con poche risorse a disposizione, si trasferì a Parigi e vi trovò impiego presso la boutique di tessuti Gagelin. Qui incrociò la strada della futura moglie, Marie Vernet, per la quale realizzò numerose creazioni. Agli interni della Gagelin, riuscì a fondare un reparto sartoriale, divenendone il responsabile, con sua moglie come modella: rivelandosi così come primigenia mannequin della storia. Nel tempo in cui non si trovava nel proprio atelier, dedicava lunghe ore all'ammirazione delle meraviglie esposte nella National Gallery di Londra, dimorando nell'ossessione per la bellezza degli abiti immortalati nei dipinti a olio di regine storiche e nobildonne di rango. Furono proprio in quegli ambienti impregnati di storia che l'incomparabile intuito di Worth per lo stile e l'arte cominciò a forgiarsi; partendo dagli abiti dall'andamento ondulado, passando attraverso le raffinate decorazioni e la maestria artistica dei tempi passati, egli iniziò a sviluppare quella sorprendente attenzione per i dettagli che avrebbe giocato un ruolo cruciale nel plasmare il mondo della moda così come lo conosciamo oggi.



Mary Leiter, Lady Curzon, wearing a 1903 gown by Jean-Philippe Worth-William Logsdail 1909. Portrait.



Lady Curzon indossa il "Peacock Dress" creato per lei nel 1903 dalla Maison Worth (disegnato dal figlio di Charles Frederick, Jean-Philippe Worth). Questo ritratto fu completato postumo nel 1909 da William Logsdail dopo la morte di Lady Curzon nel 1906.

Nel 1858, Worth prese la decisione di intraprendere la propria strada e, con il supporto finanziario di un socio di origine svedese di nome Otto Bobergh, inaugurò un atelier al numero 7 di Rue de la Paix, dando lavoro a un gruppo di circa venti dipendenti. Egli fu uno dei precursori nell'anticipare l'ascesa della crinolina e plasmò il suo sviluppo, riducendone l'eccessiva ampiezza. Grazie alla sua visione, gli ultimi decenni del XIX secolo videro l'abbandono della silhouette romantica, caratterizzata dalla sottogonna, a favore di una nuova linearità verticalizzante. Questo nuovo stile plasmava la figura femminile con "sinuose serpentine" artificialmente accentuate nella parte posteriore mediante l'uso di una sorta di cuscini, sottolineate da girovita sottili. Il suo debutto nella società ebbe luogo quando la principessa di Metternich, nipote del grande statista del Congresso di Vienna e consorte dell'ambasciatore austriaco, acquistò due abiti da lui creati.

Durante un ballo alle Tuileries, la principessa sfoggiò uno di questi abiti, suscitando l'ammirazione dell'imperatrice



Lady Curzon - Peacock-dress.



Etichette della fine dell'800; provenienti dall'archivio del Met Museum.

Eugénie de Montijo, moglie di Napoleone III, che divenne prontamente una fedele cliente della Maison Worth.

Precursore delle strategie di marketing e delle abilità nelle relazioni pubbliche, Worth impose alla sua esigente clientela un concetto di moda strettamente legato alle stagioni, presentando collezioni legate a raffinate occasioni sociali. Tuttavia, la sua abilità principale risiedeva nella maestria con cui modellava i tessuti, dal delicato tulle alla sontuosa seta, creando abiti che si elevavano al rango di autentici capolavori, in perfetto accordo con l'eleganza delle donne che li indossavano: dalle regnanti come la zarina di Russia e l'imperatrice Sissi, sino alla regina Margherita di Savoia e all'ultima sovrana di Francia, l'imperatrice Eugenia. Già una "fashion victim" ante litteram, Eugenia esercitò un'influenza determinante sul gusto del suo tempo: a metà del XIX secolo, adottò l'uso della crinolina e, quando, su suggerimento di Worth, decise di abbandonarla, tutte le altre donne la seguirono prontamente, dimostrando così l'indiscutibile autorità e l'influenza di Worth nel definire le tendenze del periodo.

Il processo di democratizzazione nell'ambito della moda spinse il couturier ad introdurre audaci innovazioni, come l'abito dalla connotazione maschile noto come creato per l'Imperatrice Eugenia definito "princesse", un'innovazione geniale: un abito sciolto e confortevole, senza tagli in vita, in netto contrasto con gli abiti all'epoca in voga, composti da gonne e corsetti separati. Oppure le maniche a forma di "gigot". Queste creazioni, pur non rientrando nei ranghi dei prezzi accessibili, risplendevano per la loro originalità. Per le giovani donne americane benestanti in cerca di un partito nell'antico continente, la visita all'atelier di Worth era un requisito imprescindibile. Anne de Courcy, nel suo libro "The Husband

Hunters – Social Climbing in London and New York", dipinge con vivacità e ricchezza di dettagli un ritratto dell'Epoca dell'Oro (1870-1900). Tra queste protagoniste risplendeva Lady Curzon, originariamente Mary Leiter, destinata a diventare la vice regina delle Indie. L'atelier Worth concepì per lei un abito che evocava le sfumature delle piume di pavone, adornato con pietre preziose, un capolavoro che attraversò gli oceani e fece il giro del mondo.

Come già detto gran parte della sua clientela proveniva dall'alta borghesia, di cui guadagnò presto stima a tal punto da conquistare verso di essa una fiducia incondizionata. Egli fu il primo a far prevalere le proprie idee sulle donne, determinando così l'origine dell'Haute-Couture. In qualità di vero e proprio artista, non operava su commissione, ma presentava modelli nati esclusivamente dalla sua genialità e fantasia. Fu il pioniere nell'idea di apporre etichette con il suo marchio all'interno degli abiti, utilizzare modelle per presentare le sue creazioni, mettere in commercio cartamodelli delle sue creazioni, evitando così ogni forma di imitazione, e introdurre costantemente nuove forme, modificando in continuazione tessuti, decorazioni e modelli. L'idea di apporre un segno individuale sulle sue creazioni non rimase confinata alla metafora: Worth fu il precursore nell'aggiungere un'etichetta con la sua firma ai suoi capolavori di sartoria.

Mentre in passato le etichette venivano cucite all'interno delle fodere o nei girovita degli abiti, la sua notorietà era talmente ampia che le signore che sfoggiavano le sue creazioni preferivano ribaltare l'etichetta all'esterno, mostrando così con orgoglio questa caratteristica unica dei loro abiti su misura. In questo modo, nacque l'idea dell'etichetta di designer nel senso più concreto, tangibile e contemporaneo del termine.



Evening dress disegnato dalla Maison Worth, Francia 1898–1900

L'etichetta a oggi non è un vezzo o una mera monopolizzazione dell'abito attraverso dello stilista, rimane uno degli elementi più importanti per la riconoscibilità dei capi in archivio. Infatti, le etichette mutano nel tempo, si rinnovano insieme allo stile stesso del creatore, sancendo un elemento centrale nella riconoscibilità del capo, diventando uno strumento primo per indagare il posizionamento temporale dell'indumento da parte dei ricercatori e degli archivisti di moda.

Le etichette quindi possono parlare, sono a tutti gli effetti degli elementi parlanti all'interno dell'abito che non si limitano a suggerire solo un rinnovo temporale ma forniscono importanti informazioni anche su quello che lo stilista voleva scrivere all'interno, i materiali, il modo in cui poneva il suo nome alcune volte attraverso la sua stessa firma, la via dell'atelier e la città dove gli abiti venivano realizzati.

Grazie a Worth la moda fece il suo ingresso nell'era moderna, divenendo sia un'impresa creativa che uno spettacolo pubblicitario. Da quel momento in poi, la figura del sarto subì una completa trasformazione, evolvendosi in quella dello stilista: divenne il maestro incontrastato della moda, ignorando le stravaganze o la conformazione fisica della cliente, concentrandosi solo sulle leggi dell'alternanza da lui stabilite. Charles Worth si spense a Parigi nel 1895, lasciando ai propri discendenti il suo impero. Nonostante un periodo iniziale di successo, non riuscirono a mantenere l'eredità, sopraffatti dalla concorrenza sorta nel corso degli anni. Nel 1953, la maison chiuse i battenti, venendo assorbita da Paquin. La moda, grazie a Worth, si spostò dall'influenza della nobiltà e della corte verso la creatività degli artisti della moda. L'origine della Haute Couture è legata a questa trasformazione, che ha aperto la strada all'idea del couturier come creatore di stile e innovatore nel mondo dell'abbigliamento.

Un superbo esempio di sartoria Maison Worth, questo abito rappresenta l'estetica degli ultimi anni del diciannovesimo secolo. La silhouette in voga all'epoca, a curva a S rovesciata dell'abito e il drammatico motivo a arabeschi del tessuto riflettono in pieno l'influenza del movimento Art Nouveau. La sorprendente giustapposizione grafica del velluto nero su fondo satinato avorio crea l'illusione della lavorazione del ferro battuto, con viticci ricurvi che enfatizzano la forma alla moda del capo. Per ottenere questo effetto, il tessuto veniva trattato come un ricamo, ovvero per ogni pezzo che componeva l'abito veniva preparato un cartone (sulla base del cartamodello di partenza) sul quale vi erano i segni da seguire per costruire il motivo ad arabeschi in velluto, con questa tecnica il disegno del velluto in superficie è intrinseco dell'abito, ovvero non compare come un'applicazione successiva ma come un elemento intessuto al suo interno.¹³¹

¹³¹ Il resto (tradotto e rielaborato) proviene dal catalogo online del Met Museum of Art sezione costume. Titolo: Evening dress.



2.2 MECCANISMI:

L'enigma dell'alta moda si dipana attraverso un intricato intreccio di tradizione, artigianalità, tempo, scomparti, difficoltà, tecnica, responsabilità e lusso senza tempo. Nell'epoca moderna, l'alta moda è gestita dalla Chambre Syndicale de la Couture. La Fédération de la Haute Couture et de la Mode è un'istituzione dalla ricca storia, con radici che risalgono agli albori dell'alta moda nel XIX secolo.

Inizialmente fondata nel 1868 come Chambre Syndicale de la Haute Couture, l'organizzazione ha attraversato una serie di evoluzioni nel corso dei decenni, culminando nell'attuale nome, attribuito nel 2017. Questa federazione ha la sua origine in una prima Camera creata da Charles Frederick Worth nel 1868, la quale nel 1911 ha preso il nome di Chambre Syndicale de la Haute Couture. Nel corso degli anni, l'organizzazione ha cambiato nome diverse volte, riflettendo l'evoluzione dell'industria della moda. Da Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dame, è diventata Chambre Syndicale de la Couture Parisienne nel 1910, per poi adottare il nome Chambre Syndicale de la Haute Couture nel 1945, in seguito alla decisione di creare la denominazione di origine legalmente registrata "Haute Couture". Questa federazione svolge un ruolo cruciale nell'alta moda francese. Ogni anno, solo alcune aziende vengono selezionate e approvate per farne parte da una commissione che passa sotto la supervisione del Ministero dell'Industria francese. Un aspetto fondamentale del suo operato è la gestione della formazione professionale, dando vita inoltre all'École de la Chambre Syndicale de la Couture parisienne, fondata nel 1927 e che ha formato alcuni dei nomi più celebri del settore, tra cui Valentino Garavani, Yves Saint Laurent, Karl Lagerfeld e molti altri. La Fédération ha anche stabilito legami significativi con l'Union Nationale Artisanale de la Couture et des Activités Connexes, un'associazione di artigiani della moda che operano in diverse regioni francesi al di fuori di Parigi.

Il principale obiettivo della Fédération de la Haute Couture et

de la Mode è quello di promuovere la creazione e lo sviluppo internazionale di marchi di moda. Inoltre, cerca di preservare e promuovere la cultura della moda francese (dedicandosi anche ad esperienze moda fuori dal territorio francese), sottolineando l'importanza dell'Haute Couture e della creatività come concetto worldwide. Questa missione è guidata dalla volontà di combinare le tradizionali competenze artigianali con le tecnologie contemporanee, rafforzando così Parigi nel suo ruolo di capitale globale della moda. Affiliarsi a questa federazione è un segno di prestigio per i marchi di moda, per essere considerata una maison di alta moda, un'azienda deve rispettare rigorosi parametri stabiliti dal Ministero dell'Industria francese e dalla Fédération française de la Couture. Gli abiti devono essere realizzati su misura per ogni cliente, che deve provarli almeno tre volte per ottenere la vestibilità di un capo "su misura", partendo con la prima prova dove si difetta il modello sulla teletta, e le altre due per varie ed eventuali correzioni necessarie. L'azienda deve avere un laboratorio a Parigi che impiega almeno 15 dipendenti a tempo pieno oltre ad avere 20 tecnici anch'essi a tempo pieno, presentare regolarmente le collezioni al pubblico a gennaio ed a luglio e le collezioni devono comprendere un numero minimo di 50 modelli originali nei quali devono essere presenti look da giorno e da sera e devono necessariamente essere realizzati per una clientela di tipo privato. (La Chambre Syndicale de la Haute Couture ha anche Membri corrispondenti i cui atelier non hanno sede a Parigi ma le cui attività sono dislocate ma con intenti, obbiettivi e relativi risultati simili a quelli dei grandi couturier). Ovvero significa che praticano la cultura della Haute Couture attraverso la presentazione di elaborati tecnico-progettuali di altissimo pregio e che quindi rispecchiano il modus operandi che la Couture prevede. La produzione di un abito di alta moda richiede in genere dalle 100-150 ore per i capi più semplici alle circa 800 ore di lavoro per quelli più complessi, con attenzione scrupolosa ai dettagli e all'artigianalità.

L'ESSENZA E IL FUNZIONAMENTO DEL SISTEMA HAUTE COUTURE.

I membri ufficiali riconosciuti dalla Fédération de la Couture et de la Mode come produttori di collezioni Haute Couture sono:

ADELINE ANDRÉ;
ALEXANDRE VAUTHIER;
ALEXIS MOBILE;
BOUCHRA JARRAR;
CHANEL;
CHRISTIAN DIOR;
FRANCK SORBIER;
GIAMBATTISTA VALLI;
GIVENCHY;
JEAN PAUL GAULTIER;
JULIEN FOURNIÉ;
MAISON MARGIELA;
MAISON RABIH KAYROUZ;
MAURIZIO GALANTE;
SCHIAPARELLI;
STÉPHANE ROLLAND.

L'Haute Couture mantiene intatta la sua aura di moda esclusiva ed elitaria, annullando il tempo e i cambiamenti. In un incisivo articolo pubblicato su T, il prestigioso magazine di moda del New York Times, il noto critico di moda Alexander Fury dipana la filosofia che sottende questa forma d'arte unica:

«È il lusso di qualcuno che si prende cura di un abito. Qualcuno che passa le proprie giornate a creare qualcosa che non ti fa solo sembrare bella, ma che ti fa anche sentire bene».

Rappresenta la dedizione di coloro che dedicano le loro giornate a forgiare creazioni che non solo migliorano l'aspetto esteriore, ma infondono anche un benessere interiore. Per fornire dei numeri che delineano l'esclusività e l'elitarità di questo mondo

Nelle pagine successive:
Schiaparelli Haute Couture Spring 2022, look 29 on Vogue.it.

spingersi verso cifre che sfiorano i milioni. Esempi eclatanti non mancano: l'indumento creato dallo stilista Scott Henshall e indossato dall'attrice Samantha Mumba alla première del film Spiderman II, nel lontano 2004, è stato valutato a 8 milioni di euro; il sontuoso abito da sposa firmato Christian Dior Haute Couture che ha abbagliato il giorno del matrimonio di Melania Trump è stato stimato tra i 100 e i 200.000 euro. Gli abiti prodotti sono autentici capolavori di maestria artigianale, riflettendo la sinergia tra creatività visionaria e la meticolosità dell'esecuzione manuale. Il prezzo elevato rappresenta dunque non solo il costo materiale e il tempo investito, ma anche il valore intrinseco di possedere un oggetto che non è solo un capo d'abbigliamento, ma un'opera d'arte indossabile che eleva sia chi lo crea che chi lo indossa. Non è da sottovalutare nella somma complessiva del prezzo di un abito Haute Couture la capacità progettuale da parte del team (creativo e tecnico) chiamato sia a ideare ma anche realizzare questa tipologia di creazioni, delineando una coesione e una forte capacità di dialogo e d'intesa tra i reparti: creativi e tecnici. Questo approccio dichiara le grandissime possibilità che un'azienda può sostenere per la realizzazione e l'implementazione di procedure per la realizzare effettiva del prodotto. E' emblematico citare le collezioni avveniristiche dell'americano Daniel Rosberry alla direzione di Schiaparelli, il quale, continua a lasciare gli spettatori a bocca aperta dinanzi alle sue sculture in movimento. Infatti, molto spesso le varie sculture metalliche, i sostegni dei capi che realizza, le varie strutture che propone; aeree pendenti, appese, incastrate o inserite sono realizzate da artigiani esperti, ai quali la Maison si rivolge per poter garantire un vero risultato Couture su tutti gli oggetti realizzati, perché Couture non significa solo avere a che fare con tessuti e la loro perfetta manipolazione, ma al giorno d'oggi Couture significa anche sperimentare, sperimentare con materiali e soluzioni mai viste, in poche parole lavorare con impatti teatrali (in alcuni casi). Ad esempio nella sfilata di Schiaparelli, Haute Couture spring/summer 2022 compare il look 29; vediamo avvicinarsi in una sorta di equilibrio da giocoliere la figura di una donna adornata da strutture che assomigliano a dei tentacoli gemmati, ma che in realtà dopo aver ricostruito l'immagine ci accorgiamo essere delle strutture che richiamano la forma di un sole, anzi, di più soli messi insieme sul corpo della modella, vestita quindi solamente di strutture di primo acchito in pesante metallo dorato. Nonostante possa sembrare una complessa e pesantissima struttura metallica, si tratta di elementi modellati in pasta polimerica riempiti con della carta d'alluminio e poi dorati con foglia d'oro, applicata con la tecnica della doratura a missione¹⁴¹.

¹⁴¹ La missione (all'acqua, all'alcol o a base d'olio) è una sostanza collosa che viene applicata nella tecnica della doratura a missione per far aderire la foglia d'oro alla superficie desiderata. Si presenta come una sostanza più o meno liquida (non immediatamente appiccicosa) in base al diluente la quale subisce un processo di tiraggio (che va da 15 minuti a circa 10 ore) che la rende appiccicosa e quindi idonea all'applicazione successiva delle foglie metalliche.



Questo escamotage è sicuramente da ricercarsi all'interno dell'ufficio stile, il quale si è occupato anche di dover rendere possibile la realizzazione e l'effettiva messa in opera queste stravaganti richieste provenienti dalla direzione creativa.

O ancora un altro esempio utile alla comprensione della metodologia progettuale di un capo simile è il sontuoso abito di Valentino indossato da Rihanna al Met Gala 2023. L'abito consiste in un ampissimo vestito realizzato su un manichino modellato sulle forme fisiche della cantante (un manichino modellato appositamente dall'atelier con la pancia, dato che Rihanna era incinta) realizzato con 40 metri di faille di seta bianco, uno strascico di 6 metri con una circonferenza complessiva di orlo di 14 metri e mezzo. Sopra, una cappa realizzata con lo stesso tessuto e ricoperta da 30 camellie, composte rispettivamente da 500 petali e 25 foglie. Tutto realizzato da una vera e propria equipe di 30 sarti. E' logico e corretto chiedersi e immaginarsi quali siano le dinamiche per realizzare una creazione simile. La risposta ce la da Irene Stranieri in una piccola video-intervista pubblicata su Instagram da Maison Valentino stesso, nella quale la Première dichiara :

*“Come potrei spiegare in due parole per realizzare un abito di questo genere quanto ci vuole?
Non si può descrivere in due parole, perché per spiegare in quanto tempo è stato fatto dovrei impiegare le stesse ore impiegate per realizzarlo...”*

Il tecnico (sarto) in questo caso ha il compito di disvelare qualcosa che sembra impossibile, dover trovare insieme ai designer una metodologia di traduzione fisica, che sia aderente al prodotto richiesto ma che rispecchi una serie di caratteristiche che fanno fronte alla: facilità di vestizione il capo, la durata nel tempo, la resistenza, alcune volte alla camminata, alla portabilità effettiva (se richiesta) ecc...

In sintesi, l'enigma dell'alta moda persiste come un'antitesi affascinante nel mondo moderno. È un'arte che esiste nonostante le aspettative del suo tempo, incapsulando il passato e il presente in un abbraccio rivolto a chi conosce quest'arte e vuole vivere un “feeling the moment”, non solo comprare un indumento perché se ne ha ipoteticamente bisogno, ma anche per l'esperienza emotivo-sensoriale che può regalare. Se in passato l'atelier dello stilista era al centro del processo, ora

l'alta moda crea capolavori su misura basati su modelli di passerella, adattandoli alle esigenze individuali dei clienti. Ogni abito è intriso di arte, una creazione unica che richiede l'impegno meticoloso di abili artigiani, sarti e tecnici, impiegati per migliaia di ore di lavoro. Questa manifestazione di lusso moderno è paradossalmente immersa ancorata da tradizioni antiche. I capi d'alta moda sono caratterizzati da silhouette drammatiche, ornamenti floreali, ricami preziosi, applicazione di piume da parte di atelier specializzati ecc... seguendo comunque metodi tradizionali per realizzare a volte cose che non fanno esattamente riferimento alla tradizione. In un'epoca di accelerazione digitale e vendite online, l'alta moda rimane l'anello mancante, procedendo con un ritmo calcolato, maestoso e fuori dal tempo. Ogni creazione richiede giorni per essere assemblata e mesi per essere ricamata, incarnando un impegno manuale senza tempo. Un elemento distintivo della Couture infatti è proprio quello del tempo. Il tempo come sappiamo nella moda è qualcosa di estremamente effimero, mentre si legge questa frase probabilmente il tempo a disposizione è già finito. La moda ha quella particolare concessione di chiedere qualcosa oggi per ieri. Tutto corre veloce perché in soli 6 mesi una collezione deve prendere vita e uscire in passerella per poi arrivare nei store di tutto il mondo. E' diverso è per l'Haute Couture, che viaggia con una sorta di retromarcia, in quanto nonostante richieda migliaia di ore per realizzare una collezione dispone di un sistema tempo personale : quello dedicato alla sperimentazione che sia in campo o a monte.

Questo anacronismo nell'industria moderna dell'abbigliamento è l'essenza stessa dell'Haute Couture. Ogni capo è un'opera d'arte su misura, un collegamento vivente con la tradizione. L'acquisto di abiti d'alta moda diventa un investimento nell'eredità, una connessione con la storia sartoriale. E' interessante analizzare il modo in cui Chanel ha deciso di sostenere e proteggere gran parte di questo mondo artigianale, attraverso l'istituzione di Paraffection. Paraffection SA, è infatti una filiale di Chanel, istituita nel 1985 con l'obiettivo di preservare e valorizzare il patrimonio, l'artigianato e le capacità produttive dei laboratori artigianali nel mondo della moda. Gli atelier specializzati all'interno di Paraffection mantengono la loro indipendenza, consentendo loro di collaborare liberamente con altre case di moda. Nel 2009, Dominique Barbiery è stata nominata Direttrice, dichiarando :

“Il motore della nostra decisione di rilevare queste aziende è stato l'affetto”.

*Il lavoro artigianale atelier “Métiers d'art” l'immagine immortala la
Passaggi di lavorazione artigianali di creazione di micro fiori.*





La lista degli Atelier d'Art e laboratori acquisiti da Chanel:

*Desrués – ornamenti e bottoni (fondato nel 1887, acquisito da Chanel nel 1985);
Michel - modista (fondata nel 1936, acquisita da Paraffection nel 1996);
Lemarié - piume e camelie (fondata nel 1880, acquisita nel 1996);
Lesage - ricamo (fondato nel 1868, acquisito nel 2002);
Massaro - calzolaio (fondato nel 1947, acquisito nel 2002);
Goossens - orafo e argentiere (fondato negli anni '50, acquisito nel 2005);
Guillet - produttore di fiori di stoffa (fondato nel 1869, acquisito nel 2006);
Montex - ricamo (fondata nel 1939, acquisita nel 2011);
Causse - produttore di guanti (fondato nel 1892, acquisito nel 2012);
Barrie - produttore scozzese di maglieria (fondato nel 1870, acquisito nel 2012);
Les Ateliers Lognon - pieghettatrice (fondata nel 1945, acquisita nel 2013);
Lanel - ricamo (fondata nel 1949, acquisita da Lesage nel 2013).*

Il concetto di Paraffection, significa “per amore di”, fu introdotto nel 2002 con l'acquisizione di Lesage, una rinomata casa di ricamo parigina, e Massaro, un famoso calzolaio. Le collezioni Métiers d'Arts di Chanel mettono in risalto il lavoro dei sette atelier che facevano parte di Paraffection all'epoca e che avevano collaborato con Chanel per decenni. L'innovativo spazio chiamato 19M ha preso forma a Parigi nel quartiere Front Populaire, al confine tra il contesto borghese e il quartiere popolare di Aubervilliers. Questo edificio, costituito da 231 moduli avvolti in un tessuto di cemento bianco con griglie che simulano l'andamento della trama del tweed, si estende su cinque piani e 25.500 metri quadrati, con un giardino interno progettato come ecosistema. Qui trovano spazio 600 artigiani d'eccezione, rappresentando il meglio del savoir-faire. 19M, un nome che combina “moda” e “métier d'art” e il 19° arrondissement di Parigi, è stato progettato dall'architetto Rudy Ricciotti, noto per opere come il museo MuCEM di Marsiglia.



Inaugurato nel 2021, 19M non è solo un luogo di produzione, ma un luogo di trasmissione dei valori del savoir-faire artigianale. Ogni artigiano che vi risiede e rappresenta una parte preziosa dell'identità di Chanel.

Le collezioni Métiers d'Arts celebrano questi artigiani straordinari, e il valore del loro lavoro è sottolineato attraverso il tempo dedicato a ogni creazione. Ad esempio: le 15 ore per creare una camelia con 2.520 cristalli Swarovski da Atelier Montex o 84 ore per una T-shirt di Lemarié, con il logo Chanel composto da 123 camelie.

Chanel, pioniera nel preservare le sue eccellenze artigianali, ha gradualmente acquisito aziende e atelier per continuare a sostenere questo progetto. 19M rappresenta un punto di incontro di maestri artigiani, un luogo dove la bellezza è creata dalle mani esperte di artigiani eccezionali. Questo spazio non solo valorizza il lusso e l'eleganza, ma contribuisce anche a sviluppare un'economia reale un ecosistema di mani che collaborano insieme. Con 19M, Chanel accoglie il futuro con gratitudine e celebra proteggendo segreti, e storie di uomini e di donne capaci di dare vita a piume e camelie, ricami e gioielli, balze e plissé.

Parlare di argomenti simili infine potrebbe sembrare qualcosa di estraneo alla maggioranza della popolazione mondiale a causa dei proibitivi e spaventosi prezzi da capogiro, che indubbiamente portano le persone ad atteggiarsi con un pessimo qualunquismo dinnanzi a queste argomentazioni. Ma un paragone efficace su cui fermarci a riflettere per cambiare il nostro punto di vista è :

A quanti piace Van Gogh !? O non so... Caravaggio ! ...o ancora Klimt ? Bene, quanti di noi possono permettersi un Caravaggio ? O un Van Gogh ? O ancora un Bansky ? O un Henry Moore ? O un Klimt ?

Questo paragone serve per riflettere sul fatto che per apprezzare una forma d'arte, un centro conservativo di tecniche, un laboratorio di creatività quale è quello della Haute Couture non serve essere parte di un élite. Per dimostrarsi vicini, acuti e disponibili verso certe tematiche non serve possedere un pezzo Haute Couture.

L'apprezzamento è oltre, è qualcosa che va ricercato, ed è possibile farlo.

Applicazioni ciuffo in piume su tulle da ricamo.



Tavolo di lavoro durante l'assemblaggio di bordure ricamate.

Nonostante la collezione presa in esame sia una Cruise, e quindi una collezione che si trova a cavallo tra altre tipologie di collezioni come dice il termine stesso -cruise- (crociera) è una presentazione dedicata alle vacanze, quindi una collezione sovrapponibile, che apre dei portali d'acquisto e di vendita in periodi dell'anno in cui non è presente una specifica tipologia di elementi vestimenti per problematiche legate al clima e quindi alla differenziazione delle esigenze nel vestire. Compiono comunque degli elementi interessanti utili a questo tipo d'indagine, dimostrando come la Couture sia intrisa nel DNA di Dior, il quale utilizza delle istanze tipiche della Couture all'interno di collezioni che non lo sono. Questo è un modus operandi che caratterizza molti brand come Dior, il quale deve far fronte ad un Heritage (vedi paragrafo 2.4) di quasi 70 anni di storia, e di moda, un lavoro che parte dall'archivio e nella quale subentrano influenze di tipo contemporaneo. L'Heritage è sicuramente un raffronto che va fatto e soprattutto è un approccio da rispettare e conservare. In questo caso il brand deve gestire collezioni destinate a un diverso pubblico, un pubblico con disponibilità e diverse richieste ma che decide di rivolgersi comunque a Dior.

Tornando alla presenza della Couture all'interno del continuo dialogo che Dior instaura nelle sue collezioni e logico aspettarsi questo tipo di approccio, in quanto Dior nello specifico nasce come brand Couture, senza dimenticare l'enorme cambiamento che scaturì dopo il 1947. In questa collezione in particolare Maria Grazia Chiuri ha sviluppato un grandissimo lavoro volto alla ricerca e alla valorizzazione dell'artigianato locale (pugliese) attuando un lavoro corale d'insieme. È opportuno prendere in esame l'esempio di Lecce come emblema di un lavoro che la Direttrice creativa porta avanti in maniera omogenea e sempre referenziate all'interno delle sue collezioni, indistintamente dal ramo d'appartenenza.

Appena dopo il tramonto la città di Lecce assiste a una vera e propria celebrazione della sua terra. Emergono infatti da tralicci in legno ammantati di lampadine le prime figure femminili che avanzano verso la piazza del Duomo.

COMUNITÀ, ARTIGIANATO E COLLABORAZIONE, COME MARIA GRAZIA CHIURI HA COINVOLTO IL SALENTO PER LA DIOR CRUISE 2021.

2.3 APPLICAZIONI:

In sottofondo una musica formata da gemiti e respiri sussurati, inquieta atmosfera o magia salentina? Questo è solo la fine del lungo processo che ha portato l'eccentrica direttrice creativa della Maison Dior Maria Grazia Chiuri a soffermarsi sulle proprie origini, romana sì, ma nata a Tricase città originaria del padre Antonio.

“Per me”, dice “essere qui è tornare ai miei ricordi alle estati che ho trascorso quando ero piccola, ci passo ancora molto tempo e ho anche una casa di famiglia”.

E' stato proprio durante il periodo del lockdown che ha iniziato a sedimentare le prime idee su questo show che, seppur di matrice personale e familiare, evoca e restituisce una visione di socialità e tradizione salentina, diventandone un vero e proprio biglietto da visita un manifesto di tradizione e craftsmanship pugliese. Questo le ha permesso di parlare dei tipici codici Dior da un punto di vista totalmente personale. Entra in gioco così l'idea di concetto “campestre” ovvero di una natura che fa riferimento al mondo del selvatico, quello del lavoro a stretto contatto con la terra, interpretando l'idea di giardino Dior (Dior amava il giardinaggio e i fiori, passione ereditata dalla madre e dalla sorella) in una chiave completamente anacronistica. Per fare questo la stessa direttrice creativa ha chiesto all'artista romano Pietro Ruffo con il quale aveva già avuto modo di collaborare di reinterpretare con le sue illustrazioni il concetto di Miss Dior^[15]. Non da meno è stato fondamentale, sempre su richiesta della Chiuri, l'intervento della coreografa gerosolimitana Sharon Eyal, sperimentatrice di tutto quello che è a contatto con il mondo del contemporaneo ricreando coreografie sui passi tipici della tarantella sempre in riferimento al mondo della tradizione pugliese aggiungendo

un tocco gioco e a tratti malinconico e sofferente. I ballerini con i loro gesti della danza raccontano la storia della puntura della tarantola. Le loro pelli infatti si ungono di sudore, i capelli sono bagnati, le fronti lucide e le scapole riflettono le luci proiettate sulla scena come coltelli taglienti. La gestualità delle mani diventa il fulcro delle azioni mentre le gonne nere trasparenti delle ballerine conferiscono un'atmosfera aleatoria, sospendendo le loro azioni tra le note delle cornamuse che, insieme a violini, tamburi e voci, innalzano la scena a pura magia. Tutto questo grazie alle composizioni del maestro Paolo Buonvino che struttura un movimento musicale da appassionato ed emotivo, a soggiogato ad emancipato, musiche interpretate dall'orchestra popolare “La notte della taranta” gruppo dedito alla valorizzazione della musica popolare salentina attraverso un ricorrente festival giunto alla ventisettesima edizione. Altro elemento caratterizzante e denominante sono le luminarie di Marinella Senatore che usa queste strutture luminose impiegate per adornare a festa le strade delle città durante le processioni e le tradizioni patronali. Grazie al suo contributo Piazza del Duomo è stata “vestita” di luci, ricoperta di colori, è diventata una piazza parlante. Il continuo lavoro dedicato al sociale svolto da Marinella viene denunciato in questa installazione ed espresso attraverso delle frasi come: “Farò bello tutto ciò che mi circonda”, oppure “illuminano l'idea che la bellezza sia anche collegata al cambiamento sociale” queste frasi compaiono incassate all'interno del reticolato ligneo che ingabbia Piazza del Duomo a festa. Maria Grazia Chiuri opera quindi con un processo creativo che diventa a suo dire un “noi” sostenendo che una collezione/progetto esiste solo se supportata da una comunità di lavoratori quali: artisti, artigiani, tecnici, ecc... Sostiene infine:

“Mi piace lavorare con altri artisti”, dice, “perché impari molto, impari pensare in modi diversi. Trovo molto noioso lavorare da soli”.

[15] L'abito “Miss Dior” è un abito disegnato da Christian Dior per la collezione spring/summer 1949. È celebre per la sua imponenza infatti, rispettando pienamente la silhouette new look lanciata nel 1947, l'abito è caratterizzato da un giardino di fiori tridimensionali realizzati in tessuto di diverse tonalità e tipologie applicati su tutta la superficie dell'abito, a testimonianza dell'amore che Dior riservava per i fiori.

Il direttore creativo di Christian Dior Maria Grazia Chiuri (al centro, in maglietta), con i suoi collaboratori. da sinistra: il compositore Paolo Buonvino, l'artista Marinella Senatore, l'artigiana del ricamo Marilena Sparasci, la coreografa Sharon Eyal, l'artista Pietro Ruffo e Maria Cristina Rizzo, presidente della Fondazione Le Costantine. Capelli, Guido Palau; trucco, Peter Philips. Fotografato da Dario Catellani, novembre 2020.



2.3.1 LE COSTANTINE, UNA REALTÀ CHE TRAMANDA E VALORIZZA

Un'associazione impegnata verso la comunità è sicuramente quella delle Costantine. Al centro c'è la volontà di tramandare quello che tempo indietro iniziarono le illuminate e emancipate fondatrici: Giulia e Lucia Starace e Lucia De Viti De Marco. Riprendendo i concetti delle fondatrici la fondazione, oggi riaperta nel 2002, si prefigge di non disperdere un patrimonio importantissimo: quello dell'arte della tessitura. Infatti il laboratorio "Amando e Cantando" nome voluto dalla fondatrice Giulia Starace, porta avanti il suo desiderio, quello di elevare sia economicamente che socialmente le donne attraverso il lavoro, volto alla produzione di materiale tessile, in realtà vere e proprie opere d'arte. I manufatti prodotti sono realizzati utilizzando antichi telai in legno a quattro licci impiegando materie prime come: cotone, lino, lana, seta e cashmere. Partendo dalle vecchie tradizioni oggi l'archivio viene arricchito da nuovi disegni e utilizzando nuovi materiali. Infatti la fondazione si proietta verso il futuro pensando ad altre donne, continuando a fornire corsi di formazione partendo dall'ideologia comune delle fondatrici secondo la quale la formazione è uno strumento di libertà, soprattutto per le donne. Precorrendo i tempi e con grande spirito imprenditoriale le tre fondatrici non smisero mai di volere l'evoluzione delle donne, confermando un'autosufficienza tutta al femminile: attraverso la creazione di arte, di elementi tangibili e tradizionali. Intuendo che dei telai lignei non sono solo dei telai e che delle donne dietro dei telai possono, devono e sono molto di più. In un mondo dominato dalla produzione industriale, la fondazione "Le Costantine" si erge come un faro di autenticità, di connessione con il passato e di valorizzazione delle tradizioni artigianali locali. Attraverso i suoi tessuti intrecciati con storie e competenze secolari, il laboratorio continua a tessere un legame tra la Puglia di oggi e il mondo contemporaneo e il lavoro femminile.



Dettagli dei tessuti prodotti dal laboratorio Le Costantine, estrapolati dal video disponibile su Youtube: Dior in Puglia the Land of Cruise 2021 inspiration.



2.3.2 MARILENA SPARASCI E LA FRAGILITÀ DEL TOMBOLO.



Una delle maestranze per eccellenza impiegate in questa sfilata è sicuramente quella che coinvolge Marilena Sparasci come sostiene “amo il tombolo in maniera tardiva”, “la mia passione nasce quasi per una conoscenza geografica” e aggiunge “ho messo su una scuola con delle mie lavoranti, sono riuscita a far passare il tombolo come forma culturale del nostro territorio”. Queste sono le parole che Marilena usa per descriversi e per descrivere il lavoro di una vita quasi a sostenere una sorta di simbiosi che la lega al suo lavoro di ricamatrice. Marilena Sparasci è molto più di una semplice artigiana; è una custode di un'arte che risale a secoli fa e che, nelle sue mani, prende nuova vita. Il tombolo non è solo un insieme di fili intrecciati ma un ponte tra le generazioni, un legame con il passato e una finestra aperta verso il futuro.

E' una tecnica per la realizzazione di un pizzo tradizionale, richiede abilità, pazienza e un legame profondo con la propria eredità culturale. Attraverso i fili che scorrono tra le sue dita, Marilena crea veri e propri capolavori tessili, intrecciando le storie del passato con la creatività del presente.

Il tombolo infatti è uno strumento per la creazione di pizzi e merletti a cuscino, dotato di fustelli (il cui numero può variare in base al tipo di disegno) sui quali vi è arrotolato del filo di cotone.

Attraverso dei spilli, che bloccano i punti cardine del tracciato,

è possibile, attraverso l'intreccio dei fili tramite i fustelli, è possibile creare pizzi caratterizzati da una finezza incredibile.

Oltre ad essere una tecnica antica e ormai al giorno d'oggi rarissima e oltre ad essere fortemente legata alla Puglia, Maria Grazia Chiuri ha voluto celebrare come in realtà questa tecnica sia sempre stata legata ad un tipo di espressione estremamente femminile e al concetto di comunità che questa tradizione porta con se, un lavoro di “ una fragilità rara “, la Chiuri dice “più che un ricamo lo definirei un pezzo d'arte”.

“NEL MIO VOCABOLARIO NON HO ANCORA IMMAGAZZINATO UN TERMINE GIUSTO PER ESPRIMERE LA MIA SENSAZIONE DI FELICITÀ”

Marilena Sparasci

La sua dedizione al tombolo è un omaggio alla bellezza, alla manualità e alla storia del nostro paese, e ci ispira a guardare avanti con rispetto verso il passato.

Dettagli dei tessuti prodotti dal laboratorio Marilena Sparasci, estrapolati dal video disponibile su Youtube: Tombolo Lace Savoir-Faire.

2.4 L'HERITAGE E L'ARCHIVIO DI MODA:

Nell'attuale panorama aziendale, il concetto di valorizzazione e custodia dell'heritage aziendale assume una rilevanza sempre più cruciale. Due istituzioni, apparentemente diverse ma profondamente connesse, svolgono un ruolo fondamentale in questo processo: L'Archivio aziendale e il Museo d'impresa. Questi due strumenti si uniscono per diffondere i valori aziendali nel presente, puntando allo stesso tempo verso il futuro. Sebbene ciascuno abbia una propria natura e scopo specifico, entrambi contribuiscono in modo significativo a preservare il patrimonio storico di un'azienda e a renderlo fruibile per le generazioni a venire.

L'Archivio aziendale si configura come un serbatoio di documenti, prodotti e materiali che si sono accumulati nel corso del tempo. Questa raccolta spontanea riflette il percorso dell'azienda nel suo sviluppo e nel suo impegno nel mondo. Fisico o digitale, l'archivio svolge un ruolo cruciale nel mantenere viva la memoria aziendale. Tuttavia, va oltre: rappresenta un ricco serbatoio di informazioni, pronto ad essere esplorato e utilizzato per ispirare nuove idee, approfondimenti e creatività.

Il Museo d'impresa invece rappresenta la manifestazione tangibile di questo patrimonio. Definito come "un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo", il museo acquisisce, espone e comunica il patrimonio materiale e immateriale dell'azienda. Ogni museo d'impresa si configura come un'entità unica poiché la storia che vi è narrata è intrinsecamente originale. Questi spazi non solo veicolano cultura ed esperienza imprenditoriale, ma agiscono anche come testimoni dell'evoluzione della società stessa: dal momento che le imprese si configurano come risposte ai bisogni della comunità, i musei d'impresa riescono a ritrarre con estrema vividezza segmenti della vita sociale passata e attuale. Gli artefatti e i servizi che contribuiscono al successo aziendale risultano essere la manifestazione tangibile delle risorse umane che l'azienda raduna.

*Archivio Ferragamo,
alcune forme di scappe in legno
appartenenti ad attrici famose.*

UNA NARRAZIONE
FATTA DI
INNOVAZIONE E
TRADIZIONE.





1985
Haute Couture Automne-Hiver 1956
Christian Dior
Passage 54 - DELPHINE
Robe



2010.9
Haute Couture Automne-Hiver 1956
Christian Dior
Passage 97 - MUSIQUE
Robe / Ensemble
CÉTOILE NE TROUVE DANS UNE ROUE



Haute Couture Printemps-Été 1952
Christian Dior
Passage 12 - BAGATELLE
Robe



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 71 - ESTHER
Robe



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 71 - ESTHER
Robe



2009.5
Haute Couture Automne-Hiver 1952
Christian Dior
Passage 71 - ESTHER
Robe



2001.1
Haute Couture Printemps-Été 1952
Christian Dior
Passage 106 - LONGCHAMP
Manteau



Il suo obiettivo non è solo educare e informare, ma anche creare un legame empatico con il marchio, trasformandolo in una sorta di modello culturale con cui il pubblico può identificarsi e condividere esperienze e ideologie.

Partendo da un presupposto fondamentale, che afferma che non è possibile comunicare qualcosa che non si conosce, l'archivio di un marchio si erige come il principale strumento per ricostruire la sua storia. Il processo stesso di ordinamento e descrizione rappresenta un momento cruciale di analisi e approfondimento, poiché riporta alla luce una vasta mole di dati e un potenziale infinito di storie da raccontare. In questo contesto, gli archivi stanno diventando sempre più rilevanti anche nell'ambito del marketing. Nell'opera di valorizzazione di un archivio, gli archivisti si avvalgono della loro profonda conoscenza della memoria aziendale, essenziale nel dialogo con gli esperti della comunicazione. Esistono principi nella pratica archivistica che non devono mai sfuggire, validi per qualsiasi tipo di archivio. Possiamo considerare, ad esempio, i principi del metodo storico e gli standard internazionali. Tuttavia, quando ci immergiamo nell'ambito degli "archivi di moda", dobbiamo concentrarci su un aspetto cruciale: far comprendere ai committenti che non stiamo solamente parlando di prodotti o, al contrario, dell'archiviazione amministrativa. Tutta la documentazione generata e acquisita all'interno dell'ambiente aziendale porta con sé significati profondi. Questo costituisce un concetto basilare nell'ambito archivistico, ma spesso viene trascurato da coloro che non sono addetti ai lavori, con il rischio di perdere informazioni fondamentali per rinverdire il prodotto e contestualizzarlo. Nel mondo della moda, l'esperienza tangibile del prodotto mantiene ancora un valore insostituibile. I capi d'abbigliamento e gli accessori possiedono una dimensione tridimensionale e tattile che è indispensabile conoscere ed esperire se si vuole consultare, osservare (anche come armatori all'interno di un museo) un archivio o un museo aziendale, e che non può essere assorbita in modo completo ad esempio se ci si approccia ad un tipo di archivio digitale, rappresento un punto a sfavore di quest'ultimo. Anche la documentazione fotografica più sofisticata, fino a oggi, può soltanto offrire una visione filtrata, una selezione rispetto all'oggetto reale.

Per gli utenti che non necessariamente cercano di apprezzare questi aspetti tangibili, la digitalizzazione rappresenta un notevole passo avanti, offrendo innegabili vantaggi. Durante il periodo

di lockdown ad esempio, diverse aziende hanno riscontrato che l'accesso tramite piattaforme online ha fatto la differenza tra poter accedere al proprio patrimonio e dover attendere. Un database digitale semplifica ulteriormente l'individuazione delle informazioni e permette di visualizzare più chiaramente i collegamenti e le relazioni archivistiche. Inoltre, una buona digitalizzazione agevola anche la gestione dell'archivio fisico e ne preserva la conservazione, riducendo al minimo gli spostamenti e quindi l'usura. Scorrere un inventario cartaceo obbliga a una visione più ampia, permettendoci spesso di scoprire ciò che non stavamo cercando inizialmente. Una ricerca digitale, al contrario, restituisce immediatamente i dati di interesse, saltando questa fase di "interlocuzione" con l'insieme di documenti. Tuttavia, se una descrizione accurata è stata fornita e si desidera una comprensione più profonda, basta ampliare il proprio spettro di ricerca.

Parlando della professione dell'archivista invece c'è da dire che non è facile concentrare tutte le competenze necessarie in una singola persona. Nel ruolo di guida di un team, la professionalità archivistica si dimostra l'ideale per evitare errori grossolani. Tuttavia, quando si tratta del mondo della moda, è altrettanto cruciale avere una comprensione di base della storia del settore, oltre a conoscenze e terminologie tecniche relative ai tessuti (conoscenza fondamentale per la loro preservazione) e alla lavorazione, all'assemblaggio sartoriale e via dicendo. Nel contesto delle campagne di digitalizzazione, è indispensabile che gli operatori abbiano la capacità di utilizzare software per la modifica grafica, audiovisiva e sonora, ma anche disporre di spazi e strumentazioni che mantengano in condizioni ottimali gli oggetti da conservare. Questo stesso concetto di valorizzazione del passato ha trovato spazio anche nell'industria della moda. Si sta assistendo a un ritorno alle origini, con una nuova passione per ciò che è stato precedentemente realizzato. È una tendenza che potrebbe riflettere la ricerca di stabilità in un periodo di incertezza economica. La moda sta rispondendo con una serie di collezioni, iniziative e riflessioni su ciò che è stato e cosa potrebbe essere ancora. L'attenzione verso i patrimoni storici dei marchi di moda è in costante crescita, manifestandosi attraverso iniziative come il Museo di Ferragamo e il Garden di Gucci a Firenze, il Silos di Armani, le esposizioni di Fendi presso il Palazzo della Civiltà Italiana a Roma e le reinterpretazioni di capi storici da marchi

Abito proveniente dall'archivio Dior.



come Dolce&Gabbana, Givenchy e Prada. Un esempio recente è il lancio dell'archivio Valentino, attraverso una collezione numerata di pezzi storici presentata per la prima volta durante la sfilata Valentino Rendez-vous primavera-estate 2022.

Questa tendenza potrebbe essere interpretata come una risposta all'evoluzione delle preferenze dei consumatori. Il pubblico sembra essere sempre più attratto dal passato, impazzendo per il vintage e dimostrando una certa ritrosia nei confronti dell'innovazione. In un mondo dove la novità non è più un punto di partenza scontato, ma piuttosto un terreno incerto e rischioso, molte aziende si stanno interrogando: perché spingere verso l'innovazione se il pubblico sembra più incline al già conosciuto? Sembra che queste tendenze siano state sostituite dalla qualità e dalla prospettiva di possedere pezzi "per sempre", incoraggiando gli acquirenti a cercare sicurezze presso qualsiasi fonte le offra, compreso il mercato dell'usato e soprattutto del vintage se necessario.

L'industria della moda ha risposto a questa domanda in modi vari e creativi. Marchi come Gucci e Balenciaga hanno abbracciato l'heritage aziendale per rafforzare il proprio marchio, rivisitando elementi storici nelle loro collezioni e attraverso diverse iniziative e progetti. Questo approccio non solo ha il potere di evocare ricordi e sensazioni, ma anche di costruire una connessione emotiva tra il marchio e il consumatore aumentando la già citata esperienza di storytelling. Tuttavia, è cruciale trovare un equilibrio tra la tradizione e l'innovazione. La forte connessione con l'heritage può conferire stabilità e autenticità, ma potrebbe anche limitare la libertà creativa e ostacolare la ricerca di nuovi percorsi. Per affrontare questa sfida, i direttori creativi svolgono un ruolo chiave, devono essere in grado di reinterpretare il passato in modo innovativo, creando un ponte tra le radici storiche e le esigenze contemporanee. Questa capacità di navigare tra tradizione e sperimentazione è ciò che consente all'industria della moda di continuare a evolvere, trarre ispirazione dal passato e proiettarsi nel futuro. In un mondo in cui le esigenze finanziarie e pratiche coesistono con l'aspirazione alla bellezza e all'innovazione, la sinergia tra passato e futuro diventa essenziale per il successo duraturo delle aziende e delle industrie. Il dialogo tra l'eredità del passato e le sfide del futuro definisce il percorso evolutivo delle aziende e il modo in cui queste si relazionano al pubblico e ai consumatori.

Molti grandi nomi della moda hanno finalmente abbracciato ciò che li ha resi unici, riscoprendo le loro radici e incorporando

elementi storici nelle loro creazioni. Questo rifletterà forse il desiderio di stabilità e autenticità in un mondo che sembra sempre più incerto e mutevole. La recente storia di addii e cambiamenti nelle leadership aziendali, come l'addio di Jeremy Scott o la fuga del duo creativo GmbH da Trussardi, evidenzia la complessità di bilanciare la tradizione con l'innovazione. Un aspetto interessante è come alcuni marchi abbiano fatto del ritorno all'heritage una parte integrante della loro narrazione. Gucci, ad esempio, ha dedicato intere campagne pubblicitarie alla sua linea di valigie che richiamano l'estetica dei viaggi degli anni settanta. Questi accessori non sono solo oggetti fisici, ma veicoli di memorie e storie di un'epoca passata. Allo stesso modo, Balenciaga, Hermès e Chanel hanno fatto appello al passato per giustificare il presente, inserendo rimandi simbolici e iconici nelle loro collezioni. Questa tendenza sembra essere resiliente rispetto alle crisi economiche o ai cambiamenti nei mercati. Mentre abbracciare le radici può conferire un senso di autenticità e riconoscimento, è altrettanto importante evitare di cadere nell'eccessiva conservazione o di soffocare la creatività. Marchi come Loro Piana e Brunello Cucinelli, che si affidano al "Made in Italy" per mantenere la coerenza e la fiducia, devono fare attenzione a non sacrificare la libertà di esplorare nuovi orizzonti. La sfida è trovare un equilibrio tra la conservazione della tradizione e apertura all'innovazione, in modo da garantire la vitalità a lungo termine dell'azienda. Un ruolo chiave in questo processo è affidato ai direttori creativi, che devono essere capaci di reinterpretare l'archivio aziendale in modo innovativo. Maria Grazia Chiuri in dialogo con Valeria Palermi dichiara a riguardo:

“IL MIO APPROCCIO DA DIOR È STATO MOLTO CHIARO: SONO SEMPRE STATA CONSAPEVOLE DELLA STORIA DELL'AZIENDA E HO TENUTO CONTO DELL'HERITAGE, MA HO LAVORATO PER INTERPRETARLO IN UN MODO CHE MI RAPPRESENTI, CONTEMPORANEO, CON UNA MIA VISIONE DI MODA CHE È ITALIANA E NON FRANCESE”.

Questo richiede una profonda comprensione delle radici storiche del marchio e la capacità di connetterle alle aspettative e alle aspirazioni moderne e anche saper valorizzare un tipo di moda considerata nazionale, riuscire in qualche modo a preservare dei caratteri identitari che distinguono un paese dall'altro. I direttori creativi devono trovare nuovi modi per tradurre l'eredità del passato in un linguaggio contemporaneo, coinvolgendo il pubblico con narrazioni rilevanti e coinvolgenti. In conclusione, l'heritage aziendale gioca un ruolo cruciale nel panorama aziendale moderno, non solo come fonte di ispirazione ma anche come base solida su cui costruire il futuro. La moda, come altre industrie, sta navigando tra la preservazione della tradizione e l'esplorazione dell'innovazione. Questa sinergia tra passato e futuro rappresenta il cuore stesso dell'evoluzione aziendale, un dialogo costante tra ciò che è stato e ciò che sarà.

Palazzo Settimani, sede Archivio Gucci.



2.5 STRUTTURE VESTIMENTARIE ETRUSCHE:

I riflessi di un'epoca passata si rivelano spesso nei dettagli, nei colori e nelle forme dell'abbigliamento. Esplorando i capi d'abbigliamento di antiche civiltà, possiamo tracciare una linea diretta tra le scelte di moda di allora e le tendenze che ci circondano oggi. L'arte di vestirsi è sempre stata un modo per esprimere la cultura, il gusto estetico e la posizione sociale di una società. Le testimonianze dell'abbigliamento antico non sono semplici indumenti, ma frammenti di storie di popoli che hanno influenzato in modo indelebile il modo in cui vediamo la moda. In questa prospettiva, esploriamo l'abbigliamento di un'antica civiltà, scoprendo le peculiarità che l'hanno reso unico e come tali elementi abbiano contribuito a definire i tratti distintivi dell'epoca. Dall'analisi di tessuti, forme e dettagli decorativi emergono sfumature di una cultura che ha saputo trasformare abiti in vere opere d'arte, lasciando un'impronta indelebile. Oltre al suo significato storico, l'abbigliamento antico ha lasciato un'impronta profonda sulla moda contemporanea. Le tendenze che si sviluppano oggi sono spesso un riflesso di stili passati, reinterpretati e adattati alle sensibilità del nostro tempo. La moda è un ciclo senza fine in cui elementi distintivi dell'abbigliamento antico possono risorgere, dando nuova vita a tradizioni e influssi culturali che sembravano sepolti nel passato sancendo quel legame inossidabile tra costume e moda. L'abbigliamento non è solo un semplice rivestimento del corpo, ma una testimonianza vivente di storie, valori e cambiamenti che hanno segnato il corso della storia. Attraverso lo studio e l'apprezzamento dell'abbigliamento antico, possiamo connetterci con tutto ciò che risulta a noi come precedente, riconoscere l'evoluzione della moda nel corso dei secoli e celebrare l'arte intrinseca nel vestire.

La moda degli Etruschi si distingue per tessuti variopinti, tonalità chiare e luminose, e contrasti accattivanti. I tagli dei vestiti spaziano in forme diverse, riflettendo un marcato senso dell'eleganza e un gusto per la raffinatezza, l'estro e la fantasia. Queste caratteristiche definiscono chiaramente lo stile unico dell'abbigliamento etrusco. Tra le civiltà antiche, poche sono state capaci di creare un guardaroba così variegato e vivace. Gli Etruschi si differenziavano dagli austri Greci e dall'austerità dei Romani, preferendo abiti originali e

**NASCOSTE DA
PANNI DI LANA
SCOPERTE
DA VELI IMPALPABILI.**

colorati, spesso con un tocco stravagante. Esaminando gli oggetti etruschi giunti fino a noi, possiamo immergerci in una civiltà che abbracciava il benessere, il lusso e un approccio aperto alla moda. Persino gli strati sociali meno abbienti e gli schiavi sembravano apprezzare abiti più belli e pregiati di quanto ci si aspetterebbe dal loro status sociale. L'analisi dell'abbigliamento di quel periodo rivela un autentico stile etrusco, caratterizzato da abiti con varie fantasie o da pezzi bianchi ed eleganti, attentamente curati nei dettagli, ma anche la forte presenza di elementi rossi e violacei, i quali rappresentavano un verso accostamento artistico. Mantelli con tagli arrotondati, scarpe a punta e gioielli preziosi e stravaganti erano indossati anche dagli uomini. Ci sono diverse peculiarità che rendono unica e sorprendentemente moderna la moda etrusca. Ad esempio, soprattutto nell'era arcaica, le donne indossavano spesso abiti tradizionalmente maschili, come le toghe e i mantelli, anche se in realtà la moda etrusca come quella greca sotto questo aspetto definiva delle caratteristiche che oggi definiremo -gender fluid- ovvero l'abbigliamento era in alcuni casi sovrapponibile e interscambiabile, per esempio alcune tuniche e i mantelli venivano avvolti intorno al corpo fermati con delle fibule. Sancendo quindi una sorta di parità vestiaria perlomeno nei termini di -indossare un capo-, (è ovvio che le donne professassero un culto diverso per la bellezza e sulla propria auto-definizione estetica).

Le donne etrusche sembravano adattarsi al clima indossando mantelli simili a quelli degli uomini per proteggersi dalle intemperie. La moda etrusca si caratterizzava anche per la vasta gamma di forme di abbigliamento, una caratteristica unica in confronto ad altre civiltà coeve. A differenza della moda romana, dove la decorazione aveva spesso un significato simbolico, la moda etrusca si concentrava principalmente sull'aspetto ornamentale. Inoltre, a differenza della rigida associazione tra abbigliamento e classe sociale romana, gli Etruschi sceglievano i propri vestiti in base al proprio gusto individuale, senza restrizioni sociali.

Il sarcofago, (di Larthia Seianti) risulta particolarmente centrale per la quantità di dettagli presenti; realizzato in terracotta, proviene da Chiusi e spicca per la sua decorazione sontuosa, un fregio ornato

da motivi floreali. Sul sarcofago troneggia il ritratto di Larthia, una donna appartenente a una facoltosa famiglia di Chiusi nel II secolo avanti Cristo. Quest'opera d'arte non solo brilla per la sua qualità indiscussa, ma costituisce anche un documento di rilievo sulla moda e le usanze degli Etruschi. Inoltre, gran parte della sua originaria policromia è stata preservata, poiché il sarcofago era dipinto a colori. Il ritratto raffigura Larthia distesa sulla sua kline, un letto particolare su cui gli antichi si sdraiavano durante i banchetti, mentre si ammira allo specchio, scostando con grazia il velo che le avvolge la testa. I gioielli che adorna (orecchini a disco con pendenti dorati vistosi, bracciali anch'essi dorati, un bracciale da bicipite noto come armilla, un diadema e un pendente a testa di Medusa sullo scollo) sottolineano il suo elevato status sociale. La sua veste rivela il raffinato gusto delle donne etrusche: una tunica candida, adornata da tre fasce (la decorazione rigata, singola o multipla è un elemento distintivo della moda etrusca) verticali violette e cinturata in vita da una cintura ornata di borchie. Con uno scollo a V, enfatizzato da bordature violacee, la tunica scende fino alle gambe lasciando scoperti solamente i piedi. Questo capo di abbigliamento ha un nome specifico: chiamato chitone, deriva dall'abbigliamento greco. Larthia indossa una variante a maniche corte, ma il chitone poteva anche essere privo di maniche (vale la pena sottolineare che questo indumento era versatile per tutte le stagioni, realizzato in lana o in lino leggero per le giornate più calde). Questa veste risultava comune anche nella civiltà greca e romana, inoltre era l'unico indumento che i schiavi e i popolani indossavano. Molte testimonianze figurative rappresentano una versione lunga del chitone in lana spessa, il quale fungeva da abito. In diverse statuette emergono i primi elementi decorativi preferiti dagli artigiani, losanghe scacchi e righe.(questo compare evidente in un coperchiò cinerario rappresentate un defunto con una tunica a scacchi, Chiusi Museo Archeologico).

I mantelli invece, assomigliavano ad una grande cappa in lana pesante, questa tipologia vestimentaria è un capo relativamente semplice, gettato sulle spalle e fatto cadere diritto, creando un rettangolo di tessuto sulle spalle.

La versione corta del mantello è denominata himation, indossata sia dagli uomini che dalle donne, anch'essa con origini greche. In molti casi, il mantello era fissato su entrambe le spalle mediante bottoni finemente decorati, testimoniando la sofisticata arte dei gioiellieri etruschi.

Nei rilievi che decorano le urne etrusche con scene diverse, molti personaggi sono raffigurati indossare questa particolare veste, fermata in vita da una cintura che conferisce all'insieme l'aspetto di una sorta di gonnellina. Inoltre, un capo d'abbigliamento tipicamente maschile (ma a volte indossato anche dalle donne) è la tebenna: un mantello lungo che viene sovrapposto al chitone e rappresenta l'evoluzione dei mantelli sopra citati, può essere posizionato su entrambe le spalle e poi fatto cadere diritto, oppure fermato in modo asimmetrico su una sola spalla. È una tabenna l'indumento che indossa Apollo (Apollo di Veio, Museo di Villa Giulia), il quale presenta una ricchezza nella rappresentazione delle pieghe. La tebenna è in realtà l'indumento da cui è derivata la toga romana: infatti, può essere indossata anche senza il chitone. Nella statuetta che rappresenta il dio Vertumno, conservata anch'essa nel Museo Archeologico di Firenze, la divinità che presiedeva ai cambi di stagione è ritratta con un chitone a maniche corte e una tebenna fermata sulla spalla sinistra.

Durante la fase classica, ad esempio, si iniziò a decorare i chitoni con nappe, fiocchi o bottoni sulle spalle (come si può notare anche sul chitone di Vertumno, dove una lunga piega di tessuto scende dalla spalla destra del chitone a maniche corte). Le modalità di indossare i capi cambiarono attraverso le diverse epoche. Nel periodo ellenistico, emerse l'abitudine femminile di stringere il chitone con una cintura appena sotto il seno, come evidente nell'urna della dama di Perugia, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Siena. Inoltre, a seconda dell'evoluzione delle mode, alcune fogge ebbero più successo di altre. Durante il periodo ellenistico, ad esempio, divenne popolare il chitone smanicato, oppure fissato con spille per lasciare le braccia scoperte.

Durante la prima fase, l'abbigliamento risultava notevolmente diverso, con stili che la moda avrebbe poi reso obsoleti quando la cultura etrusca fu influenzata dalla moda greca. Per le donne, le lunghe tuniche costituiscono l'indumento principale, realizzate in vari tessuti, accompagnate da corpetti o maglie, spesso adornati con varie decorazioni. Con il tempo questa veste (la tunica) si arricchì in termini di evoluzione tessile; divenne più morbida lasciando spazio alla formazione di pieghe. Questo dettaglio lascia

trasparire l'estrema leggerezza dei tessuti utilizzati, infatti, il gesto di sollevare l'abito con una mano è un movimento che vediamo ripetersi spesso in molte statuette femminili. Questo lascia trasparire come le tuniche potessero essere realizzate in diversi tessuti: pesanti e leggeri. La controprova di ciò è possibile verificarla osservando le rappresentazioni pittoriche. Sono presenti iscrizioni dipinte nella quale compaiono tuniche drappeggiate, le quali ci lasciano interpretare un tessuto leggero preferibilmente in lino, mentre altre risultano essere rappresentate con una rigidità maggiore, (con assenza di pieghe). Questo dettaglio rivela la pesantezza del tessuto ricadendo quindi su lane pesanti. Dall'inizio del III secolo la civiltà etrusca venne influenzata dalla forte presenza greca, tuniche e mantelli si aprirono lasciando spazi ad ampi panneggi e morbidi, derivanti categoricamente da quell'influenza di tipo greco. Osservando ancora le opere del Museo Archeologico di Firenze, notiamo che sia Vertumno che Larth Tharnie indossano un altro capo di derivazione ionica, oltre al chitone: i calcei repandi, stivaletti a punta chiamati così per la particolarità di avere la punta curvata all'indietro. Questi stivaletti, tra gli indumenti più distintivi dell'abbigliamento etrusco, sono anche di origine orientale. Vengono allacciati attorno alla caviglia con lacci o cinture. Inoltre, ci sono scarpe di diverse forme, basse e senza punta, fermate con stringhe. Per l'estate, vi sono sandali di varie forme e dimensioni, come quelli indossati da Larthia nel sarcofago di Firenze.

La moda etrusca avrebbe poi influito sulla moda romana, anche se i romani, quando vennero a contatto con gli Etruschi, rifiutarono il tratto distintivo principale dell'abbigliamento etrusco: il lusso. Gli Etruschi, infatti, erano noti per il loro benessere sin dal settimo secolo avanti Cristo. La loro prosperità veniva espressa attraverso il lusso e l'eleganza dell'abbigliamento, poiché le città del nord Italia trassero ricchezza dall'estrazione e lavorazione dei metalli, mentre quelle a sud di Roma prosperavano grazie al commercio. Tuttavia, i romani dei primi secoli, specialmente in epoca repubblicana, criticavano gli Etruschi per la loro enfasi sul lusso, che ritenevano corrompere la moralità. La cultura etrusca divenne quindi un termine di paragone negativo. Questa percezione tuttavia non impedì ai romani di adottare alcuni capi d'abbigliamento etruschi, adattandoli al loro gusto. Tuniche, toghe e mantelli, purificati dagli eccessi, furono successivamente introdotti nell'abbigliamento romano, influenzando le mode che sono entrate nell'immaginario collettivo. Ancora oggi, l'abbigliamento etrusco continua a ispirare le creazioni dei principali atelier di moda.

2.6 LA COUTURE EST... FÉMININE:

LA PARIGI DI MADAME GRÈS E MADELEINE VIONNET.

Madeleine Vionnet e Madame Grès, due couturières pioniere della loro epoca, sono state tra le prime donne a emergere in un'industria dominata dagli uomini. La loro audacia nel sfidare le convenzioni dell'epoca è stata rivoluzionaria e ha dimostrato che il genere non dovrebbe mai costituire un ostacolo al successo. Il loro straordinario talento nell'arte di creare abiti ha ridefinito lo stile femminile nel XX secolo, lasciando arrivare a noi, oggi, una produzione che riesce a urlare contemporaneità. Hanno modulato l'immagine della donna sciogliendola dalle costrizioni passatiste, arrivando al grado di dover illustrare alle loro clienti come si indossasse un abito, tanto era povero di struttura. Entrambe sono diventate icone dell'Haute Couture francese, sperimentando con tessuti, drappaggi e silhouette per creare capolavori moda che hanno ispirato generazioni di designer. Il loro spirito pionieristico ha aperto la strada ad altre donne in cerca di opportunità e riconoscimento in un settore tradizionalmente maschile. Le due storie di Madeleine Vionnet e Madame Grès offrono una riflessione importante sulla perseveranza, la creatività e il contributo delle donne nell'ambito della moda e al di là di esso, sancendo una conversazione tra tessuti, fili e ovviamente Parigi...

2.6.1 MADELEINE VIONNET:

Se Mademoiselle Chanel donò alla donna un abbigliamento moderno, Madeleine Vionnet lasciò un'impronta senza pari nella moda internazionale, un'eleganza classica arricchita da un tocco senza tempo.

“Se oggi è possibile parlare di una scuola Vionnet, è soprattutto perché io mi sono dimostrata nemica della moda. Nei fugaci capricci stagionali sta un elemento di superficialità, di instabilità, che scandalizza il mio senso di bellezza”.

Madeleine Vionnet

29 maggio 1937

Affermava con determinazione Madeleine Vionnet. Nonostante la sua presenza dimessa e priva del magnetismo di Gabrielle Chanel, Diana Vreeland la definì con ammirazione “la sarta più importante del ventesimo secolo”. Nata nel 1876 a Chilleurs-aux-Bois, in una famiglia modesta, a soli 11 anni Madeleine cominciò il suo percorso come apprendista sarta. Alla giovane età di 23 anni, dopo un matrimonio finito male e la tragica perdita della sua unica figlia, si trasferì a Londra, dove rimase affascinata e ispirata dalla rivoluzionaria danza di Isadora Duncan. Fu in questo periodo che la sua vita prese una svolta decisiva. Nel 1902 fece ritorno a Parigi e trovò lavoro presso l'atelier Sorelle Callot. Nel 1907, ebbe l'opportunità di unirsi alla rinomata maison di Jacques Doucet. L'anno 1912 segnò un punto cruciale, quando Madeleine Vionnet fondò la sua propria casa di moda al numero 222 di Rue de Rivoli. In un'epoca in cui l'abbigliamento femminile era ancora vincolato a pesanti crinoline e busti stretti, Vionnet si distinse per l'approccio innovativo di creare abiti che esaltassero le curve naturali del corpo femminile. Utilizzando tagli in sbieco e geometrie artistiche, giocando abilmente con la flessibilità dei tessuti, dando vita a capolavori senza tempo. Il corsetto, utilizzato per secoli per scolpire la figura femminile, ha deformato il corpo delle donne per conformarsi

UNA STORIA TRA SBIECO E BLIN BLIN.



alle mode del momento. La pratica del corsetto diventò così una pratica scomoda che ha portato all'evoluzione del "déshabillé", un capo di lingerie indossato per il sollievo nel pomeriggio. Nel 1906, la ballerina Isadora Duncan performò per le sue messe in scena senza corsetto ne reggisenò, suscitando scalpore e influenzando la stilista Vionnet la quale rimase enormemente affascinata dalla libertà che il gesto di Isadora Duncan poteva rappresentare per la liberazione del corpo femminile dalle costrizioni. Vionnet partendo da questa suggestione creò la sua collezione di "déshabillés" ispirata alla naturalezza del corpo femminile.

Anche durante i periodi più tumultuosi, come l'era della Grande Guerra, Madeleine Vionnet rimase una figura influente, partendo alla ricerca di nuove ispirazioni in giro per l'Europa. Fu durante il suo soggiorno a Roma che la sua creatività raggiunse nuove vette. Il movimento futurista, introdotto in Italia nel 1909, ha avuto un'influenza significativa su molte sfere creative, inclusa la moda. Madeleine Vionnet, è stata influenzata da questo movimento e dal cubismo. Mentre i cubisti si concentravano sulle forme geometriche per esprimere l'arte, Vionnet ha tratto ispirazione dal futurismo per creare tagli innovativi e dinamici nei suoi abiti. Thayaht, artista influente, ha fortemente influenzato il lavoro di Vionnet attraverso i suoi schizzi di abiti pubblicati su riviste. Nei suoi disegni dal 1920 al 1924, Thayaht riuscì a trasmettere l'illusione del movimento disegnando linee di abiti nello spazio circostante, incorporando così l'essenza del futurismo. Questo ha portato a una fusione tra le linee statiche del cubismo e l'illusione di movimento del futurismo. Gli abiti di Vionnet hanno abbracciato questa estetica, con parti e rifiniture che si estendevano oltre il corpo, evocando l'idea di oggetti in movimento nello spazio. Questa caratteristica è stata espressa in modo più sottile attraverso abiti con foulard e gonne a taglio circolare. Vionnet ha reso l'abbigliamento una nuova dimensione estetica, emulando l'idea futurista di oggetti che si fondono con lo spazio circostante. In definitiva, l'interazione tra il cubismo e il futurismo ha ispirato Vionnet a creare abiti che sembrassero integrarsi nello spazio circostante. La collaborazione con l'artista futurista Thayaht, contribuì a creare il celebre logo Vionnet, un perfetto connubio di classicità e modernità. Vionnet, prendeva inoltre ispirazione dalle urne greche del Louvre. Questa ispirazione è evidente nei suoi schizzi di abiti del dopoguerra. Vionnet affermava che amava studiare costumi e mode passate poiché rivelavano molto sulla loro epoca e sulle persone che le indossavano. I vasi greci le fornivano



Abiti da sera a cura di Madeleine Vionnet.



ispirazione, in particolare le immagini di donne splendidamente vestite e le linee dei vasi stessi. Nell'abbigliamento della Grecia classica, c'erano due forme fondamentali: il chitone (abito) e la clamide (mantello), entrambi basati sulla forma rettangolare. La clamide, un indumento monospalla, veniva spesso indossata con un lato aperto e l'angolo destro gettato sulla spalla sinistra. Le pieghe dell'indumento erano modellate per abbracciare il corpo in modo elegante. Questo stile di abbigliamento influenzò il modo in cui Vionnet progettava i suoi abiti, sfruttando pieghe e dettagli che adornavano e valorizzavano il corpo. Vionnet utilizzava anche il concetto di proporzione aurea, che i greci applicavano nella loro architettura e arte, per creare silhouette armoniose. Questa proporzione potrebbe aver ispirato il ribassamento del punto vita nei suoi abiti, anche se Vionnet non fu l'unica ad essere influenzata dall'abbigliamento greco, il suo interesse durò nel tempo. Per Vionnet, infatti l'abbigliamento non era solo moda passeggera, ma doveva essere duraturo nel tempo. In sostanza, l'influenza della Grecia classica si rifletteva nelle creazioni di Vionnet, che cercava l'armonia e la durata nelle sue opere.

Nel 1923, Vionnet spostò la sua maison negli spazi più ampi di Avenue Montaigne. Sin dagli esordi, fu osannata per i suoi abiti fluidi tagliati in sbieco, che rispecchiavano l'essenza dell'arte sartoriale senza l'uso di artifici. Preferendo il drappeggio al disegno, Vionnet trasformava il tessuto su manichini snodabili per creare abiti che emulassero l'effetto una seconda pelle. La sua maestria era tale che le clienti, tra cui celebrità come Marlene Dietrich e Joan Crawford, portavano spesso le loro domestiche affinché imparassero l'arte di drappeggiare il vestito sul copro. La modellistica tradizionale si basava su modelli piatti, che rappresentavano forme geometriche derivate dalle misurazioni corporee. Tuttavia, il drappeggio, ottenuto attraverso l'improvvisazione, divenne più comune nel corso del XIX e del XX secolo, anche se con una precisione inferiore rispetto ai modelli geometrici. L'accuratezza veniva spesso raggiunta attraverso la competenza dell'interprete, che traduceva le nuove idee in modelli originali. Madeleine Vionnet aveva un approccio unico: utilizzava le forbici per tagliare la mussola, drappeggiandola sul suo manichino da artista in legno, per definire forme e dettagli dell'abito. Un manichino di sessanta centimetri, abilmente articolato, assiste Madeleine nell'ardua ricerca dell'equilibrio tra le proporzioni del corpo e l'assemblaggio minimale dell'abito, riuscendo a compiere una delle sfide più ambite dagli stilisti: un capo con una singola cucitura. Vionnet credeva che l'uso del tessuto fosse più efficace dell'uso della matita e del disegno. Drappeggiare un modello

Creazione di Madeleine Vionnet, Maison Vionnet, Paris, anni '30.

richiedeva di pensare in termini tridimensionali e di combinare gli elementi della sartoria. L'approccio di Vionnet rappresentava un'interazione tra sartoria e design. Osservava gli abiti dei passanti per studiarne la costruzione e immaginava su di essi possibili miglioramenti. Questa fusione tra tecnica e creatività costituiva la base del suo genio, e lei stessa si definiva una "sarta-creatrice". Il suo genio, definito da Egon Friedell come la scoperta di nuove relazioni tra il tessuto e il corpo, tardò ad emergere completamente e si sviluppò grazie all'esperienza accumulata nel corso del tempo.

In un'epoca in cui il termine "sarta" era umiliante nell'industria dell'abbigliamento, Vionnet lo abbracciò con fierezza, poiché comprendeva che questa definizione non poteva più coprire la vastità delle competenze richieste. Mentre oggi è comune etichettare come sarta chiunque lavori con i tessuti, Vionnet riconosceva la complessità di questa figura e ne incarnava sulla sua pelle attraverso la sua esperienza la pura essenza. Un abito, come sostiene Vionnet, va oltre la sua funzione di semplice copertura. Deve rispondere alle curve e ai movimenti del corpo, mantenendo un equilibrio tra la forza di gravità e la bellezza estetica. La vestibilità e la sospensione sono termini chiave in questa comprensione. La vestibilità si riferisce all'adeguamento del tessuto alle dimensioni tridimensionali del corpo, mentre la sospensione affronta il rapporto tra il vestito e la forza di gravità, che deve essere in armonia per presentare l'abito in tutta la sua bellezza. L'ornamento, è l'elemento finale dell'abito, si concentra esclusivamente sull'estetica. L'atto di adornare significa conferire bellezza e distinzione. L'ornamento può derivare dal colore e dalla consistenza del tessuto stesso o può essere aggiunto attraverso decorazioni, con l'intento di incorniciare parti del corpo o mettere in risalto specifiche caratteristiche. Nel panorama dell'industria dell'abbigliamento americana, le diverse fasi del processo di confezione sono affidate a specialisti diversi, ma Vionnet eccelleva in tutti gli aspetti, non era solo una designer nel senso stretto del termine, ma anche un'abile tecnica, immaginava quello che voleva realizzare ed era abilita nel realizzare ciò che pensava.

"Lo stilista dovrebbe comportarsi come un geometra, poiché il corpo umano crea delle forme geometriche alle quali devono corrispondere i materiali"

Partendo da forme geometriche basilari come il quadrato, il triangolo e il cerchio, Madeleine Vionnet crea un insieme che trova punti naturali di ancoraggio sulle spalle o in vita. Allo stesso tempo, sfrutta le proprietà della stoffa, giocando con peso ed elasticità. Le innovazioni di Vionnet nel taglio non sono spettacolari nella forma complessiva dell'abito, ma si

Madeleine vionnet CHICAGO HISTORY MUSEUM.



avvertono nella comodità e nel benessere che conferiscono a chi lo indossa. Questo è il mistero Vionnet: la sua padronanza tecnica e la capacità di scomporla in soluzioni nuove, come le combinazioni inusuali di elementi in una manica o un colletto, o le nuove transizioni tra corpino e gonna. Ogni modello di Vionnet, apparentemente semplice, nasce da geometrie sapienti per le quali il mestiere non ha ancora una nomenclatura definita. La parola “designer” ha subito un’evoluzione nel corso degli anni, spesso associata a un’idea originale per un capo e alla supervisione del suo processo di realizzazione. Tuttavia, questa definizione è stata distorta, poiché spesso è stata confusa con la creazione di schizzi. Gli elementi del design - linea, forma, dimensione, valore, trama e colore - giocano un ruolo cruciale nella creazione armoniosa di un abito. L’armonia, ottenuta attraverso l’equilibrio tra ripetizione e contrasto, è ciò che rende un design attraente. Le sfide dell’industria dell’abbigliamento americana hanno portato a una connotazione errata del termine “designer”. La prevalenza degli schizzi rispetto alla creazione di modelli ha contribuito a questa distorsione. Tuttavia, Vionnet e la sua visione ci ricordano che il design non può essere ridotto a un mero schizzo, ma richiede un’integrazione equilibrata di competenze tra conoscenza del tessuto, del corpo, dell’importanza della gravità (ovvero sviluppare abilità nel prevedere come un tessuto cade a piombo nei confronti della gravità) e l’ornamento necessario per raggiungere l’armonia estetica.

L’uso del taglio sbieco costituisce il distintivo di Madeleine Vionnet, anche se lei stessa ha chiarito che non è stata l’inventrice di questa tecnica ma è inevitabile riconoscerne il suo utilizzo innovativo e avveniristico, applicandolo in modo innovativo sull’intero abito e sfruttandone l’elasticità in modi diversi, adattandolo in armonia con le forme del corpo o enfatizzandola con ampiezze fluide. Oltre a ciò, Madeleine ha studiato altre proprietà delle stoffe, come il peso per ottenere cadute impreviste, l’aspetto per giocare con le luci e le diverse sfaccettature per creare contrasti tra lucido e opaco. Nelle sue parole, “Ho dimostrato che un tessuto libero di ricadere su un corpo privo di corazze offriva uno spettacolo di armonia per eccellenza. Volevo che il tessuto avesse un equilibrio tale che con il movimento le sue linee non fossero sconvolte, ma ancor più esaltate” emerge questo saldo concetto che guidava la sua progettazione. La sua profonda comprensione delle stoffe e la capacità di valutare le loro qualità la rendevano un’interlocutrice apprezzata dai produttori, specialmente dai setaioli di Lione. Collaborando con fornitori come la casa Bianchini-Ferier, che le forniva stoffe suggestive come crêpe de Chine, romain, raso e georgette, Madeleine intraprendeva un dialogo stimolante che

spingeva i fornitori a sperimentare nuove direzioni. Ad esempio, venivano prodotte stoffe di altezze maggiori per meglio adattarsi al taglio sbieco. Talvolta, venivano riprese tecniche antiche, ora dimenticate, per rispondere a nuove esigenze. Un esempio è il crêpe romain, broccato ‘à tonneaux’, creato appositamente per Madeleine Vionnet dalla ditta Ducharne (nota per la produzione di tessuti straordinariamente lavorati) sulla base di ricami creati anni prima dalla Maison di ricami Lesage.

Nel periodo di massima fioritura, l’atelier di Avenue Montaigne si frammentava in venti piccoli laboratori, impiegando oltre mille artigiani. Vionnet stessa aveva sofferto la povertà da giovane, ed era desiderosa di garantire il meglio per le sue dipendenti. In questo spirito, all’interno della maison fece costruire cucine, refettori, asili, palestre, infermerie e persino uno studio dentistico creando un ambiente dove le sue artigiane potessero sentirsi stimolate e valorizzate. Nel 1939, poco prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Vionnet presentò la sua ultima collezione e scelse di ritirarsi dall’industria.

La sua influenza la sua ammirazione si estesero anche tra i suoi contemporanei e successori. Christian Dior la considerava una pietra miliare nell’arte della moda, mentre Cristóbal Balenciaga la definiva “Maestra di stile”. John Galliano riconobbe in lei un’ispirazione fondamentale, e Azzedine Alaïa la considerava “l’inizio di tutto, la madre di tutti noi”. Nonostante queste lodi, Madeleine Vionnet mantenne una modestia genuina e uno spirito di innovazione senza pari. Come disse di sé stessa, “Sono la migliore sarta del mondo”. Una dichiarazione che non può essere smentita, considerando il suo straordinario dono di modellare il tessuto attorno al corpo in modo magico di drappeggiare il tessuto attorno al corpo come fosse una seconda pelle o, come ha scritto Chatwin: “una pelle più seducente, pronta a sorridere quando chi la indossava sorrideva”.

L’innovazione di Vionnet si esprimeva anche attraverso il suo approccio al copyright e alla protezione delle sue creazioni. La pratica di fotografare ogni modello per preservare i diritti d’autore dimostra il suo impegno nel riconoscere il valore artistico e il lavoro sartoriale che stava dietro ogni capo.

Mentre la moda continua a evolversi, il nome di Madeleine Vionnet rimane un faro luminoso, un simbolo di creatività, innovazione e rispetto per il corpo femminile. La sua dedizione a liberare le donne dalle costrizioni dell’abbigliamento tradizionale e la sua abilità di creare abiti che incarnavano l’armonia tra forma e funzione, rendono Madeleine Vionnet una figura straordinaria nell’annuale della moda, un’icona che ha infranto schemi e gettato le basi per un nuovo modo di concepire l’abbigliamento femminile.

Abito a cura di Madeleine Vionnet.



2.6.2 MADAME GRÈS: MORBIDI DRAPPEGGI SCOLPITI NELLA PIETRA.

“Il New York Times una volta definì la sua casa di moda “il luogo più intellettuale d’Europa dove comprare vestiti””

Gran parte delle informazioni su Madame Grès sono emerse postume grazie ai giornalisti Laurence Benaim di “Le Monde” e Cathy Horyn di “Vanity Fair”. Attraverso il loro lavoro, sono stati svelati dettagli importanti provenienti da certificati di nascita, matrimonio e morte, interviste con familiari e amici, una storia tanto avvincente che a volte rischia di eclissare l’arte stessa di Madame Grès. Prima degli articoli di Benaim e Horyn, dati fondamentali come la data e il luogo di nascita di Madame Grès erano avvolti nell’incertezza. Nonostante varie fonti indicassero un periodo di nascita tra il 1899 e il 1902, il giorno e il mese precisi rimanevano comunque sconosciuti. Solo un accenno vago era presente in un oroscopo su una rivista dell’Union Français des Arts du Costume a Parigi, in cui Madame Grès era elencata come “Sagittario”. Oggi sappiamo che Madame Grès è nata sotto il nome di Germaine Emilie Krebs il 30 novembre 1903 nel diciassettesimo arrondissement di Parigi. Dopo la sua morte, sono emersi ulteriori dettagli sulla sua famiglia e formazione. Fotografie private della famiglia, inclusa un’immagine con la famiglia “Krebs”, sono state pubblicate sul Vogue francese nel 1980. Tuttavia, Madame Grès detestava il suo nome e ha fatto credere erroneamente che il suo cognome da nubile fosse “Barton”, preso da uno dei suoi primi datori di lavoro. Ha anche rivelato che proveniva da una famiglia agiata, con radici italiane e tedesche.

La madre aveva aspirazioni artistiche, mentre il padre fornì le risorse per una solida istruzione, soprattutto nel campo delle arti. Sebbene inizialmente volesse intraprendere una carriera come ballerina o scultrice, Madame Grès alla fine scelse la sartoria come suo mezzo di espressione artistica. Questa scelta le permise di lavorare con materiali e di esprimere la sua passione per la bellezza e la forma umana. Dopo un periodo di apprendistato, fondò la sua casa di moda “Alix”



nel 1934, guadagnando prestigio grazie alla sua creatività e ai suoi modelli scultorei.

Nonostante le sfide poste dalla guerra e dall’occupazione nazista, riuscì a fondare la casa di moda “Grès” nel 1942, adattando il suo stile alle restrizioni materiali dell’epoca. Nel 1937 sposò il russo Serge Czerefkow, che di mestiere faceva il pittore, ma la loro relazione fu complessa e il matrimonio non convenzionale finì per sgretolarsi. Nel 1939 ebbero una figlia di nome Anne. Nonostante le difficoltà e le carenze causate dalla Seconda Guerra Mondiale, le case di moda parigine dimostrarono una straordinaria determinazione nel ripristinare una normalità attraverso le collezioni stagionali regolari, che furono presentate già nell’ottobre del 1944. Questo audace passo in avanti fu intrapreso in un momento di incredibili difficoltà materiali, mettendo in luce l’enorme sforzo collettivo e la volontà delle case di moda parigine di stimolare una rapida ripresa dell’economia nazionale. Nonostante la scarsità di tessuti, essenziali nell’industria della moda, la determinazione di contrapporsi a questa situazione e riaffermare il predominio della moda francese del periodo prebellico portò la Chambre Syndicale a rispolverare la tradizione settecentesca di presentare le ultime creazioni su figure in miniatura. Questi manichini, vestiti dai principali couturier dell’epoca e ambientati in scenografie curate da celebri artisti francesi, rappresentavano un’evoluzione significativa rispetto ai tradizionali manichini. Con teste in ceramica dotate di capelli umani acconciati e corpi realizzati con filo metallico e coperti dai costumi, queste figure, più simili a bambole, diedero vita a una mostra itinerante chiamata “Le Théâtre de la Mode”. Questo audace progetto fu orchestrato da figure come Raoul Dautry^[16] e Robert Ricci^[17], sottolineando l’impegno e la collaborazione di diversi settori per promuovere il rinnovamento dell’industria. Iconici couturier come Cristóbal Balenciaga, Pierre Balmain, Jacques Heim, Robert Piguet, Lucien Lelong, Nina Ricci, Jacques Fath e (ancora) Alix Grès stessi contribuirono con 228 modelli, dimostrando il loro impegno verso una rinascita creativa e economica. La mostra “Le Théâtre de la Mode” rafforzò la posizione di Parigi come capitale della moda e simbolo di rinascita dopo la Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia, si può notare che mentre il panorama della moda era in evoluzione, l’egemonia stilistica si stava spostando dai designer femminili a quelli maschili come Balenciaga, Fath, Balmain e Christian

Dior. Questo cambio di dinamica rappresentò un contrasto diretto con la situazione tra le due guerre mondiali, quando le donne avevano un ruolo predominante nel dettare le tendenze. In questo scenario di cambiamenti, Madame Grès emerse come una delle rare stiliste riuscite ad adattarsi a questa nuova realtà in evoluzione. Nonostante il declino dell’attenzione editoriale e la crescita del prêt-à-porter, Madame Grès mantenne la sua influenza grazie alla sua dedizione alla couture e alla creazione di modelli unici e duraturi. C’è da aggiungere che la transizione verso il prêt-à-porter, la crescente popolarità dei mix di stili e l’orientamento verso un’abbigliamento più giovane e informale minarono l’importanza della Couture. L’eredità di Grès continuò a crescere nonostante questi cambiamenti, con la stampa che la lodava come un’artista dal lavoro senza tempo, anche se la sua presenza nelle collezioni editoriali declinava. Sosteneva :

“La Couture da sempre le idee al prêt-à-porter. I designer del prêt-à-porter sono sempre influenzati dai couturier. Penso che il prêt-à-porter abbia effettivamente dato alla donna della strada un aspetto migliore e più ordinato, ma la couture è la chiave creativa. È un lavoro grandioso, è la verità, la Couture porta qualcosa al mondo. “

Il tentativo di Grès di introdurre una linea prêt-à-porter verso la fine della sua carriera sottolineò la sfida di trasporre l’alta moda in un mercato di massa senza comprometterne la qualità artigianale e la creatività. La sua dedizione alla Couture e la sua resistenza a compromessi per licenze redditizie rafforzarono la sua reputazione di artista di alta moda. L’impeto creativo di Madame Grès continuò a crescere durante gli anni ‘70, segnando una fase di audacia e innovazione nel suo lavoro. Tuttavia, le sfide finanziarie e di gestione, insieme ai cambiamenti nella proprietà, portarono la casa di moda ad una graduale diminuzione. Alla fine degli anni ‘80, la Maison Grès fu costretta a cedere il controllo e ad abbandonare le collezioni Couture. Oggi, nonostante i suoi profumi rimangano un successo, il nome Grès continua a richiamare l’eredità di una delle più grandi couturier della storia, testimoniando la sua lotta per preservare l’alta moda in un mondo in costante evoluzione. Madame Grès, è nota per i suoi abiti “grecci” riconoscibili e intramontabili. Tuttavia, l’origine e la fonte di ispirazione di

^[16] Raoul Dautry è stato un politico francese. Tra il 1939 ed il 1940 fu ministro degli Armamenti prima nel governo di Édouard Daladier e poi nel governo di Paul Reynaud. Nel 1946 divenne capo del commissariato per l’energia atomica. Morì a Lourmarin nel 1951.

^[17] Robert Ricci è stato il direttore del famoso Atelier Couture Nina Ricci a Parigi. Ricci divenne amministratore delegato dell’azienda nel 1945 e assunse il pieno controllo del settore della moda negli anni ‘50. Dopo la morte di sua madre nel 1970, ha ampliato con successo le linee di prodotti dell’azienda con accessori e prêt-à-porter.

I



II



III



I

Haute couture spring-summer 1975 Evening dress, Madame Grès. Evening dress in white silk jersey, voluminous skirt with asymmetrical hemline.

II

Haute couture autumno-inverno 1976 Abito da sera, Madame Grès Abito da sera in jersey di seta bianco con corpetto e gonna plissettati.

III

1956 Abito da sera, Madame Grès. Abito in jersey di seta bianco sporco con pieghe verticali e orizzontali sul busto, pannello ad arabesco incrociato e plissettato che avvolge il davanti.

IV



V



VI



IV

ALIX 1935-1936 Abito da sera, Alix. Abito da sera in velluto di seta nero con silhouette ispirata all'antichità.

V

Abito da cocktail, Madame Grès. Abito da cocktail in velluto di seta rosso impero con maniche corte dolman, scollo arrotondato sul davanti, profondo taglio arrotondato dietro e gonna plissettata sul lato destro.

VI

1968 Abito da sera, Madame Grès. Abito da sera in velluto di seta nero, icon narsio trasparente intorno all'ombelico in chiffon nero.

questi abiti sono state spesso sottovalutate. Mentre molti hanno fatto riferimento alla scultura greca antica, non esiste una prova concreta che dimostri un'esclusiva derivazione da questa fonte. La scultura greca, sebbene abbia influenzato i lavori di Grès, probabilmente si è unita ad altre influenze contemporanee.

Gli abiti greci di Madame Grès sono riconoscibili e intramontabili. L'origine e la fonte di ispirazione di questi abiti sono state spesso sottovalutate. L'indumento da lei creato richiama più da vicino le figurine tardo-ellenistiche di Tanagra e la scultura gotica francese piuttosto che ispirazioni provenienti da influssi Curdi (popolo nomade del Medio Oriente). Mentre molti hanno fatto riferimento alla scultura greca antica, non esiste una prova concreta che dimostri un'esclusiva derivazione da questa fonte. Infatti nel contesto artistico dell'epoca, Parigi era un centro cruciale di espressione culturale. Gli anni '20 hanno visto una fioritura di movimenti artistici d'avanguardia, dal cubismo all'espressionismo, dal fauvismo al surrealismo. Questi movimenti erano uniti dal desiderio di allontanarsi dalle tradizioni accademiche e di cercare nuove fonti d'ispirazione, come la scienza moderna e l'arte primitiva. È emerso anche un risveglio del classicismo, un "richiamo all'ordine", che ha influenzato molti artisti del periodo. Questo ritorno al classicismo ha avuto un impatto particolarmente forte sulle culture mediterranee come Francia, Italia e Spagna. Anche la scultura ha vissuto una rinnovata fonte di ispirazione, con artisti che cercavano di preservare e purificare l'ideale classico, come Aristide Maillol. Madame Grès potrebbe aver ricevuto dirette influenze da queste correnti artistiche. L'apice dell'ispirazione classica nei primi decenni del XX secolo, arrivò quando Grès stava sviluppando la sua formazione artistica, potrebbe aver svolto un ruolo chiave nella radice delle sue creazioni di moda orientate al "classico". La sua continua evoluzione stilistica in questa direzione potrebbe essere stata guidata dal suo interesse per le arti, in particolare per la scultura.

L'approccio di Grès al drappaggio è un elemento centrale dei suoi abiti "greci". Questo metodo di costruzione dell'abbigliamento è diventato un punto focale dei suoi lavori. La sua abilità nel mescolare tecniche Couture moderne con sensibilità per l'arte classica le ha consentito di creare abiti che richiamano l'antica scultura greca rimaneggiando e rimescolando la sensazione che quegli abiti scolpiti nella pietra suscitavano. I suoi abiti, spesso monocromatici e realizzati con tessuti piegati, rimboccati in

piccole sovrapposizioni di pochi millimetri, riflettono la ricerca di una forma ideale del corpo femminile senza limitarne i movimenti molto spesso scoprendo il corpo e lasciato libero non solo di muovere ma di iniziare una sorta di viaggio esplorativo verso il mondo esterno. La maggior parte degli abiti sono caratterizzati da una singola tonalità cromatica, di solito sfumature che vanno dal bianco sporco, toni neutri scuri o occasionalmente colori pastello dai toni ghiacciati. Questi indumenti non presentano decorazioni superficiali come ricami e sono composti da pezzi non tagliati di jersey di seta opaca a doppia altezza. La struttura interna è minimale, quasi assente, e offre scarsa o nulla copertura delle braccia. Solitamente sono progettati con lunghezze che arrivano fino al pavimento. La caratteristica predominante è il taglio, studiato appositamente per esaltare la figura femminile preservandone la libertà di movimento. La sua costruzione degli abiti era basata sull'uso di forme geometriche, applicate in modi diversi. Un metodo che consisteva nel tagliare pezzi di tessuto in forme perfette come cerchi o triangoli poi drappeggiarli per creare forme tridimensionali. Il suo stile di drappeggio era spesso intuitivo e basato sull'arte della sartoria, utilizzando spesso tagli di tessuto trapezoidali o asimmetrici su quattro lati che venivano pieghettati e infilati per creare pieghe profonde e voluminose. Gli approcci di drappeggio impiegati da Grès evidenziano l'elevata maestria dei suoi primi lavori, dimostrando sia abilità tecnica che sofisticatezza estetica.

Diversi abiti, marchiati con l'etichetta Alix e oggi parte di collezioni private, sono stati confezionati utilizzando pregiati tessuti di seta in tonalità come il pervinca chiaro, il verde sedano chiaro e il bianco ostrica. Questi capi sono stati lavorati con tecniche di drappeggio a tutto tondo, seguendo uno stile simile alla scultura africana, che richiede di essere ammirato da ogni angolazione per svelarne gli stupefacenti dettagli di design e sartoriali. Mentre molti di questi abiti sono stati drappeggiati in una spirale ascendente, alcuni tra gli abiti di ispirazione "greca" sono stati costruiti con metodologie differenti. Un esempio notevole comprende l'uso del "peplo", una sorta di fascia fluttuante di tessuto che crea l'illusione di una sopra gonna corta. Questo elemento di design trae origine dall'antico termine greco "peplos", che si riferisce al drappeggio dei tessuti indossati dalle donne nell'antichità. Negli anni '30, l'abito peplo divenne uno stile distintivo di Grès, spesso presentato nelle principali riviste di moda.

Durante gli anni Trenta e Quaranta, Grès incorporò elementi voluminosi nelle sue creazioni, come maniche a palloncino e gonne a pieghe tridimensionali. Nel periodo successivo, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il suo approccio scultoreo si evolve, dando vita a capi che combinavano il volume con una silhouette

più aderente e definita. Mentre la maggior parte dei suoi colleghi utilizzava corsetti e dispositivi restrittivi, Grès creava volume attraverso il drappeggio intelligente di tessuti leggeri ma rigidi, come il taffetà. Questa tecnica le permetteva di ottenere effetti di volume senza compromettere la mobilità del corpo. Negli anni '40, l'approccio di Grès ai vestiti plissettati cambiò, concentrando l'attenzione sul drappeggio e sulla manipolazione dei materiali. Durante il dopoguerra, tornò a utilizzare maggiori quantità di tessuto per creare abiti drappeggiati, ma introdusse variazioni significative dal classico stile. L'uso di rinforzi interni e corsetti divenne un elemento importante, infrangendo il mito che i suoi modelli fossero creati senza tener conto dei cambiamenti della moda. Gli anni '60 e '70 videro la reinterpretazione del vestito a vita alta da parte di Grès, mentre negli anni '80 si assistette a una continua evoluzione delle sue creazioni plissettate. L'approccio di Grès al drappeggio si differenzia da altri designer. Jacques Griffe e Jean Dessès, contemporanei di Madame Grès, crearono abiti plissettati, ma i loro risultati sembrano copiare direttamente il suo stile. Anche se esistono precedenti nel XX secolo, come i modelli di Paul Poiret e Mariano Fortuny; nessun altro è riuscito ad esprimere l'estetica classica attraverso il drappeggio in modo così poetico e completo come Madame Grès.

La sua carriera si è evoluta in diverse direzioni, sperimentando con la forma, la struttura e l'ornamento. Le sue creazioni non solo rievocano l'antichità, ma riuscivano anche a esprimere movimento e fluidità attraverso il tessuto stesso. Con una visione artistica unica, Grès ha adottato il drappeggio come trampolino di lancio per esplorare infinite variazioni e per espandere il proprio vocabolario nel contesto moderno della moda. In breve, i capi straordinari di Madame Grès emergono nelle principali collezioni di moda, rappresentando la sua eredità vivente nell'universo dei couturier. Attraverso modelli come i pieghettati jersey di seta, il taffetà fluttuante e la lana modellata, Grès ha contribuito al vocabolario raffinato della moda moderna, documentando oltre sessant'anni di creatività ineguagliabile. Tuttavia, la sua storia è oscurata dagli eventi degli ultimi anni, in cui Anne, sua figlia, nascose la morte di Madame Grès per oltre un anno. Questo comportamento insolito suscitò grande interesse e fu ampiamente discusso da importanti pubblicazioni. Nonostante la confusione che circonda gli eventi successivi alla sua morte, l'influenza di Madame Grès persiste nel mondo della moda. Designer come Claire McCardell, Norma Kamali, Halston, Isabel Toledo e Yohji Yamamoto, tra gli altri, hanno riconosciuto il suo contributo unico e ne hanno tratto ispirazione da lei per le loro opere. La vera eredità di Madame Grès risiede nei capi di straordinaria bellezza e raffinatezza che ha creato e che continuano a essere un tributo duraturo alla sua genialità nella sartoria e nell'arte del drappeggio.

Una vista dell'installazione "Madame Grès- The Art of Draping" in mostra ad Atlanta. Foto- per gentile concessione di SCAD vogue.com.



3 CAPITOLO

DIALOGHI
THE INTERVIEW,
IN CONVERSATION
WITH:

Dialoghi è un capitolo che nasce dalla voglia di mettere in risalto varie argomentazioni utili alla messa a punto di un unico insieme di informazioni volte alla costruzione di un pensiero e di un atteggiamento critico nei confronti delle professioni proposte. Dialoghi è un capitolo interattivo bastato su una serie di incontri svolti in sedi e condizioni disparate. Dialoghi apre le porte, il pensiero e l'esperienza di artigiani, artisti, sarti e tessitori... parte con la volontà di creare un centro di raccolta, di testimonianze formate dai racconti, da consigli, da riflessioni ma soprattutto attraverso le vere storie di persone che incarnano il loro lavoro fino al midollo. Si sarebbero potute affrontare le tematiche proposte usando testi di articoli, riviste e libri esistenti, ma non è questo il caso.

Dialoghi è un format che nasce dall'esigenza di raccogliere le vere parole di chi si racconta attraverso la propria vita forte delle esperienze vissute. Dove il centro sta proprio nelle parole, quelle dei singoli individui chiamati in causa. Attraverso un viaggio narrativo conosceremo l'identità, le personalità, la professionalità, l'emotività e il coinvolgimento, di persone che non sono altro che persone, le quali attraverso le loro mani e il loro pensiero iscrivono il mondo, lo giudicano, lo ricercano, lo forgianno e si interrogano su di esso e sulle sue funzioni. Nessuno più di noi stessi può incarnare l'essenza di chi siamo, raccontarci significa analizzare, fermarsi a riflettere, comprendere, riformulare per ricostruire. Dialoghi è questo, una raccolta personale, un album di ricordi, ti tecnica e perché no di tanta condivisione, di emozione e soprattutto di tanti caffè... almeno 6...

Luglio 2023

ERICA
DEIANA
Orafa e artigiana

MI PIACE LAVORARE
CON QUELLE
CHE DEFINISCO
“EMOZIONI SUPERIORI”

...

[GC] Come e dove nasce la sua passione per l'oreficeria?

[ED] “Credo che tutto ciò sia nato da bambina... quando mi piaceva giocare con le perline, sai quelle per la realizzazione di braccialetti con il filo? Avevo verso di loro una grande passione ero proprio attratta da quelle sfere colorate. In ogni viaggio che facevamo con i miei genitori io cercavo solo perline, che poi raccoglievo e montavo in piccoli gioielli tipo orecchini, braccialetti, collanine ecc... e li regalavo a mia mamma, alle mie amiche tutto questo all'età di 6-7 anni. Poi dopo questo periodo ho totalmente dimenticato questo mio passatempo che forse potrei già descrivere come una sorta di passione, anche se ero molto piccola, per poi ritrovarla all'età di 30 anni. Quando mi sono trasferita da Roma a Tarquinia feci dei lavori di ristrutturazione nella mia casa in campagna, e c'era un idraulico che stava realizzando delle spirali con un filo di rame, rimasi subito affascinata da questo suo modo di manipolare un semplice filo. Spudoratamente gli chiesi se voleva lasciarmi dei pezzetti di filo, e dopo un paio di mesi ho iniziato a fare quello che faceva lui, fare delle semplici spirali, ovviamente per me quel gesto significò qualcosa di totalmente differente...mi uscì in maniera del tutto naturale, pensa feci degli orecchini con del filo di rame e delle perline.”

Come mai ha deciso di intraprendere questo tipo di percorso?

“Non è stata una scelta immediata, mi sono serviti 2 anni di transizione circa. Due anni che ho impiegato per scoprire la mia manualità, un lavoro introspettivo non da poco, che si concludeva con un'esperienza manuale, anche in maniera totalmente distante da quello che è il mondo del gioiello. Mi immersi in tutto quello che poteva coinvolgere il lavoro a contatto con le mani : mosaico, lavori a casa, ovviamente continuavo a sperimentare la realizzazione di gioielli ‘ sempre ancora in filo di rame, cose molto semplici...’. Mi viene da dire che è cresciuto tutto insieme, è stato come un climax ascendente, era qualcosa di latente in me non potevo farci molto... un qualcosa destinato ad esplodere. Decisi così di iniziare a investire su quella che era la mia passione e iniziai a comprare i primi strumenti. Poi... poi, mi trovai davanti ad un bivio, una scelta obbligata, o lasci il vecchio lavoro e inizi a fare qualcosa che ti piace, qualcosa che ti fa stare bene, o nel mezzo, in quel gap, stai male, ti ammali, è così... o continui una vita morta o fai quel salto nel vuoto che ti toglie il respiro per qualche secondo... e poi devi essere pronta a sentirti dire :

“CHE FAI VIVI DI BRACCIALETTI ?’, ‘VIVI DI PERLINE ?’ SI... VIVO DI PERLINE. ORA PER ME È A TUTTI GLI EFFETTI UN LAVORO.”

Quali sono le caratteristiche che una persona che vorrebbe avvicinarsi a questo tipo di realtà deve assolutamente avere?

“Le caratteristiche sono ovviamente innate, certo, alcuni aspetti devono essere radicati, per esempio molta perseveranza, passione e tantissima pazienza, anche verso se stessi, nell’ascoltarsi soprattutto... Ma la manualità, il saper stare a contatto con un materiale e comprenderlo è qualcosa che devi avere, certo, può crescere con te acquisendo più consapevolezza ma deve essere dentro di te.”

Quali sono le maggiori difficoltà in un lavoro come il suo?

“Voglio risponderti in maniera un pò inversa, sinceramente non ho mai trovato molte difficoltà nel fare qualcosa, nel realizzare, quello è un fattore personale interiore quasi una restituzione. La mia difficoltà maggiore è stata quella di riuscire a trovare un posto per creare, un posto fatto per me. Lo spazio per me è importantissimo, un ambiente ispirante. E poi ovviamente gli investimenti sul proprio lavoro, cercarsi di migliorare anche attraverso degli strumenti specifici, queste perlomeno solo e sono state le -mie- difficoltà.”

Quali sono gli elementi che ispirano il tuo lavoro, cosa trova ispirante e perché?

“Ispirante... per me sono ispiranti le persone, i luoghi e gli incontri particolari che trasmettono una certa energia. Mi piace sentire quello che succede, magari non so, in una giornata passata con degli amici restituire quel tipo di esperienza, questo per me è fortemente ispirante. Dare a se stessi la possibilità di non scaricarsi mai da soli ma di rimanere in una sorta di attività ricettiva perenne, sapersi porre in una sorta di situazione di accoglienza verso quello che arriva. Secondo me bisogna saper far spazio, svuotarsi di ciò che è di troppo, poi tocca al sonno nel mio caso rielaborare queste sollecitazioni. Mi piace lavorare con quelle che definisco ‘emozioni superiori’.”

Qual è uno degli insegnamenti che più ha segnato il suo lavoro e che ancora segui?

“Si potrebbe pensare che molto spesso nel nostro ambito, gli insegnamenti siano sempre qualcosa di rilevabile al mondo della praticità, ‘sbagliare per correggersi la volta successiva’. Ti posso dire che l’insegnamento più grande che ho avuto è stato proprio quello di smettere di pensare eccessivamente al giudizio altrui. Ero sempre spaventata del pensiero radicato negli altri dinnanzi al mio lavoro, ‘ Piacerà ?’. Da quando ho cambiato il modo di porre l’attenzione su questo dettaglio ti posso giurare che si sono aperti nel mio percorso nuovi canali, sia con me stessa che nella vita in generale. Perché molto spesso i primi giudici che ci mettiamo davanti siamo proprio noi stessi. E poi ovviamente questo si riflette successivamente nel modo di fare le cose, ‘ intendo con le mani questa volta’, tutto ora accade più semplicemente.”

Come nasce un gioiello Erica Deiana? Nella tua metodologia progettuale scegli prima il metallo o la pietra, come arrivano a fondersi insieme?

“Sicuramente se so di dover lavorare con delle pietre mi occupo prima di sceglierle accuratamente, a livello di colore, di taglio, trasparenza, luce, insomma, diversi fattori. Poi di conseguenza scelgo il metallo che userò e la tecnica più adatta. Io mi occupo solo di accostarle, poi si crea una grandissima armonia autonoma, che alcune volte mi dice che ciò che ho accostato non è corretto, e allora si cambia. Dipende ovviamente anche molto dalle situazioni, il più delle volte il gioiello è nella mia testa già finito totalmente visualizzato, non devo progettare molto nel mero senso della parola perché il lavoro lo faccio tra me e me, non devo comunicare con gli altri o ad altri le mie idee. Nella mia testa è tutto molto spesso già chiaro. Mi capita di dover disegnare degli elementi, questa fase mi aiuta a capire cosa cambiare, cosa nella mia testa prima di restituire praticamente l’idea non funziona. La mia progettazione si nasconde nella fase pratica, mi lascio guidare dalla mia emotività.”

Cos'è per lei il gioiello?

“Un gioiello per me non è solo un ornamento, un orpello, mi piace considerarlo più come una -scelta-. Non so, scegliere delle nostre piccole estensioni, che ci piacciono, delle estensioni temporanee che possono essere rimosse e cambiate. Posso decidere di non indossare nulla o riempirmi di scelte diverse. Molto spesso nella scelta delle persone si nasconde anche una sorta di storia nascosta che alcune volte i miei clienti condividono con me. Vederli scegliere è la parte più bella. Nonostante si trovano davanti ad una quantità elevata di manufatti poi, alla fine, ricadono sempre sulla prima scelta, quel gioiello che li ha colpiti per primo. Forse alla fine è il gioiello che sceglie noi sai...”

Quale è secondo lei il destino dell'artigianalità oggi, specialmente nel mondo dell'oreficeria?

“La tecnologia evolve, e molte macchine oggi sono programmate per emulare industrialmente la mano umana, probabilmente per sostituirla del tutto... Credo però nella presa di coscienza delle persone del valore diverso che questi metodi di produzione riservano, ovviamente metodi che viaggiano su binari opposti. Credo inoltre che il mondo del gioiello artigianale non avrà molti problemi o almeno lo spero, perché un gioiello realizzato artigianalmente viene acquistato da chi vuole un certo tipo di oggetto, da chi ne conosce e vuole indossare probabilmente più il pregio che il gioiello in se. Si tratta quasi di voler avere con se più il background del monile. Parlo di oreficeria ma penso che questo possa corrispondere in tutti i campi che trattano di artigianato.”

Che rapporto c'è secondo lei tra artigianato e giovani?

“I giovani sono incuriositi dall'artigianato, quando si ha la fortuna di vedere un artigiano lavorare intorno quasi sempre si riempie di persone ad osservarlo, soprattutto bambini e ragazzi, perché sono dei mestieri che incantano, sono dei lavori a tutti gli effetti poetici capaci di incantare. Ti dico inoltre che secondo me la vera chiave si trova nei bambini, nel renderli consapevoli delle loro capacità. I bambini vanno osservati perché hanno delle abilità innate, sono portati per un fattore di crescita a dover scoprire il mondo con le mani, e renderli partecipi e far prendere loro atto 'per quanto possibile' che si può lavorare con le mani, è un modo per iniziare a dire loro che esistono questo tipo di lavori che vanno conservati e soprattutto conosciuti. C'è anche da dire che non è semplice per un genitore saper osservare l'attitudine di un figlio verso questo tipo di tendenza, ci dimentichiamo molto spesso di questo nell'osservare la loro crescita. Mi viene da richiamare in causa la mia passione per le perline, nessuno dei miei genitori ha avuto l'acutezza immediata di cogliere questa mia inclinazione, ma sono stata fortunata, soprattutto di essere stata una bambina curiosa. Anche farli arrampicare su un albero, o giocare con la terra, sono modi per sviluppare la sensibilità pratica delle mani. Le mani sono un mezzo per studiare. Bisogna prendere coscienza poi per come la vedo io che questo lavoro è una sorta di missione, essere un artista-artigiano-creatore, ma questo più avanti. I giovani sono attenti, confido in loro”

Progetti futuri?

“Momentaneamente sto cercando di implementare il mio laboratorio, come dicevo è veramente fondamentale per lavorare in un ambiente che sia in linea con le mie esigenze. La parte della sperimentazione ovviamente è qualcosa che non abbandono mai e che fa sempre parte dei miei progetti futuri, quella è imprescindibile. E perché no nuove collaborazioni, non mi pongo limiti, questo è qualcosa che mi motiva molto.”

Come immagini sarebbe la sua vita senza il tuo laboratorio orafa?

“Non lo so, triste ! Credo però che mi vedrei nella musica. Sicuramente non in ufficio ! Non si torna indietro.”

Per lei conta di più la tecnica o la creatività?

“Senza dubbio la creatività, anche perché io ho iniziato questo mestiere da autodidatta e all'inizio come puoi immaginare la tecnica vacilla, è la creatività che ti spinge ad andare avanti. La tecnica l'ho sperimentata nel tempo ed ora spero che la creatività non mi abbandoni più. La tecnica è fondamentale, serve per assemblare tutto, ma in supporto deve esserci molta creatività, un'anima. Certo è che la tecnica deve crescere insieme alle sfide creative che uno si pone dinnanzi, per renderle possibili, può crescere tantissimo e te lo posso assicurare anche da autodidatta. Oppure come nel mio caso incontrare delle persone e delle personalità che cambiano del tutto il tuo modo di vedere e fare certe cose. Se una persona si mette nella condizione di ricevere arriva tutto, è così...”

SENZA CREATIVITÀ
POSSIAMO OTTENERE
UN BEL PROGETTO,
FATTO BENE CERTO,
MA STERILE.”

The INTERVIEW

Giugno 2023

**ELIDE
MORELLI**

Ex Première
Alta Moda Valentino

**ERO VELOCISSIMA,
PENSA,
MI CHIAMAVANO
“LA FERRARI”**

...



Ci racconti la sua storia tra racconti personali e ricordi evocativi, come una ragazzina sceglie e forse no di avvicinarsi alla sartoria?

“Ho iniziato molto giovane, devi sapere che una volta o si studiava o si andava a lavorare. Siccome non mi piaceva studiare mia madre mi disse di cercare un lavoro e di decidere cosa fare. Dato che mi appassionava realizzare vestitini per bambole ho deciso di andare a lavorare da una sarta. Ai miei tempi funzionava diversamente, non ti pagavano, alla fine del lavoro dovevi pagare tu affinché ti insegnassero un mestiere. Intorno agli anni '64/65 c'erano tantissime occasioni a Roma, e iniziai a praticare il mestiere passando di laboratorio in laboratorio. Finché nel 1967 non sono approdata da Valentino all'età di 22 anni circa, lui era agli inizi e non aveva ancora tanto successo, ricordo benissimo che eravamo ancora al n°24 di Via Gregoriana. Non dimenticherò mai il mio primo incarico : mi chiesero se sapessi lavorare il tessuto double, non ne ero in grado, ma dissi di sì. Sono stata fortunata perché copiavo passo passo ciò che faceva un'amica a fianco a me, anche lei stava lavorando ad un abito fatto interamente in double... alla fine sai a chi arrivarono i complimenti ? A me ! Da quel giorno posso affermare che è iniziata la mia carriera.”

Avrebbe voluto fare un'altra professione?

“No, è un lavoro che mi è sempre piaciuto fare, dal primo fino all'ultimo momento. Presentare un lavoro finito e ricevere l'approvazione dello stilista è sempre stata nel corso degli anni, una grandissima soddisfazione. Nonché un'immensa emozione. Mi ricordo la prima volta che pubblicarono in prima pagina su Gioia un vestito che feci per la collezione, mi sembrava di aver fatto chissà cosa, quasi non ci credevo, era qualcosa di totalmente nuovo e inimmaginabile per me, poi mi abituai, diventò una cosa normale. E' stato un lavoro appagante.”

“Devo dire di no, ma i primi tempi quando ci definivano 'le sartine' di Piazza di Spagna, quello sì che mi dava fastidio. Era inteso in modo dispregiativo, e non mi piaceva.”

Avrebbe mai creduto che un giorno sarebbe diventata la giudice di un programma televisivo? E soprattutto come ci si sente nel dover giudicare il lavoro altrui?

“No non me lo sarei mai aspettato. Per quanto riguarda il mio ruolo di giudice nel programma 'Tailor Made' penso mi abbiano scelto non solo per la professione che ho ricoperto per anni, ma anche perché sono in un momento della mia vita dove sono libera di potermi godere varie esperienze dato il mio tempo a disposizione, che posso di conseguenza dedicare a ciò che voglio. E' stato molto divertente interagire con i concorrenti, e vedere come con poca consapevolezza ed esperienza e anche con molti errori tecnici riuscivano comunque a portare a casa il risultato.”

Che ruolo ricopre la Première ?

“La Première sta a capo di un gruppo specifico di sarti da dirigere. E' un lavoro duro perché devi mettere d'accordo una moltitudine di persone con personalità ed esigenze molto diverse. E' difficile da spiegare... in quanto dirigente avevo anche la responsabilità sui lavori eseguiti... quando andavo in prova con una cliente anche all'estero la faccia ce la mettevo io in quanto première avendo seguito un lavoro svolto dagli altri. E' anche un lavoro che richiede prontezza, abilità e saper prendere decisioni velocemente, in prova può succedere di tutto. Ma non solo, la Première è una figura che fa da mediatore, tra lo stilista e il modellista, tra il modellista e il personale^[18]. Sai, all'inizio essere première in realtà significava ricoprire un più vasto ventaglio di impieghi, a dire il vero tutti ! Con il tempo le mansioni si sono separate e alla première è stato riservato un ruolo direttivo.”

Ha mai pensato che sarebbe diventata lei stessa première ?

“Assolutamente no, anzi, quando la première che mi ha preceduto se ne andò credevo che avrebbero scelto un'altra collega che ritenevo più brava di me, penso di essere stata scelta soprattutto per una questione di carattere. Anche se la mia vecchia première aveva una simpatia pazzesca per me, ci intendevamo subito. Non posso negare che avevo molta manualità, era una cosa innata in me ed ero velocissima, pensa, mi chiamavano 'la Ferrari' piacevo per questo motivo. Riuscivo a capire velocemente ciò che mi chiedevano, alcune volte riuscivo in un certo senso ad anticipare le loro richieste. Mi sono dimostrata però anche in grado di gestire il mio gruppo di lavoro senza irritarlo troppo. Penso che il carattere in questo caso abbia vinto sulla bravura.”

^[18] “ personale “ è un modo specifico con il quale Elide vuole intendere tutto il team di sarti alta moda con il quale ha lavorato per anni.

Cosa significa per lei disciplina, quando se ricorda ha capito di aver imparato questo termine nel suo percorso personale e professionale ?

“La disciplina è importantissima, perché se non c'è disciplina non si va avanti, fa parte della vita, senza regole non si progredisce nella giusta direzione. Ma disciplina significa anche riflessione consapevole delle proprie capacità, rendersi conto come e dove potersi migliorare continuamente.

DISCIPLINA SIGNIFICA ANCHE CREATIVITÀ,

nella sartoria è importante trovare delle soluzioni, si devono trovare soluzioni all'interno di un mondo che in realtà è fatto di tecnicismi molto metodici. Ricordo ancora la prova per un abito da sposa a Londra, la ragazza non sentiva l'abito accostato correttamente al suo seno, decisi così di togliere il ferretto dal mio reggiseno per metterlo nel suo abito, alla fine la coppa le stava perfettamente. Oppure un'altra volta ancora, eravamo in prova con Mariah Carey, le avevamo fatto un bustino tagliato al punto della vita. Bene, sta il fatto che all'ultimo minuto lei decise di volere una panciera tipo body che la contenesse, voleva sentirsi compatta. E' stato un momento di panico per noi, non sapevamo cosa fare. Infine siamo andati da Victoria's Secret, abbiamo comprato una panciera e abbiamo fatto l'impossibile...abbiamo unito i pezzi, facemmo uno spacco e abbiamo messo una zip, era elastico il materiale quindi le stava benissimo. Mi viene da dire che nella disciplina devono coesistere anche aspetti come la prontezza e l'inventiva.”

Cosa ha significato per lei lavorare in diretto contatto con Valentino, colui che l'azienda l'ha fondata. E trovarsi poi in un bivio, uno stacco, quando Valentino ha lasciato la direzione e quindi l'azienda ha subito un' inevitabile rilettura dai parte dei direttori creativi che l'hanno susseguito?

“Immaginavamo tutti che Valentino se ne andasse, lo avevamo capito quindi eravamo pronti al cambiamento. Devo dire che il timore di non riuscire a trovare un'egual intesa con chi lo avrebbe susseguito c'era. Poi è arrivata Alessandra Facchinetti, educatissima, molto rigorosa non alzava mai la voce. Pensa che è stata la prima ad aver fatto un regalo al personale : al nostro arrivo a Parigi fece trovare a noi première un mazzo di ortensie bianche mentre al personale dei cioccolatini ! E' stato complesso entrare in connessione con lei ma anche piacevole, è stata solo una stagione, credo fosse un passaggio prima dell'arrivo della direzione di Mariagrazia e Pierpaolo^[19]. Il vero distacco lo hanno creato loro, inizialmente le prime due collezioni sono state di assestamento, poi hanno iniziato a compensarsi, lui molto estroso lei molto business. Hanno fatto delle cose bellissime. Devo dire che nonostante si siano separati continuano a presentare progetti fruttuosi.”

^[19] Si intende l'ex direttore creativo di Valentino Mariagrazia Chiuri (dal 2016 DC presso Dior), e l'attuale Direttore Creativo di Valentino Pierpaolo Piccioli.

Come vede il futuro dell'alta moda ? E soprattutto il legame tra alta moda e giovani, è inevitabile riflettere su questo argomento perché saremo noi nel futuro a dover decidere come preservare, implementare e custodire questo tipo di “moda” questa branca così elitaria. Che prevede così tante professionisti a doverla mantenere.

Ha un episodio che le è rimasto impresso che vuole raccontare?

“Sarò sincera, vedo che i giovani stanno maturando molto sotto questo punto di vista, ci tengono all'artigianato. **NOI ABBIAMO VISSUTO DI ARTIGIANATO, SIAMO UN POPOLO DI ARTIGIANI...E SOPRATTUTTO SIAMO UN POPOLO DI CREATIVI.**

Infondo il mondo intero guarda all'Italia, ammira l'Italia, e forse te lo dico sottovoce ci invidiano un pò...invidiano il nostro modo di fare moda, la nostra indole innata di trovare continue soluzioni. Sarebbe bene che i giovani portassero avanti queste tradizioni, esistono tantissime professioni a loro sconosciute che sarebbe giusto mantenere e celebrare nel tempo. Da quello che ho avuto di modo di vedere negli ultimi anni prima di lasciare definitivamente il mio lavoro, si tende a velocizzare il processo con passaggi più brevi. Qualcosa si può affrettare ma alcuni passaggi e alcune tecniche devono essere mantenute per ottenere un vero capo alta moda, mi auguro che i giovani riescano a preservare quello che si sta perdendo. Per fare un confronto e spiegarti l'importanza di come alcuni passaggi influiscano sul risultato finale, devi considerare che noi stiravamo il pesante^[20] con ferri da stiro che pesavano 12 chili ! Ti dico che una volta stirati questi capi, rimanevano intatti, specialmente il double face... lo stiro è il ruffiano della sarta! Da Valentino noi davamo i garbi al tessuto con il ferro, per rientrare e sverzare le nervature, Valentino utilizzava ne utilizzava tantissime. Facendole soprattutto in double alla fine c'era molta lentezza e grazie al ferro la facevamo rientrare. Una volta i cugni^[21] non li facevamo cucendoli, li facevamo rientrare con il calore del ferro per modellare il tessuto e vestire il seno, non c'erano tagli ! E' un lavoro che richiede una quantità di tempo infinita, bisogna essere cauti e andare piano, altrimenti si formano moltissime grinze. Un lavoro simile oggi sarebbe improponibile. Pensa, adesso si taglia e si cuce senza stirare tra un passaggio e l'altro. Mi ricorderò sempre un cappotto per Jacqueline Kennedy, la première lo guardò e disse di stirarlo meglio... la sarta lo stava stirando, il ferro era troppo caldo, il tessuto si è bruciato e abbiamo dovuto rifare tutta la parte dietro. Era finito compresa la fodera, un cappotto in double tagliato al punto di vita che andava consegnato a giorni, un disastro. Abbiamo dovuto rifare tutta la parte posteriore. Vuoi ridere? La première inizialmente si lamentò con noi perché dovevamo stirarlo meglio ma è finita così: o lo cucivamo o non lo consegnavamo.”

^[20] “pesante” esprime terminologia tecnica utilizzata per definire i capi e il relativo atelier che si occupa di confezionare indumenti con tessuti pesanti, invernali come i panni di lana e cashmere o per esempio i double.

^[21] “cugni” E' un termine termine tipico romano per intendere pinces, ovvero le riprese fatte per vestire i capi sul corpo.

Vorrebbe commentare la frase di Silvia Venturini Fendi ? Inoltre, secondo lei come si costruisce il rapporto tra chi disegna un abito e chi lo realizza ? I disegnatori conoscono la sartoria oppure arrivano disegni non chiari difficili da interpretare ?

“Il nostro presidente ci diceva di avere preoccupazioni per l'avvenire. C'è una crescita destinata ad aumentare : quella dei beni di lusso di altissima qualità. Un settore che rischierebbe di arrestarsi se mancassero le mani. Sarebbe un problema, perché per molti anni si è pensato che l'artigianato fosse un'attività secondaria. Niente di più sbagliato. Un modellista è il braccio destro destro di un designer, per esempio.”

S. Gnoli (2020) Ephimera, Dialoghi sulla Moda. Electa, 2020. p.37.

“Sono molto d'accordo con quello che ha detto Silvia Venturini Fendi, è assolutamente vero le mani sono mancate, bisogna valorizzare il valore del lavoro, che utilizza le mani come mezzo principale. Per rispondere alla domanda, molto spesso i disegnatori non conoscono la sartoria, e mi è capitato più volte di dover dire loro che molte cose non era possibile realizzarle. A volte davanti ad alcune richieste si può provare a trovare una soluzione studiando delle aperture, non so, cose impensabili... mentre alcune volte invece è impossibile. Valentino d'altra parte era un tecnico, posizionava tutto nei suoi disegni, riuscivi a capire tutto, dove andavano le tasche, i bottoni, asole, aperture, volumi ecc... Adesso invece i disegni sono approssimativi. Tra il sarto e il disegnatore deve esserci un'intesa , un'intesa fatta di accordi.”

Scavando nei suoi ricordi c'è un aneddoto su una tecnica, o un abito in particolare che ricorda particolarmente, non so per difficoltà d'esecuzione tempo impiegato, anche paura di non riuscire a consegnare ecc...?

“Me ne sono capitati tantissimi negli anni, ma assolutamente l'abito in organza di seta e budellini^[23] rossi in crêpe de chinè, quello della collezione ispirata ai cancelli. Quello, esattamente quello! Hanno chiesto a me première di occuparmi di questa sfida, perché di sfida quella volta si trattava. Lascia che ti racconti meglio, ce lo assegnarono 5 o 6 giorni prima della sfilata, non sto nemmeno qua a dirti quello che successe in laboratorio, sentivo solo dirmi : - 'Perché hai accettato! Ce la faremo a farlo in 5 giorni ?' - . E io rispondevo dentro di me : - 'Ovviamente non ci si può sempre fermare davanti alle difficoltà' - , decisi di accettare. Misi su prendendo una persona da un tavolo e una da un altro un gruppo di circa 20 persone che dovevano lavorare ininterrottamente su quell'abito. A me mettevano pressione e purtroppo io dovevo trasferirla un po' a loro per portare a casa il risultato. Facemmo la

base velocemente, quella non ci spaventava, la vera sfida stava nel ricoprirla tutta di budellini. Ma parliamo di metraggi e metraggi, se non addirittura qualche chilometro di budelli, la difficoltà stava nella quantità ma anche nel fatto che alcuni potevano essere corti perché si potevano aggiungere nascondendoli sotto i nodi mentre altri dovevano essere molto lunghi. Ma anche il processo per farli è molto lungo, tantissimi passaggi che non possono essere accorciati se si vuole ottenere un risultato perfetto. Li tagliavo tutti io, volevo che fossero perfetti, tagliai io tutte le strisce sbieche, e misi i contrasti ^[23] con il gesso segnati con la squadra per non farli torcere, poi devono essere imbastiti rispettando i contrasti, e non è finita, vanno cuciti, voltati messi a tiro e addirittura li imbottivamo con la lana e l'ago da lana ! Tutto questo è stato possibile grazie a quel gruppo di lavoro che dovetti creare in pochissimo tempo. Quei giorni in laboratorio furono infernali, io tagliavo, c'era chi cuciva, chi rigirava, chi fermava con i sotto punti i budellini all'abito, è stato un grandissimo lavoro di squadra. Ma ce l'abbiamo fatta, è stato uno degli abiti che riscosse più successo in assoluto.”

Come si relaziona con il mondo dei social?

“Io? Come mi relazio con il mondo dei social ? Ho Instagram ma è praticamente vuoto, ho tutti i social, mi piace rimanere aggiornata. Però per una sorta di mio principio personale, non mi piace molto condividere cose mie, anche alle mie colleghe chiedevo sempre di non menzionarmi nei contenuti che postavano, certo capita, specialmente quando sono in viaggio, di vedere qualche mia foto ma tendenzialmente sono gli altri a condividere mie foto, non io.”

Un consiglio che si sente di dare ai giovani che voglio entrare a lavorare nel mondo della moda ?

“Il mio consiglio è : credeteci fermamente, perché è un mondo molto difficile. Non fermatevi al primo ostacolo perché la vita stessa è fatta di ostacoli, tanti, tantissimi e ne incontrerete sempre di più. E' un circolo molto chiuso, però se ci credi lo fai, come tutte le cose, si può fare.”

C'È SPAZIO PER TUTTI.

^[23] I budellini sono dei preziosi cordoncini imbottiti tridimensionali dalla sezione rotonda, creati appositamente con l'utilizzo di tessuti più o meno leggeri per creare diversi tipi di decorazioni su abiti d'alta moda, attraverso una tecnica complessa e meticolosa.

^[23] I contrasti sono dei segni che vengono applicati sul tessuto affinché due lembi che devono combaciare possano essere uniti senza “torcere” il tessuto, ovvero senza farlo scorrere in maniera innaturale. Questo porterebbe alla formazione di pieghe antiestetiche nel risultato finale in quanto i due lembi tirano la cucitura in maniera diversa.

Come é la sua vita dopo Valentino ?

“Il mio ultimo giorno è stato bellissimo, mi hanno emozionato, hanno organizzato una festa bellissima, conservo ancora a casa tutti i manifesti e striscioni fatti per me quel giorno. Anche Pierpaolo mi ha scritto una lettera bellissima. Pensavo che lasciare mi avrebbe causato molta più sofferenza, invece devo dire è stata una cosa normale, ho preso coscienza che è una cosa che prima o poi sarebbe dovuta accadere. Sono andata via a 75 anni dopo aver lavorato una vita intera, una vita in tutti i sensi... prima o poi è una decisione che va presa, è il corso delle cose stesse che molto spesso ti dice cosa e come fare. Però in realtà la storia è molto più complessa. Dovevo andare in pensione già a 70 anni, poi a mio marito è stato scoperto un tumore. A maggio di quell'anno io diedi le dimissioni per andare in pensione e a giugno dello arrivò la notizia di mio marito...mio figlio che vive negli Stati Uniti mi disse con molta fermezza : - 'Il problema che ha papà è grave, potrà resistere un anno, un anno e mezzo, non di più'. Le parole di mio figlio si rivelano purtroppo vere, così l'angelo passò e come fanno tutti gli angeli volano via. Così sempre lui mi disse di rimanere ancora un pò a lavoro, e così feci.

FARE IL MIO LAVORO, IMPEGNARMI IN QUALCOSA NONOSTANTE L'ETÀ, FARE QUELLO CHE AVEVO SEMPRE FATTO CON PASSIONE, AMORE E DEDIZIONE SIGNIFICÒ PER ME UNA VERA E PROPRIA TERAPIA.

Dopo aver capito di stare bene con me stessa decisi di lasciare. Ora mi sento serena, viaggio, viaggio moltissimo non sto mai a casa. Mio figlio mi dice continuamente : - ' Mamma, non è possibile ! Non ci stai mai ! Ma che ci fai con i fiori sul balcone, che te li devo innaffiare io ! ' -. Per dirti che quando torno dai miei viaggi non ho tempo di innaffiare le piante o alla fine tra una meta e l'altra a casa non ci passo proprio. Poco fa sono tornata dalla Val D'Aosta, tra qualche giorno parto vado a fare il giro dei parchi negli Stati Uniti, torno e vado al mare a Scalea, e poi parto ancora per Amburgo ! Mi sto vivendo quello che il mio lavoro mi ha tolto, tanto sono sola.

STO SCOPRENDO IL MONDO

ho fatto un bellissimo gruppo con cui viaggio spesso, non sto mai a casa. Anche quando sono a Roma, tra teatro, cinema compleanni e qualche sfilata a cui sono invitata non sto a casa ! Non è parte del mio carattere volermi rattristare, devo assolutamente fare qualcosa.

“POSSO DIRE
CHE IL MIO LAVORO
ALLA FINE MI HA
SALVATO LA VITA.”

The INTERVIEW

Agosto 2023

MARTA
CUCCHIA

Tessitrice e conservatrice
dell'Atelier Giuditta Brozzetti

USO IL TELAIO
COME SI DIREBBE
MUSICALMENTE
“A ORECCHIO”

...





[GC] Mi racconta la storia del suo laboratorio ? Come, dove e da quale esigenze nasce l'Atelier Giuditta Brozzetti ?

[MC] "L'Atelier Brozzetti è stato fondato dalla mia bisnonna Giuditta Brozzetti appunto nel 1921 ed è passato poi di generazione in generazione a me, in via femminile attraverso mia nonna mia mamma, per arrivare infine alla quarta generazione. E' nato con un doppio intento, Giuditta si rese conto durante la prima guerra mondiale dell'esistenza, o meglio della sopravvivenza di un'antica arte tessile che veniva tramandata da secoli grazie alle donne del contado umbro 'in realtà per povertà'. Perugia durante il medioevo aveva una grandissima e fiorente produzione tessile, di fama quasi internazionale perché i tessuti umbri venivano trasportati dai mercanti in tutta Europa, considerati inoltre tessuti per antonomasia dell'arredo ecclesiastico, poi però dopo la Guerra del sale e con il passare dei secoli c'è stato un inarrestabile declino... Quest'arte è sopravvissuta però come arte nei secoli attraverso un uso quotidiano, per necessità nelle campagne, le donne fino a quasi la seconda guerra mondiale sapevano utilizzare il telaio. La maggior parte di loro si occupava di tessuti semplici, lisci, mentre alcune avevano conservato gelosamente il segreto di lavorare con più pedali per ottenere dei tessuti operati. Mia nonna si rese poi conto essere gli stessi motivi che vedeva rappresentati nei dipinti, si innamorò di questa produzione di alcune di queste donne che sono da considerare oggi come quasi analfabete, ma con il gradissimo onore e compito di tramandarsi in modo pratico e orale in un certo senso queste conoscenze.

DECISE COSI DI FONDARE PER RIDARE VITA A QUESTA ARTE MA ANCHE PER DARE UNA INDIPENDENZA ECONOMICA A QUESTE DONNE POVERISSIME."

Museo-Laboratorio nella chiesa su San Francesco delle Donne, di tessitura Giuditta Brozzetti (Perugia).

E' il nome stesso dell'edificio che ospita l'Atelier (San Francesco delle Donne) in un certo senso a dare il La ad una storia di tessitrici e di mani femminili, a oggi come si sente a far parte di una storia tutta al femminile, ed essere la portavoce di un mestiere come questo e di un valore culturale che ha molto da parlare alle donne ma anche alla società ?

“Io vengo da una famiglia di imprenditrici, quindi, per me è la normalità... molte volte mi viene posto davanti questo particolare, **IO SONO CRESCIUTA IN UN'AZIENDA AL FEMMINILE.** Mia nonna era un'imprenditrice, mia mamma anche, io ho iniziato collaborando con le operaie di mia mamma con le quali abbiamo fondato poi una cooperativa per inseguire e conservare questo lavoro. Non mi sento in me di perpetuare una missione particolare, semplicemente l'intraprendenza nella nostra famiglia è sempre stato un elemento presente. Di sicuro negli anni il laboratorio ha acquisito un valore culturale enorme, la nostra attività essendo rimasta una delle ultime sopravvissute in Italia a lavorare con questo tipo di materia è diventata una sorta di portavoce di quello che è il saper fare, di questa tecniche e di questa arte che è tanto legata alla cultura locale umbra ma anche italiana. Il valore storico-culturale è aumentato negli anni semplicemente perché purtroppo si è assottigliato terribilmente il numero dei laboratori tessili e delle realtà attive nel territorio italiano.

IN QUESTO MONDO SI STA PERDENDO TERRIBILMENTE IL SAPER FARE...”

Come descriverebbe l'escursus generazionale della sua famiglia alla direzione di un Atelier simile, come ogni donna di ogni generazione, lei in che modo ha lasciato un segno personale all'interno della storia del tessificio ?

“Questa domanda riesce a cogliere in pieno uno degli aspetti più caratteristici e belli dell'atelier in quanto ognuna delle donne che ha diretto il laboratorio è riuscita a lasciare una sua traccia, un suo segno. Non è un'attività che va svolta come un semplice lavoro e basta, è una passione e quindi ha bisogno naturalmente di far subentrare qualcosa in più, qualcosa che sia come una benzina attiva. Pertanto **OGNI DONNA CHE HA DIRETTO L'ATELIER HA ESTERNATO I SUOI GUSTI E LA SUA PERSONALITÀ E PROBABILMENTE È PER QUESTO CHE IL LABORATORIO SI È MANTENUTO IN VITA FINO AD OGGI.**

La mia mia bis nonna è partita facendo una ricerca iconografica enorme di riconoscimento di tessuti umbri, oltre a trovare le modalità per riprodurre queste antiche stoffe che trovava nei dipinti, scegliendo le stesse stoffe, i tipi di macchinari e i filati. Mia nonna invece è stata una grandissima appassionata di moda e realizzò una linea che sfilò al Mitam^[24] di Milano intorno agli anni 50/70. Mia madre appassionata di arte e di storia ha fatto grandissime ricerche in tutta Europa ricercando le testimonianze documentarie dell'esistenza di queste stoffe, negli inventari delle cattedrali, nei musei, o ricercandole addirittura nei dipinti. Quindi tutto quello che oggi riusciamo a raccontare sulle tovaglie perugine^[25] è frutto del

lavoro di ricerca perpetuato da mia madre per tantissimi anni 'più di 40'. Io invece ho fatto un passo indietro e nello stesso tempo spero di farne molti altri avanti, perché io sono la prima tessitrice della famiglia, in precedenza mia madre, mia nonna e la mia bisnonna erano delle imprenditrici, perché proprio lo scopo principale del laboratorio era proprio quello di dare lavoro alle donne del contado. Purtroppo prima del mio arrivo il laboratorio si stava assottigliando, era vicino alla chiusura, quando decisi di imparare a tessere per non perdere queste capacità in quanto nessuno nella nostra famiglia sapeva far funzionare le macchine. Lì mi sono fregata da sola con le mie mani, perché pur studiando architettura d'interno allo IED a Milano, **MI SONO INNAMORATA DELLA TESSITURA, HO TERMINATO GLI STUDI E SONO TORNATA A PERUGIA E HO RIAPERTO IL LABORATORIO** sotto forma di cooperativa portandolo nella chiesa di San Francesco delle Donne, che era un progetto che in realtà avevano i miei genitori da anni ma che poi non erano mai riusciti a realizzarlo praticamente. Con me in un certo senso si è riusciti a realizzare il sogno della mia famiglia, unire i bellissimi locali della chiesa con l'atelier. Di sicuro questo è stato uno dei motivi per i quali il laboratorio è ancora aperto e attivo ad oggi. Questa scelta ha permesso al laboratorio di diventare un'attrazione turistica, culturale, storica e artistica quindi ci ha permesso di accedere a tutta una serie di pubblico diverso. Tornando alla domanda iniziale, secondo me, il laboratorio è potuto sopravvivere proprio perché ogni donna che lo ha diretto ha saputo gestire e restituire la sua creatività con la sua personalità.”

Come ha deciso di avvicinarsi al mondo della tessitura, e soprattutto nonostante possa sembrare scontato, perché ha deciso di voler continuare una tradizione così unica ?

“In un certo senso ho già risposto alla domanda. Non volevo inizialmente fare quello che faceva mia madre, che io lo vedevo solo come 'vendere centrini'. Ma imparando a tessere ho capito che potevo esprimere la mia creatività, e implementare e applicare quello che avevo studiato a Milano anche in un tessuto, perché sì, voglio dirlo, anche un tessuto è a tutti gli effetti un progetto. E' diventato quindi l'espressione di me stessa, ha unito sia il mio lato creativo-immaginario con quello familiare-personale e anche tradizionale. Oggigiorno posso dire solo di essere io parte del laboratorio e non più il laboratorio un'estensione di me stessa, ma esattamente il contrario. E spero con tutto il cuore di poter passare questa eredità alla prossima generazione.”

^[24] Il “MITAM” è stato Mercato Internazionale del Tessile per l'Abbigliamento e l'Arredamento.

^[25] Le “tovaglie perugine” o “pamili alla peroscina” sono dei panni, dei tessuti a fondo bianco risalenti alla grandissima produzione medioevale intessuti a occhio di pernice o spina di pesce. La particolarità risiede nelle fasce blu o più raramente color ruggine, le quali presentavano dei motivi decorativi fregiati tra cui il più famoso è il grifo di Perugia. La loro fama da attribuirsi all'uso decorativo che ne veniva fatto, divenendo nel tempo la tovaglia ecclesiastica per eccellenza.

Che tipo di rapporto c'è secondo lei tra tradizione e sperimentazione e soprattutto lei sperimenta oppure preferisce solamente rimanere a contatto con elementi tradizionali ?

“Di sicuro la tradizione e la sperimentazione devono poter collaborare e interagire, -non si può progettare nulla di nuovo se non si conosce le tecniche e il passato, è una mia certezza !- Il futuro e la progettazione non possono esistere se non si hanno le basi e le basi sono la tradizione, le tecniche, la storia, la cultura, questo è assolutamente fondamentale. Mi è sempre piaciuto interagire con designer e con progetti esterni, ho avuto la fortuna di poter fare e sinceramente continuerò a farlo, collaborare con istituti di design, con gli studenti, con le scolaresche. Tra l'altro ora sto seguendo un internship di due mesi di una ragazza che studia in Danimarca tessitura e design. Queste sono delle bellissime esperienze per loro, ma sono degli arricchimenti grandissimi per noi, perché comunque avere una persona che ha tutto un punto di vista diverso da nostro, una cultura completamente diversa, degli studi totalmente diversi rappresenta un bellissimo modo di interagire e confrontarsi, questo rappresenta una crescita e si sperimenta sempre. Non si finirà mai di sperimentare. Ma questo qualunque forma di artigianato, non esiste un punto finale di arrivo mai ci sarà...”

Quali sono gli elementi, artisti, motivi, movimenti ecc... che ispirano il suo lavoro, cosa trova ispirante ?

“Sono tantissime le fonti d'ispirazione, può essere un bel paesaggio mentre sei in macchina e non ti accorgi che nel tuo paese esiste quello scorcio e diventa impatto emotivo e quindi ispirazione. Può essere un quadro, una mostra di design, può essere che dalla foggia di una brocca che interiorizzi e poi ti viene in mente di tradurla per creare un motivo per un cuscino. Questo è stato fondamentale per me esercitarlo in IED, le fonti di ispirazione sono ovunque sono vicino a noi siamo noi che dobbiamo avere la finezza di pizzicarle. L'importante è non stare chiusi nel proprio mondo ma aprirsi e soprattutto aprire gli occhi, guardare quello che ci circonda con curiosità può essere già un importante inizio.”

E' celebre il progetto di Fendi “ Hand in Hand ” lanciato nel 2020 per omaggiare le tipicità e il savoir-faire tradizionale italiano, creando 20 borse una per ogni regione d'Italia, contattando artigiani specializzati per la realizzazione della borsa che urlasse il sapore della regione chiamata a rappresentare. Quindi cosa è significato per lei essere stata scelta tra tantissime realtà per rappresentare l'Umbria, cosa è significato per una realtà come la sua confrontarsi con un'azienda colosso come quella della romanissima Fendi e soprattutto secondo lei perché è stato scelto l'Atelier Giuditta Brozzetti.

“Ogni borsa è speciale perché sono proprio le imperfezioni tipiche dell'artigianato che ne plasmano la bellezza intrinseca. La moda spesso si concentra sullo stilista, ma io penso che sia giunto il momento di omaggiare la comunità di artigiani che si cela dietro a queste creazioni straordinarie.”

Silvia Venturini Fendi

“E' stato per me un grandissimo onore, io ho fatto parte della prima edizione ed ora si sta realizzando già la seconda... sono stata comunque la prima artigiana umbra selezionata per realizzare questo progetto. E' stato un lavoro interessantissimo, è stato un grande onore e mi ha permesso perché no anche di sfoggiare questo tipo progetto che non è una cosa che succede tutti i giorni. E' stato anche un modo per affacciarmi timidamente sul mondo del fashion e capire anche che tipi di ritmi ci sono in gioco, come funziona anche il mondo dell'extra lusso come nel caso della realizzazione di questa capsule di 20 borse. Non credo inoltre che la nostra azienda possa entrare all'interno di questo mondo, perché nonostante forniamo artigianato di alto livello è un tipo diverso di lusso e soprattutto di applicazione, parliamo anche di un lusso di tempi. Per realizzare una borsa così serve un certo tipo di tempistiche, lavoro di mani appunto, progettazione e di conforto, che perlomeno per me con Fendi è stato un confronto sempre per mail, telefonico perché ahimè ancora eravamo in tempi di covid. Dovevamo scegliere la dimensione del grifo attraverso foto, con vicino il centimetro per far capire loro che la dimensione delle trame era quella, manda la mail, attendi la risposta... Insomma non è stata una passeggiata...”

E' STATO DIFFICILE CONFRONTARSI CON LORO PERCHÉ HANNO INOLTRE DELLE MODALITÀ DI LAVORO TOTALMENTE DIFFERENTI DALLE MIE, ma è stato lo stesso interessante, la possibilità di confrontarmi con un tipo di realtà simile, soprattutto ha rappresentato per me oltre che un grande onore come già detto anche un'immensa opportunità di crescita.”



Fendi, Progetto Hnad in Hand borsa Umbria in collaborazione con Atelier Brozzetti.



Fendi, Progetto Hand in Hand, sviluppo a telaio del disegno a unicorno da parte dell'Atelier Giuditta Brozzetti e Ufficio stile (Fendi accessories design department).

Ci racconti come lei riesce a ricostruire gli elementi tessili (pannile alla peroscina) partendo da affreschi e quadri (medioevali e rinascimentali) come per esempio la tovaglia che compare nel celebre affresco di Giotto : la morte del Cavaliere Celano. Che tipo di metodologia adotta per far risorgere dei lembi di tessuti dipinti ?

“Per ricostruire i tessuti a telaio ci sono due metodologie, in quanto noi utilizziamo due tecniche diverse. Utilizziamo il telaio a pedali a quattro licci, il più semplice con il quale si possono ottenere motivi decorativi basici e limitati con cui riesco a riprodurre tessuti raffigurati dal Pinturicchio, Signorelli, Sodoma nei suoi affreschi per esempio. Questo lo riesco a fare però perché ho una tecnica un pò particolare, in pratica io uso il telaio non contando le pedalate come fanno le tessitrici normalmente, non uso degli spartiti, ‘parliamo di spartiti di pedalature ovviamente’, ma uso il telaio come si direbbe musicalmente ‘a orecchio’. Ovvero riesco a riprodurre il tessuto semplicemente guardandolo, è una sorta di coinvolgimento emotivo mio proprio. Nel caso dei Jacquard invece con il quale riproduco i pannili alla peroscina, si tratta più di un lavoro di studio e di precisione progettuale in quanto in quel caso dobbiamo passare prima per una messa in carta, come se fosse una sorta di programma. Perché lo Jaquard ricordiamolo è un tipo di tessitura che lavora con le schede forate come un sistema binario e quindi è un lavoro completamente diverso, molto meno istintivo del telaio a pedali dove a guidarmi è un po’ la mia sensibilità e un po’ l’esperienza. Nel telaio Jacquard come detto c’è una progettualità proprio, bisogna fare una messa in carta, trasferirlo sulle schede, inserirlo nella macchina Jacquard e tesserlo quindi è un meccanismo molto più vicino a un approccio computerizzato anche se manuale.”

Secondo lei le persone riescono a percepire e comprendere il valore e l’importanza del lavoro che svolge? Oppure secondo lei esiste un immaginario comune secondo cui un tessitore-artigiano se ne sta nella sua bottega impolverata a perpetuare un gesto reiterato fino ad oggi ? Se la risposta fosse positiva in che modo questa diseducazione sociale si ripercuote o pensa si ripercuota nel suo lavoro ?

“Ho la fortuna di lavorare in posto dove non viene da me la massa, ma piuttosto sono le persone che arrivano da me già con l’interesse e la coscienza di quello che possono orientativamente trovare. Di conseguenza è difficilissimo di trovarmi di fronte persone che poi alla fine del tour non apprezzano il lavoro mostratogli. ‘Anche se forse in vita mia due episodi sono capitati’. Ma solitamente succede proprio il contrario. Ho la fortuna di lavorare con stranieri che vengono da tutto il mondo per visitare questo atelier, la cosa che mi sorprende nel vedere le loro reazioni è proprio il rimanere sconvolti nel vedere come si produce un tessuto, o perlomeno come si produceva, perché è ovvio che oggi giorno queste tecniche sono presenti sono in pochissimi laboratori. Però il fatto di vedere tutte le fasi e di poterle quasi toccare con mano, di mostrargliele mi rende consapevole che può essere qualcosa di stupefacente per chi appartiene ad una cultura non italiana e non sa nemmeno cosa sia un telaio, li rende consapevoli soprattutto per il futuro, sia per l’acquisto di un mio oggetto ma anche in qualsiasi altra situazione analoga. Un aneddoto che mi succede tutti i giorni con gli stranieri, è che dopo aver visto le tecniche di produzione di un tessuto simile e magari si dimostrano interessati agli acquisti rimangono sconvolti, non in negativo, in positivo... nel senso che pensano che i prezzi siano troppo bassi per un oggetto simile.”

Quale è secondo lei il destino dell’artigianalità e come si può aiutare concretamente il mantenimento in vita di realtà simili alla sua ?

“Qui viene una nota dolente. Purtroppo il problema gravissimo è che fiscalmente non esiste una categoria, una nicchia dove si possa collocare l’artigianato artistico d’eccellenza. Un artigiano subisce la stessa tassazione di un autotrasportatore o di un parrucchiere perché è un’unica categoria, oppure semplicemente per quanto riguarda me, io con i telai manuali pago le stesse tasse di un’azienda che utilizza telai elettrici perché magari ha meno di diciotto dipendenti ed è ricade sotto l’artigianato anziché l’industria. Il problema drammatico è questo, se non viene fatta una tassazione adeguata e coerente con quelli che sono i tempi di produzione dell’artigianato artistico non c’è scampo. Risolvere questo nodo secondo me sarebbe già un faro di speranza per i giovani, che così ad oggi non hanno delle condizioni di lavoro favorevoli...è l’unico modo per salvare questi mestieri.”

Che tipo di rapporto c’è se secondo lei c’è lei tra i giovani e l’artigianato ?

“Credo che oggi giorno ci siano molti giovani, perché li vedo, ci sono non sono tantissimi ma sarebbero abbastanza per non far sparire realtà simili alla mia, per non disperdere il saper fare, l’artigianato...che deve essere -necessariamente- tramandato dall’artigiano o dal bottegaio alla nuova generazione. Posso assicurarlo che di giovani ce ne sarebbero veramente tanti e ne conosco tantissimi. C’è tantissima curiosità da parte loro, magari alcuni dopo aver fatto uno stage da me si offrono di volermi seguire i profili social... ma non è proprio quello il modo giusto di approdare nel mondo dell’artigianato. Non sono molti quelli che riscontrano una genuina voglia di mettersi a telaio. Da questo si evince, ma in tutto il mondo che tutti i ragazzi preferiscono fare un lavoro dietro a un computer perché è quello che li rappresenta. RITORNARE ALLA FISICITÀ È DIVERSO, FORSE LI SPAVENTA, però sono convinta che ce ne sono di ragazzi che vorrebbero mettersi in gioco... spero vivamente che si creino le condizioni affinché questo accada, perché anche se dovesse esistere qualche mosca bianca volenterosa di farlo come ho già detto a livello economico e lavorativo è un disastro...purtroppo perché è un lavoro che comunque riesce a restituire dei frutti personali. Ma bisogna risolvere dei problemi a monte.”

Un consiglio che si sente di dare ai giovani ?

“Il consiglio che sento di dare ai giovani è quello che è stato il vademecum della mia vita, perseverare, perseveranza. Se avete un obiettivo non mollate ! Per-se-ve-ra-te !”.

Come immagina sarebbe la sua vita senza l'Atelier Giuditta Brozzetti.

“Non credo che il mio essere a oggi possa essere più separato in nessuna maniera da questa attività, la Marta è l'atelier e l'atelier è il contenitore dove la Marta sta.”

LA MARTA
È L'ATELIER,
E L'ATELIER È
IL CONTENITORE
DOVE LA MARTA STA.”



*Esempio produzione tessile dell'Atelier
Giuditta Brozzetti, "Centrotavola lepre" on
brozzetti.com.*



*Esempio tessuto Jacquard, Atelier Giuditta
brozzetti.com.*

The INTERVIEW

Agosto 2023

MARIELLA
BETTINESCHI
Artista Femminista

IL MIO LAVORO
PARTE DA ME,
DAL MIO CAMMINO VERSO
L'INVENZIONE
DI UN ALFABETO
FEMMINILE

...



[GC] Dove e come nasce l'arte di Mariella Bettineschi? Ci racconti in breve la sua storia...

[MB] "Ero una bambina chiusa e isolata ma le mie compagne e i miei compagni spesso mi chiedevano di disegnare per loro.

Questo mi dava gioia e lentamente costruiva una identità.

In prima media, all'interno dell'Antologia di Letteratura trovai alcune immagini a colori di artisti, fra i quali un ritratto di Modigliani, una ragazza con gli occhi riempiti di azzurro. Fu una grande emozione, quasi erotica, credo che da lì sia nato tutto."

Crede che la sua infanzia abbia giocato un ruolo decisivo nell'influenza della sua arte? Se sì, come, in che modo?

"Credo di sì, ricordo ancora mio padre che costruiva, per gioco, case per i colombi: architetture "veneziane" dipinte di azzurro e di bianco. Io assistevo accovacciata, in silenzio, vicino a lui, seguivo ogni mossa, incantata. Ricordo ancora l'odore del legno, della vernice, la sua capacità di assemblare parti, di inventare soluzioni impreviste."

Ha dedicato alcuni anni all'insegnamento. Credo personalmente che insegnare, trovarsi a contatto con i giovani sia un qualcosa di unico e speciale nei termini in cui in quel momento come insegnante rappresenti una direzione, una sorta di cartello stradale che ha il compito di salvaguardare il corretto funzionamento della circolazione comune.

Cosa significa per lei lavorare con i ragazzi, come si insegna a qualcuno a diventare produttori di "arte" e soprattutto i giovani secondo lei sono ispiranti?

"A 18 anni, facevo ancora l'Accademia, fui chiamata da un Istituto privato per insegnare Figura e Storia dell'Arte ad una classe di studenti più grandi di me.

Per Figura non c'erano problemi, ero brava in disegno, ma la Storia dell'Arte la studiavo la sera per poter fare lezione il giorno dopo.

Più tardi, durante gli incendiari anni '70, fui chiamata dal Ministero ad insegnare in una Scuola Pilota, in cima ad una montagna. Era una scuola che doveva sperimentare alcuni cambiamenti fondamentali sia strutturali che metodologici. Fu una grande esperienza che aprì il mio mondo a problematiche politiche e sociali.

Poi smisi di insegnare, il lavoro artistico cresceva e non ero più in grado di tenere in mano le due cose.

Solo molti anni dopo, dal 2003 al 2013, fui chiamata all'Università Cattolica di Milano per un laboratorio interno al Master in Servizi educativi per i Musei. Inventai il corso Dal concetto all'opera. I miei studenti venivano da lauree umanistiche, avrebbero accompagnato il pubblico davanti alle opere nei Musei senza sapere come nasce un lavoro. Così, dichiarando naturalmente che era una simulazione, partendo da un concetto, li accompagnavo a realizzare personalmente, concretamente un'opera, poi un catalogo e infine una mostra. Tutto in 12 incontri.

In tutte queste esperienze non sono stata mai dentro le regole didattiche, ma ho inventato insieme ai ragazzi, possibilità sia di apprendimento che di espressione.

**HO INSEGNATO A NON AVERE PAURA,
A PRENDERE AL VOLO UN'IDEA,
A TROVARNE LA FORMA PERFETTA.
ANCHE LORO MI HANNO DATO MOLTO,
MI HANNO INSEGNATO A RACCONTARE,
ESPRIMERMI,
AD INTRECCIARE PENSIERI,
SENTIMENTI,
VISIONI,
INSOMMA SONO CRESCIUTA CON LORO."**

Come entra e in che termini l'universo femminile all'interno delle sue opere?

"L'universo femminile entra nel mio lavoro semplicemente perché sono una donna.

Il mio lavoro parte da me, dal mio cammino verso l'invenzione di un alfabeto femminile, in un mondo patriarcale dove tutto, da millenni, è sotto lo sguardo maschile.

Non scelgo un ciclo, una tecnica, un materiale: le cose arrivano da sole."

In che rapporto si trovano, secondo lei, la tecnica e la produzione del prodotto-messaggio che si vuole utilizzare? Crede che siano delle scelte che vanno di pari passo oppure tecnica e messaggio viaggiano su binari separati?

"La tecnica, come i materiali, danno forma al concetto, sono di volta in volta i più giusti."

“La tradizione pittorica a cui appartenevo per formazione, che mi ero lasciata indietro, mi aveva invece portato a rielaborare un modo per affrontare la superficie delle cose e indagarne la profondità”

Mariella Bettineschi in *Piumari*. Richard Saltoun Gallery, London, United Kingdom.

Durante l'esposizione di alcune opere facenti parte del ciclo *Morbidi* (1980) esposte alla 220 Sara Zanin Gallery di Roma lo scorso gennaio, ha sottolineato durante la nostra conversazione, il concetto di -tessuto- e -cucito a mano-. Il tessuto è un materiale strettamente legato al mondo femminile (in termini di produzione stessa del materiale a livello storico e sociale).

Ma ovviamente anche l'azione stessa di cucire ne fa parte, attraverso un filo e uno strumento pericoloso e acuminato come l'ago si può stringere, unire, legare, fondere insieme, si può rendere sicuro e saldo qualcosa, lasciare un segno -forte- sopra una superficie morbida e trasportabile come quella di un cuscino (probabilmente per deformazione personale il tessuto e il cucito sono elementi che catturano la mia attenzione).

Vorrei chiederle dunque, come il cucito e il tessuto (e la loro unione) collaborano all'interno della serie *Morbidi* per costruire il messaggio che portano con loro?

“I *Morbidi* sono i primi lavori che nascono dopo aver fatto tabula rasa dell'importante apprendimento tecnico, ma di impianto patriarcale, che mi aveva formato.

In quegli anni avevo lo studio in una vecchia filanda ed assistevo ogni giorno, incantata, alla filatura del fiocco. Cominciai a raccogliarlo e ad imbottire piccole fodere di organza, che cucivo a mano, chiudevo e poi, attraverso oro colato disegnavo frasi come Tenere in ordine la propria vita selvaggia, Dio conta le lacrime delle donne, Fare l'anima a mano...)

Un supporto morbido per un messaggio forte.”

Continuando la riflessione sul tema del tessuto è inevitabile chiamare in causa i *Piumari* (1981) che come lei stessa dichiara diventano -superficie per indagare in profondità-. In questo caso l'organza, un tessuto pregiato, è tesa su una struttura a scatola, contiene piume che si intravedono sul fondo, porta in superficie disegni in oro colato. In questo caso specifico come si struttura la costruzione del messaggio dietro i *Piumari*?

“Fin dall'inizio parlo della costruzione di un alfabeto femminile. I *Piumari* ne sono uno dei primi esempi, si aprono alla complessità di essere pitture senza la pittura, sculture senza la scultura.

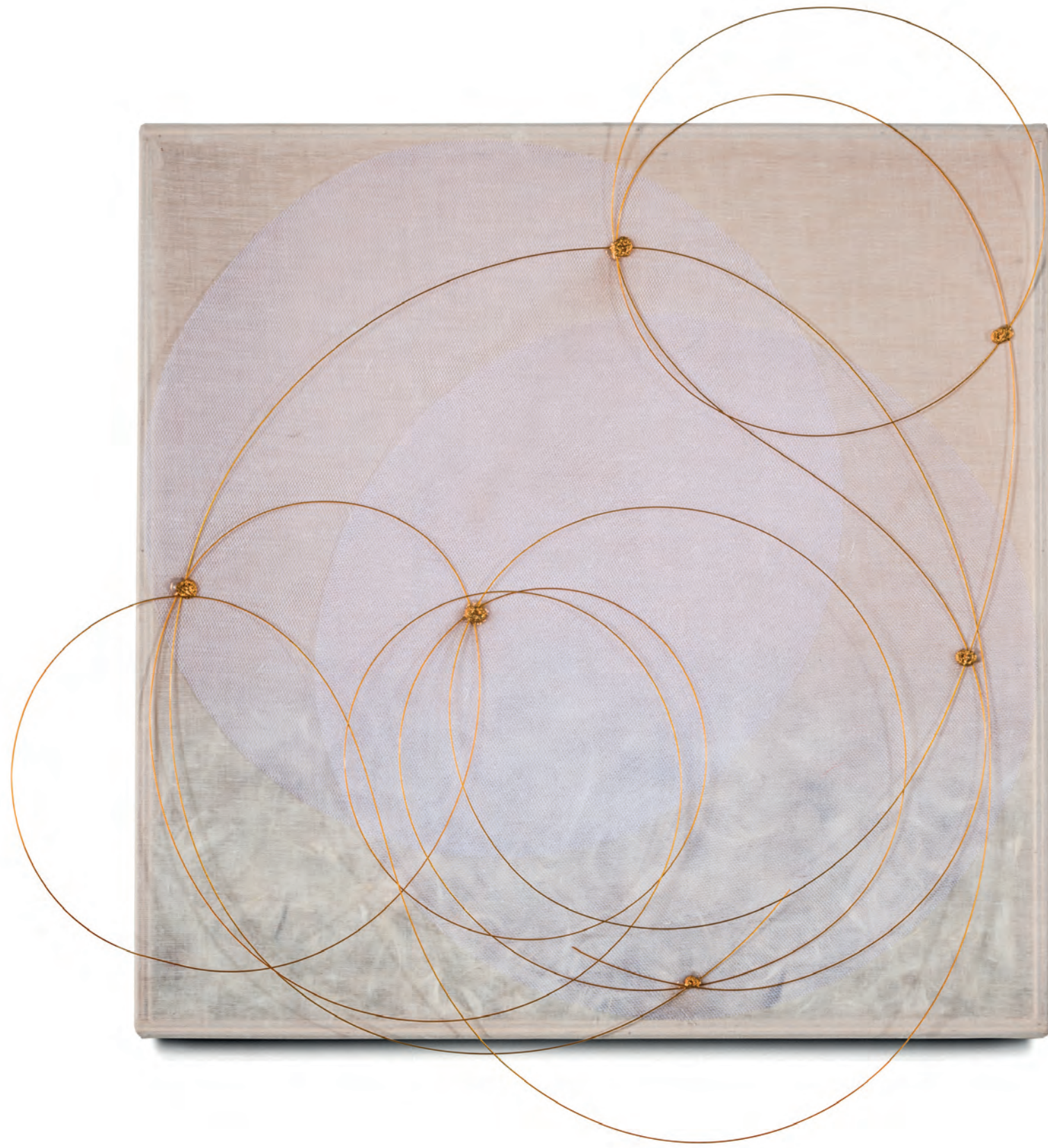
Sono dentro e fuori, raccontano misteri mobili che sono dietro l'organza, distraggono con lo splendore dell'oro colato sulla superficie.”



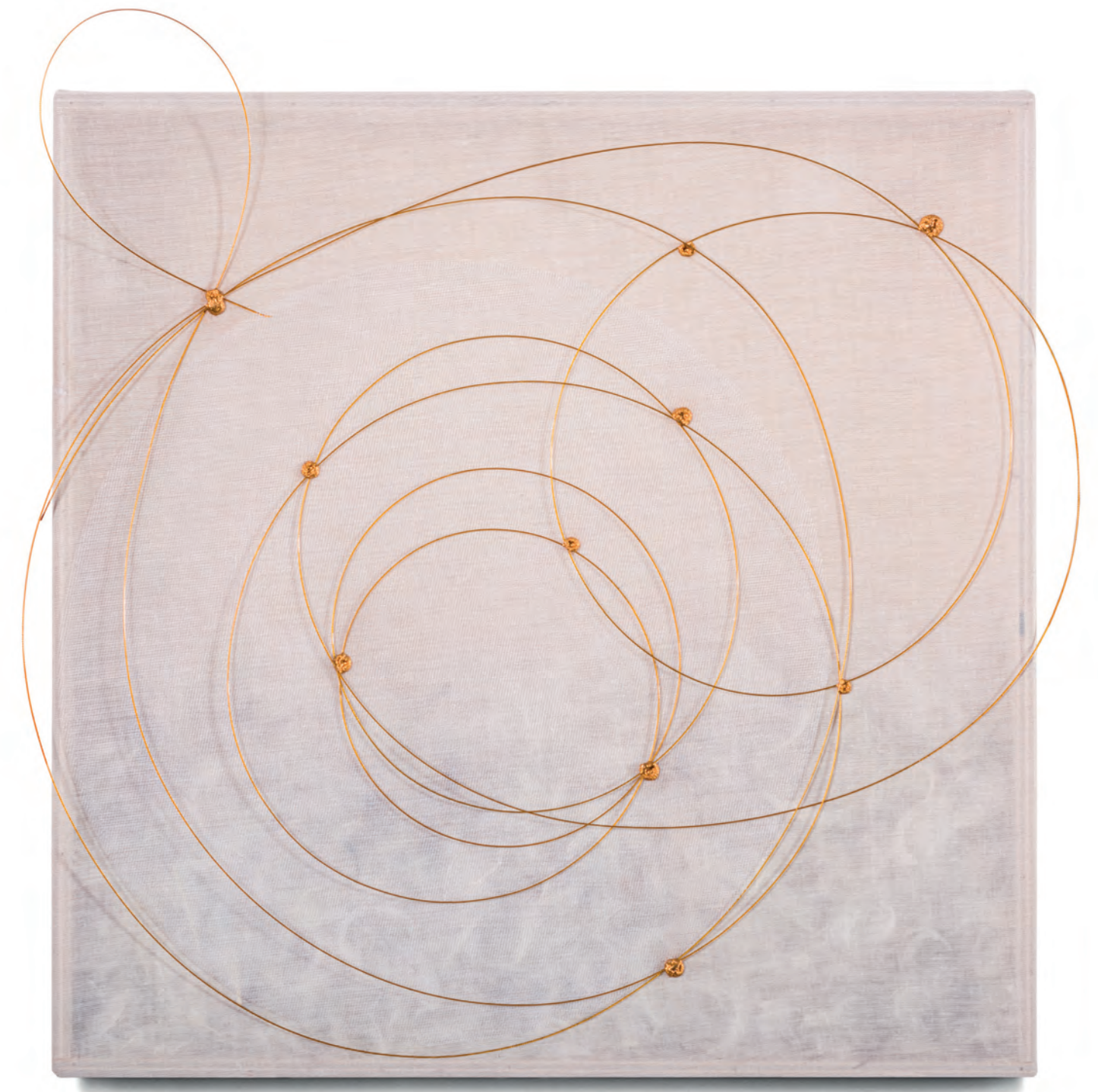
Morbido, 1980, organza, fiocco, oro, 21x28,5x2.



Morbido, 1980, organza, fiocco, oro, 20x20x3.



Piumario, 1981, organza, piume, filo di nylon, tulle, oro, 30x30x4.



Piumario, 1981, organza, piume, filo di nylon, tulle, oro, 30x30x4 cm.

L'era successiva è il capitolo più recente del suo percorso d'artista (2008-2023).
E' una serie enigmatica che non può non catturare l'attenzione di chi la osserva e che si accorge, in realtà, di essere osservato. Vuole raccontarcela ?

“Il ciclo *L'era successiva* nasce nel 2008 all'inizio della crisi mondiale che coinvolge le economie di molti paesi (ed è ancora in corso, più che mai attuale data la pandemia che ci ha colpito e la guerra in corso).

L'AMBIENTE, LA CULTURA, SONO ANCORA UNA VOLTA A RISCHIO DI SPARIZIONE.

Io segnalo questo rischio mettendo in primo piano Nature, Biblioteche (i luoghi stessi del vivere e del sapere) invase da presenze misteriose, vapori, gas, che cancellano il centro dell'immagine, lasciandone solo slabbrati contorni.

Confido nelle donne, capaci, oltre che a mettere al mondo il mondo, di salvarlo.

Mi ispiro, per la loro forza di penetrazione e per la loro assoluta bellezza e integrità, ai ritratti femminili della nostra cultura (Fornarina, Giuditta, Cecilia Gallerani, Maria de Medici...).

Questi quadri sono interamente ridipinti attraverso la digital painting e stampati, con una tecnica messa a punto da me, in edizione limitata su un supporto trasparente, come il vetro o il plexiglas.

Parto dalla scelta di un dettaglio significativo dove la postura, lo sguardo siano molto importanti, lo dipingo, lo porto in bianco e nero, lo innalzo su una base bianca, metto una luce bianca nelle pupille per esaltarne lo sguardo, e con un gesto radicale, femminista, taglio gli occhi del Ritratto e li raddoppio.

Questi occhi medusei disturbano e morbosamente attraggono, come la rasoziata di *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Lo spettatore, in un primo momento, è attratto dal loro essere icone dell'arte rinascimentale, improbabili nel contesto espositivo contemporaneo.

Si avvicina sorpreso, ma appena è di fronte all'opera rimane ipnotizzato dalla presenza di quattro occhi che lo guardano.

Sono occhi reali che lo guardano, lo interrogano, sono gli occhi di donne che, attraverso il mio intervento artistico, da oggetto sono diventate soggetto.

Loro ci dicono che ambiente, animali, vegetali, minerali, donne e uomini sono tutti collegati in un equilibrio molto fragile.

Comprendere e rispettare questo equilibrio è entrare ne *L'era successiva*.”

I Ritratti de *-L'era successiva-* sono stati centrali nell'ultima sfilata Prêt-à-Porter Autunno-Inverno 2022-2023 di Dior, inaugurata il primo marzo nei Jardin des Tuileries di Parigi. Le andrebbe di ricordare questa esperienza con il mondo della moda e con Maria Grazia Chiuri?

“E' stata una grande esperienza, del tutto inaspettata. Un giorno di febbraio del 2022 mi chiama Paola Ugolini, critica con la quale lavoro da alcuni anni, chiedendomi quanti Ritratti avevo. Non so, le ho detto, una ventina di sicuro perché sono andati in mostre, sono stati pubblicati, ma io ne ho molti di più. Allora mi dice: vai al computer e controlla quanti sono. Erano 56. Molto bene, mi dice, sono qui con Maria Grazia Chiuri e abbiamo pensato a te per fare una grande *Quadreria* militante per la sua sfilata Prêt-à-Porter Autunno Inverno 2022-2023 ai Jardin des Tuileries di Parigi. Inaugurazione primo marzo! In meno di 20 giorni sono stati stampati 210 Ritratti (quindi alcuni in 2-3 edizioni ma di misure completamente diverse) alti anche 3 metri. Dovevano riempire il grande padiglione Dior, lungo 36 metri, profondo 20 e alto 9, completamente foderato di damasco rosso, compreso sedute e pavimenti, come in una reggia rinascimentale. Per la prima volta in vita mia ho verificato la professionalità, la velocità, l'efficienza di uno staff che ha saputo realizzare, in così poco tempo, una grande, perfetta installazione. Sia MGC che io, quando siamo entrate, a lavori finiti, ci siamo abbracciate commosse. MGC ha detto: “non ho mai visto una cosa così bella”. Queste opere, smontate dal padiglione sono state poi mandate nelle importanti boutique DIOR di tutto il mondo, dove sono state ricostruite le installazioni nello stesso modo che alle Tuileries e sono state esposte per nove mesi.”



L'era successiva
(Raffaello, Fornarina) 2010, 120x80x2.



L'era successiva
(Leonardo, Dama con ermellino) 2010, 120x80x2.



*L'era successiva (Vermeer,
La ragazza con l'orecchino
di perla) 2017, 120x80x2.*

Secondo lei la moda è arte? O data la grande influenza economica che questo mondo macina è meglio non definirla tale?

“La moda è arte quando sente il grande racconto del mondo e lo sa interpretare. Quando ha visione, sperimenta materiali, forme, linguaggi nuovi.”

Non è una novità che la moda chiama in suo aiuto l'arte per creare collaborazioni. A quanto pare l'arte e la moda un po' per caso, un po' per volontà condividono meccanismi che entrano in dialogo e, spesso trovano facilmente modi per veicolare messaggi comuni come è successo nel suo caso. Questa domanda fa riferimento ad una serie di argomentazioni che sono nate all'interno del sistema dell'arte e della moda nell'ultimo periodo, ovvero: la moda è tacciata di utilizzare per i propri scopi i temi “dell'arte” molto spesso propri degli artisti stessi per assecondare “esigenze” di vario tipo. Da qui scaturiscono tantissime discussioni che mettono in dubbio la veridicità delle collaborazioni che la moda crea. Secondo lei, che condivide pienamente i temi affrontati da Maria Grazia Chiuri, quando e come si attua una sincera collaborazione tra arte e moda? Cosa ne pensa lei a riguardo?

“Lo dici tu stesso: io condivido i temi di Maria Grazia Chiuri: è una donna sensibile, intelligente, coraggiosa, con grande capacità creativa, è femminista e porta avanti le lotte delle donne. Lei ha visto nel mio lavoro l'era successiva la possibilità di dare ulteriore visione al suo pensiero, al punto di titolare The Next Era le meravigliose creazioni che ha presentato.”

Un consiglio che vorrebbe dare ai giovani?

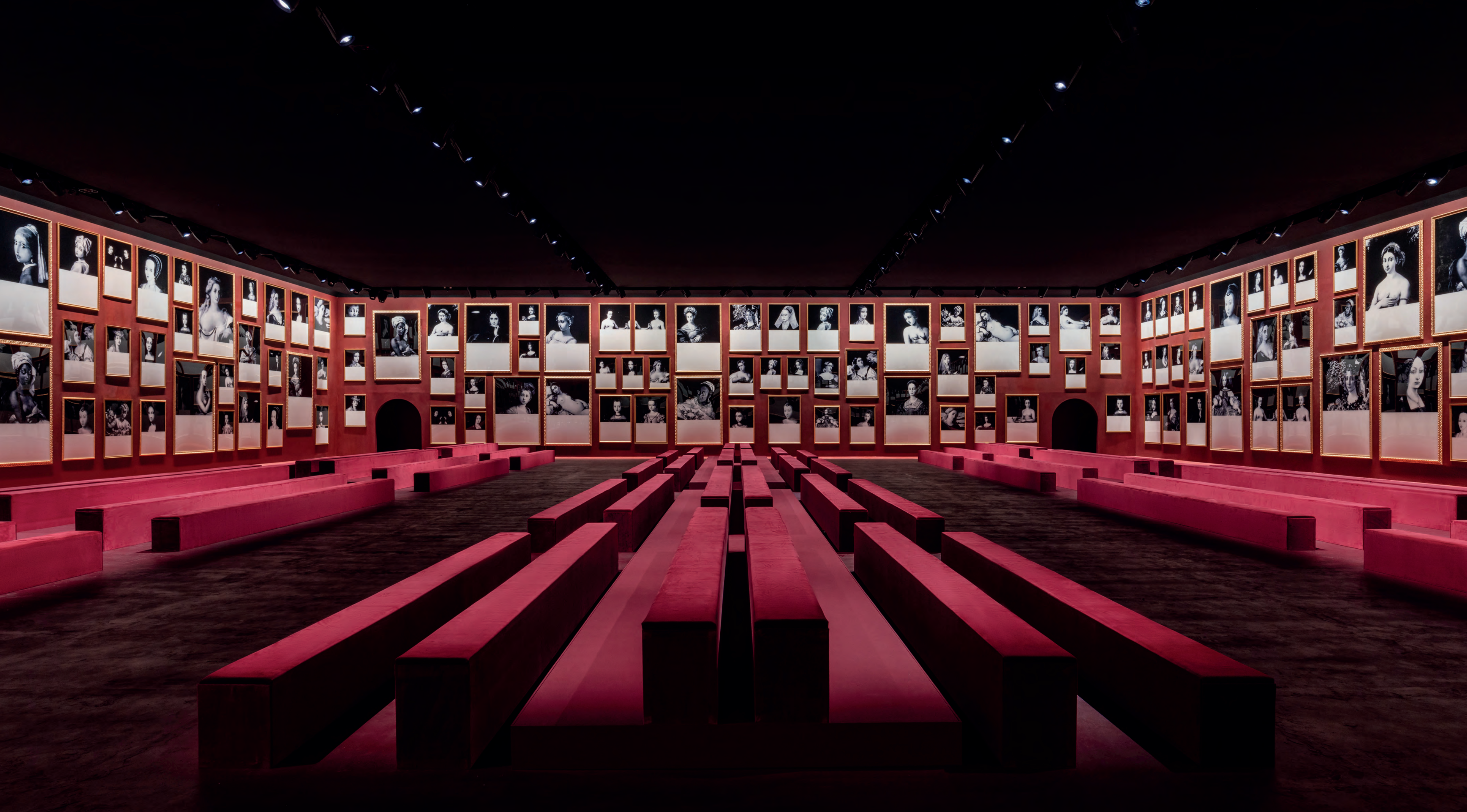
“Studiare, studiare, studiare!”

Essere curiosi, mettere gli occhi in molti ambiti per trovare sempre punti di vista diversi, essere coraggiosi, credere nei propri sogni e combattere per realizzarli.”

Come immaginerebbe la sua vita senza il suo studio e il suo personale modo di fare arte?

“Non la immagino, il mio lavoro è sempre stato il centro della mia vita.”

Nelle pagine successive: The Next Era, installazione di Mariella Bettineschi per la Collezione di Maria Grazia Chiuri, Prêt-à-Porter Autunno Inverno 2022-2023, DIOR, Jardin des Tuileries, Paris, 1 marzo 2022, foto di Kristen Pelou.



Agosto 2023

MARCO
VALLESI

Ricercatore,
Artista-Artigiano della ceramica

MI PIACE LA SINCERITÀ,
A VOLTE CREDO
CHE TRA LE OPERE
E LE PERSONE
SI CREI UNA SORTA
DI PASSAGGIO
DI MESSAGGI

...

[GC]Dove e come pensa sia nata la sua inclinazione per questo mondo ? Ci racconti la sua storia...

[MV]"Mi sono avvicinato al mondo dell'artigianato nel periodo adolescenziale. Ho iniziato frequentando un laboratorio del mio paese 'Tarquinia' quando per questioni altre avevo bisogno di preparare uno stampo per realizzare delle cose personali...e quindi ricevetti delle indicazioni per recarmi in questo posto che poteva dimostrarsi utile alle mie necessità. Mi trovai così nell'officina della famiglia Calandrini, dove scoprii presto di trovarmi in un laboratorio di ceramica, dove abitualmente venivano realizzati e riprodotti oggetti imitanti le ceramiche archeologiche etrusche originali, che a Tarquinia, in effetti, rappresentano una delle testimonianze più importanti della civiltà etrusca. La riproduzione di questi oggetti ha dato vita ad un mercato locale indirizzato per lo più al turismo, per cui questa famiglia produceva questo tipo di manufatti e souvenir. Rimasi affascinato da questo laboratorio e chiesi così se potevo ritornare a fare altre cose, continuare a provare, e devo dire venni accolto in maniera totalmente favorevole. Iniziai in questo modo ad apprendere le prime nozioni su come si realizzasse un oggetto in argilla e poi in terracotta, la preparazione degli stampi e altre tecniche che appresi in quel posto magico. Parallelamente però frequentavo un indirizzo tecnico-industriale, nel quale venivano proposte delle lezioni di - tecniche e produzione meccanica- dove venivano affrontati argomenti come la fusione, la forgiatura dell'acciaio, del ferro ecc... argomenti che si sono poi effettivamente integrati perfettamente nei miei interessi. Sempre nel laboratorio di Ceramica, quello della famiglia Calandrini, esistevano degli strumenti per la fusione del bronzo, li ho iniziato chiedendo loro il consenso per utilizzare questa attrezzatura che avevano in realtà lì in deposito inutilizzata. Così iniziai a fare anche delle fusioni in bronzo a cera persa, da lì in avanti dopo aver concluso i miei studi ho continuato a percorrere questa strada relativa all'arte e all'artigianato, da lì in poi non mi sono più fermato."

Secondo lei l'infanzia che ruolo riveste nella crescita personale, artistica e percettiva di un bambino ? E' possibile secondo lei definirlo un importante centro di sperimentazione precoce ?

"Nel mio immaginario, per realizzare certe cose, per avere una propria disponibilità a creare, degli strumenti che sono il realtà dei mezzi ecc.. per diventare un abile artigiano, un manipolatore di materia, serve una dote che per me è del tutto innata. E' certo che avere la possibilità di esplorare e sperimentare tanti ambiti e tanti orizzonti può portare, crescendo, e seguendo le proprie attitudini, qualcuno a voler diventare un commercialista o qualcun altro di diventare un'artista...però per inseguire certe direzioni, quelle della creatività, del contatto con la materia o con la loro trasformazione serve, mi ripeto, un'attitudine innata, non penso sia qualcosa che dipenda in modo esclusivo dall'educazione e da come viene affrontata dai bambini. E' qualcosa di radicato fortemente in un istinto, quasi per dirla come si dice spesso, nel DNA. Mi viene proprio di far riferimento alla gestualità, mi riferisco proprio alla mobilità di certe articolazioni scheletriche, la capacità di muovere le mani in un certo modo e saperle collegare poi con gli altri sensi, in particolare la vista. L'educazione serve per direzionare quello che si ha dentro."

In che tipo di collegamento si trova l'artista e il suo luogo di nascita e quindi le sue radici ?

“Vorrei fare una premessa per parlare di questi argomenti, perché vorrei chiarire ancor prima di iniziare la risposta alcuni aspetti, soprattutto quello di trovarci davanti al sostantivo -artista- con il quale siamo abituati a definire attività o persone. Personalmente trovo sempre molta difficoltà nello stabilire se una persona sia o meno un'artista nelle accezioni più comuni del termine. L'artista chi è ? Che cos'è ? E' un soggetto che in qualche modo ha una visione del mondo e tenta di tradurla per i propri fini, per le proprie visioni, per i propri scopi, o qualcuno che offre al mondo qualcosa che il mondo da già per scontato e quindi utilizza la propria capacità di realizzare le cose e la propone come tali? C'è una differenza secondo me, la differenza non è netta, i confini sono molto labili come tra artista e artigiano. E allora c'è una differenza tra chi è influenzato dalla propria terra e chi no. Specialmente per la valenza che un'artista deve avere al giorno d'oggi, una valenza di tipo globale, totale quasi assoluta, credo che il luogo di nascita possa stimolare l'origine di certe pulsioni e certe iniziazioni. E' ovvio che se il messaggio ha una valenza alta, ha una valenza alta in qualsiasi posto noi ci troviamo, non parliamo di un valore territoriale, ma di un valore mondiale. Quindi questo legame può essere utile nella fase iniziale come aggancio per ricavare stimoli utili per aprire poi gli occhi su altre situazioni, altre geografie. Ci sono artisti che hanno seguito un tipo di intenzioni più legate alle radici mentre ci sono alcuni – come, per citarne uno Sebastian Matta che hanno fatto un percorso inverso - le radici se le sono scelte. Per estremizzare il fatto, per renderlo più palese, parlando di evoluzione del pensiero, e di una trasversalità sia temporale che geografica, immaginiamo di prendere in considerazione l'Arte Aborigena degli australiani. Oggi ha una rilevanza che 300 anni fa non aveva. Noi sappiamo che quel tipo di arte è totalmente influenzata dall'etnia, dal luogo geografico e dalle credenze popolari, dalla cultura dominante in generale di quel paese prima dell'arrivo dei coloni. Se noi siamo arrivati oggi ad apprezzarla è perché probabilmente nel mondo è cresciuta una sensibilità diversa apparentemente lontana da una cultura definibile 'puramente classica' passando dalla romanità fino ad oggi. Dobbiamo considerare che oltre questa linea di successione c'è molto altro, oggi abbiamo questa consapevolezza di 'altro'. In conclusione, il luogo d'origine ha un certo tipo di influenza? Probabilmente sì ma non so fino a che punto, alla fine del percorso di ognuno resti di questa origine.”

Essere artisti e in questo caso degli artisti artigiani comporta il dover essere eclettici e conoscere molte tecniche e nozioni. Come mai ha scelto l'arte della ceramica come suo canale principale per esprimersi. Cosa ha di speciale per lei e soprattutto, cosa la affascina di questo “modus operandi” ?

“Questa è una domanda apparentemente semplice ma in realtà molto complessa...Per me non esiste un confine tra arte e artigianato troppo netto, sicuramente c'è, ma io lo metterei piuttosto che su una linea su una banda molto ampia con delle sfumature che entrano le une nel campo delle altre. Per entrare nel merito della domanda quindi, l'ambito della ceramica non è stata una scelta fatta in maniera univoca, SEMBRA PIÙ INFATTI CHE LA CERAMICA ABBA SCELTO ME... La ceramica è probabilmente la prima tecnica, la prima arte che si è sviluppata nell'umanità dal punto di vista della trasformazione della materia considerando come mezzo il fuoco. Esistono testimonianze addirittura paleo-archeologiche in cui si iniziano a distinguere i primi manufatti, non più solo fango impastato e lasciato essiccare al sole, ma oggetti che sono passati attraverso la formazione del fuoco, quindi, un processo di trasformazione definitivo. E' giusto citare in maniera trasversale per un fattore di affinità tecniche, e alla cottura soprattutto, tutto quel mondo legato alla metallurgia, perché, nel momento in cui si cominciano a chiudere i forni per cuocere i vari oggetti e si inizia ad arrivare a certe temperature, si possono anche cuocere i minerali per estrarre i metalli. Quindi io personalmente considero la ceramica il capostipite di tutte le arti e delle attività artigianali, che hanno dato vita al mondo tecnologico e in un certo senso artistico dal punto di vista della creazione, che usa il fuoco anche per una produzione di metalli. Questo materiale ha il fascino continuo, di poter permettere di imprimere un'impronta e mantenerla fissa per sempre, tanto è vero che la ceramica rimane ancora oggi il fossile guida di alcune civiltà che non hanno lasciato testimonianze scritte ma semplicemente testimonianze di una cultura materiale. L'argilla essiccata e cotta ci ha permesso di ricevere informazioni dopo millenni, è un potere intrinseco e grandissimo che questo materiale possiede! Per esempio le tavolette sumere sono portatrici di un messaggio scritto, perché sono incise con caratteri cuneiformi, si tratta di trattati commerciali, redazioni di contabilità, leggi ecc... e sono arrivate a noi oggi, un pò per caso in realtà. Non sono state realizzate con l'intenzione di essere cotte, ma la cottura è frutto di incendi che le hanno cotte e quindi conservate, per sempre...Questo è il fascino, è l'origine, anche se in realtà è, a tutti gli effetti, un mondo infinito 'senza tema di smentita' per cui i campi per cercare e ricercare sono sempre aperti non c'è mai un punto conclusivo di questo lavoro. PERCHÉ È COSÌ, LA CERAMICA PIUTTOSTO CHE UN TRAGUARDO O UN QUALCOSA CHE HA UN LIMITE, UN INIZIO E UNA FINE È SEMPLICEMENTE UN VIAGGIO...INFINITO...”

Si definisce più artista o artigiano ?

“Dal punto di vista della pratica ovvero sia della manualità, del contatto con i materiali, che della conoscenza tecnica e metodologica potrei definirmi un artigiano. Dal punto di vista della creatività quello che metto e trasferisco agli oggetti che realizzo potrei definirmi un'artista. In realtà se io dovessi definirmi con un termine più calzante e che ritengo più adeguato al lavoro che svolgo ,forse, pur utilizzando questi due ambiti, **IO MI RITENGO UN -RICERCATORE-**.

Perché il mio lavoro pur utilizzando entrambe le aree, in realtà, le utilizza per continuare questa ricerca, su materie, materiali e tecniche e da queste distillare degli oggetti su cui poi si concretizzano effettivamente queste ricerche. Questo sarei.”

Cosa significa per lei “processo creativo” e soprattutto come si struttura il suo metodo progettuale ?

“Se parliamo di processo creativo o di metodo progettuale, in riferimento ovviamente alla realizzazione di un oggetto, di un'opera io parto generalmente da visioni, dall'immaginario e poi grazie a tutto quel retroterra di nozioni, conoscenze, esperienze ecc... riesco a realizzarle o, perlomeno, tento di avvicinarmi a quello che è la visione, questo è il mio modus operandi. Parlando di visione poi in realtà certe sono facilitate dalla consapevolezza di quelli che sono i mezzi che occorrono per produrla e che ho a disposizione. Ma non sono sufficienti, perché capita di dovermi confrontare con qualcosa che nel mio immaginario è così vivido, io le cose che voglio realizzare le vedo proprio. Poi mi rendo conto che ci sono delle difficoltà oggettive dal punto di vista tecnico e le affronto. Le sfide più interessanti sono proprio quelle in cui bisogna trovare le soluzioni a queste difficoltà, trovare degli escamotage, degli attrezzi specifici, a volte costruire degli strumenti per realizzare qualcosa, insomma, inventare un modo per risolvere problemi che si pongono di fronte a quella che è la visione unitaria di un oggetto finale. Nonostante l'esperienza accumulata c'è sempre una lacuna che può venir fuori e quindi anche queste sono sfide progettuali che rendono intrigante il lavoro.”

Dove nascono le sue sollecitazioni destinate a diventare ispirazioni, quale è il background che si porti dietro come artista ? E soprattutto cosa trova ispirante ?

“Questa è una domanda molto semplice per me da affrontare. In realtà io sempre per la curiosità che mi contraddistingue finisco per sfogarla nella lettura accanita di saggi, riviste, articoli, studi scientifici ecc...mi trovo ad avere una visione abbastanza ampia dell'arte nel mondo, non solo quella Italiana. Ovviamente poi mi trovo ad appassionarmi a delle mie specifiche aree d'interesse che nascono in relazione a quelle che sono le culture dominanti e quello che sento più mio. Partiamo dalla Cina di Confucio passando per l'India per esempio o addirittura aree dell'Islam dove si sono sviluppate certe inclinazioni. Sempre rimanendo in tema Islam, sappiamo quanto questo tipo di cultura sia iconoclasta e quindi si appoggia su degli aspetti riconducibili più a un atmosfera fatta di calligrafia, rappresentazioni geometriche del cosmo e le figure vengono in qualche modo cancellate, i segni riconoscibili vengono eliminati. Poi ho uno sguardo verso la cultura orientale quella minimalista, che oggi definiamo minimalista, ma in realtà sono degli oggetti monocromatici molto lineari destinati alla contemplazioni e quindi scaricati dell'eccesso. Sono oggetti anche questi che seguono un percorso creativo ed esecutivo molto complesso e che portano questi manufatti ad avere una valenza che va al di là degli apparati decorativi. Ovviamente per arrivare poi alla cultura europea cristiano/cattolica che attraverso le icone e l'iconografia più antica fino a quella più recente passa inevitabilmente attraverso l'arte sacra, che comunque ha dato la possibilità di produrre capolavori che mettono ancora oggi in evidenza le straordinarie capacità degli artisti italiani ma anche europei del passato ovviamente. Ancora oggi però non mi trovo affine all'esecuzione di oggetti in questi termini, perché tengo ad essere il più iconoclasta di tutti, quello che mi interessa di più è l'essenza delle cose, la forma più essenziale, minimale, come soggetto che possa indurre ad uno stupore e se vogliamo dirlo ad una sorta di contemplazione. Tendo a eliminare simboli, retaggi delle culture passate prediligendo proposte essenziali. Ovviamente è da considerare anche la natura come forma d'ispirazione, ma da intendere non natura in quanto tale. Non mi interessa osservare la natura e copiarla, però esistono degli elementi di fondo come : i ciottoli di fiume, la foglia, il tronco dell'albero e la sua ruvidità, o la curva di un fiume. Questa per me è la natura e mi capita di riscontrarla in questo modo, non sono riferimenti leggibili nell'immediato perché sono idee immaginifiche di questi oggetti. L'ispirazione per me in quanto tale non ha molto senso, preferisco definirla osservazione e contemplazione delle cose, che viene introiettata e restituita in modo diverso, mutato, non riproduttiva, ma qualcosa di elaborato dalle visioni. Questo è il mio modo di procedere... semplicissimo...”

Quando ha imparato il significato della parola “sperimentare”, e a oggi come costruisce le sue sperimentazioni ?

“Come l’ho imparato sinceramente non lo so, ovviamente non ricordo la data precisa... **PERÒ ASSIMILO IL SIGNIFICATO DELLA PAROLA SPERIMENTARE AL SIGNIFICATO STESSO DI CURIOSITÀ**, perché la curiosità è la benzina della sperimentazione. In realtà assimilo la parola curiosità anche al momento in cui ho imparato a nuotare, cioè non ricordo nemmeno quel momento. E’ una sorta di analogia per spiegare che è qualcosa che ho redatto in me in maniera precoce, come la sperimentazione, mi sento nato nell’acqua. Ricordo da bambino che mi piaceva intrattenermi con dei giochi che definirei utili-futili, che poi mi sono reso conto essere utili appunto a sviluppare quel qualcosa che si sarebbe poi incrementato, diventando qualcosa di veramente funzionale al mio lavoro.”

Si sente dire spesso : “ E’ nato prima l’uovo o la gallina ?”. Nel tuo caso nasce prima l’idea visualizzata oppure lascia che siano i materiali a ispirare il loro successivo assemblaggio ?

“In qualche modo ho già anticipato la risposta a questa domanda ma voglio aggiungere un particolare. Continuando a parlare di queste -visioni- che mi si palesano in diversi momenti della giornata, sono probabilmente supportate e corroborate dalla conoscenza stessa dei materiali che ho acquisito con gli anni e con l’esperienza. Queste nozioni vanno a influenzare la formazione di una visione, magari non direttamente, non nei dettagli, non precisamente, ma come spunto, anche se pieno di difficoltà poi, attraverso quel modo di saper distogliere certi problemi, di trovare certe soluzioni, riesco poi a realizzare realmente quello che vedo.”

Con cosa le piace lavorare di più, quale è il suo materiale, tecnica o processo preferito ?

“Questa è difficilissima...perché in realtà io non ho un materiale preferito, anche se prediligo la ceramica perché è uno dei materiali più versatili che abbiamo a disposizione poi può diventare centinaia di cose, è il materiale base per una modellazione diretta e spontanea, per certi versi anche fresca. E’ un materiale che in un certo senso riesce a dare anche delle risposte molto immediate. Anche se per ottenere un prodotto seguendo perlomeno le mie procedure si ha bisogno di un processo lunghissimo, scandito e messo appunto nel tempo. Tra l’altro è interessante riflettere su come l’argilla è una materia che ci detta i tempi, perché è fatta di fasi incontrollabili o quasi: l’essiccazione lenta, l’essiccazione completa, la cottura, le smaltature, le cotture delle smaltature. Sono processi temporali che imposta l’argilla, non noi, possiamo accelerare fino ad un certo punto, ma oltre non possiamo. Continuando a parlare di materiali, amerei tantissimo poter tornare a forgiare il ferro con la forgia, ma ahimè per problemi di salute, ora non posso più farlo. Mi piace tantissimo il vetro, la cartapesta, lavorare con la pasta di cellulosa come fibra per realizzare oggetti in fogli modellati. Ho fatto delle cose in cartapesta in passato ma ho dovuto abbandonare per questioni di spazio, servono dei telai, delle vasche molto ingombranti, reti, depositi, filtraggi, il mio laboratorio ha un effettivo problema di spazio...”

Quale è la parte più complessa del suo lavoro ?

“Sostanzialmente vendere, c’è una difficoltà in questo, perché le proposte che si mettono in campo spesso e volentieri sono di difficile lettura e la ceramica in senso generale è ritenuta un materiale fragile, pesante ‘se vogliamo’ e soprattutto poco compreso. E’ percepito come un materiale umile, semplice, povero, anche se in realtà basti pensare che con l’argilla si fanno dai mattoni ai sanitari per i bagni, anche se lavorata con processi diversi si tratta comunque di argilla. Ma mi viene da parlare anche di alcuni processi di carattere socio-economico che fanno sì che in taluni casi questo materiale venga svilito, da lavori di bassa qualità e di basso impatto per cui nell’immaginario collettivo tutto si associa a qualcosa di già visto. Quindi se in realtà un’opera ha dietro un percorso lavorativo e creativo complesso, lungo, costoso proporla poi a cifre adeguate a questi processi è sempre un problema.”

Ci racconti quale è stato il progetto più ambizioso che ha mai creato, non in termini di dimensioni, piuttosto quello che ha richiesto un certo tipo di lavoro progettuale, tecnico ma sì, anche mentale.

“Agli albori della mia carriera, proprio agli inizi ebbi la fortuna di collaborare con Sebastian Matta per il quale realizzai la fusione a cera persa di una statua in bronzo alta circa 2 metri. Era una statua molto grande, articolata e complessa, richiese una quantità di ore impressionante e per noi che dovemmo partecipare alla sua fusione è stata una grossa sfida ma anche un grandissimo bagaglio di esperienza accumulata. Ma in realtà non considero questa come la più grande sfida, preferisco ricercare la risposta a questa domanda cercando di rilegare tutto ciò anche sotto l’aspetto del mio entusiasmo personale, nel fare quella determinata cosa. La sfida più grande quindi è stata assolutamente, anche in tempi abbastanza recenti quella di studiare uno smalto, ottenuto attraverso un processo messo appunto in circa 2 anni, ‘ovviamente non pieni’, di sperimentazione, mediante moltissime prove, ricerche, test, uno smalto che fosse di colore blu. Un blu che proviene dal ferro, senza quindi la presenza di cobalto o rame, ma semplicemente riuscire a catturare una variazione dell’ossidazione del ferro in una certa atmosfera in un certo forno, alla fine è uscito fuori uno smalto blu. Può sembrare una banalità, una sciocchezza invece per me è stata una sfida impegnativa, è stata una di quelle cose che mi ero posto come obiettivo, non è stato nulla per caso ma tutto è stato costruito sulla mia base volontaria di riuscire ad arrivare ad un risultato specifico.”

E’ più importante la tecnica o la creatività, nel suo caso specifico come le fa collaborare ?

“È ovvio che se dovessimo far fede in un certo senso all’origine dei termini e all’arte intesa secondo un tipo di traduzione italiana, secondo quella che era la *technè* greca (*τέχνη*) noi dovremmo parlare solo di tecnica, quindi tutto quell’apparato di capacità acquisite attraverso o l’esperienza, o le proprie capacità individuali direzionate verso un percorso di crescita. La tecnica permette a chiunque, ‘ovviamente a chiunque sia in grado di eseguirla’, di poter costruire qualcosa, perché dettata da procedure metodologiche. Ma l’arte è qualcosa di agganciato alla creatività, che di solito non deposita le proprie radici nella logica, nell’aritmetica, nella meccanica, ma piuttosto ha radici in qualcosa che attiene di più ad un aspetto onirico, al sogno, all’immaginario, alla fantasia, alcune volte persino nella follia... Quindi separare le due cose significherebbe : da una parte avere un copista perfetto e dall’altra avere un folle che pensa e idea cose illeggibili al mondo. Ragionando in termini di una commistione adeguata, nella quale l’una rappresenta il compendio dell’altra in egual proporzioni, quello che è destinato a uscir fuori è qualcosa di straordinario, di significativo. Quindi dire che c’è un’unicità in questo è qualcosa di sbagliato, secondo me c’è sempre qualcosa che si compone di più fattori, di più ambiti, di più carte che vengono messe in campo. Sono entrambe importanti non possiamo sbilanciarci su questo, per terminare il discorso, **L’UNA SENZA L’ALTRA SONO SORELLE STERILI**. Significa che tecnicamente possiamo realizzare qualsiasi cosa vogliamo, ma se queste ‘x cose’ non sono permeate da un attraversamento poetico, da una visione passatemi il termine ‘spirituale’, la restituzione che ne viene è qualcosa di totalmente algido, freddo e poco trasmettente.”

“NON È STATO NULLA PER CASO MA TUTTO È STATO COSTRUITO SULLA MIA BASE VOLONTARIA DI RIUSCIRE AD ARRIVARE AD UN RISULTATO SPECIFICO.”

Che rapporto c’è secondo lei tra opera d’arte, artista e acquirente. Si chiede mai dove finiscono le opere che vende, che uso ne fa chi le acquista? Ha paura che possano essere snaturate dall’idea creativa che c’è alla base ?

“Questo è un problema...di bassa lega, ma mi chiarisco meglio. Parlando del rapporto che c’è tra gli oggetti, le persone che li comprano e me che li realizzo. Partiamo da un’ipotesi ; Se io potessi vivere senza la necessità di fare questo lavoro, avendo delle rendite di qualsiasi natura che mi dessero un buon livello di vita, senza eccessi ecc... farei sicuramente questo lavoro con più leggerezza e sicuramente con maggiore facilità, anche se in realtà poi sono costretto a fare delle cose e a cederle a qualcuno, per alimentare ovviamente un reddito per vivere. Ma io, da sempre e sottolineo sempre, ho immaginato e credo tutt’ora fermamente che i migliori custodi delle mie cose siano le persone che apprezzano genuinamente il mio lavoro, e questo si dichiara facilmente dove vedo la spontaneità e la sincerità negli apprezzamenti di qualsiasi genere. Se vivessi di rendita, regalerei loro le cose... Qualcuno ahimè, finisce a comprare i miei oggetti con maggiore leggerezza, e questi sono i clienti più ‘antipatici’ passatemi il termine, quelli che, comprano qualcosa perché sta bene con le tende del soggiorno, o con la nuance della fodera del divano... Alcune volte ho detto di no, al vendere i miei pezzi, quando capisco che possono nascondersi pensieri di questo tipo : - ‘No, mi dispiace si tratta di un pezzo di una collezione privata, è un’opera che deve essere ritirata.’ Mentre alcune volte per necessità ovviamente mi sono trovato a doverli vendere. Mi è capitato una volta con una persona che ha sempre apprezzato quello che facevo e ha comprato anche diversi dei miei lavori. Un giorno per esempio decisi di chiamare questa persona e dirgli se poteva passare in studio, decisi di regalargli un’opera, molto grande, lui rimase su due piedi ovviamente non voleva prenderla, mi disse : - ‘Marco ma non mi devi niente !’, ed io risposi ‘Non ti devo nulla infatti, te lo sto consegnando’. Ero nelle condizioni di poterlo fare e l’ho fatto perché mi piace la sincerità, a volte credo che tra le opere e le persone si crei una sorta di passaggio di messaggi, è questo che mi piace e che vorrei si creasse sempre tra chi una mia opera la guarda, sceglie e in un certo caso poi alla fine la compra.”

Quindi dopo queste parole forti quale è secondo lei il destino dell'artigianato ?

“O eccellere, o soccombere. Se l'artigianato riesce a produrre oggetti irripetibili, esclusivi, capaci di rappresentare se stesso con l'eccellenza che si portando dietro, probabilmente, può mantenere una nicchia del mercato aperta, preservando quell'idea di non-riproducibilità. Quella parte può sopravvivere. Ma, in realtà, l'artigianato diffuso, come era diffuso decenni fa, quello stereotipo oggi non c'è più... ma perché non c'è più il rapporto. La plastica ha fatto del suo lavoro, le grandi produzioni, poi la grande distribuzione, poi la globalizzazione. Bisogna poi tenere conto della sfaccettatura più macabra, quella fiscale. La condizione socio-politica e fiscale dell'Italia che ha drammaticamente questa sfacciataggine di raccontare al mondo che è detentrica del 60% del patrimonio culturale mondiale, e poi, di fatto, mette gli artisti e gli artigiani nelle stesse condizioni di un'impresa di termo idraulica o di una ditta di trasporti, che li dichiara artigiani, che li vessa con tasse altissime quando queste persone, se non facessero quello che fanno, non saprebbero che altro fare oppure dovrebbero fare altri lavori, probabilmente inventati trovandosi nel mare del mondo, in balia del nulla. Però nel mondo la fama che raccontiamo è quella della tutela del patrimonio artistico, ma non tuteliamo gli artisti, gli artigiani, che inventano il mondo e la dimensione estetica che l'Italia possiede a oggi. Non è possibile ricevere lo stesso trattamento di un gommista, 'con tutto il rispetto e l'importanza del gommista' ma sono cose totalmente differenti, sì, sia l'artigiano che il gommista lavorano con le mani, ma il gommista fornisce un servizio necessario al corretto funzionamento di un veicolo, il quale viene usato quotidianamente per spostarci.

UN ARTIGIANO È LEGATO ALL'OGGETTO D'ARTE, È UN OGGETTO CHE HA A CHE FARE CON UNA DIMENSIONE CULTURALE, CHE TOCCA ALTRE CORDE, È UNA CREAZIONE D'OFFERTA, QUESTO È QUI, ORA, IN VENDITA, NON RAPPRESENTA UNA NECESSITÀ.”

Progetti futuri ?

“Gran parte del mio futuro risiede nel mio passato, essendo già grande, per me il mio progetto futuro è continuare a fare quello che mi interessa, continuare la mia ricerca, questo percorso all'interno delle materie prime e dei materiali che è sempre ricco e foriero di stupore, alcune volte anche di delusioni. A breve esporrò dei miei lavori in una sorta di percorso-mostra 'Ciò che si vede è' che sto allestendo in una chiesa sconosciuta del mio paese. In sincerità, è stata una mostra che mi è stata richiesta e prima di accettare ho aspettato 5-6 mesi prima di dare la conferma, perché so che impegno bisogna mettere in campo e so le energie di cui dispongo, inoltre ho dovuto cercare amici che mi dessero una mano per realizzare delle cose che si sono rivelate necessarie. Ma un progetto futuro potrebbe essere quello di lavorare per cercare di eliminare quanto più possibile la sofferenza dalla mia esistenza, questo può essere un buon progetto concreto. Voglio impegnarmi in questo, poi se è utile la ceramica ben venga, se serve altro faremo altro. Non ce la faccio a raccontare cose che non sono agganciate al vero...non sono una persona che pensa a lungo termine. Perché per far questo serve una grandissima dose di fiducia nel futuro, quantomeno di fiducia, perché il futuro ci sarà comunque con o senza di noi.”

Come immagina potrebbe essere la sua vita senza il suo laboratorio ?

“Con un altro laboratorio senza dubbio... magari più grande, un pò più comodo. Sono sicuro che se anche dovessi avere a disposizione un hangar per un Jumbo Jet 747, non subito, ma con il giusto tempo riuscirei a riempirlo, riuscirei comunque ad accumulare una quantità di oggetti per poterlo saturare, esattamente come quello attuale. Ma mi trovo bene così.”

Che rapporto c'è secondo lei tra artigianato e giovani, che tipo di giovani vede oggi ?

“Il rapporto tra l'artigianato e i giovani è pessimo. Ma non pessimo perché proviene pessimismo dai giovani. Pessimo perché, c'è un problema di ordine economico, enorme... per cui nessun giovane oggi è invitato e/ o sollecitato dalle famiglie o dall'ambiente sociale stesso ad avvicinarsi all'artigianato nel senso stretto, nel senso artistico del termine. Perché c'è una difficoltà nel ricavare reddito da questo lavoro, una difficoltà enorme... Servono spazi, attrezzature, serve ovviamente una capacità a monte e poi serve anche un mercato, un mercato che diventa sempre più rarefatto, e soprattutto la tendenza all'omologazione del mercato degli oggetti d'arte e di design che non aiuta. Moltissimo pubblico e moltissimi possibili clienti si rivolgono in direzioni diverse. Un capolavoro sotto questo punto di vista lo ha fatto Ikea, per citarne una, appiattendolo tutto; sono molte le realtà che propongono oggetti di design, che recuperano nozioni e capacità artigianali, attraverso linee produttive stabilite, attraverso un processo industrializzato di produzione. Così vengono spacciati questi oggetti di design come fighissimi ma in realtà sono frutto di un enorme macchina industriale. Questo ha ulteriormente danneggiato l'economia di reddito degli artigiani, è un fatto talmente scontato ed evidente... in più oggi come oggi abbiamo una sorta

di elettro meccanizzazione della creatività, quindi attraverso processi robotizzati vengono prodotti a profusione ; mi riferisco all'accezione più stretta del termine artigianato, non so magari penso ad un ceramista che fa oggetti d'uso, piatti, ciotole ecc... viene scalzato da queste enormi produzioni industriali che arrivano ad ottenere prodotti anche qualitativamente validi dal punto di vista estetico con dei prezzi che sono estremamente concorrenziali rispetto alla produttività di un artigiano. Per far fronte poi a tutto quel marasma di leggi per cui un artigiano non può offrire dei prezzi concorrenziali. E' un ambito verso cui i giovani non si avvicinano perché è un lavoro immane e a rischio, a rischio povertà... salvo rare eccezioni dove si cerca l'artigianato d'eccellenza, dove si ricercano necessariamente delle lavorazioni specifiche. Per esempio sto collaborando da qualche tempo con un'azienda che produce materiale sanitario e vorrebbe in qualche modo parallelamente alla loro produzione realizzare una linea di oggetti per la casa, quindi sta cercando collaborazioni con degli artisti che hanno delle nozioni creativo-tecniche che servono a mettere a punto la progettazione di oggetti di un certo livello. Quindi dal punto di vista statistico, socio-economico quanti possono aspirare a diventare persone che vogliono lavorare in questi contesti ? Pochi, pochissimi...Chiudo con un esempio che farà riflettere. Io sono di Tarquinia, dove vivo e lavoro da sempre, il mio laboratorio è in centro, e ti dico che conosco personalmente le persone che per -ultime- sono entrate in un laboratorio artigiano per imparare a lavorare la ceramica e hanno 55 anni, dopo di loro nessuno più è entrato in un laboratorio simile."

Crede che arte e moda possano collaborare senza che l'una sovrasti l'altra ? Il mondo della moda possiede di tantissime disponibilità e possibilità e molto spesso chiede all'arte di collaborare. Dal suo punto di vista la moda chiede collaborazioni sincere oppure è un modo per sostenersi con idee altrui. Secondo lei come si può creare una collaborazione vera e sincera tra arte e moda ?

"Non credo ci sia una differenziazione così netta come proposta nella domanda. Credo in realtà che la moda nei suoi livelli più alti sia già arte in sé, è un'arte che usa indubbiamente la comunicazione, creando messaggi che nascono, vengono costruiti e veicolati. E' l'arte delle tendenze in un certo senso, perché ha questo enorme potere di accumulare un ideale comune fiorente per un breve o lungo periodo di tempo, creando opinioni ecc... E' quindi giusto che tra le arti come detto ci sia una commistione, una parità di peso nella collaborazione. Credo sia una mia suggestione o magari no, ma **UNO STILISTA CHE UTILIZZA UN'ALTRA ARTE COME ISPIRAZIONE, UNA FORMA, UN PERIODO, ARTE VISIVA, MUSICA, CINEMATOGRAFIA, SCULTURA ECC... STA GIÀ CREANDO UNA COLLABORAZIONE.** Una delle cose fondamentali secondo me è che nell'arte per come la intendo io ci sia in un modo o nell'altro il segno del tempo, intendo dire un'espressione che sia agganciata ad un humus sociale di un certo periodo, ad una visione del mondo in un certo modo. Tale che questo collochi anche dal punto di vista cronologico quel soggetto, è chiaro che l'arte e la moda in particolare mentre avanza, avanzano parallelamente anche altre forme d'arte, gli sguardi non possono essere ciechi intorno. Ognuno guarda l'altro, senza collaborazione, ma questo diventa una suggestione."

Foto Catalogo personale Marco Vallesi, Luglio 2023



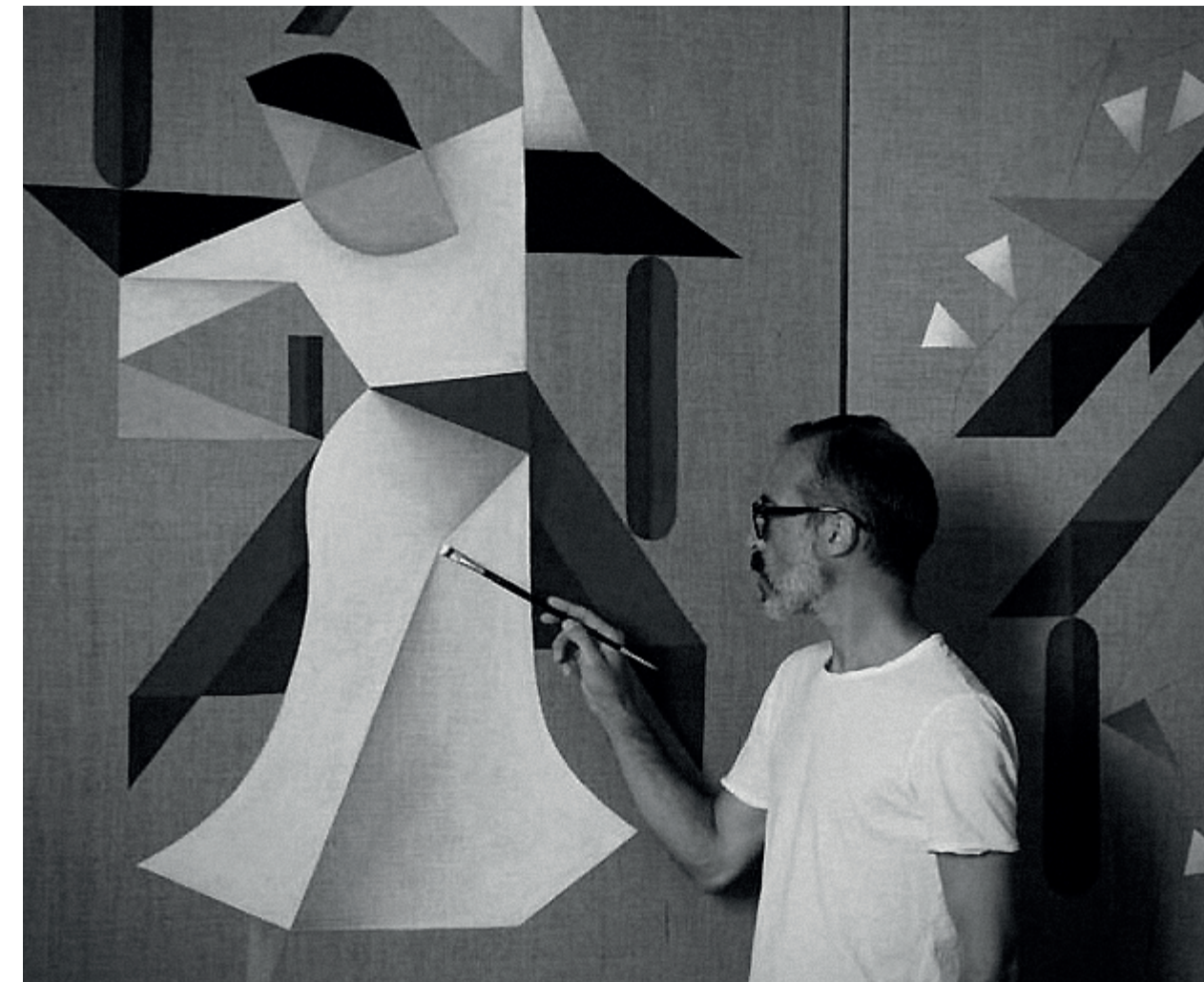
The INTERVIEW

Settembre 2023

GUIDO
SILEONI
Artista

LA BELLEZZA
GENERA BENE,
E IL BENE, STESSO
È BELLO

...



[GC] Ci vuole raccontare il suo percorso d'artista, il ruolo dell'infanzia, dove e come si sviluppa l'arte di Guido Sileoni ?

[GS] “Dunque, io sono nato a Buenos Aires nel 1976. I miei genitori nel 1982 decisero di venire in Italia, mio padre era Italiano, di Tarquinia. Per diverse ragioni fecero questa scelta, tra cui la guerra e la dittatura argentina , furono fattori che influenzarono i miei genitori a scegliere l'Europa.

Nel 1982 sono approdato in terra etrusca e la fascinazione è stata immediata. Provenendo dal centro città non ero abituato a questo tipo di ambiente, per me è stato come entrare in un mondo di fiabe: castelli, le mura antiche, le strade fatte di san pierrini e ciottoli. Tutto ciò rievocava in me il mondo delle fiabe raccontatemi

da bambino. Di lì a pochi anni **FECI VISITA ALLE TOMBE ETRUSCHE, PER ME, LA PRIMA ESPERIENZA DI BELLEZZA ESPERITA.**

Dal punto di vista estetico, già mio nonno, persona molto sensibile alla cultura e alla storia etrusca, da piccolo mi mostrò l'arte etrusca. Ero molto legato a mio nonno. La prima esperienza totale e percettiva però, la ebbi quando scesi in una camera ipogea, non ricordo bene quale tomba fosse ma ricordo molto bene i colori e quell'aria rorida e umida. Nel corso degli anni ho avuto altro tipi di esperienze legate al territorio. In qualche modo Tarquinia è stata quasi sempre fonte inesauribile di stimoli e di sollecitazioni estetiche, non solo dal punto di vista visivo ma anche sinestetico. Ho sempre vissuto la città in maniera molto aperta, girando ed entrando negli spazi storici e questo sicuramente ha influito moltissimo nella scelta e nella formazione della mia estetica. L'analisi della mia infanzia mi ha permesso di comprendere la fortuna, il tesoro inestimabile che ho avuto grazie ai miei genitori portandomi a vivere qui.

IN QUALCHE MODO, DUNQUE, TUTTO CIÒ CHE FACCIO OGGI AFFONDA LE PROPRIE RADICI NELL'INFANZIA, MEMORIA CHE OGNI VOLTA RIEMERGE IN TUTTO QUELLO CHE FACCIO.

Nel corso della vita, anche altre esperienze fatte, tra cui quelle all'estero, hanno sicuramente influenzato i miei lavori, ma di certo, ciò che più ha influito e tutt'ora contamina la mia arte sono i ricordi d'infanzia.”

Vuole raccontarci la sua ultima mostra/serie da poco conclusa “*Alius Pulchritudo-Antròpoforme*” da dove nasce ? Da un'esigenza personale oppure prende forma grazie ad altri fattori ?

“La serie *Alius Pulchritudo* è una raccolta di figure antropomorfe. Nasce in Olanda, reduce dalla prima esperienza in Spagna, sentii la necessità di trovare una nuova chiave stilistica diversa da quella che avevo prodotto fino a quel momento. In questo mi ha aiutato molto la fotografia e le passeggiate in questi luoghi di pieni di vegetazione e ricchi di specchi d'acqua nei quali questa vegetazione si rifletteva, moltiplicava la propria immagine ed a volte la segmentava compenetrandola. La cosa interessante dei canali, diversa dal fiume e dal mare , è la visione della realtà statica. Attraverso la fotografia, giocando con la simmetria dei paesaggi e dagli oggetti riflessi nell'acqua, si generavano delle simmetrie ripetute, molto geometriche. Da lì, nasce il desiderio di incidere, di trovare un alfabeto geometrico per dare vita alle mie forme. Utilizzare l'elemento geometrico che tendenzialmente è privo del suo carattere emotivo, con una formula compositiva sapiente si poteva produrre una figura umana, riconducibile al reale. *Alius* è declinato al maschile, mentre *pulchritudo* è riferito alla bellezza della donna. In qualche modo c'è sia una parte femminile che maschile. Potrebbero anche essere percepiti come autoritratti. Non lavorando con delle modelle, l'unico modo che ho per rappresentare una figura femminile è quello di scavare dentro di me e cercare la mia parte femminile, parte che tutti gli uomini hanno. Per realizzare la figura femminile ideale, per me, è necessario cercarla dentro e non all'esterno.”

La figura femminile nel suo lavoro, (quest'ultimo in particolare) riveste un ruolo centrale usando le sue parole, prese in prestito dal greco in questo caso, questa figura diventa un “eidos”. Come mai la donna è sempre al centro delle rappresentazioni, che donna è quella che rappresenta ?

La donna al centro è un concetto per me è il concetto e, quello che voglio far passare è la centralità della donna. Facendo ritorno un ritorno al passato, ciò che è noto a tutti noi è lo status della figura femminile nella civiltà etrusca che assieme a quella cretese, portarono lo status della donna al pari di quello dell'uomo. Dovremmo riprendere in mano questa eredità così ricca e lungimirante sullo status della donna di quell'epoca, una donna finalmente al centro. Quello che voglio esprimere è esattamente questo : un futuro ipotetico e ideale, ma non utopico. Ecco, l'idea di proporre la donna al centro è legata alla memoria di questo passato che c'è stato consegnato. Io la propongo così, al centro.

Perché queste donne non hanno occhi ?

“Questo è un altro elemento caratteristico del mio stile. La mia necessità è sempre stata quella di non conferire a questa figura femminile un sentimento, un’emozione, privandola di riconoscibilità e di una identità. Ho bisogno di creare figure che vadano bene per tutti, dunque un archetipo, questa figura è per me archetipica della donna come idea. Un essere vivente simbolico, come un frutto, un animale, un corpo celeste. Qualcosa di simbolico, qualcosa che trascendesse l’essere umano, avevo necessità di non inserire alcun elemento umano nel volto. Anche dal punto di vista storico, una donna non collocabile in nessuna epoca.”

E la linea retta , come entra in dialogo nella composizione, dove nasce ?

“Mio padre era architetto e durante l’estate spesso mi portava nei cantieri. Mi chiudevo dentro i casottini che c’erano appunto sul luogo di lavoro, all’interno dei quali vi erano tecnografi e progetti. Ovviamente prima dell’avvento di autocad, tutto disegnato e curato a mano. Tutti questi intrecci di linee mi hanno sempre affascinato, erano come un museo. Tutti gli strumenti, le linee, le squadre, i normografi^[26], i compassi accompagnavano il mio tempo lì dentro. Andando avanti con gli studi artistici ho affinato e sperimentato anche altre tecniche ma, sentendo sempre un richiamo alle esperienze d’infanzia. Sono tornato lì, alla prima esperienza artistica grafica del segno che per me è stata con quegli strumenti dei quali mi sono riappropriato nel corso del tempo, come se fosse un linguaggio primordiale, più originario. Ricordo benissimo che mi piaceva fare molte campiture, facevo delle figure e le riempivo, a sei anni, è così che funziona. Per me ha funzionato, guardare indietro, scavare nel mio passato. La linea retta quindi, nasce lì, nel mio passato.”

La Storia dell’arte ci tramanda un archivio d’immagini vastissimo, infinito. Rimanendo sempre sul tema della centralità della figura femminile cosa significa per lei essere un uomo che preleva l’immagine di una donna e ce la restituisce, ce la racconta a modo suo. La domanda potrebbe confondersi con la precedente ma in questo caso si intendo lo sguardo di un uomo che sceglie una donna come sua, permettimi il termine “musa”?

“L’idea è quella di conferire la donna al centro. Per rappresentare una donna però, avevo bisogno di osservare una donna, avevo necessità di una donna archetipica. Quando un pittore rappresenta una modella, ha bisogno di un modello. Non avendo questa figura attorno a me, l’ho cercata nel mio inconscio e lì, in profondità, nascono questi elementi che raffigurano in qualche modo l’anima femminile di Guido Sileoni.”

^[26] Strumento usato nel disegno tecnico per la scrittura rapida con caratteri uniformi, costituito da una striscia di metallo o di plastica sulla quale sono traforate lettere e cifre, riproducibili a inchiostro.

Senza titolo olio su tela
30x30 cm
Tarquinia - Serie “Alius Pulchritudo” .





Senza titolo
olio su tela
60x80 cm
Tarquinia
Serie "Alius Pulchritudo" 2021.



Senza titolo
olio su tela
83x120 cm
Tarquinia
Serie "Alius Pulchritudo" 2021.



<-
Senza titolo
olio su tela
50x70 cm
Tarquinia
Serie "Alius Pulchritudo" 2021.



Senza titolo
olio su tela
100x100 cm
Tarquinia
Serie "Alius Pulchritudo" . >

Credo che per varie ragioni sia quelle più legate a un tipo di influenza territoriale, quindi strettamente legata alle sue radici personali, ma anche da un punto di vista colorifero e compositivo puramente estetico l'arte ma (preferisco definirla -esperienza- etrusca) abbia influenzato o gettato le basi per il tuo lavoro, se sì in che modo ? Cosa ti porti dietro di quel mondo estetizzato ed estetizzante degli etruschi e del loro modo di fare arte?

“Sicuramente la tavolozza, questo sapore cromatico che loro avevano anche per questioni tecniche e scientifiche legate ai materiali a disposizioni, non avendo i colori industriali. Logicamente la tavolozza era limitata ma, del resto, anche sapientemente usata attraverso delle combinazioni e degli equilibri. Ad esempio, alcune tombe hanno un'armonia cromatica strabiliante, nonostante la tavolozza ridotta, riuscivano a creare un'armonia non solo legata alle forme, anche a un ritmo cadenzato, nei loro colori è percepibile una certa musicalità, grazie al ritmo che riuscivano conferire tramite l'alternanza di elementi e colori mescolati tra di loro. Questa capacità compositiva probabilmente influenzata anche da altre esigenze, è secondo me anche molto moderna, ne è un esempio la scelta di lasciare anche degli spazi vuoti. Per diverse ragioni, l'interno di queste tombe che racchiudono il ventaglio di colori della pittura etrusca, riusciva a creare questo ritmo che a me ha sempre sorpreso. Gli etruschi sono stati i primi pittori europei ad usare il colore in maniera sapiente.”

Partendo da una sua affermazione : “ Per migliaia di anni ci siamo interrogati sulla bellezza, più di tutti lo hanno fatto gli antichi greci, che si sono cominciati a domandare dove ci avrebbe portato questa bellezza...sicuramente avevano individuato un aspetto della bellezza, quello del bene...”. Per un esteta quale sono questa affermazione mi fa sentire meno solo, e per questo la ringrazio. Ma ahimè nel mondo contemporaneo la parola bellezza sembra un concetto che stride con le tematiche attuali e che fa storcere spesso il naso, sembra diventato quasi un termine che spaventa. Allora le chiedo ad oggi come possiamo parlare di bellezza? Esiste un modo univoco oppure esistono diverse bisettrici per aprire un dialogo su un argomento simile, la bellezza dove ci può traghettare?

“Allora, ritornando al concetto greco di Kalokaghatia (καλοκαγαθία), questo motto che ci arriva dai greci, funziona ancora oggi. La bellezza genera bene, e il bene stesso è bello. In qualunque azione umana volta al bene è avviluppata dalla bellezza. La bellezza etica, qualcosa simile ad un invito alla morale. La bellezza ha in sé un bene che è legato all'azione. Ho recepito il concetto dei filosofi in questo modo : esiste una bellezza che va oltre l'estetica, la bellezza di una idea, ad esempio. Anche il campo dell'estetica è vastissimo, la bellezza per rientrare nei suoi canoni va decodificata. Nel caso delle azioni, è facile esperire che una buona azione sia bella e che un cosa bella molto spesso sia buona. Anche il discorso del brutto fa parte dell'arte, ed è altrettanto importante. **IN ARTE, IL BRUTTO FUNZIONA, NELLA VITA NO, BASTI PENSARE ALLE VIOLENZE.** Tornando ai nostri ruoli da artisti, credo che la diffusione della bellezza sia per noi come una vocazione quasi sacerdotale, ad educare al bene. L'artista educa utilizzando i propri strumenti, attraverso l'elemento tecnico, scientifico e filosofico. L'idea, il messaggio dell'artista. Anche quando non c'è un messaggio preciso, l'artista produce bene. Penso alla città ideale di Platone, città nella quale gli artisti devono essere presenti e riconosciuti. Una società che mette al bando gli artisti, è una società che non ha futuro, è una società che rinuncia alla bellezza.”

Rimanendo sempre in tema, è inequivocabile dinanzi alle sue opere domandarsi come è possibile che queste linee riescano ad essere così nette, taglienti, affilate. E' ovvio che in questo caso subentra una riflessione sulla tecnica strettamente processuale della pittura.

La domanda si allarga e abbraccia il tema della creatività e della tecnica, come devono collaborare ? Una sovrasta sempre l'altra oppure si rincorrono come il sole e la luna, la notte e il giorno ?

“Eh, si... il loro è un dialogo. Io ho un linguaggio fatto da un alfabeto geometrico preciso, composto da linee. La mia idea di fondo è di realizzare qualcosa, non c'è un gioco di caso. Vi è una rigorosa attenzione alla forma e all'armonia per comporre una frase, un'idea. Il mio compito è di tirare fuori una forma che possa dire qualcosa, a volte riesco, a volte no. La tecnica compositiva è che queste forme geometriche esprimano l'idea della mia creatività. La scienza è il mezzo che mi serve per esprimere e definire l'idea. La tecnica è propedeutica all'idea. C'è però una restituzione. Questa è la magia dell'arte, le cose si mescolano e spesso il mio messaggio non è uguale agli occhi del ricevente e del fruitore. C'è chi si innamora anche di ciò che per me durante il processo creativo è stato in realtà un errore.”

Quando e come ha imparato il significato della parola -aura- ? Che significato le attribuisce ?

“Walter Benjamin, è stato un filosofo che mi ha folgorato. Lessi un suo saggio sulla fotografia e sulla riproducibilità tecnica. Mi ha sedotto la sua introduzione al termine aura. L'aura che lui propone è nell'opera d'arte in sé. Io l'ho immaginata intorno alla figura, in questo caso, nel mio, avendo preso come elemento preponderante la donna, quest'aura l'ho immaginata con molto peso e forza intorno a ciò che rappresentavo. La mia è una modesta pretesa di far tirare fuori alle figure femminili la propria aura, mettendola al centro, dandole sacralità attraverso ombre, figure e colori. L'aura si manifesta dopo un lungo tempo in cui il pubblico inizia a instaurare un dialogo con l'immagine, con una serie di immagini. Per me il progetto di *Alius Pulchritudo* è il più vicino all'aura di cui parla Benjamin.”

Cosa differenzia un'artista e un pittore, oggi si abusa della parola “artista” ? Facciamo chiarezza sul tema.

“Personalmente credo ci sia un'inflazione della parola artista, è una parola molto facile. Si può studiare medicina e alzarsi una mattina, dipingere per poi iniziare a cavalcare l'onda del mercato e definirsi artista. Io credo che il termine artista sia qualcosa che si sente sin dall'infanzia, ma non si sa bene come decodificarla, ma come si raggiunge ? Al di là degli studi, artista si è sin dalla nascita, non lo si diventa. Chi è un artista ? Lo è colui che dedica senza risparmio la propria vita all'arte, colui che costruisce la propria vita attorno ad essa e si fa testimone dell'urgenza di produrre un messaggio, di far uscire il proprio demone. Dalla musica alla pittura, un costume, l'artista sente il bisogno di realizzare senza arrivare alla soddisfazione, l'artista è alla continua ricerca di qualcosa che probabilmente non lo porterà mai al compimento. Questa inesauribile ossessione e insoddisfazione da la misura di cosa e chi sia un'artista. Essere artista è quanto dedichi la vita a fare quello che fai, quanto lo fai e come lo fai. Che il prodotto sia capito o meno poco importa, a volte gli artisti e l'essere artista è un denominatore anacronistico, pensiamo a Van Ghog ad esempio. Per me dunque, non dipende dal mercato o dal pubblico. Pensiamo a Kafka, Pessoa. Per me meno ci si definisce artista più lo si è, per me è bene serbare il segreto. Meno ti esponi meglio è, è un rischio esporsi, si rischia di far vedere cosa non si è. Il fatto di tenersi sempre nel dubbio è un terreno fecondo, il non sentirsi mai all'altezza del termine artista. Questa è la migliore. La storia e i posteri ci diranno e sveleranno chi siamo stati.

**ESSERE ARTISTA
È QUANTO DEDICHI LA VITA
A FARE QUELLO CHE FAI,
QUANTO LO FAI
È COME LO FAI.”**

Sogni nel cassetto e/o progetti futuri ?

“Francamente l'unico sogno nel cassetto che ho avuto lo sto vivendo, non ne ho altri.

L'UNICO MIO SOGNO ERA DI FARE QUELLO CHE FACCIO NELLA VITA E PER LA VITA, E LO STO FACENDO... DEDICARMI A QUESTO OGNI GIORNO DELLA MIA VITA. QUESTO ERA L'UNICO MIO SOGNO E L'HO ESAUDITO.

Spero di poterlo fare per sempre. Progetti futuri? Moltissimi, le idee non mi mancano. Ho molte idee che brulicano, alcune già in corso d'opera, anche se non basterebbe una vita per fare tutto quello che vorrei fare, però bisogna anche lavorare con il giusto respiro. Anche quando sono di fretta cerco di fare ammenda e di rientrare nel ritmo del respiro pacato, anche perché la pittura lo prevede. Tornando al discorso dei progetti futuri, anche dal punto di vista filosofico, mi affascinano molto le nuove tecnologie. Impensabile e affascinante capacitarsi di come questi sistemi come L' A.I riescano ad emulare l'operato umano, è spaventoso, però con la giusta sapienza e saggezza potremo fruire di questi strumenti accogliendoli per cavalcare anche il nostro periodo storico. Sarebbe sciocco non utilizzarli, certo nella giusta misura, valorizzando i nostri valori. Bisogna trovare la chiave di volta. Anche i pittori nell'800 ebbero come novità i colori nel tubetto ed eccoci qui, la pittura ancora esiste. Tutto muta e la scienza spesso ci aiuta e denigrarla non avrebbe alcun senso, nemmeno dal punto di vista artistico.”

Come immagina sarebbe la sua vita, senza il suo studio e la sua “arte”?

“Non potrebbe, non avrebbe ragione di esistere.”

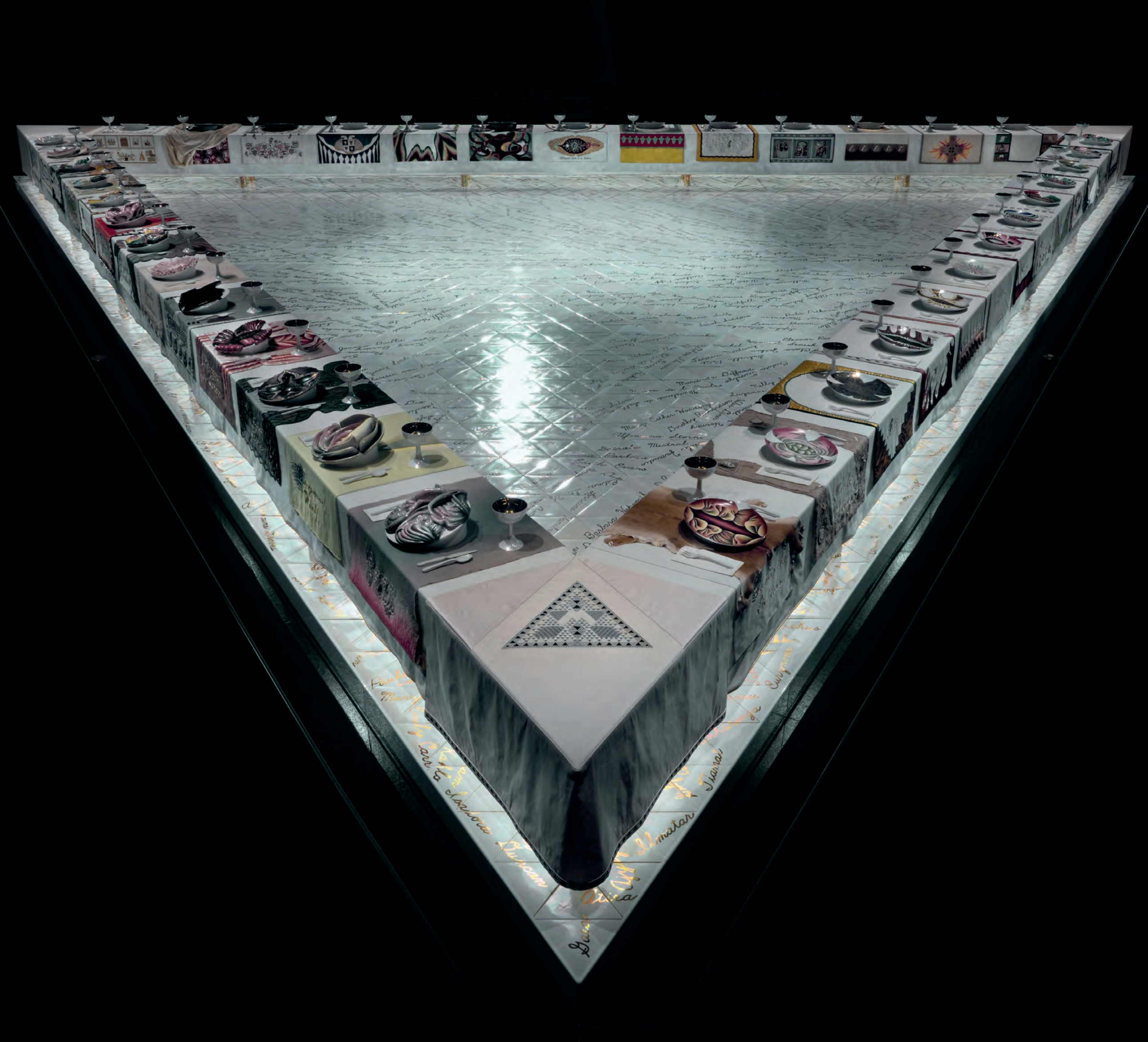
4 CAPITOLO

CONNESSIONI VISIVE:
LA RAPPRE
SENTAZIONE
LEGA
LE EPOCHE,
LA STORIA
E LO SGUARDO.

NB:
tutte le immagini presenti
nei capitoli precedenti sono
da considerarsi parte integrante
del capitolo corrente.



Antonello da Messina
Vergine Annunciata Palermo.



Judy Chicago (American, born 1939). *The Dinner Party*, 1974–79. Museum; Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. © Judy Chicago. (Photo: Donald Woodman).

Tomba degli scudi, Tarquinia.
Foto Tiziano Crescia.



Piero della Francesca,
Madonna del Parto.





*Anfora di Perugia, ha figure rosse
IV sec. A.C.*

Leonor Fini in corsica 1957.





*Harpers Bazaar, cover Aprile 1965.
"The young at zero cool"
Donna Mitchell by Richard Avedon.*

Lana, 2018. Ulje akrilik na platnu,
35 x 40 cm.



PIERO DELLA FRANCESCA
(1415 - 1492) Angel Fresco.
Basilica di San Francesco, Arezzo, Italy.



Rogier van der Weyden,
Portrait of a Lady (details).
(Con aggiunta di manipolazione personale).

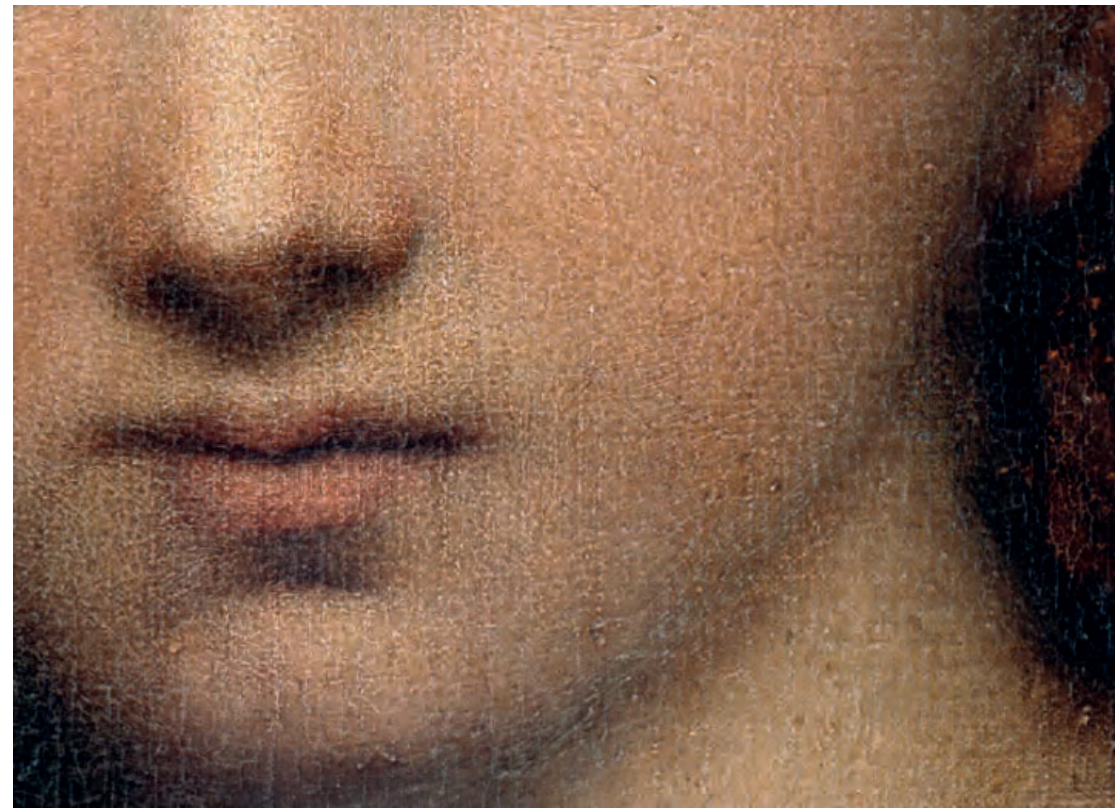


Rogier van der Weyden,
Portrait of a Lady (details).

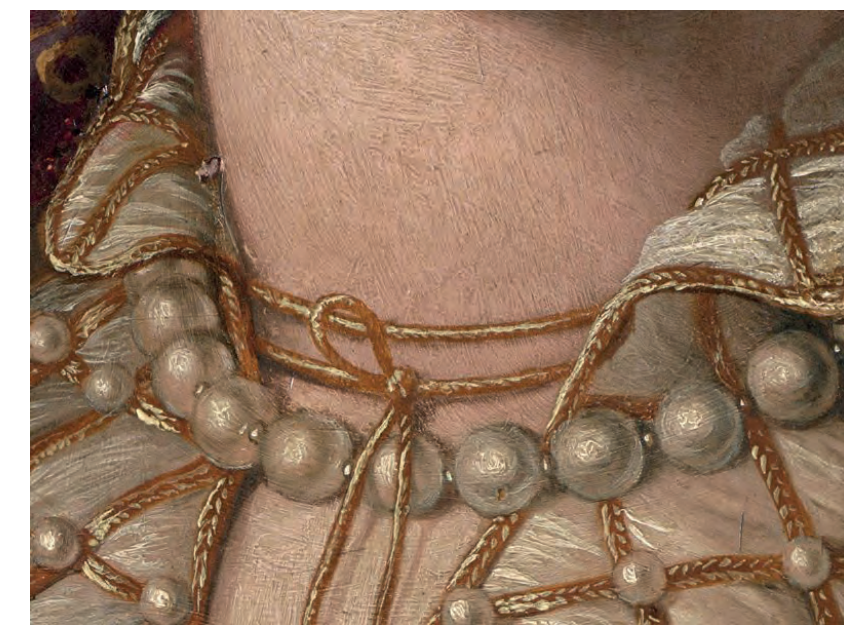


*Detail- Herodias, 1843,
by Paul Delaroche.*

*Antefissa a testa femminile, Certvetteri. 520-
530. Terracotta policroma.*



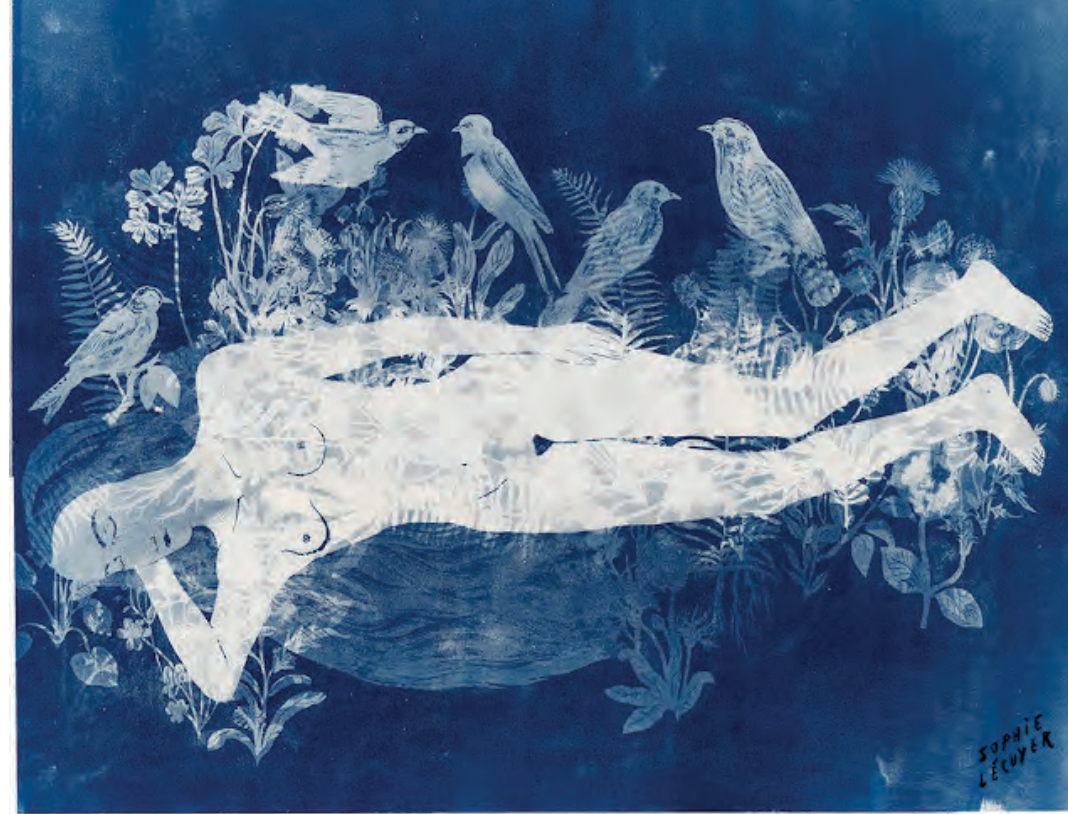
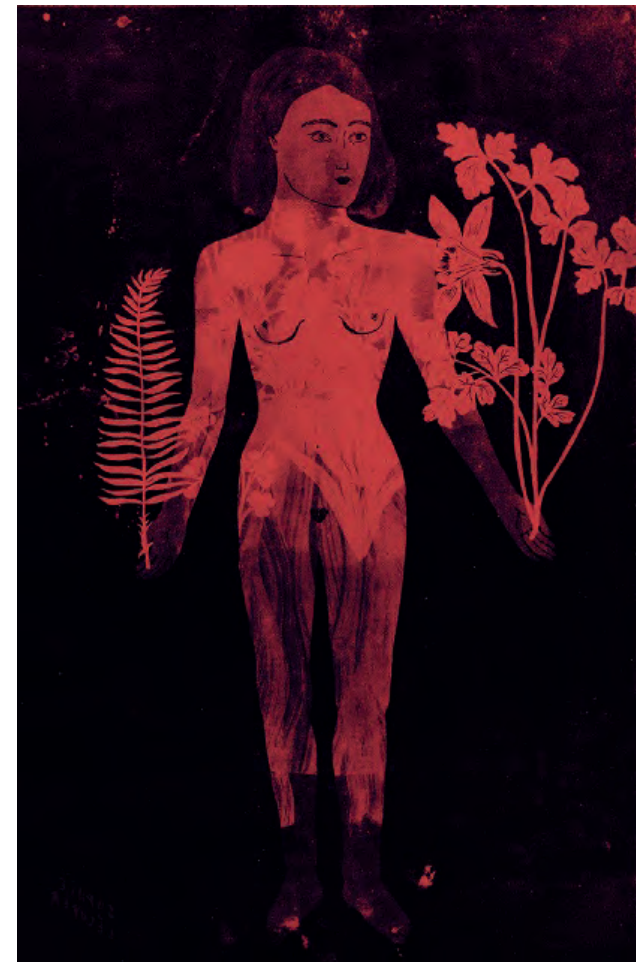
*Dettaglio Madonna Sistina
di Raffaello. 1512.*



*Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio
Giovanni. Dettaglio dipinto di Angelo
Bronzino.*



*Leonor Fini. La présentation.
Litografia su carta.*



Apparitions
Sophie Lecquier, cyanotypes 2019
Le immagini rosse nascono da una
manipolazione personale.



Printing Women.
Valerie Hammond.



Henrietta Molinaro,
feather.

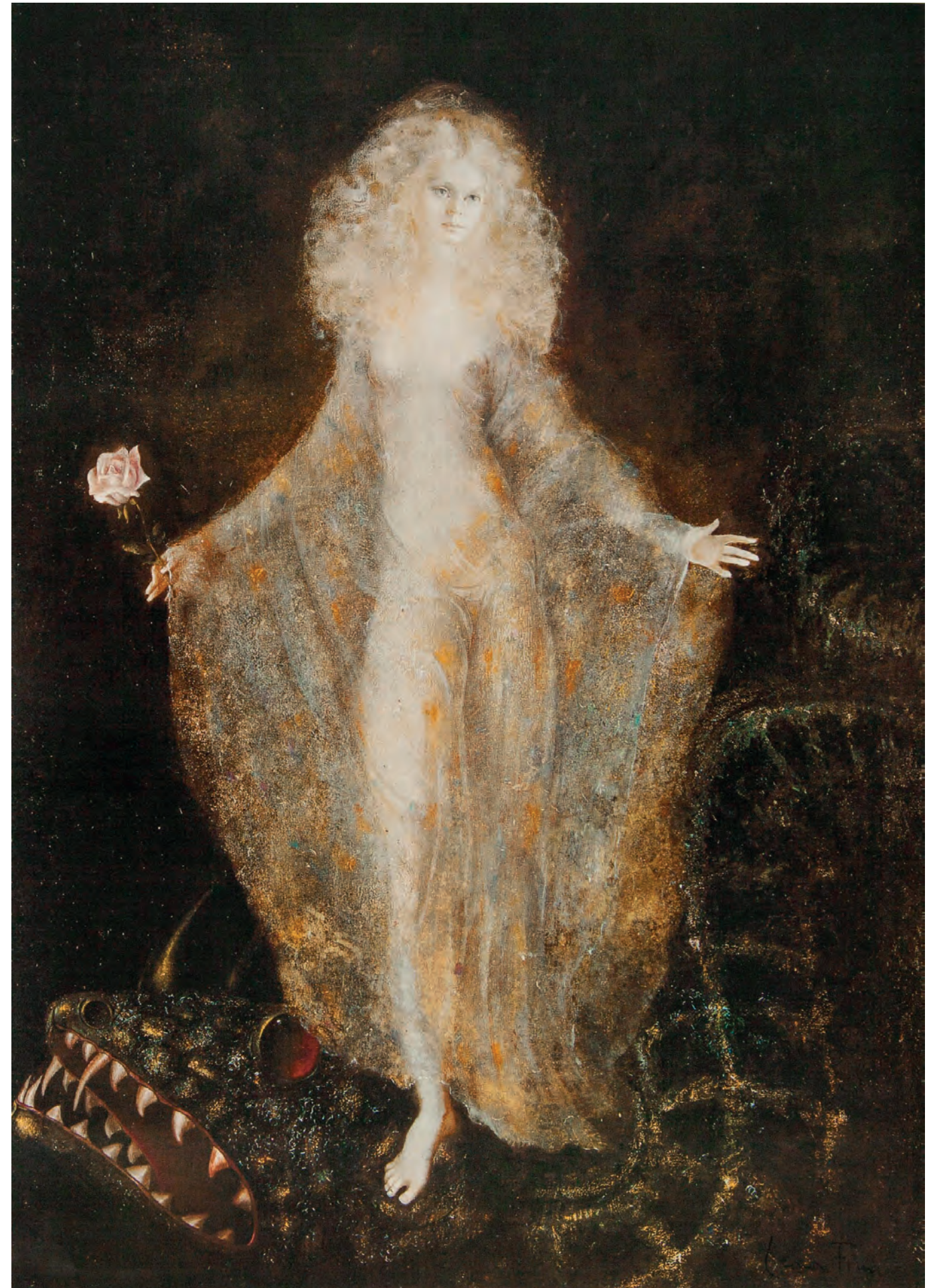


Fleur d'Aneth (Anethum graveolens, Apiaceae) cyanotype, 24x32 cm, 2020, collection C. DLS. ©GLSG.

"Bound Hand with Weeping Eye" by Fatima Ronquillo.



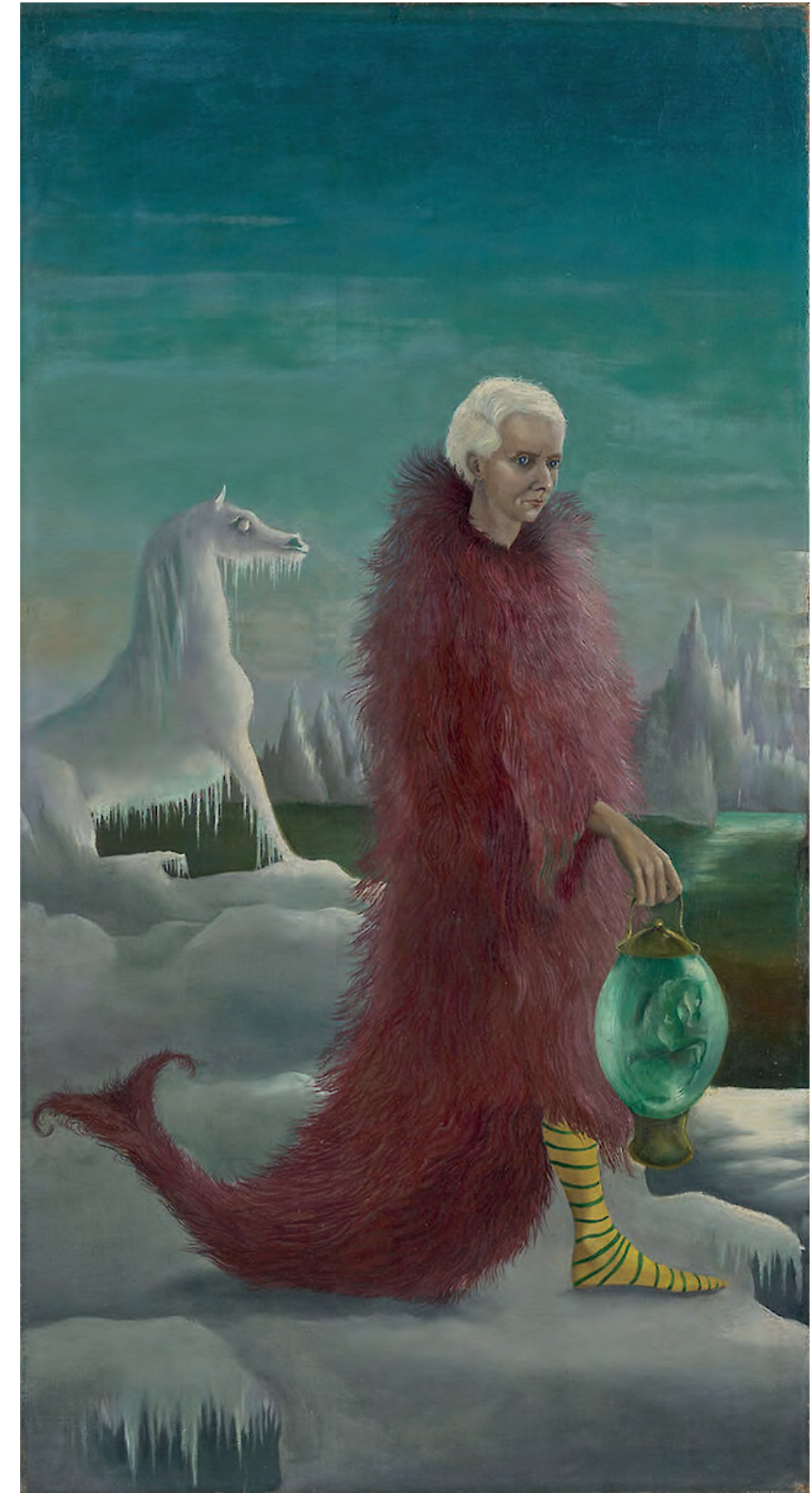
*Leonor fini. The crossroads of hecate.
1978, obelisk art history.*





(C) WahooArt.com

Leonor Fini, Homme noir et femme singe.



Leonora Carrington, Ritratto di Max Ernst, ca. 1939, oil on canvas, National Galleries of Scotland.



Paul DELVAUX (1897-1994)
Catherine La Rose .

*Paul Delvaux , The Call of the Night,
1938, oil on canvas, 110 x 145 cm. National
Galleries of Scotland.*





Gattinoni collezione Etrusca,
Terme di Diocleziano Roma 1948 Models in evening
gowns by De Gasperi Zezza 1948.

N. 2 NUMERO ETRUSCO Cent. 50

ATYS

Foglio d'Arte e di Letteratura Internazionale Programme of Modern Art and Literature

- Dicembre 1918 - Roma, Via Calamatta, 4 ATYS is published occasionally

ATYS esce occasionalmente 6 numeri L. 3 6 Numbers L. 3; England s. 3.



M. NUTTING

Atys "Numero Etrusco". Dicembre 1918.

ATYS



TURANA PRAMPOLINI

NOI RIVISTA D'ARTE D'AVANGUARDIA

COLLABORATORI:
Prampolini, Galante, Strawinsky, Severini, Re-
erdy, Maria d'Arezzo, Carrà, ecc.

ROMA
Via Tanaro, 89

Un numero Centesimi 30

Gerente responsabile: PREVER GAETANO
Coop. Tipografica "Minesva", - Roma

DANAË

LYRICAL DRAMA
by EDWARD STORER

Price L. 3. England S. 3

Athene press, Via Calamatta, 4 - Rome

To be published in January **AT CIRENE**
36 original epigrams by Edward Storer.
Limited edition of 30 copies on hand made paper.
Illustrations in colour by E. Nutting.
Price L. 10 - England: 7/6. Athene Press,
VIA CALAMATTA 4 - Rome.

Hand-printed and signed copies on special paper
of any of the xilographs in **ATYS** can
be had L. 10 each; England 7/6 - **ATYS**
VIA CALAMATTA, 4 - ROME

Ultima pagina Rivista Atys
"Numero Etrusco". Dicembre 1918.

DANCERS



0 Z - - 1 - H - C Z 3.

Mottetti serali

POEMS

avevamo smarrito la strada
Paese buono questo, paese tranquillo,
ha le sue case i suoi cancelli le sue stelle contate:
qui i laghi non rodonno le sponde, acque caste
senza respiro:
li vedi i nostri occhi nel fondo?
il nostro volto che non ci somiglia vi si distende
purificato,
e tra le labbra ti geme una stella come una
farfalla annegata, come una parola non pronunziata:

allontaniamoci, andiamo, chè non ci resti traccia
di noi.

annegando in uno specchio
Accanto a me ti vedo sfiorire
come un autunno spento:
sulla fronte ti si riposa il cielo
e non lo senti:
la vita ti trabocca dagli occhi
come un fiume che si disfa senza rumore:
più chiaro d'un panorama lunare
disegnato dal mio pensiero ardente
l'alleggerisci risali scompaia:
O amore non ti rammaricare
noi s'amo due onde nel mare nel mare.

c'era una fiamma fredda
La luna è di cristallo, questa sera,
e passeggia a piedi nudi sulla rena:
(pare un tuo sguardo rimasto nell'aria
impallidito per la lontananza,
il tuo sguardo che colora dove tocca
ed appanna gli specchi
come un soffio d'argento che ravviva
le parole sulla mia bocca spenta):
la luna si vela, s'allontana:
ci sono tante nuvole
che l'acqua d'ogni lago ti abocca:
le campane dormono in cielo
forse domani prenderanno terra:
o amore chiudi gli occhi, non le destare.

Nicola Moscardelli

Poem

To walk over fire, without ever burning oneself
and then to find oneself ashes:
sole joy: to sing
sole law: to give oneself
and never be able to forget oneself.

Whispered

I do not ask you to love me,
I know too well you can't
but I only want you to stay and listen to me
vide cor meum
and then pray God
to take away from you this bitter chalice.

Love

There weighed on us that evening
the burden of a wandering spring
come to rest furtively upon some threshold
leaving no perfume.

Love

The love that comes to visit me
is so light
that the grass before my house
is always green.

Spring

A poor violin diffuses the spring in a country road,
[and
a blind man who cannot sing sits down to lis-
ten because it
seems to him that he smells the perfume of many
flowers
that he is holding in his hand without knowing it.

Poem

My youth overflows
like life from a cut vein.
so much blood to incarnadine a rose!

Summer

The women go slowly by
drinking in the essence of the sun
like violets made thirsty by the wind
that seek water to cool
their burning stems:
to give new life to my dead words
I would stop the fair girl who passes
bite her at the neck like a fruit
satiated myself with her suaveness.

At Evening

You don't know the sadness
of the leaf that falls without the wind:
like a slow grief without tears
an anguish without words
a dying of love without love:
if you knew this sadness.

The poor man

To be the beggar of every road
the Sunday beggar
with cherry stick in his hand
and followed by a wretched dog
always looking for a crust of bread
and if the children laugh as he goes by
bless them with the most Christian pardon
while all the church bells ring.

Nicola Moscardelli

(Translated by Edward Storer from *Giolleria Noturna* of Nicola Moscardelli. Studio Edit. Lombardo — Milano. L. 3.



The Singularity of a Race

The time is not yet mature to treat of this vast and interesting subject of the Etruscans in the light of new ideas. I should therefore have to resort to antiquated data in any elaborate study of the Etruscans. And my space is limited. Not this fact, only however, would impede me from quoting historians — ancient and modern — regarding Etruscan civilisation, for in reading what the ancients have written on the subject, I feel the sensation of treading with interesting history dressed up like delightful fables: the moderns impress me as offering bad fables arrayed in all the pomp of history.

Whether the Etruscans came from the East, from the North or from the South is a question which may never be decided, the arguments for and against each theory being too nearly balanced. Therefore I leave it to the sages of archeological studies to proceed on the path which most appeals to their prejudices and sympathies.

One important fact, however, is that the Etruscans both in their daily life and in all their undertakings manifested a unique individuality. The relations between their civilisation and that of other contemporaries were limited to commerce and art, the two fields most adapted for absorbing and developing everything useful and beautiful that might have reached them from foreign parts.

It is reasonable to believe, granted such relations with Egypt and Asia Minor, that a quantity of persons, attracted by the exuberance of the soil and the mild climate, may have come and remained, kindly received and respected, as they were, by the hospitable Etruscans.

But all this, instead of working a radical transformation in the characteristics of the indigenous population, brought a new and harmonising note into the national life.

The Etruscans were neither more Northern nor more Oriental than their great descendants of the Renaissance between whom the connecting link of singularity is evident.

Giotto, like a vigorous offshoot springing from the trunk of an oak, is a proof of the singularity of a race that knew how to rise again continually from the obscurity thrust upon it by hard fate. The great Florentine was born amidst all the rigour of Byzantine influence, but, at an early age re-affirmed very vigorously, both in his life and in his works, the principles of truth and progress, the prime elements of an individual race, and the same idea which had moved the Etruscans fifteen centuries before to create such master-works as are to be found in the tombs throughout Tuscany.

This individual character has been maintained throughout the ages notwithstanding violent changes, and has continued to impress itself repeatedly on all other civilised races to the present day.

Some have detected in the Etruscans certain warlike and aggressive qualities which would be in open contrast with their character. War and conquest mean armies with relative renouncing of personal liberty of thought and action. An army is nothing more or less than a great unit guided by one will, that of the commander; success depending on the degree with which the discipline is enforced. How could such a situation have existed among a people whose individuality is so clearly manifested by the violent contests between one town and another to maintain a respectable place artistically and politically and even by each single one in which every family and every member of that family had his own way of reasoning and asserting himself.

Many Etruscan antiquities have been found far from the region of Etruria: this is to be attributed to artistic rather than any military inroads. Masterpieces of the Renaissance were also created in all parts of the world, but surely no one would ever think of attributing this influence to the military prowess of the Tuscan Republic.

The famous League of Twelve was only the last desperate effort of defending their firesides and material and spiritual goods, which did not prevent Rome with comparative ease from destroying one by one, the most flourishing and beautiful cities of a region superior to her in resources and civilisation. Rome imposed her government upon them by the force of the sword, but submitted to the moral force imposed by the Etruscans whose devastated cities rose again in the best monuments of Rome.

Egyptians, Greeks and Romans themselves have long since disappeared, but the Etruscans in the dark ages relighted the torch that was destined to illuminate the world. That torch is still lighted to give to the world other proofs of the vitality of the old oak.

BREWSTER JONES

Donne

I.

Tornammo alla donna con l'amore d'un corpo che a un altro si confessa; e ci fu morbido scoglio nel naufragio dei sensi, e buona ci accolse come un vasto golfo d'oblio, e ci sollevò dal piacere come ricreandoci allora, a nuova nascita: sempre madre e sempre amante. Ci seppe in parole convulse e insensate come quelle dei bimbi; e nel momento dello spasimo più felice scorre un bacio prodigioso, che tutta riassunse la nostra pienezza di vita. Fu la mediterranea femmina dei porti, dalle opulenze maternali, la vorace vergine impubere agile e snella come un efebo, l'androgine, mostro bellissimo, dagli occhi profondi violetti. S'accordò al nostro passo, per un'ora, per un giorno, per una vita. E fu la dea della folla, che col passo ondeggiante trasforma l'attonita via, lieve ombra lunare che carezza lo sguardo e dispare prossimo che dolcemente avvelena, contatto che fa illanguidire, amplesso che svena, ebrezza di morire.

II.

Essere tutto per te e nulla per me, quale più ricca certezza potrei desiderare? Quando, a te come un naufragio convulsamente aggrappato, mi par di dissolvermi in te, triste è la mia consapevolezza; e dopo, amaro m'è l'essermi conosciuto. Allora ti chiedo, rammenti? perdono, e mi avvilsco beato nell'estasi della riconoscenza. Piccolo e stanco mi rannicchio sotto l'ala del tuo sguardo indulgente. Sento nella tua voce



PRAMPOLINI

rasserenante come un presagio di maternità, o il ricordo dei fantastici discorsi della bambola. Nulla è più dolce della morbidezza carezzevole della tua guancia, e del fruscio serico dei tuoi capelli odorosi mentre si disperdono diffusamente in me le ultime vibrazioni di gaudio; sono veramente tu, e chiudo gli occhi come se morissi e attendessi da te, in un bacio, la promessa della rinascita.

FRANCESCO MERIANO

Nuit Pluvieuse

J'écoute, sans fermer les yeux, la pluie qui pleure
Cette nuit espérant, priant pour le matin
Qui me consolera, lui seul; tandis que l'heure
S'écoule lentement par un sentier sans fin.

Et j'entends me parler la voix intérieure
Donnant une idée moins triste du déclin
Inévitable, mais — J'en entends un qui meure
Qui, bien heureux, s'écrie en soupirant, Enfin.

J'essaie de sonder vraiment, le mystère
Qui nous entoure tous; j'essaie et ma raison
Se troublant, finit par voir la chose moins claire.

Et, tandis que la pluie tombe sur la maison,
Droite vers l'infini vont mes milles pensées,
Toutes purifiées par mes larmes versées.

LOUIS CALEWAERT.

Buried Cities

Sardis — Berenice — Arsinoë — Tarquinia.
Could there be a more fascinating pilgrimage than visiting the buried cities enshrined like pearls round the yellow shores of the Mediterranean? Their names alone are poetry. A veritable *embarquement pour Cythère*.

But what perseverance is needed. Mountain climbing is easy beside such a task; at least you can see the mountain whose summit you wish to reach. Yet I have walked over the site of buried Veii with no idea what rich earth I was treading. Even the maps do not agree as to the site of these cities. No conveyance halts at their ghostly portals. One must perforce travel as a true pilgrim — on foot; and maybe not find a decent inn wherein to rest at dusk.

The ancient Etruscan city of Veii is 7 kilometres from la Storta, the nearest station, partly through fields. The site of Cervetri is a brisk walk of an hour and a half from Palo station. Many places like Ferentino, near Viterbo, are more out of the way still. While one has read of cities that can only be reached by cutting one's way to them with a hatchet.

After all it were better so: when one actually arrives there is a thrill as of coming on hidden treasure under the brown clay; and moreover but few in our modern civilisation are worthy of initiation into the delicate art of a joyous and vanished age.

Though we may never reach their portals, yet their names conjure lovingly before our eyes delicate intaglios from faraway Sardis where Sappho's Mnasiatika dwelt, bands of maidens in rhythmic dance from Tarquinia's sepulchres, and mellow statues from Kyrene. Sardis — Berenice — Arsinoë — Tarquinia.

R. W.



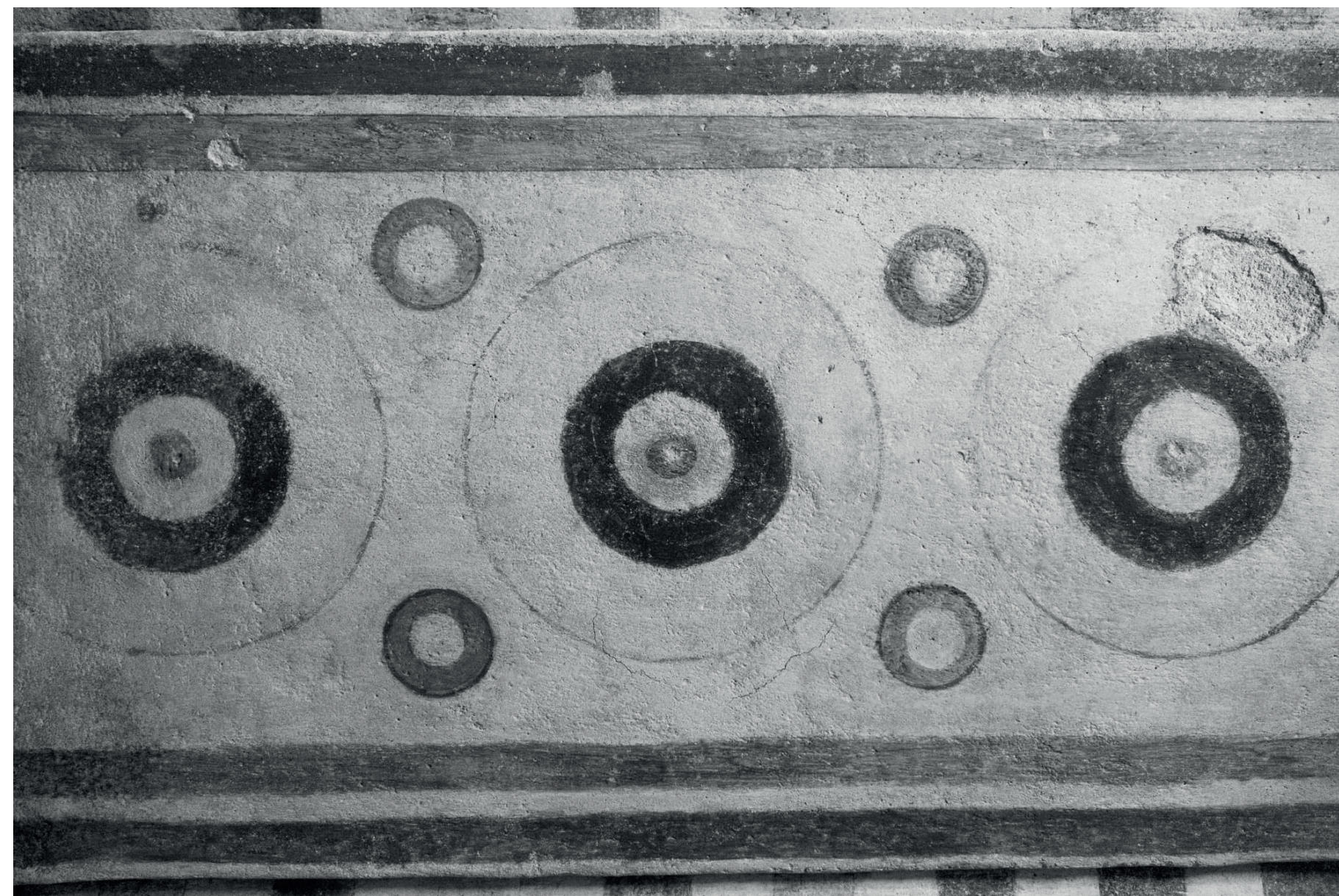
Fatima Ronquillo
remember hand with Christina Rossetti.



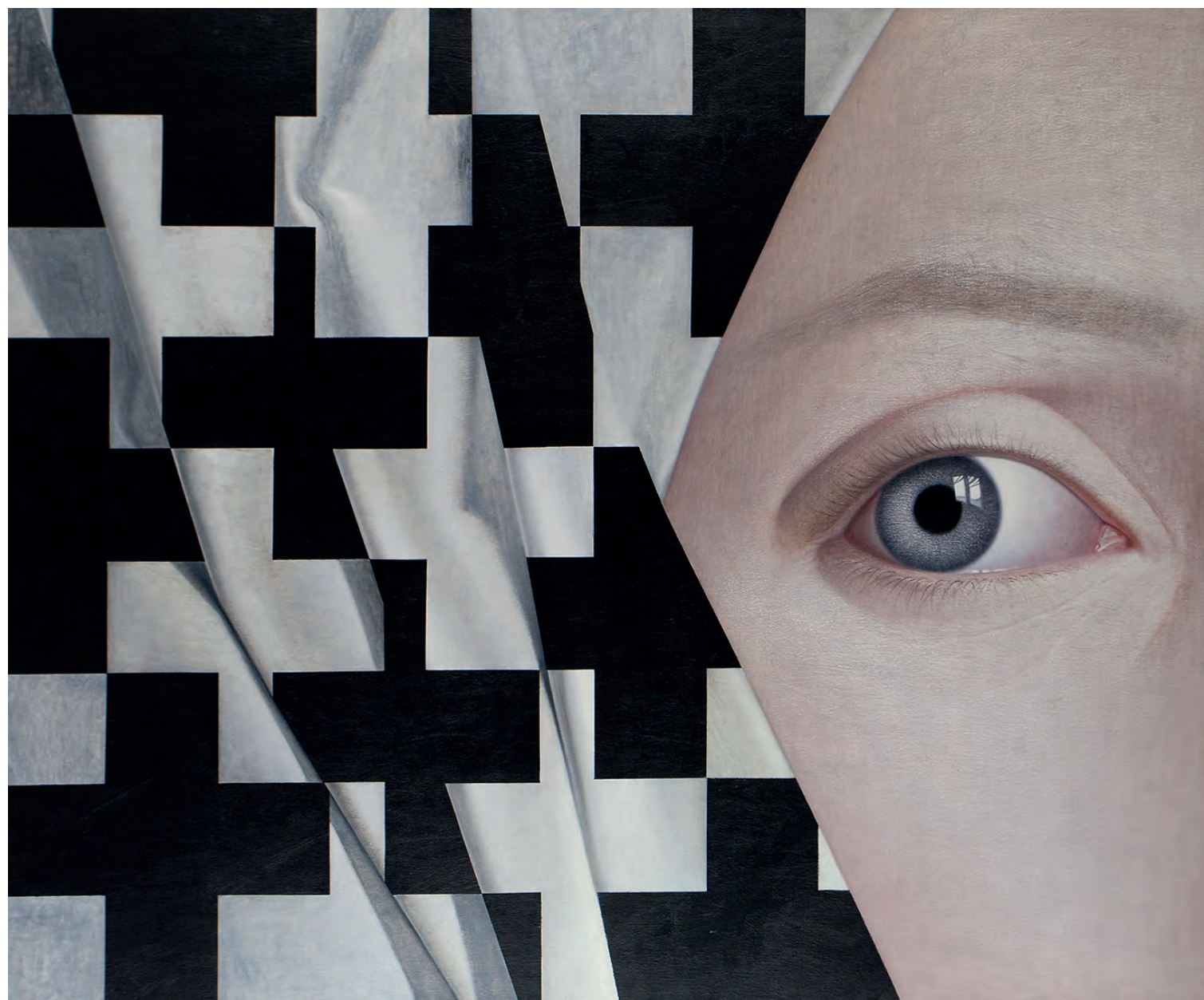
Cinerario d'impasto con statuette e
figurine applicate (Cinerario Paolozzi).
Da Chiusi. Chiusi, Museo civico.
Altezza cm. 78. Fine VII secolo a.C.



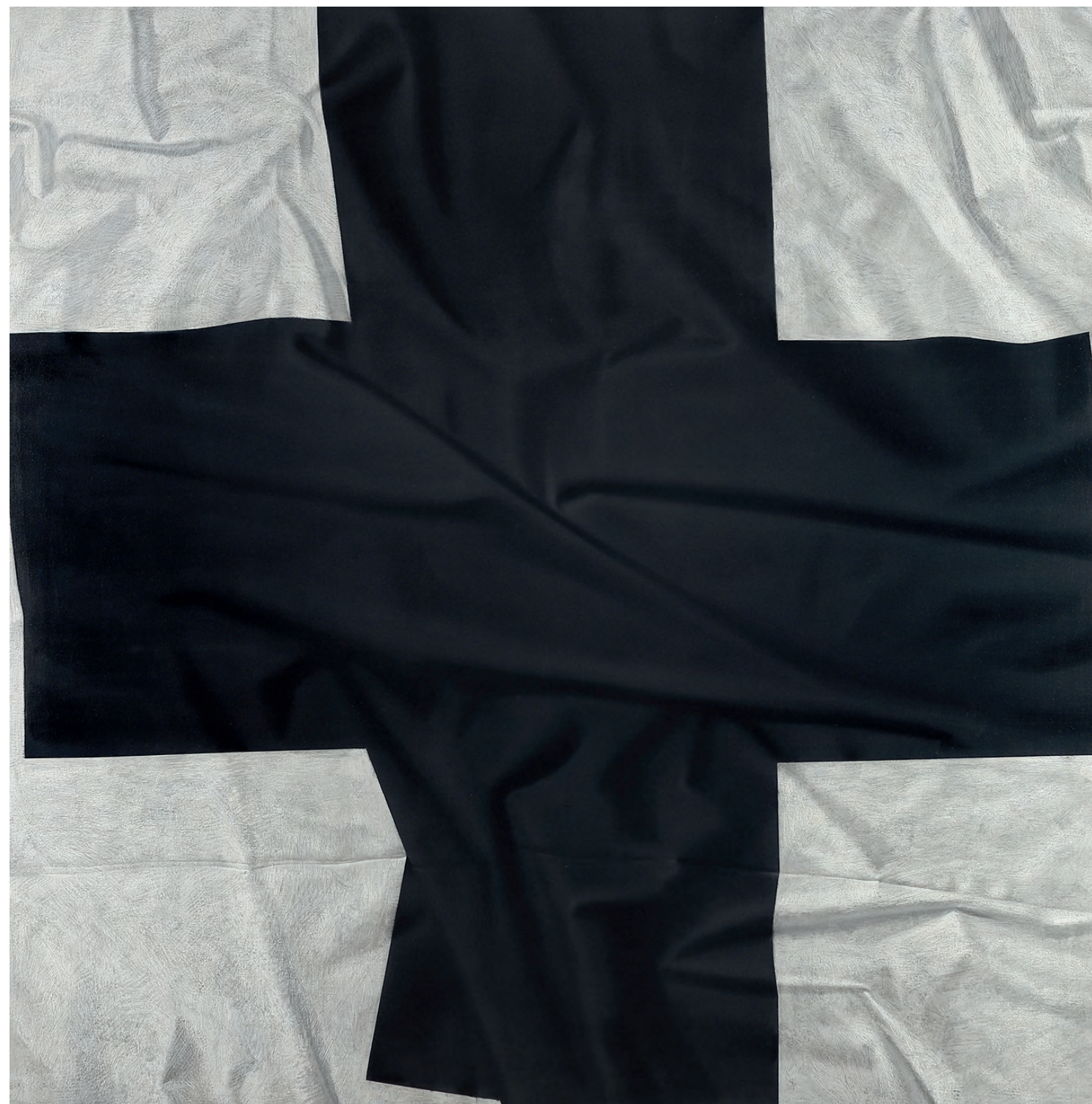
Dettaglio Albrecht Dürer Autoritratto, 1498. Museo del Prado, Madrid. Oil on wood panel, 52 cm x 41.



Tiziano Crescia,
Necropoli Etrusca Tarquinia. Soffitto tomba dei Leopardi.



Veo Kazimira Maljevica.



*Crni krst, Veo Kazimira Malevica, 2021.
Ulje akrilik na platnu, 140 x 140 cm 2.*

Canopo Dolciano, Chiusi Museo
Archeologico Nazionale di Chiusi.



Bronzetti votivi: kouros e kore. Da monte
guragazza, stipe votiva. Bologna, Museo
Civico altezza Cm. 24,5. Verso il 470 a.C.



5 CAPITOLO

SVILUPPO
PROGETTO:

INTRA VEI

Il progetto parte con la volontà di esplorare quelle che sono le mie radici, il luogo in cui sono nato e che di conseguenza ha contribuito a sviluppare, amplificare e consolidare i miei stimoli estetici. Si dice che la poesia è prima geografia e poi diventa parola, e allora perché non dire che l'arte e la creatività sono geografia ?

Intra [dal lat. intra «dentro»; v. intra] significa «situato nella parte interna, che avviene entro un determinato [...] corpo o spazio» ma indica anche una posizione intermedia nello spazio e nel tempo. Vei è invece rappresenta una delle divinità più antiche del pantheon etrusco, il suo significato prende origine dalla parola latina “vis” che significa “forza generatrice”. E’ una divinità che rappresenta la rigenerazione del ciclo vitale sia umano che quello naturale, la sua sfera di competenza è da ricercarsi nella tutela della fertilità della terra e dell’essere umano e quindi al ciclo della vita nel senso pregnante di “forza vitae”. Si può quindi affermare che Vei presiede alla crescita per nascita ed evoluzione grazie ad una forza miracolosa ed è quindi la causa, della vita.

La volontà è quella di scaturire un messaggio riflessivo e positivo allo stesso tempo. Ci troviamo in mezzo, tra, a cavallo, all’interno del nostro tempo che comunque rimane compreso tra due bacini conservativi: il passato che è la parte conosciuta ed esperita del mondo mentre il futuro rimane sospeso in una nube di domande e certezze solo in parte prevedibili. Intra Vei significa trovarci in mezzo a tantissime forze generatrici conosciute e da conoscere, in mezzo alla possibilità e al dovere di osservare cosa è accaduto e cosa accadrà, significa trovarci in mezzo, o troppo dentro a dei legami che è impossibile sperare, questo significa il titolo di questo grande viaggio, darsi, dare e consentire al mondo la possibilità di rigenerare continuamente nella maniera più positiva possibile le cose che ci circondano. Stare in mezzo a qualcosa significa questo, avere l’occasione di darsi possibilità di riflettere mettere a paragone estrapolare per confrontare, rapire per restituire, saccheggiare per riposizionare, allungare le manie le braccia in maniera bidirezionale, siamo un ponte, una relazione, una comunione che accoglie con le proprie mani il futuro e il passato, questo siamo e saremo.

La mia analisi parte infatti da quello che è il mio luogo d’origine : Tarquinia la mia città, la città in cui sono nato e cresciuto, che mi ha accolto, protetto e mi ha dato la possibilità di costruire uno sguardo proiettato verso il mondo. E’ la voglia di omaggiare e analizzare, con volontà quello che ha dato il La ad una forte urgenza di comunicare con il mondo. La mia analisi parte dalla mia personale esperienza e presa diretta con l’arte etrusca, mio nonno era Geometra ai scavi della Necropoli di Tarquinia, considerata “ prima pinacoteca del Mondo”, e sempre ha condiviso con me la sua conoscenza riguardo la cultura pura degli etruschi, della loro fortissima capacità di estetizzare il mondo e di raccontarlo con occhi veri, di raccontare la loro cultura attraverso elementi semplici e riconoscibili. Il mio desiderio è quello di ricaricare la forza di un popolo che ha scavato nella roccia non solo aule adibite alla sepoltura, ma considerare il fatto che abbiano scavato un solco profondo nella nostra cultura, solco diventato storia e quindi valore comune da non disperdere.

La traduzione messa in atto abbraccia varie forme di arte e artigianalità tipiche del mio luogo e del mio paese come per esempio la ceramica nera : Il Bucchero Trovo che sia un' eccezionale esempio di artigianalità tramandata nel tempo, un sapere che si è perdurato fino ad oggi, trovo sensazionale ricaricarla di un nuovo valore funzionale. L'idea di prendere un materiale utilizzato per la creazione del vasellame, scinderlo dal suo utilizzo primo utilizzo e tramutarlo in gioiello. L'arte della ceramica etrusca si fa gioiello ed orpello a favore di un 'azione volta alla condivisione possibile e plausibile. E' proprio l'arte dell'oreficeria che ha reso gli etruschi probabilmente il popolo che meglio di chiunque altro ha dimostrato la maestria nella sopraffine lavorazione dell'oro, della filigrana e della tecnica della granulazione, lavorazioni che si chiudono in scrigni di bellezza e conoscenza senza tempo. Ecco che il gioiello si ricarica di una nuova forza, di una nuova immagine che affronta un viaggio lungo 2500 anni si trasmuta, e carico di nuove suggestioni giunge a noi come nuovo oggetto parlante, parlante di artigianalità e conoscenza, perchè l'artigianalità significa conoscenza, che collabora in stretto e ovvio legame con la moda. I gioielli presenti nella collezione prenderanno vita grazie all'aiuto Marco Vallesi un'artista/artigiano ricercatore che seguirà tutta la fase realizzativa e tecnico/pratica; e Erica Deiana un'orafa che ne seguirà la parte di montaggio e costruzione, in modo che il progetto acquisti un valore di promozione e condivisione territoriale. E' stato importante analizzare la varietà delle strutture vestimentarie etrusche, la conoscenza dei materiali e dei valori

estetici che l'arte parietale e scultorea etrusca hanno condiviso e successivamente permesso di divulgare questa conoscenza con tutto quell'apparato legato all'indumento come elemento riconoscibile, caratterizzante, decorativo, estetico e iconografico . Oggi credo sia più che necessario conoscere strutture e forme da scomporre per ricreare con codici moderni le istanze di una moda che favoriva il genere femminile e quindi la donna al centro della società e perchè no anche dell'arte. E' stato fondamentale per me analizzare le varie pesantezze dei tessuti, osservare tutte le raffigurazioni per capire la caduta dei tessuti, era un popolo che ama coprirsi o scoprirsi senza vie di mezzo. Ecco la chiave di lettura di questi influssi, coprire o scoprire il corpo, celarlo o nascondere. Dare la possibilità di farlo emergere o adombrarlo del tutto.

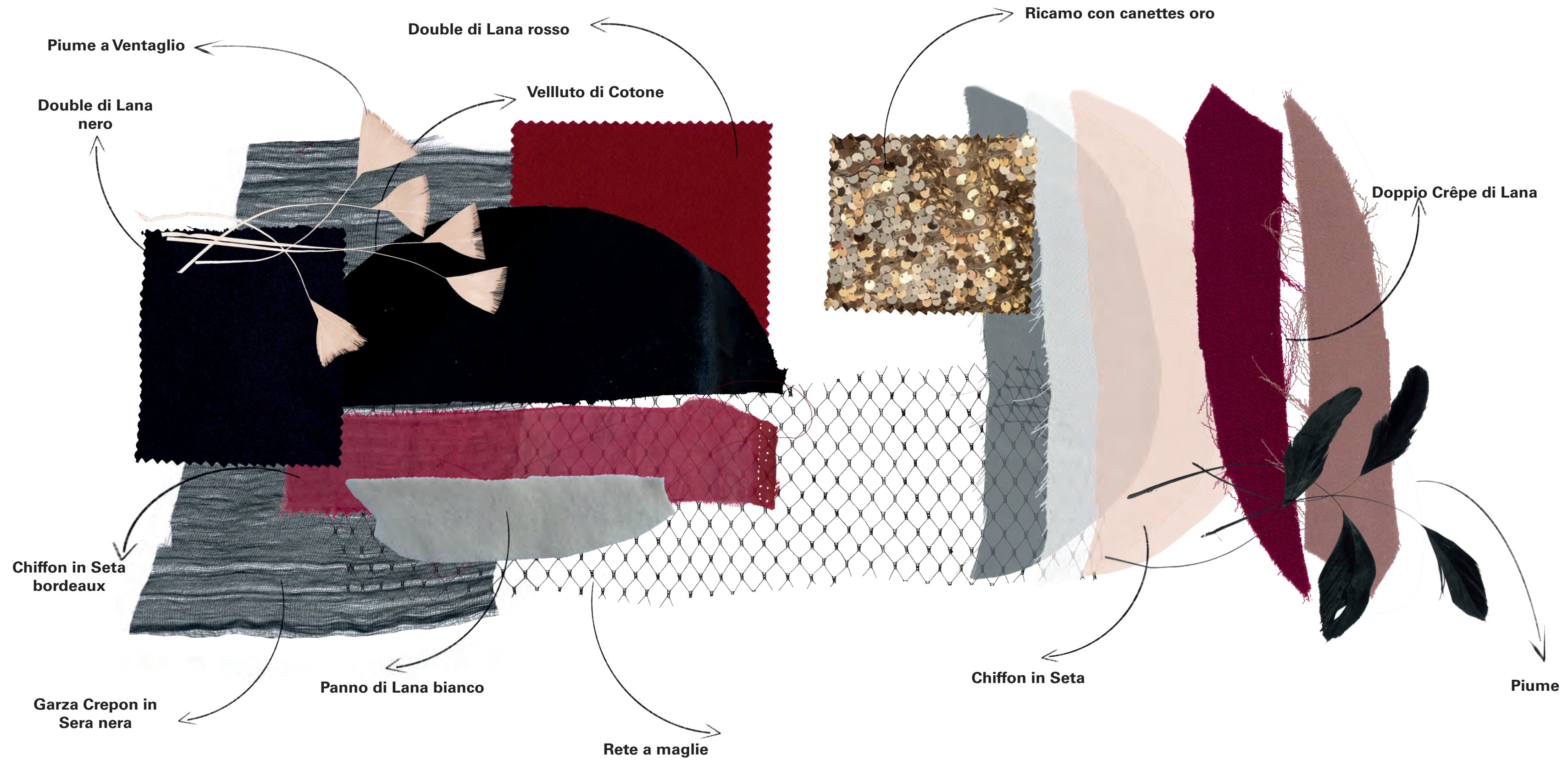
Credo che il campo d'indagine che si sposi meglio con le mie caratteristiche, capacità e con le mie prime necessità sia quello dell'Haute Couture, con la quale condivido tutti i fondamenti e i tecnicismi necessari affinché questa avvenga nella maniera più coerente e veritiera possibile. Credo che l'Haute Couture sia un momento d'incontro, un appuntamento tra arte e moda, esperienza e passione, tecnica e virtuosismo, sogno e realtà.

L'immersione che ho vissuto fin da piccolo con la natura la devo a mia nonna la quale ha saputo infondermi l'estrema la sensibilità che la natura ci offre, trovo che questa mia esperienza diretta possa viaggiare e trovare un parallelismo perfetto con la misticità e la centralità che la flora e la fauna avevano nella cultura etrusca. Ricordo vivamente i pomeriggi d'estate d'Agosto in campagna con

mia nonna ; il sole bruciava in mezzo ai spiragli delle foglie di un albero di fico, i rami muovendosi facevano danzare la luce che vi passava in mezzo. Era quel contrasto di luminoso che zampillava in mezzo alle foglie e la pianta che era in totale ombra, quella luce che mi costringeva a socchiudere gli occhi, quell'intenso bruciore che rapiva la mia retina ma che baciava la mia pelle, la canotta bianca di cotone, la terra, l'odore inconfondibile di eucalipto hanno forgiato in me un fortissimo, quel fortissimo legame che oggi voglio portare con me con forte emozione, coinvolgimento e forza. Quella luce non può e non deve rimanere dispersa nei ricordi, che fungono da ottimo serbatoio conservativo ma necessitano di uscire affinché illumini e irradi il mio slancio creativo.

E' un viaggio che parte ufficialmente dalle pitture delle tombe ipogee ma che ha la volontà di abbracciare la rappresentazione prendendo in considerazione la donna, credo e rispetto infinitamente la posizione e l'esistenza del- la figura femminile, non sono una donna e probabilmente non potrò mai capire determinati conflitti e pulsioni interiori. Ma voglio dedicare questa collezione all'immortalità che la donna ha perseverato nei secoli. Volente o nolente la donna è rimasta sempre centrale nelle raffigurazioni, in tutti i secoli è rimasta al centro in quanto figura femminile. Ecco che non trovo differenza tra un dettaglio degli occhi dell'Annunciata di Antonello Da Messina e la rappresentazione della Velka (donna etrusca appartenente alla famiglia degli Spurinas) rappresentata all'interno della Tomba dell'Orco. Credo che l'Annunciata prima di essere catalogata e archiviata come “ Annunciata “ debba

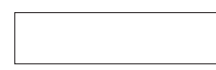
essere considerata come l'immagine e la proiezione di una Donna, esattamente come la Velka, prima di essere un'importante Donna appartenente alla nobile famiglia degli Spurinas, divenuta a oggi una delle immagini etrusche più famose e riconoscibili di sempre è prima di tutto una Donna. Ecco che in un moodboard ho voluto far incontrare tante donne che non si sono mai conosciute, che appartengono ad epoche differenti, hanno indossato abiti in epoche differenti, hanno vissuto la loro vita in climi e luoghi diversi, probabilmente la Velka odiava filare la lana, ma amava indossare orecchini a bauletto in oro, altre donne odiavano le trecce troppo strette mentre altre ancora erano infastidite dall'odore degli oli essenziali per la cura del corpo. La rappresentazione, intesa come iscrizione di un segno volto a fermare attimi, momenti, immagini e figure è uno e non possiamo non tenere in considerazione come esso reiterato nel tempo porta a generare immagini e sensazioni, ma ancora i segni e la gestualità tutta porta a realizzare le cose, a sentirle sulle proprie mani, ad assaporarle è così la rappresentazione entra in contatto con la moda perché entrambe anche se in diversi termini fermano un'idea, una figura immaginifica, un concetto. L'abito può essere letto come un segno archeologico nel tempo, perché permette di ricostruire diverse metodologie narrative, costruttive ma anche ideologiche, ma anche a come l'abito stesso presenta o presentava chi lo riempie, possiamo dire che un abito diventa un reperto archeologico introiettato verso il nostro futuro rendiamolo più certo, perché il passato ci rende tutti un pò più sicuri.



RGB 0000
 CMYK 0 0 0 100



RGB 6b0010
 CMYK 32 100 84 51



RGB 0000
 CMYK 0 0 0 0



RGB 9a7972
 CMYK 32 46 43 23



RGB ff7000
 CMYK 34 44 83 30



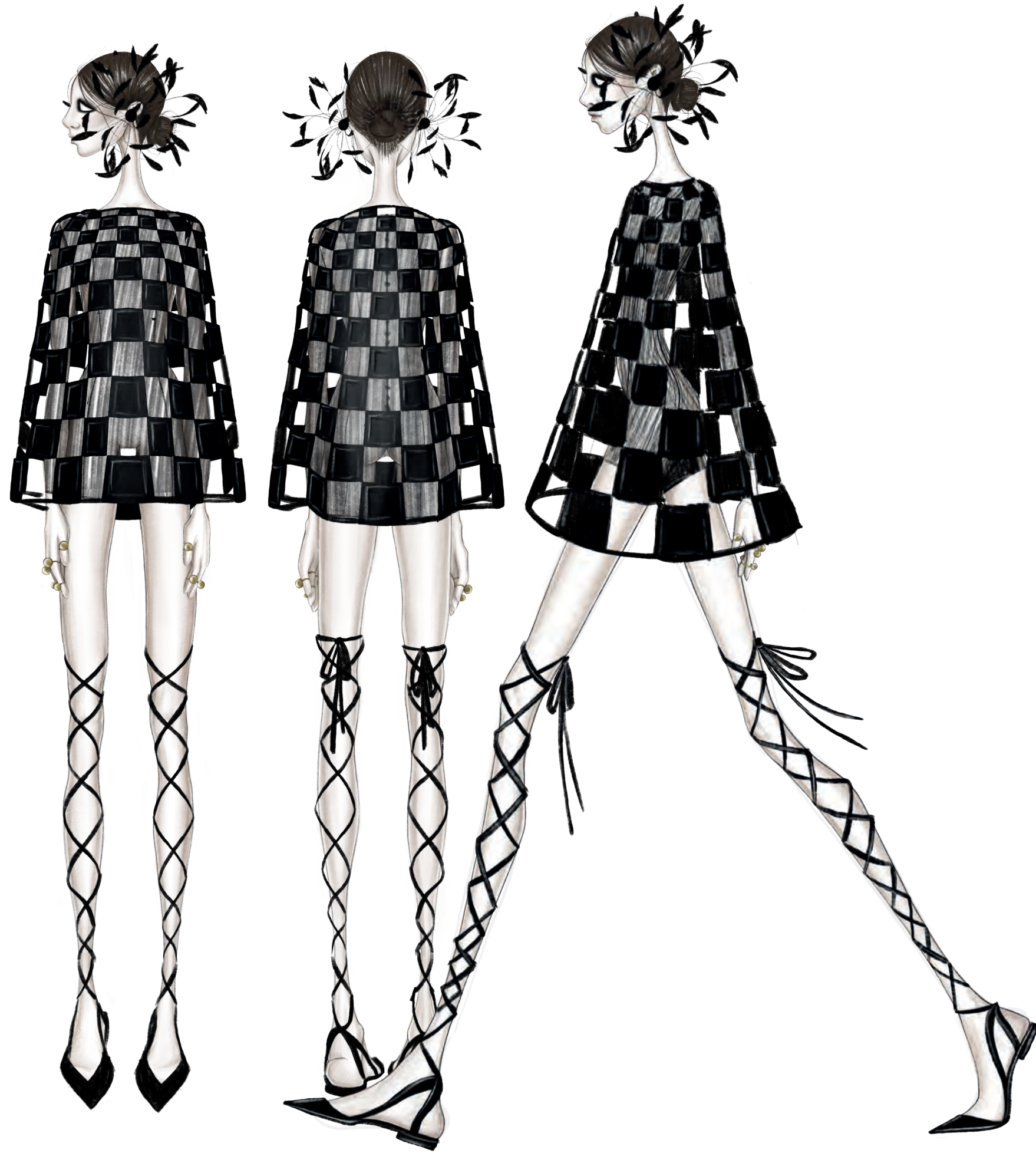
RGB 0c3d56
 CMYK 97 67 42 37



RGB bc792f
 CMYK 22 54 88 11



A1



274

1 Cappa finestrata a scacchiera rastremata in double di lana e cashmere nero e tutina doppio velo in garza crepon di seta e tulle trasparente.

A2



2 Top midi reggiseno incrociato e maxi gonna a ruota in crêpe de laine nero, con micro applicazioni di foglie, elementi naturali e spine tridimensionali.

275

A3



276 3 Tutina doppio velo in garza crepon di seta e tulle trasparente e maxi gonna a scacchiera finestrata e rastremata in double di lana e cashmere nero.

A4



277 4 Midi dress in micro piastrelle anellate di ceramica oro e porpora e maxi cappotto di lana con aperture percorse da allacciature a nodo-strutture (davanti e dietro).

A5



A6



A7



A8



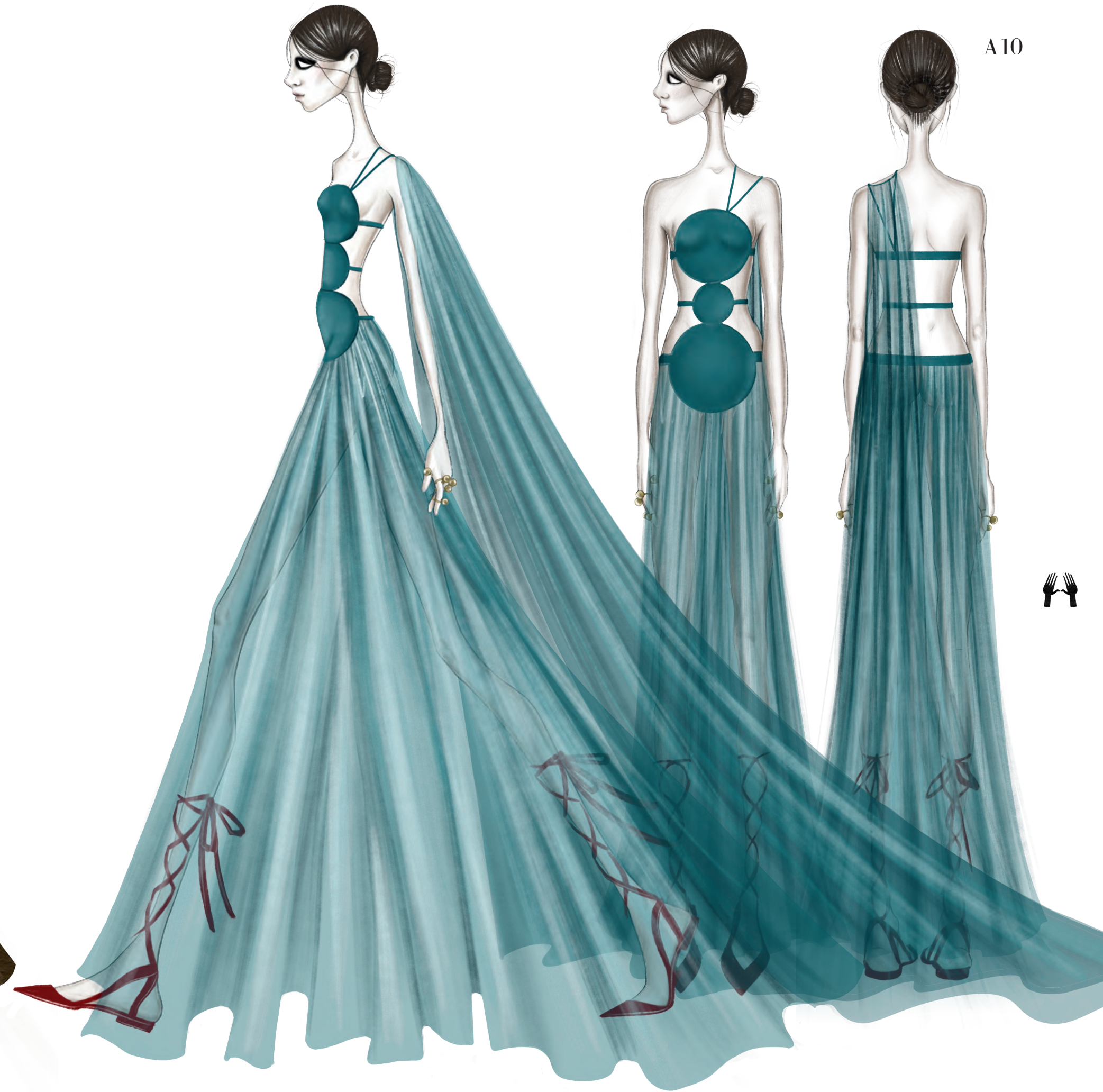
A9



282

9 Maxi abito con scollo a V profondo e maniche a campana con apertura sul retro, ricamato in canettes e piazzato con volo d'uccelli proveniente dall'affresco presente nella Tomba della Caccia e della Pesca.

A10

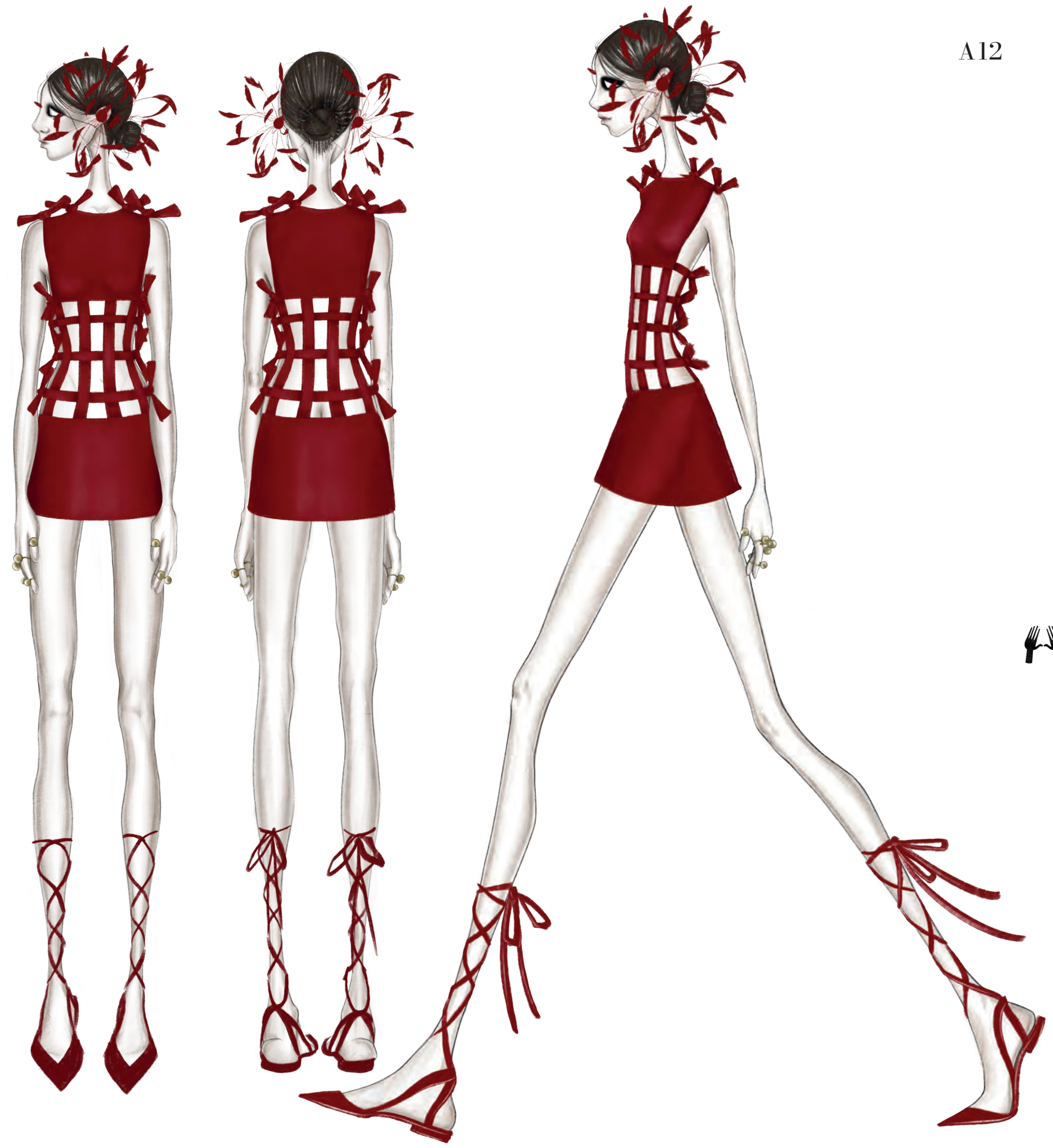


10 Abito in chiffon di seta con top in crêpe de laine turchese a cerchi concentrici di diverse dimensioni e maxi mantello sul retro.

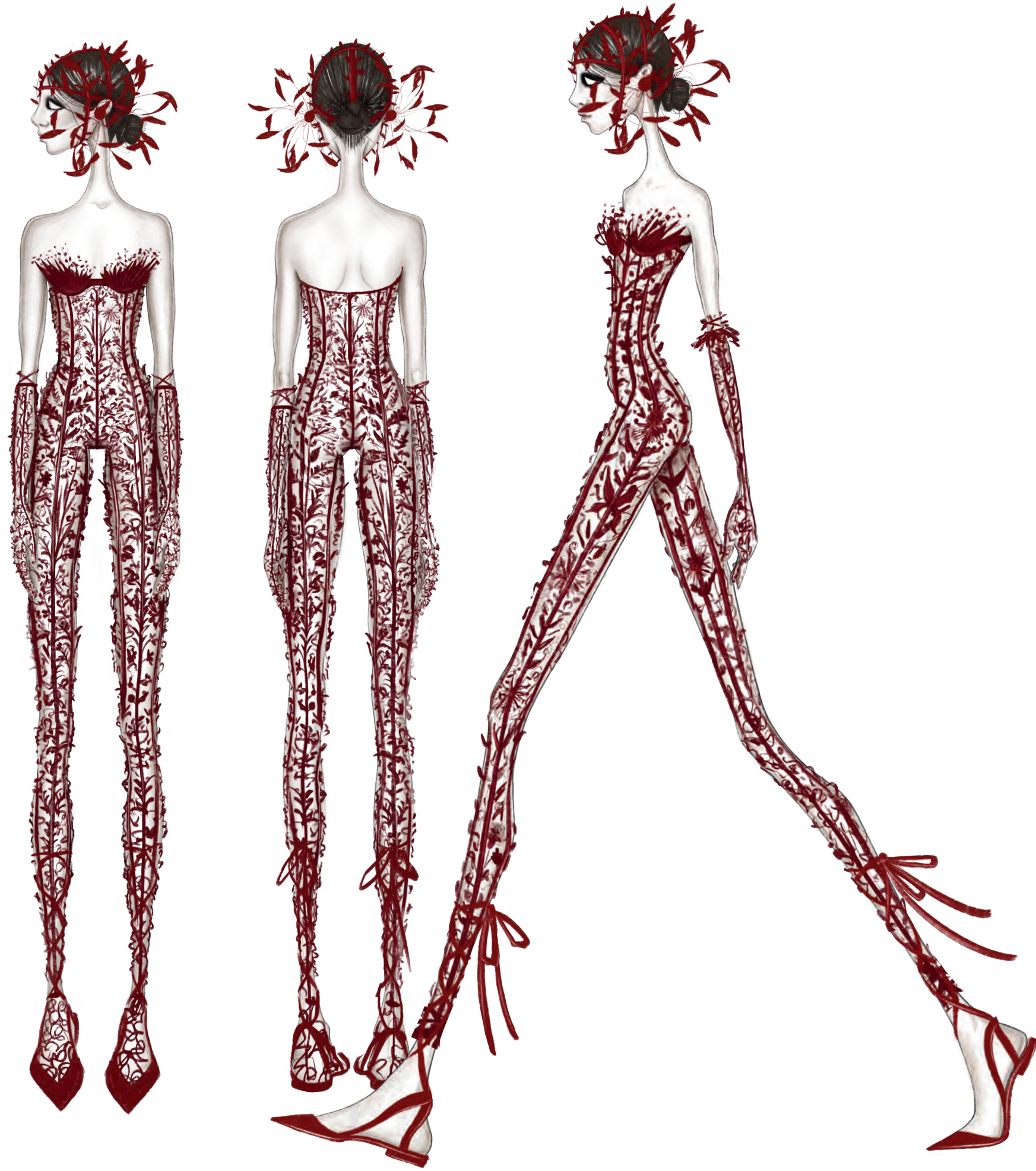
283

A11

A12



A13



A14



A15



A16



A17



A18



A19



A20



A21



A22



A23



A24



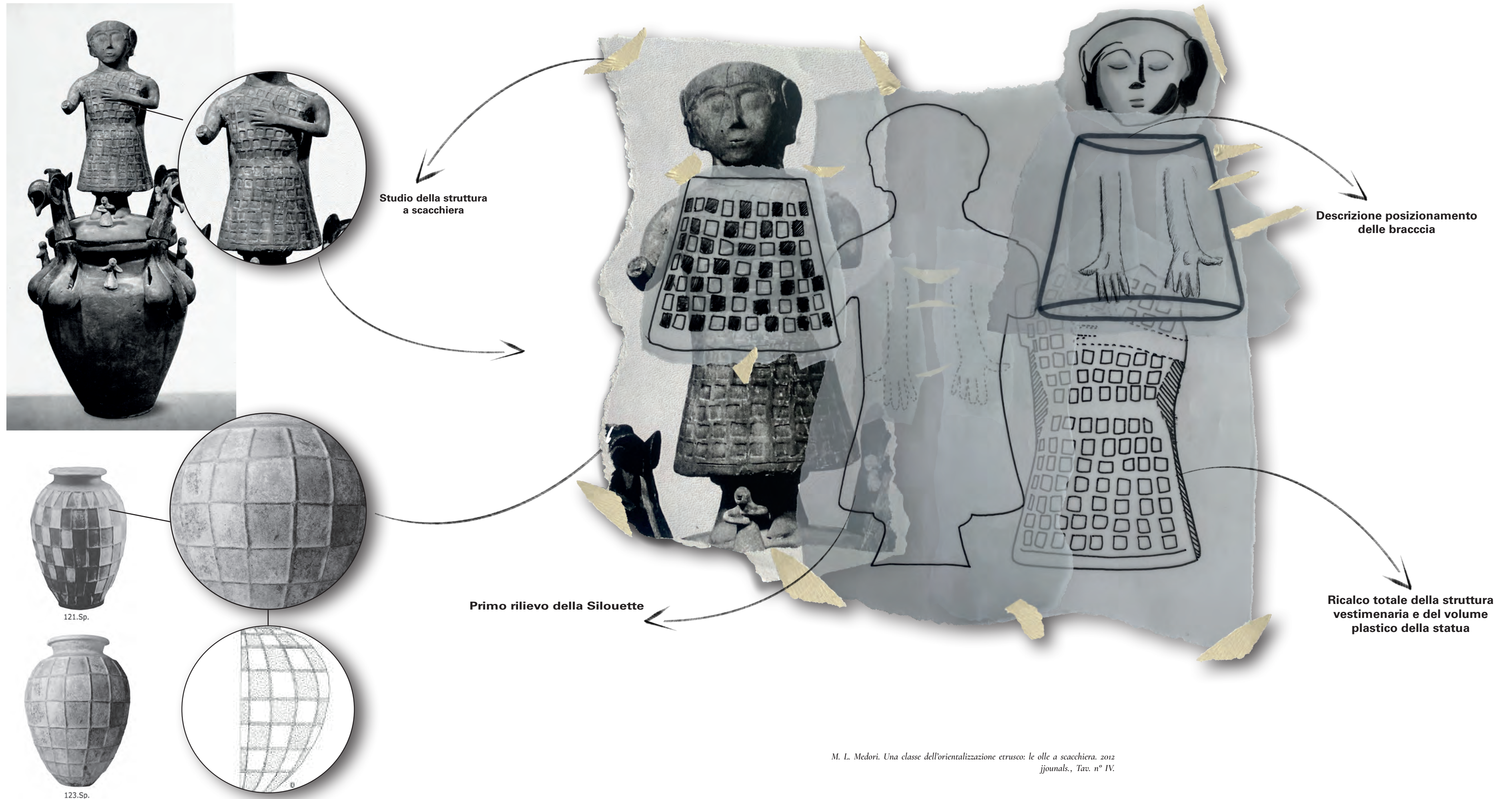
A25



A26



SVILUPPO PROCESSO CREATIVO LOOK A1



M. L. Medori. Una classe dell'orientalizzazione etrusco: le olle a scacchiera. 2012
journals., Tav. n° IV.

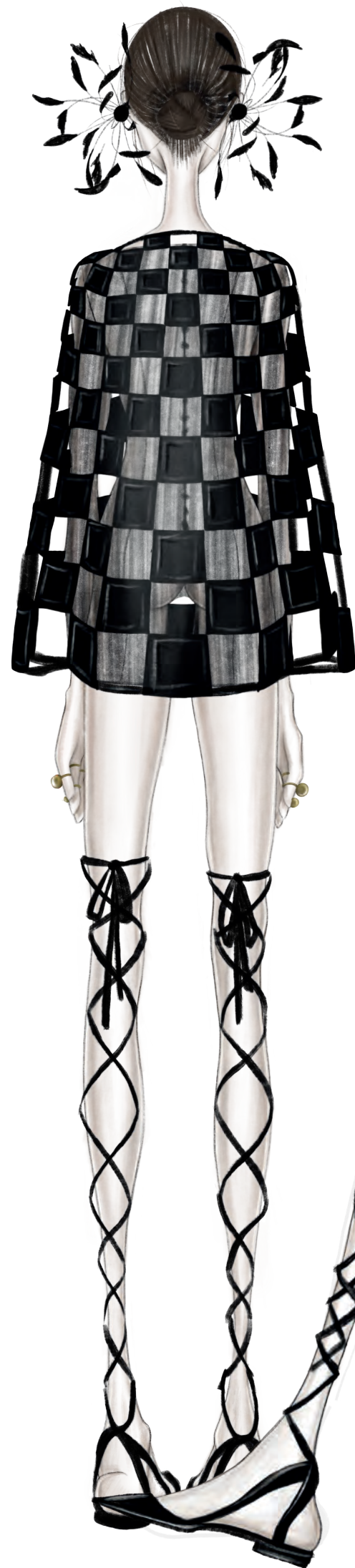
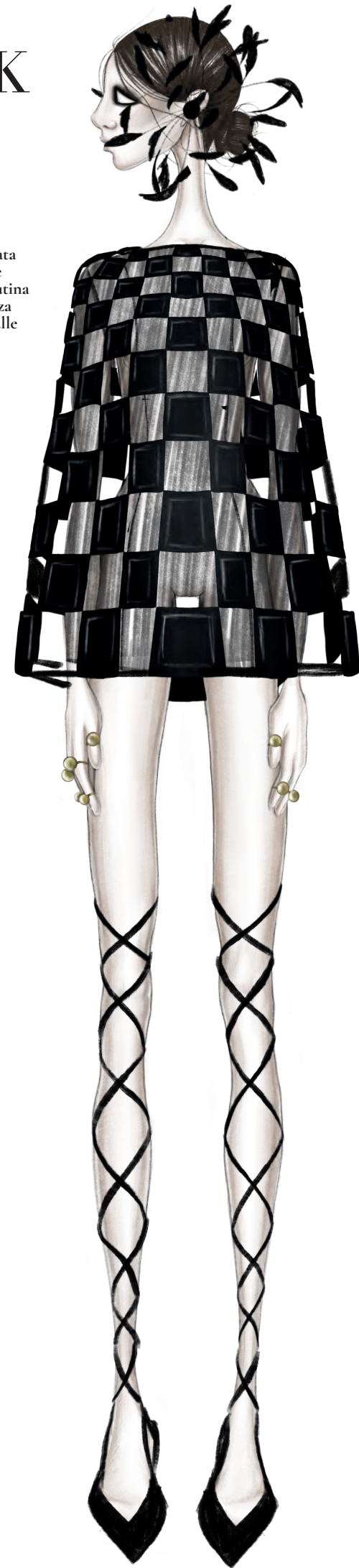
LOOK A1

Cappa finestrata a scacchiera rastremata in double di lana e cashmere nero e tutina doppio velo in garza crepon di seta e tulle trasparente.

Davanti

Dietro

Laterale



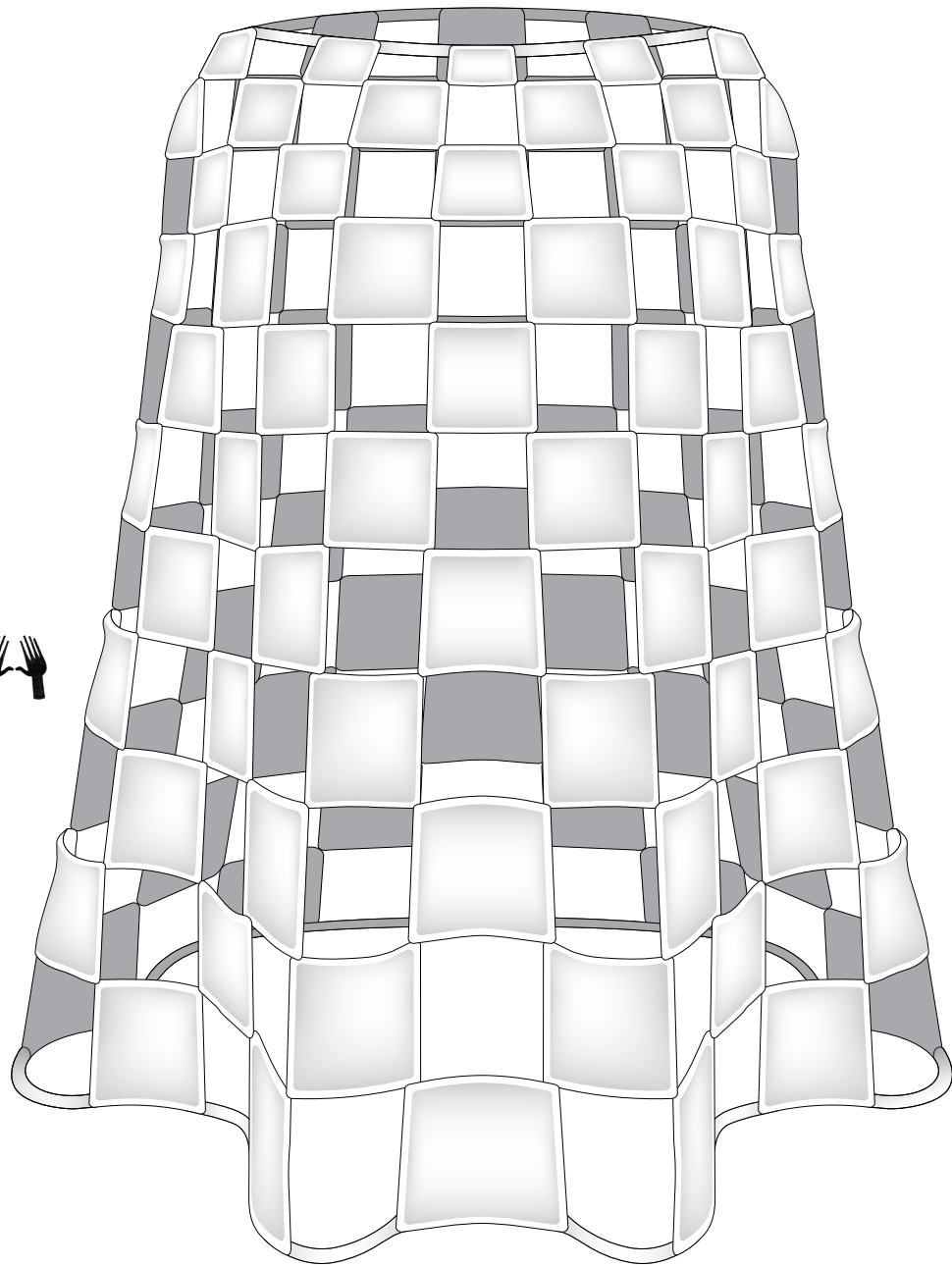
Tutina tessuti doppiati:
1 -Garza Creopn seta
2 -Tulle invisibile da ricamo



LOOK A1

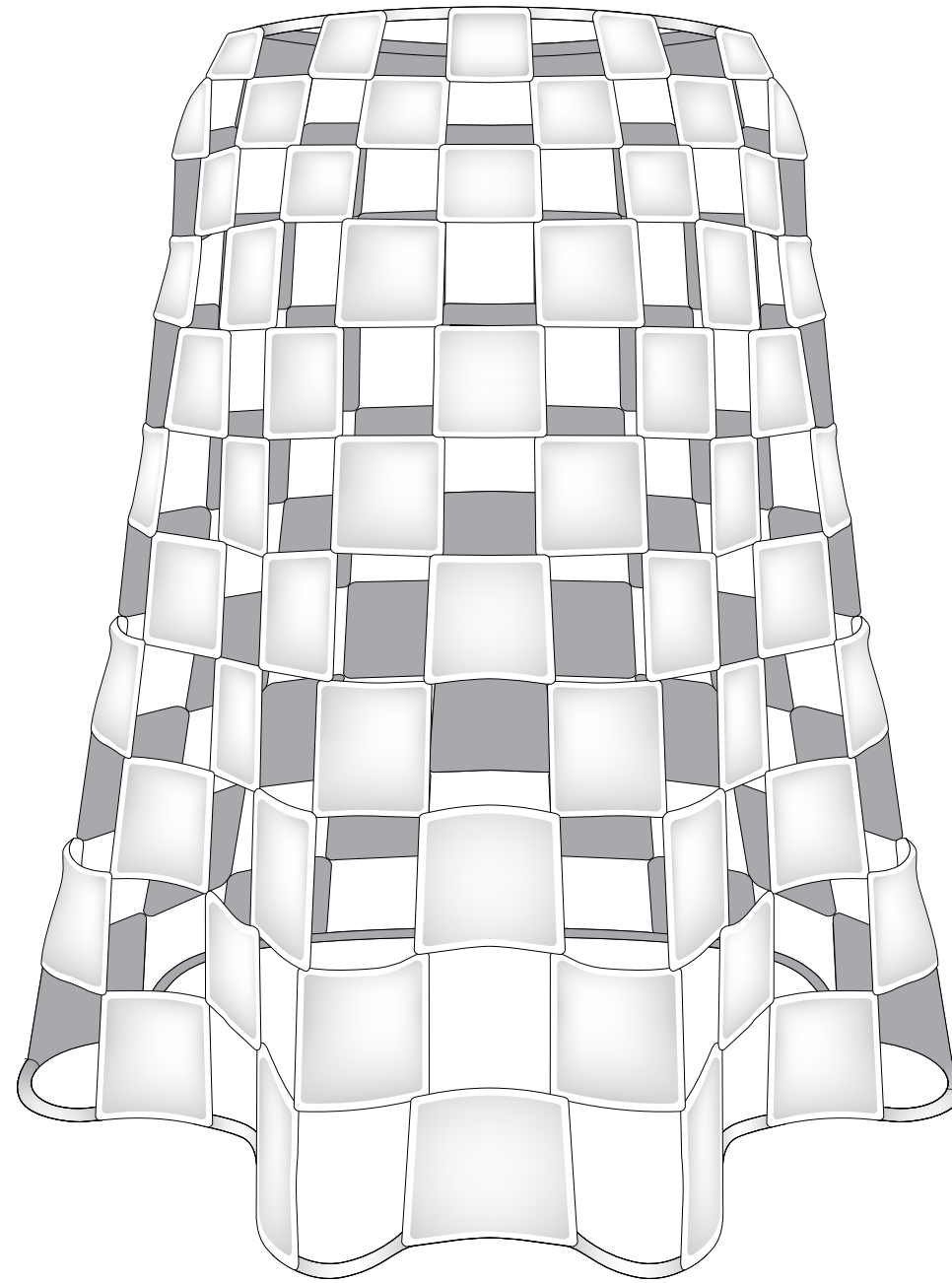
Technical drawing davanti:

DV



Technical drawing dietro:

DT



Technical drawing davanti:

DV



Technical drawing dietro:

DT



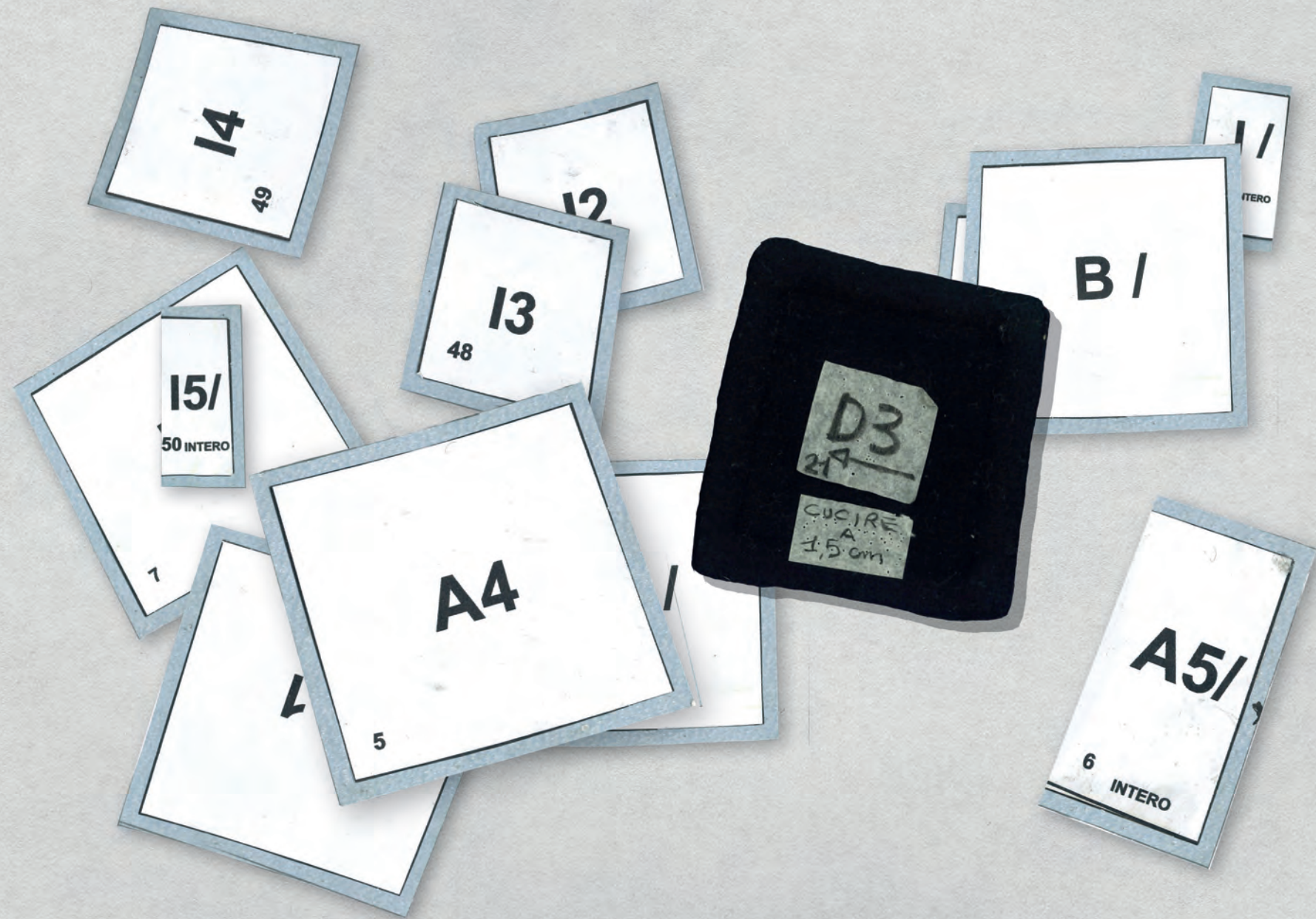
La cappa senza aperture in double di lana e cashmere è costituita da 124 tasselli rastremati, 21 ponticelli di raccordo orlo/scollo, 245 punti giuntura, e circa 10.000 punti a mano per chiudere il tessuto double e unire i vari tesselli tra loro.

Questo indumento conserva in pieno i valori artigianali della lavorazione double, portando con sé un grandissimo lavoro di tipo progettuale e tecnico-esecutivo.

La tutina in garza crepon di seta rappresenta e incarna l'emblema della trasparenza stessa, doppiata con un leggerissimo strato di tulle da ricamo invisibile e costituita attraverso l'assemblaggio di 8 pannelli i quali ne assicurano l'estrema vestibilità. Senza taglio centrale ma attraverso l'applicazione di un tassello nell'interno gamba è stato possibile conferire la massima aderenza e rimozione di tagli superflui.

Sia le maniche che l'allacciatura sul retro presentano una micro abbottonatura con bottoni foderato con cotone color carne e doppio strato di garza crepon.

Tutte le rifiniture sono state realizzate a mano.



LOOK A5

Abito in velluto di cotone sagomato con aperture su fianchi e maniche percorse da nodo-strutture.

Davanti

Dietro

Laterale



Velluto in cotone per struttura
abito e mostrine interne

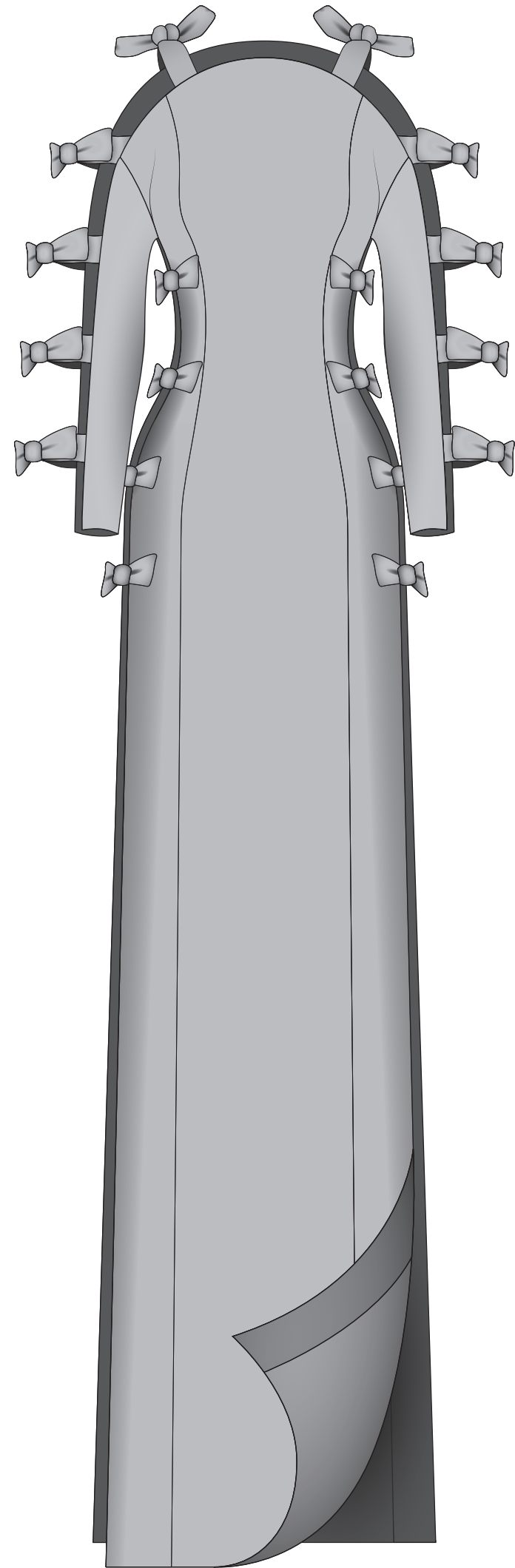


Mussola in cotone per fodera
sagomata a teli interna

Fiocchi di prova
1 prova tela
2 prova velluto di cotone

Technical drawing davanti:

Disegno tecnico a nastri chiusi.



L'abito in velluto di cotone nero presenta due tagli paralleli sul dietro e sul davanti, lo scollo rotondo presenta un'inelatura interna che segue la forma delle mostrine in velluto. L'abito è fodernato internamente in mussola di cotone. Inoltre presenta due pannelli staccati, per favorire l'indosso e presente un taglio di cm 12 all'interno della manica sx.

La manica a 3/4 incornicia il braccio per la sua metà, è importante mantenere una linea retta durante l'indosso.

I nastri sono cuciti e voltati e inseriti tra la mostrina e l'esterno abito. Numero totale di nastri 38 singoli per un totale di 18 nodi complessivi.

Inastri sono liberi e devono essere annodati per consentire l'indosso del capo.

DV

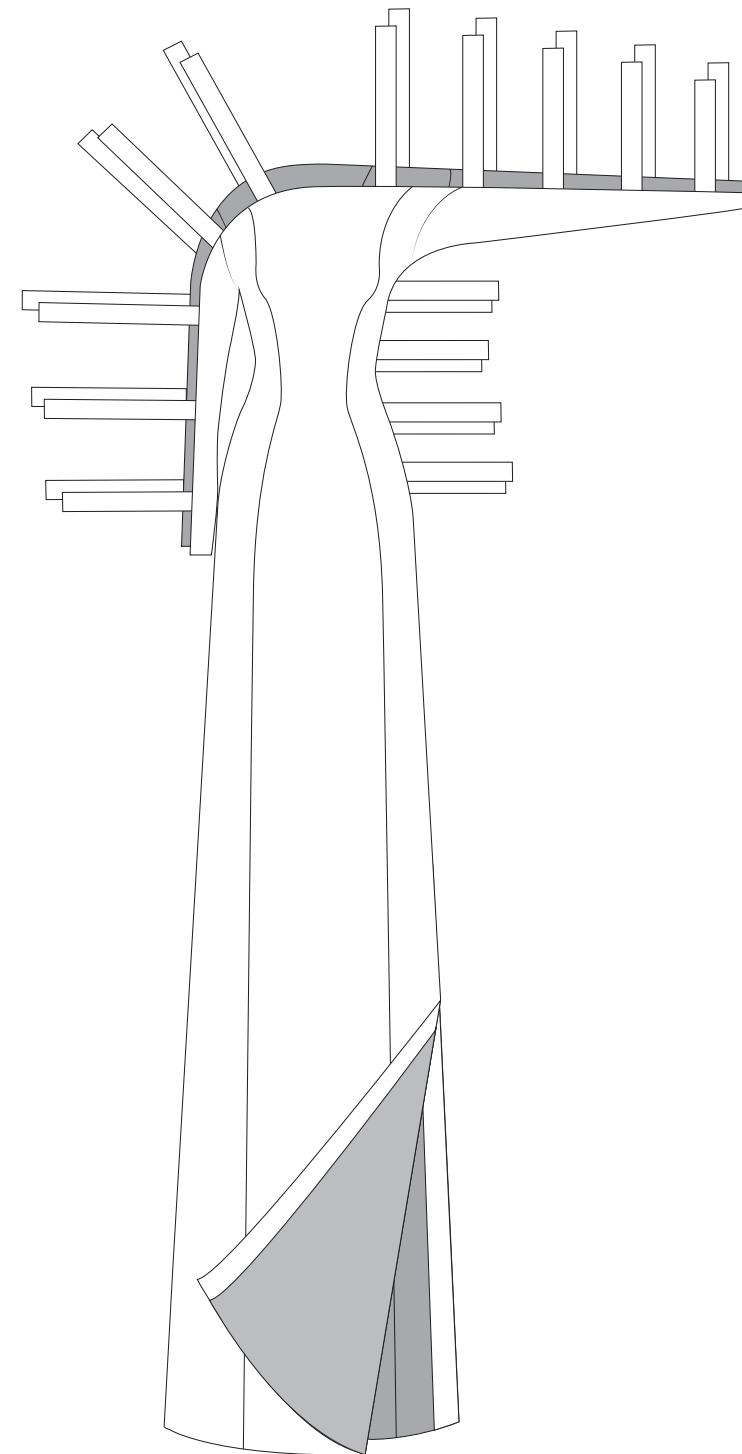
38 nastri

76 strisce di velluto

18 nodi

DV dettaglio:

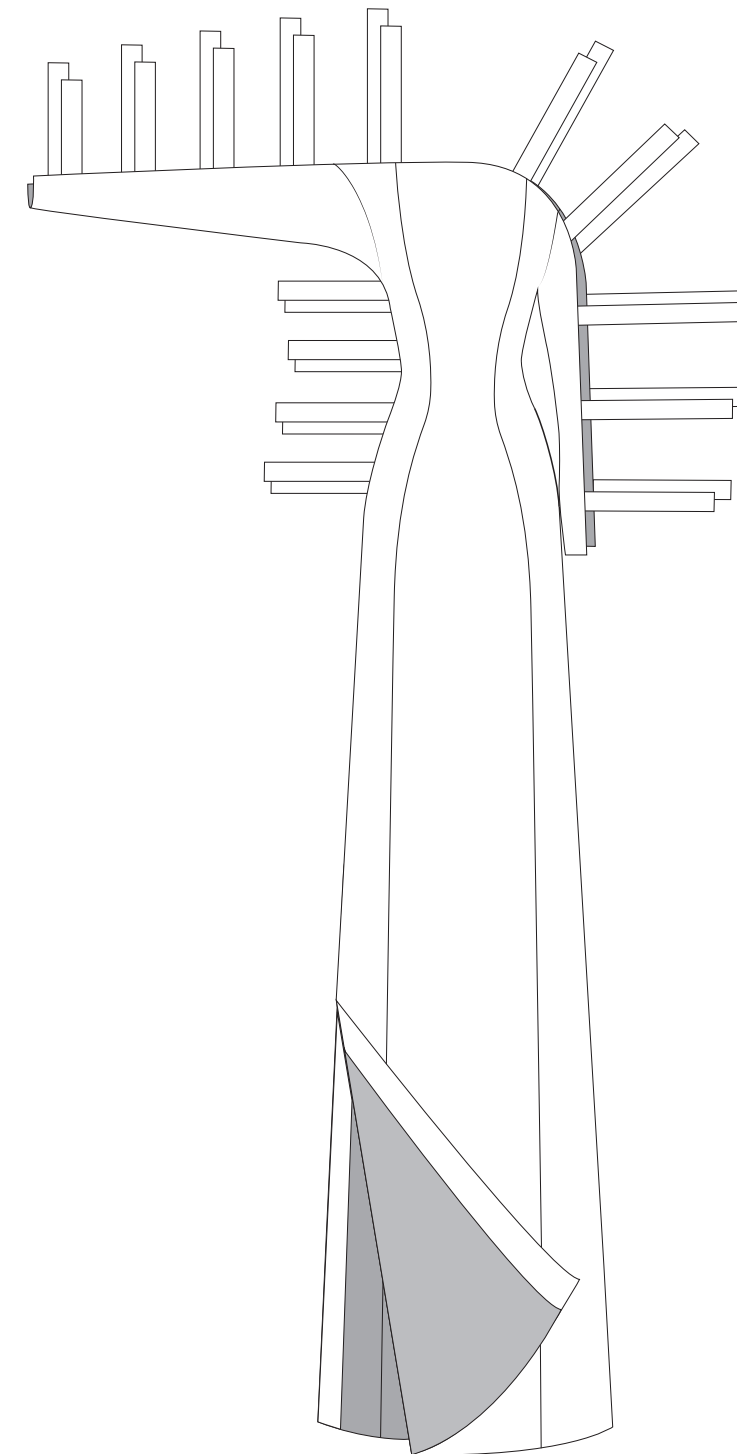
Specifica disegno tecnico a nastri aperti.



DT

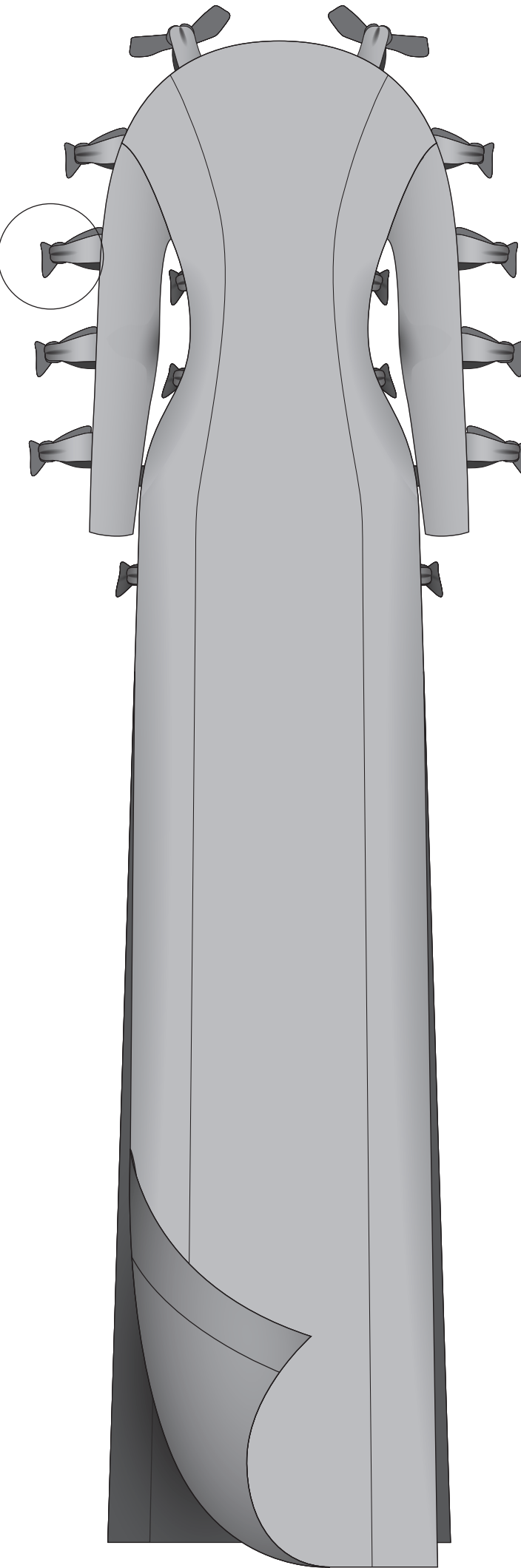


DT dettaglio:



Technical drawing dietro:

Lo scollo dietro risulta rialzato rispetto al davanti.



LOOK A21

Abito con profondo scollo a V in chiffon bianco di seta drappugiato.

Davanti

Dietro

Laterale

Prova di marginatura nastro rigirato in chiffon



Chiffon in seta off-white

Tulle elastico a maglia fine

Piume (applicazione accessorio)

Technical drawing
davanti:

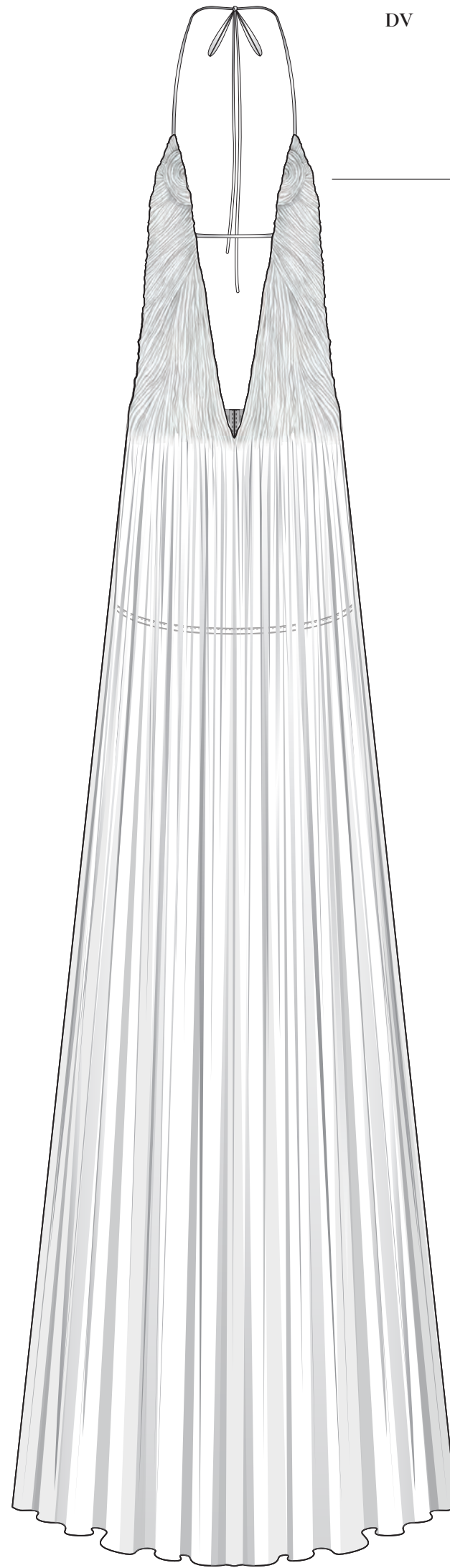
La struttura dell'abito bianco in chiffon parte dalla creazione di una base doppiata e impunturata (sostegno) in tulle a maglia elastica color panna sulla quale vengono applicati in maniera radiale a partire dallo scollo dei lembi di tessuto sbieco drappeggiato.

Per la creazione della parte inferiore, ovvero la gonna si parte da grandi specchi sbiechi i quali vengono drappeggiati fino al bacino e lasciati liberi creando così la gonna.

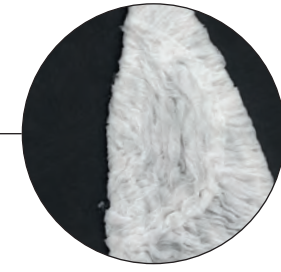
I spicchi (13) per una quantità complessiva di 24,4 metri di chiffon di seta e orlo complessivo di circa 30 metri vengono uniti tra loro attraverso cuciture all'inglese.

Il laccio di sostegno a distanza seno e quello dell'allacciatura sono realizzati con nastri di chiffon rigirato.

Le rifiniture sono realizzate con sbieco in raso applicato a mano. Mentre il lavoro di sottopunto necessario per mantenere il drappeggio (circa 8.000 mila punti) rimane visibile nella parte interna sia davanti che dietro.



DV



8.000 mila punti a mano

24,5 metri e mezzo

Orlo 30 metri

DT



Technical drawing
dietro:

L'abbottonatura sul centro dietro si prolunga fino al bacino e fermata con gancetti interni nascosti.

LOOK A16

Abito midi in georgette di seta rosa cipria ricoperto di piume di struzzo in ciuffi e piume e a ventaglio e maxi mantello in chiffon di seta.

Davanti

Dietro

Laterale



Crêpe georgette
in seta (base abito)

Prova marginatura nastro
in chiffon

Ciuffo di piume
(6-7 piume a ciuffo)

Piume a ventaglio

Chiffon in seta
(mantello)

Technical drawing davanti:

Technical drawing dietro:

Technical drawing davanti:

Technical drawing dietro:

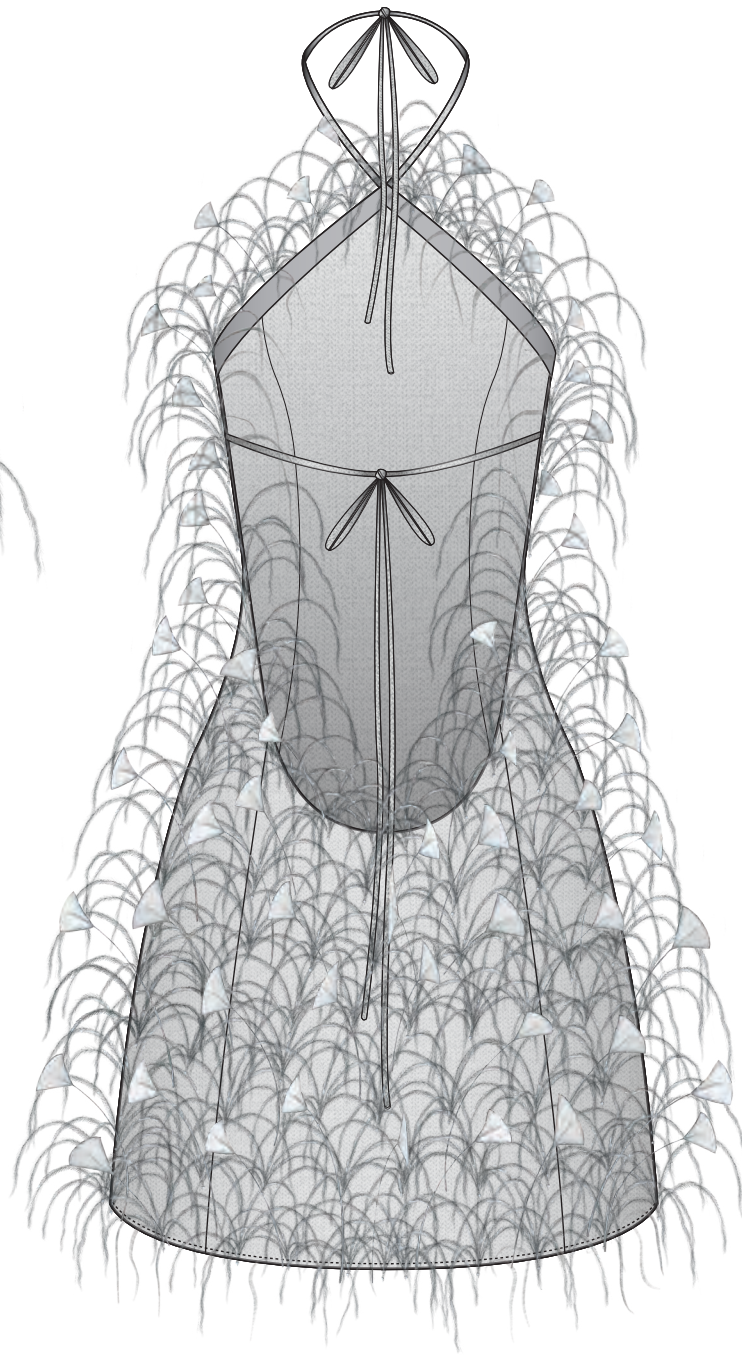
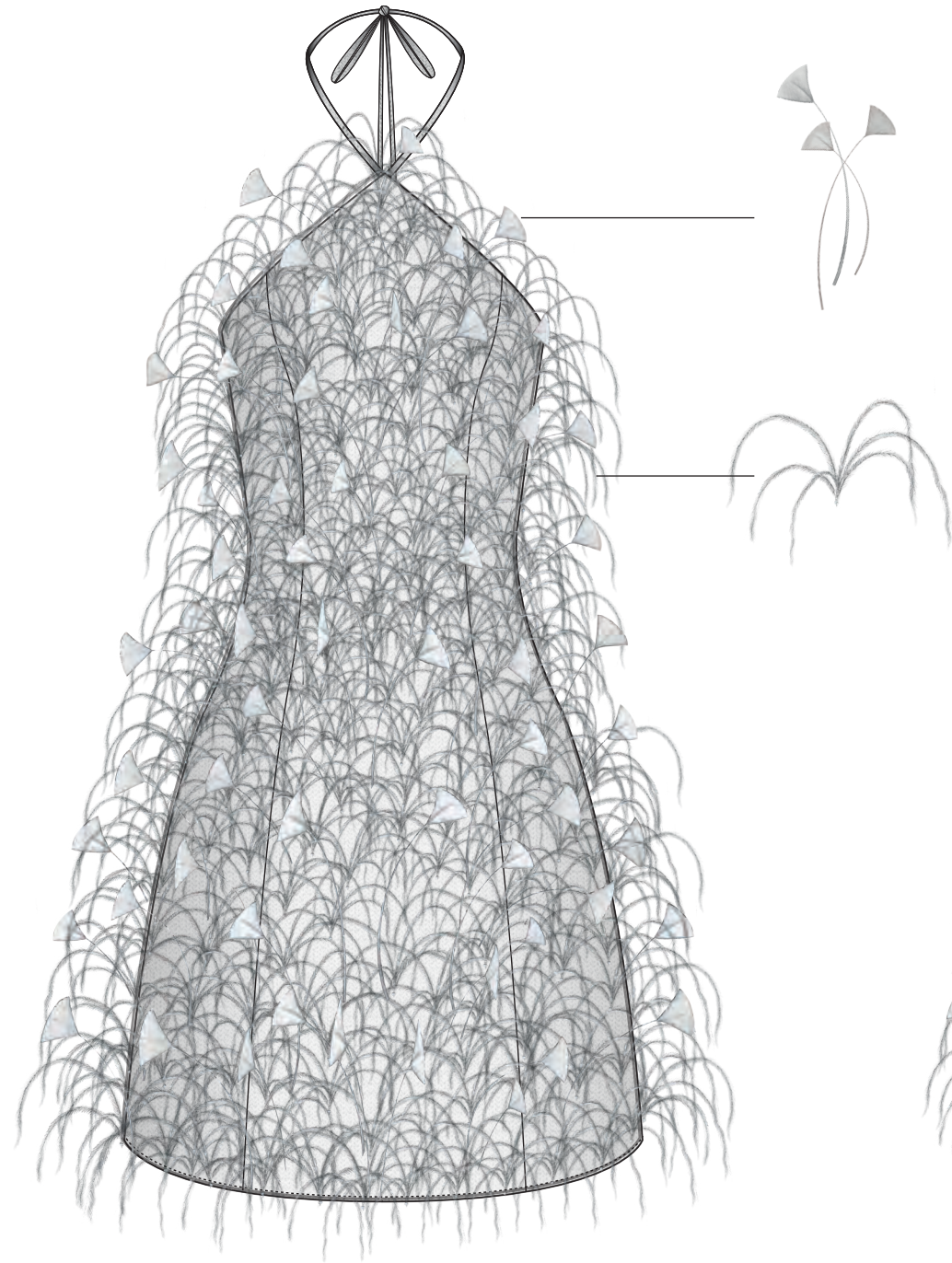
4.000 mila piume singole

450 ciuffi di piume applicati

200 piume a ventaglio

DV

DT



L'abito midi in piume di struzzo rosa cipria è realizzato partendo da una base sagomata in georgette di seta rosa unita con cuciture all'inglese. Sulla base sono stati applicati circa 450 ciuffi di piume per un totale complessivo di circa 4000 mila piume. I ciuffi sono stati applicati sulla base attraverso una colla specifica per piume.

Sono state applicate in maniera alterna alcune piume a ventaglio rosa cipria.

Il perimetro scollo è delimitato da una mostra ripiegata e poi ripulita con sbieco in raso color cipria.

I nastri che mantengono la chiusira sono creati in nastri in georgette rigirata.

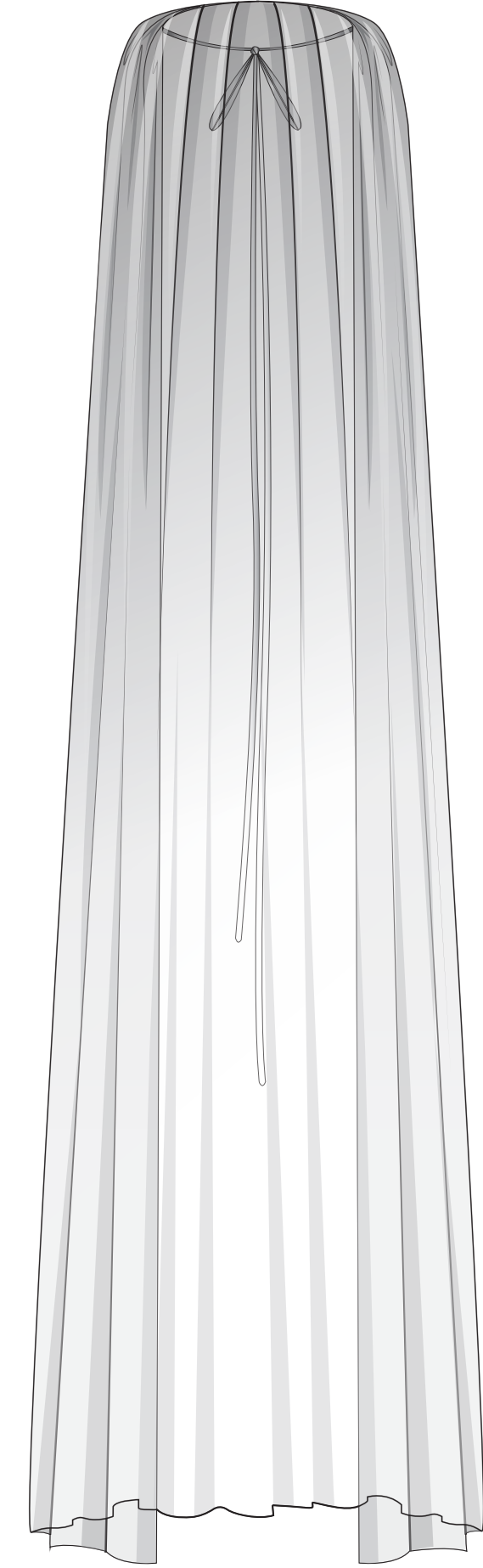
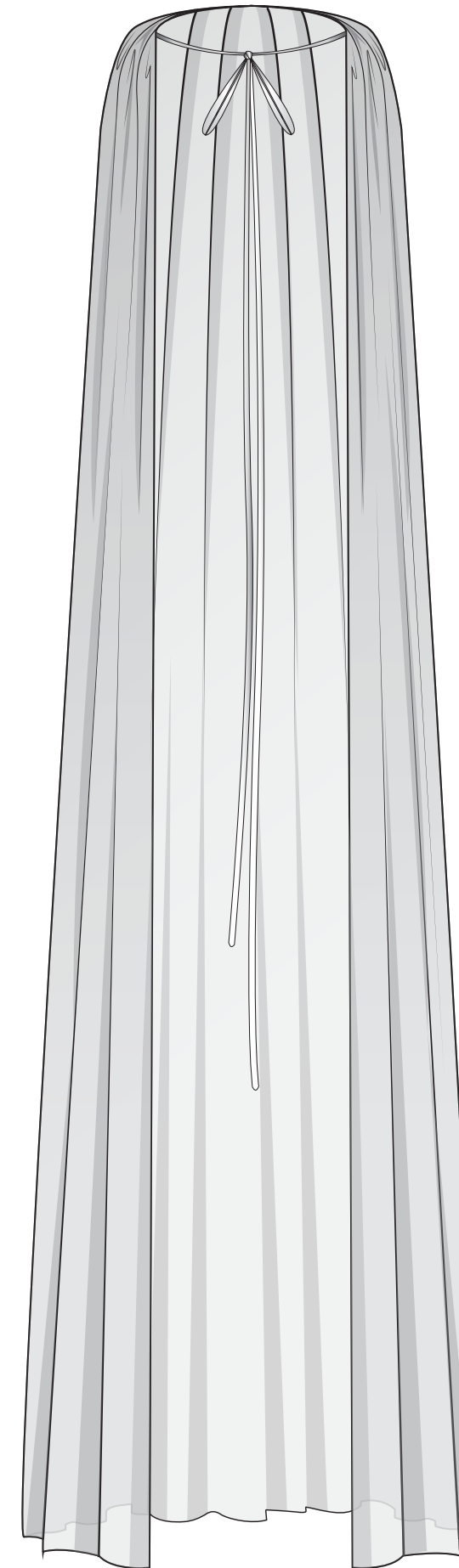
Il mantello è costituito da una grandissima mezzaruota, arricciata nella parte superiore e chiusa con una striscia di georgette in seta.

I nastri sono creati rigirando il tessuto di chiffon.

L'orlo è stato completamente rifinito a mano con birilino e conta una circonferenza di orlo di circa 8 metri.

DV

DT



8 metri circonferenza orlo fermati con birillino

SVILUPPO PROCESSO CREATIVO ORECCHINI IN BUCCHERO



Sviluppo selezione silhouette

Fibula a sanguisuga da Bologna, verso il 630 a.C. Bologna Museo Civico Archeologico.

Coppia di fibule a sanguisuga da Visenzio Terzo quarto dell'VIII secolo a.C. Roma Museo di Valle Giulia.

Sketches ricerca formale e compositiva

Spessore lamina in bucheri circa 3mm.



*lunghezza 11 cm
larghezza 8,5 cm*

Orecchini convessi in buccero e ottone. La forma trae ispirazione dalle fibule a sanguisuga in oro tipiche etrusche.

Attraverso un processo di ricerca iconografica è stato possibile sviluppare e concepire la forma tipica dell'orecchino.

Con l'aiuto di un artigiano esperto è stata messa a punto una tecnica di realizzazione per ottenere una lamina sottilissima di buccero in modo da rendere il monile portatile e leggero.

L'orecchino è reso indossabile grazie all'applicazione di un piedino di supporto nella quale è attaccata la monachella.

SVILUPPO PROCESSO CREATIVO ORECCHINI IN CERAMICA E PIUME



L'orecchino è costruito partendo da un nocciolo centrale in ceramica nel quale sono presenti dei fori utili per l'inserimento delle piume.

L'orecchino si sostiene attraverso una clip posizionata dietro l'orecchio.

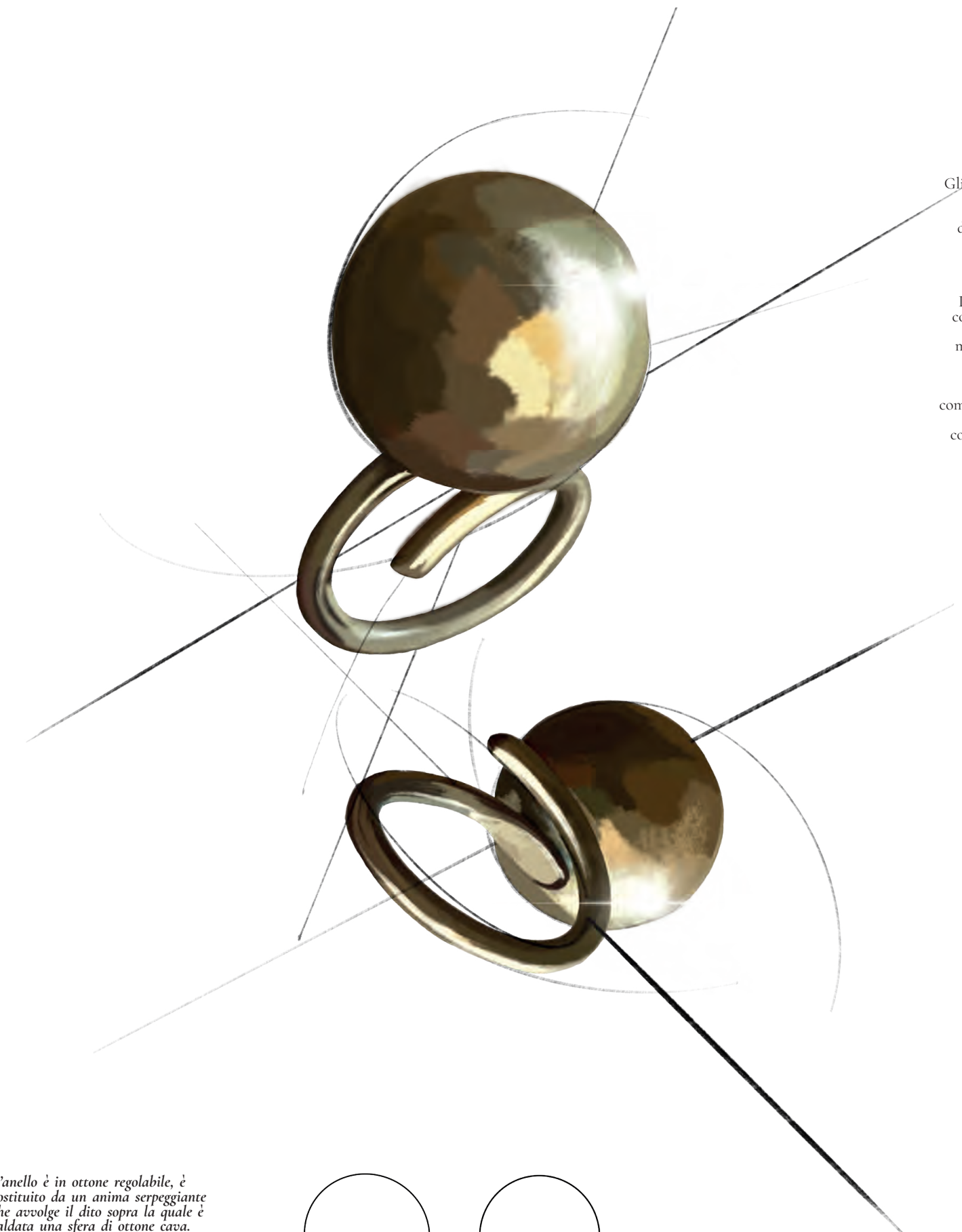


SVILUPPO PROCESSO CREATIVO ANELLI OTTONE



Ingrandimento granulazione:
viene messa in evidenza la
presenza delle microsferi saldate.

Fibula a sanguisuga da Bologna, verso il 630 a.C. Bologna Museo Civico Archeologico.

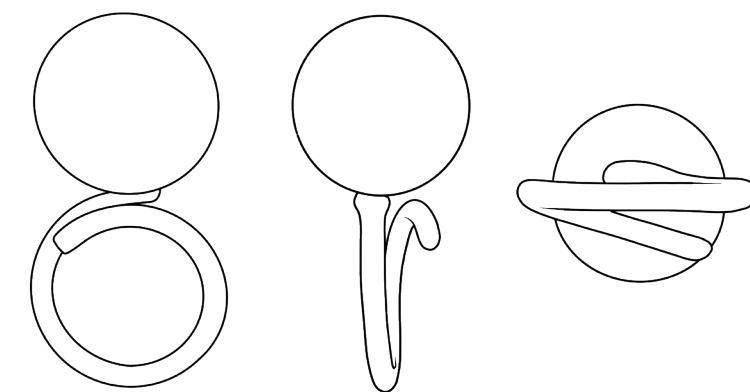


Gli anelli in ottone a sfera mettono in evidenza la caratteristica peculiare della presenza delle sfere all'interno della tecnica della lavorazione orafa della granulazione.

Diventa una restituzione contemporanea attraverso un enorme zoom che mette in luce la presenza della forma sferica.

Gli anelli si compongono di una doppia dimensione portabile come secondo anello sulla falangetta delle dita.

L'anello è in ottone regolabile, è costituito da un'anima serpeggiante che avvolge il dito sopra la quale è saldata una sfera di ottone cava.



ARCHIVIO
PERSONALE

LOOK A1

CARTAMODELLO
CAPPA IN DOUBLE DI LANA E CASHMERE

La creazione del cartamodello parte dalla sperimentazione su un manichino a 1/2 utilizzando la tecnica del moulage per consentire una migliore resa e approccio alle proporzioni.

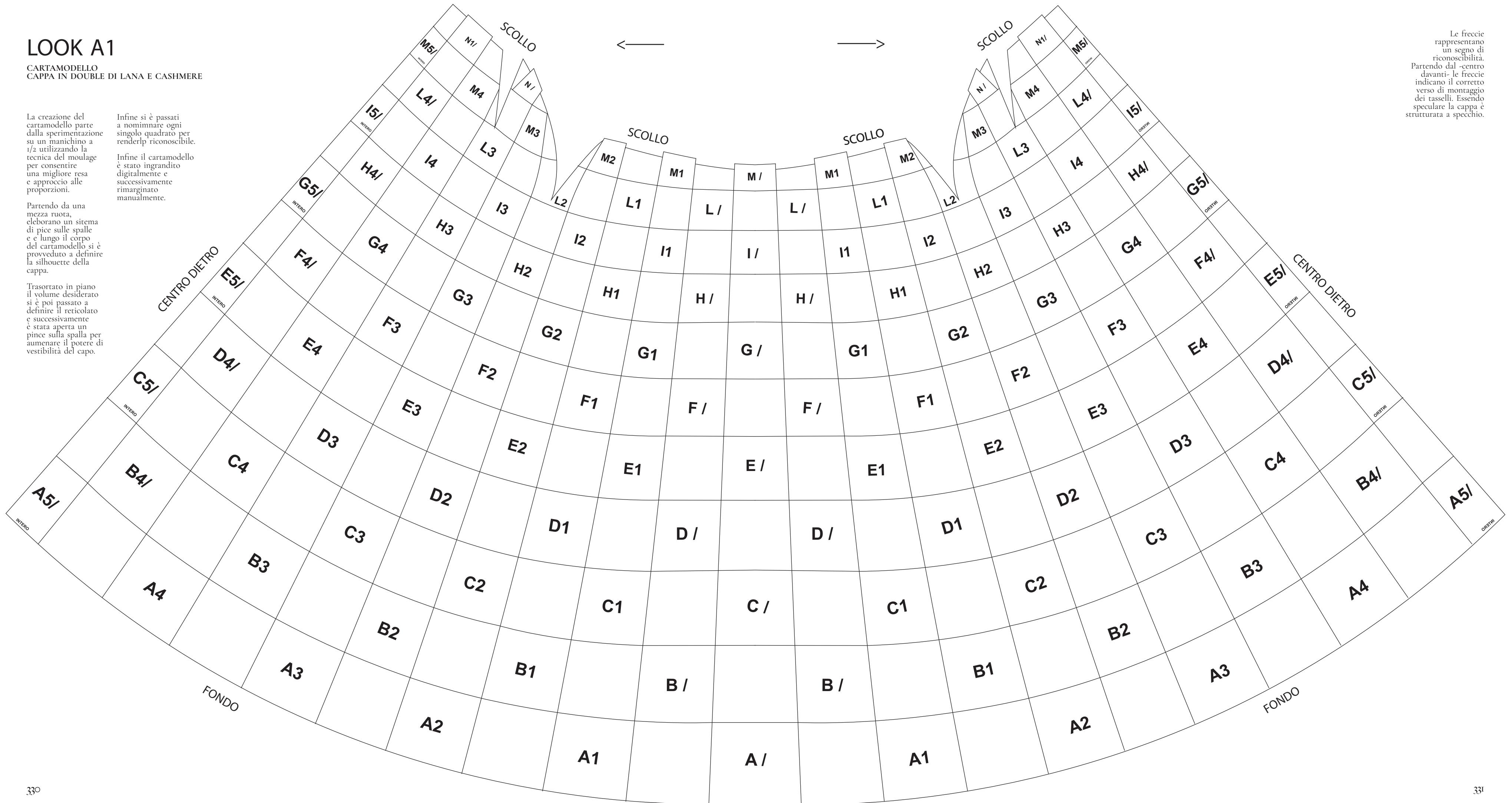
Partendo da una mezza ruota, elaborano un sistema di pince sulle spalle e e lungo il corpo del cartamodello si è provveduto a definire la silhouette della cappa.

Trasportato in piano il volume desiderato si è poi passato a definire il reticolato e successivamente è stata aperta un pince sulla spalla per aumentare il potere di vestibilità del capo.

Infine si è passati a nominare ogni singolo quadrato per renderlo riconoscibile.

Infine il cartamodello è stato ingrandito digitalmente e successivamente rimarginato manualmente.

Le frecce rappresentano un segno di riconoscibilità. Partendo dal -centro davanti- le frecce indicano il corretto verso di montaggio dei tasselli. Essendo speculare la cappa è strutturata a specchio.



LOOK A1

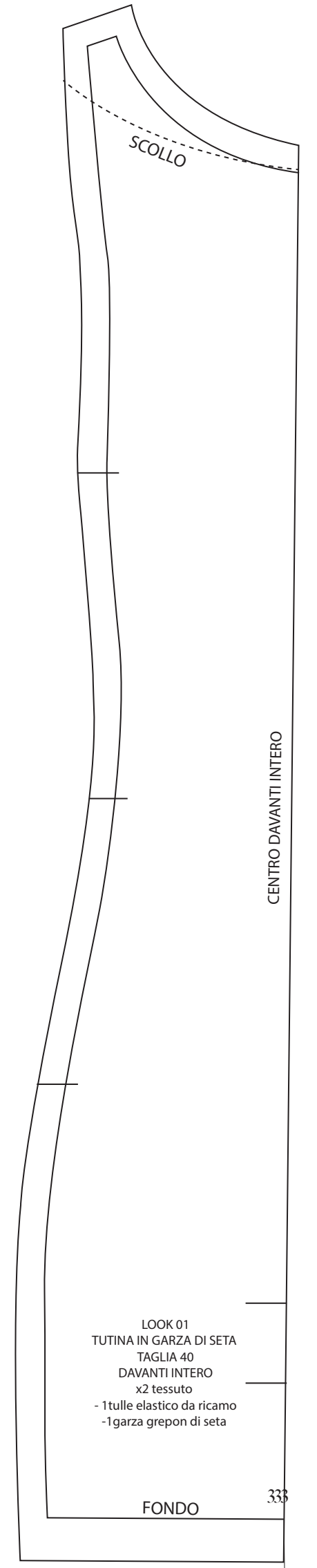
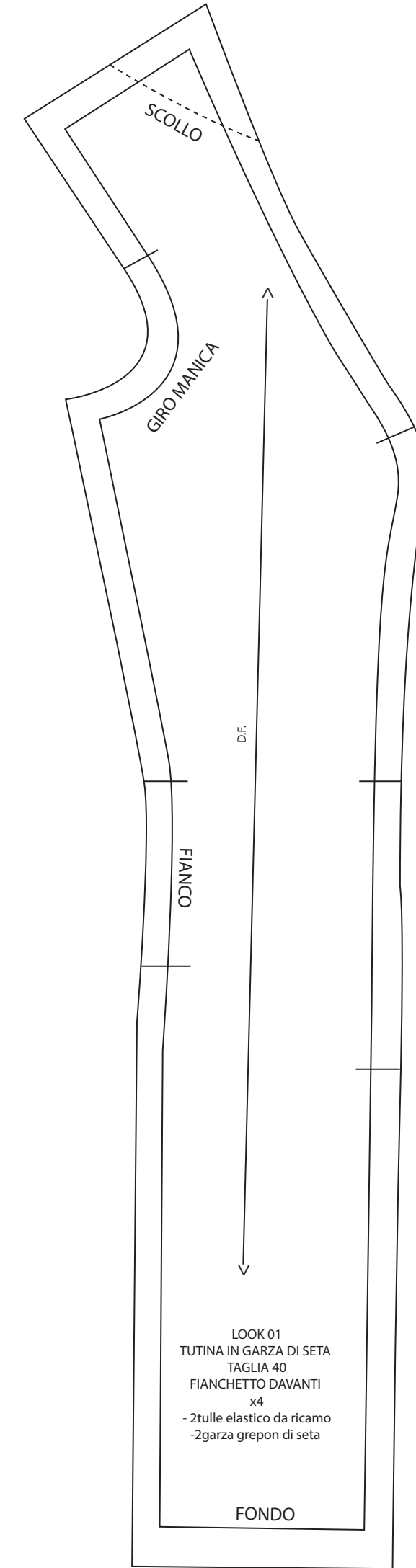
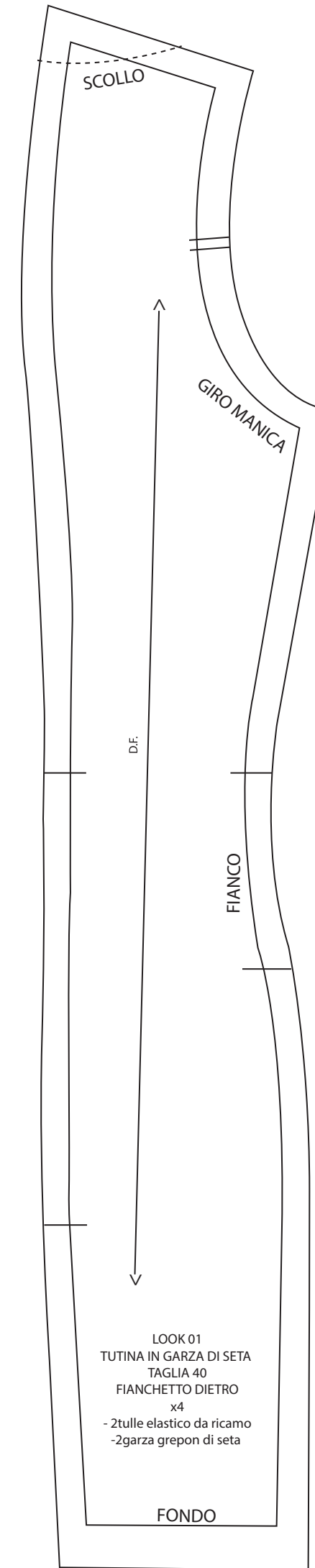
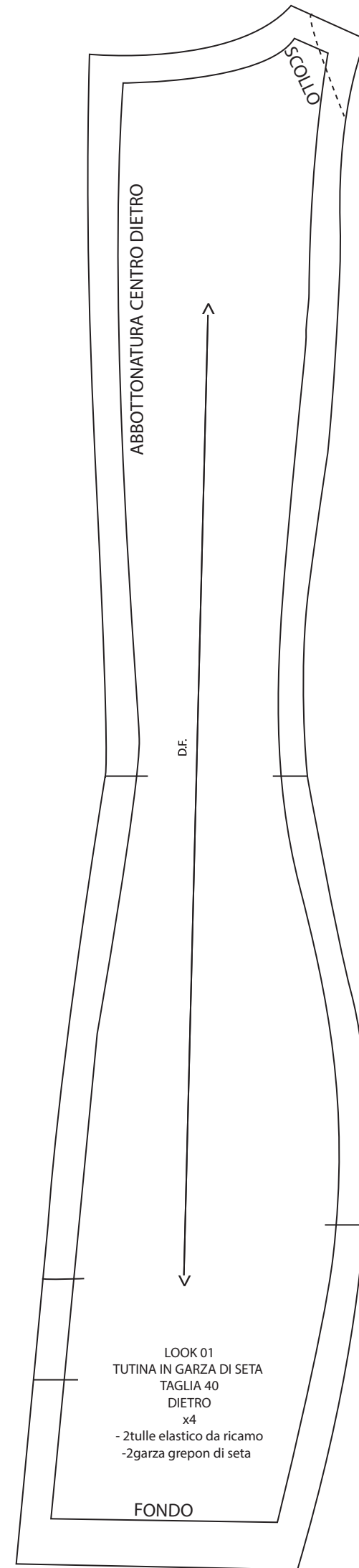
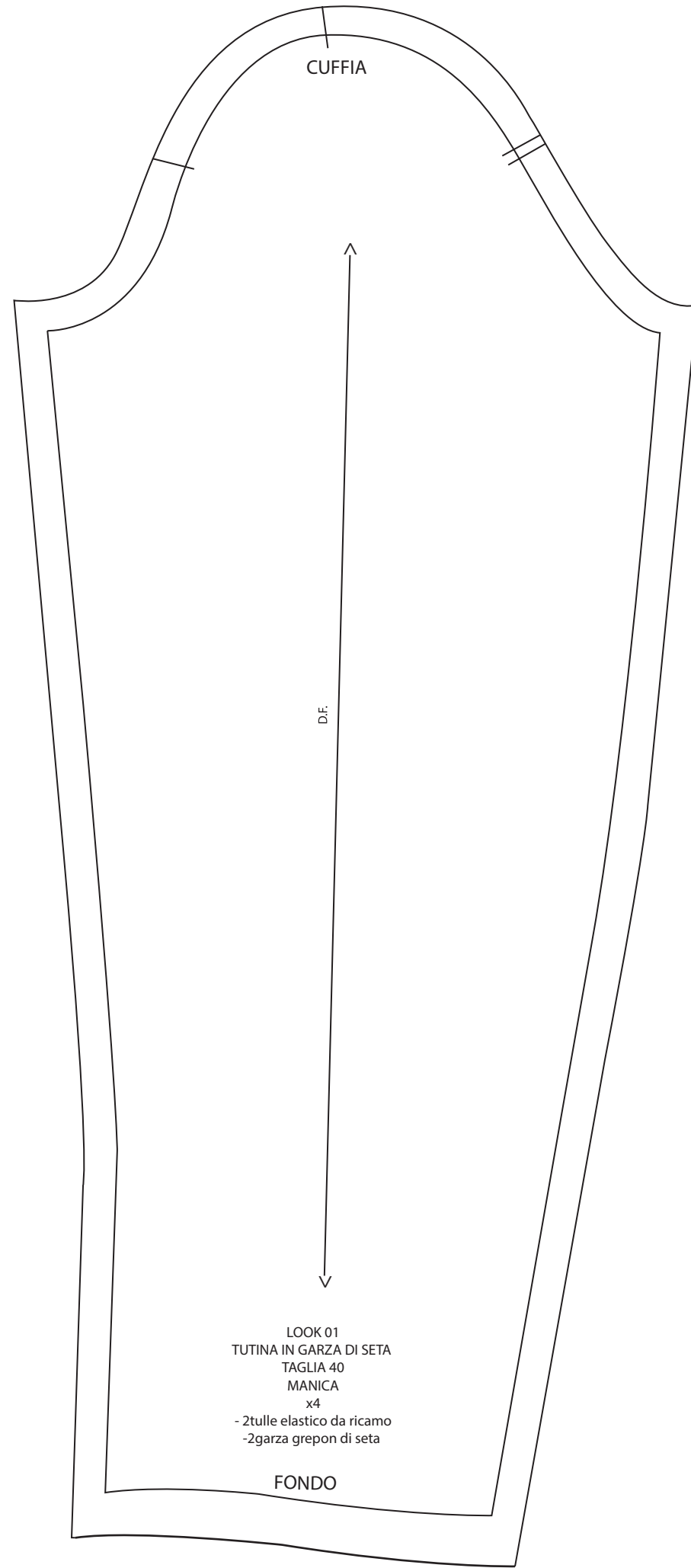
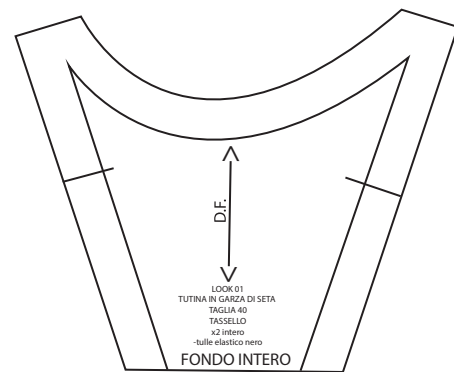
CARTAMODELLO
TUTINA IN GARZA CREPON DI SETA

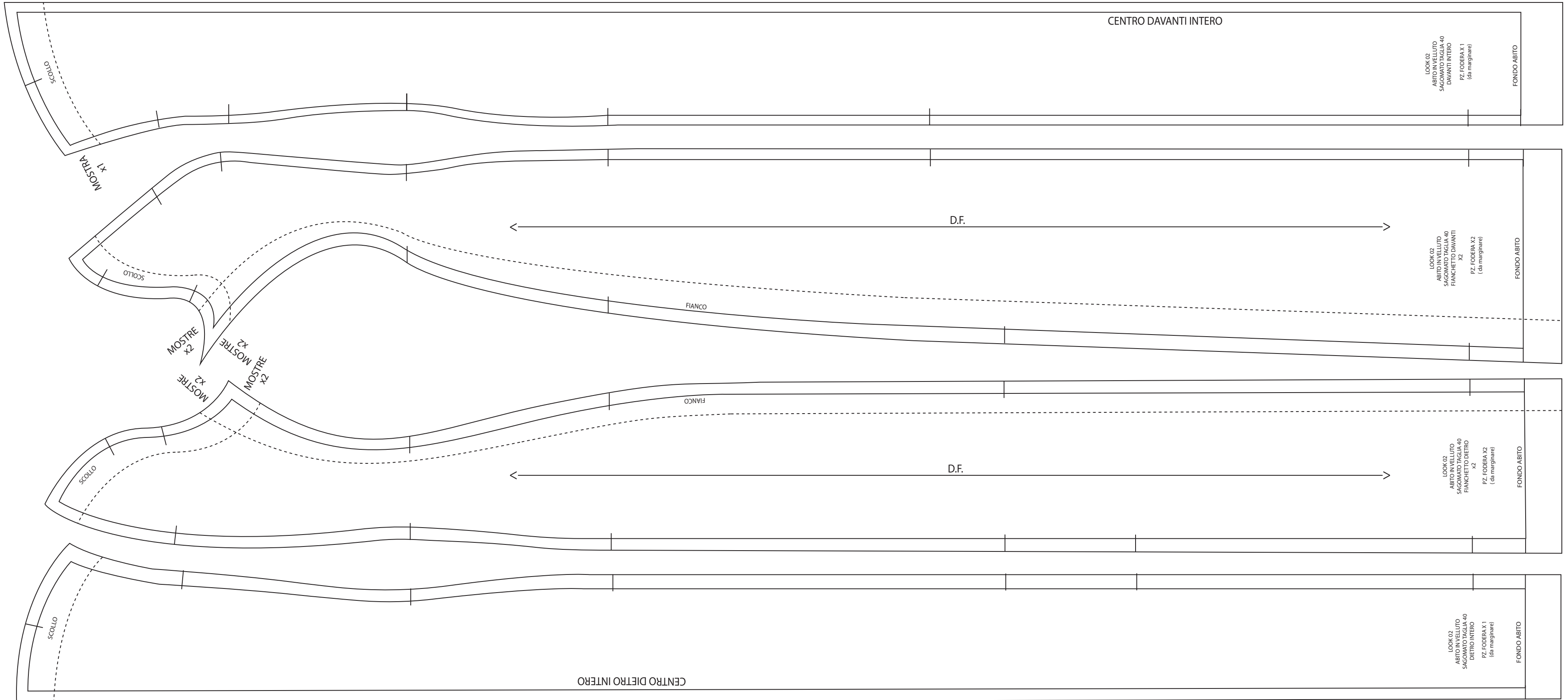
L'approccio per l'elaborazione del cartamodello della tutina è stato il medesimo.

Attraverso un manichino a 1/2 è stata definita la forma della tutina rivestendo a pele il manichino con la carta.

Sono stati sviluppati successivamente i tagli e l'inserimento ottimale del tassello nell'intero gamba.

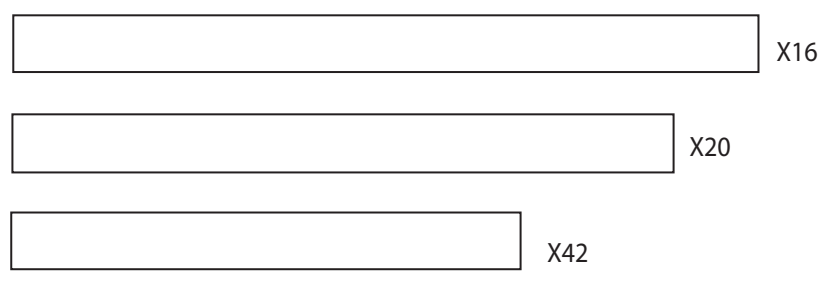
È stata poi trasportata in piano apportando correzioni e modifiche postume, infine è stata ingrandita e marginata digitalmente.





MOSTRA
x1

NASTRI ALLACCIATURA SCOLLO/FIANCHI :



LOOK A5

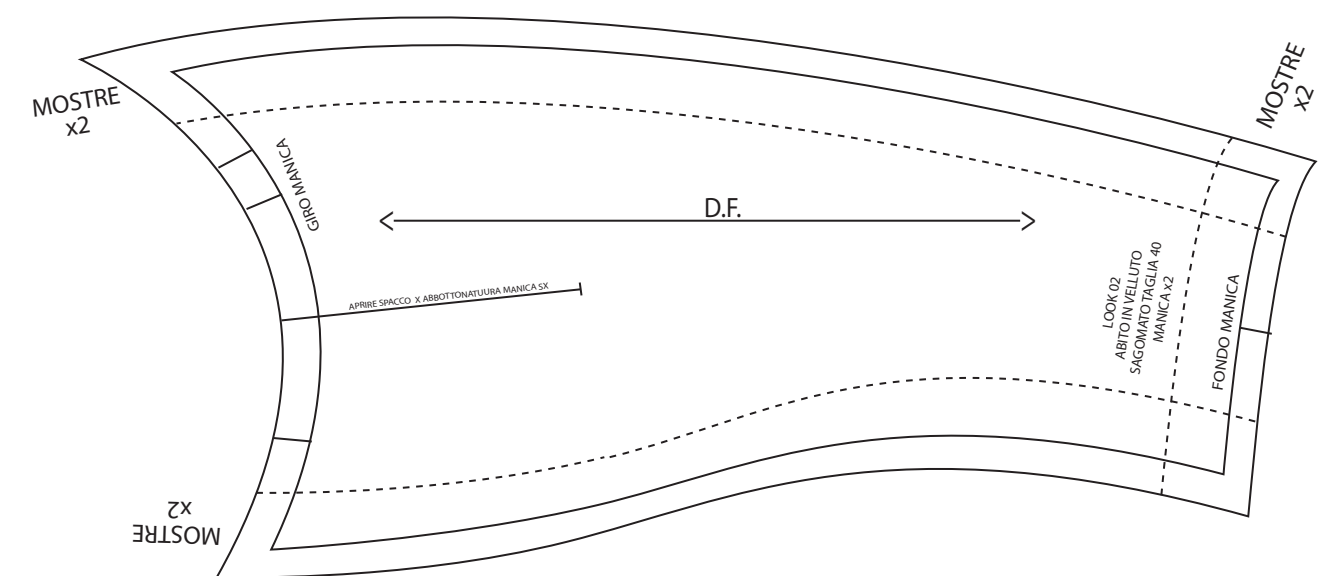
CARTAMODELLO
ABITO SAGOMATO IN VELLUTO DI COTONE

Il cartamodello dell'abito è stato ricavato dal lavoro su un manichino a 1/2, rivestito a pelle con la carta è stato possibile definire la sagomatura dei scollini, quella dei tagli sui fianchi e quella delle maniche.

Il cartamodello è stato trasportato in piano e sono state fatte le correzioni e gli aggiustamenti necessari.

Infine il cartamodello è stato ingrandito, marginato e manualmente sono stati ricavati i pezzi per le mostrine e i teli della fodera.

L'abito in totale è composto da 110 pezzi.



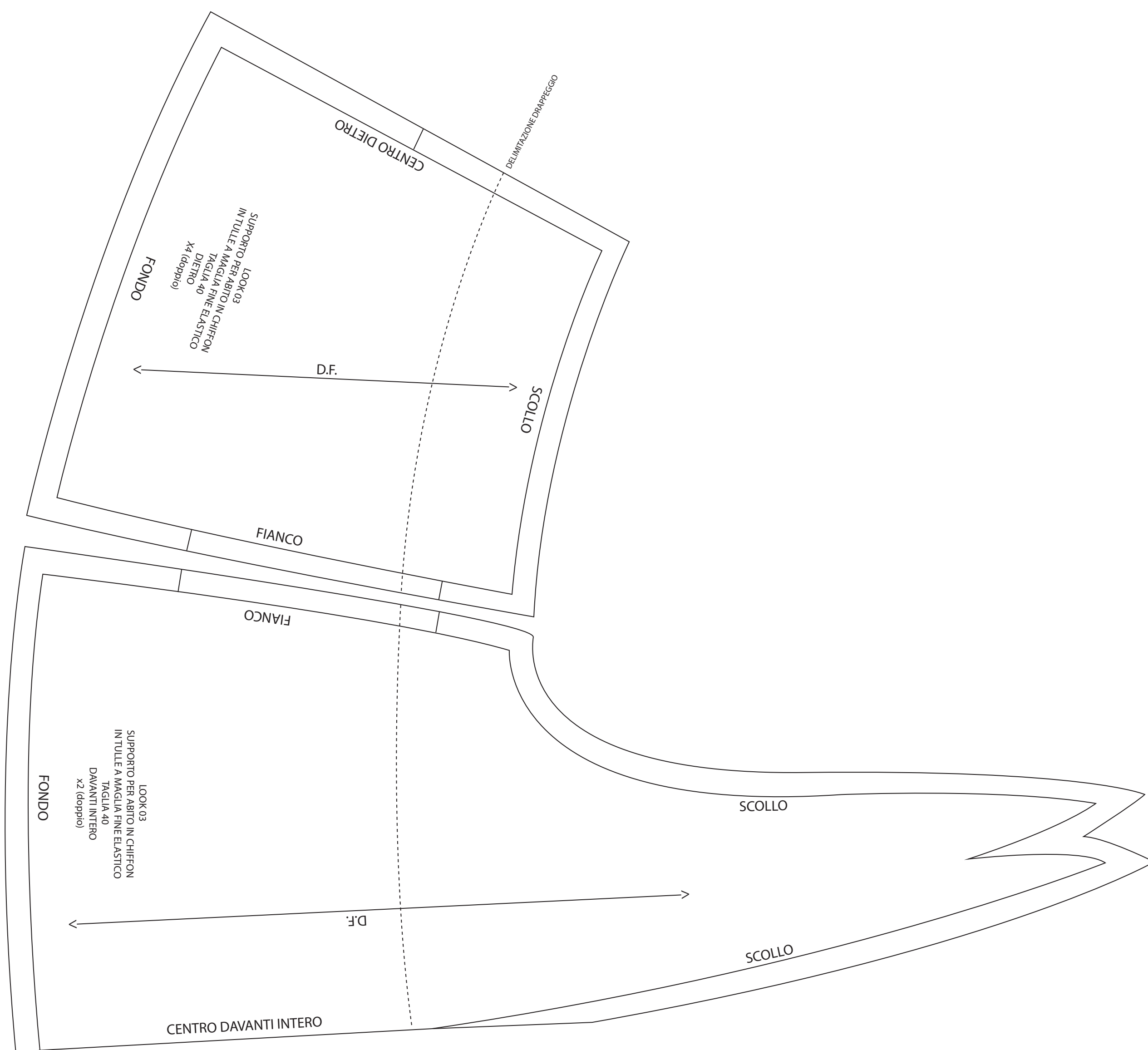
LOOK A21

CARTAMODELLO
BASE IN TULLE A MAGLIA ELASTICA
X ABITO BIANCO IN CHIFFON DRAPPEGGIATO

Infine il cartamodello è stato ingrandito digitalmente e successivamente rimarginato manualmente.

La struttura del cartamodello parte da un'elaborazione a moulgae su un manichino in scala 1:1.

È stato poi trasportato in piano e marginato.

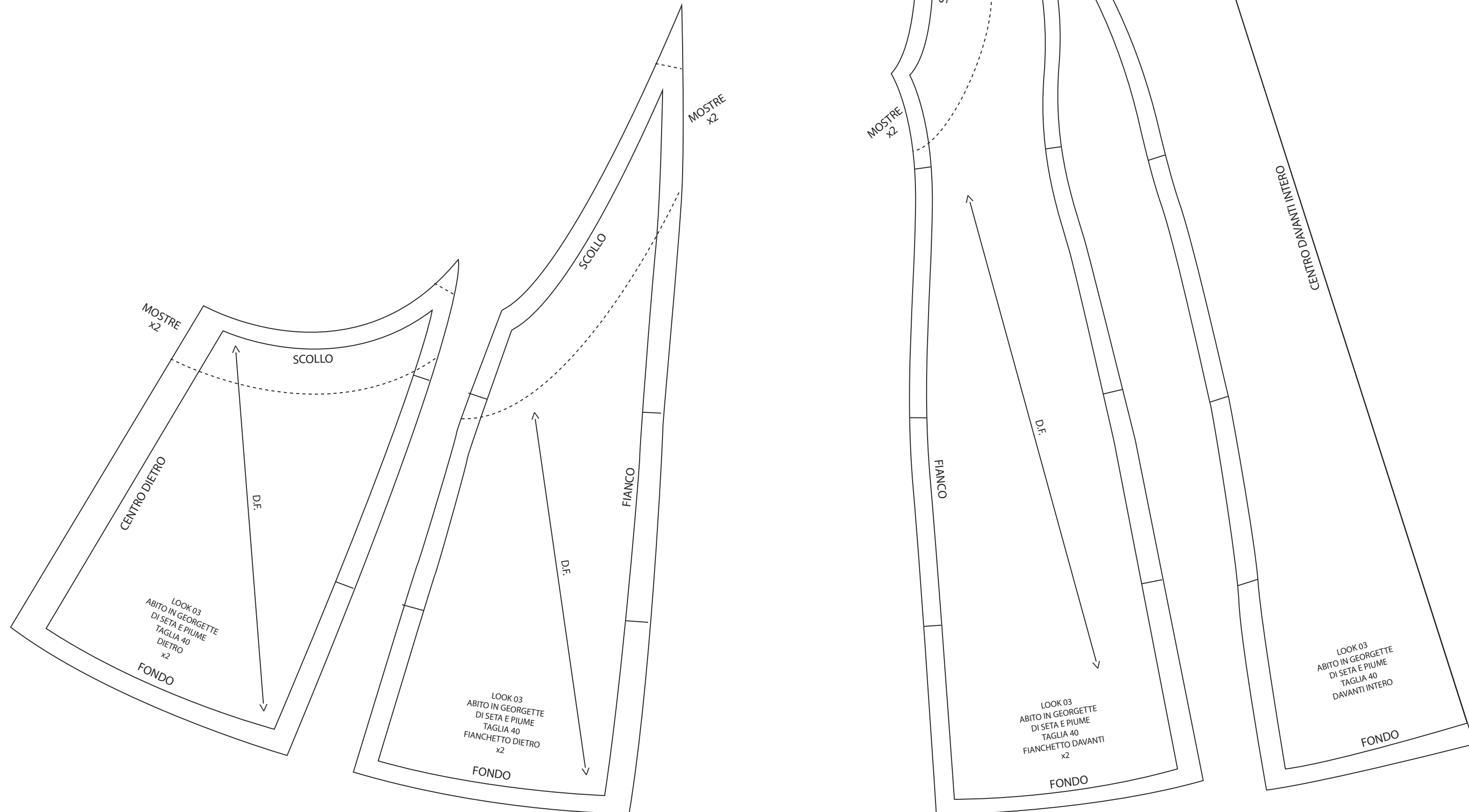


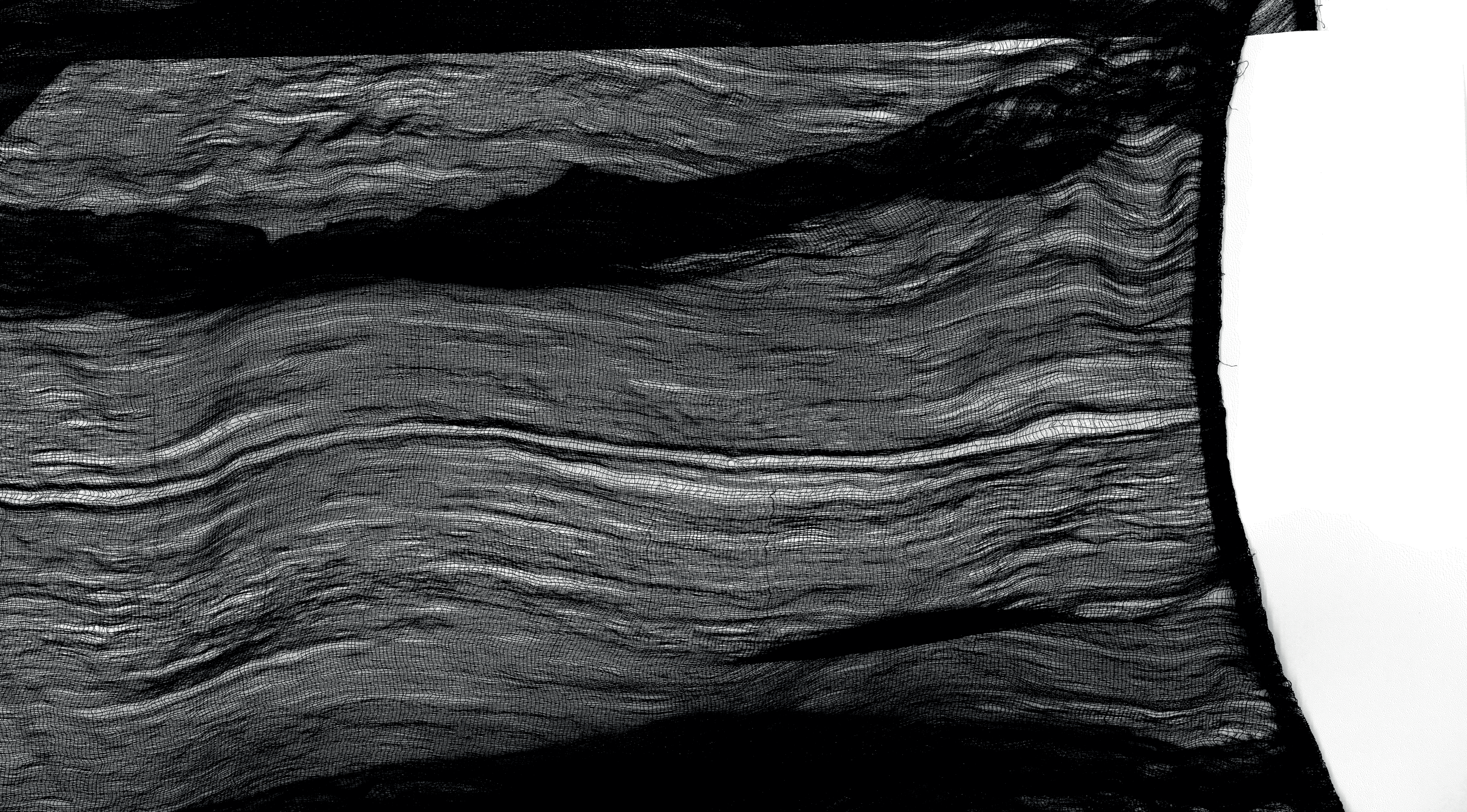
LOOK A16

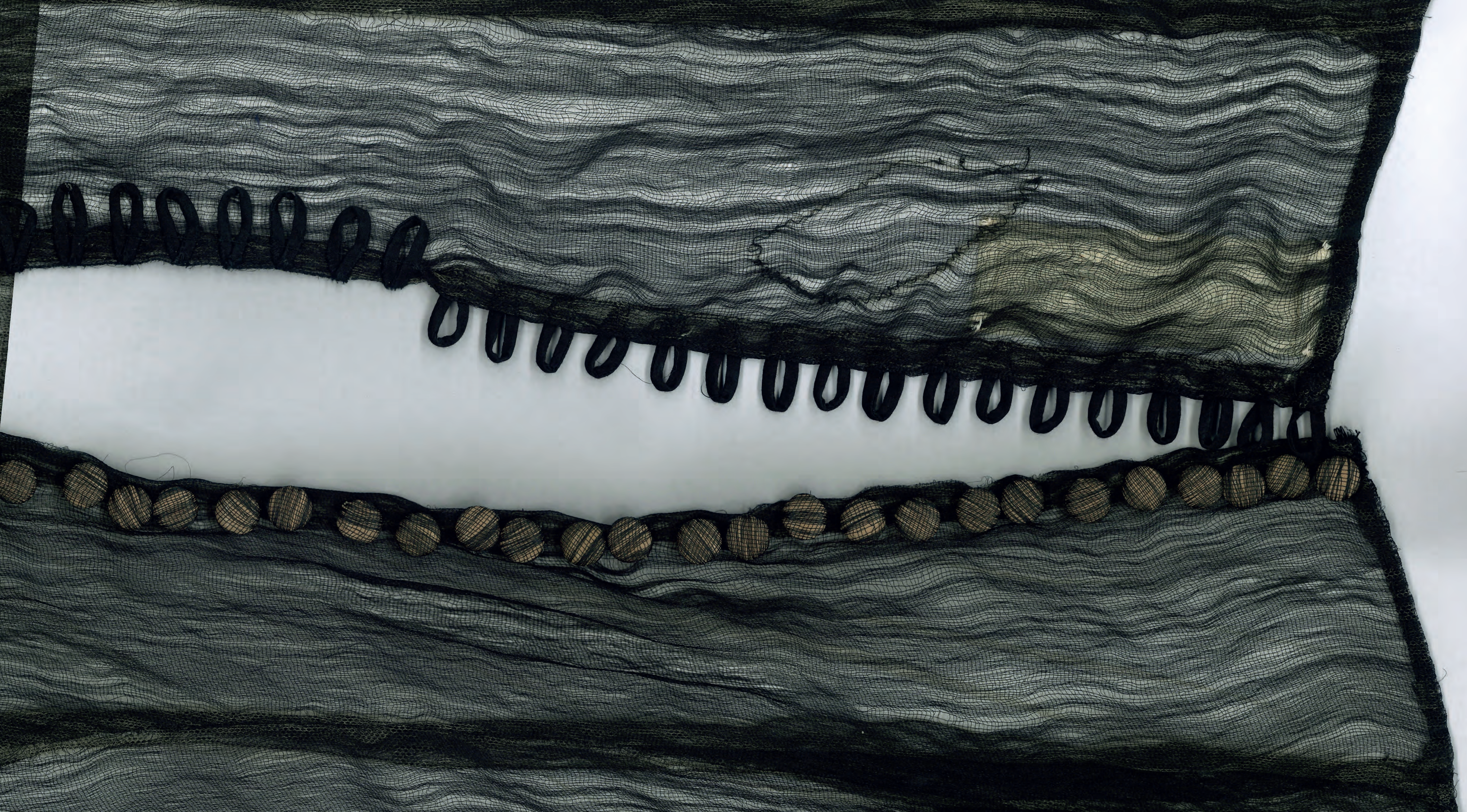
CARTAMODELLO
ABITO IN GEORGETTE DI SETA BIANCO
CON PIUME APPLICATE

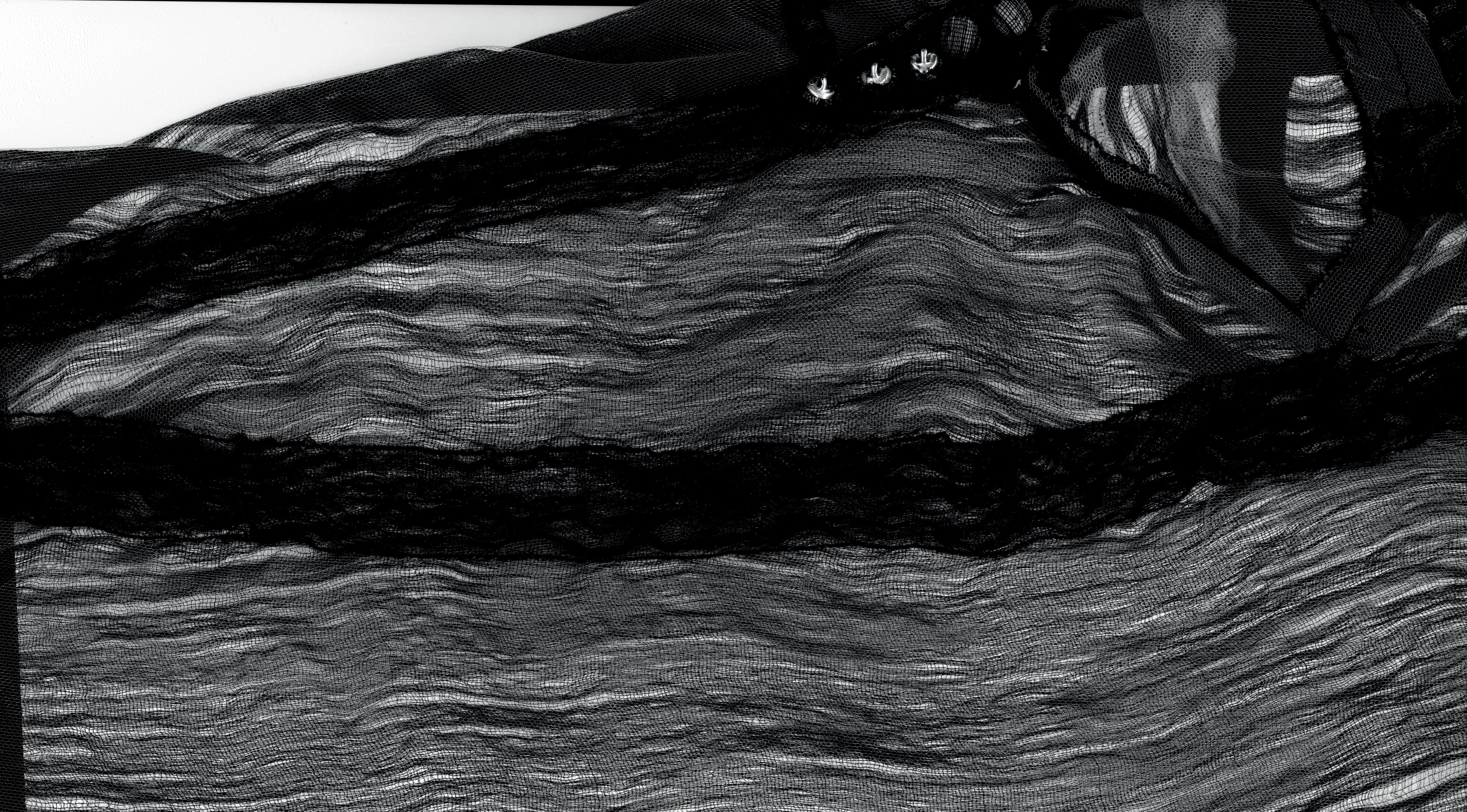
La struttura del
cartamodello parte
da un'elaborazione
a moulgae su un
manichino in scala 1:1.

È stato poi trasportato
in piano, marginato
e infine sono stati
ricavati i cartamodelli
per formare la
mostrina.









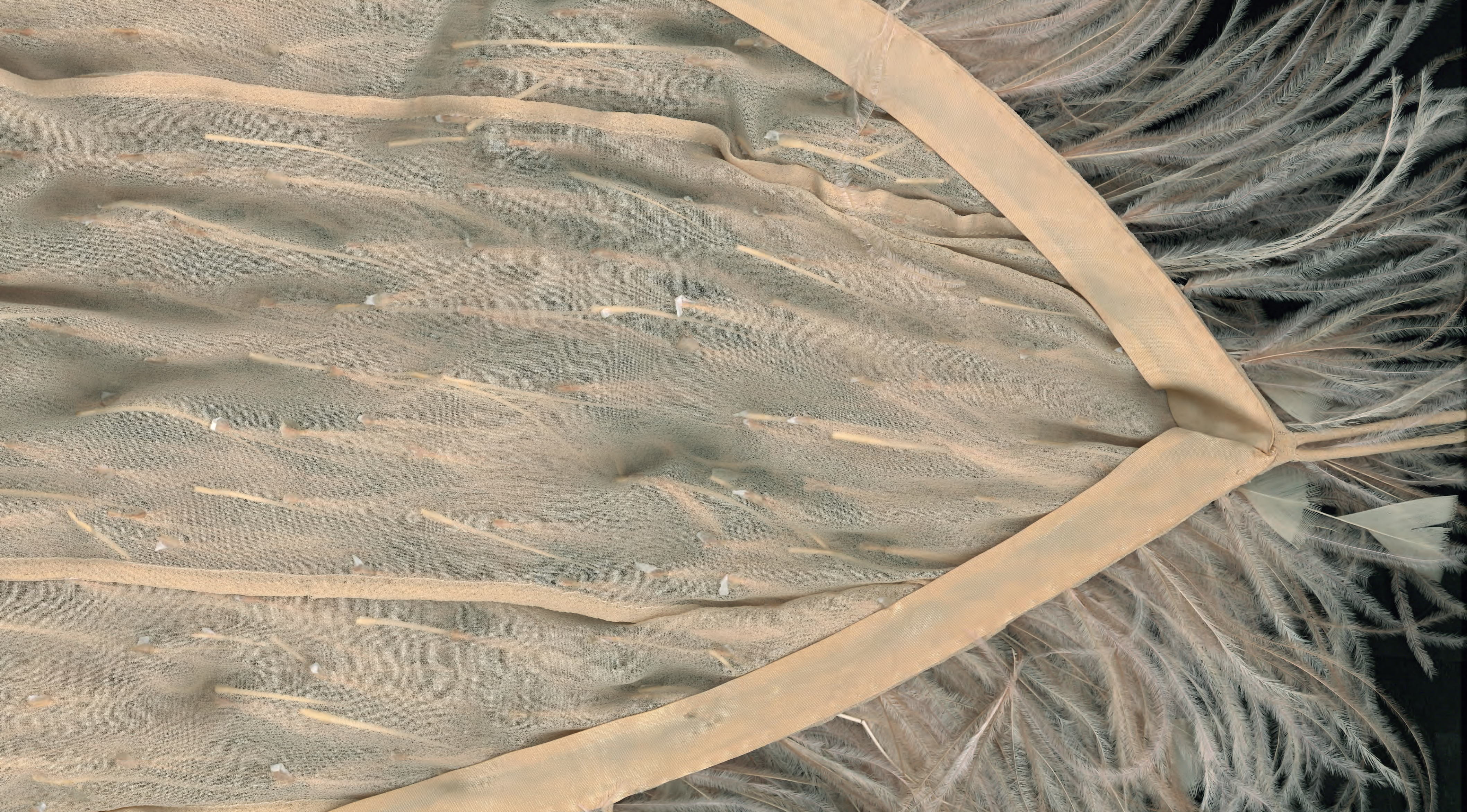












INTRA VEI

Photographers:
MATTEO DELLI COLLI
VALERIA DE ROSA

Art Direction:
GABRIELE CONTI
GIUSEPPE TRONCONE

Stylist:
GIUSEPPE TRONCONE

Casting Director:
MIRIAM PATRESE

Mua:
ISABELLA ZEDDE

Hair Stylist:
ILARIA ARILLO

Hair Stylist assistant:
LAURA LUCCIOLA

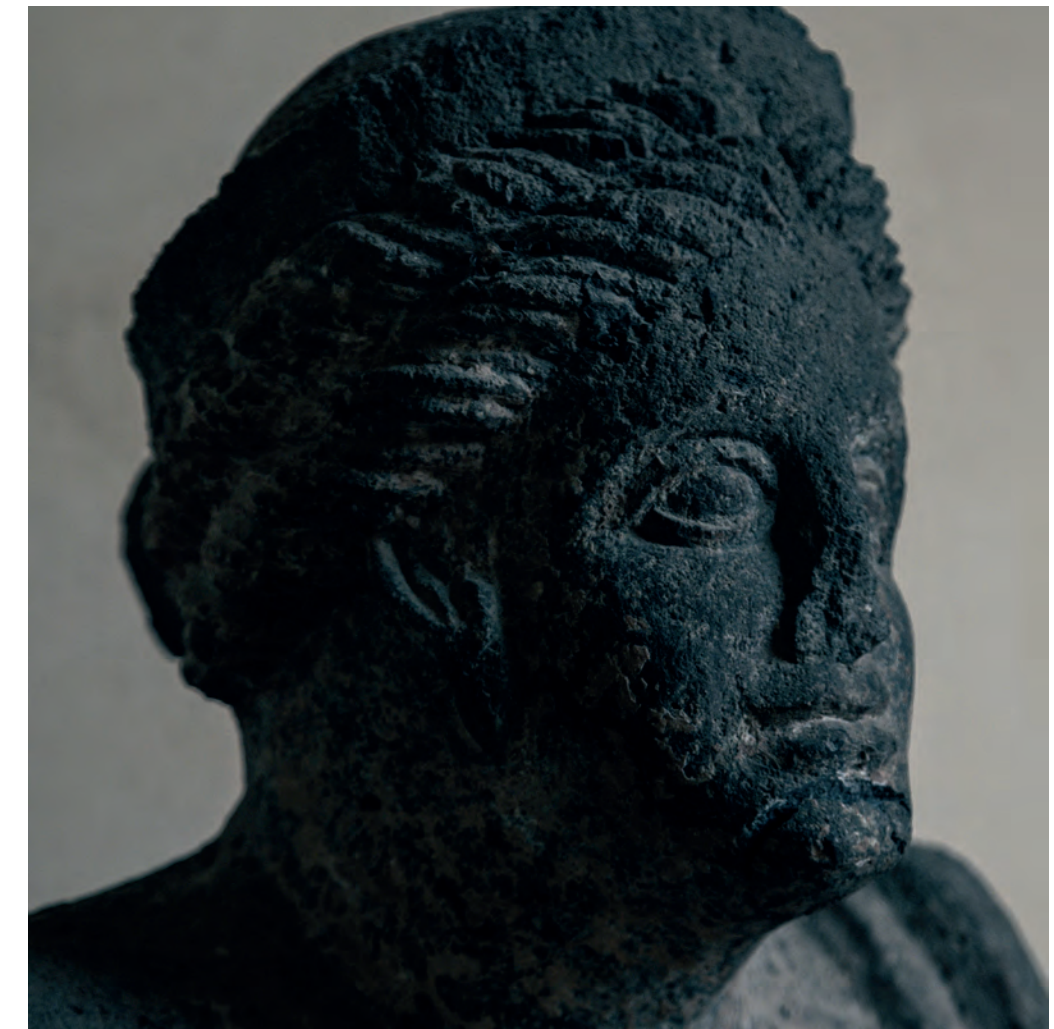
Models:
ALICE BOCCHIO @zoefactory
PAULINA GONZALEZ @euphoria
LUANA GIANSAANTI
GIULIA DENARO

Designer:
GABRIELE CONTI

Si ringrazia il Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia
per la gentile concessione degli spazi museali.







*NB: l'immagine è stata realizzata attraverso una manipolazione digitale postuma.
Nessuno compresi oggetti e/o persone sono salite o hanno alterato il reperto archeologico del museo.*













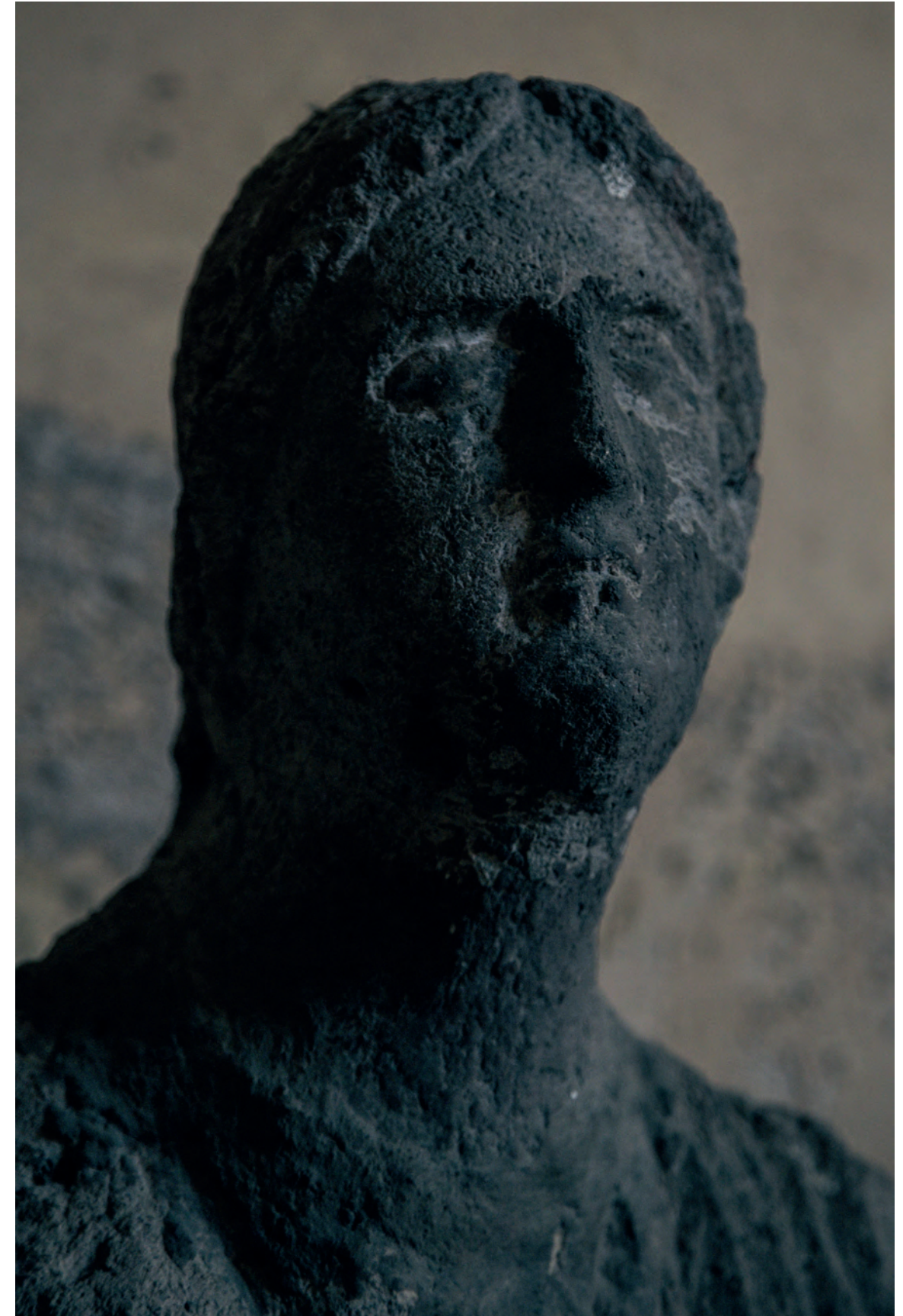
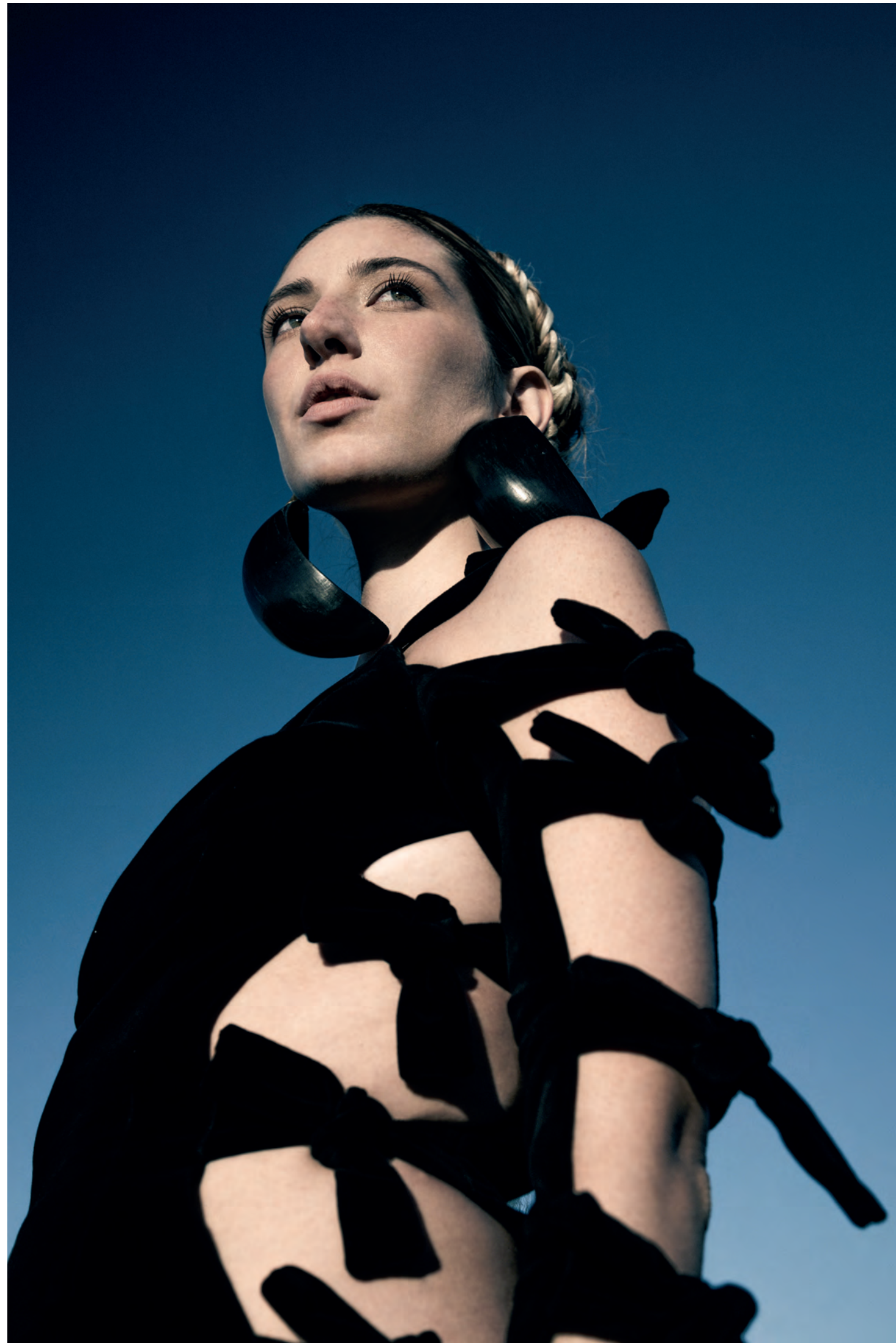
















CONCLUSIONI

Il titolo assegnato all'elaborato è : INTRA VEI. Atteggiamenti identitari in crescita : Un'analisi elettiva tra Arte, Artigianato e Couture. Un'indagine fatta di storie che si intrecciano, si succedono e perdurano nel tempo. L'atteggiamento parte sempre da chi osserva, da chi guarda, da chi ha la propulsione interiore volta alla curiosità. L'atteggiamento è un modo che abbiamo per indagare, possono comportarmi in un modo ed ottenere dei risultati, posso comportarmi in un altro modo ancora per ottenere effetti diversi, positivi al mio lavoro o forse indesiderati. L'atteggiamento è il modo più naturale con cui ci avviciniamo alle cose, le svisceriamo o forse le lasciamo in superficie, le ricerchiamo o le lasciamo inesplorate, non è qualcosa che risiede nel concetto più comune di educazione comportamentale, è qualcosa che si scinde dalle correzioni avvenute sul nostro comportamento. L'atteggiamento è qualcosa di innato, è una forza direi attrattiva che ci calamita verso le cose, lo spazio, le passioni e le cose che in generale sembrano interessarci. L'atteggiamento nei confronti di qualcosa cambia il modo di esperire la cosa stessa. L'umano per natura come un animale che si rispetti analizza le cose, il mondo che lo circonda, gli avvenimenti, la struttura delle cose stessa, lo fa per natura. E' portato per un'innata motivazione a subentrare e permeare le cose che lo circondano. A volte in maniera del tutto monopolizzante a volte in maniera sommaria. L'atteggiamento e l'analisi (ricerca) sono quindi i strumenti con cui questa edizione analizza vicende storiche, archeologiche, emotive, personali, tecniche e perché no diversi accadimenti creativi. Possono successivamente subentrare diversi caratteri specifici nella messa in atto di una data analisi, che spingono a intrattenere un tipo di relazione più sentimentale o più tecnica. Questo approccio può variare anche in base alla situazione a cui siamo sottoposti al clima e all'argomentazione interessata. E' ovvio e corretto che da un punto di vista creativo, immaginativo, avvenga un trasporto di personale emotivo, sensitivo, creando delle situazioni di imprinting ispirazionale nei confronti di ciò che ci attrae, e in questo aspetto risiede la forza della ricerca personale. D'altro canto dinnanzi ad un raffronto di tipo progettuale tecnico dobbiamo impostare un atteggiamento di tipo scientifico-metodologico. Rimanendo integri nel affrontare le cose per quello che sono, certo, mettendo del proprio creando un modo personale di entrare all'interno della tematica. Un'archivista per esempio può solo in parte lasciarsi guidare da sfere personali e animistiche, deve, per richiesta atteggiarsi come un chirurgo che meticolosamente opera su un ca(m)po specifico, lo assesta e lo conduce ad un funzionamento

ordinato e corretto. Più di tutti un artigiano riesce a convogliare in un unico nocciolo entrambe le proposte d'atteggiamento. Dopo queste specifiche necessarie in relazione alle argomentazioni proposte per rispondere alla serie di domande emerse nell'introduzione possiamo infine suggerire che esista un approccio Couture nel vedere il mondo piuttosto che rilegarlo ad uno stretto ambito economico-creativo ? Il popolo etrusco ci ha insegnato ad osservare le cose in un modo preciso, considerando ogni elemento come possibile riflessione di noi stessi e della nostra identità, vasi, urne, gioielli capelli, tutto programmato affinché nulla venisse lasciato al caso, la prova tangibile ? Volevano essere riconosciuti anche dinnanzi alla morte. Questo è un approccio Couture alla vita stessa, pensare Couture significa ricercare con occhi Couture, con mani Couture, con sentimento Couture, perché il sentimento alla fine serve ovunque, ed è sempre stato un faro guida per chiunque si mettesse nelle sue mani. Sentimento Couture per me significa essere affini alla passione di ciò che ci piace. La Couture è un istanza osservata e osservante non smette di esistere nonostante si conserva, ma si rinnova rappresentando una "simbiosi" definibile "dell'impossibile". Immaginare Couture significa ricercare Couture dove la Couture sembra non esistere, è un vero approccio alla vita. Tutto diventa osservabile con occhi lucenti. E' qualcosa di più alto che esce dai canoni della moda come professione lavorativa per far diventare la vita stessa un lavoro, fatto di osservazioni emozionali, calamitate da un forte legame con il mondo. Non possiamo abbandonarci, non possiamo permetterci in quanto operatori sensibili di distaccarci da questa visione delle cose. Sono forte dell'idea che questa edizione può gettare delle piccole basi per ricerche future incoraggiate una riflessione continua su come è possibile percepire l'osservazione senza abbandonare mai quei dettami storico-tecnici di cui si ha bisogno per completare una parabola personale. Mi rendo conto inoltre che proporre una conclusione bastata sulla considerazione di Couture come approccio vitale sia un azzardato e di difficile applicazione futura, ma, non credo sia impossibile. Spero nella rivelazione personale di altri modi di avvicinarsi a questa arte, che immagino rivelarsi come interessanti e distanti. La visione delle cose da restituire è sempre positiva, almeno dal mio canto. Ora, mentre concludiamo questo viaggio, ci lasciamo ispirare dalle parole di Madeleine Vionnet:

"La moda non è qualcosa che esiste solo nei vestiti. La moda è nel cielo, nella strada, la moda ha a che fare con le idee, il modo in cui viviamo, con cosa sta accadendo..."

INTRA VEI

Atteggiamenti identitari in evoluzione:
un'indagine elettiva tra arte artigianato e couture,
fatta di storie che si intrecciano, si succedono e perdurano nel tempo.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA CONGIUNTA :

1 CAPITOLO

Vieri Tommasi Candidi. Il Rapporto tra gli etruschi e la morte. Tuscanypeople. Febbraio 2021. sitoweb: <https://www.tuscanypeople.com/rapporto-etruschi-e-morte/>

Tommaso Mazzuoli. Gli Etruschi in toscana, Chiusi. Canino.info. sitoweb: https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/etruschi_toscana/chiusi/index.htm

SN. I Canopi etruschi e il ricordo dei morti. Blog camminare nella storia. Novembre 2020. <https://blogcamminarenellaistoria.wordpress.com/2020/11/26/i-canopi-etruschi-e-il-ricordo-dei-morti/>

R. Canella, Stile Etrusco, in Stili di architettura, Milano, Ulrico Hoepli, 1914.

R. Bianchi Bandinelli, Antonio Giuliano, Etruschi e Italici prima del dominio di Roma, Milano, Rizzoli, 1976.

G. Colonna, Urbanistica e architettura in: Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi, Milano, Libri Scheiwiller, 1986.

M. Incitti. Dispensa Appunti di Architettura Funeraria Etrusca. Gruppo archeologico romano.

Marilena Castellano. Scacco all'Arte, La pittura etrusca. Mariaelena Catellano website. <https://www.mariaelenacastellano.it/scacco-all-arte/la-pittura-etrusca/>

L. Colletti. La flora necropolitana di Tarquinia. Ministero della difesa. 2016. sitoweb: <https://www.carabinieri.it/media---comunicazione/natura/la-rivista/home/tematiche/ambiente/la-flora-necropolitana-di-tarquinia>

M. Merlino. Il significato di felini e uccelli nelle più antiche tombe etrusche. sitoweb: La città-quotidiano di Viterbo e provincia. 2017 <https://www.lacitta.eu/storia/29633-il-significato-di-felini-ed-uccelli-nelle-piu-antiche-pitture-funerarie-etrusche.html>

Federicocorradiorpheus. Il delfino, il vino e la morte. Italicarablog. Gennaio 2021. sitoweb: <https://italicablog.wordpress.com/2021/01/30/il-delfino-il-vino-e-la-morte/>

B. Vincenzo. Studi etruschi, Gli animali nella pittura etrusca. V. 3 (1929), p.384-385. Firenze, 1929

La lista di piante autoctone è stata gentilmente redatta sotto richiesta specifica dall'Associazione Culturale Naturalistica -BIOMA- di Civitavecchia (RM).

L. Inghirami. Il gioiello etrusco tra figure mitologiche e ornamenti per l'aldilà. L'orafo italiano since 1946. Luglio 2021. sitoweb: <https://www.orafoitaliano.it/2021/07/il-gioiello-etrusco/>

Cuini Amelio-Ortiz. Popolo di orafi: gli Etruschi e l'arte della gioielleria. Il mondo delle Gemme. Novembre 2018. sitoweb: <https://www.il-mondo-delle-gemme.juwelo.it/popolo-di-orafi-etruschi-gioielleria/>

Bottega Orafa Abc di D'Agostino Andrea Calle. Gioielli, granulazione etrusca. <https://www.o>

SN. Bucchero : il cotto nero degli etruschi. Kreiwebsite. Sito web: <https://www.krei.it/blog/bucchero-il-cotto-nero-de>

[gli-etruschi/](#)

SN. Sembra metallo ma non è: gli "inganni" ceramici degli antichi. Sito web: Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Ottobre 2017 <https://museoarcheologiconazionaledifirenze.wordpress.com/tag/bucchero/>

SN. Il bucchero etrusco. Original Italy. Sito web: <http://www.originalitaly.it/it/editoriali/a-il-bucchero-etrusco>

M. Martelli, Bucchero, in Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.

F. Giannini, I. Baratta. Come gli Etruschi ancora influenzano il design contemporaneo, da Giò Ponti ai Mondiali di Italia '90. Finestre sull'arte. Giugno 2018. Sito web: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/come-gli-etruschi-influenzano-il-design-contemporaneo-rafaabc.it/granulazione-etrusca/>

Dore A., Marchesi M., Minarini L. Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa. Venezia 2000. ISBN 8831776037.

F. Giovannini, I. Baratta. La donna etrusca: indipendente, libera, moderna e bellissima. Finestre sull'arte. Giugno 2018. <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/donna-etrusca-libera-bellissima-moderna>

A. Poggi. La libertà e la dignità delle donne etrusche rispetto alle donne greche e romane. Campagnano e Dintorni website. Luglio 2019. <https://campagnanoedintorni.it/donne-etrusche/>

La moda e le acconciature degli Etruschi. Museo Nazionale Etrusco di Rocca Alborno di Viterbo conferenza di Francesca Pandimiglio. Viterbo Gennaio 2022. <https://www.orticaweb.it/la-moda-e-le-acconciature-degli-etruschi/>

F. Meriano. Intervento 1. Di "Donne" Pag. 6. Rivista Atys " Numero Etrusco". Dicembre 1918.

F. Giannini, I. Baratta. Come gli Etruschi ancora influenzano il design contemporaneo, da Giò Ponti ai Mondiali di Italia '90. Finestre sull'arte. Giugno 2018. <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/come-gli-etruschi-influenzano-il-design-contemporaneo>

A. Bagnato. Sebastian Matta e la scuola di ceramica di Tarquinia. L'Albatros. Febbraio 2018 <https://www.lalbatros.it/index.php/arte/158-sebastian-matta-e-la-scuola-di-ceramica-di-tarquinia>

M. Corgnanti. L'ombra lunga degli etruschi, Echi e suggestioni nell'arte del Novecento. Jhoan&Levi 2018 . ISBN 978-88-6010-184-6. p.114-115/p.146-155/p.162-167/p.197-199.

2 CAPITOLO

P. Tarantino Piscitelli. Worth la nascita dell'Haute Couture. Pasqualetarantinopiscitelli. Maggio 2015. Sito web: <https://www.pasqualetarantinopiscitelli.com/2015/05/04/worth/>

A. Matarrese. Charles Frederick Worth è stato il primo stilista della storia. harpersbazaar.com. Sito web: <https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/costume/a33926059/charles-frederick-worth-stilista/>

SN. La House of Worth, La nascita dell'Haute Couture. lapraireswitzerland.com. Sito web: <https://www.laprairie.com/it-it/editorials-article?cid=haute-couture>

S. Gnoli. MODA, Dalla nascita dell'Haute Couture a oggi. Carocci Editore. Settembre 2020, Roma. ISBN 978-88-430-9888-0. p. da 15 a 20.

L. Tortora. Tutto quello che avreste sempre voluto sapere sull'Alta Moda. Sito web: Novembre 2022. Vogue Italia. <https://www.vogue.it/moda/article/alta-moda-guida-abiti-haute-couture-collezioni-sfilate>

A. Fury. The Enigma of Haute Couture. Archive, New York Times. Sito web: Marzo 2015. <https://archive.nytimes.com/tmagazine.blogs.nytimes.com/2015/03/31/who-buys-haute-couture/>

Redazione MAM-e. Fédèracion de La Haute Couture e de la mode. Moda.Mam. Sito web:<https://moda.mam-e.it/chambre-syndicale-de-la-couture/>

D. Vala. Haute couture 2.0: dietro le quinte dell'Alta Moda. Website Vogue Italia. Luglio 2019. Sito web: <https://www.vogue.it/moda/article/haute-couture-dietro-le-quinte-alta-moda-fhcm>

SN. Haute Couture, la storia dal 1858. MVC Negazione. Sito web: <https://mvmagazine.com/haute-couture-la-storia-dal-1858/>

C. D'Antonio. A Parigi, apre le porte la casa dei métier di Chanel: un completo hub creativo. Il sole 24 ore. Giugno 2022. Sito web : <https://www.ilssole24ore.com/art/a-parigi-apre-porte-casa-metier-chanel-completo-hub-creativo-AEOak-odB>

La lista completa degli Atelier d'Art e laboratori acquisiti da Chanel proviene da: Articolo da Wikipedia Enciclopedia Libera. Sito web: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paraffection>

La lista completa degli Atelier membri della Fédération de la Couture et de la Mode proviene dal sito ufficiale (Fédération de la Couture et de la Mode). Sito web: <https://www.fhcm.paris/en/federation-de-la-haute-couture-et-de-la-mode>

G. Solfrizzi. Il potere dell'Heritage nella Moda: spazio al vecchio via il nuovo. StyleMagazine. Marzo 2023. Sito web: <https://style.corriere.it/moda/news/il-potere-dellheritage-nella-moda-spazio-al-vecchio-via-il-nuovo/>

S. Luperini. Heritage che passione. Perché gli archivi dei brand sono sempre più importanti. repubblica.it. Agosto 2022. Sito web: https://www.repubblica.it/moda-e-beauty/2022/08/24/news/heritage_marchi_moda_archivi_story_telling-358545132/

Fashion Research Italy. Fashion heritage tips : differenze e affinità tra archivio e museo. FFRI Fondazione Fashion Research Italy. Marzo 2022. Sito web: <https://www.ffri.it/fashion-journal/archivi-moda/heritage-tips-archivio-museo/>

V.Battel. L'Archivio moda storico : un ponte tra passato e futuro. FFRI Fondazione Fashion Research Italy. Settembre 2020. Sito web: <https://www.ffri.it/fashion-journal/archivi-moda/archivio-storico/>

SN. Cos'è un museo d'impresa. Sito web : <https://museorealemutua.org/page3.php?id=4>

N. Nardini Corazza. Moda degli etruschi. Calosci editore. Cortona 2012. ISBN 978-88-7785-275-5.

F. Giannini, I. Baratta. Come vestivano gli etruschi ? Moda e abbigliamento nella Toscana di 2600 anni fa. finestresullarte.info. Febbraio 2018. Sito web: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/come-vestivano-etruschi-moda-toscana-2600-anni-fa>

B. Kirke. Madeleine Vionnet. Chronicle Books Llc, United Stets 1998. ISBN 0-8118-1997-3.

L. Kamitsis. Vionnet, collana : Le memorie della moda. Octavo editore, ISBN- 8880300946.

S. Gnoli. MODA, Dalla nascita dell'Haute Couture a oggi. Carocci Editore. Settembre 2020, Roma. ISBN 978-88-430-9888-0.p. da 54 a 59.

P. Mears. Madame Grès sphinx of fashion. Fashion Institute of Technology. 2007. ISBN 978-0-300-13692. Cap, 1-2-4.

S. Gnoli. MODA, Dalla nascita dell'Haute Couture a oggi. Carocci Editore. Settembre 2020, Roma. ISBN 978-88-430-9888-0. Cap, 2-3.

C. Donn. Madame Grès, Couture at Work. Vogue Italia Website. Marzo 2011. Sito web: <https://www.vogue.it/people-a-re-talking-about/vogue-arts/2011/03/madame-gres-couture-parigi>

R.Toledo, C. Vijandre. Madame Grès: The sphinx who sculpted fashion. philstarlife.com. Dicembre 2021. Sito web: <https://philstarlife.com/style/608481-madame-gres-sphinx-sculpted-fashion?page=6>

CAPITOLI 3-4-5

Presentano materiale inedito e/o foto citate.

FILMOGRAFIA

Il paragrafo 2.3 è stato redatto tramite trascrizione dal video disponibile per consultazione su YouTube accessibile attraverso il seguente link Maria Grazia Chiuri a Lecce: <https://www.youtube.com/watch?v=n6ukyWO2tFU>

Si ringrazia per la concessione alla riproduzione delle immagini :

-Richard Saltoun Gallery, London

-z20 Sara Zanin Gallery, Roma

-Nashira Gallery, Milano.

-Archivio personale Marco Vallesi

-Archivio personale Guido Sileoni.

-Biblioteca Comunale Tarquiniese e il personale preposto.

Graphics & layout supervised by: Flavia Biagioni
Technical drawings supervised by: Ester Ludovisi



