

Fiber Art. protagonisti e antefatti tra gli anni Venti e Settanta

Gabriella Anedi

Nelle pagine precedenti / On the previous pages

Franca Maranò, *Abito mentale*, 1975-1982, Galleria Misia Arte,
Archivio Franca Maranò / Franca Maranò Archive, Bari

[particolari / details](#)



Gabriella Anedi

Fiber Art. Protagonisti e antefatti tra gli anni Venti e Settanta

Se Fiber Art è un termine codificato negli anni Sessanta, è pur vero che le condizioni necessarie a questa esplosione delle potenzialità espressive dei materiali tessili o flessibili si sono andate creando fin dalle avanguardie storiche di primo Novecento.

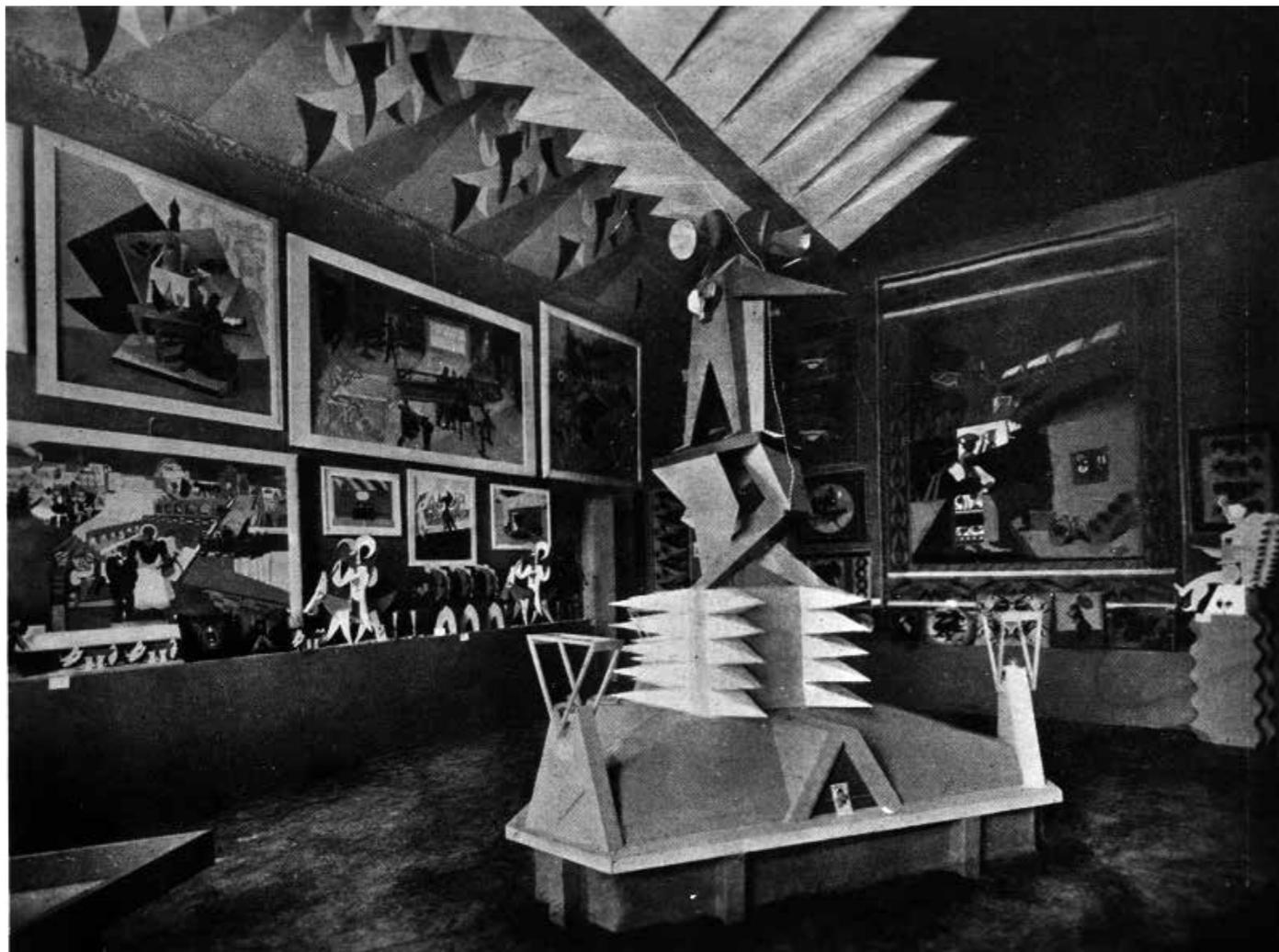
La mostra si apre pertanto con autori che, tra gli anni Venti e gli anni Sessanta hanno segnato le tappe di un percorso tecnico e culturale insieme, con una consapevolezza del proprio fare che ha avuto come esito il ribaltamento di alcune pratiche artigianali e il coraggioso aggiornamento di un linguaggio impigrito sulle consuetudini. Che forza avesse la “vischiosità” della tradizione e di quanto fosse arduo uscire da schemi secolari ce lo illustra proprio la figura di una grande ricamatrice, recentemente rivisitata ed esposta proprio in questo museo nel 2021. Si tratta di Marianna Elmo¹, ricamatrice del Settecento, nella cui biografia l'autore ricorda quali fossero i requisiti richiesti a chiunque, ai tempi, si volesse cimentare in queste arti: «Oltre a un buon disegno di

base anche manualità fine, estrema precisione, infinita pazienza, tipiche virtù femminili praticate da sempre tra le mura domestiche o claustrali, al servizio del bene comune, per la famiglia o la comunità, *ad maiorem Dei gloria* in ogni caso».² Ecco il paradigma che verrà smantellato e con cui confrontarci per capire la novità di prassi inedite e che, a partire dalle avanguardie del Novecento, riscriveranno in qualche modo lo statuto di questo segmento delle arti visive.

Presenteremo quindi quegli autori le cui opere, esposte in mostra, sono segnate da quella discontinuità che distingue la ricerca e la sperimentazione artistica rispetto alla tradizione artigianale.

1 Lecce 2021.

2 Ivi, p. 25.



Fortunato Depero e l'autorialità

La questione dell'autorialità nell'arte tessile, per secoli coincidente con la conduzione collettiva propria del cantiere o della bottega, si acutizza nel caso dell'"arazzo", che, anche in epoca moderna

e tra le avanguardie che lo hanno reinterpretato, ha continuato ad avere una pluralità di soggetti per la sua realizzazione. Infatti, la complessità tecnologica e la grandezza del manufatto hanno sempre richiesto più competenze che hanno cominciato a sdoppiarsi e differenziarsi solo nel Rinascimento italiano. La conquistata dignità personale dell'artista, il suo essere

asceso alla categoria delle arti liberali, fece sì che il "vero" autore venisse considerato il disegnatore, l'artista capace di trasferire immediatamente l'idea al segno grafico e l'arazziere solo il demiurgo capace di copiare l'idea trasferendo forme e colori su altro supporto e con altri media.

Come viene pertanto affrontata questa dualità del fare, dove viene messa in crisi l'autorialità proprio in questa separazione tra l'idea e la mano che la traduce? Il Futurismo fu una delle prime avanguardie storiche a confrontarsi sulla relazione tra arte e arti applicate non disdegnando la vitale contaminazione con generi e contesti; esemplare, in questo senso, è l'operato di Depero: in lui l'interrogativo nasce da un dibattito già aperto ai primi del Novecento sulla attualità del tessile dentro un sistema composto da artisti, artigiani, aziende, esposizioni universali e critici, una rete entro cui appare problematica la questione "arte- non arte".

Sarà l'Esposizione Universale di Torino del 1902 a decretare, a differenza di quella parigina del 1900, l'opera tessile come opera d'arte escludendo apertamente le opere segnate ancora dai revival storicisti e dagli stili eclettici. Questa consapevolezza ha una sua esplicitazione teorica nella rivista «L'arte decorativa moderna» e guiderà le scelte anche della famosa Biennale di Venezia del 1922, dove verranno esposti gli arazzi realizzati da Vittorio Zecchin nel suo laboratorio di Murano, una moderna esplosione di «canovacci dipinti a colpi d'ago di lana dai

colori più vivi, violenti e intonati»³.

Questa prima rivoluzione tecnica sarà ripresa, con più forza e consapevolezza da Depero che, in linea con il manifesto futurista pubblicato su «Le Figaro» del 1909, procede con una sistematica revisione di generi, tecniche e confini. I "pannelli murali", così lui li definiva, realizzati in collaborazione con la moglie Rosetta Fulci nel laboratorio di Rovereto, a partire dal 1920, sono ottenuti con panni di lana tessuto (non quindi pressato) fornitigli dal famoso Lanificio Rossi prima e dalla Marzotto poi. Le sagome in tessuto sono ricalcate sui disegni opportunamente ritagliati per essere poi adagiati su «supporto di canovaccio o tela *olona* – teso entro cornici lignee su cavalletti – e sono infine cucite insieme con filati coordinati cromaticamente»⁴. Questa ricerca si compie in quell'universo ludico, come lo definì Carlo Carrà⁵, ricreato alla prima Biennale di Monza nel 1923 e costituito da ambienti totalmente abitati da arazzi ad intarsio, arazzi-mosaico: è proprio la novità tecnica che permette a Depero di far incontrare l'arte e il mestiere con opere pensate per abitare gli spazi della vita⁶.

3 DAVANZO POLI 2017, p. 52. Il saggio ricostruisce dettagliatamente anche tutte le tappe espositive in Europa a partire dalla fine del XIX secolo.

4 Ivi, p. 53.

5 CARRÀ 1923, p.83.

6 Depero. *Gli Anni Venti, tra Arte Meccanica, Tes-*

Renata Bonfanti - arte vs design

Con l'opera di Renata Bonfanti si assiste a una ulteriore evoluzione nell'approccio all'arte tessile che, sulla linea segnata dalle esposizioni di Monza e proseguita nel secondo Futurismo⁷, si situa su quel crinale che divideva l'arte pura dall'arte "applicata", l'artista dall'artigiano. Per comprendere la lucidità con cui Renata Bonfanti matura questa consapevolezza occorre ricostruire quella fitta rete di rapporti e collaborazioni che si erano andate rafforzando negli anni della sua formazione. Il punto critico consisteva nelle necessità di un aggiornamento stilistico che, nonostante le provocatorie alternative futuriste e i rigori compositivi astratti che erano usciti dai laboratori del Bauhaus, non aveva ancora influenzato, su larga scala, la produzione dei tessuti e ancor meno quella dei tappeti rigorosamente persiani. Marco Romanelli ha ricostruito l'humus culturale in cui si è formata Renata e al suo testo rinviando per ulteriori approfondimenti⁸, ma la prima "costellazione" favorevole da evidenziare è

suti e Pubblicità [15 gennaio 2023].

⁷ Per il contributo dei futuristi in questa direzione rinvio al saggio di CRISPOLTI 2017.

⁸ ROMANELLI, BONFANTI 2021.

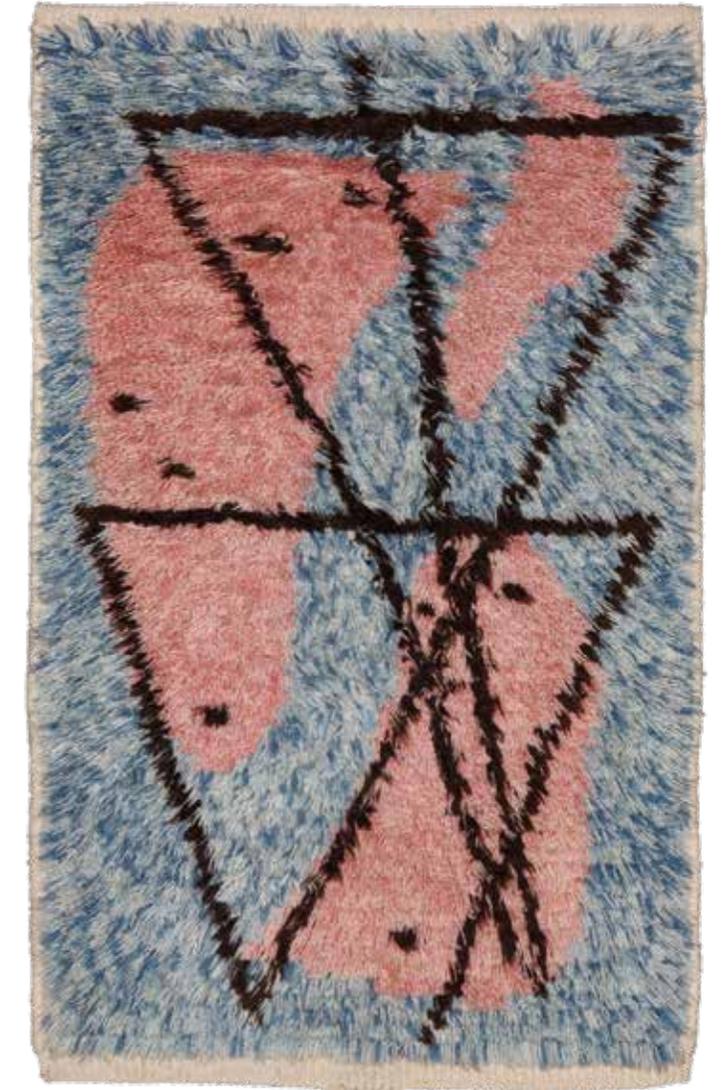
costituita dall'amicizia del padre, Francesco, architetto prorazionalista, con Giò Ponti, professionisti entrambi impegnati dal grande industriale tessile, il conte Gaetano Marzotto, per la realizzazione del parco sociale La Favorita con il giardino delle arti e della villa personale. Insomma, un ambiente contrassegnato da personalità, risorse e idealità di eccezionale rilievo. A ciò si aggiunge la sua formazione presso il locale istituto d'arte dove insegnava arte tessile la svedese Fredrika Karolina Akerdhal, portandovi le novità apprese a contatto con gli ambienti della Secessione viennese. Così Renata decide di conoscere più da vicino l'attività artistica degli ambienti nordici, scegliendo Else Halling per un corso di perfezionamento. La Halling, esponente più in vista per tutto il nord Europa, aveva saputo rinnovare la tradizione tessile sia recuperando i motivi decorativi etnici della sua terra, la Norvegia, sia virando verso forme decorative più astratte, valorizzando al contempo il ruolo femminile in un ambito ancora contrassegnato dalla "autorialità" maschile.

Quando torna in Italia, Renata non trova un ambiente immediatamente favorevole ad accogliere le novità ma è proprio grazie alla rete che ha saputo costruire con editori, artisti e architetti, che può pubblicare nel 1955 le sue creazioni sulla rivista «Domus» diretta da Gio' Ponti, orientata, come le coeve Biennali di Venezia e Triennali di Milano, nello svecchiare abitudini e repertori: per Renata sarà così naturale confluire in nuove avventure con

e a fianco di Bruno Munari, Jaqueline Vodoz e quel Bruno Danese che, con la sua azienda, aveva messo al centro della produzione l'incontro di arte, artigianato e produzione industriale. Come rielabora tutti questi stimoli Renata? In una prima fase si libera dal repertorio decorativo classico per esaltare la materia pittorica (fig. 1) con modi simili alle coeve correnti astratte e informali. I motivi dei suoi "tappeti" coesistono con le opere di Roberto Crippa e non a caso, in quegli anni Cinquanta, è un altro protagonista della stagione informale, Alfredo Chighine, a vincere il premio promosso dalla azienda Marzotto. In questo primo felice incontro tra arti visive e architettura è Alberto Rosselli, architetto e designer, a capire la ricerca della Bonfanti riconoscendole la capacità «di prestare attenzione non solo alla propria arte, ma all'ambiente che deve accoglierla e giustificarla»⁹.

Il suo progressivo orientamento negli anni Sessanta verso un disegno rigoroso ed essenziale è sicuramente sostenuto dal sempre più intenso rapporto con due grandi figure del design internazionale, Enzo Mari e Bruno Munari con il quale inventa un telaio metallico per tessere gli oggetti da loro progettati. Memore dell'insegnamento paterno, in lei si fa più viva anche l'esigenza di creare opere immaginandole in spazi architetti-

⁹ Ivi, p.13.



Bonfanti, Polinesia



Paola Besana,
Una strada lunga

tonici. Come dice l'artista: «Intervenire in uno spazio interno con una sequenza cromatica o figurativa che lo modifichi o lo completi è sempre stato per me un argomento di massimo interesse»¹⁰. Arriviamo quindi alla serie degli arazzi *Algeria* alleggeriti sia nella materia sia nei colori ora più tenui e che lei definisce “tappe-

¹⁰ Ivi, p.14.

ti-arazzo”. Nella loro astrazione le stesure color sabbia, ocre, sono capaci di evocare paesaggi silenziosi: è l'avvio di una ricerca che si prolungherà per molti anni per poi modificarsi ancora con la serie *Normandia*, caratterizzata da stretti teli cuciti insieme e poi ancora nella serie *Lavagna* in cui vengono unite parti lavorate a telaio meccanico ed altre a telaio manuale. Nel suo lavoro è stato fondamentale lo stretto legame che riusciva a stabilire tra poetica e tecnica: «Credo che un interesse ecces-

sivo, di natura emotiva, per la produzione manuale e il rifiuto a priori delle nuove tecnologie possano ostacolare la ricerca, come d'altronde mi sembra assurdo pretendere che la produzione industriale ricopra tutti i ruoli»¹¹. Un programma dove ragione e sentimento giungono a comporsi in un classico equilibrio.

Paola Besana - Strutture

Compagna di viaggio di Renata Bonfanti è stata Paola Besana, anche lei antesignana in Italia di una ricerca che, pur servendosi degli strumenti e dei materiali propri della tessitura, definiva semplicemente come arte, creazione plastica, tridimensionale.

Per comprendere la sua opera non si può prescindere dalla sua singolare e costante attenzione al momento “tecnico” da intendersi nella etimologia di *téchne* che, per i greci, era, a prescindere dagli ambiti operativi, la capacità di fare conoscendo quelle regole che nessuna ispirazione o fantasia potevano sostituire. Infatti, nel suo operare, era chiara la volontà di tessere sfruttando le logiche intrinseche dei materiali di volta in volta impiegati. Questo spiega il vasto interesse

¹¹ Ivi, p.15.

verso le culture materiali anche extraeuropee e che caratterizza anche la sua collezione di telai etnici, sulla scia di strade già aperte tra il 1935 e gli anni Sessanta da una delle protagoniste del Bauhaus, Anni Albers.

«Credo fermamente nel “se” e nel “cos'altro ancora”, sia in tessitura che in tutti i fatti della vita, ed è proprio questo che ci mostrano tutti i popoli del mondo nel loro modo di lavorare»¹² come testimonia Paola Besana anche con i suoi viaggi che, a partire dai primi anni Sessanta, la portarono a soggiornare in Svezia e Finlandia, per poi trasferirsi a New York, dove ebbe modo di studiare con Lily Blumenau, figura di primo piano per la codificazione della Fiber art. Fu lei, infatti, prima artista laureata alla New York School of Textile Technology, a fornire un approccio tecnico e concettuale all'arte tessile. In un successivo viaggio a Washington ebbe modo di conoscere, al Textile Museum, Irene Emery, impegnata a redigere la monumentale opera *The primary structure of Fabric*¹³, da cui Paola Besana dedusse il metodo che applicò per classificare anche la sua collezione privata.

¹² Besana- Telai [15 gennaio 2024].

¹³ Lo studio di Irma Emery fu pubblicato nel 1966 dopo anni di ricognizione in tutto il mondo per riordinare un lessico completo e preciso delle tecniche di tessitura, con descrizioni chiare, evidenziando le relazioni logiche che guidano i passaggi dalle strutture più semplici a quelle più complesse.

In lei c'era anche un approccio "democratico" all'arte, rivelando un allineamento a quelle correnti che smantellavano l'aura e la distanza dall'opera: è vivo infatti, nel suo metodo, l'insegnamento di John Dewey (1859-1952): il grande pedagogo statunitense nutriva la convinzione di poter non solo trasmettere il sapere ma anche di poter far intervenire lo spettatore nella sua opera.

Ne è prova l'opera in mostra che, non solo è modificabile nei suoi andamenti curvilinei, ma anche condivisibile negli spazi pubblici. Una versione infatti monumentale (fig. 2) venne fatta "srotolare" tra le vie di Milano e a Łódź, in Polonia, in occasione della VI Międzynarodowe Triennale Tkaniny. Il suo commento fa intravedere come, dentro un operare rigorosamente "tecnico", si insinui il dilemma della condizione umana: «Una strada di tela di lana e grosso cotone corre liscia per quattro metri poi, con nuove trame di bacchetti di legno, si ingarbuglia per due metri, come molte cose nella vita. Riprende poi a correre liscia per altri quattro metri, ma mostrando ora il colore del rovescio»¹⁴.

Non è questa la sede per ricostruire tutte le diramazioni del suo percorso caratterizzato da numerose installazioni in cui, anche su una scala più

grande, ritroviamo lo stesso rigore strutturale. In una recente mostra, organizzata alla Triennale di Milano¹⁵, è stato possibile rivedere una parte significativa della sua ricerca con opere che rivelano la loro morbida forza nell'accostamento di armature, materiali e colori come nell'installazione (fig. 3) creata in occasione della 5ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Losanna, Svizzera. La sua eredità è ora consegnata alle nuove generazioni con un progetto che mira a rendere accessibile la collezione e la biblioteca a studiosi e artisti.

¹⁴ Besana. *Strutture tessili Una strada lunga*, 1978 [15 gennaio 2024].

¹⁵ Milano 2017, pp. 418, 432.

Gabriella Anedi

Fiber Art – Protagonists and backgrounds between the 1920s and the 1970s

Even if Fiber Art is a term codified in the 1960s, it is also true that the conditions necessary for the explosion of the expressive potential of textile or flexible materials had taken shape since the historical avant-gardes of the early 20th century.

The exhibition opens with authors who, between the 1920s and the 1960s, marked the stages of a technical and cultural journey at the same time, aware of their own making that resulted in the overturning of certain craft practices and the courageous updating of a language lagging behind customs. What power had the 'stickiness' of tradition and how difficult it was to break out of age-old patterns is illustrated by the figure of a great embroiderer, recently revisited and exhibited in this museum in 2021. This is Marianna Elmo¹, an 18th century embroiderer, in whose biography the author recalls the requisites required to anyone who, at the time, wished to engage in these arts: besides to a good basic design, fine manual dexterity, extreme

precision, infinite patience, typical female virtues that have always been practised within the walls of the home or cloister, at the service of the common good, for the family or the community, *ad maiorem Dei gloria* in any case.²

This is the paradigm that will be demolished and with which we will compare in order to understand the novelty of unprecedented practices that, starting with the avant-garde movements in the 20th century, in some way, will rewrite the statute of this segment of the visual arts.

We will therefore present those authors whose works, shown in the exhibition, are marked by that discontinuity able to distinguish artistic research and experimentation from traditional craftsmanship.

Fortunato Depero and the authorship

The topic of authorship in textile art, which for centuries coincided

¹ Lecce 2021.

² *Ibid.*, p. 25

with the collective management of the worksite or workshop, becomes more acute in the “tapestry” case, which, even in modern times and among the avant-gardes that reinterpreted it, continued to have a plurality of subjects for its realisation. In fact, the technological complexity and grandeur of the artefact have always required multiple skills that only began to double and differentiate themselves during the Italian Renaissance. The conquered personal dignity of the artist, his having ascended to the category of the liberal arts, meant that the “true” author was considered the draughtsman, the artist able to transfer immediately the idea into the graphic sign, and the tapestry maker only the demiurge able of copying the idea by transferring shapes and colours onto another medium and with other media.

So how is this duality of making addressed? Where authorship is undermined precisely in this separation between the idea and the hand that translates it? Futurism was one of the first historical avant-gardes to discuss about the relationship between art and applied arts, not disdaining the vital contamination with genres and contexts; Depero’s work is an example in this sense: in his works, the question arises from a debate already open in the early 20th century about the topic of textiles within a system composed of artists, craftsmen, companies, universal exhibitions and critics, a network within which the question of “art-non-art”

appears as problematic.

The Universal Exhibition in Turin in 1902, unlike the one in Paris in 1900, decreed the textile work as a work of art, excluding openly works still marked by historicist revivals and eclectic styles. This awareness had its theoretical explication in the magazine «L’arte decorativa moderna» and would also guide the choices of the famous Venice Biennial dated 1922, where the tapestries made by Vittorio Zecchin in his workshop in Murano were exhibited, a modern explosion of needle-painted woolen dishcloths in the most vivid, violent and tuneful colours.³

This first, technical revolution was to be taken up with more force and awareness by Depero who, in line with the Futurist manifesto published in «Le Figaro» in 1909, proceeded with a systematic revision of genres, techniques and boundaries. The “wall panels”, as he called them, created in collaboration with his wife Rosetta Fulci in Rovereto workshop, starting in 1920, are made from woven (not pressed) wool cloths supplied to him first by the famous Lanificio Rossi and then by Marzotto. The fabric patterns are traced onto the appropriately cut out designs to be then laid on canvas or olona cloth - stretched within wooden frames

³ DAVANZO POLI 2017, p. 52. The essay also reconstructs in detail all the exhibition stages in Europe starting from the end of the 19th century.



Paola Besana, *Tre entità*

on trestles - and are finally sewn together with chromatically coordinated yarns.⁴ This research is carried out in that playful universe, as Carlo Carrà⁵ defined it, recreated at the first Monza Biennial in 1923 and consisting of rooms totally inhabited by inlaid tapestries, mosaic tapestries: it is precisely the technical novelty that allows Depero to bring art and craft together again with works designed to inhabit the spaces of life.⁶

Renata Bonfanti - arts versus design

With Renata Bonfanti's work we can see a further evolution in the approach to textile art that, along the line marked by Monza exhibitions and continued in the second Futurism⁷, stands on that ridge that divided pure art from "applied" art, the artist from the craftsman.

In order to understand the lucidity with which Renata Bonfanti matured this awareness, it is necessary to reconstruct the dense network of re-

lationships and collaborations that had been strengthening during her formative years. The critical point consisted in the need for a stylistic update that, despite the provocative futurist alternatives and abstract compositional rigours emerged from the Bauhaus workshops, had not influenced yet, on a large scale, the production of textiles and even less that of strictly Persian carpets. Marco Romanelli has reconstructed the cultural humus in which Renata was formed, and we refer to his text for further study⁸, but the first favourable "constellation" to be highlighted is her father's friendship, Francesco, a proto-rationalist architect, with Giò Ponti, both professionals who were engaged by the great textile industrialist, Count Gaetano Marzotto, in the creation of La Favorita social park with its garden of the arts and personal villa. In short, an environment marked by personalities, resources and ideals of exceptional importance. In addition there was her training at the local art institute where the Swedish Fredrika Karolina Akerdhal taught textile art, bringing the innovations she had learned in contact with the Viennese Secession circles. So, Renata decided to learn more about the artistic activity in Nordic circles, choosing Else Halling for a master class. Halling, the most prominent exponent for the whole northern Europe, had

been able to renew the textile tradition both by recovering the ethnic decorative motifs of her homeland, Norway, and by turning towards more abstract decorative forms, at the same time emphasising the role of women in a sphere still marked by male "authorship".

When she returned to Italy, Renata did not find an environment immediately conducive to welcome novelties, but thanks to the network she had been able to build with publishers, artists and architects her creations in 1955 in the magazine «Domus» directed by Gio' Ponti, oriented, like the coeval Venice Biennials and Milan Triennials, towards rejuvenating habits and repertoires. It was thus natural for Renata to embark on new adventures with and alongside Bruno Munari, Jaqueline Vodoz and Bruno Danese who, with his company, had placed the meeting of art, craft and industrial production at the centre of production. How does Renata rework all these stimuli? At an early stage, she freed herself from the classical decorative repertoire to enhance the pictorial material (fig. 1) in ways similar to contemporary abstract and informal currents. The motifs of her 'carpets' coexist with the works of Roberto Crippa and it is not a coincidence that, in those 1950s, it was another protagonist of the Informal season, Alfredo Chighine, who won the prize promoted by Marzotto company. In this first happy encounter between visual arts and architecture, it is Alberto Rosselli, architect and designer,

who understands Bonfanti's research, recognising her ability to pay attention not only to her own art, but to the environment that must welcome and justify it⁹.

Her progressive orientation in the 1960s towards a rigorous and essential design is certainly supported by her increasingly intense relationship with two great figures of international design, Enzo Mari and Bruno Munari, with whom she invented a metal loom to weave the objects they designed. Mindful of her father's teaching, the need to create works by imagining them in architectural spaces becomes more vivid in her. As the artist says: «Intervening in an interior space with a chromatic or figurative sequence that modifies or completes it has always been a subject of utmost interest to me». ¹⁰ This brings us to the series of *Algeria* tapestries, lightened both in their material and in their now softer colours, which she calls "tappeti-arazzo" ("carpet-tapestry"). In their abstraction, the sandy, ochre-coloured drafts are able to evoke silent landscapes: it is the start of a research that will continue for many years and then change again with *Normandia* series, characterised by narrow cloths sewn together and then again in *Lavagna* series in which some parts worked with a me-

4 *Ibid.*, p. 53

5 CARRÀ 1923, p.83.

6 Depero. *Gli Anni Venti, tra Arte Meccanica, Tessuti e Pubblicità* [January 15, 2023].

7 *For the contribution of the futurists in this direction, please refer to the essay by CRISPOLTI 2017.*

8 ROMANELLI, BONFANTI 2021.

9 *Ibid.*, p.13.

10 *Ibid.*, p.14.

chanical loom and others with a manual loom are combined. In her work the close link she managed to establish between poetics and technique was fundamental: «I believe that an excessive interest, of an emotional nature, in manual production and the *a priori* rejection of new technologies can hinder research, just as it seems absurd to expect industrial production to cover all roles».¹¹ A programme where reason and sentiment join together in a classic balance.

Paola Besana - Structures

Renata Bonfanti's travelling companion was Paola Besana, who was also a forerunner in Italy of a research that, while using the tools and materials of weaving, simply defined as art, a plastic, three-dimensional creation.

In order to understand her work, we cannot disregard her singular and constant attention to the 'technical' moment to be understood in the etymology of *téchne* which, for the Greeks, was, regardless of the spheres of operation, the ability to make by knowing those rules that no inspiration or imagination could replace. In fact, in her work, there was a

¹¹ *Ibid.*, p.15.

clear desire to weave by exploiting the intrinsic logic of the materials employed from time to time. This explains the vast interest in material cultures, including the non-European ones, which also characterises her ethnic looms collection, in the wake of paths already opened between 1935 and the 1960s by one of the Bauhaus protagonists, Anni Albers.

«I firmly believe in «what if» and «what not», both in weaving and in all the facts of life, and this is precisely what all the peoples of the world show us in their way of working.»¹² as Paola Besana testifies also with her travels that, starting in the early 1960s, brought her to Sweden and Finland, and then to New York, where she had the opportunity to study with Lily Blumenau, a leading figure in the codification of Fiber art. In fact, she was the first artist to graduate at the New York School of Textile Technology, providing a technical and conceptual approach to textile art. During a following trip to Washington, she met Irene Emery at the Textile Museum, who was engaged in compiling the monumental work *The primary structure of Fabric*,¹³ from which Paola Besana

¹² *Besana- Telai [January 15 2024]*.

¹³ *Irma Emery's study was published in 1966 after years of reconnaissance around the world to compile a complete and precise lexicon of weaving techniques, with clear descriptions, highlighting the logical relationships that guide the steps from the simplest to the most complex structures.*

deduced the method she applied to classify her private collection as well.

In her work there was also a "democratic" approach to art, revealing an alignment with those currents that dismantled the aura and distance from the work: indeed, the teaching of John Dewey (1859-1952) is alive in her method: the great American pedagogue nurtured the conviction that he could not only transmit knowledge but also make the spectator intervene in his work.

A clear evidence is the work exhibited here, which is not only modifiable in its curvilinear movements, but can also be shared in public spaces. In fact, a monumental version (fig. 2) was "unrolled" between the streets of Milan and Łódź, Poland, during the VI Międzynarodowe Triennale Tkaniny. Her comment hints at how, within a strictly "technical" operation, the dilemma of the human condition creeps in: a road made of woollen cloth and coarse cotton runs smoothly for four metres, then, with new weaves of wooden sticks, it becomes tangled for two metres, like many things in life. It then runs smoothly again for another four metres, but now showing the colour of the reverse.¹⁴

This is not the place to reconstruct all the branches of her career

¹⁴ *Besana. Strutture tessili Una strada lunga, 1978 [January, 15 2024]*.

characterised by numerous installations in which, even on a larger scale, we find the same structural rigour. In a recent exhibition, organised at the Triennale di Milano¹⁵, it was possible to revisit a significant part of her research with works that reveal their soft strength in the juxtaposition of weaves, materials and colours such as in the installation (fig. 3) created for the 5ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Lausanne, Switzerland. Her legacy is now handed over to new generations with a project aiming to make the collection and library accessible to scholars and artists.

¹⁵ *Milano 2017, pp. 418, 432.*

Bibliografia

C. CARRÀ, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano Alpes, 1923.

P.L. FORTUNATI, *Futuristi italiani all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Parigi*, in: «L'Impero», Roma, 21 giugno 1925.

D. DAVANZO POLI, *Tessuti del Novecento-Designer e manifatture d'Europa e d'America*, Skira, Milano 2007.

M. GIORDANO, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Postmedia books, Milano 2012.

M. PICCIAU (a cura di), *Off Loom - Fiber Art-Arte fuori dal telaio*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale delle Arti e tradizioni Popolari (22 gennaio-15 aprile 2015), Corraini editore, Roma 2014.

M. TABIBNIA (a cura di), *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane*, catalogo della mostra, Milano, Triennale (12 settembre - 8 ottobre 2017), Edizioni Moshe Tabibnia, Milano 2017.

E. CRISPOLTI, *La "ricostruzione futurista dell'universo" tessile*, in M. TABIBNIA (a cura di), *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane*, catalogo della mostra, Milano, Triennale (12 settembre - 8 ottobre 2017), Edizioni Moshe Tabibnia, Milano 2017, pp. 64-97.

D. DAVANZO POLI, *Arazzi, tappeti "et similia" nell'Italia del Novecento*, in M. TABIBNIA (a cura di), *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane*, catalogo della mostra, Milano, Triennale (12 settembre - 8 ottobre 2017), Edizioni Moshe Tabibnia, Milano 2017, pp.50-59.

G. LANZILOTTA, *Ricamata pittura. Mariana Elmo e l'arte dei fili incollati nell'Italia meridionale del Settecento*, in G. LANZILOTTA (a cura di), *Ricamata pittura. Marianna Elmo e l'arte dei fili incollati nell'Italia meridionale del Settecento*, catalogo della mostra (Lecce, MUST, 21 marzo-21 settembre 2021), Sfera edizioni, Mottola (TA) 2021, pp. 25-40.

M. ROMANELLI, R. BONFANTI, *Tessere la gioia / weaving joy*, Milano, Electa, 2021.

Sitografia

Depero. *Gli Anni Venti, tra Arte Meccanica, Tessuti e Pubblicità*, in <https://depero.it/gli-anni-venti-tra-arte-meccanica-tessuti-e-pubblicita/> [15 gennaio 2024].

Besana. *Telai*, in <https://www.paolabesana.it/telai.html> [15 gennaio 2024].

Besana. *Strutture tessili Una strada lunga, 1978*, in <https://www.paolabesana.it/strada-lunga.html> [15 gennaio 2024].

