

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo

Ciclo XXV

Mani italiane

**Lavorazioni tessili e industrie artistiche in Italia,
1861-1911**

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa Doloris Gloria Bianchino

Dottorando: Manuela Soldi

Sommario

SOMMARIO.....	I
PREMESSA	1
PARTE I: LA RIFLESSIONE SULLE ARTI APPLICATE IN ITALIA ED IN EUROPA.....	23
1.LINEAMENTI DEL DIBATTITO EUROPEO SULL'ARTE APPLICATA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO	25
Le arti applicate prima delle rivoluzioni	27
Arte, artigianato industria: un confronto aperto.....	31
<i>Il rifiuto.....</i>	<i>35</i>
<i>Collaborare per migliorare.....</i>	<i>44</i>
<i>Stile e arti applicate: Semper, Riegl, Wölfflin</i>	<i>49</i>
Percorsi e posizioni intorno all'arte applicata nel corso del Novecento	53
2. IL MONDO DELLE ARTI APPLICATE ITALIANE TRA OTTOCENTO E NOVECENTO.....	67
Industrie artistiche "pericolanti" tra tradizione e progresso.....	76
<i>Industria vs artigianato</i>	<i>78</i>
<i>Il rinnovamento estetico dell'oggetto d'uso.....</i>	<i>82</i>
<i>La ricerca di un punto di riferimento. Stili e tradizione contadina tra dibattito critico ed esposizioni</i>	<i>84</i>
Il progresso delle arti attraverso la formazione degli artefici: museo, disegno, scuola.....	99
L'opera divulgatrice di Alfredo Melani e l'avvento dello Stile Nuovo.....	125
La scuola e i lavori femminili	130
PARTE II: DALLA PROMOZIONE ALLA PRODUZIONE LA RIQUALIFICAZIONE DEI LAVORI FEMMINILI TRA OTTOCENTO E NOVECENTO	135
1. IL RACCONTO DEL RICAMO TRA STORIA E TECNICA.....	139
La scoperta di una storia del merletto e del ricamo	140
<i>L'Origine ed uso delle trine a filo di refe di Antonio Merli e il trattato sul ricamo dell'abate Nardi</i>	<i>140</i>
<i>La History of lace di Fanny Bury Palliser e la collezione del South Kensington Museum.....</i>	<i>142</i>
<i>Gli scritti di Michelangelo Jesurum.....</i>	<i>146</i>
<i>Joseph Séguine e Ernest Lefébure.....</i>	<i>148</i>
<i>I testi sul merletto di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof</i>	<i>150</i>
<i>Alfredo Melani e i lavori femminili.....</i>	<i>151</i>
<i>La relazione di Vittorio Stringher e l'attività di Cora Slocomb di Brazzà.....</i>	<i>155</i>
<i>Giacinta Romanelli Marone ed Edvige Salvi.....</i>	<i>157</i>
<i>L'opera di Elisa Ricci e lo studio storico del tessile in Italia</i>	<i>159</i>

L'illustrazione e la descrizione tecnica dei lavori femminili	161
Il problema dei modelli.....	171
2. SVILUPPO E PROMOZIONE DELL'ARTIGIANATO TESSILE TRA ASSOCIAZIONISMO FEMMINILE E INDUSTRIALIZZAZIONE.....	183
La produzione tessile italiana dopo l'Unità, uno sguardo alle esposizioni degli anni Sessanta.....	193
La Prima Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili, Firenze, 1871	198
<i>Cronologia dell'esposizione e qualche dato</i>	200
<i>La proposta di un Museo Nazionale dei lavori femminili a Firenze</i>	207
<i>Un bilancio</i>	210
L'impatto della Scuola di Burano tra arti applicate, economia ed esposizioni.....	212
<i>Il caso Jesurum</i>	214
<i>Gli esordi della Scuola di Burano</i>	216
<i>La scuola di Burano e il tessile italiano alle esposizioni tra anni Settanta e Ottanta: arte o industria?</i>	217
<i>La prassi e i modelli</i>	228
<i>Margherita di Savoia e i lavori femminili</i>	233
Tra Venezia e Roma: associazionismo, simbolismo e riscoperta delle arti popolari.....	236
<i>Esposizione retrospettiva e contemporanea di tessuti e merletti antichi in Roma, 1887</i>	236
<i>L'esposizione Beatrice, Firenze, 1890</i>	242
<i>L'impegno di Cora di Brazzà e l'associazionismo femminile negli anni Novanta</i>	247
<i>Il recupero della tradizione "rusticana"</i>	250
<i>Merletti e ricami fin de siècle tra estetismi, macchinismi e folclore</i>	255
<i>Costume ed esposizioni negli anni Novanta</i>	262
<i>La mostra dell'ornamento femminile (1500-1850) di Roma del 1908</i>	264
La mostra dell'Operosità femminile (1902) e la nascita delle Industrie femminili italiane.....	268
<i>Ruskin e le donne italiane</i>	272
<i>Tradurre l'ideale in pratica</i>	273
<i>Le Ifi nel padiglione delle arti decorative all'esposizione di Milano del 1906</i>	278
<i>Saper unire distinguendo: i modelli delle Ifi</i>	283
Uno sguardo alle produzioni locali	289
Corsi e ricorsi del filo. La ricerca di nuovi modelli nel primo dopoguerra.....	326
3. L'IDEA E IL PROGETTO DI UNA MODA ITALIANA DALL'UNITÀ A ROSA GENONI	333
Un'idea di moda italiana tra militanza, pragmatismo ed utopia	339
<i>Una moda nazionale senza una nazione</i>	340
<i>Il periodo postunitario</i>	342
<i>Il progetto dell'esposizione campionaria di abbigliamento femminile in Firenze, 1876</i>	348
Rosa Genoni	351
<i>Rosa Genoni e la moda italiana all'Esposizione del Sempione</i>	352
<i>Il percorso di Rosa oltre l'esposizione</i>	355

APPENDICE TESTI.....	369
DA FANNY BURY PALLISER, A <i>HISTORY OF LACE</i>, 1865	371
DA PIETRO GIUSTI, SULLE INDUSTRIE ORNAMENTALI IN ITALIA. PENSIERI DI P. GIUSTI PROFESSORE NEL R. MUSEO INDUSTRIALE ITALIANO IN TORINO, 1867	373
I.....	373
COMUNICATO DEL COMITATO CENTRALE AGLI ESPOSITORI IN OCCASIONE DELLA CHIUSURA DELLA PRIMA ESPOSIZIONE NAZIONALE DEI LAVORI FEMMINILI, 1871	377
CIRCOLARE DEL COMITATO CENTRALE PER L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DEI LAVORI FEMMINILI IN FIRENZE, N° 1035 DEL 17 GIUGNO 1871.....	379
FRANCESCO DALL'ONGARO, MODA FRANCESE E MODA ITALIANA, 1871	381
I.....	381
II	381
III	383
BRANO DA DI PALO IN FRASCA... 1875	387
PROGETTO PER UNA ESPOSIZIONE CAMPIONARIA DI PRODOTTI NAZIONALI PER L'ABBIGLIAMENTO FEMMINILE SUL FIGURINO DI PARIGI PROMOSSA DALLA DITTA EMILIA BOSSI	401
LETTERA DI DEMETRIO CARLO FINOCCHIETTI AL MINISTRO... SUL PROGETTO DI EMILIA BOSSI	413
RELAZIONE DI OLGA OSSANI LODI SU INCARICO DEL MINISTERO DI AGRICOLTURA INDUSTRIA E COMMERCIO ESPOSIZIONE DI TESSUTI, TAPPEZZERIE, MERLETTI TENUTA NEL PALAZZO DELLE BELLE ARTI NELL'ANNO 1887	417
1°- Merletti	417
2°- Tessuti	422
DA ALFREDO MELANI, DECORAZIONE E INDUSTRIE ARTISTICHE, 1888.....	431
Introduzione alla prima edizione ^I	431
PREFAZIONE DISEGNI PER RICAMO DI ALFREDO MELANI.....	437
AL VISITATORE:	441
ANGELICA RASPONI, <i>I LAVORI DI ARACNE</i>, 1906	449
INTERVENTO DI ROSA GENONI AL PRIMO CONGRESSO DELLE DONNE ITALIANE, 1908	451
DALL'INTRODUZIONE DI TERESITA E FLORA ODDONE, LAVORI FEMMINILI.....	461

Premessa

Accostandosi all'analisi delle tendenze e dei modelli sottesi alla produzione dei manufatti tessili a cavallo tra Ottocento e Novecento, ciò che forse colpisce di più, se non per l'originalità, sicuramente per l'imponenza del fenomeno, è il rapporto dialettico che coloro che gestivano a vario titolo le realtà produttive e didattiche intrattenevano con gli stili storici e con la tradizione artigianale del nostro paese. In larga misura questa tensione può essere ricondotta a considerazioni valide per altre manifestazioni dei revivals¹ e degli eclettismi² che hanno informato l'Ottocento

-
- 1 Non è possibile utilizzare questo termine in ambito storico artistico senza ricordare lo studio sul Gothic Revival di Sir Kenneth Clark, *Il revival gotico. Un capitolo di storia del gusto*, trad. it. di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1970 (*The Gothic Revival*, London, Holt Rinehart and Winston, 1962³ [1950]). L'opera infatti delinea gli sviluppi di un argomento poco trattato fino alla sua prima comparsa nel 1928 (successive riedizioni apparvero nel 1949 e nel 1962), riscoprendo in particolare la figura di Pugin, e riflette sul rapporto con il passato che intrattenevano gli esponenti di questa tendenza. Sebbene l'opera sia dedicata in massima parte all'architettura, è lo stesso autore, tirando le conclusioni della sua riflessione, a notare come il Gothic Revival sia tra i principali motori del movimento delle Arts & Crafts, che a sua volta viene definito *"lo sviluppo più promettente e deludente"* (ibidem, p. 218). Una lettura a tutto tondo del fenomeno dei revival venne invece tentata da Argan nell'opera collettiva da lui curata nel 1974, dove a suo nome compare un testo che tenta di definirne il concetto in senso generale. In primis quello che Argan rileva è il tipo di rapporto che il revival intrattiene con il passato e il presente: *"Il revival ... nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito... Il passato, che nella storia è pensato, nel revival è agito; ma rimane da vedere se quel non poter vivere se non rivivendo non nasca da una fondamentale incapacità o non volontà di vivere"*. Lo studioso istituisce subito un parallelo tra lo sviluppo di questo fenomeno in campo artistico e la rivoluzione industriale: *"Poiché il revival stringe tra passato e presente una relazione operativa, è comprensibile che si manifesti principalmente nella sfera dell'arte, in cui il pensiero è inseparabile dal fare; ma questo segregarsi dell'arte, nel momento stesso in cui l'arte viene emarginata dal sistema delle attività produttive, dissimula un atteggiamento rinunciatario. Si afferma bensì che l'arte è la vita 'vera' ma ciò non toglie che la politica, l'economia, l'industria siano la vita 'reale': in tutti i revivals è evidente la tensione tra una verità e una realtà che non è più possibile far collimare e tra le quali, dunque, bisogna scegliere"*. I revivals dell'era industriale condividono la caducità della moda, e benché nascano come reazione alla società dell'era industriale e ai suoi spiccati caratteri borghesi, gli elementi formali che li caratterizzano vengono velocemente accettati proprio dalla società borghese e *"degradati"* (questo il termine che usa Argan) a mode; è interessante vedere come, d'altro canto, essi vengano efficacemente descritti come l'antitesi del realismo in pittura, inteso a sua volta come il linguaggio più efficace nella critica della società borghese. I revivals non possono comunque essere detti reazionari appunto perché non mirano a restaurare semplicemente linguaggi artistici e valori dati, ma tendono piuttosto a evadere verso un passato che, secondo Argan, è un vagheggiamento che assume la stessa consistenza dei fantasmi, un passato che assurge a ideale in virtù di un atteggiamento fideistico, ma non a modello; insomma, *"non ritorno al passato ma ritorno del passato"*. Argan sottolinea inoltre il legame con la cultura popolare che molti dei revivals intrattengono e che sarà fondamentale tenere in considerazione analizzando il campo del tessile. Cfr. Giulio Carlo Argan *Il Revival* in *Il Revival*, a cura di Giulio Carlo Argan, Milano, Mazzotta, 1974, pp. 7-33.
- 2 Cfr. Luciano Patetta, *I risorgimenti nazionali, il progresso e i revival in Europa*, in *L'architettura dell'eclettismo. Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita, sui quadri storici, i monumenti celebrativi e il restauro degli edifici*, atti del 13° convegno sull'Architettura dell'eclettismo, Jesi, 27-

*estendendo le proprie propaggini, specie per quanto riguarda l'architettura, ben oltre il volgere di quel secolo; produzioni che molto spesso non hanno riscosso pareri positivi*³. Tuttavia, sono ravvisabili nel fenomeno elementi più peculiari, determinati per lo più dalle modalità di produzione di questi manufatti, e dalla storia del settore tessile italiano, fattori che determinano la necessità di soffermare la nostra attenzione su alcune problematiche, inserendo sì tale fenomeno in un più ampio contesto, per l'appunto revivalistico, ma non considerandolo una delle tante e scontate manifestazioni di un gusto diffuso.

*Per prima cosa, naturalmente, esiste un problema di stile, laddove per stile*⁴ *intendiamo la codifica formale dell'aspetto esteriore del manufatto, che viene espressa sulla base di*

28 settembre 2010, a cura di Loretta Mozzoni, Stefano Santini, Napoli, Liguori, 2011, pp. 13 e segg.

- 3 Si cita l'incipit di un saggio di Agnoldomenico Pica, del resto protagonista della stagione razionalista, in un volume sull'artigianato italiano: *"va riconosciuto che, dalla metà dell'Ottocento, la decadenza della produzione artigiana in ignobile paccottiglia o in rigurgiti pseudostilistici ha largamente giustificato il graduale spegnersi di un favore che aveva tradizioni secolari. Il confusionario eclettismo ottocentesco e la disinvolta disponibilità ai cento gusti e ai cento pseudostili aveva finito per mortificare un campo nel quale, al più, ci si poteva imbattere in accurate contraffazioni... le arti minori di fine e inizio di secolo, non si liberano dalla pratica della imitazione, della ripetizione stereotipa, dello stilismo pseudostorico nella strana convinzione che la bellezza non possa avere se non connotati perenti"*. Cfr. Agnoldomenico Pica, *Presenza dell'artigianato creativo nell'Italia contemporanea* in AA.VV., *Storia dell'artigianato italiano*, Milano, Etas, 1979, pp. 60 e segg. Pica riconosce qualche elemento di vivacità al momento Liberty con l'esposizione di Torino e l'opera divulgativa di Vittorio Pica e Alfredo Melani, e all'atteggiamento di Gabriele D'Annunzio che vorrebbe porsi a ispiratore delle arti del tempo e, sulla scia di Ruskin e a Morris, prova a farsi promotore dell'artigianato, pur con scarsi risultati, e ancora all'azione della Società Umanitaria, e di Aemilia Ars.
- 4 Già nell'opera di Goethe si rintraccia, agli albori della modernità, la coscienza che il problema dello stile non è una questione meramente formale ma qualcosa che pertiene ad una visione del mondo, o meglio alla visione del mondo, nel senso di massimo grado di imitazione della natura che dà luogo ad un linguaggio universalmente condiviso (cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, traduzione di *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, in *"Der Teuske Merkur"*, 1789, Milano, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 63-65). Particolarmente significative per l'epoca che affrontiamo sono certamente le definizioni di "stile" e di "stili" che propone l'architetto, critico e restauratore francese Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) nel suo *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI a XVI siècle* (1854-1868, 10 voll.): *"Vi è lo stile, vi sono gli stili. Gli stili sono i caratteri che permettono di distinguere tra loro le scuole e le epoche. Gli stili dell'architettura greca, romana, bizantina, gotica, differiscono talmente tra loro che è agevole classificare i monumenti prodotti da queste arti diverse. Sarebbe stato più vero dire: la forma greca, la forma romana, la forma gotica, e non applicare a questi caratteri particolari dell'arte la parola stile, ma essendo ormai invalso l'uso si dice: lo stile greco, lo stile romano, ecc. ... Cosa è dunque lo stile? È la manifestazione in un'opera d'arte di un ideale fondato su un principio. Stile può anche intendersi come modo cioè adattamento di una forma dell'arte ad un oggetto. Nell'arte vi è dunque lo stile assoluto e lo stile relativo. Il primo domina ogni concezione e il secondo si modifica in base alla destinazione dell'oggetto..."*. Cfr. l'antologia *L'architettura ragionata*, curata da Maria Antonietta Crippa e tradotta da Adriana Maria Colombini Mantovani, Milano, Jaca Book, 1981, ad vocem, pp. 301 e segg. Le posizioni storiciste di Riegl e di Wölfflin tenderanno, in seguito, a sbilanciare l'interpretazione dello stile in chiave sociale piuttosto che in chiave individuale, sia per quanto riguarda il concetto di Kustwollen che quello di forma espressa da una *"storia dell'arte senza nomi"*, come vedremo meglio in seguito, pur senza sminuire l'apporto dei singoli al processo

creativo. Il concetto del duplice statuto dello stile viene ripreso anche da Henry Focillon nella sua *Vie des formes* dove emerge una visione dell'arte estremamente legata ai valori formali, accennando però ad uno stile assoluto che rappresenta l'elemento di valore eterno ed eternabile dell'opera d'arte, *"Lo stile è un assoluto: lo stile è una variabile. La parola stile preceduta dall'articolo definito indica una qualità superiore dell'opera d'arte, quella che le permette di sfuggire al tempo, una specie di valore eterno... con questa nozione l'uomo esprime il suo bisogno di riconoscersi nella sua più larga intelligibilità, in ciò che vi è di stabile e di universale, al di là delle ondulazioni della storia, al di là del locale e del particolare. Uno stile, invece, è uno sviluppo, un insieme coerente di forme unite da una reciproca convenienza, ma l'armonia si cerca, si fa e si disfà in diversi modi..."* (Henri Focillon, *Vita delle forme*, trad. it. di Sergio Bettini, Torino, Einaudi, 1987 (*Vie des formes*, Leroux, Paris, 1943, pp. 12-13). Ma nel contempo Focillon individua un insieme di stili, fatti di *"elementi formali, che hanno valore di indice, che ne sono il repertorio, il vocabolario e, talora, il potente strumento. Più ancora, ma con minore evidenza, una serie di rapporti, una sintassi"*, riconoscendo la possibile compresenza di più stili, ammettendo variazioni indotte dalla tecnica utilizzata (ibidem, pp. 14-15), e limitando invece il legame con l'ambito storico-sociale: *"Ogni stile attraversa parecchie età, parecchi stati. Non si tratta di assimilare l'età degli stili all'età degli uomini: ma la vita delle forme non si fa a caso, non è per nulla uno sfondo di decorazione ben adattato alla storia e prodotto dalle sue necessità..."* (ibidem, p. 18). Anche lo storico dell'arte d'origine lituana Meyer Shapiro ha condotto nel corso della sua lunga carriera una riflessione sul concetto di stile che lo ha portato a darne una definizione strettamente legata alla fissazione di valori condivisi all'interno di gruppi umani. Oltre un secolo dopo Viollet-le-Duc, insomma, *"l'ideale fondato su un principio"* trova ancora espressione nell'idea di uno stile come insieme di forme condivise all'interno di un gruppo. Nell'incipit del saggio *Style*, che, pubblicato per la prima volta in *"Antropology today: An inventory"* (a cura di A.L. Kroeber, The University of Chicago Press, Chicago, 1953), trova la sua forma definitiva nella raccolta di scritti *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society* (Georges Braziller Inc., New York, 1994), Shapiro afferma infatti: *"Per «stile» si intende la forma costante – e talvolta gli elementi, le qualità e le espressioni costanti – dell'arte di un individuo o di un gruppo. Il termine si applica anche al complesso dell'attività di un individuo o di una società: si parla, per esempio, di «stile di vita» o di «stile di una civiltà»"*, Shapiro però non si ferma qui e dà diverse definizioni in base alle discipline dove il concetto è operante, specificando che per lo storico dell'arte esso rappresenta *"un oggetto d'indagine"* ma assume validità anche come *"un criterio per stabilire la data e il luogo d'origine delle opere e come mezzo per ricostruire i rapporti tra le diverse scuole artistiche"*, e ancora esso rappresenta soprattutto *"un sistema di forme dotate di una qualità e di un'espressione portatrice di significato, che permette di riconoscere la personalità dell'artista e la visione del mondo di un gruppo. In seno al gruppo, inoltre, è veicolo di espressione capace di comunicare certi valori... attraverso la suggestività emotiva delle forme"* infatti *"esaminando la successione temporale e spaziale delle opere d'arte, mettendo in relazione le variazioni stilistiche con gli eventi storici e le mutevoli caratteristiche di altri campi della cultura, lo storico dell'arte tenta, con l'ausilio di nozioni psicologiche elementari e di teorie sociali, di spiegare i cambiamenti di stile o certe caratteristiche specifiche... fasi e processi tipici dell'evoluzione delle forme"*. Per lo storico della cultura o il filosofo della storia esso è *"una manifestazione della cultura nel suo complesso, il segno visibile della sua unità..."* in quanto individua *"forme o caratteristiche comuni a tutte le arti di una cultura lungo un arco di tempo significativo"* (pp. 3-6). Egli evidenzia infine che il critico annette al concetto di stile un giudizio di valore, applicando questa *forma mentis* non solo allo stile individuale ma anche a quello di un dato periodo, per questo talora le epoche che non hanno uno stile ben definito che impernia su di sé la gran parte delle produzioni artistiche sono state ritenute deboli e decadenti. Shapiro sottolinea inoltre il fatto che uno stile non è mai definito in senso logico e assoluto, ma anzi ogni stile si definisce in relazione agli altri, eppure nella sua definizione si possono rintracciare delle costanti: elementi formali, che mutano a velocità diverse e non sono influenzati in maniera evidente dal materiale e dalla tecnica, in completo disaccordo con le teorie semperiane, i rapporti formali, che permettono l'identificazione delle varianti regionali, e le qualità. Shapiro rileva comunque che lo studio degli stili tende ad evidenziare *"una correlazione sempre più profonda tra forma ed espressione"* (pp.7-11). Shapiro nel suo contributo suddivide gli studi sullo stile in diversi ambiti: alcuni di matrice evoluzionistica, altri basati su un'interpretazione ciclica della storia, oppure focalizzati sul contenuto, sui risvolti psicologici, su quelli sociali. Fra gli studiosi più interessati all'ambito sociale, ricordiamo ad esempio l'opinione in proposito di Arnold Hauser, che giunge a riconoscere alla storia dell'arte una sorta di primato nell'isolamento del concetto di stile, reso inevitabile dalla *"circostanza che tante opere dell'arte figurativa sono giunte a noi senza i nomi dei*

un linguaggio segnico comune e costruito per l'appunto sulla condivisione di specifici valori. La forma di un oggetto risponde infatti anche a valenze comunicative, e concorre a soddisfare l'esigenza di collocarlo all'interno di un determinato contesto culturale; la funzione comunicativa diventa preminente quando il fine principale di tale oggetto è quello estetico. Nel nostro caso, come è stato più volte osservato nell'ambito dell'artigianato e del design⁵, la forma dell'oggetto d'uso tende a comunicare la funzione per la quale tale oggetto è stato concepito⁶.

loro autori e senza notizie sull'epoca della loro origine, il che indusse gli storici dell'arte a concentrarsi sulle 'caratteristiche storico evolutive'" per "cercare di trarne punti fermi sulla provenienza delle opere", un atteggiamento che ha poi influito sulla storia della cultura, intesa come "storia dello sviluppo delle grandi idee organizzative e strutturali". Una posizione che si ricollega del resto al tentativo di Heinrich Wölfflin di isolare i concetti basilari dell'arte. Cfr. Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte*, trad. it. di Giuseppe Simone, Torino, Einaudi, 1969 (*Philosophie der Kunstgeschichte*, C.H. Beck's Verlagsbuchhandlung, München, 1958), p. 173. Anche Irving Lavin, introducendo i tre saggi sullo stile di Panofsky, ricorda come anche il fondatore dell'iconologia, ritenesse lo stile "il problema centrale che legittima la storia dell'arte come campo di ricerca autonomo", sebbene l'interesse verso i problemi ad esso legati sia scemato dopo gli anni Trenta. Cfr. Erwin Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lavin, trad. it. a cura dell'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, Milano, Electa, 1996 (*Three Essays on Style*, Cambridge (MA), MIT Press, 1995), p. 9. In quanto principio fondante, naturalmente, la storia dei contributi principali atti a definirne lo statuto è ovviamente molto complessa, ci limitiamo in questa sede a fornire testimonianza di alcune delle voci principali funzionali a comprendere l'entità del problema.

- 5 Convien dare subito conto, sia pure in forma di nota breve, del complesso rapporto che intercorre tra i domini dell'arte, del design e dell'artigianato. La definizione di design, infatti, è stata spesso data in contrapposizione con quella di artigianato, concetto la cui definizione del resto non è per noi meno interessante; il terzo termine di paragone è solitamente l'arte (in questo caso è generalmente riconosciuto che il divaricamento tra i due concetti di arte e artigianato risale al XV-XVI secolo). Renato De Fusco ha recentemente descritto l'artigianato come opera senza progetto, che definisce la propria forma nel suo farsi: "...l'opera dell'artigiano può considerarsi addirittura priva di progetto. Ciò si riscontra in quelle operazioni meramente esecutive, ovvero copia dei modelli preesistenti. In questo stadio, per così dire, primordiale, l'artefice non si avvale di alcun grafico progettuale, trovandolo come incorporato nella forma-modello che imita e replica. A un livello superiore, l'oggetto d'artigianato può essere realizzato sulla scorta di un progetto, ma esso non precede l'esecuzione, nasce in sincronia con la lavorazione che, diciamo così, progetta la forma nel suo farsi... il livello ulteriore è quello in cui l'artigiano redige prima un progetto e poi passa ad eseguirlo. Ma in generale si tratta di un progetto sui generis: esso non ha quel grado di definizione richiesto ad un progetto di design. Opera di un professionista che sta al di fuori dell'ambiente fisico della lavorazione, il progetto di design non può per definizione essere modificato in corso d'opera, deve contenere tutte le indicazioni per gli esecutori, non ammette imprevisti, è una espressione ne varietur. Viceversa il progetto dell'artigiano, essendo quest'ultimo ideatore ed esecutore, è una prefigurazione di un oggetto suscettibile di ogni manipolazione in corso d'opera, è una sorta di promemoria che l'artefice fissa per se stesso o al massimo per il gruppo dei suoi più stretti collaboratori... Un caso a parte è quello in cui l'artigiano è chiamato a eseguire un modello, nato sì da una progettazione dettagliata ma da completarsi appunto con un modello in scala reale. In tale circostanza, l'artefice, per un verso, collabora alla progettazione stessa, per un altro, applica solo la sua perizia di mero esecutore...". De Fusco si dedica infine a definire l'artigianato artistico: "non... quel tipo di produzione volto alla manipolazione e alla copia di oggetti comunemente intesi come 'artistici', specie per la materia preziosa adoperata, bensì tutte quelle lavorazioni con intento altamente qualitativo quale che sia la natura dei materiali e il genere di articoli". De Fusco osserva dunque che, di fatto, il procedimento artigianale è più vicino a quello artistico che a quello del design, sebbene anche quest'ultimo spesso abbia necessità di interventi di carattere artigianale. E ancora,

postula che l'artista è "*inventore per antonomasia*", l'artigiano "*applicatore della qualità estetica ad un oggetto pratico*", il designer "*l'autore di un progetto volto a fissare la qualità alla quantità*" (Renato De Fusco, *Filosofia del design*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 114-121); una definizione di design era già stato delineato del resto nella sua *Storia del design* del 1985, in cui riconosce quali caratteristiche fondanti di questo tipo di produzione: progetto, produzione, vendita, consumo.

Gillo Dorfles nota invece come il momento artistico, nei diversi procedimenti, intervenga in momenti differenti: per il design solo in quello iniziale, per quello artigianale invece in quello finale, il che ne fa una pratica ormai elitaria. Per lui la principale caratteristica dell'artigianato risulta essere la componente manuale che conferisce al singolo prodotto unicità; principali caratteristiche del prodotto del disegno industriale sono invece la serialità, la produzione meccanica, e la componente estetica che va fatta risalire al momento progettuale e non ad un intervento manuale (Gillo Dorfles, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 9-14 e 32-35, ma tale concetto era già stato esplicitato nella voce *Industrial design* redatta per l'*Enciclopedia universale dell'arte*, Firenze, Istituto per la Collaborazione culturale-Sansoni, 1958, vol. VII, pp. 520 e segg.).

Argan a sua volta identificava la differenza tra i due metodi di produzione basandola soprattutto sui concetti di serie e pezzo unico, che non esclude componenti emozionali: "*L'oggetto d'artigianato racchiude in sé il segreto del mestiere, l'esperienza maturata in un lungo tempo di lavoro, in un periodo di esistenza umana: è possibile assumere verso l'oggetto un atteggiamento sentimentale, amarlo. Non possiamo amare le cose immagini dell'industria, anche se non possiamo evitarne la presenza. Sono l'effetto di un atto meccanico, non sono fatte da nessuno in particolare, la tecnica che le ha fatte non è un segreto per nessuno. Sono unità nella serie: l'oggetto dell'artigianato nasce e muore come noi, la cosa industriale ha sempre dietro di sé – lo spiega amaramente Günther Anders – una spare-thing, una cosa di ricambio; non finisce, si riproduce all'infinito. La stessa funzione che l'ha prodotta la ri-produce...*" (cfr. Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 45), e per quanto riguarda il terzo termine di paragone, l'arte, rileva che essa in età moderna aveva sciolto il legame con l'artigianato, guadagnandosi un ruolo di portatrice di modelli culturali, e che la sostituzione dell'industria all'artigianato rende la tecnica autosufficiente, confinando il procedimento artistico nel progetto e differenziando il progetto del prodotto industriale con fini meramente commerciali da quello artistico, che contiene sempre elementi critici (ibidem, p. 66). La voce *Artigianato* dell'*Enciclopedia Universale dell'arte* (cit., Vol. 1, pp. 799-816) ne dà semplicemente questa definizione: "*elaborazione di oggetti d'uso e ornamentali mediante operazioni manuali e strumentali che consentono all'operatore il controllo diretto del prodotto in tutte le fasi dell'esecuzione*", specificando che esso designa anche gli oggetti prodotti, che hanno la tendenza a reiterare modelli precedenti e che esso designa anche un apprezzamento qualitativo, per indicare che un manufatto "*non è riuscito ad elevarsi a livello dell'arte e rimane documento della normale produzione*". Si chiarisce poi che gran parte della produzione artigiana mira a soddisfare esigenze meramente pratiche, ma che in ogni epoca e in ogni settore sono stati prodotti oggetti considerati dalle stesse culture che li hanno concepiti, o dalle generazioni successive, quali vere opere d'arte. Anche in questo caso però il principale termine di paragone è l'industria, caratterizzata dalla grande serie, che ha mantenuto livelli qualitativi più bassi fino all'avvento della tecnologia. La voce descrive il "*ciclo storico*" dell'artigianato come avente il suo apice tra XI e XIV secolo, un ciclo strettamente legato alla civiltà urbana, dove rappresenta il principale mezzo di produzione di valore. La nascita di forme di governo basate sul potere di un'*élite* generò poi il distacco tra artigianato e arte, con lo specializzarsi dell'attività, che prelude anche all'avvento della prassi manifatturiera della divisione del lavoro. Viene anche notato come il progresso dell'artigianato si basi su innovazioni delle quali si valuta l'efficacia empiricamente e non attraverso la tecnologia. Vengono infine isolate alcune attività che esulano dal mondo commerciale ma rivestono negli ultimi decenni un particolare interesse per la critica, tra i quali anche l'artigianato "*femminile o domestico*". Luigi Salerno descrive infine il tentativo di rivitalizzare l'artigianato tra XIX e XX secolo da parte delle classi intellettuali come nefasto per questo tipo di produzione, in quanto generò oggetti troppo costosi che vennero facilmente imitati a costi più contenuti dall'industria. Dorfles, nella già citata voce sul design nella stessa enciclopedia condivide l'osservazione sulla chiusura del ciclo dell'artigianato per lo meno dal punto di vista economico, ma ne ammette la sopravvivenza come "*sottoprodotto delle arti pure*" con le quali condivide preziosità della materia e unicità (caratteristiche peraltro messe in dubbio dagli sviluppi dell'arte novecentesca da Duchamp in poi), conferendo al design il ruolo di tramite tra masse e arte nella sua più autentica accezione.

Non sono nemmeno da trascurare, nella definizione del messaggio veicolato da un oggetto, le dinamiche sociologiche: il medesimo stile può essere utilizzato e letto in modo più o meno consapevole a seconda del livello culturale e del contesto di riferimento di chi realizza l'oggetto (fisicamente o progettualmente), e di quello di chi lo osserva e ne fruisce⁷. Premesso ciò, il problema è acuito dal fatto che l'Ottocento produca interminabili discussioni intorno agli stili e allo stile, proprio perché alla ricerca disperata di un'espressione propria; senza riuscire, suo malgrado, a riconoscere la propria peculiarità nella riflessione e nella dialettica con il passato. Accostandosi al dedalo di prese di posizione, auspici ed utopie che costellano il dibattito coevo, non può infatti che tornare alla mente l'immagine hauseriana di uno stile che si codifica solo a posteriori come tale, e di un presente "sempre senza regola e

Altra caratteristica che emerge dal confronto tra le due voci è la maggiore tendenza all'obsolescenza dell'oggetto industriale rispetto a quello artistico e artigianale, costruito a "regola d'arte" per veicolare il suo valore nel tempo, a differenza del primo che è più soggetto alle mode perché inserito in un meccanismo di consumo. Dorfles cita Addison e Burke per dimostrare come l'accostamento di bellezza e novità abbia comunque radici molto profonde, per poi ricondursi alla categorizzazione operata da Louis Christiaan Kalff (cfr. *La mode dans l'esthétique industrielle* in "Esthétique industrielle" n. 28, 1957), che riconosce, all'interno della grande categoria degli oggetti prodotti secondo un progetto preliminare ed in serie, che secondo l'autore sono le condizioni necessarie per l'appartenenza al dominio dell'estetica industriale, prodotti nei quali prevale la natura funzionale, la quale difficilmente si accompagna a implicazioni "affettive" anche quando è in diretto contatto con il pubblico, altri dove emerge la componente tecnologica, altri ancora nei quali la componente principale è quella decorativa.

A voler ben guardare, in realtà già John Ruskin pone le basi per una distinzione tra arte e oggetto industriale sottolineando che le opere d'arte hanno il dono di rimanere pregevoli anche quando sono in rovina: egli di fatto le differenzia implicitamente dagli oggetti d'uso comune, che hanno ragione d'esistere poiché svolgono una funzione, capacità che decade con l'alterazione e l'obsolescenza della forma, e in particolare dai prodotti industriali, che, posti sul mercato come merce, devono esaurire il loro valore il più velocemente possibile.

- 6 Jan Mukařovský nel suo *Il significato dell'estetica*, descrive il fenomeno esploso nel campo dell'artigianato tra Ottocento e Novecento: proprio il bisogno di riposizionamento dovuto al confronto con l'industria, determinò un eccesso di attenzione alla decorazione che pregiudicò spesso l'aspetto funzionale. Cfr. Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, trad. it. di Sergio Corduas, Torino, Einaudi, 1973 (*Studie z estetiky*, Odeon, Praga, 1966), pp. 13 e segg.
- 7 In sintesi è ormai riconosciuto che l'atto artistico per veicolare un messaggio debba presupporre l'utilizzo di un codice comune a artefice e pubblico (cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto. L'arte di oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Skira, Milano, 2004, p. 82, edizione riveduta del testo delle conferenze tenute alla Western Reserve University of Cleveland nel 1955, edito per la prima volta da Lerici nel 1958). Pensare l'oggetto come veicolo di un messaggio ci riconduce inevitabilmente alle teorie del linguaggio elaborate in ambito semiotico, a partire dall'*Aesthetics and the Theory of Signs* ("Journal of Unified Science", 1939) di Charles Morris, passando per l'accettazione dei rivolti sociali dell'interpretazione semiotica dell'opera d'arte in quanto segno condiviso tra vari individui (cfr. Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica...* cit.), fino a giungere alla nozione di *testo* con Umberto Eco, che supera l'approccio prettamente visivo e permette di allargare enormemente il campo d'indagine. Particolarmente utili a ricostruire lo sviluppo delle teorie semiotiche relative all'estetica e alla critica risulta ancor oggi il testo di Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 1985, e Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, trad. it. e cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi, 2002.

abbandonato all'arbitrio dell'individuo". Solo in prospettiva storica l'intrico di soluzioni proposte non appare più somma di espressioni individuali ma delinea un'immagine riconoscibile⁸.

Il caso italiano e il periodo analizzato determinano poi la necessità di confrontarci con un'ulteriore variabile: la codificazione di un linguaggio che sia immediatamente riconoscibile come nazionale, non solo per quanto riguarda le arti figurative e l'architettura, ma anche per l'arte applicata, sulla base del confronto con una tradizione storico artistica illustre ma più facilmente ricostruibile su canoni regionali e locali che in una dimensione nazionale. Le strategie applicabili possono essere diverse, e vanno dal riconoscimento di un unico stile quale preminente sugli altri e più genuinamente italiano, al riconoscimento di una specificità proprio nell'eterogeneità di soluzioni locali che, intese coralmemente, diventano patrimonio comune. Diviene dunque necessario agire su più fronti, sia quello storiografico-critico che quello didattico, per dare al paese una memoria e un patrimonio condivisi, dei modelli riconosciuti ai quali nuove generazioni di operatori "italiani" potranno coscientemente ispirarsi. Le strategie messe in atto a livello generale per stimolare il confronto e l'individuazione di modelli, per formare un pubblico e una generazione di artisti e artigiani per l'appunto "italiani" che li condividano saranno necessariamente parte del nostro discorso⁹.

Dato questo elemento, va poi definito il nostro punto di vista rispetto a altri nodi concettuali del dibattito culturale e sociale ottocentesco: la dicotomia irrisolta tra il lavoro manuale, l'impero della macchina e l'impatto che la diffusione della produzione seriale e standardizzata ha in campo artistico. Uno scontro che in campo tessile emerge fin dai prodromi della rivoluzione industriale e culmina già nell'introduzione del telaio

8 Immagine vividamente delineata in Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte...* cit., pp. 24-25.

9 Sul problema della costruzione di un'identità culturale condivisa tra Ottocento e Novecento cfr. E. Scarcella, *Intorno alla discussione sulla storia d'Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Identità nazionale e valori universali nella moderna storiografia filosofica*, a cura di Gregorio Piaia, Riccardo Pozzo, Padova, CLEUP, 2008 e Anne Marie Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, 2011. Per quanto riguarda le questioni più strettamente legate all'arte ricordiamo Giacinto Di Pietrantonio, Maria Cristina Rodeschini, *Il Belpaese dell'arte. Etiche ed estetiche della nazione*, catalogo della mostra tenuta a Bergamo Gamec, 28 settembre 2011-19 febbraio 2012, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2011 e il più recente volume degli "Annali di critica d'arte", a cura di Gianni Carlo Sciolla, IX, 2013, Poggio a Caiano, Cb Edizioni, 2013, dal titolo *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915*. Va naturalmente sottolineato che la ricorrenza del centocinquantenario dell'unità d'Italia nel 2011 ha fornito l'occasione per una grande mole di lavori che assumono questo punto di vista nei campi più disparati, per quanto riguarda in particolare il nostro campo d'indagine ricordiamo *Moda in Italia: 150 anni di eleganza, 1861-2011*, catalogo della mostra tenuta alla Reggia di Venaria Reale nel 2011-2012, Milano, Condé Nast, 2011.

Jacquard nei primissimi anni del secolo, per poi estendersi ben oltre il campo della tessitura con il diffondersi della macchina da cucire e di varie tecnologie per la realizzazione di ricami, reti e merletti meccanici. La meccanizzazione delle lavorazioni tessili ha certamente conseguenze molto importanti sulla produzione, sull'aura che circonda l'oggetto e sulla sua diffusione. Quest'ultima aumenta grazie alla contrazione del suo valore economico, diminuito in ragione dei diminuiti tempi di lavorazione. Il progresso tecnologico spalanca nuove possibilità tecniche, o per lo meno rende ipotizzabili soluzioni formali prima impensabili a causa del livello di difficoltà e del dispendio di tempi e di energie necessari per la loro realizzazione manuale. Ma per lungo tempo i modelli culturali di riferimento, gli status symbols da imitare, rimangono gli stessi sia per la produzione in serie che per quella manuale. Nel nostro caso non è sempre fondamentale quale sia il tipo di produzione, artigianale o seriale, che origina un oggetto, quanto piuttosto se la tipologia di produzione impiegata viene caricata di significati altri, inserendosi di volta in volta in situazioni di strenua difesa del lavoro umano, di pressante esaltazione del progresso, di lucido rilevamento dei pro e dei contro del sistema industriale, disumanizzante nei modi ma sempre più democratico nei risultati di una produzione accessibile ad un pubblico allargato.

A questo proposito, è necessario alludere almeno brevemente, in questa sede, alla difficoltà di categorizzare il proprio oggetto di studio in modo ben definito quando si parla di arti applicate, soprattutto per quanto riguarda un periodo come questo, dove i confini del dominio dell'industria e della meccanica si estendono continuamente. I problemi che emergono sono molteplici: l'intervento della mano e della creatività umana nel processo produttivo che si vanno via via limitando; il mercato e la diffusione che talune delle produzioni che prendiamo in considerazione possono divenire da un alto internazionali, dall'altro toccare i vertici opposti dell'autoproduzione¹⁰, che in campo tessile è diffusa a tutti i livelli sociali, ma, a discapito della sua natura domestica, è sempre più influenzata dalle mode e diviene anche il principale obiettivo di molte iniziative editoriali volte a orientarne il gusto.

Naturalmente il campo di ciò che può essere definito tessile è molto vasto¹¹, e può spaziare dalla semplice produzione di filati e cordami a quella del più prezioso ricamo,

10 Cfr. Edward Lucie Smith, *Storia dell'artigianato*, Laterza, Roma-Bari, 1984 (*The Story of Craft*, London, Phaidon Press, 1981), pp. 161-177.

11 All'interno della produzione tessile in genere si distinguono i tre domini del tessuto, del merletto e

giungendo fino alla confezione di abiti e oggetti d'arredo. Tale vastità induce a premettere alcune osservazioni. I termini tessuto, ricamo e merletto identificano mondi accostabili per affinità di materie prime utilizzate e talora per le azioni fisiche alle quali sono riconducibili le tecniche di lavorazione; mondi che nei secoli hanno seguito logiche di produzione e commercializzazione diverse, che però tornano ad accostarsi nella destinazione d'uso finale: l'ornamento della persona e dell'abitazione, per utilizzare una terminologia cara agli osservatori dell'epoca in questione. In ragione di tali analogie e differenze, nella documentazione esaminata per questo lavoro essi subiscono talvolta trattamenti distinti (ad esempio negli ordinamenti di molte esposizioni, argomento sul quale torneremo, che organizzano gli oggetti da esporre secondo i diversi gradi di trattamento della materia prima), talvolta vengono invece accomunati quali diverse sfaccettature di un unico problema, specie quando vengono intesi, anche per quanto riguarda la tessitura, nelle accezioni più qualitativamente pregiate.

Inoltre, indagando sul rapporto con il passato che intrattengono le produzioni ottocentesche, si deve tenere conto del fatto che il recupero dell'antico può essere inteso non solo in chiave iconografica ma anche come recupero in toto di una particolare lavorazione artigianale: nel primo caso un determinato repertorio formale può essere accolto nella produzione meccanica, nel secondo iconografia e tecnica formano un binomio difficilmente scindibile; poco sensato quindi ritenere discriminante l'aspetto riguardante l'intervento o meno della meccanica, ancor più se pensiamo che perfino uno strenuo difensore del lavoro umano come William Morris si è avvalso spesso del telaio Jacquard. Difficile, in un campo come quello tessile, anche distinguere sulla base della destinazione d'uso: lo stesso tipo di ricamo può essere impiegato in un oggetto

del ricamo. Il primo viene definito l'interazione tra un gruppo di fili tesi (ordito) in posizione passiva e un gruppo di fili che rappresentano invece l'elemento attivo e vi si intrecciano (trama), in genere con l'ausilio di un telaio. Il merletto è invece un manufatto costituito dall'intreccio o dall'annodatura di fili, che può avvenire mediante l'intervento di alcuni strumenti, come l'ago, i fuselli, o semplicemente le dita, senza l'ausilio di alcun supporto. Il ricamo invece è una pratica che prevede la decorazione di un supporto tramite l'azione di un filato introdotto in esso grazie ad un ago o ad un uncino, filato che a sua volta può trattenere altri oggetti (perle, cuoio, tessuto, osso...). La maggior parte delle tecniche tessili a livello mondiale i può ricondurre a tre azioni fondamentali: torsione, ammagliatura, intessitura. Cfr. ad esempio *Vocabolario tecnico dei tessuti italiano-francese-inglese*, Centre international des textiles anciens, 1959; John Fleming e Hough Honour, *Dizionario delle arti minori e decorative*, trad. it. di Libero Sosio e Maurizio Vitta, Milano, Feltrinelli, 1980 (*The Penguin Books of decorative arts*, Penguin Ltd, 1977), pp. 437-439, 552-554, 670-671; Mary Schoeser, *Tessuti del mondo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 2003 (*World textiles. A Concise History*, London, Thames & Hudson, 2003).

d'arredo o nell'abbigliamento; ad esempio, una bordura a merletto può essere applicata ad un lenzuolo, a biancheria personale o ad un parato sacro. Difficile ricondursi solamente al materiale, perché l'Ottocento è una vera e propria fucina per quanto riguarda la sperimentazione di nuove materie prime; o rifarsi solo al procedimento tecnico, che ci induce a considerare persino la lavorazione delle paglie, assimilabile alla tessitura per le azioni di intreccio e torsione che le determinano.

Appellandoci a criteri di matrice sociale, si potrebbe elaborare una classificazione impostata sulla base della composizione del pubblico a cui i manufatti in questione sono destinati. Se le produzioni artigianali recuperate e valorizzate tendono, nella maggior parte dei casi, ad avere come destinazione un mercato aristocratico e internazionale, comunque di livello piuttosto elevato, la produzione standardizzata e meccanica, come già accennato, tende invece ad allargare il bacino di utenza, diffondendo stereotipi basati sui modelli culturali delle élite anche tra le classi popolari: non a caso da più parti l'avvento di merletti meccanici e sete artificiali verrà salutato come l'avvento di una moda "democratica", nonostante questi oggetti siano solo i simulacri svuotati della preziosità che ne garantiva originariamente il loro alto valore simbolico, e si incamminino lungo la via del Kitsch¹². Le classi agiate scoprono dunque le gioie e le ingenuità della cosiddetta "arte popolare", quelle meno abbienti sognano per la prima volta i fruscii delle sete e dei merletti. D'altra parte, diventa lecito chiedersi fino a che punto le forme assunte da tali surrogati siano finì a sé stesse e svuotate di ogni significato, se ci lasciamo invece ispirare dal confronto che Hauser

12 Hermann Broch, nel suo scritto *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, apparso per la prima volta sotto forma di conferenza tenuta nel 1950 al German Club della Yale University e poi edito in *Dichten und Erkennen*, I, Zurigo, 1955, pp. 295-310, definisce l'Ottocento come il secolo del Kitsch, attribuendo una forte responsabilità per questa attribuzione al Romanticismo, la cui produzione artistica mancherebbe di "valori medi", specie in ambito architettonico dove prevale un decorativismo finalizzato unicamente all'effetto. Secondo Broch lo stile di un'epoca non è testimoniato infatti solo dalle opere di genio, ma da una serie di opere "medie" che sostengono e diffondono gli elementi introdotti dalle prime. Questa fascia di produzione mancherebbe al Romanticismo, dove ogni deviazione dal genio sprofonda nel Kitsch. La causa non va semplicemente ricercata nell'idea marxista del parallelismo tra ascesa della borghesia e degradazione dell'arte a merce: Broch ritiene infatti che l'ascesa della borghesia sia connessa al problema, ma che la principale componente del parallelismo sia da ricercare nell'etica borghese, che in ambito protestante come in quello cattolico metteva al centro l'ideale dello spirito di sacrificio. Il confronto tra questo tipo di atteggiamento e quello estetizzante-aristocratico, che sfocia in un edonistico *libertinage*, e la ricerca di un compromesso tra queste due tendenze finisce per generare il Romanticismo. Per lo studioso tedesco inoltre il Kitsch è un sistema simile a quello dell'arte, che si limita al raggiungimento di risultati "belli" piuttosto che "buoni". Cfr. la traduzione italiana di Roberta Malagoli e Saverio Vertone del saggio di Hermann Broch, *Note sul problema di Kitsch* in *Il Kitsch*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 179-201. Sull'argomento cfr. anche *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, a cura di Gillo Dorfles, Milano, Mazzotta, 1972.

istituisce tra l'elaborazione di un'ideologia in campo culturale e il processo psicologico di razionalizzazione che ogni individuo compie a proposito dei propri pensieri, parole, azioni per renderli accettabili nel contesto sociale in cui vive¹³.

Non si tratta dunque di riflettere solo sulla codificazione di uno stile o di tanti stili ma sulla diffusione di un gusto, sbilanciando il problema dal punto di vista della fruizione¹⁴. Allora l'attribuzione di una determinata forma ad un manufatto diventa portatrice di un significato, elaborato e fruito in modo inconsapevole, o a livelli di consapevolezza diversi, che talvolta prescindono dalla comprensione del valore simbolico sotteso originariamente all'elaborazione di un linguaggio formale¹⁵. Non solo infatti da più parti si ritiene che vi siano forme in grado di suscitare una universale reazione estetica, ma le stesse forme possono, pur mantenendo una validità estetica, caricarsi di significati diversi nelle varie fasi della loro esistenza, e in particolare tramite la loro decontestualizzazione rispetto alle condizioni che ne hanno visto l'elaborazione¹⁶, complice la "stratificazione del gusto" che non trova cause solo in ambito socio-economico, ma che proprio in quest'ambito trova la sua prima legittimazione¹⁷.

L'equazione fra nuovo gusto e nuovo pubblico si intravede infatti inizialmente in quella produzione "economica" in forme semplificate, destinata ad uso corrente, che occhieggia tra i padiglioni delle esposizioni, che sempre più spesso attirerà l'attenzione dei disegnatori e dei detrattori dell'ornamento, spia di una imminente rivoluzione nel campo dell'abito e dell'abitare.

Tuttavia, tornando alle forme più tradizionali, se quello che indaghiamo qui è l'applicazione di un gusto, di una tendenza allo sguardo retrospettivo nella

13 Cfr. Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte...* cit.

14 Gillo Dorfles definisce piuttosto fatalisticamente sotto l'etichetta di gusto una "costante psicologico-estetica" che raggruppa "fenomeni... mutevoli, instabili, imprecisabili, soggetti a risentimenti, preferenze, umori individuali, e, già di per sè, gonfi di equivoci e di incertezze". (cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni...* cit., p. 9). Gli esiti a cui perviene lo studioso di estetica italiano sono solo alcuni tra i più recenti di una lunga tradizione di studi, che annovera tra le opere più memorabili per lo statuto della disciplina quelle di Hume e Burke.

15 Dorfles sottolinea come in alcuni casi il valore estetico di certe forme non si consumi nemmeno quando si è perduto l'originaria valenza simbolica, ciò spiegherebbe la persistenza della collocazione nel dominio dell'arte di taluni *patterns*, egli accosta il fenomeno a quello delle persistenze simboliche rilevate dagli studi psicanalitici, che ricollegano alcuni *patterns* a forme riconducibili alla pratica erotica, in molte culture (cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni...* cit., p. 89).

16 Ibidem, pp. 91-92.

17 Cfr. Herbert Read, *L'arte e la società*, trad. it. di Rosario Assunto, Firenze, La nuova Italia, 1969 (*Art and Society*, London, Faber & Faber, 1945).

progettazione formale, che talvolta scende più in profondità per influenzare la modalità di produzione, l'applicazione delle nuove tecnologie a disposizione o la rinuncia alle stesse può essere indizio di più o meno sentita adesione a certe istanze, ma non la conditio definitiva e irrevocabile che determina l'inclusione o meno di un manufatto o di una produzione nel nostro studio. Si è piuttosto posto l'accento sulla presenza o meno negli oggetti di un elemento funzionale che andasse oltre la loro eventuale validità estetica¹⁸.

Non c'è possibilità di fare maggiore chiarezza nemmeno appellandosi ad una terminologia specifica in uso all'epoca, perché di fatto manca un lessico condiviso anche allora. Volgendo lo sguardo ad esempio a classificazioni frutto di operazioni intellettuali tra le più rigorose, quali dovevano essere gli ordinamenti delle esposizioni universali, che tentano una vera e propria partizione enciclopedica dell'attività umana, ci rendiamo conto di quanto forti siano le oscillazioni¹⁹. Talvolta la distinzione che viene operata è intellegibile ricorrendo al livello di elaborazione della materia prima, al grado di meccanizzazione e al livello di "mestiere" necessario alla produzione. La più frequente distinzione operata è tra produzioni ormai industriali, come la lavorazione delle materie prime tessili, della lana e della seta, fino alla tessitura meccanica delle stoffe più correnti e diffuse, in una graduale discesa verso la manualità

18 Per quanto ci riguarda in questo studio abbiamo tentato di tenere in considerazione principalmente quelle categorie di oggetti che svolgono una funzione ben precisa – che può anche essere quella meramente decorativa – all'interno della vita umana al di là del messaggio che la loro forma può veicolare, in opposizione a quelli che vengono prodotti esclusivamente a fine estetico. Riguardo al problema della definizione della differenza tra oggetto d'uso e oggetto artistico cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni...* cit., p. 81).

19 La classificazione e l'ordinamento degli oggetti inviati alle esposizioni era certamente un punto nodale nell'organizzazione di questi eventi. Tali pratiche, certamente retaggi dello spirito illuminista che era stato alla base della redazione di opere enciclopediche come quella di Diderot e D'Alembert, intrecciato a quello positivista. Il problema emerge già nella lunga teoria di esposizioni locali organizzate nel corso della prima metà dell'Ottocento, che precedono la Great Exhibition del 1851. A Parigi nel 1855 per la prima volta si tese a ordinare gli oggetti, per ogni tipo di industria, partendo dalle materie prime per giungere al prodotto lavorato, idea che ritroveremo spesso in seguito. Il francese Pierre Guillaume Frédéric Le Play in occasione dell'esposizione di Parigi del 1867 tenderà invece a tenere in considerazione il criterio di utilità nel classificare gli oggetti, e riunirà nell'allestimento i prodotti appartenenti a singole classi provenienti da nazioni diverse. I problemi, nel corso delle edizioni successive, si moltiplicheranno insieme al moltiplicarsi degli spazi espositivi, che inizieranno ad essere distribuiti in diverse aree. Cfr. Brigitte Schroeder-Gudehus, Anna Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Parigi, Flammarion, 1992; Peter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, Rotterdam, 010 Publishers, 2001; Francesca Zanella, *Dal progetto illuminista al viaggio del flâneur. Le forme della rappresentazione* in Vania Strukelj, Francesca Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Parma, Mup, 2011, pp. 15 e segg.

a partire dal massimo grado di industrializzazione. Categorie affini vengono invece considerate quelle lavorazioni pur diverse tra loro, che pertengono all'ambito della confezione, della maglieria e della decorazione (della persona e della casa). Ne fanno parte la biancheria personale e domestica, i primi abiti confezionati, ma anche ricami e merletti, talvolta paglie, conterie, fiori artificiali, nastri e passamanerie, tessuti particolarmente pregiati. S si pensi alla confezione di un abito o alla realizzazione di un ricamo in oro o di un merletto ad ago: sono lavorazioni che, in genere, anche quando è presente l'intervento meccanico, hanno necessità di un intervento umano qualificato e tecnico sia in fase progettuale sia in seguito, sebbene la loro realizzazione possa avvenire in contesti totalmente diversi: dalla grande manifattura (come nel caso dei merletti), al piccolo laboratorio artigiano, al lavoro domestico a cottimo, fino all'autoproduzione²⁰.

Perciò le osservazioni che andiamo a rilevare saranno pertinenti ad ambiti via via diversi individuabili tra le industrie artistiche, casalinghe, tra le arti usuali e le piccole industrie²¹. Potremmo elencare molte terminologie che, con sfumature leggermente

20 Il problema di definire con chiarezza il proprio campo d'immagine appare condiviso oggi ma meno all'epoca, dato che anche il curatore dell'edizione italiana della principale opera di Gottfried Semper relativa al problema dell'arte applicata ha dovuto specificare fin dalle prime pagine che il termine *Kunstindustrie*, utilizzato così spesso dall'autore, si riferisce, anche in questo caso, ad un dominio molto vasto, che si estende dalla manifattura domestica alla produzione in fabbrica. Cfr Gottfried Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di AA. VV., Roma-Bari, Laterza, 1992 (*Der Still in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt und Main, 1860-1863), p. 7, n. II.

21 L'Ingegnere Italo Ghersi, autore nel 1898 del rifacimento del fortunato manuale *Piccole industrie*, la cui prima versione, curata da Alberto Errera, vede la luce nel 1880, delimitava così il suo campo d'azione: "quelle che richiedono piccoli opifici, modesto capitale, macchinario semplice e personale limitato, ma che molto si basano sull'abilità individuale, sia artistica che manuale". Nel capitolo dedicato alle "Industrie artistiche", dopo aver accennato ai luoghi di formazione, come scuole, biblioteche e musei, si concentra su merletti, ricamo, arredi in legno, mosaici e oreficeria, per la quale ha già precisato che si tratta di una materia in teoria fuori dal campo d'azione prefissato, il manuale offre anche la sua definizione di arte industriale: "L'arte industriale non è più il prodotto nobilissimo, spontaneo, libero del genio, ma conserva pur sempre con esso una certa affinità.

Essa perde la nobiltà dell'arte assoluta, sia perché il fine precipuo a cui mira consiste nell'utile, nel comodo della vita, sia perché, quando pure si mantiene nel campo ideale del diletto estetico, si rende schiava della ragione mercantile e si riduce a condizione volgare colla facilità e l'economia della riproduzione meccanica. Così il parto unico dell'ingegno, che l'ingegno non può riprodurre, si trasforma in prodotto industriale.

D'altra parte però il prodotto industriale, ad onta del fine e dei mezzi, non si spoglia intieramente dell'intenzione artistica, e considera come sua qualità speciale, integrante, la forma, senza la quale non saprebbe esistere: si propone insomma o di attribuire un valore estetico a ciò che arte non è, o di divulgare con fedeltà e buon gusto le forme pure dell'arte. Contiene dunque anch'esso una certa dose d'ideale che giustifica il suo vanto di parentela e di aristocrazia artistica; anzi in talune manifestazioni, come nelle ceramiche, nei bronzi, nei mosaici, nei mobili, la dose è così grande, che se non fosse per la facilità delle riproduzioni, si potrebbero classificare nell'arte propriamente detta;

diverse, indicano un lavoro che, pur in un clima di sviluppo tecnologico che fornirà nel tempo surrogati meccanici a gran parte delle tecniche prese in considerazione, viene svolto ancora prevalentemente in contesti dove l'intervento meccanico è molto limitato, tanto che spesso può essere portato a termine anche in ambienti domestici senza comprometterne la qualità; una produzione dunque che prevede una specializzazione tecnica e spesso ha nella costruzione dell'oggetto velleità decorative. Sono perciò da considerare quali incluse in questo ambito, che talvolta sarà inevitabile designare con il termine onnicomprensivo di "produzione tessile", i tessuti semplici, operati e stampati destinati alla tappezzeria o all'abbigliamento, i tappeti, gli arazzi e i pannelli decorativi, la biancheria pregiata, ma anche i ricami e i merletti, a prescindere dall'oggetto a cui si applicano, per la loro mera funzione decorativa. L'abito in quanto foggia, figurino, progetto diventa nella sua fisicità summa di gran parte di queste produzioni e come tale è ritenuto il traguardo ultimo da parte di molti operatori del settore.

Tutti questi oggetti rientrano nel nostro campo d'azione non solo come merce in vendita, come prodotto all'esposizione o saggio d'arte decorativa nel museo, ma anche come modello e risultato di una strategia didattica che si sviluppa nel tempo, mirata a formare valenti artigiani ma anche fattore da non trascurare per l'ambito d'indagine e il periodo prescelto, perfette padrone di casa.

La componente femminile non è elemento da poco in questa storia, anche se spesso appannata, nelle fonti dell'epoca, da eccessivi paternalismi e dalla retorica di un nascente femminismo. Essa emerge praticamente in ognuno degli aspetti che abbiamo preso in considerazione, da quello della produzione, al quale è legato quello dell'educazione, a quello della fruizione. L'aggettivo 'femminile' che qualifica molte di queste produzioni finisce per influire pesantemente sugli esiti della profusione di impegni ed energie spesi nella rivalutazione di molto artigianato tessile, anche dal punto di vista storiografico.

mentre poi in altre la dose è così esigua, che si potrebbero aggiudicare alla pura industria.

Però l'arte industriale, che vuole essere tale francamente, non merita disprezzo perché in questo caso non è già l'arte che discende venalmente all'industria, ma l'industria che si perfeziona e si nobilita nell'arte.

*Le piccole industrie basate sulle belle arti più facilmente possono lottare con la grande fabbricazione perché l'azione individuale giunge meglio a farsi valere nei piccoli opifici dove il contatto fra colui che crea e quelli che eseguono è più continuato, l'elemento artistico è più numeroso e la varietà dei concetti, sia primitivi, sia l'applicazione, è più facile a conseguirsi pel maggior numero di persone che se occupano". Cfr. Italo Ghersi, *Piccole industrie*, Milano, Hoepli, 1926⁴.*

Va inoltre notato che l'arco di tempo preso in considerazione è un periodo di profondo mutamento nella vita privata, che vede sempre più spesso strutturarsi la società in nuclei monofamiliari, determinando di fatto un allargamento dello spazio concesso all'espressione dell'individualità²², pur soggetta ai dettami delle mode²³. Una condizione che finisce per influire anche sul nostro ambito di studi non solo perché, insieme alla diffusione di nuove norme igieniche, impone un rinnovamento delle abitudini relative agli arredi tessili e della biancheria, ma anche perché influisce certamente sull'ambito dell'auto-produzione, che si orienta sempre di più verso capi pratici, semplici e veloci da realizzare, per andare incontro alle esigenze delle nuove padrone di casa, sempre più impegnate e proiettate verso l'esterno.

Già in ambiti diversi da quelli degli studi artistici Paolo Toschi aveva affermato, nel 1960, la complessità dei problemi di carattere storico e tecnico che “la ricchissima e svariaticissima produzione dei ricami e pizzi e merletti e trine presenta a chi si voglia render conto delle origini, degli sviluppi, delle derivazioni e variazioni di modelli, e dei diversi centri di creazione-diffusione di quest'arte squisitamente femminile”²⁴. Quando nel 1982 Vittorio Gregotti curava un testo che ancor oggi restituisce un'importante visione d'insieme del design italiano, dedicava al periodo qui analizzato un saggio introduttivo che metteva in luce i principali problemi che anche questo studio ben più settoriale ha riscontrato. Qui infatti precisava che, a quella data, era molto difficile restituire una mappatura esauriente di quell'esplosione di scuole, dedicate alla formazione di tecnici e artigiani esperti nelle varie branche dell'artigianato, anche femminile. Di questo fenomeno per lo più di iniziativa privata, che aveva interessato il territorio italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo²⁵, Gregotti subodora che si tratti di qualcosa di rilevante. È però difficile la formulazione di un'adeguata analisi storica atta a determinare l'effettivo peso di questa variabile nella vicenda della

22 Cfr. Guido Marangoni, *Arredo e abbigliamento nella vita di tutti i tempi e tutti popoli*, Milano, Società editrice librai, 1937-1938, 2 voll.; Mario Praz, *Filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Milano, Longanesi, 1964²; Renato De Fusco, *Storia dell'arredamento. Dal '400 al '900*, Milano, Franco Angeli, 2004, e ancora *La vita privata. L'ottocento*, a cura di Philippe Ariès, Georges Duby, trad. di F. Cataldi Villari, M. Garin, F. Neri, F. Salvatorelli, Roma, Laterza, 2001.

23 Cfr. George Simmel, *La moda*, a cura di Lucio Perucchi, Milano, SE, 1996 (*Die Mode in Philosophische Kultur*, Leipzig, W. Klinkhardm, 1911).

24 Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma, Bestetti, 1960, pp. 176 e segg.

25 *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, a cura di Vittorio Gregotti, Milano, Electa, 2004⁶, pp. 21 e segg.

formazione di una sensibilità che può aver influito da un lato sugli sviluppi della cultura progettuale italiana, legata non solo al design ma anche alla moda, dall'altro sulla conservazione e sul potenziamento di abilità artigianali che hanno certamente avuto un ruolo in questi sviluppi. Osservazioni quanto mai valide se applicate al campo tessile.

Oggi, ad una certa distanza da questa presa di posizione, la situazione ha registrato alcuni cambiamenti ma non è mutata in modo sostanziale. Sono stati ampliati, studiati, catalogati e valorizzati ulteriormente archivi, raccolte, collezioni; sono stati operati studi monografici approfonditi su alcune realtà, mentre altre rimangono nell'ombra. Il tentativo dello studioso che si approccia a questa tematica è in parte facilitato da una serie di strumenti tecnologici che hanno reso più veloce la ricerca e l'indicizzazione di dati utili a questo scopo. Ma la Babele di iniziative riguardanti la valorizzazione dell'artigianato artistico italiano, l'istituzione di scuole e corsi, la pubblicazione di studi e manuali che emerge passando in rassegna la stampa periodica e dall'analisi delle esposizioni, la natura privata di molte di queste iniziative, che ne ha in parte favorito l'oblio a causa della dispersione dei patrimoni documentari, è già di per sé sufficiente a smorzare gli entusiasmi di chi avesse pretese di assoluta esaustività.

Ciò che questo lavoro si propone, dunque, è isolare una serie di circostanze legate al contesto sociale, storico e in particolare culturale italiano del periodo, che in parte esulano dal vistoso ma pur sempre circoscritto fenomeno delle "ars", quelle lavorazioni artigianali di matrice locale codificatesi a partire dalla fine dell'Ottocento e sviluppatesi nei decenni successivi. Ad emergere dal contesto del variegato mondo delle arti applicate di quel periodo sono fattori comuni e meno comuni, che possono essere posti in relazione fra di loro con la coscienza del fatto che, talora, le relazioni sono evidenti e necessarie, mentre in altri casi sono semplici affinità di modo e di gusto: dall'impegno per il rinnovamento del metodo d'insegnamento artistico, allo storicismo imperante, dal nascente interesse per l'ambito demoetnoantropologico al collezionismo, dalla fede riposta nella meccanica e nella chimica al recupero archeologico di antiche tecniche artigianali, fino all'impegno a favore dell'integrazione sociale delle donne, tradizionali operatrici della manifattura tessile. Il fine è giungere a suggerire le prime tappe di quel lungo cammino che, passando per la ricerca fascista di caratteri italiani nella moda e nell'artigianato, porta allo sviluppo di una produzione tessile contemporanea riconosciuta quale prettamente italiana, condizione tra l'altro

irrinunciabile per il trionfo del “modo italiano” nel secondo dopoguerra. Uno sviluppo che affonda le sue radici nelle più lontane fasi della nostra storia unitaria, o anche prima. Si potrebbe quasi parlare, per l’indagine che andiamo svolgendo, di “tracce di moda”²⁶. Non esiste ancora una moda italiana nel periodo che prendiamo in considerazione²⁷, ma esistono una serie di elementi che combinati insieme preparano il background culturale – e tecnico – necessario allo sviluppo della moda italiana, e diffondono l’idea che, specie in ambito tessile, l’Italia sia depositaria di un secolare

26 Si piega in questo caso a nuove esigenze un convincente titolo utilizzato da Raimonda Riccini per il saggio *Tracce di design. La produzione di oggetti fra tecnica e arti applicate* in *Arti, tecnologia, progetto. Le esposizioni d’industria in Italia prima dell’Unità*, a cura Giorgio Bigatti, Sergio Onder, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 257-276.

27 Gli studi sulla moda e il costume italiano hanno subito un forte incremento a partire dalla seconda metà del Novecento, quando del resto la moda italiana comincia a conquistare una posizione a livello internazionale, smarcandosi dai modelli stranieri. Un processo che come vedremo si avvia nel corso del secolo precedente, supportato da una serie di studi e iniziative che incontreremo nel corso di questo studio. Per quanto riguarda gli ultimi sessant’anni, va in primo luogo ricordato il contributo di Rosita Levi Pisetzky, che cura la monumentale *Storia del costume italiano* (Milano, Istituto editoriale Italiano, 1964-1969, 5 voll.), che nel 2005 ha visto una nuova edizione all’interno dell’*Enciclopedia della moda* diretta da T. Gregory. Sebbene non siano mancati tentativi di indagine riguardanti periodi precedenti, cfr. 1922-1943. *Vent’anni di moda italiana. Proposta per un museo della moda italiana a Milano*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Museo Poldi Pezzoli, 5 dicembre 1980-25 marzo 1981, a cura di Grazietta Buttazzi, Firenze, Centro Di, 1980; e in particolare negli anni Duemila, con i più recenti: Sofia Gnoli, *La donna, l’eleganza, il fascismo. La moda italiana dalle origini all’Ente nazionale della moda*, Catania, Edizioni del Prisma, 2000; Eugenia Paulicelli, *Fashion Under Fascism: Beyond the Black Shirt*, Bloomsbury, 2004; Silvia Grandi, Alessandra Vaccari, *Vestire il Ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Bononia University Press, 2004; *Una giornata moderna, Moda e stili nell’Italia fascista*, a cura di Mario Lupano, Alessandra Vaccari, Bologna, Damiani, 2009. Nel corso della seconda metà del Novecento l’attenzione è stata concentrata per l’appunto sul periodo che vede il trionfo della moda italiana, a partire dagli anni Cinquanta, quando si afferma il sistema che ha dato luogo a questo successo. Ricordiamo in particolare l’opera in 2 voll. *La moda italiana*, alla quale hanno contribuito la maggior parte degli studiosi italiani sull’argomento, che da un lato si concentrava sulla ricerca delle origini del fenomeno con *Le origini dell’Alta Moda e la maglieria* (a cura di Gloria Bianchino, Grazietta Buttazzi, Alessandra Mottola Molino, Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 1985), dall’altro indagava fenomeni più recenti in *Dall’antimoda allo stilismo* (a cura di Grazietta Buttazzi e Alessandra Mottola Molino, Milano, Electa, 1986), e il volume di Gloria Bianchino e Arturo Carlo Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design: Italia 1951-1989*, Novara, De Agostini, 1989; Silvia Grandi, Alessandra Vaccari, Sabrina Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, Bologna. Clueb, 1992; il capitolo degli “Annali di Storia” dedicato da Elisabetta Merlo alla nascita del sistema produttivo della moda italiana (cfr. Elisabetta Merlo, *Le origini del sistema moda* in *Storia d’Italia. Annali 19. La moda*, a cura di Carlo Marco Belfanti e Fabio Giusberti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 667-698). Negli ultimi anni diverse pubblicazioni hanno tentato di scrivere una storia della moda italiana dell’età contemporanea che si spingesse a ritroso oltre il limite degli anni Trenta, tra queste ricordiamo: Elisabetta Merlo, *Moda italiana. Storia di un’industria dall’Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio, 2003; Sofia Gnoli, *Un secolo di moda italiana. 1900-2000*, Roma, Meltemi, 2005; Eadem, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Roma, Carocci, 2012, che pur presentando un punto di vista più allargato tiene continuamente presente la situazione italiana. Segnaliamo inoltre Ada Gigli Marchetti, *Dalla crinolina alla minigonna. La donna, l’abito e la società dal 18° al 20° secolo*, Bologna, Clueb, 1995; Enrica Morini, *Storia della moda 18°-20° sec.*, Milano, Skira, 2000; il capitolo dedicato al Made in Italy in Carlo Marco Belfanti, *Civiltà della moda*, Il Mulino, Bologna, 2008, pp. 237-253.

sapere progettuale e tecnico, che non può che esplicarsi in produzioni di altissima qualità nei campi dell'abbigliamento e dell'arredo.

Il nostro percorso doveva dunque, prima di ogni altro intento, porsi lo scopo di tracciare un quadro definito di ciò che viene prodotto, o di cosa si ha in animo di produrre nell'Italia di quel periodo. Strumento d'osservazione privilegiato offerto al pubblico dell'epoca, e oggi a noi tramite rassegne e cataloghi, furono sicuramente le esposizioni; ricostruire le vicende delle sezioni dedicate al tessile a questi eventi permette non solo di avvalersi di una grandissima quantità di documentazione e di informazioni, ma permette anche di ricavare gli atteggiamenti con i quali ci si accostava da un lato a produzione industriale e artigianale, dall'altro ai "lavori femminili" la cui presenza, definita da alcuni "petulante invadenza"²⁸, è invece di grandissimo interesse in quanto inserisce in contesti che dovrebbero essere dedicati prevalentemente all'incontro tra produttori e consumatori anche oggetti frutto dell'autoproduzione, che a torto a ragione verrà ritenuta un possibile strumento di educazione del gusto, in quanto tendenza diffusa e trasversale, che coinvolge tutti i ceti quale necessità o quale pratica di virtuoso intrattenimento da praticare nei salotti. Esposizioni dunque che, già per i contemporanei erano importante strumento di conoscenza e comunicazione, e diventano per noi documento non solo per censire le più importanti realtà produttive, ma anche per capire quali istanze si celano dietro l'attenzione che alcune di esse sollecitano sia in contesti universalistici dove ad essere esaltato è il lavoro umano nella sua totalità, sia dove lo sguardo si concentra essenzialmente sul settore tessile.

Grazie ad un censimento di massima, è stato possibile identificare quali siano state le principali direttrici attorno alle quali impostare la nostra analisi. È infatti emerso con evidenza un percorso che parte negli anni immediatamente successivi all'annessione del Veneto, quando nella laguna veneziana rinasce la lavorazione del merletto ad opera di Paulo Fambri e della Contessa Andriana Marcello e, perdendosi tra mille deviazioni e localismi, giunge a Roma nei primissimi anni del Novecento, dove viene fondata la cooperativa delle Industrie femminili italiane, che avrà il ruolo di coordinare e promuovere la produzione dei numerosissimi laboratori spuntati in ogni zona della penisola. Il carattere per lo più privato e la comunanza di obiettivi tra le varie

28 AA.VV., *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX*, Milano, Torino, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, p. 164.

esperienze, che concentrano i loro sforzi nel campo dell'educazione professionale e, in parte, estetica, coniugando la promozione sociale delle masse popolari, in particolare femminili, e la promozione economica del tessile italiano all'estero, nonché il frequentissimo inserimento di queste realtà nel campo dell'associazionismo femminile, restituirebbero di questo fenomeno un'immagine monolitica se non fosse per la miriade di accadimenti locali ad esso collegati, che ne fanno al massimo un agglomerato, dove esperienze estremamente eterogenee, senza alcuna apparente pretesa di unitarietà, concorrono ognuna difendendo la propria specificità.

Per queste ragioni tali fenomeni vanno contestualizzati ricostruendo anche le principali vicende relative all'educazione artistica e tecnica in Italia in questi anni, alla tutela e alla promozione dei beni culturali della nuova nazione, tra congressi artistici, pubblicazioni relative al disegno, ordinamenti museali ed esiti del collezionismo. Tutti questi fattori insieme tendono a dare un quadro dell'atteggiamento che in Italia in quel periodo si teneva nei confronti delle arti applicate del passato, del presente, ma anche di quelle del futuro, intese come produzione nazionale da stimolare e promuovere in ogni modo.

Per darne conto, è stato necessario incrociare gli studi fin qui effettuati in ambiti diversi: oltre al campo delle arti applicate e del design, infatti, e al dibattito che ruota intorno alle arti industriali, alla loro valorizzazione e al loro insegnamento così come si è sviluppato nel corso del secolo, soprattutto tra le pagine delle riviste²⁹, è stato necessario mettere in relazione il fenomeno con lo sviluppo dell'istruzione popolare, professionale e in particolare femminile nell'epoca postunitaria, ma soprattutto con gli sviluppi dell'associazionismo femminile, con il quale le vicende da noi descritte condividono gran parte delle protagoniste; importanti anche gli sviluppi dell'editoria e della stampa femminile³⁰, naturali casse di risonanza di questi eventi, e non da ultimo

29 Tra gli scritti che offrono un panorama delle riviste impegnate su questo fronte ricordiamo in particolare Ornella Selvafoita, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento in Milano Fin De Siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di Rosanna Pavoni, Cesare Mozzarelli, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 85-118 e *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di Giovanni Carlo Sciolla, Milano, Skira, 2003.

30 La stampa femminile iniziò a svilupparsi nel Settecento per raggiungere una grande diffusione nel secolo successivo. L'Italia, certamente debitrice rispetto a modelli stranieri, specie per quanto riguarda la stampa di moda, ebbe tra i maggiori centri dell'editoria specializzata Milano, dove operavano Lampugnani, Sonzogno, Treves, Garbini e altri. In questo clima, si formò una nutrita schiera di scrittrici, giornaliste, redattrici che fornivano contenuti, o rielaboravano ciò che proponeva la stampa estera, per questa editoria di consumo. Cfr. Rossana De Longis, *La stampa periodica delle*

con una storiografia del tessile che va a fornire le basi storiche su cui poggia la rivendicazione dell'eccellenza delle nostre produzioni. Infine, è necessario considerare l'apporto a tale riscoperta del parallelo sviluppo di studi sulle arti e tradizioni popolari, che occupano uno spazio sempre maggiore nel dibattito e negli eventi dell'epoca, sotto diverse spoglie³¹. È lecito supporre, del resto, che il crescente interesse

donne in Italia. Catalogo 1861-1985, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1986; *Bibliografia dei periodici femminili lombardi. 1786-1945*, a cura di Rita Carrarini e Michele Giordano Milano, Istituto lombardo per la storia del movimento di liberazione in Italia, 1993; Silvia Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal "Corriere delle Dame" agli editori dell'Italia unita*, Milano, Franco Angeli, 2002; Rita Carrarini, *La stampa di moda dall'Unità a oggi*, in *Storia d'Italia. Annali 19...* cit., pp. 797-812; *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di Silvia Franchini, Simonetta Soldani, Milano, Franco Angeli, 2004; Silvia Franchini, Monica Pacini, Simonetta Soldani, *Giornali di donne in Toscana. Un catalogo, molte storie (1770-1945)*, Firenze, Leo Olschki, 2007.

- 31 A livello terminologico ci soccorre nel suo studio sull'arte popolare Paolo Toschi, che ricorda in primo luogo come il termine "*folklore*" sia di origine anglosassone, proposto sulle pagine della rivista "*Athenaeum*" nel 1846 da William John Thoms (alias Ambrose Merton, 1803-1885) per designare l'intero patrimonio culturale di un popolo, e passato a indicare anche lo studio di questo patrimonio. In Italia il termine si diffonde accanto alla dicitura "*tradizioni popolari*" (cfr. Paolo Toschi, *Il folklore*, Roma, Universale Studium, 1951, pp. 7-9). All'interno di tale ambito, si individuano quelli dei termini "*arte rustica*" o "*arte paesana*", calco impreciso dall'inglese, che però tendevano a limitare il campo d'azione alla dimensione contadina, mentre "*arte popolare*" si definisce più genericamente alla produzione artigianale e delle classi popolari inurbate. Toschi si ricollega alla distinzione crociana tra poesia popolare e non, dove la prima "*giunge al segno breve e spedita*" ed è caratterizzata da "*semplici forme*" derivate da "*sentimenti semplici*", e ancora tra poesia popolare brutta e bella. Così come accade nelle forme espressive più alte, infatti la seconda è in grado di "*rapire e deliziare*" nonostante il suo carattere popolare. Toschi parte da queste affermazioni per delineare al sua definizione di arte popolare: "... quella che, nata di regola da un tono psicologico e lirico di semplicità e primitività, è divenuta patrimonio espressivo del gusto dell'umile gente. Essa soddisfa i bisogni spirituali e pratici del popolo, per questa sua funzione vitale si trasmette nel tempo, si conserva o si modifica e si elabora secondo una propria tradizione stilistica, fintantoché il popolo la sente e l'adotta come sua". Toschi poi insiste sul carattere "*primitivo*" riconosciuto come artistico da eminenti storici dell'arte e studiosi di etnologia e folklore, identificando un serie di elementi caratterizzanti comuni a tutte le espressioni "*primitive*": sintetismo lirico (ogni elemento assume a simbolo, a emblema della categoria di oggetti che rappresenta), semplificazione di linee, colori, volumi, esagerazione (alterazione della forma anche in rapporto agli elementi vicini, in base a motivazioni psicologiche), materializzazione di movimenti, suoni, idee, sensazioni, stilizzazione (tendenza al sintetismo formale), ripetizione di linee e colori in senso intensivo. Per quanto riguarda i confini del dominio dell'arte popolare, egli adotta, proprio per la sua ampiezza, la posizione di Konrad Hahn, che definisce arte popolare "*quel patrimonio di forme che corrisponde a valori tradizionali sfruttati nella casa, nella fattoria, nella vita familiare, in città e in campagna, in manifestazioni profane e religiose, il che per noi è l'espressione di volontà creatrice di gruppi e strati etnici. Sono dunque compresi, dal punto di vista della produzione, i settori dell'artigianato privato... nonché quei prodotti delle diverse industrie che costituiscono un patrimonio popolare; e per precisare: suppellettili, arnesi e utensili di uso domestico; costumi e loro ornamenti; modi di disporre la casa e l'abitazione come più grande unità, i prodotti dei lavori a mano, gli ornamenti di uso collettivo per le feste e le usanze, e per forme giuridiche e sociali della professione, nell'insegnamento e nel culto*" (Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., pp. 13 e segg.). Toschi prima e Vittorio Fagone poi ricordano invece la presa di posizione di Berenson come emblematica della linea di pensiero che ritiene che un'arte popolare non esista. Lo studioso infatti riteneva che al massimo in Europa potesse darsi un'arte periferica, provinciale e contadina che traduca in forme rozze e semplificate elementi riconducibili alle espressioni più avanzate del tempo che si manifestano nelle città. Unica eccezione nel nostro continente l'Europa centro-orientale. Fagone inoltre adotta

per l'antropologia³² abbia alzato il livello d'attenzione verso gli oggetti d'uso corrente in ogni contesto storico e geografico, non solo presso i popoli primitivi o nelle campagne meno industrializzate dove le tradizioni si erano conservate meglio.

Si è cercato dunque di restituire un quadro di questa realtà il più possibile ricco di sfumature, declinandolo nelle sue possibili immagini di fenomeno di costume, di evento sociale e culturale discusso e forse un po' dimenticato, ma soprattutto di corrente del gusto e di linea di sviluppo di un'arte applicata legata a stilemi tradizionali, che pur non presentando gli elementi di novità degli oggetti figli dell'Art Nouveau o del Déco, si mantiene vitale a lungo e ancor oggi forse fa sentire il suo peso. Per evitare di sovraccaricare una già densa trattazione si è dunque scelto di dividerla in due parti: la prima dedicata a introdurre le questioni di carattere generale sul mondo delle arti applicate emerse nel periodo preso in considerazione, la seconda destinata a seguirne gli sviluppi nel domino del tessile.

È lecito chiedersi a questo punto in che misura quella della produzione tessile italiana sia una "storia senza nomi": lo è in realtà solo in parte. Spesso si conoscono gli animatori, gli ideologi, si conoscono le scuole, talvolta anche i nomi delle artigiane, figure spesso oscure. Eppure non è difficile delineare solo la personalità biografica ma, per dirla con Croce, anche la "personalità estetica"³³ di coloro che si dedicarono anima e corpo alla promozione dell'artigianato tessile italiano, tanto più che il loro

come adeguato alla situazione italiana il sistema elaborato a proposito dell'arte popolare francese da Jean Cuisenier, che in parte ricalca quello di Kahn citato da Dorfles a proposito del design, e delinea cinque possibili gruppi di oggetti: oggetti che non hanno intenzioni estetiche sebbene noi ne avvertiamo il fascino a causa della loro vetustà (es. oggetti preistorici); oggetti dove il rapporto tra forma ed uso è preminente; oggetti d'uso realizzati con intenzione estetica, e quindi decorati; oggetti che per la destinazione d'uso sono soggetti a particolare cura d'esecuzione (ad es. suppellettili religiose); oggetti la cui unica funzione è quella estetica. Cfr. anche Vittorio Fagone *L'utile, il necessario e il superfluo negli oggetti della vita quotidiana* in AA.VV., *Il momento artigiano. Aspetti della cultura materiale in Italia*, Milano, Silvana, 1976, pp. 13-15.

32 L'interesse per la l'etnologia e il folklore si manifesta in tutta Europa nel corso dell'Ottocento, prima soprattutto come studio delle forme espressive e narrative (poesia, fiaba, leggenda, canto, ecc.), poi come interesse per quella che in seguito verrà definita la "cultura materiale". Tra i primi paesi interessati quelli dell'Europa centro-orientale, quelli finnici, la Gran Bretagna. Toschi, pur ammettendo che interesse per le manifestazioni della cultura popolare si evidenziano già in epoca moderna, ricordando in particolare contributi di Muratori e Vico, indica come data ufficiale d'inizio dei nostri studi sull'arte popolare il 1891-'92, con la Mostra etnografica siciliana organizzata da Giuseppe Pitre a Palermo, e come tappe fondamentali la fondazione del Museo di Etnografia italiana nel 1906 a Firenze da parte del Loria, e la mostra organizzata a Roma nel 1911, oltre che dal volume di "The Studio": *Peasant Art in Italy* nel 1913 (cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., pp. 13 e segg.). In realtà, come vedremo, già negli anni '80 Giuseppe Pitre era attivo nel promuovere questi studi in Italia e a partire dal decennio successivo le iniziative si moltiplicheranno.

33 Benedetto Croce, *Alcune massime critiche e il loro vero intendimento*, in *Nuovi saggi d'estetica*, Bsrì Laterza, 1926, p. 229.

Premessa

operato incide spesso su più piani, quello pratico-organizzativo e quello critico e militante. E infatti mai come in questo caso l'apporto delle individualità sfuma a creare un grande affresco collettivo possibile solo in Italia in quel momento.

La riflessione sulle arti applicate in Italia ed in Europa. 1

PARTE I:
LA RIFLESSIONE SULLE ARTI APPLICATE
IN ITALIA
ED IN EUROPA

1.Lineamenti del dibattito europeo sull'arte applicata tra Ottocento e Novecento

Prima di tentare di seguire le vicende della produzione tessile italiana nella seconda metà dell'Ottocento è indispensabile comprendere quali siano le principali riflessioni che le influenzano, sia su scala nazionale che internazionale, non solo in ambito strettamente artistico, ma anche da quello economico e sociale.

È quasi superfluo ricordare che le arti applicate e il loro statuto sono state oggetto di una riflessione approfondita, certamente favorita negli ultimi decenni dallo sviluppo di quel fenomeno identificabile come design industriale, e di un'attenzione storiografica¹ che ha evidenziato una serie di momenti di grande importanza negli ultimi due secoli, delineando le tappe di una progressiva nuova attribuzione di importanza alle cosiddette "arti minori".

In primo luogo, il fenomeno più eclatante in questo campo non può che essere l'esponentiale allargamento del dominio della produzione industriale, che muta completamente i rapporti tra gli oggetti, il loro farsi, la creatività e la manualità umana prima in Occidente e poi nel resto del mondo, finendo irrimediabilmente per influenzare, direttamente o attraverso i profondi mutamenti sociali che innesca, quasi ogni aspetto della cultura umana. Non va a tal proposito dimenticato quanto la storiografia marxista, che ha avuto un forte impatto sullo studio di questi fenomeni in particolare nel corso del Novecento, ne evidenzi la centralità basandosi sulla dottrina del valore-lavoro. Karl Marx e Friedrich Engels del resto sottolinearono la connessione tra lavoro e arte² e si pronunciarono contro una rigida divisione tra le diverse discipline artistiche, tra lavoro manuale e intellettuale, tra correnti regionali e nazionali, che trarrebbero origine dalla stessa impostazione alla base della teoria della divisione del lavoro³.

1 Per una rassegna dei maggiori testi sul problema del design pubblicati nel corso del Novecento rimandiamo al paragrafo al termine di questo capitolo.

2 Per un'approfondita analisi delle ripercussioni in campo estetico del pensiero di Marx ed Engels si veda Donald Drew Edgbert, *Arte e sinistra in Europa dalla rivoluzione francese al 1968*, trad. it. di Maurizio Vitta, Milano, Feltrinelli, 1975 (*Social Radicalism in the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York, Knopf, 1970), pp. 101-131.

3 Karl Marx e Friedrich Engels, *L'ideologia tedesca* in *Opere complete*, Roma, Editori Riuniti, 1974, vol. V°, pp. 407-408.

Anche al di là delle interpretazioni ideologiche, la dimensione epocale del fenomeno è innegabile, e va posta in conto prima di accostarsi all'analisi della produzione di oggetti destinati ad avere una valenza più o meno funzionale.

Una volta chiarito il quadro delle differenti posizioni esistenti intorno al problema della produzione dell'oggetto, è necessario soffermarsi sui possibili linguaggi che determinano l'aspetto dell'oggetto d'uso e talvolta ne condizionano il metodo di produzione: va quindi ricordata la molteplicità di ispirazioni che attraversano l'Ottocento, secolo che per quanto riguarda l'architettura, ma anche le arti applicate, fu a lungo accusato, *in primis* da chi lo visse, di essere un secolo senza stile⁴, ma che oggi viene più correttamente riconosciuto quale secolo "degli stili". Il dibattito architettonico afferma ormai con serenità che l'Ottocento è il secolo del *revival* da un lato e dell'ecllettismo dall'altro. I linguaggi decorativi delle varie epoche sono ripresi con diversi gradi di meditazione e di comprensione, talora filologicamente, dando vita anche a restauri integrativi⁵, talora tra loro coniugati, con l'inserimento di elementi anche esotici, nella creazioni di *pastiches* che al retrogusto storico indefinito aggiungono tocchi di onirica fantasia, che talvolta sono stati messi in relazione al disorientamento indotto dall'impatto dei nuovi metodi di produzione e dei nuovi materiali⁶. Spesso lo sguardo retrospettivo adottato durante questo periodo non è prerogativa del più sfrenato

4 Il problema viene rilevato ancor oggi, come ad esempio accade in Renato Barilli, *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Milano, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 513 e segg. dove si riconoscono i limiti dell'ecllettismo imperante, richiamando il concetto di Kitsch per descriverlo, ammettendo però una nuova attribuzione di valore in ambito postmoderno a certi esiti di questo periodo una volta che l'ondata razionalista andò ritirandosi.

5 La moderna concezione di restauro emerge principalmente, a proposito dell'architettura, nel corso del XIX° secolo grazie all'apporto di personalità quali Eugène Viollet Le Duc sul piano operativo, e una serie di pensatori quali Quatremère De Quincy, Adolphe Napoleon Didron, John Ruskin e, in Italia, Camillo Boito su quello teorico. Dal 1830 esiste in Francia una Commissione per i Monumenti Storici: è il primo passo verso una presa di coscienza dell'importanza della tutela delle opere d'arte che attraversa più o meno con gli stessi tempi tutta l'Europa. In Italia, nel 1883, in occasione del IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani, viene approvato un documento che ripropone molte istanze portate nel dibattito italiano da Camillo Boito, definito non a caso *Carta del restauro* [reperibile on line alla pagina:

<http://mestrado-reabilitacao.fa.utl.pt/disciplinas/jaguiar/boitocartadelrestauro1883.pdf>] che sancisce lo scrupoloso rispetto dei monumenti storici e delle aggiunte e delle modifiche effettuate in sede storica, oltre ad auspicare la raccolta di documentazione specialmente fotografica sul monumento e sulle varie fasi dei lavori. Maramotti sottolinea però come, in Italia, le linee di pensiero facenti capo rispettivamente a Ruskin e Viollet-Le Duc siano entrambe rappresentate. Cfr. Anna Lucia Maramotti, *La materia del restauro*, Milano, Franco Angeli, 1989, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di Stella Casiello, Venezia, Marsilio, 1996.

6 Per l'architettura cfr. Roberto Gabetti e Carlo Olmo, *Discontinuità e ricorrenze nel paesaggio industriale italiano* in *Storia d'Italia. Annali 8. Insediamenti e territorio*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1985, p. 147.

accademismo conservatore, ma anzi si associa a idee politiche e sociali radicali o utopiche, come nel caso dell'architetto francese Eugène Viollet-Le Duc – che comunque postulava l'indipendenza dell'arte dal contesto in cui nasceva – o della riscoperta del Medioevo cristiano di Henri de Saint-Simon, e di molti altri che incontreremo. D'altro lato essa dà origine anche a esperienze neocorporativiste come quelle sviluppate in Francia da Albert de Mun e René de la Tour⁷. Recuperi ideologicamente connotati che influiscono e si intrecciano con la vita quotidiana, sfociando in tendenze di costume meno intellettualmente avvertite ma universalmente diffuse.

La constatazione di questa complessità introduce del resto un altro problema ad essa connesso, cioè non quello dello stile dell'ornamento, ma quello della sua opportunità. L'epoca che segue la caduta dell'Ancien Régime ha infatti un rapporto controverso con l'ornamento. Si parte dalle utopie di Étienne-Louis Boullé e Claude-Nicolas Ledoux per tornare poco più di cent'anni dopo alle geometrie controllate del Razionalismo, ma quei cent'anni trascorrono cercando un'identità stilistica definita che, a riguardarla adesso, si risolve proprio in questa ricerca mai sopita di una forma atta ad incarnare lo spirito del tempo, una ricerca che costringe a passare in rassegna minuziosamente e a riflettere sulle forme dell'ornamento nelle epoche precedenti, in molti casi non sono affatto esteriori, ma sintesi e bandiere di una società idilliaca e perduta, che ognuno, a seconda dei propri ideali religiosi e politici e della propria nazionalità, riconosce in tempi diversi.

Le arti applicate prima delle rivoluzioni

L'Ottocento trae le sue principali caratteristiche sociali, economiche, politiche e culturali da processi che iniziano a manifestare la loro influenza nel secolo precedente. Gli avvenimenti che minano alla base l'Ancien Régime, preludendo all'ascesa economica e politica della borghesia, non a caso sono ricordati come rivoluzioni. Da un lato quella che prende le mosse dalla Francia, più vistosa, repentina e violenta, sebbene nasca per affermare diritti dell'uomo individuati come inviolabili, dilaga in gran parte d'Europa nella sua veste napoleonica; dall'altro il processo di industrializzazione, favorito da un nuovo atteggiamento nei confronti della scienza, della tecnica,

⁷ Cfr. Donald Drew Edgbert, *Arte e sinistra...* cit., p.224-225.

dell'economia e della società figlio anch'esso dell'Illuminismo francese, del giusnaturalismo di Bentham e del più tardo utilitarismo di Mill, attecchisce dapprima in Gran Bretagna, estendendosi poi, in tempi e modi diversi, oltre i confini dell'isola. Questi eventi determinarono processi che finirono con modificare radicalmente le vite delle persone durante il secolo successivo. Tra i vari aspetti che subirono mutamenti vi fu naturalmente quello del rapporto con gli oggetti e con la loro produzione, investita direttamente dal secondo fenomeno⁸.

Un momento fondamentale per la rivalutazione delle cosiddette “arti meccaniche” e quindi, indirettamente, dei processi di produzione di oggetti destinati ad avere un ruolo funzionale nella vita dell'uomo, si verifica in concomitanza dell'affacciarsi del pensiero illuminista. Tra le variabili che diedero impulso al dibattito, oltre al cambiamento dei sistemi di produzione, vi fu sicuramente l'influenza del razionalismo cartesiano e dell'empirismo inglese sull'architettura⁹. Si delinea l'idea di un oggetto che persegue un fine utile alla collettività e solo in tali termini può acquisire un valore estetico, in cui “*L'ornato deve risultare dal necessario*”¹⁰. Un oggetto deve piacere ai più perché tutti vi rintracciano qualcosa di buono. Tale messaggio fu fatto proprio per esempio da Hume¹¹, ma si ritrova in una larga parte del pensiero illuminista.

8 È bene ricordare, in questo frangente, le parole di Giulio Carlo Argan in Idem, *Progetto e destino...* cit., pp. 24-26, che rileva la compresenza “*pacifica*”, anche in periodo pre-industriale, del concetto di unicità e serie come categorie della produzione di oggetti. La vera novità che si affaccia in questo periodo sarebbe il ribaltamento dei valori in campo, con l'attribuzione di maggior valore all'oggetto industriale rispetto a quello artigianale. Se infatti in precedenza la ripetizione era ritenuta frutto di lavoro servile e caratteristica di oggetti di minor valore, ora è proprio l'oggetto seriale, posto sul mercato, che determina ricchezza.

9 Cfr. in proposito Robin Middleton, David Watkin, *L'architettura dell'Ottocento*, vol. I°, Electa, Milano, 1977. Le tesi funzionaliste si esprimono a partire dalle posizioni di Michel de Fremin (Idem, *Mémoires critiques d'architecture*, Paris, Charles Saugrain, 1702) che sosteneva la necessità di un atteggiamento razionale in architettura che tenga conto del luogo, dei materiali, delle esigenze dei committenti, identificando come modelli Notre Dame e Saint Chapelle, dell'abate Cordemoy, che all'inizio del Settecento rifiuta l'uso prettamente ornamentale degli ordini architettonici, coniugando tale rifiuto con un recupero del gotico, linguaggio più tipicamente francese, in forme depurate (Louis Géraud de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir utiles entrepreneurs et aux ouvriers*, Parigi, Paris, Coignard, 1706) fino agli insegnamenti del frate Lodoli, trasposto, tra gli altri, da Algarotti (cfr. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'architettura* (1756), Milano, Il Polifilo, 2005) e Memmo (Andrea Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa, libri due*, Roma, Pagliarini, 1786), che come è noto trova la sintesi di bellezza e utilità nella funzionale gondola, di Laugier e di Hogarth a metà secolo, per giungere alle teorie del Milizia negli anni Ottanta.

10 Cfr. Francesco Milizia, *Principi di architettura civile*, Remondini, 1853³ [1785].

11 Cfr. David Hume, *Ricerca sui principi della morale*, trad. it. di Marina Dal Prà, Bari, Laterza, 1997 (*An Enquiry Concerning the Principles of Moral*, 1751). Nella sezione intitolata *Perché l'utilità piace* (pp. 71 e segg.) il filosofo inglese si sofferma sulle qualità che devono possedere gli oggetti inanimati

Sul versante idealista, del resto, come nota Gillo Dorfles¹², anche l'estetica kantiana prevedeva un concetto di "*pulcritudo adhaerens*" che presupponeva l'idea di un fine a cui l'oggetto si indirizzava, e faceva pienamente rientrare nel settore dell'arte i prodotti delle cosiddette arti applicate.

Attrarre l'attenzione sulla funzionalità significa portare in primo piano anche il processo di elaborazione e produzione delle forme, e dunque il lavoro, il mestiere, che non è più solo patrimonio empirico dell'artigiano, del tecnico, del "meccanico", ma viene a sposarsi con le nuove conoscenze matematiche, geometriche e fisiche, generando già nella Francia della fine del Seicento un distacco dalla cultura accademica e decretando lo sviluppo parallelo di una cultura progettuale di tipo ingegneristico¹³ che avrà la sua immagine emblematica nell'architettura di vetro e metallo, influenzando sulla nascita del design. Il principale sintomo di questo spostamento d'attenzione è dato dalla pubblicazione dell'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts e des métiers*, dove Diderot e D'Alembert si preoccupano di delineare un grande affresco delle attività umane in senso lato, basato sull'osservazione diretta di metodi, strumenti e sedi di lavoro, descritti con il supporto iconografico di *planches* che supportano visivamente le voci testuali, illustrando tutti i singoli processi, dove peraltro spesso scorgiamo un elevato grado di organizzazione e tecnologia. Le tavole infatti sono dedicate alla descrizione del processo produttivo più che a quella del prodotto finale, che non è necessariamente annoverabile nel campo dell'arte decorativa.

Il criterio di rappresentazione utilizzato è perfettamente evidente anche nella descrizione del settore tessile (fig.1), dove già in età moderna si erano raggiunti livelli tecnici molto raffinati, frutto di un'evoluzione tecnologica iniziata in fase preistorica. Già in fase preindustriale infatti questa produzione era molto complessa ed organizzata secondo rigidi criteri di divisione del lavoro, pratica diffusa anche in moltissimi altri settori – per ricordarne uno che sarà di nostro interesse menzioniamo la fabbricazione dei merletti – ma del resto lo ricorda anche la famosa descrizione di Adam Smith della fabbricazione

per essere piacevoli, affermando che equilibrio ed eleganza non devono impedire una pratica utilità, e qualsiasi sproporzione o deformità perdono la loro connotazione negativa se giustificate dall'uso. Le sezioni seguenti definiscono meglio il concetto di utilità (*Qualità utili a noi stessi, Qualità immediatamente piacevoli a noi stessi, Qualità immediatamente piacevoli agli altri*).

12 Cfr. *Industrial design*, ad vocem, in *Enciclopedia universale dell'arte...* cit., p. 520 e segg.

13 Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Roma, Laterza, 2008, pp. 15-41.

degli spilli¹⁴. Descrivendo tali aspetti è bene ricordare che accanto ad essi convivevano poi, specie nelle campagne, lavorazioni che utilizzavano strumenti più semplici e che rispondevano a modelli meno aggiornati¹⁵. Senza dilungarci su questo secondo aspetto, ciò che importa sottolineare è che già in epoca preindustriale in molti settori della produzione tessile erano stati introdotti strumenti che avevano modificato radicalmente le produzioni, sia in termini di tempo che di numero di addetti, come il telaio per la maglia¹⁶, che aveva sostituito i tradizionali aghi. E sempre la produzione tessile aveva saputo sfruttare a suo vantaggio le logiche casalinghe che nelle classi meno agiate dettavano i meccanismi di autoproduzione¹⁷, coinvolgendo tramite un lavoro a cottimo le donne sposate, per attività che in misura minore già, spesso, portavano a termine in entità più limitate per la famiglia.

Tornando però all'*Encyclopédie*, appare evidente che il carattere impresso alla pubblicazione muta profondamente la gerarchia di ciò che è degno di studio, e la sua pubblicazione rappresenta una vera e propria rivoluzione teorica¹⁸.

Va infine ricordato come, a cavallo della metà secolo, con le nuove scoperte archeologiche e l'operato di Winckelmann, si avviò una nuova fase che inaugura la stagione della riscoperta degli stili antichi, che interessa fin da subito anche le arti applicate, prima fra tutte la pittura vascolare; basti pensare a repertori come le *Antichità d'Ercolano esposte* (1755-1792, 8 voll.) per ricordare che importanza assume l'oggetto

14 Cfr. Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Strahan and T. Caddel, London, 1776.

15 Cfr. Edward Lucie Smith, nella sua *Storia dell'artigianato* (cit., pp. 161-177), in particolare nel capitolo dedicato all'artigianato preindustriale, distingue gli "artigiani di città", continuamente aggiornati sull'evoluzione delle mode, e producevano oggetti spesso totalmente avulsi dal loro contesto, come ad esempio gli artigiani delle manifatture di Sèvres; gli "artigiani di provincia", influenzati dalle mode ma meno aggiornati dei loro colleghi cittadini, e infine "gli artigiani di campagna" che diedero luogo ad una "tradizione quasi indipendente, per la quale la forma veniva prescelta non in base a una preferenza estetica, bensì a una preferenza pragmatica per ciò che sembrava più funzionale. Una volta trovato, attraverso un processo di prove ed errori, un disegno buono ed efficace, né artigiano di campagna né i suoi clienti vedevano una qualsiasi ragione per cambiarlo", essi, più vicini al loro pubblico, non ignoravano totalmente il gusto dominante, solo tendevano a reinterpretarli in forme semplificate e funzionali. Infine Lucie Smith distingue l'autoproduzione: quegli oggetti cioè che vengono fabbricati senza essere destinati alla vendita, per necessità o per passatempo a seconda dello status sociale del realizzatore.

16 Cfr. Carlo Marco Belfanti, *Calze e maglie. Moda e innovazione nell'industria della maglieria dal Rinascimento ad oggi*, Mantova, Tre Lune, 2005.

17 Cfr. Edward Lucie Smith, *Storia dell'artigianato...* cit., pp. 176-177.

18 Ferdinando Bologna ricorda infatti come nel 1740, mentre in Francia si verificava tale processo, in Gran Bretagna si tentava di istituire un'Accademia. Cfr. Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Napoli, Paparo, 2009² [1972], p. 99.

d'arte applicata nella riscoperta dell'arte antica e nella produzione di nuovi modelli ad essa ispirati, dalla raccolta piranesiana *Delle diverse maniere d'adornare i camini*¹⁹ (1769), fino a giungere al *Recueil de decorations interieurs* (1812) di Percier e Fontaine²⁰ (fig.2). Ciò detto, il portato del Neoclassicismo non si può certo esaurire nell'ambito del recupero di modelli decorativi, e va accostato all'emergere per l'appunto di una sempre maggiore attenzione per il momento progettuale e funzionale, e per le finalità dell'edificio, alla progressiva comparsa di nuovi materiali e tecniche costruttive, oltre che al mutare dei metodi d'insegnamento, dove i progressi nel campo della matematica e della geometria fanno sentire il loro peso; variabili nuove che emergono proprio in Francia²¹.

Arte, artigianato industria: un confronto aperto

Lo sviluppo del dibattito ottocentesco sulle arti applicate è così intricato che rende molto difficile identificare i tre nodi fondamentali attorno ai quali esso si sviluppa, tanto le questioni che vi fanno capo risultano profondamente interconnesse tra loro. In primo luogo la critica si concentra sulla scelta, operata non solo sulla base di criteri economici e sociali ma anche etici, del metodo di produzione dell'oggetto d'uso, che oscilla tra il netto rifiuto della prassi industriale e la fiducia in un progresso che vede l'integrazione tra produzione meccanica e una creatività artistica che in precedenza si era avvalsa di formule artigianali²². In secondo luogo, qualsiasi partito si appoggi, si impone la necessità di tracciare confini chiari per delimitare i vari ambiti e quella dell'individuazione di modelli di riferimento che forniscano non solo repertori formali,

19 Cfr. Giovan Battista Piranesi, *Diverse maniere d'ornare i camini e ogni altra parte degli edifici*, Roma, Salomoni, 1769.

20 Charles Percier, Pierre François Fontaine, *Recueil des decoration interieurs*, Paris, Didot L'ainé, 1802-1812.

21 Cfr. Francis Donald Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, trad. it. di Elena Einaudi, Torino, Einaudi, 1972 (*Art and the industrial revolution*, London, Adam & Mackay Ltd, 1968 [1948]), pp. 4-25, e Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna...* cit., pp. 12-58.

22 Come già Ruskin elaborando la sua gerarchia degli oggetti, *Il discorso tecnico sulle arti* di Dorflès ribadisce la grande difficoltà di isolare domini assolutamente distinti: "per quanto invece concerne la valutazione dell'arte applicata, e del design, troppi elementi legati all'uso, alla tecnica, concorrono a costituirla, per cui dovremo porre in una categoria pseudo artistica molti degli oggetti che ci circondano, siano essi usciti da mani artigiane o eseguiti in serie dall'industria", e lo fa citando George Santayana (*Reason in art*): "ogni industria contiene un elemento di arte bella e ogni arte un elemento di industria".

ma indicazioni di metodo e, talvolta, giustificazioni etiche al proprio lavoro. Affrontando queste tematiche, si deve tenere conto anche di un ribaltamento della posizione delle cosiddette arti “pure” all’interno della scala delle discipline umane, che si trova insidiata dalla tecnica nel suo ruolo di elevatrice della condizione umana²³. Infine emerge la necessità, una volta individuati i modelli e i mezzi di produzione più adeguati, di formare una classe di operatori, attività per la quale è necessario scegliere strumenti e metodi di apprendimento adeguati a ciò che si vuole comunicare alle nuove generazioni di operatori e al pubblico.

Altro elemento nuovo, che risulta quasi paradossale, è il fatto che ai fenomeni delle rivoluzioni e dell’illuminismo, interconnessi, segua una fase che conduce il mondo occidentale a confrontarsi con quella che verrà definita una nuova forma di schiavitù, dove l’individuo non è più sottoposto al potere assoluto del sovrano ma al ritmo incalzante ed alienante della macchina e della produzione.

Partendo dal problema dei modelli culturali di riferimento, va osservato che i mutamenti sociali in atto in quel periodo non sembrano determinare un’immediata conversione della forma dell’oggetto d’uso. Svincolandosi sempre più da logiche auto-produttive e da tradizioni ataviche e regionali, a causa del progressivo inurbamento della popolazione, così come dal mecenatismo di lusso, tipico dell’Ancien Régime e tanto vituperato dagli illuministi, l’oggetto non assume fattezze regolate semplicemente dalla funzionalità, ma anzi tende ad adeguare la propria immagine al gusto artistico corrente, decontestualizzando totalmente i linguaggi che lo compongono e sconfinando in un kitsch ancora al di là dall’essere teorizzato.

Destino è, evidentemente, che la condizione del lavoratore sia strettamente legata alla teoria del lavoro artistico e alla promozione delle arti applicate, se il 1848 è l’anno della Confraternita Preraffaelita, del *Manifesto* di Engels e Marx²⁴, e anche della fondazione della Société d’artistes décorateurs da parte dell’ingegnere-architetto César Daly²⁵. Soluzioni diverse e in diverso grado utopistiche, ad un problema effettivo e reale, che trovano un’ideale *trait d’union* anche nella vicenda umana di William Morris, che da

23 Cfr. anche in proposito Renato De Fusco, *Filosofia del design...* cit., pp. 107-132.

24 A quell’epoca, va sottolineato, esistevano ormai diverse comunità organizzate secondo il pensiero saint-simoniani e fourieriano.

25 Cfr. Donald Grew Egbert, *Arte e sinistra...* cit., pp. 148-158.

promotore di un artigianato d'elevato valore artistico diventa un convinto fautore del socialismo, dedicando alla causa della rivoluzione gli ultimi anni di vita²⁶.

Emblematico, dal punto di vista della produzione, il fatto che in genere tra i primi episodi che le storie del design abitualmente ricordino vi sia quello delle ceramiche di Wedgwood e Betley²⁷, per la felice commistione di razionalizzazione della produzione, ricerca su nuovi materiali – in particolare i diaspri – coniugata con l'impegno finalizzato al raggiungimento di una bontà formale sia attraverso la copia di modelli antichi sia attraverso la commissione ad artisti di nuovi disegni. Essi tentano per l'appunto di declinare in forme moderne quell'ideale estetico-funzionale che in molti casi – come quelli del Milizia e del Lodoli – ma non in tutti, come vedremo, era venuto a coincidere con la classicità²⁸. Il linguaggio classicheggiante viene utilizzato però, soprattutto negli oggetti ornamentali, come gabbia atta a celare la modernità del materiale, come un orpello, e quindi tradendo in parte l'ideale razionale che ne faceva un modello per i funzionalisti. Nei servizi da tavola che Wedgwood porta avanti invece un'opera di razionalizzazione. Forme più semplici, decorazioni per lo più stampate – frutto anche queste di innovazione tecnologica – e quasi mai dipinte a mano, a differenza dei campioni del lusso di Sèvres.

Una sostanziale semplificazione formale degli oggetti non viene però ricercata da gran parte dei componenti delle classi agiate e borghesi che, attente alle apparenze garanti del loro status, cercano oggetti non necessariamente autentici e preziosi, ma che almeno per quanto riguarda l'aspetto esteriore rispondano a taluni criteri del gusto dominante. Questa necessità di aderenza almeno esteriore ai codici del gusto vigente, fa sì che gli sforzi della produzione industriale si concentrino, nella scia dell'operato di Wedgwood, sull'individuazione di nuovi materiali, meno costosi e più duttili²⁹ per realizzare copie a buon prezzo dei preziosi oggetti artigianali un tempo destinati solo alle élites. Tra questi

26 Cfr. in proposito Edward P. Thompson, *Morris, un rivoluzionario senza rivoluzione* in *Lavoro utile, fatica inutile*, trad. it. di David Scaffei, Roma, Donzelli, pp. IX-XXIII, e l'articolo di William Morris, *Come sono diventato socialista (How I Became a Socialist)*, in "Justice", 16 giugno, 1894) in *Ibidem*, pp. 97-103.

27 Già Semper identifica Wedwood e Sèvres come casi in cui gli artisti sono intervenuti sulla produzione affrancandosi dalle mode correnti. Cfr. *Idem, Lo stile...* cit., p.12.

28 Renato De Fusco, *Le invarianti del Neoclassico* in *L'architettura dell'Ottocento*, Garzanti, 1992², p. 7.

29 Cfr. Sigfrid Giedion, *L'era della meccanizzazione*, trad. it. di Mario Labò, Milano, Feltrinelli, 1967 (*Mechanization takes command. A contribution to Anonymus History*, New York, 1948), pp. 320 e segg.

processi viene spesso ricordata la galvanoplastica, ma più avanti nel secolo si possono ricordare anche le sperimentazioni relative alle fibre sintetiche, che spesso vennero immesse sul mercato identificandole come “seta artificiale”, nonostante un aspetto piuttosto lontano dall’originale, curando di farle apparire un surrogato economico, per l’appunto, al tessuto più prezioso. Per quanto riguarda in particolare la tessitura, in realtà, l’introduzione del telaio meccanico rappresentò, oltre che un forte contenimento dei costi e dei tempi di produzione, più che altro un ampliamento di possibilità, in fatto di dimensioni e complessità del disegno, che non sempre andò di pari passo con un aumento della qualità dei prodotti. In altri casi, come in quello eccezionale dei mobili Thonet, un nuovo processo significò anche l’identificazione di nuove forme.

La semplificazione formale degli oggetti destinati alle classi povere inurbate e pigiate in spazi angusti, già abituate dalla vita contadina a prediligere gli aspetti pragmatici di utensili e suppellettili, sarà invece indotta da ragioni economiche, funzionali ed igieniche, determinando la creazione di una categoria di oggetti “economici”³⁰.

Per quanto riguarda i modelli, dunque, non sono più le classi intellettuali, tramite le *élites* aristocratiche e le loro commissioni, ad orientare il gusto³¹. La responsabilità formale dell’oggetto passa nelle mani del produttore, che spesso non ha gli strumenti culturali per occuparsene. Questa situazione si verifica in concomitanza con l’affermarsi di quello che è stato definito un momento di “confusione”³², quello dell’eclettismo, un linguaggio condannato, in generale, come il massimo declino del gusto dai contemporanei e dalle generazioni immediatamente successive, sebbene si fosse trovato al centro di esperienze utopisticamente radicali come la descrizione della città ideale di Icaria da parte di Étienne Cabet (1839)³³. Oggi si tende a comprendere le ragioni storiche di tale fenomeno, che sarà imponente e continuerà ad emergere, in diverse declinazioni, fino ai primi decenni del XX secolo³⁴, sebbene sia fortemente contrastato da correnti di pensiero di peso considerevole come quella che sfocerà nelle Arts & Crafts.

30 Lo nota anche Manlio Brusatin, *Arte come design. Storia di due storie*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 5-17.

31 Cfr. George Simmel, *La moda...* cit.

32 Cfr. Edward Lucie Smith, *Storia dell’artigianato...* cit., pp. 192.

33 Cfr. Étienne Cabet, *Voyage en Icarie. Un roman politique et social*, Paris, Mallet, 1842.

34 Cfr. Chiara Visentin, *L’equivoco dell’eclettismo. Imitazione e memoria in architettura*, Bologna, Pendragon, 2003.

Il rifiuto

Certo è che, in particolare durante la prima parte del XIX° secolo, in Gran Bretagna, dove sono già evidenti i disastri provocati da un'incontrollabile crescita industriale, emerge una corrente di pensiero fortemente critica nei confronti delle ragioni del progresso e dell'industria. Thomas Carlyle (1795-1881) nel 1833 pubblica, con assai scarso successo nel proprio paese, un brillante e curioso lavoro, il *Sartor Resartus*³⁵, che dovrebbe esporre un'astrusa filosofia degli abiti, elaborata dal misantropo pensatore tedesco Teufelsdröckh per bocca di un fittizio editore inglese che ne ha subito il fascino. Il testo di Carlyle in realtà non è che la sovrabbondante introduzione del discepolo inglese all'inesistente saggio del luminare tedesco, che affiora solo in forma di citazione. In realtà, il gioco letterario si prefigge di presentare ironicamente le ragioni dell'esagerato razionalismo e del liberismo a tutti i costi che prendono piede oltremarina³⁶. Sarà però in *Past and Present* (1843)³⁷ che egli eseguirà la sua più compiuta critica del sistema capitalista, argomentando intorno alla superiorità degli antichi sistemi sociali e religiosi e proponendo un ritorno al lavoro manuale contro lo strapotere della meccanica. Il lavoro, per lui, è sempre cosa nobile, e qualsiasi uomo acquisisce, ai suoi occhi, dignità attraverso il lavoro³⁸, ma questa dignità è minata dalla contraddizione del vigente sistema economico, basato sulla sovrapproduzione dei beni e non sul soddisfacimento dei bisogni umani: ci si cura insomma di produrre camicie e non di rivestire chi è nudo.

Qualche anno prima in Francia anche Henri de Saint-Simon (1760-1825), tra gli iniziatori del socialismo, riconosce nel Medioevo un periodo "organico" e costruttivo, e contribuisce certamente alla sua riscoperta in un ambito legato al socialismo utopico in cui si muoverà anche Morris. I saintsimoniani del resto guarderanno in seguito all'opera di Carlyle, che a sua volta mostrò interesse per le imprese di Robert Owen (1771-1858)

35 Cfr. Thomas Carlyle, *Sartor resartus. Filosofia degli abiti*, a cura di Rosario Assunto, Palermo, Novecento, 1985 (*Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, Boston, 1836).

36 Qui, osserva Ferdinando Bologna, compare per la prima volta il termine "industrialismo". Cfr. Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori...* cit., p. 193.

37 Cfr. Thomas Carlyle, *Past and present*, Londra, 1843. Pubblicato in italiano nel 1905 come *Passato e presente* (Torino, F.lli Bocca).

38 Cfr. ibidem, pp. 300 e segg.

e per il cartismo³⁹ sviluppatosi in Gran Bretagna negli anni Trenta del secolo. La critica di Carlyle alle condizioni operaie, tuttavia, non assume mai toni comunisti o socialisti, ma appare piuttosto intrisa di individualismo romantico⁴⁰.

Augustus Welby Pugin⁴¹ (1812-1852) delinea invece nei suoi *Contrasts*⁴² (1836) l'idea di un'arte etica, la cui matrice risiede in un medioevo favoloso dove gli oggetti sono frutto delle mani e dello spirito dell'uomo. Convertitosi al cattolicesimo (1835), egli identificò nella stagione del Gotico queste caratteristiche, di contro all'ispirazione pagana del neoclassico. Tornare all'arte gotica è dunque il primo passo verso un ritorno ad una società migliore. È stato sottolineato che in realtà le ragioni morali che spingono Pugin sono le stesse che muovono i sostenitori del ritorno alla classicità⁴³: la necessità di realizzare oggetti e architetture che rispondano esattamente alla loro funzione, dove la cifra estetica è data dalla misura di questa corrispondenza.

L'atteggiamento critico nei confronti del lavoro industriale, emerso già in Pugin e Carlyle, è una costante del pensiero di John Ruskin (1819-1900). Quest'ultimo identifica come morale il lavoro artigianale, che incarna perfettamente, nella sua limitatezza, imperfezione e nella sua applicazione quotidiana, i limiti della condizione umana. Il lavoro dell'uomo inoltre deve occuparsi solo di oggetti che hanno una vera utilità, senza attardarsi in virtuosismi inutili e fine a se stessi, o in inutili imitazioni. Un'immagine dell'uomo e del suo operato che si delinea precisamente in *La natura del gotico*, capitolo del precedente *Le pietre di Venezia* (1851), ripubblicato separatamente

39 Il cartismo era un movimento che nacque in Gran Bretagna nella prima metà dell'Ottocento e si estinse dopo il 1848, portatore di istanze radicali quali il suffragio universale e la socializzazione delle terre, i cui esponenti parteciparono a diverse sommosse.

40 Cfr. Donald Drew Egbert, *Arte e Sinistra in Europa dalla rivoluzione francese al 1986*, trad. it. di Maurizio Vitta, Milano, Feltrinelli, 1975 (*Social Radicalism in the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York, Knopf, 1970), pp. 403 e segg.

41 Alla riscoperta della figura di Pugin contribuì in modo importante il già citato saggio sul Revival Gotico di Kenneth Clark, in precedenza, come osserva l'autore stesso era molto più conosciuto il padre di Augustus Welby. Clark istituisce un parallelo tra Pugin e Ruskin, cercando di recuperare la figura del primo che considera figura meritevole ingiustamente adombrata dalla grandezza assoluta del secondo, forse anche a causa della profonda militanza cattolica di Pugin. Egli sottolinea però come Pugin abbia apprezzato alcuni articoli del giovane Ruskin pubblicati in forma anonima su "Architectural Magazine" (Cfr. Kenneth Clark, *Il revival...* cit. p. 187). Ferdinando Bologna invece sottolinea la generale indifferenza di Ruskin verso Pugin (cfr. Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori...* cit., pp. 221 e segg.).

42 Augustus Pugin, *Contrasti architettonici o la questione del gotico*, trad. it. a cura di Cristina Acidini, Firenze, Uniedit, 1978 (*Contrasts or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of Present Days, Stowing the present decay of Taste*, London, C. Dolman, 1841).

43 Edward Lucie Smith, *Storia dell'artigianato...* cit., p.218.

nel 1854⁴⁴. Proprio in questo testo compare la prima presa di distanze dal processo industriale: Ruskin sottolinea che si può fare dell'uomo "*una creatura lavoratrice*", ma non "*un utensile*", e che la "*degradazione dell'uomo a macchina*" è, di fatto, uno dei mali della modernità, perché gli uomini "*non hanno piacere nel lavoro attraverso il quale si procurano il pane e quindi aspirano alla ricchezza come solo mezzo di piacere*". Emblema di questa critica diviene il processo di divisione del lavoro, perché

*"non è, propriamente parlando, il lavoro ad essere diviso, ma l'uomo: – diviso in puri e semplici segmenti di uomo – spezzato in piccoli frammenti e briciole di vita; cosicché quel poco di intelligenza che è lasciata a un uomo non è sufficiente per fare una spilla o un chiodo, ma si esaurisce nel fare la punta di una spilla o la capocchia di un chiodo"*⁴⁵.

L'*Economia politica dell'arte* (1857) è l'opera che è stata interpretata come la chiave di volta tra il Ruskin storico dell'arte e il Ruskin filosofo⁴⁶, e che più di altre raccoglie organicamente il pensiero dell'autore riguardo a temi che qui analizziamo, sebbene egli si dedichi alla costruzione di un pensiero sociale per tutto il decennio successivo. L'attenzione del pensatore inglese si appunta infatti in questo scritto sul necessario contatto tra arte ed economia, commercio e ricchezza capitalistica. Se economia significa soprattutto oculata amministrazione del lavoro, razionalizzazione della produzione, dello stoccaggio e della distribuzione dei beni, è pur vero che questi corretti parametri di gestione si applicano allo statista come alla massaia, ai beni agricoli come ai ricami, alla produzione industriale e utilitaria come a quella artistica e voluttuaria. Ruskin precisa fin dall'inizio che il campo che gli interessa di più è l'applicazione di tali principi economici all'arte, e che la ragione in questo caso si trova a metà strada tra utilità e ricerca del diletto⁴⁷. Molte delle posizioni espresse qui a proposito delle arti figurative sono, a detta dello stesso autore, riconducibili anche al fronte dell'artigianato

44 Cfr. John Ruskin, *La natura del gotico*, a cura di Franco Bernabei, Milano, Jaca Book, 1991; John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Oscar Mondadori, 2000 (*The Stones of Venice*, London, Smith, Elder & Co., 1851-1853, 3 voll.

45 Cfr. John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, cit. in questa forma in Simonetta Lux, *Arte, Società e Tecnica*, Roma-Assisi, Carucci, 1971, pp. 58-63.

46 Giorgio Lunghini, *Un manifesto nostalgico*, introduzione a John Ruskin, *Economia politica dell'arte*, trad. it. di Lucio Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (*The Political Economy of Art* [1857], in *Works of John Ruskin*, vol.16, a cura di Edward Tyas Cook, Wedderburn, A., London, Allen, 1903-1912, pp. 9-116). Cfr. anche Anna Lucia Maramotti, *La materia del restauro...* cit., pp.173 e segg.

47 Cfr. ibidem, pp. 11-13.

e dell'arte decorativa, in particolare per quanto riguarda la formazione dell'artefice⁴⁸ e il suo successivo impiego⁴⁹. Si insiste infatti sulla necessità di intercettare il talento artistico, che solo in casi eccezionali si accompagna a talenti ad esso complementari che determinano la riuscita dell'individuo in qualsiasi campo esso si applichi: più spesso, il mancato riconoscimento di un talento determina l'applicazione in attività dove non si è che mediocri, con relativa perdita per la società. Un talento non si costruisce, dunque, ma si sviluppa a partire da inclinazioni naturali che bisogna prima scorgere, poi educare, infine mettere in condizione di fruttare al loro massimo grado, garantendo il giusto riconoscimento al giovane e fornendogli un impiego che gli garantisca la serenità materiale per dedicarsi appieno all'attività artistica. Indicazioni queste che, insieme agli esempi della Government School of Design e del South Kensington Museum, influenzeranno profondamente l'aumento, a livello internazionale, dell'attenzione per la formazione artistica, per i programmi e i metodi d'insegnamento, per gli strumenti accessori all'apprendimento scolastico in senso stretto, come le collezioni museali. La soluzione di Ruskin, pure attivamente impegnato in esperienze didattiche, prevede il superamento di una scuola *“interamente regolata da leggi formali di educazione artistica”*. Essa dovrebbe *“presentarsi in definitiva come il laboratorio di un buon mastro pittore, che saggi i ragazzi nelle varie forme d'arte, fino a scoprire quella per cui risultino più portati”*⁵⁰. Un ritorno alla “bottega” che ha caratterizzato le esperienze di recupero dell'arte primitiva, purista e preraffaelita, e che sottolinea in questo caso la globalità dell'esperienza artistica. Non a caso, proprio scrivendo d'arte decorativa, Ruskin tiene a ricordare come i maestri dei grandi artisti rinascimentali, come il Verrocchio o il Ghiberti, fossero principalmente orafi. C'è anche un aspetto altro da considerare: il fatto, cioè, che per Ruskin ogni individuo, quale che sia la propria condizione sociale, dovrebbe fare esperienza di lavoro manuale e, in definitiva, imparare un mestiere⁵¹, in quanto *“è incredibile quanto l'acquisizione della capacità di fare bene una qualsiasi cosa con le mani e con le braccia schiarisca a un uomo le idee*

48 Cfr. ibidem, pp. 22-29.

49 Cfr. ibidem, pp. 30-51.

50 Ibidem, p. 24.

51 Celebre l'aneddoto secondo il quale, all'apertura del cantiere per la costruzione del museo di Oxford, da realizzare secondo un progetto neogotico ispirato dalle teorie di Ruskin, il critico stesso abbia voluto costruire un pilastro con le proprie mani. Cfr. Kenneth Clark, *Il revival gotico...* cit.

sulla vita”⁵²; un atteggiamento, questo, che capovolge secoli di applicazione alle “arti liberali” per ridare dignità a quelle “meccaniche”, e che naturalmente si inserisce in un processo di rivalutazione in atto da quasi un secolo, nonostante le differenze tra le motivazioni ruskiniane e quelle illuministe⁵³. E, sebbene in questo passo egli parli prevalentemente di attività “maschili”, è bene tener conto come sulla scorta di un simile ragionamento sia lecito attribuire nuova importanza anche al lavoro manuale svolto dalle donne per puro passatempo, che – eccettuati i casi di lavoro fine a sé stesso, che in quanto tale non avrebbe incontrato il favore dello studioso – nelle sue applicazioni utilitarie all’economia domestica, assume nuova dignità non solo economica ma anche formativa per l’individuo.

Anche introducendo il suo corso pratico di disegno, che lui stesso definisce destinato ad autodidatti, John Ruskin si trova inevitabilmente ad esprimere la sua opinione sull’insegnamento del disegno che si fa nelle scuole e quindi, più in generale, sulla formazione dell’artista e dell’artigiano:

*“a mio avviso abbiamo tutti la cattiva abitudine di confondere l’arte in quanto applicata alla manifattura con la manifattura stessa. Per esempio, la competenza con cui un artigiano dotato di inventiva disegna e modella una tazza dalla linea elegante è abilità di vera arte; ma quella che permette di copiare la tazza e poi di moltiplicarla migliaia di volte è abilità di manifattura: e le doti che consentono a un artigiano di disegnare e di elaborare la sua opera originale non si possono coltivare con lo stesso sistema di istruzione di quelle che consentono ad un altro artigiano di produrre la massima quantità di copie approssimative dell’originale in un tempo determinato. Perdipiù, è sicuramente dannoso che qualsiasi rapporto con le finalità produttive venga a turbare la formazione dell’artista stesso. Si cerchi, in primo luogo, di fabbricare un Raffaello; in seguito, gli si faccia pure dirigere una fabbrica... Ci si assicurino, innanzi tutto, le migliori opere possibili e le mani più abili, senza tenere in alcun conto l’economia e la facilità di produzione. Si lasci poi all’artista formato il compito di decidere fino a che punto l’arte possa essere volgarizzata e la fabbrica nobilitata”*⁵⁴.

A tali considerazioni si sposa la dura critica alle scelte produttive del suo tempo, e implicitamente proprio al sistema capitalista, che sceglie di sprecare il talento nella

52 Ibidem, p.113.

53 Ad esempio, sul piano politico e sociale, l’approccio conservatore di Ruskin è misurabile rilevando semplicemente che tra le attività manuali estremamente formative per la personalità, lo studioso inglese inserisce ad esempio la scherma e l’equitazione, per riconoscere anche alla classe aristocratica il possesso del giudizio necessario per essere ai vertici della società.

54 Cfr. John Ruskin, *Gli elementi del disegno*, trad. it. di Maria Grazia Bellone, Milano, Adelphi, 2009 (*The elements of drawing*, London, 1857). pp. 16-17.

produzione di beni in tempi ridotti, senza alcuna possibilità di intervento durante la lavorazione per arricchire il progetto iniziale, e realizza oggetti utilizzando materiali poco durevoli, per assecondare del resto bisogni volatili indotti da mode altrettanto effimere. Nessuno riterrà degni della propria applicazione intellettuale oggetti tanto effimeri, quindi, fintanto che la logica produttiva sarà questa, essi rimarranno brutti, poco costosi, ma anche poco economici, poiché non rappresentano un investimento duraturo, quanto piuttosto uno spreco di energie e risorse. E la stessa produzione, per mantenere i ritmi del mercato, imporrà ai lavoratori azioni ripetitive che li mortificano nel corpo e nella mente, in quanto solo la varietà del lavoro rende necessaria la massima attenzione e dunque il miglior risultato nel minor tempo possibile. La caratteristica fondamentale della produzione è appunto il dover rispondere a criteri di utilità ed eticità, che vengono citati continuamente ma dei quali bisogna chiarire l'ambito, ben delineato da Ruskin in una gerarchia di valore dei beni:

“1. Beni necessari alla vita, ma non producibili attraverso il lavoro, e perciò appartenenti di diritto, nella debita misura, ad ogni essere umano fin dalla nascita, e moralmente inalienabili...”

Ne fanno parte l'aria che respiriamo così come la terra necessaria alla produzione di cibo, sostituibile, nelle società più evolute, da altri beni e denaro che possono servire in egual modo a procacciarsi il nutrimento.

“2. Beni necessari alla vita ma producibili solamente attraverso il lavoro, e il cui possesso è moralmente connesso al lavoro; cosicché nessuna persona in grado di lavorare ha diritto ad essi finché non abbia eseguito appunto il lavoro necessario alla loro produzione (...) Va osservato, a proposito di questo tipo di beni, che il loro aumento non può generalmente varcare una certa soglia, in quanto non dipende soltanto dal lavoro, ma anche da risorse la cui disponibilità è limitata per natura”.

Questo passo, oltre a dimostrare come Ruskin sia influenzato dagli assunti dell'economista Thomas Robert Malthus⁵⁵, implica anche un ulteriore passaggio logico: data la loro limitatezza, sarà necessario assicurarne una giusta ed efficace distribuzione ed accumulo attraverso le leggi. Altra implicazione evidenzia invece come sia impossibile stabilire il grado di eticità di un'azione volta a favorire la produzione di

⁵⁵ Cfr. Thomas Robert Malthus, *An essay on the principle of population as it affects the future improvement of society*, 1798.

questi beni, in teoria sempre positiva, ma che, se estende il suo dominio oltre il consentito, minando la produzione di oggetti tesi al piacere e all'esercizio della mente, potrebbe nel tempo causare un eccessivo e incontrollabile aumento della popolazione *“a spese della civiltà, della cultura e della moralità”*; e allo stesso modo c'è il rischio che la produzione di beni voluttuari sottragga spazio a quella di beni primari, determinando un eccesso di attenzione ai primi rispetto ai secondi.

“3. Il terzo tipo di beni è quello che assicura i piaceri e le comodità, senza mantenerne direttamente la vita; semmai, a volte, tendendo indirettamente a minarla”.

Ne fanno parte i “generi di lusso”, che sono peraltro deperibili e procurano piacere solo a chi li possiede, e per un intervallo di tempo limitato. Ruskin sottolinea però come a margine di questa categoria si ponga una serie di oggetti che presuppongono nella loro realizzazione una creatività artistica e che quindi eccedono la qualifica di meri beni di lusso, andando a collocarsi molto più vicini alla categoria successiva, senza che tuttavia sia possibile stabilire un preciso confine, in quanto lo stesso tipo di bene può oscillare tra la categoria del lusso o quella dell'utilizzo intellettuale a seconda di chi ne dispone. È in realtà, questo, un passaggio fondamentale per la determinazione della legittimità dell'interesse estetico verso oggetti che non hanno tale finalità tra quelle precipue: in pratica, si entra nel dominio dell'arte applicata.

“4. Il quarto tipo di beni è quello che produce piacere intellettuale o emotivo, consistendo in terra riservata a colture voluttuarie più che alla normale agricoltura, in libri, opere d'arte e oggetti di storia naturale.”

Per il critico questo gruppo è l'unico per il quale si possa parlare a ragione di proprietà, in quanto *“ciò che un uomo mangia, beve o indossa, fin quando rappresenta ciò di cui ha bisogno per vivere, non può essere considerato suo più che l'aria che respira”*⁵⁶. È dunque etico accumulare solamente cose che, fonti di gioia *“intellettuale ed emotiva”*,

56 Queste affermazioni, accanto a quelle già riportate sulla proprietà delle terre, hanno fatto sì che spesso il pensiero di Ruskin venga avvicinato all'elaborazione del pensiero socialista. In particolare questa categorizzazione è accostabile a quella elaborata da Marx che nelle Teorie del plusvalore indica gli artisti come *“terze persone”* al di fuori del sistema capitalistico che contrappone borghesia e proletariato, svincolando di fatto la produzione artistica da un'attribuzione di valore legata al costo del lavoro e dei materiali (Cfr. Donald Grew Edgbert, *Arte e sinistra...* cit., pp. 101-131). La vicinanza di Ruskin agli ambienti del socialismo cristiano inglese negli anni Cinquanta è del resto cosa risaputa, così come i suoi giudizi positivi sulla Comune di Parigi e sulla militanza marxista di Morris (ibidem, pp. 417 e segg.), che si affiancano però a professioni di conservatorismo.

risultano ai suoi occhi beni durevoli. Il mondo ai suoi occhi si divide in persone nobili ed ignobili sulla base dell'interesse per questi che sono stati definiti gli "oggetti della vita".

"5. Il quinto tipo di beni è costituito dai beni simbolici, che consistono in documenti e moneta, o piuttosto solo in documenti".

L'introduzione di questo gruppo dà occasione a Ruskin di inoltrarsi nelle logiche che regolano la finanza e il commercio, concludendo che applicare le regole di quest'ultimo con onestà a tutti i livelli genererebbe una giustizia sociale maggiore a qualsiasi possibile filantropia. Un assunto da ricordare guardando alle numerose iniziative che sorgeranno per tutelare lavoratori appartenenti a categorie svantaggiate e aiutarli a diffondere i prodotti del loro lavoro senza subire vessazioni da parte di intermediari.

Di lì a poco nascerà, nel 1861, su suo suggerimento, il famoso sodalizio della Morris, Marshall, Faulkner & Co, primo vero esperimento teso a reincarnare la bottega, la gilda medievale. Quello di William Morris (1834-1896)⁵⁷, capofila della formazione, è un medioevo vagheggiato fin dalla giovinezza, riconfermato con la vicinanza, a partire dal 1856, al gruppo preraffaellita⁵⁸; un'ispirazione che appare però rinnovata nelle intenzioni, producendo oggetti e forme nuove. Un Medioevo dunque che ha un ruolo diverso da quello, ad esempio, recuperato attraverso la grande campagna di restauri del patrimonio nazionale avviata in Francia ad opera di Viollet Le Duc. Sebbene anche il giovane, secondo molte biografie, come Ruskin abbia espresso disappunto rispetto alla Great Exhibition del 1851, a differenza di Carlyle che ne apprezzò la sede, il suo atteggiamento appare più aperto, e infatti la ditta fondata da Morris parteciperà con successo all'Esposizione del 1862, ottenendo ben due medaglie d'oro.

William Morris, dopo una formazione eterogenea, diventò prima di tutto un'instancabile sperimentatore e organizzatore: pittura, scrittura, poesia, tessitura e ricamo (fig.3), tanti

⁵⁷ Per notizie sulla figura di William Morris e sul suo operato, cfr. Aymer Vallance, *William Morris. His Art, his Writings and his Public Life*, Londra, 1897, J.W. Mackail, *The life of William Morris*, Londra, 1899; Philip Hendersom, *William Morris. His life, work and friends*, Londra, Thames and Hudson, 1967; Ray Watkinson, *William Morris as designer*, Londra, Studio Vista, 1967; Helen Dore, *William Morris*, Londra, Pyramid, 1990, *William Morris*, catalogo della mostra tenuta a Londra, & Albert Museum, 9 maggio-1 settembre 1996, a cura di Linda Parry, Londra, Philip Wilson Publishers, 1996.

⁵⁸ Cfr. Caroline Ascott, *William Morris & Edward Burne Jones. Interlacings*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art – Yale University Press, New Haven and London, 2008.

sono i linguaggi che cerca di utilizzare⁵⁹, catalizzando attorno a sé l'attività di artigiani, architetti, artisti. Egli non è avverso alla produzione meccanica in quanto tale – e infatti si avvarrà nelle sue attività di tessitura del telaio Jacquard – è piuttosto avverso all'impianto produttivo capitalistico, che invece di partire dalla macchina come ampliamento delle capacità umane, la utilizza come surrogato dell'uomo tarpando ogni possibile velleità creativa. L'elemento dell'umanità del lavoro infatti è un nodo fondamentale del suo pensiero. Nella conferenza *Useful Work v. Honest Toil*, tenuta nel 1884 all'Hampstead Liberal Club di Londra, Morris illustra infatti la propria posizione riguardo al lavoro, spiegando che se l'uomo

*“fabbrica qualcosa che egli sente esisterà proprio perché vi sta lavorando e la vuole, esercita le energie della mente e dell'anima, oltre che quelle del corpo. Nel suo lavoro lo aiutano la memoria e l'immaginazione, le sue mani sono guidate non solo dai suoi stessi pensieri, ma anche da quelli degli uomini delle epoche passate, ed egli crea in quanto è parte del genere umano. Se lavoriamo in tal modo saremo uomini, e i nostri giorni saranno ricchi di eventi”*⁶⁰.

Nella curiosa e talvolta poco sistematica commistione di socialismo⁶¹, utopia e personale impegno artistico, il suo principale assunto è la convinzione che il dominio dell'arte vada esteso a

*“le forme e i colori di tutti gli oggetti casalinghi, anzi le stesse sistemazioni dei campi per la coltivazione e il pascolo, l'amministrazione delle città e della nostra rete stradale; in una parola di estenderla all'aspetto di tutto ciò che ci circonda nella vita”*⁶².

Il suo insegnamento, così come quello di Ruskin, dal quale sono riprese direttamente molte posizioni – come la convinzione che sia necessario realizzare solo oggetti degni di essere prodotti, senza schiavizzare le masse nella produzione di paccottiglia, e l'idea

59 Al di là di giudizi qualitativi sulla sua effettiva produzione (*“Morris, senza offesa, non sa fare quasi nulla...”* in Manlio Brusatin, *Arte come design...* cit., p. 60).

60 William Morris, *Lavoro utile, fatica inutile...* cit., p. 6.

61 Morris aderì ufficialmente nel 1883, influenzato dalla critica di Mill a Fourier, per scoprire solo in seguito il marxismo. Egbert sottolinea come gli ideali marxisti in Gran Bretagna presero piede in maniera attenuata, andando ad alimentare soprattutto la corrente riformista del socialismo, probabilmente perché vi era maggiore mobilità sociale e le classi lavoratrici ottennero in anticipo alcuni diritti rispetto al resto d'Europa: questi fattori avrebbero contribuito a smorzare il radicalismo. Cfr. Donal Drew Egbert, *Arte e sinistra...* cit., p. 429.

62 William Morris, *Art under plutocracy*, in Idem, *Architettura e socialismo*, a cura di Mario Maineri Elia, Laterza, Bari, 1963, p. 68.

che comprando oggetti si acquista la vita di chi si dedica alla loro produzione⁶³ – ebbe forte influenza sulla generazione di artisti degli anni Ottanta come Charles Robert Ashbee (fondatore della Guild and School of Handicraft nel 1888), Walter Crane (fondatore della Arts & Crafts Society nel 1888) e Artur Heygate Mackmurdo (fondatore della Century Guild nel 1882) che protrarranno la loro attività fino al Novecento inoltrato, propagando le idee che circolavano nella cerchia morrisiana in tutta Europa. Lo stesso Ashbee però dovrà riconoscere amaramente che il respiro sociale sotteso alle idee morrisiane va perdendosi, a livello pratico, nella produzione delle Arts & Crafts, facendo “*di un grande movimento sociale una fastidiosa e ristretta élite che lavora con grande abilità per chi è molto ricco*”⁶⁴.

Collaborare per migliorare

La via che punta dritta al Medioevo, imboccata in area inglese già qualche decennio prima⁶⁵, non appare però l'unica percorribile. Gli anni Trenta dell'Ottocento vedono altri fatti cruciali per i successivi sviluppi delle arti applicate inglesi. Sono infatti gli anni durante i quali, nell'isola, la percezione della caduta del gusto e della qualità degli oggetti industriali comincia a divenire interesse della politica⁶⁶: l'analisi periodica delle proprie arti applicate⁶⁷ porta a intraprendere azioni mirate a sanarne il pessimo stato. A partire dal 1836, grazie ad una commissione d'inchiesta della Camera dei Comuni, la classe dirigente inglese inizia infatti ad occuparsi della cultura della classe produttiva, affinché incrementandone la consapevolezza estetica e tecnica ne fosse incrementata anche la qualità dei manufatti; il suggerimento che viene dalla commissione non è solo quello di creare scuole, ma anche collezioni pubbliche d'arte industriale che potessero

63 William Morris, *Arte e socialismo*, in Idem, *Architettura e socialismo...* cit., pp. 103-107.

64 Passo delle *Memorie* di Ashbee citato in Luigi Bernardi, *Sociologia dell'oggetto e disegno industriale*, Messina-Firenze, D'Anna, 1974.

65 Cfr. Kenneth Clark, *Il revival gotico...* cit., ma anche, ad esempio, Arturo Carlo Quintavalle, *Mitologie medievali in Occidente in Il neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del convegno “Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX”, tenuto a Pavia, 25-28 settembre 1985, a cura di Rossana Bossaglia e Valerio Terraroli, Milano, Mazzotta, 1985, vol. I, pp. 390-411.

66 Donata Levi, *Design, scuole, musei: il modello inglese in Storia del disegno industriale. 1851-1918. Il grande emporio del mondo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1990, pp. 32-51.

67 Cfr. *Report of the select Committee on Art and Manufactures*, vol. IX, 1836., *Report of the select Committee on the school of design*, vol XVIII, 1849; *Report of the select Committee on the South Kensington museum*, vol XVI, 1860.

fornire modelli agli studenti. Un esempio, questo, che sarà decisivo per tutta Europa. Tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40 nascono così le prime “*schools of design*” e inizia la raccolta degli oggetti che dovevano andare a costituire le collezioni di riferimento. Non si tratta solo di originali e di prodotti manifatturieri contemporanei, ma anche di calchi e copie, opere antiche importanti e, spesso, per quanto riguarda soprattutto il tessile, testimonianza delle antiche produzioni italiane. A queste ultime si affiancano i repertori, che hanno larghissima diffusione. La copia a disegno, mezzo d'apprendimento e progettazione fondamentale per l'arte “maggiore”, è accettata anche come base dell'insegnamento per l'arte industriale, dove il progetto, del resto, non potrà che rivestire un'importanza maggiore, in quanto unico testimone della volontà dell'autore, poi esautorato completamente o parzialmente dell'onere della realizzazione. L'esigenza di riorganizzazione dell'insegnamento tecnico e artistico non è una novità assoluta; in Francia accoglierà al suo interno istanze che fanno capo al pensiero enciclopedico tipicamente illuminista che, sviluppatosi nell'*Encyclopédie*, si esplicita in una nuova ondata di iniziative che hanno un legame diretto con quelle nate nell'epoca rivoluzionaria. Nel 1794 infatti viene fondato il Conservatoire des Arts et Métiers, e negli stessi anni prende piede il fenomeno delle esposizioni⁶⁸, attraverso una serie di iniziative che da sempre sono messe in relazione con quella organizzata a Londra nel 1851, essa stessa enciclopedia tangibile dell'opera umana.

Il momento era propizio per la nascita di una grande raccolta artistico-industriale ad uso principalmente didattico anche in area inglese, che in pochi anni divenne la prima in Europa e scatenò lo spirito d'emulazione degli altri paesi europei. Dopo il South Kensington Museum verranno istituiti a suo modello il Musée des Arts décoratifs di Parigi nel 1863, lo stesso anno in cui prende avvio l'esperienza dell'Union Centrale des Beaux Arts Decoratives (UCAD), della quale parleremo in seguito, il Museo di Arti Decorative di Vienna nel 1871, il Kunstgewerbemuseum di Berlino nel 1887, e anche in Italia nacquero una serie di istituzioni di questo tipo, delle quali ci occuperemo in

68 La prima manifestazione di questo tipo è una rassegna di industria e arti, l'*Exposition publique des produits de l'industrie française*, tenuta in Campo di Marte, a Parigi, nel 1798, che ebbe altre due repliche durante il periodo napoleonico. Il modello fu subito ripreso in area tedesca (Kassel, 1817, Monaco, 1821, Berlino 1822), russa (Mosca, 1825), inglese (Londra, 1828, Manchester 1837). Cfr. Giorgio Bigatti, *Tra pedagogia industriale e vocazione commerciale: echi italiani della Grande esposizione londinese in Arti, tecnologia, progetto...* cit., p. 46; Pier Luigi Bassignana, *Le feste popolari del capitalismo. Esposizioni d'industria e coscienza nazionale in Europa, 1798-1911*, Torino, Allemandi & C, 1997, p. 16.

seguito. In Francia, prima ancora che a una nuova raccolta industriale, si guarda alla realizzazione di un evento espositivo simile a quello ospitato al Crystal Palace: auspicio che si realizzerà nel 1855. L'attenzione al tema genera la riflessione del Conte Léon Laborde⁶⁹, archeologo allora conservatore del Louvre, autore di un'opera guardata con particolare interesse anche in Italia, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public* (1856).

Accanto alla didattica museale si diffondono, come già accennato, repertori e testi sull'ornamento⁷⁰, come *The Grammar of the Ornament* di Owen Jones (la prima delle numerosissime edizioni viene pubblicata nel 1856)⁷¹, dove vengono giustapposti i motivi decorativi di varie epoche e zone geografiche (fig.4). Accanto a quello di Owen Jones, il repertorio più acclamato è certamente l'*Ornament Polychrome* di Albert Charles Auguste Racinet (1869)⁷², entrambi più volte citati come testi esemplari anche dagli addetti ai lavori italiani, che a loro volta si produrranno in simili iniziative editoriali e (fig.5), oppure, sempre in Francia, i *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement, du commencement de la renaissance à la fin de Louis XVI* (1869), di Cesar Daly. E ancora, per l'area anglosassone si possono ricordare i testi di Lewis Foreman Day⁷³ (fig.6, fig.7, fig.8) e per quella francese le "Grammatiche"⁷⁴ di Charles Blanc,

69 La sua figura è messa in particolare risalto da Francastel, che ritiene il *Rapport* pubblicato in occasione della partecipazione francese all'Expo del 1851 la "prima grande opera ideologica" che "ammette la necessità di 'conciliare' l'arte... con l'industria" prefigurando l'avvento di un'era in cui esse si uniranno. Cfr. Pierre Francastel, *L'arte e la civiltà moderna*, trad. it. di Maria Luisa Berné, Milano, Feltrinelli, 1959 (*Art et Technique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956), pp. 30-31.

70 Un interessante contributo sul problema dei repertori figurativi come propositori di modelli è fornito da Fernando Mazzocca, *I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto in Il Neogotico nel XIX e XX secolo...* cit., vol. I, pp. 224-236. Egli sintetizza le principali funzioni del repertorio nella raccolta dei dati, nella ricognizione storica, nel rilievo tecnico-formale dell'oggetto e nella sua visualizzazione. Cfr. anche Stuart Durant, *Ornament. Un panorama de l'Art Décoratif du 1830 à nos jours*, trad. fr., Paris, Arthaud, 1987 (*Ornament. A Survey of Decoration since 1830 with 729 Illustrations*, London, 1986).

71 Cfr. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Bernard Quaritch, 1868 [1856].

72 Cfr. Albert Charles Auguste Racinet, *L'Ornement polychrome. 2 000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen Âge, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle. Recueil historique et pratique, avec des notices explicatives et une introduction générale*, Paris, Firmin-Didot, 1869-1873.

73 In particolare ricordiamo *The anatomy of pattern* (1887), dove, dopo aver definito il *pattern* come struttura alla base di moltissime produzioni umane (artigianali o industriali che siano), si tenta una classificazione secondo le forme che tale struttura assume, *The planning of the ornament* (1887), che pone l'attenzione sul progetto, indagando sulla distribuzione del *pattern* sulla superficie indipendentemente dall'oggetto e dal materiale previsti per la sua realizzazione, *The application of ornament* (1888), dove invece si considera il problema dell'applicazione dei *patterns* a vari supporti, poi editi unitariamente in Idem, *Ornamental design*, Batsford, Londra, 1888. La ricerca di Day continua in *Nature and ornament* (1909), dove si discute la relazione delle forme ornamentali con quelle naturali. Day, che non era avverso all'industria e fu vice presidente della Society of Arts,

quella dedicata al disegno (1867) e quella dedicata all'arte decorativa (1881), più strettamente didattiche.

È importante sottolineare come la linea d'azione che fa capo a Cole, più pragmatica rispetto alle teorie revivaliste che animeranno la prima fase dell'impegno di Morris e compagni, veda il contributo di un autorevole esponente della cultura tedesca, Gottfried Semper, curatore di diverse sezioni della mostra del 1851 (canadese, turca, svedese e danese), e dal 1852 al 1855 docente presso l'istituzione diretta da Cole⁷⁵.

Sebbene la sua opera più famosa, *Der Stil...* (1861-1863), si basi sull'assunto che sia il materiale utilizzato ad influenzare profondamente la forma degli oggetti, l'architetto tedesco non è estraneo ad elementi di critica sociale al contemporaneo sistema di produzione, del resto pienamente giustificati dagli interessi politici democratici che tanti problemi gli procurarono durante la sua vita. I *Prolegomena* al primo volume dell'opera, infatti, evidenziano già una congruenza con passi del pensiero ruskiniano, in particolare dove si parla della tendenza della società capitalista a creare nuovi bisogni per alimentare il mercato, un concetto già ribadito in testi precedenti⁷⁶, che trova una formulazione molto simile nel risultato a quella espressa da Ruskin senza per questo partire dai medesimi presupposti:

*“La nostra epoca non ha né il tempo né la voglia di godersi fino in fondo tutte le comodità da cui è, per così dire, sommersa: eppure questo atteggiamento sarebbe necessario per acquistare il dominio delle proprie capacità artistiche. Oggi invece la prassi e la speculazione industriale, intermedie tra l'invenzione e il consumo, lasciano che i prodotti siano utilizzati come capita e questi non hanno neppure il tempo di trovare quello stile che si può formare solo nell'uso millenario del popolo...”*⁷⁷

compì una riflessione sull'ornamento molto articolata che lo portò ad essere l'estensore della voce ad esso relativa dell'*Encyclopedia Britannica*. Cfr. Elizabeth Rycroft, *Lewis Foreman Day (1845-1910) and the Society of Arts*, in “RSA Journal”, Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, n. 5428, vol. 140, aprile 1992, pp. 333-336.

74 Il termine grammatica rimanda ad un lessico fondamentale e viene più volte utilizzato a proposito dell'ornamento.

75 Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali. 1851-1900. Il progresso in scena*, Allemandi, Torino, 1990, p. 186.

76 L'ingerenza delle logiche capitaliste nel dominio dell'arte è registrata già nell'importante saggio *Wissenschaft, Industrie und Kunst* del 1852, riproposto Hans Maria Wingler, *Gottfried Semper. Wissenschaft, Industrie und Kunst*, trad. it. di Bianca Spagnuolo Vigorita, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Napoli, Dick Peersonn, 1987 (*Gottfried Semper. Wissenschaft, Industrie und Kunst, Kupferberg*, Mainz, 1966). Un excursus sul tema si trova in Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Il Cardo, Venezia, 1994, pp. 15-33.

77 Gottfried, *Lo stile...* cit., pp. 10-11.

Se il processo descritto è sostanzialmente lo stesso, mutano gli attori in gioco: ad essere annullata non è tanto l'applicazione intellettuale dell'artefice, scoraggiata dalla deperibilità dell'opera a cui è costretto a collaborare, ma l'azione di modifica formale e funzionale indotta dall'uso dell'oggetto sul lungo periodo, sebbene in seguito si precisi che “*nell'ambito della produzione industriale, l'artista è privato di ogni iniziativa*”, ed è

“*asservito a due padroni: il datore di lavoro da un lato, che li vede come consulenti, spesso sgraditi, in materia di gusto o come semplici decoratori, non li considera suoi pari e di rado li compensa adeguatamente; dall'altro, la moda del giorno che deve garantire la vendita della merce, cosa da cui – alla fin fine – tutto dipende, scopo e ragion d'essere dell'industria stessa*”⁷⁸.

Appare curioso che un'opera come *Der Stil*, che certamente ha nel periodo londinese di Semper un momento d'incubazione, si ponga su un versante opposto, dal punto di vista concettuale, all'idea di fondo che origina i repertori come la *Grammar* di Owen Jones, che di fatto giustappone vari tipi di ornamento a prescindere non solo dal contesto storico, ma anche dalle tecniche e dai materiali di produzione.

Al di là di questi possibili contrasti, l'operato di Cole e dei suoi colleghi trova evidentemente un seguito. Appare significativo, in questo senso, che all'interno della Government School of Design si formi un progettista che fa della razionalità e della funzionalità il suo credo, Christopher Dresser (1834-1904). Un oggetto secondo lui non deve semplicemente assolvere una funzione, ma renderla più facile: il materiale infatti, strutturandosi nella forma, deve adattarsi alla sua funzione secondo il principio di appropriatezza tipico della natura, come afferma nei suoi *Principles of Decorative Design* (1862). Anche quando gli oggetti da lui progettati hanno una funzione per lo più ornamentale, come le ceramiche realizzate per la Linthorpe Art Pottery, essi sono realizzati in serie, in forme organiche e semplificate che traggono ispirazione dalla natura, dalla quale estrapolano le caratteristiche più adatte alla standardizzazione, che non significa però appiattimento e anonimato, ma anzi, riportando la firma del progettista, rende espressione umana anche l'oggetto fabbricato meccanicamente.

Le due tendenze descritte fino a questo momento mantengono atteggiamenti sostanzialmente diversi nei confronti della produzione dell'oggetto d'uso. Da un lato

⁷⁸ Ibidem, p. 11.

l'oggetto come espressione dello spirito, dell'umanità, e della società che lo produce, oggetto che deve rispondere quindi a criteri morali. Dall'altra un'attenzione alla forma e alla progettazione che si concentra più pragmaticamente sul metodo, sui modelli e, con Semper, sui materiali. Anche Morris afferma apertamente che per disegnare è necessario conoscere le possibilità dei materiali che si devono utilizzare, ma mantiene un'interesse sostanzialmente etico nella sua attività artistica⁷⁹, che non per niente si tradurrà nella militanza socialista. Tuttavia non si tratta tanto di opposizione, sebbene palese disaccordo sia stato espresso dalle parti: Morris e Ruskin condannano principalmente l'uso smodato ed improprio della meccanica. Ma al di là di questo, ciò che emerge è più che altro uno sfasamento di piani d'indagine, che troverà un parziale tentativo di risoluzione nell'opera del Bauhaus, che tentò di suggerire per arte e artigianato il ruolo di propositori di modelli per l'industria.

Quelle descritte fin qui sono del resto tensioni che emergono anche nel mondo delle arti figurative, dove nello stesso periodo si fronteggiano, toccandosi e talvolta confondendosi, una linea simbolico-espressionista che trova nell'evasione verso paradisi prima contadini e poi tropicali di Gauguin e in quelli artificiali di Baudelaire risposte al peso di una società sempre più difficile da comprendere ed accettare nei suoi meccanismi, ed una linea più attenta allo studio della forma e della percezione, che prende le mosse dall'impressionismo, dal neoimpressionismo e, passando per l'esperienza cubista, mantiene un preciso legame con il reale.

Stile e arti applicate: Semper, Riegl, Wölfflin

Il nome di Semper è già inevitabilmente emerso anche analizzando il dibattito a proposito del metodo di produzione in quanto nelle sue teorie rispetto alle arti applicate appaiono fondamentali, nel processo di creazione della forma, non solo il tipo di materiale utilizzato ma anche la tecnica e gli strumenti prescelti⁸⁰. Queste idee all'interno di *Der Stil...* sono però, per l'appunto, funzionali alla descrizione storica

⁷⁹ Particolarmente interessante ai fini della trattazione più concentrata sulle vicende del tessile che svilupperemo nei capitoli seguenti è un dato. Sia Morris che Semper terranno in grande considerazione il ruolo della tessitura nella loro attività. Per Morris la tessitura ha un ruolo estremamente importante nella formazione dell'artista, per Semper è tra le più antiche attività dell'uomo.

⁸⁰ Il ruolo del medium è stato ribadito da Gillo Dorfles, (cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni...* cit., p. 99).

degli stili. La sua analisi parte dal presupposto positivista della legge di causa ed effetto ma, come noterà già Alois Riegl nell'introduzione a *Stilfragen*⁸¹, non riduce la questione degli stili alla pura componente meccanicistica, inclinazione ascrivibile piuttosto ai "semperiani".

Lionello Venturi nota nella sua *Storia della critica d'arte* (1945) che Semper non poteva che occuparsi di arti minori, dove è più difficile identificare apporti individuali e quindi è più semplice ricondursi ad uno schema⁸², Semper del resto afferma già nei *Prolegomena* che la sua intenzione è quella di elaborare una "teoria del bello unitario" che ricerca gli "effetti preliminari e le condizioni di base della forma", oltre l'oggetto fisico e il suo campo d'azione limitato.

Semper condivideva con molti dei personaggi già incontrati idee progressiste in campo politico, e il suo ruolo in quest'ambito, che venne ad esempio riconosciuto da Herbert Read che l'ha definito un materialista storico nel campo dell'arte, aveva certamente punti di contatto con il pensiero morrisiano, ma il suo atteggiamento nei confronti delle macchine e della scienza era di tipo positivista, come lo era nei confronti dell'evoluzione dell'ornamento, raccontata in *Der Stil*.

Il coagularsi in area tedesca di una riflessione intorno alle dinamiche di conservazione e propagazione degli stili ornamentali, influenzata dall'elaborazione delle teorie purovisibiliste⁸³, è ormai fatto arcinoto⁸⁴, oggetto di attenzione da decenni. I testi-principe per la comprensione della posizione della cosiddetta "Scuola di Vienna" portano la firma di Alois Riegl: si pensi a *Stilfragen* – che venne tradotto in Italia sono a

81 Cfr. Alois Riegl, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, trad. it. di Mario Pacor Feltrinelli, 1963 (*Stilfragen*, Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1893), pp. 2-3.

82 Cfr. Carlo Arturo Quintavalle, *Introduzione* in Alois Riegl, *Problemi di stile...* cit., p. X, n. 7.

83 La teoria della pura visibilità ha il suo esponente principale in Conrad Fiedler e tenta di definire gli elementi di un linguaggio visivo interno all'opera d'arte. Questo approccio presuppone la possibilità di accostarsi all'opera d'arte considerandola autonomamente rispetto alle altre discipline.

84 Cfr. Julius von Schlosser, *La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in Idem, *La storia dell'arte nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1936, pp. 61-163, dove lo storico dell'arte stila una storia dell'istituzione, in quanto gli "altri ambienti scientifici non sono del tutto informati" sull'argomento, a partire dal gruppo di intellettuali che nella prima metà dell'800 si incontrava presso la dimora del tedesco Joseph Daniel Böhn, direttore dal 1834 dell'accademia d'incisione annessa alla zecca di Vienna e grande collezionista d'arte, la cui raccolta era stata sviluppata principalmente secondo criteri didattici: il suo modus operandi influì sui suoi discepoli, tra i quali Rudolph von Eitelberger, l'archeologo ungherese Emmerich Henszlmann, che ne divulgò il pensiero, basato sull'idea che lo stile si deducesse naturalmente dal materiale, idea già esposta da von Rumohr e poi declinata da Semper. Fu peraltro Böhn, in collaborazione con von Eitelberger e Domenico Artaria a organizzare, nel 1846, la prima esposizione d'arte antica a Vienna.

metà del Novecento ma esercitò comunque la sua influenza – e a *Grammatica storica delle arti decorative*, rimasta inedita fino al 1966, e dunque inseribile solo a posteriori nel corpus degli scritti che definiscono la sua personalità critica⁸⁵. Lo studioso austriaco diede un notevole apporto alla rivalutazione storico-critica delle arti applicate, tanto che Ernst Gombrich definirà *Stilfragen* “forse l’unico grande libro mai scritto sulla storia dell’ornamentazione”⁸⁶.

Il metodo che Riegl utilizza, basato sul confronto, fu messo a punto a partire dalla sua esperienza in altri ambiti, come il lavoro a fianco del padre della diplomatica Sickel all’Institut für Geschichtsforschungen (1881-1883), così come di Moritz Thausing, Rudolf von Eitelberger e Franz Wickhoff, al quale il giovane studioso succederà al reparto tessuti dell’Österreichisches Museum (1886-1897). Se inizialmente il fine di Riegl era delineare lo sviluppo storico dell’ornamentazione, esso in seguito si evolverà fino a divenire l’allestimento di una “*storia della civiltà nel suo complesso*”⁸⁷, alla quale si coniuga un’attenzione estrema alla forma che certamente trova ispirazione del metodo di Giovanni Morelli, in Theodor von Sickel, ma anche nella purovisibilità fiedleriana⁸⁸.

Il concetto di *Kunstwollen* elaborato da Riegl muta profondamente l’oggetto della ricerca estetica, ne estende certamente il dominio, e sposta l’attenzione dalla materia, dalla necessità e dalla tecnica, poste al centro della riflessione semperiana, al mondo interiore dell’uomo, che lotta per affermare la propria volontà proprio contro questi tre fattori: ciò non significa però che la loro influenza venga sminuita, semplicemente il loro ruolo appare ora antagonistico e non più generativo. Non viene meno dunque il

85 Cfr. bibliografia allestita da Licia Ragghianti Collobi in appendice alla traduzione italiana di *Arte tardoromana* pubblicata da Feltrinelli nel 1959. Riegl del resto teneva corsi all’Università già dal 1889, sebbene diventi ordinario dal 1897. La mole di scritti critici sulla figura di Riegl è tale che in questa sede si preferisce rimandare ai più recenti studi monografici sullo studioso, che affrontano la questione in modo organico: Sandro Scarocchia, *Oltre la storia dell’arte, Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano, Marinotti, 2006; Emanuele Pellegrini, *Alois Riegl. Stile e problemi di stile in L’idée du style dans l’historiographie artistique*, a cura di Sabine Frommel, Antonio Brucculeri, Roma, Campisano, 2012, pp. 187-197; Diana Reynolds Cordileone, *Alois Riegl in Vienna 1875-1905. An institutional biography*, Farnham, Ashgate, 2013.

86 Cfr. Ernst Gombrich, *Il senso dell’ordine*, trad. it. di Renato Pedio, Milano, Leonardo Arte, 2000² (*The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, London, Phaidon, 1979), p. 202.

87 Cfr. Carlo Arturo Quintavalle, *Introduzione* in Alois Riegl, *Problemi di stile...* cit., p. VIII. Qui si nota anche il legame che gli sviluppi della storiografia rieglia intrattengono con la filosofia di Herbart (1776-1841), riprendendo il già citato saggio di von Schlosser, e del suo allievo Zimmerman.

88 Cfr. Benedetto, Croce, *La teoria dell’arte come pure visibilità, Von Mareés, Fiedler, Hildebrandt*, in *Scritti vari di erudizione e critica in onore di Rodolfo Reiner*, pp. 259-277, Torino, 1912.

nesso tra creazione artistica e forma, sebbene l'impianto teorico di Riegl si possa considerare in parte come una reazione alla concezione di Semper.

Alla luce dell'analisi della produzione tessile nazionale che condurremo nella seconda parte di questo lavoro, va posto l'accento su di un elemento che qui appare forse secondario ma che è molto presente nell'opera di Riegl: la componente nazionalistica. Egli infatti divide la storia in tre fasi secondo il predominio di un'etnia e del suo modo di affrontare la vita (Uomo orientale-volontà, Uomo classico-sentimento, Uomo occidentale-pensiero), secondo quella che Meyer Shapiro definisce una concezione “sinfonica” della storia⁸⁹.

Quasi contemporanea all'attività critica di Riegl quella di un altro studioso attivo in area tedesca che insieme a quest'ultimo viene considerato il campione dell'interpretazione storicistica della storia dell'arte⁹⁰: si tratta dello svizzero Heinrich Wölfflin (1864-1945), allievo di Burckhardt alla cui cattedra succede a Basilea. Egli elabora nei suoi *Gedanken zur Kunstgeschichte*⁹¹ le leggi fondamentali di una “storia dell'arte senza nomi”⁹², che delinea l'unitarietà delle forme d'arte figurativa di un'epoca, le quali rispondono a determinati schemi ottici condivisi ma applicabili solo a quella determinata realtà storica. Una concezione che di fatto libera, in una qualche misura, secondo canoni che derivano dalle dottrine socialiste e positiviste, l'agire artistico umano dalla pressione dell'individualità. Regole dunque che non determinano il succedersi delle stagioni artistiche secondo rapporti di causalità e non sono valide a priori, ma si determinano in base al contesto storico, in base alla produzione artistica ad esso connessa trovano la loro ragion d'essere, senza poter in nessun modo mantenere validità una volta sganciati dall'esperienza. Tale teoria naturalmente sollecitò reazioni talvolta polemiche, per lo più dovute alla sensazione che l'opera sollevasse l'individuo dalla responsabilità di ciò che le proprie azioni esprimono, tanto che lo studioso svizzero dovette precisare alcune posizioni, mostrando di accordare un ruolo all'individuo e al contenuto che le forme veicolano. Tali concetti fondamentali svolgono

89 Meyer Shapiro, *Stile...* cit., p. 37.

90 Cfr. Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte...* cit., pp. 103 e segg.

91 Cfr. Heinrich Wölfflin, *I concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it, Milano, Longanesi, 1984 (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915).

92 Le cinque coppie di concetti “provvisori” individuate sono: lineare pittorico, superficie-profondità, forma chiusa-forma aperta, molteplicità-unità, chiarezza assoluta-chiarezza relativa, declinazioni dell'opposizione fondamentale plastico/pittorico.

un'azione pure sul piano dell'espressione anche secondo Wölfflin, sebbene si rendano evidenti soprattutto a livello ottico.

Wölfflin però, a differenza di Riegl, tende a riportare il fatto artistico in una dimensione autonoma, come indica il fatto che termini la revisione dei *Concetti* con la frase del suo maestro Jacob Burckhardt che descrive il legame tra arte e cultura nel suo insieme come lieve e precario⁹³.

Percorsi e posizioni intorno all'arte applicata nel corso del Novecento

Prima di andare oltre, per addentrarci nel dibattito sull'arte applicata in territorio italiano e in seguito nell'ambito più ristretto della riflessione e della produzione tessile, è bene ricordare quali siano le principali posizioni relative al problema dello studio delle arti applicate nel corso del secolo che ci separa dall'inizio del Novecento, dove si arresterà il nostro studio.

Naturalmente nodi importanti attorno ai quali gli storici dibattono saranno quelli relativi a fenomeni di rottura che si affacciano sulla scena europea allo scadere del XIX secolo, come il Liberty, anche nei suoi successivi sviluppi Déco, e il Razionalismo. Ma di fatto i principali problemi, che si riscontrano anche nello sviluppo storico delle vicende legate al tessile, così come in generale in quelle dell'arte applicata, sono connessi al mutamento che la produzione industriale, con le sue specificità legate alla serie e alla meccanizzazione, e la creazione di un mercato sempre più allargato alla massa, impone alla progettazione dell'oggetto d'uso, al valore che a quest'ultimo viene attribuito e al procedimento necessario a definirne la forma a livello progettuale e pratico.

Volendo ricostruire un dibattito critico bisogna tenere presente che l'analisi delle arti applicate, come abbiamo già in parte rilevato, tocca in realtà molti problemi diversi, da quelli legati all'ornamento, alla sua necessità, alla sua natura, ai significati che riveste e ai suoi mutamenti formali, fino a quelli legati al metodo di produzione e conseguentemente al momento progettuale, che vedono dunque contrapposti i partiti del design e dell'artigianato, e anche un versante di studi più legato alla sociologia e all'antropologia.

93 Lo ricorda anche Enrico Castelnuovo introducendo la *Vie des Formes* di Henri Focillon (1934). Cfr. Enrico Castelnuovo, *Prefazione a Henri Focillon, Vita delle Forme...* cit., p. VII.

Dopo aver preso in considerazione le varie posizioni relative all'arte applicata e ai suoi modelli emerse nel corso dell'Ottocento, oltre che quelle riguardanti il rapporto tra artigianato e industria e il ruolo dell'artista in questo confronto, è necessario ricordare come, in apertura del secolo successivo emerga un partito avverso all'ornamento, che rinuncia alla presenza di quest'ultimo in virtù di un'ostentazione della funzione e della bellezza del materiale, in reazione probabilmente alla proliferazione decorativa imposta prima da *revivals* ed eclettismi e dal floreale poi. Il campione di questo atteggiamento è naturalmente Adolf Loos, che nel 1908 pubblica per la prima volta il saggio *Ornament und Verbrechen*. In realtà molto interessanti sono anche le posizioni che egli esprime già intorno al 1898 riguardo all'artigianato, alla moda, e all'imperante decorativismo, in scritti già improntati alla ricerca della sobrietà e all'irrisione della decorazione, dell'uso degli stili, delle convenzioni sociali che regolano l'abbigliamento dell'epoca, che tiene in poco conto igiene e comodità⁹⁴.

Poco prima Paul Soriau ne *La Beauté rationnelle* (1904) aveva già formulato lo stretto legame tra Bello e Utile alla base del moderno razionalismo. Egli sarà tra gli ispiratori di Le Corbusier, che nei primi decenni del secolo giungerà ad un esito nuovo, la civiltà delle macchine, un sistema culturale e sociale dove si è finalmente ricomposto il conflitto tra arte e produzione industriale.

La ricomposizione di queste posizioni con la precedente esaltazione della cultura artigianale si avrà, a livello operativo, nel Bauhaus, dove l'artista e l'artigiano si identificano, e il primo non è che la versione potenziata dell'altro.

Nello stesso periodo, studiosi come Henri Focillon continuano a interrogarsi su problemi formali influenzati dalla purovisibilità, anche se nel suo scritto *La Vie des Formes* egli tende a occuparsi di fenomeni artistici nel senso più stretto. Anzi, Focillon delimita fin dalle prime pagine del suo studio l'ambito di ricerca a ciò che si trova al di fuori dalla vita comune e quotidiana, pur enunciando, in seguito, proposizioni valide anche nel campo dell'arte applicata.

Come abbiamo notato fin dalle prime pagine di questo studio in un ambito come quello dell'arte applicata, così strettamente connesso a dinamiche sociali e produttive, è inevitabile guardare al contributo che diede all'interpretazione del fenomeno la corrente

94 Cfr. Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, trad. it. di Sonia Gessner, Milano, Adelphi, 2007⁸ (*Ins Leere gesprochen* Trotzdem, 1897-1900).

degli studi artistici più vicina all'ideologia marxista⁹⁵; la lettura sociologica del fenomeno artistico contribuì enormemente ad allargare il campo d'indagine sia dal punto di vista delle tipologie di oggetti, che, come sottolineerà Enrico Castelnuovo in un articolo apparso su "Paragone"⁹⁶, vanno de-gerarchizzati, sia dal punto di vista delle fonti che dell'indagine sono gli strumenti. Non si tratterà solo di applicare la sociologia al fenomeno artistico nel suo complesso, ma anche di applicarla all'oggetto, come è stato fatto in diverse occasioni⁹⁷. Renato Barilli ha però sottolineato i limiti delle interpretazioni più ideologizzate che finivano per relegare arte e scienza ad un ruolo subalterno rispetto al sistema economico, e ha richiamato l'opinione del critico letterario Lucien Goldmann, il quale si è invece pronunciato per una sostanziale "omologia", in una data epoca, tra i meccanismi in atto nel campo della cultura materiale e quelli operati in ambito intellettuale⁹⁸. Comunque sia, l'apporto degli studiosi che afferiscono a quest'area durante il Novecento non può certo essere ignorato.

Tra questi ricordiamo per primo Walter Benjamin, che, con *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)⁹⁹ pone in particolare l'attenzione sul problema della riproducibilità, e quindi sul ruolo della macchina rispetto alla cultura di massa. Quello di Benjamin è anche il caso più recente preso in considerazione nella sua analisi dedicata all'arte applicata da Ferdinando Bologna¹⁰⁰, che ricorda in particolare gli scritti relativi al collezionismo e all'opera di Eduard Fuchs¹⁰¹. Questi si occupò di manifestazioni artistiche fino a quel momento ritenute secondarie per il loro carattere popolare o utilitario: perciò gli viene attribuito il merito di aver scalzato la gerarchia di valori dominante nella storia dell'arte dai tempi di Winckelmann, sganciandosi dall'esaltazione del genio, in quanto spesso gli oggetti sui quali si sofferma celano i propri autori nell'anonimato, e ponendo l'accento sull'esecuzione dell'oggetto artistico.

95 Importante contributo alla ricostruzione della parabola della critica d'arte e dell'estetica legate alla sinistra è da considerarsi quello di Donald Drew Egbert, *Arte e Sinistra...* cit..

96 Cfr. Enrico Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte II* in "Paragone", n. 323, febbraio, 1977, ripubblicato in Enrico Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni temi di storia sociale dell'arte*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007², pp. 51-79.

97 Cfr. Luigi Bernardi, *Sociologia dell'oggetto...* cit.

98 Cfr. Renato Barilli, *Arte e cultura...* cit., pp. 14-15.

99 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, trad. it. di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1966 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

100 Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori...* cit., pp. 303 e segg.

101 Cfr. Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* in *L'opera d'arte nell'epoca...* cit. pp. 79-103.

Il 1936 è anche l'anno in cui, per mano di Nikolaus Pevsner, estraneo a questa temperie culturale, viene proposta una lettura storica dello sviluppo del design in *Pioneers of modern design*. Si tratta di un testo in cui si classificano alcuni episodi come i capitoli di uno sviluppo quasi lineare, troppo perfetto nella sua semplice progressione. Un percorso a tappe, alla cui fissazione ancor oggi si riconosce validità, pur ridimensionandone in alcuni casi l'aura quasi leggendaria.

Un ruolo molto importante nello sviluppo di una storiografia dell'oggetto d'uso e della sua progettazione è giovato in questi stessi anni anche da un'opera non strettamente legata all'arte¹⁰² come *Technics and Civilization* del sociologo Lewis Mumford, che nel 1934 elaborò una storia della macchina divisa in tre stadi (eotecnico, caratterizzato dalla sostituzione dell'energia umana a quella meccanica, paleotecnica, dove l'uomo incide negativamente su se stesso e sull'ambiente, e neotecnica, che riconcilia l'uomo con il l'ambiente circostante, e dominerà il mondo senza distruggerlo, queste ultime già preconizzate dal teorico delle città giardino Patrick Geddes).

Sempre in relazione alla considerazione del fenomeno artistico come produzione di oggetti che abbiano anche una componente funzionale ricordiamo l'opera di Herbert Read *Art and Industry*¹⁰³. Non a caso, Rosario Assunto, nella sua prefazione ad un altro testo di Read, *Art and Society*¹⁰⁴, la definisce come un'opera destinata a fare dell'arte qualcosa di "impuro", lontano dall'empireo dove l'avevano confinata gli autori italiani influenzati dall'ideologia crociana. Al suo studio sui principi dell'industrial design fanno riferimento la maggior parte degli studiosi. Pur non essendo pienamente ascrivibile all'area marxista, Read per sua stessa ammissione si sentiva profondamente influenzato dal pensiero di Marx ed Engels ed in gioventù era affascinato non a caso dagli ideali morrisiani, che trovano largo riscontro nella sua posizione, ad esempio, di un istinto estetico, presente in ogni uomo, che presiede in maniera innata alla creazione di forme.

Sempre in area anglosassone, viene dato alle stampe qualche anno dopo un testo che propone un'analisi approfondita del rapporto tra nascente cultura industriale e pratica

102 Tematica poi approfondita dallo stesso autore in *Art and Technics*. Cfr. Lewis Mumford, *Arte e tecnica. Cultura del simbolo e cultura dello strumento* trad. it. di Enrica Labò, Mario Labò, Etas, 1980⁴ (*Art and Technics*, New York, Columbia University Press, 1952).

103 Cfr. Herbert Read, *Arte e industria. Fondamenti del disegno industriale*, trad. it., Milano, Lerici, 1962 (*Art and Industry*, London, 1934).

104 Cfr. Herbert Read, *Arte e società...* cit., p. V.

artistica, *Art and the Industrial Revolution* (1947), di Francis Donald Klingender, che elabora questo suo contributo dopo la pubblicazione di *Marxism and Modern Art* (1943); il critico afferisce infatti all'area marxista-leninista e si muove nell'ambito della sociologia dell'arte, portando a termine un'approfondita analisi del rapporto tra arte e lavoro nella storia, insistendo sull'influenza che i processi della meccanizzazione esercitarono sulla produzione artistica e culturale nel periodo della cosiddetta rivoluzione industriale¹⁰⁵.

Un altro testo che, pubblicato poco dopo, ebbe un forte impatto in questo ambito di studi è *Mechanization takes command* (1948), dell'americano Sigfrid Giedion¹⁰⁶, tra i maggiori teorici dell'architettura del secolo, il cui sottotitolo *A contribution to Anonymus History* richiama già chiaramente l'intenzione di porsi nella corrente storiografica più attenta al versante sociale. Appare evidente come per Giedion l'avvento della meccanizzazione rappresenti un punto di rottura della storia, che si risolve però principalmente in un conflitto a scapito della componente umana. Vale la pena sottolineare che, analizzando i vari aspetti della realtà che hanno subito mutamenti a causa della meccanizzazione, Giedion – pur non occupandosi direttamente dell'avvento della meccanizzazione nell'industria tessile come invece fa in altri settori – sfiora più volte zone liminali rispetto a quelle in cui spingeremo nei prossimi capitoli analizzando la produzione tessile italiana, in particolare quando è alle prese con lo studio della produzione di mobili e con la meccanizzazione della casa, argomento che porta inevitabilmente alla ribalta la questione femminile.

Alla ridefinizione dei rapporti che intercorrono tra arte e civiltà tecnica, profondamente mutati in seguito alla meccanizzazione e ai progressi della cultura tecnica e scientifica, concorre anche *Art et Technique* (1956) del francese Pierre Francastel, che si professa fuori dal gruppo di coloro che

“definiscono l'arte un semplice riflesso dei modi di vita e di azione di una società e che ritengono quest'ultima una realtà a sé, superiore alle coscienze individuali”

105 Francis Donald Klingender, *Arte e rivoluzione...* cit. Il volume in Italia fu accompagnato da un'interessante prefazione di Enrico Castelnuovo (ibidem, pp. XI-LIII), che riprendeva un articolo apparso su “Paragone” n.237, novembre 1969, ed è stato ripubblicato in Enrico Castelnuovo, *Arte, Industria, rivoluzioni...* cit..

106 Cfr. Sigfrid Giedion, *L'era della meccanizzazione...* cit..

riconoscendo invece un ruolo creativo all'artista, che “*non traduce, inventa*”¹⁰⁷. Particolarmente interessante anche la posizione secondo la quale, all'epoca della pubblicazione di questo saggio, non ci fosse teoria del rapporto arte/macchina che non facesse derivare le sue concezioni da quelle espresse nel corso del diciannovesimo secolo, comprese le visioni di Giedion e Mumford¹⁰⁸, concezioni che hanno sempre espresso, nei confronti dell'oggetto d'uso e in particolare della produzione industriale, un giudizio di valore, quasi sempre negativo, se si eccettua un'apertura in questo senso dello stesso Giedion¹⁰⁹, la cui opera verrà definita da Jean Baudrillard “*epopea dell'oggetto tecnico*”.

Nel frattempo, aveva preso avvio la vasta impresa di Arnold Hauser che nel 1951 pubblicava il primo volume della sua *Social history of art and literature*¹¹⁰, seguito poi da altri due tomi che coprivano lo sviluppo della cultura umana fino ai primi del Novecento con l'avvento della tecnica cinematografica. Il testo ha la particolarità di non presentare una premessa metodologica: le considerazioni appuntate durante la stesura vennero in seguito edite in un volume a parte, *Philosophie der Kunstgeschichte*¹¹¹. La *Storia sociale* rappresenta forse il maggior studio di matrice marxista del Novecento, e, per quanto riguarda il periodo e i temi da noi presi in considerazione, privilegia in particolare il rapporto tra la cultura dell'artigianato e la montante ondata tecnologica.

Per quanto riguarda l'Italia, appare necessario citare fin da subito lo studio organico del rapporto tra arti “minori” e “maggiori” negli ultimi duecento anni che è stato operato da Ferdinando Bologna, il cui *Dalle arti minori all'industrial design* (1972), recentemente ripubblicato e più volte citato in questo studio, rimane ancora un punto di riferimento per quanto riguarda la storia delle prese di posizione da parte del mondo intellettuale rispetto all'oggetto d'uso.

Affrontando però il problema nel suo sviluppo cronologico, bisogna rilevare che ondate successive di interesse nei confronti dell'oggetto d'uso e dell'artigianato in Italia, dopo il periodo da noi analizzato, si susseguono comunque attraverso tutto il secolo. Nel 1919

107 Cfr. Pierre Francastel, *L'arte e la civiltà...* cit., pp.11.

108 Cfr. ibidem, pp. 79.

109 Cfr. ibidem, pp. 147.

110 Cfr. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955-1956, 4 voll. (*The Social History of Art*, New York, Alfred A. Knopf, 1951).

111 Cfr. Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte...* cit.

si avvia l'*iter* che porterà all'istituzione delle Biennali d'arte decorativa di Monza, le quali nel 1930, alla quarta edizione, si trasformeranno nella Triennale di Milano¹¹². Queste manifestazioni nascono votate a censire, promuovere e migliorare le arti applicate italiane che hanno necessità di essere incentivate dopo la crisi economica legata al conflitto e di divenire competitive con le produzioni degli altri paesi europei. Esse, specie nelle edizioni monzesi, divennero le vetrine principali dell'Italia regionale e paesana, perfetto coronamento del percorso avviato qualche decennio prima. In effetti, anche tra le pagine delle riviste che di lì a poco diventeranno le voci italiane della cultura razionalista e del design, come "Domus" e "Casabella", occhieggiano alla fine degli anni Venti pezzotti valtellinesi e tessuti sardi. Un ruolo importante, fino alla soppressione intorno alla metà degli anni Settanta, lo avrà anche l'Enapi, l'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie¹¹³, che venne fondato nel 1925, nel momento forse di massima attenzione della politica per il tema, con compito di promuovere l'artigianato attraverso la qualità dei modelli proposti e la formazione professionale degli operatori. In ambito tessile è poi da ricordare anche l'istituzione, pochi anni dopo, dell'Ente Nazionale per la Moda (1928). L'interesse per le arti applicate si coagula in una serie piuttosto nutrita di opere sull'argomento, che pongono a seconda dei casi l'attenzione sul versante economico, su quello folkloristico ed etnologico, come le pubblicazioni di Amy Bernardy, tra le quali ricordiamo in particolare *Forme e colori di vita regionale*¹¹⁴, oppure, ancora, la celebre monografia *Arte sarda* di Giulio Ulisse Arata e Giuseppe Biasi (1934), che evidenzia la permanenza nell'artigianato sardo di motivi risalenti alla Magna Grecia e al contributo di Casimir De Danilowicz¹¹⁵, che invece evidenzia il legame con l'arte medievale e rinascimentale, particolarmente vitali su scala nazionale. In ambito storico è necessario menzionare in particolare una monumentale pubblicazione allestita da Guido Marangoni, firmatario anche della lettera aperta che lanciò l'idea delle biennali monzesi, *Arredo e abbigliamento della vita di tutti i tempi e tutti i popoli*. I due tomi, editi tra 1937 e 1938, che con il loro sapore

112 Sulla storia della manifestazione cfr. Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.

113 Cfr. Paola Frattani, Roberto Badas, *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'Enapi dal 1925 al 1975*, Roma, 1975.

114 Cfr. Amy Bernardy, *Forme e colori di vita regionale*, Bologna, Zanichelli, 1926-1929, 3 voll.

115 Cfr. Casimir De Danilowicz, *La genesi di alcuni motivi ornamentali dell'arte rustica*, in "Lares", dicembre 1937- febbraio 1938.

enciclopedico rimandano alle grandi compilazioni ottocentesche, si spingono fino alla contemporaneità guardando con occhio piuttosto critico al razionalismo di marca “tedesca”, al floreale e a tutto ciò che non ha un sapore marcatamente italiano e nostrano.

Per quanto riguarda il dopoguerra, specie nel nostro paese, appare un momento di ripensamento volto alla riconsiderazione del rapporto con il passato, dopo la corsa alla ricerca ad ogni costo uno stile moderno che aveva attraversato gli anni del razionalismo. Questo periodo probabilmente permette dunque ad una riflessione storica più serena sul periodo che aveva preveduto il netto rifiuto degli stili nella loro plurale riproposizione.

Si registra inoltre una maggior divaricazione tra opere dedicate allo studio e alla definizione dell’ambito del design, delle quali ci occuperemo fra poco, e opere dedicate alla riscoperta del nostro patrimonio demoetnoantropologico. Un esempio importante di tale riscoperta fu certamente quella di Paolo Toschi, che già a partire dagli anni Quaranta pose la sua attenzione sull’arte popolare italiana¹¹⁶; dopo la partecipazione all’allestimento del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari dell’Eur, che nel 1956 portava a compimento un percorso avviato da Lamberto Loria cinquant’anni prima a Firenze attraverso l’istituzione del primo museo etnografico italiano, Toschi riversa la sua esperienza nel volume *Arte popolare italiana* (1960)¹¹⁷, al quale abbiamo già accennato, e delinea alcune delle principali caratteristiche delle produzioni artigianali e popolari italiane rispetto a quelle degli altri paesi europei.

Non mancarono comunque, in questi anni, i tentativi di dialogo tra cultura umanistica e cultura tecnica, tra i quali fu anche la rivista di Leonardo Sinisgalli “Civiltà delle Macchine”, edita a partire dal 1953¹¹⁸, dove, tra i contributi di Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Roger Banham, compare anche un articolo dello stesso Sinisgalli che ci sembra opportuno ricordare in questa sede e non analizzando i maggiori contributi sul design. In esso emerge infatti la nostalgia per “*l’opera curata, paziente, amorosa dello stagnino di un vecchio borgo italiota*”, definendola espressione “*dialettale*” rispetto alla “*grande tesi che s’intitola «Industrial design»*”, ma colma di

116 Cfr. Paolo Toschi, *Saggi sull’arte popolare italiana*, Roma, 1945.

117 Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., che era stata preceduta da *Tradizioni popolari italiane*, Torino, Eri, 1959.

118 La inquadra storicamente Vanni Scheiwiller in occasione dell’antologia da lui stesso allestita (cfr. *Civiltà delle Macchine. Antologia di una rivista, 1953-1957*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1989, pp. XIII-XVIII).

una bellezza “*perenne e ormai immutabile*”, perché creatrice di forme concepite con felicità e perfezionate attraverso “*la lima dei secoli e delle generazioni... con accorgimenti millesimali*”¹¹⁹. La voce di Sinisgalli fa riecheggiare nell’Italia del dopoguerra assunti morrisiani, e evidenzia come l’attenzione alla cosiddetta “arte rustica” e al *modus operandi* artigianale in Italia non si sia spenta neppure a ridosso del boom dell’industrial design.

In accordo con questo clima nostalgico, nell’ultima parte della sua attività prima della soppressione avvenuta nel 1976, l’Enapi inoltre si fa carico infatti di una serie di monografie riguardanti l’artigianato delle regioni italiane¹²⁰, dopo aver fornito il suo supporto anche per la realizzazione del già citato studio di Toschi.

Anche Vittorio Fagone, tra anni Settanta e Ottanta, andrà indagando il dominio dell’artigianato, o meglio della “cultura materiale”, come forma di comunicazione. Nella prefazione del volume *Il momento artigiano*, curato da Fagone nel 1976, Umberto Eco, dopo aver richiamato direttamente gli studi sul linguaggio degli oggetti già comparsi, come il celeberrimo volume di Jean Baudrillard al quale accenneremo tra poco, sposa l’idea che l’oggetto d’artigianato tenda a comunicare essenzialmente la propria funzione, e che l’ornamento dell’oggetto, se presente, possa in qualche modo esplicitare le modalità con cui esso assolve la propria funzione a livello sociale, osservando infine, attraverso l’esempio dell’*Éncyclopedie*, che storicamente è stata meno forte la capacità di tali oggetti di generare un racconto del proprio farsi.

Sempre in quegli anni risalgono iniziative editoriali piuttosto ambiziose finalizzate alla ricostruzione della storia dell’artigianato italiano ed europeo, le quali raccolgono i contributi di alcuni tra gli studiosi che all’epoca si interessavano del problema, che risentono in misura diversa della distanza temporale¹²¹. Tra di essi possiamo ricordare i contributi di Hans Heinz Holz e del già citato Vittorio Fagone¹²² che in quest’occasione porta avanti un’approfondita analisi del fenomeno artigianale inserito nel mondo

119 Cfr. Leonardo Sinisgalli, *Una lucerna, una lanterna, un’oliera* in “Civiltà delle macchine”, n. 2, 1953, citato da Vanni Scheiwiller, *Civiltà delle Machine...* cit., pp. 214-216.

120 La trattazione della fenomenologia dell’artigianato italiano è da sempre impostata regionalmente, in parte perché, come nota Vittorio Fagone, la storia dell’artigianato non può che essere locale, in parte certamente per la peculiare situazione geografica e storica della penisola che ha favorito i localismi.

121 Cfr. AA.VV., *Storia dell’artigianato italiano...* cit. e AA. VV., *Storia dell’artigianato europeo...* cit.

122 Hans Heinz Holz, *Sul rapporto storico tra arte e artigianato: filosofia dell’opera artigiana* in AA. VV., *Storia dell’artigianato europeo...* cit., pp. 12-45 e Vittorio Fagone, *Artigianato e mondo contemporaneo...* cit.

contemporaneo, spesso accentuandone la componente creativa in rapporto con il fare artistico.

In anni più recenti, è bene ricordare un convegno che ha posto in evidenza alcuni problemi, quello tenuto alla Triennale nel 1995, presieduto da Ugo La Pietra, in cui alcuni tra i maggiori esponenti della critica e del design italiano si interrogarono sugli elementi di continuità tra artigianato e design, e sulla possibilità di una riscoperta, anche attraverso la presentazione di casi operativi, che andavano dalla pietra leccese, ai mobili di Saluzzo, all'alabastro volterrano fino al vetro di Murano, ma non prendevano in considerazione l'ambito tessile (si può ipotizzare perché ritenuto un dominio legato all'ambito della moda e dello stilismo, con caratteristiche a sé stanti)¹²³. Tra i vari interventi ci sembra particolarmente degno di nota quello di François Burkhardt sul rapporto tra artigianato e design, che sottolinea tra l'altro come la necessità di una definizione dell'artigianato diventi realtà solo a nell'Ottocento con l'avvento dell'era industriale e la soppressione delle corporazioni.

Tornando invece a ripercorrere la produzione critica italiana più legata al fronte del design, ricordiamo in particolare il momento in cui Gillo Dorfles definisce la sua idea di design, espressa compiutamente in *Il disegno industriale e la sua estetica* (1963), poi ampliato in *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie* (1965), un testo che riprende nozioni già espresse in maniera più sintetica nella voce omonima dell'*Enciclopedia Universale dell'arte*, redatta da Dorfles stesso, e che ha visto un numero molto elevato di nuove edizioni.

Negli stessi anni anche Giulio Carlo Argan, con il suo *Progetto e destino* (1965), analizza, si può dire, tutta la vicenda della cultura umana moderna a partire dal contrasto tra arte/artigianato e industria, rilevando le differenze tra unicità e serie, e osservando che sul finire dell'età moderna il pensiero scientifico è divenuto l'elemento trainante del progresso della civiltà occidentale, scalzando da questo ruolo propulsivo l'arte.

Per quanto riguarda invece la definizione di una storia dello sviluppo del prodotto italiano, fondamentale il già citato lavoro curato da Gregotti all'inizio degli anni Ottanta¹²⁴, che pone, sebbene in nuce, problematiche poi sviluppate in studi specifici da altri e affronta il problema dello sviluppo del design italiano a tutto tondo, andando a

123 Cfr. AA. VV, *Fatto ad Arte. Arti decorative e artigianato*, atti del Convegno tenuto a Milano, 1-2 febbraio 1995, a cura di Ugo La Pietra, Milano, Triennale, 1997.

124 Cfr. *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980...* cit.

ricercarne le radici proprio nelle produzioni artigianali sviluppate e riscoperte nella seconda metà dell'Ottocento.

Tra le riflessioni su design e arti applicate più recenti in Italia annoveriamo quelle di Renato De Fusco e Maurizio Vitta, che hanno elaborato due storie del design a corollario delle quali si rintraccia un'intensa attività saggistica¹²⁵. Piuttosto interessante è il passaggio in cui il primo, nel saggio *Filosofia del design*¹²⁶, testo da intendersi quale appendice teorica alla *Storia del design* pubblicata circa venticinque anni prima, cerca di dare una definizione storica del termine "arte applicata" in rapporto all'architettura e al più generale concetto di "fatto a mano", alludendo solamente a un problema studiando la particolare situazione "di passaggio" che si delinea nella seconda metà dell'Ottocento.

Tra i più massicci interventi critici italiani degli ultimi anni riguardanti il rapporto tra arte e produzione di oggetti vi è sicuramente anche l'ambizioso *Arte e cultura materiale in Occidente*¹²⁷ di Renato Barilli, una cavalcata, come la definisce l'autore stesso, che parte dalla Grecia Arcaica per arrivare ai giorni nostri, e dichiara tra i suoi antecedenti la *Storia sociale dell'arte* di Hauser, sottolineando però che l'accento è qui posto non tanto sulla matrice sociale del problema quanto su quello tecnologico, perché "è la tecnologia assunta da un gruppo umano a dare il volto alle istituzioni sociali, politiche, economiche su cui si regge"¹²⁸; la sua "cavalcata" però prende in considerazione soprattutto le arti visive.

125 All'interno della sterminata produzione editoriale di Renato De Fusco ricordiamo in particolare, tra le opere che abbiamo più di altre tenuto in considerazione durante la stesura di questo studio, le diverse edizioni delle sue *Storia del design* e *Storia dell'arredamento*, entrambe edita per la prima volta nel 1985; e ancora *L'Italia e la formazione di una civiltà europea 3. Dall'architettura al design*, Torino, UTET, 1994; *Made in Italy: storia del design italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2007, *Filosofia del design...* cit. Per Maurizio Vitta in particolare *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*, Napoli, Liguori, 1996 e Idem, *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica*, Torino, Einaudi, 2001.

126 Cfr. Renato De Fusco, *Filosofia del design...* cit., pp. 39-44. De Fusco enuncia, trattando dell'approccio causale all'interno della storiografia artistica, anche quali a suo parere siano i principali condizionati che bisogna tenere considerazione elaborando un'analisi storica del fenomeno dell'arte applicata: tecnica, sociologia, stile "nella sua accezione generalizzante", fattori spirituali. De Fusco si riconduce a Riegl e Semper dimostrando come le due interpretazioni non siano di valore opposto per quanto riguarda l'approccio causale. Riegl sposterebbe però il piano d'indagine dal piano fisico a quello psichico.

127 Temi analoghi erano già stati affrontati in precedenza dell'autore in *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1991.

128 Cfr. Renato Barilli, *Arte e cultura materiale...* cit., pp. 12-13.

Nell'ultimo secolo in genere è emersa dunque la tendenza a definire piuttosto chiaramente i domini dell'industrial design, dell'arte popolare da un lato e della cultura di massa dall'altro, mentre spesso il dominio dell'artigianato tendeva a stagliarsi in negativo sullo sfondo di queste definizioni, o ad essere protagonista di indagini di carattere più antropologico. Tra le indagini affrontate appaiono però una serie di studi tesi a delineare i caratteri di continuità che la cultura del fare artigianale, che ha dominato per millenni la vita umana, intrattiene con il mondo contemporaneo, non solo sotto forma di evidenti retaggi del passato, rilevabili anche solo dal punto di vista formale, ma anche sotto forma di attribuzioni valore simbolico – di connotazione negativa o positiva che sia – attribuito all'oggetto costruito artigianalmente, per lo meno nel campo dell'oggetto d'uso. A questo proposito va certamente ricordata un'opera che ebbe un forte impatto alla sua comparsa nel 1968, *Le Système des objets* del sociologo Jean Baudrillard, che si propone di stilare una vera e propria fenomenologia del rapporto che l'uomo intrattiene con gli oggetti; lo studioso infatti si propone di interrogarsi su

*“come gli oggetti sono vissuti, a quali esigenze oltre a quelle di funzionalità rispondano, quali strutture mentali si intersechino a quelle funzionali e le contraddicano, su quale sistema culturale, infra- o transculturale, sia fondato il loro vissuto quotidiano”*¹²⁹.

E ancora, dato che più volte si è accennato a quanto il dibattito sulla liceità dell'ornamento abbia punti di contatto con quello sulle arti applicate, è bene ricordare in questa sede anche alcuni tra i più recenti studi sull'argomento. Non è possibile prescindere, a questo proposito, dalla citazione del contributo ancor oggi fondamentale di Ernst Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*¹³⁰. Ricordiamo anche, tra i testi più recenti¹³¹, l'opera della francese Christine Buci-Glucksmann *Philosophie de l'ornement* (2008)¹³², originata dall'interesse per le culture orientali della studiosa, che analizza la riflessione europea sul problema nel corso del

129 Cfr. Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* trad. it. di Saverio Esposito, Milano, Bompiani, 1972 (*Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968), pp. 6-7.

130 Cfr. Ernst Gombrich, *Il senso dell'ordine...*cit..

131 Nel mezzo, tra i contributi italiani più recenti ricordiamo quello di Massimo Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001.

132 Cfr. Christine Buci-Glucksmann, *Filosofia dell'ornamento*, trad. it. di Simone Verde, Palermo, Sellerio, 2010 (*Philosophie de l'ornement*, Galilée, 2008).

Novecento alla luce del più marcato contatto tra Oriente e Occidente instaurato negli ultimi decenni del secolo precedente, contatto tanto pregno di effetti nei confronti della produzione artistica occidentale. Il risultato è tra, gli altri, l'isolamento di un "*paradosso filosofico del decorativo*", che produce combinazioni quasi illimitate da matrici limitate, quasi come avviene con la formazione di frasi a partire da fonemi.

Il breve *excursus* qui tracciato è certamente molto parziale e dà conto solo di alcune opere cardine, mentre di molti altri studi che riguardano i vari ambiti presi in considerazione si daranno maggiori informazioni nel vasto apparato di note. Ad esse, data la mole di studi presi in considerazione, si rimanda anche per quanto riguarda la bibliografia specifica sul tessile posteriore ai primi anni del Novecento, a quella concernente alla fase storica che prendiamo in considerazione dedichiamo infatti il capitolo successivo, nel quale descriviamo le principali opere pubblicate sull'argomento.

2. Il mondo delle arti applicate italiane tra Ottocento e Novecento

Molti dei protagonisti del dibattito sulle arti applicate a livello europeo, come Semper o Ruskin, avevano una conoscenza diretta della realtà italiana; sebbene la penisola non rivestisse in questo periodo un ruolo di primo piano nel dibattito culturale contemporaneo. Essa racchiudeva però il patrimonio storico artistico classico e rinascimentale nel quale ormai da lungo tempo si rintracciavano le linee guida dell'arte e dell'architettura; in entrambi i casi si tratta di canoni più o meno contestati nel corso dell'Ottocento, ma in uso quasi ininterrottamente per più tre secoli¹. La penisola dunque era ancora la meta fondamentale degli studiosi provenienti in particolare dall'Europa centrale e settentrionale, tappa irrinunciabile del Grand Tour e della formazione di un intellettuale ottocentesco², ma anche di una crescente ciurma di viaggiatori alla ricerca

1 Un perfetto esempio di ciò che rappresentava l'Italia per gli addetti ai lavori europei è racchiuso nell'opera di Jacob Burckhardt Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, trad. it. di Paolo Mingazzini e Federico Pfister, Sansoni, 1992 (*Der Ciceron. Eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung, 1855), un testo che è più di una guida, destinato ai viaggiatori attraverso la penisola che si sofferma in particolare sull'architettura ma dedica un paragrafo proprio alle arti decorative del Rinascimento in quanto questo periodo, così importante per la definizione della cultura italiana ed europea, sancisce nella penisola un nuovo ricorso all'ornamento. Cfr. anche Götz Pochat, *Mito e simbolo in Burckhardt, Bachofen, Vischer, Shopenhauer. Liberazione esistenziale ed estetica* in AA. VV., *I "Deutsch-Römer". Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900*, catalogo della mostra tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, 22 aprile – 29 maggio 1988, Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1988, pp. 16-21.

2 L'immaginario dei viaggiatori del Grand Tour, costruito attraverso secoli di viaggi a partire dal Cinquecento, tra Settecento ed Ottocento è costituito per lo più da un'Italia pittoresca, o da più Italie semplificate in una sola (cfr. Cesare de Seta, *Il fascino dell'Italia nell'età moderna. Dal Rinascimento al Grand Tour*, Milano, Raffaello Cortina, 2011; Attilio Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 16 e segg., Cesare de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999), e alimentato dal vedutismo, da biografie quali quelle di Salvator Rosa e di Lady Morgan (1824), dalla proliferazione di una letteratura di viaggio che mescola la descrizione artistica, interessi antiquari ed etnografici ad aneddoti picareschi e ad una buona dose di stereotipi, spesso alimentati dal pregiudizio espresso da molti intellettuali del nord Europa nei confronti dei popoli abitanti in regioni climi caldi, più inclini alla corruzione. E seppure il desiderio di compiere un viaggio d'istruzione alla riscoperta degli ideali classici finirà per scemare nel corso dell'Ottocento, affiancato dalla pulsione verso modelli quattrocenteschi o successivi, la penisola eserciterà il suo fascino su una grande quantità di artisti e intellettuali per tutto il secolo. Esaurito il predominio del modello antico, anche la vasta produzione pittorica dedicata alla penisola scadrà sempre più spesso nel genere, e muterà sensibilmente il rapporto degli artisti con la penisola. Cfr. Claudio Poppi, *Il viaggio degli artisti stranieri nel mito e nella realtà d'Italia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnovo, Claudio Pirovano, Milano, Electa, 1991, vol. II°, pp. 539-580. Cfr. anche Paul Franklin Kirby, *The grand tour in Italy. 1700-1800*, Ragusa, Vanni, 1952; Gilles Bertrand, *Le Grand Tour*

dell'immagine da oleografia di una penisola in cui vari scenari storici e paesaggistici si affastellano, colorati da presenze popolane.

L'Italia quale entità politica nacque nel 1861, ma la situazione socio-politica precedente della penisola aveva generato una pluralità di contesti che determinò, ad esempio a livello espositivo e critico, una frequente trattazione regionale dei problemi relativi all'arte applicata almeno fino alle prime Triennali di Milano, e talvolta oltre.

La cultura artistica si dibatteva tra tradizioni artistiche comuni da rintracciare e volontà di valorizzare le scuole locali, generate da secoli di isolamento, tra ricerca di uno stile unitario e gusto per il pittoresco. Il tentativo di comporre il notevole frazionamento artistico e culturale fu affidato ad una serie di esposizioni e congressi itineranti, ai quali parteciparono i maggiori protagonisti della vita intellettuale del paese, che si tennero tra Parma (1870), Milano (1872), Napoli (1877) Torino (1880), e Roma (1883)³. Se il primo fu dedicato a

*“stabilire le traccie alla trattazione delle più vitali questioni dell'arte, in ordine all'insegnamento, allo svolgersi delle esposizioni di belle arti; allo studio dell'architettura collo scopo di svilupparvi maggiormente la parte artistica, assorbita per lo più dalla parte scientifica, all'incremento in ultimo delle arti industriali mercé la benefica influenza dello studio del disegno”*⁴

il secondo e il terzo si concentrarono particolarmente, come vedremo, sull'insegnamento e sulle modalità di organizzazione delle esposizioni nazionali. Se a Parma infatti si era stabilito di allestire in tre città italiane esposizioni artistiche biennali circolanti, a Milano si fece spazio l'ipotesi più accentratrice di esposizioni aventi sedi nella capitale, e a Napoli si designò come ultima sede congressuale Torino, in attesa della predisposizione di un Palazzo delle Esposizioni a Roma. Ma il VI Congresso, tenutosi nel 1892 sempre a Torino, si pronunciò nuovamente in favore delle esposizioni circolanti, e fece il punto sull'insegnamento⁵. In concomitanza con la nuova spinta centrifuga si sviluppava a Venezia il progetto di una esposizione biennale artistica

revisit . Pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie. Milieu XVIII  siècle – début XIX  siècle, Roma,  cole française de Rome, 2008.

3 Seguiro  esposizioni nazionali a Venezia nel 1887 e a Bologna nel 1888, ma in quelle occasioni non si tennero congressi. Il VI Congresso Nazionale venne perci  indetto a Torino nel 1892.

4 Carlo Felice Biscarra, *Sull'utilit  dei congressi artistici e sull'influenza dei tre precedenti di Parma, Milano e Napoli in Resoconto delle discussioni del IV Congresso Artistico in Torino (dal 1 al 7 maggio 1880)*, Roma, Artero e Comp., 1880, pp. 56-61.

5 *Atti del VI Congresso artistico nazionale tenutosi in Torino, 12-14 giugno 1892*, Torino, Paravia, 1892.

nazionale, a partire dalle celebrazioni per le nozze d'argento dei sovrani (1892), un percorso che portò all'organizzazione della prima Biennale Internazionale d'arte di Venezia nel 1895⁶.

La politica artistica italiana dunque appare, nei primi decenni, un processo in bilico tra tendenze centripete e centrifughe, probabilmente inevitabili nel dibattito artistico di un paese appena unificato, che intraprese il proprio cammino tenendo conto dei localismi per procedere poi verso Roma, incontrando prevedibili resistenze e reazioni.

Prima però di addentrarci nell'ambito dell'arte applicata, che spesso accoglie istanze provenienti dall'architettura o dall'arte visiva, è bene accennare alla situazione generale dell'Italia ottocentesca, in particolare per quanto riguarda il rapporto con la storia. Per quanto riguarda la produzione artistica, smorzatasi l'ondata neoclassica, si era affermato lo storicismo proposto da Hayez, che trova interpreti disposti a dialogare attraverso questo linguaggio in tutta Italia: Luigi Mussini, vicino al purismo, Pelagio Palagi, più attento alla filologia, che tra le altre cose restaurò il castello di Racconigi, Giovanni Bezzuoli e Giuseppe Molteni, che più di altri sarà attento all'aspetto didascalico. Il sud, mentre a Napoli l'attenzione convergeva sulla veduta grazie alla presenza dell'olandese Pitloo e al coagularsi della scuola di Posillipo, vide l'equilibrio del proprio sistema artistico incrinarsi con lo scioglimento del precedente ordine politico-sociale, che garantiva la presenza di un'aristocrazia forte la quale svolgeva la funzione di mecenate. Dieci anni dopo l'Unità, pittori come Adriano Cecioni, Cristiano Banti e Telemaco Signorini, interpreti della stagione macchiaiola e dunque esponenti di una corrente che, sebbene esercitandola, contribuì al superamento della pittura di storia⁷, potevano operare, pur tra le polemiche, in qualità di giurati all'Esposizione di Belle arti tenuta a Parma⁸, e compiere scelte sulla base dell'originalità e del valore formale, relegando in secondo piano le velleità didascaliche e nazionalistiche legate alla pittura di storia.

6 Cfr. Giandomenico Romanelli, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio* e Chiara Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia dell'istituzione* in AA. VV., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, 1995, Milano, Fabbri, 1995, pp. 21-25 e 26-38.

7 Cfr. Laura Lombardi, *Il rinnovamento della pittura in Toscana negli anni dell'Unità d'Italia: sperimentazioni linguistiche, amor patrio e memoria dei padri* in *L'Architettura dell'Eclettismo...* cit., pp. 81-112.

8 Cfr. *Il primo congresso artistico italiano e l'esposizione d'arti belle in Parma nel 1870: giornale ufficiale per gli atti del congresso, della esposizione artistica, e della esposizione provinciale parmense d'industria e d'agricoltura*, Parma, Grazioli, 1871.

L'architettura e le arti applicate, invece, dialogarono ancora a lungo con gli "stili": il loro legame con la tradizione precedente appariva dunque più difficile da sciogliere. Non è infatti casuale in fatto che il russo Aleksandr Turgenev accostasse all'Italia due immagini significative, quella di "*magnifico museo*" e, al tempo stesso, di "*prigione intellettuale*"⁹, leggendo *Le mie prigionie* dell'amico Silvio Pellico.

Nella Roma postunitaria assunse un particolare significato la figura di Baldassarre Odescalchi, politico e fondatore del Circolo Artistico Internazionale e in seguito presidente del Museo Artistico Industriale. In particolare negli anni Ottanta a Roma si radicarono istanze simboliste di ispirazione preraffaellita, attorno alla figura di Nino Costa, e grazie alla presenza ripetuta di Edward Burne Jones, Frederic Leighton e Lawrence Alma Tadema¹⁰.

Rimase viva, come in parte abbiamo accennato anche grazie all'immagine pittoresca dell'Italia che prevaleva all'estero, l'attenzione verso il mondo rustico e contadino, che fu guardando con curiosità soprattutto dagli stranieri che visitarono la penisola; all'attenzione turistica si affiancò quella crescente per lo studio etnografico. Anche in fotografia, oltre che in pittura, la campagna e il popolo trovarono i loro estimatori: si possono portare ad esempio in particolare l'attività fotografica operata dal pittore Pietro Paolo Michetti¹¹, che tuttavia non venne divulgata in quanto base della sua pittura, come accadeva spesso nel rapporto non sempre facile che i pittori intrattennero con quest'arte ai suoi esordi¹². Possiamo ricordare anche le meno conosciute sorelle inglesi Dora

9 Cit. in Maria Vittoria Marini Clarelli, *Musei, mostre e pubblico nell'Ottocento italiano* in Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, *L'Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio-10 giugno 2008, Milano, Skira, 2008, p. 74.

10 Cfr. *Nino Costa ed i suoi amici inglesi*, catalogo della mostra tenuta a Milano, 4-20 maggio, 1982, a cura dello Studio Nicholls e del British Council, Circolo della stampa, Milano, 1982; *Nino Costa e il paesaggio dell'anima. Da Corot ai macchiaioli al simbolismo*, catalogo della mostra tenuta a Castiglione del Telesino, Centro per l'Arte Diego Martelli, 19 luglio-1 novembre, 2009, cura di Francesca Dini e Stefania Frezzotti, Milano, Skira, 2009; Colin Harrison and Christopher Newall, *The Pre-Raphaelites and Italy*, catalogo della mostra tenuta a Ravenna e Oxford, 2010, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, 2010; Matteo Piccioni, *La fortuna dei Preraphaeliti in Italia da Costa a Previati* in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 febbraio-12 giugno 2011, a cura di Maria Teresa Benedetti, Stefania Frezzotti, Robert Upstone; Milano, Electa, 2011, pp. 270-289.

11 Cfr. Marina Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Einaudi, Torino, 1975.

12 Cfr. Silvia Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento* in *La pittura in Italia. L'Ottocento...* cit., pp. 581-601.

(1864-1948) e Agnes Bulwer¹³ (m.1940), che segnaliamo in quanto vicine all'ambiente emancipazionista e coinvolte nell'esposizione "Operosità femminile", tenuta a Roma nel 1902, tappa importante di un percorso di valorizzazione dell'artigianato tessile italiano nell'ottica della promozione del lavoro femminile. In entrambi i casi, pur così diversi, emerge un'Italia contadina, destinata a soccombere alla storia, filtrata ora in termini pittoreschi ora in termini veristi.

L'architettura trovò spazi di manovra grazie alla necessità di rispondere all'accrescimento della popolazione dei centri urbani, che dovettero essere ampliati e risanati. Investite da grandi piani di risistemazione urbanistica furono le tre capitali amministrative, oltre a città molto importanti come Milano e Napoli. Gli strumenti decorativi utilizzati in questi interventi urbanistici sono per lo più ascrivibili al sistema di stili descritto, codificato e studiato nei decenni precedenti, quando l'Europa era stata investita dal fenomeno del *revival*¹⁴.

È bene ricordare quali siano le principali voci e posizioni animanti il dibattito sui modelli dell'architettura principalmente poiché alcuni dei protagonisti di quest'ultimo avranno un ruolo anche nella discussione sull'arte applicata, ma anche perché in alcuni casi il movimento di recupero e valorizzazione delle lavorazioni tessili che andremo ad approfondire nei prossimi capitoli vedrà alcuni tentativi, in particolare nella fase più avanzata, già ascrivibile al Novecento, di ispirarsi direttamente ed esplicitamente agli stili della decorazione architettonica.

Un esempio calzante dei problemi affrontati in questo dibattito emergono in un libello dato alle stampe dal funzionario del Ministero dei Lavori Pubblici, architetto Pierluigi Montecchini, nel 1865, e dedicato al ministro Stefano Iacini, che descriveva in questi termini la situazione:

13 Cfr. per notizie sulle sorelle Bulwer Antonella Bucci, *La collezione fotografica Bulwer e I manoscritti Lanciani* in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", XIV, Città del Vaticano, 2007, pp. 95-118. Il fondo fotografico a loro ascrivibile, conservato nell'archivio della British School at Rome e digitalizzato, è consultabile online all'indirizzo: <http://www.bsrdigitalcollections.it/dab.aspx>.

14 In ambito italiano, sono da ricordare gli atti della giornata di studi dal titolo *La storia, gli stili, il quotidiano* tenuta a Napoli nel 2003, che inserisce nel più vasto quadro del programma di ricerca coordinato da Guido Zucconi –il cui vasto contributo alla riscoperta della figura di Camillo Boito è noto– dal titolo *Un nuovo sistema per l'architettura e le arti applicate: ruoli professionali, didattica, istituzioni, letteratura tecnica in Italia (1850-1914)*, che ha indagato lo sviluppo e la diffusione dell'eclettismo in Italia.

“Non già che molti de’ fabbricati eretti o progettati in questi ultimi anni, siano destituiti di pregi incontrastabili e di ragguardevole bellezza: chè anzi parecchi di essi, considerati astrattamente, rivelano tanta forza e vivacità d’ingegno in chi li ideò, da farci indubbiamente manifesto, come, anche in architettura, il genio italiano si mantenga uguale a se stesso: soltanto quelle architetture, ora troppo fedeli imitatrici del passato, ora tolte dalli stili stranieri e più generalmente confuse, fantastiche e capricciose; danno indizi della mancanza d’una regola comune, della incertezza in cui versano glia architetti, e di quella libertà, anzi licenza, per la quale ciascuno a suo talento si forma un sistema proprio; oppure, senza una legge qualunque che l’infreni, s’abbandona alla foga di fervida fantasia.

Chi infatti s’attiene al classico perché nostrale, regolato da norme sanzionate dal tempo, e tenuto in onore da tutti i popoli; chi educato ad una specie di romanticismo oltremontano, preferisce le architetture gotiche e del rinascimento, esagerando sulla attitudine di quelli stili ad esprimere l’arte cristiana; chi mediante l’ardito, libero e immaginoso barocco, crede simboleggiare la libertà ed energia dell’epoca nostra; chi accetta indistintamente tutti gli stili, anche i più esotici, usando ora l’uno, ed ora l’altro a seconda del vario genere di edifici; chi gli stili medesimi in uno stesso edificio sovrappone l’un l’altro con ordine cronologico, o senz’ordine affatto; e chi finalmente unisce, mescola e confonde insieme tutti gli stili senza alcuna legge, e senza rispetto a nazionalità, quasi pensasse che il disprezzo di ogni regola fosse una prova d’indipendenza e la stravaganza una prova di genio.”¹⁵

La soluzione proposta dall’opuscolo, che delineava per quanto riguarda l’architettura uno scenario estremamente simile a quella che anni dopo Camillo Boito descrisse per le arti applicate, era una sintesi degli stili autoctoni come quello romano, quello “lombardo” e quello del “risorgimento”, cioè del Cinquecento, che si permetteva di accogliere elementi gotici da ricercare però negli edifici gotici italiani e solo nella costruzione degli edifici di culto (in questo campo era infatti ammessa la grandiosità e la superiorità dei monumenti gotici in tutta Europa); e al di là dell’opinione di Montecchini, è bene ricordare due casi importanti riguardanti costruzioni dove il gotico ebbe la meglio: il concorso per il completamento della facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze (1867) e quello per la facciata del Duomo di Milano (1886).

Particolare impulso, comunque, ebbe la riscoperta della grammatica architettonica rinascimentale, che per varie ragioni venne identificata con lo stile più adatto ad una rappresentazione nazionale dell’architettura e della decorazione, tanto da informare spesso gli allestimenti delle sezioni italiane delle esposizioni nazionali, internazionali e

¹⁵ Cfr. Pierluigi Montecchini, *Sulla possibilità e la convenienza di un nuovo stile nazionale d’architettura in ordine alla condizione politica e sociale del Regno d’Italia: studi e proposta*, Torino, Favale, 1865, pp. 7-8.

universali¹⁶, oltre che molte delle architetture sorte dopo lo spostamento a Roma della capitale, per soddisfare le necessità amministrative e rappresentative della nuova nazione¹⁷, le cui forme furono comunque eterogenee e spesso sintetizzate attraverso concorsi che divennero stimolo alla riflessione su questo tema. Il Rinascimento era comunque riconosciuto a livello nazionale e internazionale come una manifestazione culturale eminentemente italiana¹⁸, la cui presenza si riscontrava in ogni parte della penisola, più di altri in grado di proporsi come modello unitario, a dispetto di un gotico legato alla celebrazione di Venezia o di un romanico decisamente più diffuso ma spesso qualificato come “lombardo”, o comunque di un medioevo che appariva più come affermazione, nella penisola, di autonomie locali che nazionali¹⁹.

Tra i sostenitori del partito medievale in Italia troviamo figure di primo piano come Pietro Selvatico e Camillo Boito. Il primo²⁰, intriso di romanticismo tedesco e del neocattolicesimo di Chateaubriand, opponeva al razionalismo neoclassico la rivalutazione del medioevo. Egli del resto era allievo di quel Giuseppe Jappelli che, dopo aver progettato nel 1816 il Pedrocchi in forme neoclassiche, firmò nel 1837, al rientro di un viaggio in Inghilterra, la prima architettura neogotica italiana²¹, ovvero il

16 Cfr. Maria Antonietta Picone Petrusa, *Il Neorinascimento italiano nelle esposizioni del secondo Ottocento in Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La storia gli stili, il quotidiano 1850-1914*, atti della giornata di studi tenuta a Napoli, Palazzo Reale, 14 giugno 2003, a cura di Fabio Mangone, Napoli, Electa, 2005, pp. 15-32.

17 Cfr. Gian Paolo Consoli, Susanna Pasquali, *Roma. L'architettura in Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, a cura di Amerigo Restucci, Milano, Electa, 2005, pp. 252 e segg.; sull'uso dello stile neorinascimentale cfr. anche Renato De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento...* cit., pp. 137-151.

18 Sulle varie espressioni del dibattito architettonico dell'epoca cfr. Amerigo Restucci, *Città e architettura nell'Ottocento in Storia dell'arte italiana. Settecento e Ottocento*, vol. II, Torino, Einaudi, 1982, pp. 725-790; Maria Luisa Neri, *Stile nazionale e identità regionale dell'architettura dell'Italia postunitaria*, in *La chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, a cura di Sandro Bertelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, pp. 133-169; Maria Luisa Scalvini, “Stile” e “Identità”, *fra localismi e orgoglio nazionale: temi e punti di vista nel dibattito eclettico in Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Eclettismo in Italia*, atti del convegno tenuto a Jesi, 1999, a cura di Loretta Mozzoni, Stefano Santini, Napoli, Liguori, 2000, pp. 31-43; Luciano Patetta, *I risorgimenti nazionali, il progresso e i revival in Europa...* cit., dove si nota in particolare come, sebbene il neogotico non attecchì in Italia come stile costruttivo, esso fu certamente il protagonista dei dibattiti che introdussero le voci straniere, in particolari quelle francesi e inglesi.

19 Cfr. Carlo Arturo Quintavalle, *Mitologie medievali in Occidente...* cit., p. 393.

20 Sulla figura del marchese Pietro Estense Selvatico (1803-1880), architetto, docente e architetto, cfr. per informazioni biografiche Giovanni Cittadella, *Pietro Selvatico Estense*, Padova, Prosperini, 1880; per un'interpretazione critica Franco Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

21 Un nuovo interesse per il gotico in Italia comincia a concretizzarsi comunque già nel XVIII° secolo, ne è sintomo ad esempio la pubblicazione di Paolo Frisi, *Saggio sopra l'architettura gotica* (1766). Cfr. Elena Dalla Piana, *Il mito del medioevo*, in *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento...* cit.,

cosiddetto Pedrocchino di Padova. Ma, pur presente negli scritti di Selvatico, il neogotico nel nostro paese ebbe esiti sporadici in quanto poco rappresentato anche in epoca storica e percepito come straniero. Eppure il dibattito che la sua possibile adozione generò portò l'attenzione sui problemi della componente nazionalistica nello stile architettonico, così come sulla componente strutturale e funzionale. Selvatico di fatto lo adottò come modello per alcune tipologie architettoniche, mentre altre avrebbero potuto ispirarsi all'architettura romanica o rinascimentale, più schiettamente nazionali²². Se i vari oggetti dovevano possedere una coerenza interna per quanto riguarda l'ispirazione storica infatti, essa poteva mutare in base alla funzione che essi erano destinati a rivestire, producendo nell'insieme una proposta eclettica.

Lo stile neoromanico fu sostenuto ad esempio dal pensatore Carlo Cattaneo, ma il vero campione di questa tendenza fu però in epoca postunitaria Camillo Boito, che mutò l'approccio al problema non intendendolo più quale adesione ad uno stile, ad una pratica decorativa, quanto ad una prassi costruttiva. Arcinemico dell'eclettismo, come vedremo, Boito riteneva non scevro da contaminazioni regionali lo stile rinascimentale, e definiva “*bestialità*” l'idea che possa esistere un “*archiacuto italiano*”²³. L'architetto comunque non rinnegava, come vedremo, la validità formativa dello studio degli stili, e fornì egli stesso strumenti didattici per esso.

Il recupero storico che si effettuò nella pittura seguì invece una vicenda differente, che portò al recupero dei cosiddetti “primitivi”²⁴. Dai primi decenni del secolo, con l'avventura italiana di Ingres da un lato e l'esperienza nazarena e purista dall'altro, fu in particolare la prima fase del Rinascimento, dagli albori quattrocenteschi a Raffaello, a divenire il principale punto di riferimento. L'approccio all'ideale classico e alla realtà mantenuto in particolare dagli artisti toscani di questo periodo fu riconosciuto come originale e portatore di marcate caratteristiche nazionali da Heinrich Wölfflin a fine

pp. 400-421.

22 Ipotesi ribadita dal Selvatico sia in *Sulla architettura e la scultura in Venezia* (1847), dove si delinea una teoria dell'origine araba del gotico in terra veneziana, che in *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852), due delle sue opere principali.

23 Camillo Boito, *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano, Hoepli, 1882, pp. 131 e segg.

24 Cfr. Elisa Camporeale, *Sugli esordi del collezionismo di Primitivi italiani in Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012, a cura di Lucia Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 29-44.

Ottocento²⁵, il quale espresse un parere sostanzialmente negativo sui tentativi di *revival* da parte di gruppi stranieri di un *modus operandi* che aveva senso e vitalità solo nel contesto italiano in quanto espressione di un popolo, come evidentemente era accaduto nel caso di quello tedesco già citato o gli inglesi preraffaelliti.

I preraffaelliti e le istanze ruskiniane ai quali essi si ispiravano ebbero in realtà un certo seguito in Italia; le esperienze e le teorie inglesi furono infatti diffuse specialmente dalle riviste (nonostante le prime traduzioni delle opere Ruskin si abbiano solo a cavallo tra i due secoli)²⁶.

Certamente, in ogni caso, la riscoperta del passato non rispose solo all'adesione ad un gusto ma possedeva connotazioni ideologiche ben precise nel contesto italiano, come ricorda ad esempio Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura*:

“Ciascuno sentiva sotto la scorza del Medio evo palpitare le nostre aspirazioni: minime allusioni, le più lontane somiglianze erano colte a volo da un pubblico che si sentiva uno con gli scrittori. Il romanticismo perdette la serietà del suo contenuto: la parola stessa usciva di moda. Il Medio evo non fu più materia trattata con intenzioni storiche e positive. Fu l'involucro dei nostri ideali, l'espressione abbastanza trasparente delle nostre speranze. Si sceglievano argomenti che meglio rappresentassero il pensiero o il sentimento pubblico, come era la lega lombarda, trasformata in lotta italiana contro la Germania... Il pittore arieggiava lo scrittore. Uscivano dal suo pennello la Sfida di Barletta, il Brindisi

25 Cfr. Heinrich Wölfflin, *Classic Art. Introduction to the Italian Renaissance*, New York-Londra, Phaidon, 2002 (*Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, 1899) pp. XV-XVI.

26 La penetrazione del pensiero ruskiniano in Italia è stata studiata, cfr. *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di Daniela Lamberini, Firenze, Nardini, 2006, in particolare per quanto riguarda il contributo di Alessandro Del Puppo, *Aspetti della ricezione di Ruskin nelle riviste* (pp. 119-133). Basterà qui ricordare che Ruskin è abbondantemente citato, in maniera implicita o esplicita, in molte fonti italiane già negli ultimi anni del XIX° sec, e in particolare tra le riviste che si occupano di argomenti artistici, possiamo enumerare la recensione di Ugo Ojetti del testo di Robert De La Sizeranne, *Ruskin e la religion de la beauté* (Paris, Hachette, 1897) apparsa sulla “Nuova Antologia...” nel 1897 (cfr. Ugo Ojetti, *Notizia letteraria. Ruskin e la religione della bellezza* in “Nuova Antologia...”, Serie 4, v. 70, 1897, pp. 368-376); il lunghissimo articolo pubblicato nel 1898 in “Emporium” in cui la sua biografia è minutamente ripercorsa (cfr. Helen Zimmern, *Illustri contemporanei: John Ruskin*, in “Emporium”, n. 44, Vol. VIII, 1898, pp. 91-110), “Vita d'arte”, che recensisce alcuni scritti postumi, e altri ancora. Alcune traduzioni circolano già negli anni Novanta dell'Ottocento, in particolare ricordiamo quella di *The elements of drawing* (Bocca, Torino, 1898) ma sarà il 1900 l'anno chiave per la diffusione in Italia del pensiero ruskiniano con la prima compiuta riflessione sull'estetica in volume (Giulio Massimo Scalinger, *L'estetica di Ruskin*, Napoli, 1900) e il primo compendio di *Unto this last* (John Ruskin, *I diritti del lavoro secondo John Ruskin. Riassunti da Thomas Barclay*, trad. it. di Ernestina D'Errico, Roma, Mongini, 1900), testo principe per comprendere il pensiero sociale dello studioso inglese, che apre la strada ad un numero di pubblicazioni crescente. È stato notato che in questa prima fase della conoscenza di Ruskin si tendesse a tenere ben divise le due anime del suo pensiero, estetica e socio-economica, mentre oggi e ne sottolinea l'organicità.

*di Francesco Ferruccio, la Battaglia di Gavinana, la Difesa di Nizza, la Battaglia di Torino*²⁷.

Anche le esposizioni biennali di Venezia, dal momento della prima edizione nel 1895, contribuirono a mettere in relazione l'arte italiana con quella straniera. La prima edizione vide la presenza di Burne Jones e Leighton, che pure erano di casa in Italia, nel 1899 erano presenti Mackintosh, Crane, e i secessionisti viennesi, in particolare Klimt che tornerà anche nel 1910. Dal 1903 la mostra aprì le sue porte anche alle arti applicate, sulla scia del successo dell'esposizione di Torino dell'anno precedente.

Ma quando si parla di arti applicate emergono in maniera preponderante anche dinamiche legate all'ambito economico e sociale, come già evidenziato in parte analizzando il dibattito europeo. Vedremo nei paragrafi successivi come tali dinamiche si esplichino nel dibattito italiano, portando ad esempio le posizioni di personaggi talvolta non strettamente legati all'ambito artistico, e spesso poco conosciuti. Appare inevitabile riportare anche le loro posizioni in quanto il clima creatosi anche con il loro apporto contribuì alla maturazione del recupero dell'artigianato tessile in maniera determinante.

Industrie artistiche “pericolanti” tra tradizione e progresso

Nel corso del XIX° secolo anche in Italia, come nel resto d'Europa, mutò fortemente l'atteggiamento rispetto alle attività che comportavano lavoro manuale. La progettazione e la produzione di oggetti, il “mestiere”, il notevole patrimonio tecnico e tecnologico che esso racchiudeva, l'insieme delle nozioni, degli strumenti, dei procedimenti e delle ricette, furono oggetto di un crescente interesse con il diffondersi delle istanze illuministe, e in seguito di quelle positiviste. Oltre alla trattatistica architettonica, dove è riscontrabile un marcato funzionalismo, come abbiamo già accennato, altri segnali di una rinnovata attenzione per la componente pratica in Italia sono rappresentati ad esempio dalla pubblicazione del *Dizionario delle arti e de' mestieri* (1768-1778) di Francesco Grisellini, ispirato all'*Encyclopédie* francese²⁸, pur

27 Cfr. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cap. XX, par. 13, *Le polemiche tra classici e romantici* cit. in Ruggero Martines, *La “Patria” restaura*, in *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento...cit.*, pp. 520-537.

28 Francesco Grisellini (Venezia, 1717- Milano, 1787) nella dedica alla Magistratura veneta in apertura del primo volume ammette infatti che si è cimentato in questa compilazione dato che le nazioni

senza un così ricco apparato iconografico. Del nuovo fascino emanato dalle arti “meccaniche” si risentì anche nel caso della stesura di scritti di carattere eminentemente tecnico, tra i quali possiamo ricordare *Lanificium et lanicii curatio* di Giovan Battista Vigo (1795) *Il fabbricatore di lanificio* (1798)²⁹ dell'imprenditore biellese Defendente Tua, dedicato alla tecnologia tessile³⁰ e ispirato all'opera di Grisellini; sebbene quest'ultimo non abbia avuto la fortuna della pubblicazione, si tratta degli ultimi ricordi della produzione preindustriale in un territorio dove gli echi della prima rivoluzione industriale si fecero sentire nei primi decenni dell'Ottocento ma dove evidentemente il tessile era ritenuto strategico anche in precedenza; anche Grisellini, del resto, espresse l'intenzione di dedicare particolare attenzione all'arte della seta, unico contenuto a cui fa diretto riferimento nell'introduzione, Segno, quest'ultimo, oltre che di un retaggio familiare, dato che proveniva da una famiglia di tessitori e commercianti di seta, dell'importanza che ancora veniva attribuita alla produzione tessile nella penisola, sebbene essa avesse in precedenza conosciuto ben altri fasti. Egli afferma, a proposito dell'arte dei “drappieri di pannilani”, che “*le arti più utili e necessarie agli uomini sono quelle che somministrano loro il vestito*”³¹. Testi come questi sono solo gli esempi precoci di un genere, la letteratura tecnica, che trovò una larga diffusione nel secolo seguente, stimolata dall'atteggiamento positivista e dalla fiducia nel progresso tecnologico.

Lasciandoci alle spalle i fervori illuministi, in Italia la problematica dello sviluppo e della promozione delle arti applicate occupò una posizione sempre più centrale dopo l'avvento dell'unità politica, che introduceva infatti, tra le sue inevitabili conseguenze, la necessità di dare organicità al complesso scenario economico sociale e culturale della penisola.

europee sono impegnate nel campo della stesura di nuovi sussidi per le arti e le manifatture. L'opera verrà continuata però dall'abate Marco Fassadoni a partire dal tomo sesto (1769).

29 Il manoscritto è conservato presso l'Archivio di Stato di Milano (Commercio p.a., cart. 199), città dove il Tua dirigesse per alcuni anni il lanificio annesso alla Casa di Correzione.

30 Scritti dedicati all'arte laniera, così importante in epoca medievale in Italia, si ebbero anche nei secoli precedenti, e ricordiamo in particolare il *Trattato dell'arte della lana* redatto nel XIV° sec, l'anonimo *Discorso sopra l'arte della lana* risalente alla Ferrara del '500 ripubblicato non a caso nella seconda metà dell'Ottocento (Giuseppe Ferraro, *L'arte della lana a Ferrara nel 1550*, Ferrara, 1876). Sullo scritto di Tua, Vigo e sul loro rapporto con quello di Grisellini cfr. Paola Venturelli, *Gli acquerelli di Matelica* e eadem, *Introduzione in Immagini laniere prima dell'età industriale/Defendente Tua. Il fabbricatore di lanificio*, Lanificio di Lessona, 1994, pp. 9-13 e 43-49.

31 Francesco Grisellini, *Dizionario delle arti e dei mestieri*, Venezia, 1769, tomo V, p. 250.

Diverso l'artigianato, diversi i modelli culturali, diverso lo sviluppo economico, gli osservatori dell'epoca furono infatti costretti ad occuparsi del problema, e trovano numi tutelari nei grandi teorici presenti a livello internazionale, cercando spesso di operare sia a livello locale, promuovendo e recuperando l'esistente, sia a livello nazionale, attraverso iniziative espositive e un tentativo di coordinamento delle esperienze di formazione. Tale azione, se non appare incisiva sui programmi scolastici, si concretizzò almeno in una vivace discussione sui modelli da proporre, i metodi e gli stili da adottare, nell'auspicio di uniformarli in tutta la penisola, e aspirò a confrontarsi con le altre esperienze europee, risultato però di storie nazionali molto diverse dalla nostra. Vediamo dunque come tali temi furono affrontati dalla classe dirigente e intellettuale della giovane Italia unitaria.

Industria vs artigianato

Se Gio' Ponti nel Novecento definì l'industria come la maniera del XX secolo³², quello precedente, in Italia come in Europa, pose dunque certamente le basi per l'elaborazione di tale maniera, procedendo talvolta per negazione e talvolta per acclamazione, ma con la coscienza, sembrerebbe, dell'ineluttabilità di un destino, tanto che già nel 1882 Lewis Day si trovava ad affermare:

*“ci piaccia o no, la macchina, la forza motrice e l'elettricità, avranno qualcosa da dire nell'arte ornamentale del futuro”.*³³

A cavallo dell'Unità, comunque, un critico come Pietro Estense Selvatico sembrava aver ben chiaro il percorso che si delineava per l'arte:

“Non sono altrimenti... le arti destinate ad afforzare l'ala di pochi ingegni privilegiati, che importa di far prosperose; sono quelle altre invece, che procacciano il pane a molti che danno continuo lavoro al povero, che combattono il fantasma schifoso del pauperismo, sotto il cui funereo lenzuolo s'ascondono i delirii dei comunisti, de'socialisti, de'reciprocisti; sono, in fine, o quelle professioni che tornano a comune diletto con mediocre dispendio comune, o quell'altre che procurano i comodi .giornalieri, le quali importa d'incoraggiare. Sono, in una parola, le industrie accessibili ai molti, che ci danno i divertimenti,

32 Gio Ponti, *L' Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne*, Parigi, 1925, s.l., 1928.

33 Lewis Day, *Everyday Art. Short Essays on the Arts not Fine*, London, Batsford, 1882.

*le vesti, gli addobbi a buon mercato; le industrie che forniscono i ninnoli eleganti della moda, che ammantano di simulata ricchezza le pareti delle nostre stanze, che ci apprestano pronti e rapidi veicoli al viaggio, che convertono in isvariate stoffe la bava del filugello, che melmosa poltiglia riconducono candida carta.*³⁴

Per sviluppare tali “industrie” egli non propose misure protezionistiche, ne riteneva necessario scagliarsi contro la macchina “manufattrice”, che anzi doveva essere una compagna di viaggio nel loro *iter* di promozione e sviluppo. In un’Italia così povera e disunita del resto era impensabile assumere posizioni oltranziste nei confronti della tecnologia che, in mancanza di risorse naturali, doveva divenire strumento di sviluppo economico nel paese, tanto più che i disagi causati dall’industrializzazione spinta, così come si era verificata in Gran Bretagna, non si avvertivano ancora su vasta scala nella penisola. Ciò che appariva vitale era che:

*“fra questi palazzi incantati della scienza, fra questo roteare multiforme di macchine, fra questo prodigioso trasfigurarsi della materia, ora in luce solare, ora in gentili tessuti, la materia si mostri informata del divino alito delle arti”*³⁵.

Inevitabile dunque porre l’accento sul rapporto con la macchina, che si affiancava all’uomo o vi si sostituiva per compiere azioni e produrre oggetti in numero sempre più elevato. Intellettuali, critici e osservatori si posero nei suoi confronti con atteggiamenti piuttosto diversi. Si oscillò tra il rifiuto assoluto del progresso spersonalizzante, in favore di soluzioni conservatrici e spesso legate all’utopico vagheggiamento di un’epoca lontana, come nel caso di Ruskin, Morris e dei suoi colleghi, all’accettazione della componente meccanica, spesso esaltata in termini sensazionalisti attraverso una retorica che attraversa i decenni. Essa si esprime ad esempio nelle descrizioni entusiaste delle “gallerie delle macchine” presenti alle esposizioni, dove la categoria di bello veniva applicata a cilindri e nastri di trasmissione, per poi tradursi nell’esasperato macchinismo dei futuristi, del quale è un preludio il pensiero esplicitato da Mario Morasso nei suoi scritti³⁶.

L’attenzione per la crescente presenza della tecnologia, nella produzione manifatturiera così come nella vita di tutti i giorni, non ebbe tra le sue conseguenze il solo maturare di

34 Pietro Estense Selvatico, *Il prosperamento delle arti del disegno profitta all’industria manufattrice in Scritti d’arte*, Firenze, Barbera e Bianchi, 1859, p. 367.

35 Ibidem, p. 376.

36 Cfr. ad esempio Mario Morasso, *La nuova arma: la macchina*, Torino, F.lli Bocca, 1905 e Idem, *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, Milano, Hoepli, 1907.

opinioni – negative o positive che fossero – nei confronti del progresso, ma si appuntò anche sul congegno meccanico in quanto oggetto dotato di fisicità e di una dimensione estetica. Anche Camillo Boito, parlando dell'esposizione di Milano del 1881, considerava quanto fosse difficile delineare i confini del bello in una categoria di oggetti così eterogenea come quello delle *“industrie artistiche”*, proprio considerando che, come notava il suo amico Giuseppe Colombo³⁷:

“la bellezza si caccia ... anche nei rumorosi ordigni di ferro e di acciaio, i quali servono a produrre il moto, a trasmetterlo, a trasformarlo in mille differenti modi, rendendolo acconcio a infinite diversità di lavori”.

Non si parla, qui, di decorazione; Boito stesso ricorda come la decorazione *“in stile”*, bugiarda e artefatta, fosse usuale in questi oggetti qualche decennio addietro, ma quella qui descritta è la bellezza prodotta dai *“metalli lustrati”*, data da

“quell'allungarsi e accorciarsi, e slanciarsi a un tratto fuori dei nascondigli, e rimpiazzarsi sollecito, e dondolarsi e danzare vorticosamente delle aste d'ogni forma, delle ruote d'ogni dimensione”.

In poche parole: la bellezza della potenza e del movimento che *“ha in sé qualcosa che attrae e che solleva”*. Una caratteristica estetica che è conferita dall'uomo attraverso il progetto e, secondo Boito, rifletteva l'approccio della nazione che le aveva prodotte, esattamente come per l'arte figurativa e l'architettura:

*“Non v'ha ingegnere meccanico il quale non sappia come le macchine tedesche, per esempio, senz'essere brutte, sieno teutonicamente gravi, e le francesi, buone del resto, paiano goffe e sgarbate, mentre invece le inglesi e le americane riescono in ogni parte bellissime.”*³⁸

Boito, come noi del resto, passa oltre per giungere al vero obiettivo della trattazione, l'industria artistica. Ma il suo soffermarsi sull'argomento, e l'applicazione ai macchinari, oggetti così radicalmente industriali, di categorie solitamente chiamate in causa all'interno del mondo dell'arte, è un segnale concreto di come la loro percezione stia lentamente mutando.

37 L'ingegner Giuseppe Colombo, che approda a Milano come insegnante presso la Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri nel 1857, insegnerà poi presso l'Istituto tecnico superiore, ed eserciterà un ruolo molto importante nella promozione del sapere tecnologico in città.

38 Camillo Boito, *Le industrie artistiche all'Esposizione di Milano*, pubblicato in *“Nuova antologia...”*, ottobre 1881, pp. 493-509 e in Camillo Boito, *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 191-205.

Va ricordato in questo frangente il forte dualismo tra arte e industria che si esprime all'interno dell'esposizione e nel dibattito ad essa correlato e perfino, ben leggibile, nella struttura dell'esposizione³⁹. La storia e le caratteristiche di quest'esposizione sono totalmente diverse dai maggiori esempi italiani che l'hanno preceduta⁴⁰, sebbene la necessità di conoscere le proprie produzioni e creare uno spirito di coesione economica ancora mancante fossero ancora una volta presenti tra le istanze fondanti della manifestazione, che si collocava in un momento temporale decisivo per l'Italia, la quale, grazie all'apertura di nuove vie di comunicazione, era in procinto di entrare in un contatto più diretto con gli stati d'oltralpe e si dibatteva dubbiosa chiedendosi se potenziare lo sviluppo agricolo o quello industriale, se la piccola impresa artigianale o il grande impianto⁴¹. Era necessario individuare, su scala nazionale, quali fossero le produzioni di più alta qualità, quali le più economiche, quali quelle non competitive con i prodotti esteri per qualità e per prezzo⁴², sebbene l'impresa apparisse ardua anche solo a livello organizzativo⁴³. Il carattere "industriale" che si riteneva di dover imprimere

39 Per un'analisi dettagliata dell'ordinamento dell'Esposizione del 1881 e dei suoi effetti cfr. Francesca Zanella, *Classificazione...* cit., in Francesca Zanella, Vanja Strukelj, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Parma, MUP, 2011, pp. 48-52. Rispetto alla mostra precedente, quella del 1861, emerge l'influenza dell'esposizione parigina del 1878, con un risultato misto tra una divisione per materie prime e per metodo di produzione. È evidente che la volontà di distinguere gli oggetti in base all'uso e al metodo di produzione genera alcune ridondanze nella loro distribuzione, tanto che le relazioni dei giurati accorpano talora più classi per permettere un'esposizione organica degli argomenti.

40 Il progetto è promosso in origine dalla Società d'Incoraggiamento Arti e Mestieri e sposato dalla Camera di Commercio e da altre istituzioni della città, come manifestazione di solo carattere industriale; assume poi un carattere nazionale, recuperando alcuni argomenti già messi in campo nel 1861 e emersi a più riprese negli anni Settanta. Di fatto, essa si inserisce in un percorso che inizia in città con l'esposizione del 1871, la quale già aveva intenzioni nazionali, ma ebbe esiti limitati ad alcune categorie di prodotti, in particolare alle arti usuali e alle regioni settentrionali, pur portando alla storia espositiva italiana un esempio di evento che non grava sulle casse dello stato per la propria organizzazione. Quest'ultima diede il via ad una serie di esposizioni milanesi, e dopo la volta delle arti industriali fu quella delle belle arti (1872) e dell'arte industriale antica (1874). Doveva seguire poi un evento destinato unicamente alle arti tessili, che però non vide mai la luce; la sua realizzazione fu rimandata e modificata fino all'idea dell'esposizione nazionale del 1881. Cfr. *Manifesto*, in "L'esposizione nazionale del 1881 in Milano", Sonzogno, 1881, p. 43, *Le esposizioni industriali in Italia. III* in ibidem, p. 39 e Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e stile nazionale, 1861-1925. Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Firenze, Alinea, 1990, pp. 77-84.

41 Cfr. *Da un'esposizione all'altra. Risultati e speranze*, in "Torino e l'esposizione italiana del 1884. Cronaca illustrata della Esposizione Nazionale-Industriale ed Artistica del 1884", Torino-Milano, Treves, 1884, pp. 26 e 27.

42 Cfr. Francesco Lattari, *Criteri economici per l'esposizione*, in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., pp. 41-42.

43 Le condizioni per raggiungere tali risultati però vengono però in una certa misura a mancare: la manifestazione supera gli 8000 espositori, ma il sud non avrà rappresentanza sufficiente. Il rischio

all'impresa generò subito un problema di fondo: se infatti il nord viveva uno sviluppo industriale, esistevano aree tale sviluppo ancora non si era avviato, e comunque, ovunque nel paese, si riscontrava un tessuto di produzioni artigianali molto intricato che lo caratterizzavano economicamente e culturalmente.

Il rinnovamento estetico dell'oggetto d'uso

Al di là del macchinismo diffuso, non vi era, nel periodo preso in considerazione, trattazione sull'argomento che non associasse alle industrie artistiche la nozione di utilità o la speranza di guadagno e di riscatto per le classi disagiate. Si è quasi portati ad affermare che tali arti possano definirsi "applicate" non tanto per il loro introdursi nella quotidianità, tenendo presente che una reale capillare diffusione nelle vite di tutti può – a proposito di alcune categorie di oggetti che vi rientrano – essere messa in discussione, quanto perché la loro "applicazione" alla realtà e alla vita si misura anche con la produzione di ricchezza⁴⁴, alla quale sono da sommare i risvolti positivi in campo sociale e culturale che si ritengono insiti nel loro progresso, senza dimenticare la valenza morale e pedagogica del pensare il quotidiano in chiave estetica. Francesco Dall'Ongaro, in occasione dell'esposizione universale del 1867, aveva affermato ad esempio che:

*"L'arte non raggiunge il suo fine, se non quando, educato e diffuso nel popolo il sentimento del bello, l'ideale raggiunto dai sommi artisti si viene comunicando a tutti gli oggetti che servono agli usi comuni della vita."*⁴⁵

Pietro Giusti, intagliatore e professore presso il Museo artistico industriale torinese, riconosce nello stesso periodo come industria artistica la produzione di oggetti il cui valore economico fosse determinato anche dalla componente artistica e decorativa. Un

che l'esposizione non sia perfetto specchio della realtà del paese è già oggetto di riflessione consapevole ai contemporanei: un tale risultato è possibile in stati "già avanzati in sì nobile palestra" (espositiva), dove ormai "la sostanza corrisponde ed è superiore all'apparenza". Cfr. Leone Carpi, *Significato economico sociale dell'Esposizione Nazionale di Milano*, in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., pp. 49-50 e *Da un'esposizione all'altra. Risultati e speranze*, in "Torino e l'esposizione italiana del 1884..." cit., pp. 26-27.

44 Pietro Giusti inizia ad esempio la sua trattazione sull'argomento con il seguente assunto: "Il bello esteriore degli oggetti ottenuto per mezzo della associazione dell'arte alle industrie ornamentali, produce denaro". Cfr. *Sulle industrie ornamentali in Italia. Pensieri di Pietro Giusti professore nel R. Museo Industriale Italiano in Torino*, Torino, Biagio Moretti Editore, 1867, p. 3. Vd. Appendice Testi.

45 "L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi del 1867. Rassegna descrittiva illustrata", Firenze, Le Monnier, p. 50.

simile concetto di contiguità tra arte, lavoro e valore economico informava anche le prese di posizione di Francesco Dall'Ongaro, che si spinse oltre e istituì una differenza tra arte industriale e prodotti di lusso, portando ad esempio il confronto tra le fabbriche medicee della pietra dura e le manifatture di Sèvres e Gobelins in Francia, dove si lavoravano materiali poveri trasformandoli in oggetti di altissimo valore, che tuttavia potevano essere collocati nel mercato, a differenza delle opulente pietre dure fiorentine. Ciò accadeva anche perché a Firenze, così come in molti altri luoghi, si era confusa l'artisticità con la ricchezza del materiale. Doveva essere invece l'arte a imprimere valore alla materia, e in questo, ammette Dall'Ongaro, erano maestri proprio i francesi⁴⁶.

Lo stesso concetto veniva ribadito più di vent'anni dopo dal veneziano Michelangelo Guggenheim (Venezia, 1837-1914), antiquario, collezionista e imprenditore, che giunse a quantificare il "peso" economico del lavoro, per quanto riguarda il prodotto artistico industriale, nell'80-90% del costo finale⁴⁷. Egli rivendicava anche l'origine prettamente industriale della pratica artistica, nata prima per essere applicata agli oggetti e solo in seguito dotata di autonomia. Così facendo tentava, capovolgendolo, di risolvere alla radice il problema della legittimazione artistica dell'arte applicata, accentuandone peraltro il carattere democratico e il ruolo formativo nel gusto del pubblico.

Per migliorare la situazione esistente, Giusti, da tecnico, sposò incondizionatamente il modello di sviluppo basato sull'insegnamento del disegno e sul confronto con i prodotti artistici di ogni tempo ed ogni luogo promosso in area inglese a partire dal 1851, i cui risultati sono già visibili all'esposizione di Londra del 1862, circostanza che del resto portò all'istituzione del museo per cui opera, come vedremo (Vd. Appendice Testi). Tale modello era del resto seguito, come osservava il professore, anche da tedeschi e francesi. Gli italiani invece, tendevano semplicemente a crogiolarsi nel passato:

“Intanto... gli stranieri corrono come le loro locomotive, e, facendo più di noi profitto dei lavori antichi di squisitissimo gusto, lavori di cui sono ormai ricchi i loro musei, riempiono di loro prodotti moderni tutti i nostri magazzini, e con nostra grande vergogna, i loro lavori ce li troviamo davanti in tutte le nostre sale, in tutti i nostri salotti: ce li troviamo indosso in tutte le nostre tasche e se la sera

46 Cfr. Francesco Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867. Ricordi*, Firenze, Polizzi, 1869.

47 Michelangelo Guggenheim, *Per l'arte applicata all'industria in Venezia. Appunti e considerazioni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1891, p. 5.

*non siamo attenti di sfilarci gli anelli e gli orecchini, non siamo salvi dal rimprovero nemmeno in camicia.*⁴⁸

La ricerca di un punto di riferimento. Stili e tradizione contadina tra dibattito critico ed esposizioni

La necessità di dare unità alle proprie produzioni, ai propri modelli culturali, di contrastare la penetrazione straniera sul mercato italiano era dunque certamente sentita, tanto che uno dei primi atti dello stato unitario fu proprio l'organizzazione di un'esposizione⁴⁹, anche se era evidente che l'unità di modelli e capacità produttive era ancora di là da venire. La manifestazione era dunque *"ispirata da ragioni politiche, più forse che dalla opulenza e dalla attività delle industrie e delle arti"*⁵⁰. Le principali ragioni politiche si possono riassumere, analizzando le testimonianze dell'epoca, in un primo tentativo di allestimento di un contenitore unitario per le istanze economiche, sociali, ma anche intellettuali ed artistiche provenienti da una realtà fino a poco prima costituita da sette piccoli stati autonomi⁵¹. Aree che nei secoli avevano attuato politiche

48 Ibidem, p. 16.

49 Prima degli esiti politici che contraddistinsero l'estate, il 10 marzo 1860, il Granducato di Toscana aveva già decretato infatti l'organizzazione di una *"triennale esposizione di arti, esposizioni e manifatture"*, la quale, di lì a pochi mesi, fu trasformata, con Real decreto dell'8 luglio 1860, in Esposizione Nazionale su proposta dell'onorevole Quintino Sella, il quale aveva peraltro visitato personalmente la Great Exhibition del 1851. Cfr. *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione generale presentata a Sua Altezza Reale il Principe Eugenio di Savoia Carignano, già Presidente onorario della Commissione Reale dell'Esposizione italiana del 1861* da Francesco Protonotari, a cura di Francesco Protonotari, Tipografia Barbera, Firenze, 1867, p. 2; *La Prima esposizione italiana e l'onorevole Quintino Sella* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale con 150 incisioni", Firenze, Bettini, 1861, p. 7 e Quintino Sella, *Epistolario di Quintino Sella*, a cura di Guido e Marisa Quazzà Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1980, vol. 1, 1842-1865.

50 *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione generale...* cit., pp. 5-6. Lo stesso segretario tiene a sottolineare che una manifestazione come questa in genere si promuove in tempi di pace, non nell'emergenza della ricostruzione e dell'unificazione di un nuovo stato: *"L'Italia non fu rigenerata ad un tratto"* (ibidem, p. 2).

51 Lo ricorda ad esempio un personaggio che incontreremo diverse volte anche a proposito della promozione dei lavori femminili, Demetrio Carlo Finocchietti, che nel 1861 fu Presidente dei giurati e ispettore della classe XIX, quella relativa all'arredo, tracciando un bilancio sulla partecipazione del neonato stato unitario alle esposizioni: *"...gl'interessi economico-politici di sette piccoli stati autonomi, addivennero ad un tratto quelli di un regno indipendente di ventidue milioni d'Italiani... Nello stesso modo che un erede, appena adita una successione, si dà cura di fare un esatto inventario degli oggetti avuti in retaggio per constatare il vero stato del suo censo, così il nuovo regno volle conoscere la sua situazione economica col chiamare a rassegna le ricchezze industriali ed artistiche dei sette stati..."*. Demetrio Carlo Finocchietti, *Dei vantaggi arrecati dalle industrie italiane dalla Esposizione di Londra del 1862 e della necessità di concorrere a quella di Parigi del 1867*, Firenze, Cellini, 1866, p. 6-7.

sociali, culturali ed economiche distinte e talvolta concorrenti, alcune gravemente depresse, e comunque, anche nei casi migliori, provate da guerre e tensioni interne, non potevano del resto in tempi così brevi produrre risultati “da esposizione”. Si trattò dunque di iniziativa simbolica, che estese in breve tempo il proprio campo d’azione fino a coprire l’intera nazione, tanto che inizialmente non fu nemmeno chiaro quali dimensioni potesse assumere la manifestazione, data l’incertezza politica del momento, che portò all’invito alle regioni venete e papali ancora estranee all’unificazione⁵². L’evento doveva soddisfare, certamente:

*“...un bisogno più potente, una ragione più intima, una ispirazione più nobile che la semplice ricchezza di produzione, la quale in sostanza non è che interesse, promoveva la Esposizione italiana. Era la ragion politica; la quale voleva subito vedere il recente trionfo dell’unità incarnato in un grande fatto, che rappresentando e contenendo in sé le forze di tutti i cittadini, come il plebiscito tutte le volontà, all’Europa attonita e ancor dubitante se l’Italia era o non era...”*⁵³

Fini questi auspicabili per la giovane nazione, ma che non la preservarono dal rilevare, attraverso l’esposizione, la “meschinità” delle proprie produzioni, come sottolineò ad esempio Camillo Boito⁵⁴.

Abbiamo però, finora, solo accennato a questo strumento, che assume un’importanza fondamentale nella seconda metà del secolo, ed è bene perciò soffermarci su un fenomeno di un’entità tale da interessare non solo il mondo occidentale propriamente

52 Cfr. *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione generale...* cit., p. 4; per maggiori delucidazioni sulle problematiche riguardanti la gestione dell’evento e sui cambiamenti incorsi a causa della difficoltà di stimare a priori la sua entità, cfr. *Esposizione italiana del 1861. Schiarimenti di fatto pubblicati per cura del Comitato esecutivo rappresentante la Commissione Reale*, Tipografia Barbera, 1862, p.7 e p. 22. L’esposizione afferma ancora Protonotari, compiva sulle nuove popolazioni italiane svariati effetti: “...far sì che si vedessero, che si studiassero insieme, che si stimassero e si desiderassero; era un congiungerli moralmente l’uno coll’altro, senza quasi farneli accorti, un proporre tacitamente, senza eccitar gelosie o sdegni, utili e vicendevoli imitazioni, un modificare e armonizzare i caratteri, e così per una serie di nuove nobilissime attenenze, rafforzare i vincoli dell’unità. Questo poteva di sé promettere l’Esposizione.” Festosi auspici condivisi anche dal giornale dell’esposizione: “... con questo concorso di arti ed industrie non tanto facciamo pompa della nostra forza innanzi l’Europa, non facciamo solamente protesta di voler essere uniti in una sola famiglia, e di voler combattere per sostenere l’unità della nostra unità di nazione con l’impeto di chi lotta pro aris e pro focis; noi facciamo ancora di più: cementiamo potentemente l’edificio ora sorto... ciascuno di noi sapeva di aver fratelli in ogni paese d’Italia, ma non ci conoscevamo... Quale italiano avrebbe potuto narrare la vita degli Italiani, chi avrebbe potuto render conto dei loro progressi, dei loro studii, del loro valore? Nessuno.” Cfr. *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione generale...* cit., p. 8 e A. G., *La prima Esposizione Italiana a Firenze ...* cit. in “La esposizione italiana del 1861. Giornale...” cit., p. 46.

53 *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione generale...* cit., pp. 5-6.

54 Cfr. Camillo Boito, *Lettera alla redazione in “Rivista contemporanea”*, n. 27, 1861, pp. 23-33.

detto ma anche, peraltro, i territori coloniali. Questa consuetudine, le cui origini coe già accennato vanno ricercate nella Francia di fine Settecento, trovò veloce diffusione in tutta Europa, giungendo nella penisola e trovando terreno fertile nello Stato italiano. Esposizioni nazionali, internazionali, universali e coloniali, esposizioni nazionali all'estero, e ancora, restando nei confini del neonato stato unitario, esposizioni provinciali, e non ultime, parziali, come spesso venivano definite quelle dedicate ad un'unica categoria merceologica, o ad un determinato settore⁵⁵ concorsero a definire, o almeno avrebbero dovuto, il profilo di una produzione, artistica o manifatturiera che fosse, italiana. A livello nazionale la gestione di questo fiorire di iniziative, che ebbe comunque notevoli precedenti preunitari⁵⁶, fu spesso mista, e interessò di volta in volta il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, le Camere di Commercio, il Ministero dell'Istruzione Pubblica, i Provveditorati, i Municipi, le Università, e una selva intricata di Commissioni e Comitati i cui componenti erano reclutati tra notabili,

55 Una proliferazione già osservata all'epoca come fenomeno singolare: "*Le esposizioni regionali, mondiali, non fanno che succedersi con rapidità portentosa, si urtano, si incagliano...*" (Cfr. *Scopo ed utilità delle esposizioni femminili* in "Rivista Beatrice. Rassegna dei migliori lavori inviati all'Esposizione nazionale femminile in Firenze, numero unico maggio-giugno 1890", Firenze, Tip. Cooperativa, p. 2).

56 Sono ben note, oltre alle esperienze toscane, anche quelle occorse in area piemontese sia durante il periodo napoleonico che nel successivo periodo sabaudo. Infatti, in uno dei primi numeri del giornale illustrato dedicato all'esposizione del 1861 si ravvisò l'esigenza di ricostruire la recente storia delle esposizioni, per porre l'esperienza in continuità con il fenomeno europeo. La rivoluzione francese e le truppe napoleoniche sono riconosciute come il principale vettore del contagio, che si manifestò in effetti a Torino nel 1805 per la prima volta (seguono 1811 e 1812). Esso continuò ad essere attivo su questo fronte il Regno di Sardegna, dove la Società Promotrice delle Belle Arti di Torino organizza dal 1842 Esposizioni industriali ed artistiche, e dal 1829 grazie ad un decreto di Carlo Felice le Pubbliche Triennali Esposizioni dei Prodotti della Patria Industria (dal '38 ogni sei anni), promosse dalla Regia Camera di Agricoltura e Commercio nel Castello del Valentino. Il successo tra gli espositori fu però basso fino alla metà del secolo. In Toscana, si contarono esposizioni durante il principato lucchese di Elisa Baciocchi (dal 1808 al 1812), poi riprese negli anni Trenta grazie all'attività di una Società d'Incoraggiamento. A Firenze la prima esposizione data al 1839 e fu opera dell'Accademia dei Georgofili, ma anche in questo caso per trovare un giudizio positivo sull'esito dell'evento bisogna giungere almeno alla metà del secolo. Nel lombardo-veneto venivano riconosciuti i germi del fenomeno espositivo nell'uso di istituire concorsi a premi riguardanti innovazioni e scoperte da parte degli Istituti di Scienze Lettere ed Arti sia Lombardo che Veneto (dal 1838 al 1857). È stato sottolineato come nel contesto degli eventi di promozione delle arti industriali organizzati in area lombarda il settore tessile avesse un ruolo preminente, sia per quanto riguarda la meccanica, sia per quanto riguarda le confezioni, (Cfr. AA.VV., *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX, Milano, Torino...* cit., pp. 157-170). Allo scadere della metà del secolo anche nello Stato Pontificio inizia a prendere piede. Al sud, le esposizioni industriali cominciarono ad essere oggetto d'attenzione già in periodo napoleonico e dal 1818 sono gestite da Società d'incoraggiamento, fenomeno che ebbe seguito anche in Sicilia, dove Palermo ne vide sorgere una nel 1831. Cfr. *Le esposizioni industriali in Italia. Cenni storici sull'origine e progresso delle medesime* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale...", pp. 22, 28-29, 39, 46-47, 53-54; ma anche, sullo stesso argomento, Pier Luigi Bassignana, *Le feste popolari...* cit., pp. 19-30, e Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali...* cit., pp. 13-16.

funzionari ed intellettuali locali, membri di Società di Incoraggiamento, Accademie, corpi insegnanti delle scuole presenti sul territorio, semplici privati interessati e imprenditori.

Al fine di ricostruire le alterne e complesse vicende dell'artigianato tessile di questo periodo è dunque inevitabile soffermarsi sulle esposizioni, che a detta del Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti (1871) rappresentavano uno strumento decisamente più valido del museo perché grazie al loro carattere effimero potevano essere realizzate ovunque raggiungendo, coinvolgendo ed educando un numero assai più vasto di persone rispetto ad una collezione stabile⁵⁷ esposta in modo permanente sempre nello stesso luogo, meno aperta probabilmente anche al concorso dell'uomo comune, che invece durante questi eventi era chiamato a partecipare non solo in qualità di spettatore ma anche in quella di espositore. Uno spirito che evidentemente pervase il paese, che si adeguò al clima di un'Europa che ne era già affascinata ben prima della topica data del 1851⁵⁸: anno della Great Exhibition of London, la leggendaria esposizione che, anche grazie all'allestimento del Crystal Palace, occupa un posto importante nella storia dell'architettura, del design e delle esposizioni stesse, e che ha il suo principale elemento di originalità nel carattere internazionale ed universalistico che le venne impresso dagli organizzatori⁵⁹. Universalità che non coinvolse solo gli espositori ma anche, grazie alle distanze che si facevano sempre meno insuperabili, il pubblico, come dimostrano le guide e le pubblicazioni editate in occasione dell'evento anche in Italia⁶⁰.

Queste iniziative ebbero una diffusione realmente capillare (forse troppo), ma i risultati che conseguirono appaiono alterni. La prima caratteristica che le accomuna è quella di concorrere tutte assieme a determinare un vero e proprio fenomeno di costume⁶¹, in bilico tra orgogli nazionali e cosmopolitismi, tra spirito enciclopedico e rigore

57 ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Minuta della lettera del ministro a Demetrio Carlo Finocchietti, agosto 1871.

58 Cfr. Giorgio Bigatti, *Tra pedagogia...* cit., p. 47-48.

59 Questa nuova concezione trasformerà radicalmente il fenomeno espositivo, ingigantendolo e determinando la necessità di mettere in campo una grande mole di risorse economiche per la loro realizzazione, come viene sottolineato in Pier Luigi Bassignana, *Lo specchio della trasformazione in Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale, 1864-1915*, a cura di Umberto Levra, Torino, Einaudi, 2001, p. 840.

60 Ad es. Gaetano Suzzara, *L'italiano a Londra durante l'esposizione. Cenni storico descrittivi*, Milano, 1851, e Ignazio Cantù, *L'italiano in viaggio per Londra. Guida indispensabile per compiere questa gita nella circostanza della Grande Esposizione*, Milano, Vallardi, 1851.

61 Cfr. anche Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali...* cit.

specialistico, tra tensione didattica e gaudente occasione di sfoggio e divertimento; ma, soprattutto nel caso delle esposizioni universali, occasione di incontro tra pubblico e merci che diventano oggetto del desiderio⁶². L'aspirazione totalizzante è quella dell'enciclopedia, del museo, ma anche del grande magazzino, idea anch'essa sviluppata nell'Ottocento⁶³.

Inoltre "esposizione" rimase per lungo tempo sinonimo di strumento di diffusione, di promozione e informazione⁶⁴, tra utilità e diletto⁶⁵, in ogni campo e disciplina che rendeva necessaria la fruizione visiva di un oggetto o di un prodotto; non c'è catalogo che possa competere con la visita diretta, specie in tempi in cui la riproduzione di immagini di buona qualità era ancora un processo complesso e costoso e per lo più vedeva il mondo in bianco e nero⁶⁶. Esse diffusero e consolidarono la cultura occidentale, si trasformarono in strumenti di quella prima globalizzazione che si verificò nell'ultimo scorcio dell'Ottocento⁶⁷. Grazie alla composita identità del loro pubblico, esse divennero occasione didattica e comunicativa di massa, non a caso largamente frequentate non solo da privati cittadini, ma anche da istituti scolastici e da gruppi di appartenenti al movimento operaio, che le riconoscevano quale occasione di partecipazione sociale, di specializzazione e di elevazione culturale dei lavoratori, caratteristica questa già inserita tra gli scopi precipui delle esposizioni fin dagli episodi che, come già accennato, ne rappresentarono le origini⁶⁸. La presenza di delegazioni operaie evidenzia l'importanza che la formazione del lavoratore venne ad assumere nel

62 Cfr. Luisa Dolza e Vittorio Marchisi, "*Choses rares & exquises. Dalle arti all'industria: il Crystal Palace e il suo background*", in *Arti, tecnologia, progetto...* cit., p. 26, n. 28, dove si riporta la citazione di Taine da parte di Walter Benjamin: "*Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce.*".

63 Cfr. Anna Giannetti, *Dalle fiere alle grandi esposizioni in Il secolo della borghesia*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Utet, 1999, pp. 259-260.

64 Cfr. Francesca Zanella, *Linee del dibattito critico sulle esposizioni* in Francesca Zanella, Vanja Strukelj, *Dal progetto al consumo...* cit., p. XXII-XXIII.

65 Cfr. Luisa Dolza e Vittorio Marchisi, "*Choses rares...*" cit., pp. 9-10, ma anche Jaques Gubler, *Percorso attraverso le esposizioni internazionali nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia del disegno industriale. 1851-1918...* cit., pp. 13-14.

66 "*...le mostre sono macchine visuali...*", in Francesca Zanella, *Linee del dibattito...* cit., p. XXVII.

67 Cfr. Andrea Giuntini, *La prima volta dell'Italia: l'esposizione del 1861 a Firenze*, in *Arti, tecnologia, progetto...* cit., p. 277, che a sua volta sposa un'idea presente in Carlo Fumian, *Verso una società planetaria. Alle origini della globalizzazione contemporanea 1870-1914*, Roma, Donzelli, 2003.

68 Anna Pellegrino, *Operai intellettuali. Lavoro, tecnologia e progresso all'Esposizione di Milano, 1906*, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2008, pp. 15-18, dove emergono le discrasie tra il processo espositivo pensato dalle classi dirigenti come esaltazione della merce e il mondo e l'etica del lavoro; problemi che sono del resto tra i motivi fondanti del movimento delle arti applicate.

XIX° secolo, per ragioni certamente legate a politiche paternalistiche, a tentativi delle classi dirigenti di

*“familiarizzare i lavoratori ai valori dell’industrialismo e del capitalismo... di plasmare il variegato mondo del lavoro, nel tentativo evidente di rimuovere il conflitto e di promuovere una convivenza pacifica tra capitale e lavoro”*⁶⁹.

Tutti questi aspetti fanno sì che il dibattito sviluppato in occasione di questi eventi sia molto spesso correlato ai temi che trattiamo, in quanto le problematiche ad essi relativi emergevano prepotentemente quando le nostre produzioni venivano confrontate tra loro o con gli analoghi prodotti esteri. Concludiamo questa digressione riportando uno stralcio di un testo redatto da Demetrio Carlo Finocchietti, un personaggio che siamo destinati a incontrare spesso nel corso di questo studio, dove emergono interessanti considerazioni riguardo a cosa dovesse essere inviato ad un’esposizione internazionale, che sintetizzano l’atteggiamento dell’uomo del tempo di fronte all’esposizione universale, tra l’enunciazione di ragioni di prestigio nazionale e opportunità di promozione della singola produzione, la quale poteva aprirsi nuovi mercati, fino alla contemplazione di più alti fini didascalici:

“...alle Esposizioni non sempre s’invisano gli oggetti per avere una medaglia, ma anche per far conoscere cosa è capace di produrre una provincia, e in quale stato di prosperità vi si trovano le varie industrie.

Hannovi dei lavori che in paese si stimano di troppo piccol momento per crederli degni di comparire in una grande esposizione; eppure molte volte la loro modestia e il loro buon mercato, se è unito a buona qualità delle materie prime, dispongono a loro vantaggio il pubblico favore. [...]

Vi sono poi degli oggetti che si spediscono alle Esposizioni Internazionali, più per attestare dei diversi usi e costumi delle nazioni, che per concorrere seriamente ad un premio, e per dimostrare altresì che anche senza ricorrere ad estere importazioni, si può colle industrie indigene provvedere al comodo, all’utile ed anche al lusso del proprio paese. [...]

*Alle Esposizioni non bisogna spedire i soli oggetti di lusso, ma tutti quelli che maggiormente sono utili alle masse e che più di leggieri possono essere da tutti acquistati, perché hanno un modico prezzo e soddisfanno alle comuni abitudini. Sarà sempre preferibile un oggetto ben fatto e di buona qualità che costi 20 lire, di quello in cui la materia essendo vinta dal sottile lavoro, fa crescerne del quintuplo il valore, e lo rende inadeguato alle finanze di ciascuno”*⁷⁰.

69 Ibidem, p. 14.

70 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Dei vantaggi arrecati...* cit., pp. 20-21.

Tornando alla situazione italiana, è significativo, rispetto alla scelta dei modelli da proporre per arti e manifatture unitarie, che nel primo numero della “Rassegna illustrata” dell’esposizione del 1861 compaia un testo dal titolo *L’esposizione dell’industrie e delle arti in Firenze ai tempi di Dante*⁷¹. Il testo istituisce un confronto diretto tra le esposizioni di panni, sete e oreficerie che si tenevano nella Firenze del secondo Duecento, narrate dal Villani, e l’esposizione attuale, con un continuo indugiare sull’Arte della lana, sui “*panni tessuti e lavorati in Firenze con le lane italiane... celebri per la loro finezza e pei loro colori, e rinomati in tutti i mercati del mondo*”, e la seta che “*attirava singolarmente lo sguardo per varietà e squisitezze del disegno*”; e se la seta imitava inizialmente

“i drappi persiani... ben presto, per la bellezza del disegno e per la splendida vivacità dei loro colori, i nostri la seppero condurre a tale perfezionamento che divenne per loro un ramo d’industria e di commercio della massima importanza... e la nostra industria serica salì a tale riputazione da sorpassare quella di tutti gli altri paesi”.

In questo come in ogni testo del tempo che promuoveva l’arte applicata, le esposizioni, e qualsiasi strumento atto a migliorare le nostre produzioni, ritroviamo indubbiamente una buona dose di retorica⁷², che in alcuni casi li riduce a ridondanti formule, ma possiede talvolta un entusiasmo che si inerpica tra la poesia e l’utopia. In questo caso, il testo riassume in sé molti degli elementi fondanti dell’atteggiamento italiano nei confronti del problema delle proprie arti applicate, e in particolare dell’artigianato tessile, sebbene si occupi principalmente di storia municipale. C’è il necessario confronto con il proprio passato, che lascia un’eredità pesante da gestire ed eguagliare, c’è la tensione a ricostruire la storia delle tecniche, dei repertori decorativi, dei contesti che le produssero, c’è la coscienza che per primeggiare è necessario conoscere le eccellenze che il mondo e la storia hanno saputo offrire, e che ciò che decreta il successo è non solo la qualità tecnica, ma il disegno, inteso come progettazione in chiave estetica del manufatto. Lodevoli intenti, che però spesso si sommano, come in questo caso, alla componente municipale e regionale, difficilmente superabile nel breve

71 Cfr. “La esposizione italiana del 1861. Giornale...”, p. 6.

72 Il tentativo di ricondurre a tradizioni nazionali il fenomeno espositivo è in realtà un *modus operandi* che si ritrova in varie realtà. Analizza questa tendenza, ad esempio Pier Luigi Bassignana, *Le feste popolari...* cit., pp. 11-12.

periodo, che finisce per generare proprio la frantumazione registrata da tutti gli osservatori dell'epoca.

La coscienza che l'Italia, dalle risorse del suolo insufficienti, non ancora raggiunta se non in minima parte dalle tecnologie che avevano decretato l'ingente sviluppo industriale di altre aree europee, poteva e doveva in parte puntare anche nel campo delle arti applicate sul proprio patrimonio storico, già da secoli riconosciuto e celebrato ovunque, fu quindi evidente fin dal momento dell'unificazione, perché, ad esempio

*“l'arte serica.... unitamente alle altre della lana, della orificeria, della fabbricazione di armi, e ad ogni genere di arti belle, contribuì tanto ad arricchire, epperò a rendere potenti e temuti i nostri antenati.”*⁷³

Emergeva dunque una componente nazionalistica che non investì solo il piano economico e manifatturiero, ma anche quello dei modelli culturali, usurpati dalle industrie straniere, e riconduceva, a livello più o meno superficiale e semantizzato, il dibattito sull'arte applicata al dibattito sullo stile nazionale. All'interno di questo confronto taluni, come Giusti, avvertirono fin da subito il rischio di rimanere intrappolati in una gabbia “decorativa” che non permettesse agli artefici di pervenire ad esiti originali. Della stessa idea anche Francesco Dall'Ongaro, che poco dopo, condannava il principio di imitazione in campo artistico *tout court*, di qualunque periodo storico si tratti:

“Il periodo dell'imitazione accademica sta per chiudersi, per dar luogo ad una specie d'imitazione non meno sterile e pedantesca, ch'è quella dei pittori e scultori del quattrocento (...) Noi traversiamo una fase poco felice dell'arte. Imitiamo, imitiamo pecorescamente, ora i greci, ora gl'italiani del quattrocento. Passiamo la vita a studiare come scriveva, come dipingeva, come scolpiva il tale o il tal altro: senza pensare che il maggior pregio dell'opera d'arte consiste nell'esprimere la propria idea colle forme più sincere e più vere. Noi non possiamo essere preraffaeliti, né scolpire come Mino da Fiesole, e non rinunciando a cinque secoli di progresso, e ritornando credenti e bambini. L'arte consta di sue principali elementi, l'uno obiettivo, ch'è la riproduzione del mondo esterno, l'altro subiettivo, ch'è il pensiero dell'artista: il primo è identico e immutabile, eterno come la natura sensibile: il secondo mutabile e progressivo come la scienza che aumenta ogni giorno il suo capitale di cognizioni e d'idee. Un'opera d'arte, che non sia al livello delle cognizioni dell'epoca propria, è una sterile imitazione, un anacronismo: un'opera d'arte che non desuma dallo studio

⁷³ Cfr. *Delle vicende storiche dell'arte serica in Italia dal medio-evo a noi*, in “La esposizione italiana del 1861...” cit., p. 19.

diligente del vero i colori e le forme di cui si veste, non otterrà che a mezzo il suo scopo, rimarrà inefficace, non parlerà né al cuore, né ai sensi."⁷⁴

Anche Camillo Boito, dopo un'altra esposizione, quella milanese del 1881, si pose inevitabilmente il problema dello stile da adottare nelle nostre produzioni, che doveva essere non imitazione del passato ma "*contemporaneo e nazionale*".

Non si poteva e non si doveva, inoltre, prescindere dalle "piccole industrie", presenti e mostrate in tutte le loro forme, anche in quelle più umili, perché dall'evento si aspettavano risposte anche sul destino di queste ultime: soppiantate dall'industria o destinate e nuove rinascite?⁷⁵ Boito adottò perciò, nelle sue più conosciute osservazioni sull'evento, non il punto di vista delle arti plastiche e figurative, ma quello dell'architettura e dell'arte industriale, fra di loro collegati in quanto la decorazione nasce e si sviluppa in architettura per poi applicarsi agli oggetti; l'architetto rilevò peraltro poco interesse per la funzionalità e troppo per una decorazione che rasentava un eclettismo la cui entità non appariva più ragionevole, se si considera che esse non rappresentano il punto d'arrivo ma la base sulla quale impostare produzioni su vasta scala⁷⁶. Egli però non sembrava temere che gli artefici rimanessero ingabbiati in uno stile, o in molti, quanto piuttosto che questo stile mancasse del tutto.

"Nell'arte industriale, come nell'arte architettonica, il punto sta qui: avere uno stile contemporaneo, ma nazionale; serbare perciò quel tanto dello spirito del passato che valga a imprimere all'opera il suggello dell'italianità, ma rinnovarlo, rimodernarlo in tutto ciò che non risponde alle condizioni e ai desiderii dell'oggi. Abbiamo visto quanto siamo lontani dal raggiungere un così fatto intento anche in quella industria artistica, la mobilia, la quale è più importante di ogni altra, perch'è necessaria a tutti, e deve trovare così per il ricco sfondato come per la persona strettamente agiata le forme opportune, senza dire che dovrebbe trovare, questo poi sarebbe l'ideale, uno stile, cioè un organismo di forme premeditato e costante.

Ma io mi sento domandare: Quale è, di grazia, questo stile che tu vai sognando? Quale è! Quel fortunato che sapesse dirlo, non già con le parole, che son vento, ma col disegno, avrebbe in mano le sorti, non solamente delle industrie artistiche, ma di tutte le belle arti italiane. Lo stile è uno degli aspetti della bellezza eterna: in un popolo, in una età la bellezza, sempre in quel dato aspetto, si ritrova dovunque, dalla capanna alla reggia; e nella storia dei popoli antichi e moderni

74 Cfr. Francesco Dall'Ongaro, Saffo. *Statua in marmo del signor Cav. Prof. Pietro Magni* in "L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi del 1867..." cit., p. 159.

75 Cfr. Luigi Luzzatti, *Le piccole industrie e le istituzioni che le aiutano* in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., pp. 17-18.

76 Camillo Boito, *Le industrie artistiche...* cit.

*la nostra epoca è la sola che manchi affatto di stile. L'aveva il primo impero nei primi anni di questo secolo; poi col romanticismo, con l'eclettismo, col soverchiare della critica, s'è perduto; ma non s'è perduta per sempre la virtù d'uno stile, speriamo, giacché la civiltà presente non merita il tristissimo privilegio di rimanere nell'arte, così com'è, la confusione delle lingue".*⁷⁷

Che Boito non sapesse rassegnarsi all'eclettismo imperante (fig.1, fig.2., fig.3 e fig.4), è del resto testimoniato anche dalla posizione assunta in proposito nel suo scritto dedicato alla didattica del disegno ornamentale:

*"Ci affatichiamo in un lavoro veramente da farmacisti: si manipola e si lambicca. E l'eclettismo, bisogna rendersene conto, può riuscire di due specie: o un accozzamento, o un decotto. È un accozzamento, quando, a mo' di esempio, in un palazzo signorile si fa il gabinetto moresco e l'oratorio gotico, la sala da ballo rococò e la sala da pranzo svizzera; è un decotto, quando si mettono a bollire insieme più stili, e di uno rimane dentro la broda una sagoma, dell'altro una fregiatura, di questo una foglia, di quello un cartoccio, come chi parlasse con i verbi in italiano, i nomi in francese, le congiunzioni in tedesco e e gli aggettivi in turco"*⁷⁸

Boito riteneva che la scelta dello stile fosse da esprimere secondo il contesto e la finalità dell'oggetto, secondo i criteri della nazionalità e della genialità dell'artefice. Tuttavia compiere una scelta univoca è difficile, tanto più che l'identificazione del Rinascimento con lo stile nazionale doveva tener conto delle varie declinazioni regionali del lessico architettonico. Inoltre essa poteva incappare nella sterile imitazione prodotta dal neoclassicismo. Egli non rinunciava agli "stili", che riteneva imprescindibili nella didattica, come vedremo, ma nell'applicazione pratica cercava uno stile coerente che non troncasse il legame con la tradizione e sapesse esprimersi in maniera nazionale; perché le grandi stagioni dell'arte erano orientate ad uno stile univoco. Essere coerenti con uno stile non significava del resto non lasciare spazio alla fantasia, come dimostrò il Borgo Medievale realizzato da Alfredo D'Andrade e compagni in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 (fig.5), per il quale Boito ebbe parole di elogio incondizionato, apprezzandone il valore di palestra per gli artefici e il contributo didascalico più alto rispetto a quello di qualsiasi museo industriale⁷⁹.

⁷⁷ Cfr. ibidem p. 203.

⁷⁸ Cfr. Camillo Boito, *I principi del disegno ... cit.*, p. 133.

⁷⁹ Cfr. Maurizio Boriani, *Artigianato, arti decorative e industriali, restauro nel pensiero di Camillo Boito* in Alberto Grimoldi, *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp.169-181.

Il problema dell'individuazione di modelli però non si può ricondurre semplicemente alla matrice storicistica, più legata alla produzione di oggetti per l'élite, che si rifletteva poi in una produzione di bassa qualità e valore economico ispirata alla prima, della quale condivideva le forme esteriori ma non necessariamente le istanze culturali ad esse originariamente connesse. A questa tendenza fece infatti da contraltare l'interesse per la documentazione anche scientifica di una civiltà popolare, depositaria delle tradizioni ataviche che formavano la cultura di una nazione, già sentita come prossima a soccombere di fronte all'avanzare del progresso. A metà degli anni Settanta il deputato Piero Torrigiani⁸⁰, in una relazione sull'argomento, auspicava infatti che venisse condotta a breve termine proprio un'inchiesta sulle "piccole industrie" o "industrie casalinghe"⁸¹, ragionando sullo statuto di queste attività. Certo una parte del suo ragionamento è strettamente correlato al contesto temporale in cui scrive: egli rilevava infatti che la grande industria – quella che si avvale di mezzi meccanici – al momento non aveva ancora allargato il suo dominio includendo ogni genere di oggetto. Ne rimanevano al di fuori una serie infinita di oggetti necessari "*agli usi della vita*" del ricco così come del povero, e le stesse piccole industrie che spesso facevano parte dell'indotto delle produzioni meccaniche. Torrigiani si rifaceva nientemeno che a John Stuart Mill per dimostrare che la piccola industria non soffriva dei condizionamenti del capitale come invece la grande. In un nota ai suoi scritti il filosofo citerebbe infatti quelle industrie che, sussidiarie alle occupazioni principali, si potevano impiantare con l'acquisto di pochi utensili e di povere materie prime, affermando che, se incrementate, avrebbero potuto divenire una ricchezza per il paese. Si ritornava così al concetto già enunciato di lavoro come principale fonte d'attribuzione di valore ad un prodotto materialmente povero. Veniva anche ricordata l'affermazione dell'economista tedesco Wilhelm Roscher⁸², secondo il quale le industrie del lusso erano destinate ad avvalersi

80 Il marchese Piero Torrigiani (1846-1920), oltre che parlamentare, e componente della Commissione Centrale per l'insegnamento artistico, fu a lungo sindaco di Firenze. Rivestendo tale carica, come vedremo, fu tra i promotori dell'Esposizione Beatrice (1890), alla cui organizzazione partecipò direttamente la sua consorte.

81 Cfr. *Le piccole industrie in Italia. Osservazioni del professore Piero Torrigiani Deputato al Parlamento*, estratto dalla "Rassegna d'agricoltura, industria e commercio di Padova", Padova, Premiata Tipografia alla Minerva dei Fratelli Salmin, 1874.

82 Wilhelm Georg Friedrich Roscher (1817-1894) fu un economista tedesco le cui opere vennero tradotte in Italia già intorno agli anni Sessanta-Settanta del XIX° secolo (ricordiamo in particolare tra i suoi traduttori Luigi Luzzatti). La sua ricerca è orientata principalmente alla ricostruzione delle "*leggi di sviluppo della vita economica di un popolo*", non a caso è ricordato soprattutto per la

ancora della piccola industria, osservazione che si sposava perfettamente a ciò che rileveremo nell'ambito dei lavori femminili. Chiamare in causa la teoria di Roscher di fatto contribuisce a rendere i contorni della definizione di queste attività ancora più labili. Da un lato attività popolari e legate all'uso quotidiano, dall'altro produzione di oggetti di lusso, simboli di *status*: le trattazioni e le opinioni molto spesso non fanno chiarezza tra i due piani.

Queste considerazioni spinsero Torrigiani ad auspicare uno studio approfondito per incrementare queste attività in un'Italia dove il "capitale" per la grande industria non era sufficiente. Il deputato si spinse oltre e, per facilitare l'impresa, delineò una possibile classificazione di queste piccole industrie, basandola sui rapporti più o meno stretti che intrattenevano con la grande:

- piccole industrie che per la loro diffusione potevano competere con le moli di produzione meccanica (vengono citati dati raccolti nel 1867 riguardo alla tessitura manuale, a quell'epoca ancora competitiva in Italia per il numero di telai in opera);
- piccole industrie che completavano processi di lavorazione basati sulla meccanica (si fa l'esempio del ventaglio, la cui struttura era prodotta meccanicamente ma che si avvaleva di una gran quantità di lavorazioni diverse a seconda del rivestimento prescelto);
- piccole industrie cosiddette "indipendenti", che davano luogo a prodotti completamente avulsi dal dominio della grande industria.

Il problema in Italia di come indirizzare queste produzioni emerse con forza in occasione dell'esposizione milanese del 1881, dove peraltro si concretizzò visibilmente in un'esposizione etnografica⁸³ intitolata alle "Manifatture caratteristiche delle singole

monumentale opera *System der Volkswirtschaft* (1854-1894, 5 voll.). Roscher si mantenne su posizioni contrarie al liberismo sfrenato, analizzando in particolare il problema del pauperismo, che identificava con un problema avente caratteristiche peculiari all'interno di ogni singolo stato la cui soluzione era da affidare all'iniziativa privata di ispirazione etico-religiosa. Iniziative di questo tipo sono in effetti molto numerose anche nel nostro paese, specialmente nell'ambito che ci interessa. Cfr. Marcello Catarzi, *I Geistliche Gedanken di Roscher: il carattere postumo di una rappresentazione storica*, in Wilhelm G. F. Roscher, *La religione di un economista*, a cura di Marcello Catarzi, Soveria Mannelli, 2004, pp. V-LXVIII e Carl Roscher, *Prefazione*, in ibidem, pp. 3-20.

83 Sui precedenti cfr. Camillo Marinoni, *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati*. Classe 50 - Gruppo VIII. Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia, Milano, 1881). Le esposizioni che si susseguono e gli studi etnografici e folklorici assumono un peso sempre maggiore durante la seconda metà dell'Ottocento. A partire dall'Esposizione Universale di Parigi del 1855, la mostra etnografica diventa una presenza costante

regioni d'Italia"⁸⁴. Essa si prefiggeva di indagare i legami tra la natura e l'origine del popolo italiana e la sua cultura materiale, e infatti propose una panoramica dei costumi popolari nazionali, specie quelli delle campagne e dei monti, meno inquinati dalle mode, e dove più emergeva la condizione di eredi dell'arte antica degli italiani (fig.6 e fig.7). Ad essi si affiancavano nell'allestimento le industrie "speciali", che insistevano tradizionalmente nelle varie aree, con il fine di "*svolgere il senso artistico e storico delle arti usuali*".

Una presenza, quella dell'esposizione etnografica, la cui origine va ricondotta a prime esperienze sviluppate a Parigi nel 1867 e, per quanto riguarda le industrie casalinghe, all'Esposizione universale del 1855. Essa divenne una costante nelle nostre esposizioni e concorse probabilmente a sviluppare una coscienza dello smisurato patrimonio artigianale italiano, il quale presentava caratteri peculiari anche grazie alla lunga frammentazione politica. Non di sola – imperfetta e troppo immatura, sebbene in rapida crescita in quegli anni – scienza etnografica si trattava, però, quanto di dare corpo all'immagine di un'Italia pittoresca, da Grand Tour, dove il folklore che faceva parte dell'immaginario si traduceva in oggetto tangibile e, perché no, mercificabile in sé stesso e non più solamente in quanto immagine, capriccio, bambocciata⁸⁵. La motivazione che più di tutte inserisce a ragione l'indagine etnografica in questo contesto era proprio il profitto che l'industria avrebbe potuto trarre dalla rielaborazione tecnica e formale della varietà di costumi e lavorazioni artigianali che popola la penisola⁸⁶, alla quale si accompagnava l'urgenza di salvare tradizioni che rischiavano di scomparire sotto l'incombente spinta di un progresso che viaggia sui binari del treno e apriva le porte della città e della fabbrica ai contadini.

nel contesto di questi avvenimenti, assumendo via via connotazioni diverse: la prima, ripetuta a Bruxelles nel 1856, si era occupata soprattutto di manifatture domestiche, portando naturalmente con sé una serie di implicazioni di carattere economico; a Vienna nel 1873 il tema principale fu l'abitazione o meglio "la casa colonica coi suoi utensili e mobilia" e l'industria nazionale domestica, con l'intento "non già di produrre una collezione di oggetti etnografici atti ad essere posti in pubblica mostra. Non si domanda già la casa di abitazione civile quale ci si presenta attualmente nelle varie regioni; ma bensì come dessa può e deve venire modificata colla massima conformità al di lei scopo in riguardo e in rapporto al clima e al luogo, non ché ai bisogni e alle abitudini nazionali.". Cfr. *La casa d'abitazione civile ed il suo interno assettamento e abbellimento*, in "L'esposizione universale in Vienna illustrata", Sonzogno, Milano, 1873, pp. 34-35. A Parigi nel 1878 ebbe un carattere mondiale.

84 La mostra, promossa da Cornaglia e ordinata su base regionale da Pini e Garovaglio, si tenne su "fantocci" realizzati dall'abate Luziardi di Brescia.

85 Cfr. "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., p.237.

86 Cfr. *Il Salone Pompeiano* in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., pp. 49-50 e anche G. Rosa, *L'Etnografia all'Esposizione*, in ibidem, p. 210.

Così alla vigilia dell'esposizione si confermava l'attenzione della politica al problema, con l'intervento di Luigi Luzzatti, economista e politico nonché futuro ministro, che si poneva interrogativi fondanti del complesso rapporto tra arte e industria che si delineò durante il XIX° secolo:

“in quale condizione si svolgono le piccole industrie in Italia, quelle adatte ai contadini e agli artieri indipendenti? Quali sono destinate a spegnersi gradatamente pel fato ineluttabile della concorrenza vittoriosa delle maggiori industrie, e in questo caso conviene ritardarne o affrettarne l'evoluzione? E sino a qual punto il sodalizio delle piccole forze associate insieme può, ove l'evoluzione sia inevitabile, sostituire l'ufficio di un principale che dirige un esercito di operai, già indipendenti e in appresso divenuti salariati? E quali piccole industrie nella campagna e nella città sono destinate ad evolversi, a grandeggiare, vuoi per la loro indole specifica, vuoi pel coordinamento loro con la grande industria? E in questo caso, quali istituzioni scolastiche ed economiche (scuole industriali e di disegno, banche popolari, società per l'acquisto delle materie gregge all'indigrosso), quali sussidj tecnici (piccoli motori, macchine-utensili) la possono avvivare ed esplicare sempre più? E ciò che si è fatto sinora in Italia basta all'uopo?”⁸⁷

L'esempio su cui Luzzatti si misurava è proprio quello della tessitura, settore che ancora vedeva la convivenza di telaio meccanico e casalingo più o meno in tutta Europa. E se è vero che ci esistevano piccole industrie “*pericolanti*” e altre “*risorgenti*”, come non ricordare che in questa ultima categoria si inseriva la rinascita del merletto veneziano (1874), che a distanza di una decina d'anni aveva già assunto connotati a dir poco leggendari, accanto a mobili, paglie, e mille altre mercanzie? Anche Luzzatti, inoltre, tracciò un filo diretto e mai interrotto con la bottega dell'artista del primo Rinascimento. Un filo che agganciava modelli culturali ben precisi e che li ricollocava nel contesto ottocentesco del filantropismo, della solidarietà e dell'impegno per la promozione sociale delle classi disagiate, dove comunque anche il problema della conservazione delle industrie “casalinghe” o “paesane” andò a costituire un motore dell'azione di discreta forza. L'attenzione per le tematiche etnografiche raggiunse il suo culmine con l'Esposizione etnografica di Roma in occasione del cinquantenario dell'Unità⁸⁸, e trovò

87 Cfr. Luigi Luzzatti, *Le piccole industrie e le istituzioni che le aiutano*, in “L'esposizione nazionale del 1881...” cit., pp. 17-18.

88 Le esposizioni per il Cinquantenario dell'Unità ebbero tre sedi principali, che coincisero con le tre capitali del regno tra 1861 e 1911: Torino, Firenze e Roma. Molto diversi anche gli impianti delle varie manifestazioni. Roma si concentrò sull'arte, con una mostra retrospettiva e una internazionale, sull'archeologia, sull'architettura e passò in rassegna le tradizioni italiane con una mostra regionale e etnografica, e infine celebrò la storia del Risorgimento e dei primi cinquant'anni unitari, allestendo

espressione definitiva nel Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari dell'Eur di Roma⁸⁹, dove, per opera dell'ordinatore della mostra, il prof. Lamberto Loria⁹⁰, gli oggetti esposti nel 1911, originariamente destinati al neonato Museo etnografico di Firenze (1906), confluirono, sebbene con un lungo ritardo. Ad essa era accostata una mostra organizzata direttamente dalle regioni che doveva illustrare *“uno o più momenti storici nell'architettura, nella produzione artistica, nell'operosità industriale delle singole parti del nostro paese”*; che aveva come scopi precipui *“rivelare le caratteristiche bellezze che l'Italia offre negli usi e costumi del suo popolo... dar nuovo impulso agli studi intorno a questi usi e costumi... rimettere in fiore industrie e forme di arte popolare dimenticate o quasi scomparse”*⁹¹, e dare modo all'industria di *“rinvenire i germi di vaghezze originali, sopraffatte con offesa del gusto dalla capricciosa imitazione di modelli forestieri”*. Questi gli auspici del presidente onorario, l'onorevole Ferdinando Martini⁹², nel discorso inaugurale, perché, avverte, nel popolo era rintracciabile un *“atavico, inconsapevole, ma indistruttibile «senso dell'arte»”*⁹³. Al di là dei fini più prettamente scientifici, c'era insomma la ricerca di una volontà artistica innata che accomunava queste azioni, con un risvolto pratico evidente per quanto riguardava la riqualfica delle arti applicate, all'insegna di una sorta di rieglano

dunque una manifestazione fortemente celebrativa del mito della nuova nazione. Torino ospitò una mostra dedicata all'industria e al lavoro e Firenze una manifestazione orticola e floreale. Cfr. *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma*, Roma, Bertero Franchini Guglielmi Liebman Editori, 1911.

89 Così come i calchi in gesso realizzati per la Mostra archeologica confluirono poi nel Museo della Civiltà Romana, sempre all'Eur.

90 Cfr. *La festa delle feste: Roma e l'Esposizione internazionale del 1911*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, dicembre 2011-gennaio 2012, a cura di Stefania Massari, Roma, Palombi, 1911.

91 Cfr. *Catalogo della Mostra di etnografia italiana di Piazza d'Armi*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911, p. 5.

92 Ferdinando Martini era il presidente onorario, Lamberto Loria e Vincenzo Baldasseroni i curatori dell'esposizione. Essa assunse dimensioni imponenti, e si divise in due Palazzi, quello delle Scuole e quello del Costume, che naturalmente raccolse gli oltre 600 costumi popolari censiti. Oltre la metà furono allestiti su manichini in legno scolpiti per l'occasione che rispettavano anche le caratteristiche fisiognomiche delle genti a cui appartenevano gli oggetti. Alcuni furono disposti in sette gruppi raffiguranti scene popolari da Galileo Chini e Gianni Costantini. E ancorafuro espote qui la raccolta di stampe raffiguranti costumi popolari del prof. Bertarelli, poi donata al Comune di Milano, e le biblioteche di opere popolari donate da Alessandro D'Ancona. Vi era poi una specifica sezione, tra i due palazzi, che proponeva architetture rustiche (all'architettura alta erano consacrati i padiglioni delle mostre regionali), abitative, religiose, produttive, divise per regioni e ospitanti alcune ambientazioni che mostrano la vita popolare nel suo svolgersi, che non rispondevano, a detta della guida stessa, solo a principi scientifico descrittivi, ma a criteri artistici e pittoreschi. Cfr. *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma...* cit., pp. 102-113 e 152-181.

93 Ibidem, pp. 6-7.

kunstwollen. Proprio in virtù di questa artisticità intrinseca l'oggetto d'uso contadino finì nella sezione romana della mostra, consacrata all'arte, di contro a quella torinese, dedicata al lavoro. La mostra romana dunque esercitò un'influenza non solo in campo storico, ma anche per quanto riguardava l'ambito del recupero e della rivitalizzazione delle piccole industrie, come potremo apprezzare nel campo dei lavori femminili.

Il progresso delle arti attraverso la formazione degli artefici: museo, disegno, scuola⁹⁴

Già nella prima metà dell'Ottocento emerse la tendenza a investire risorse nel potenziamento delle arti applicate, che diventarono sempre più spesso l'oggetto dell'attenzione di intellettuali e mecenati; una tendenza che andò incrementandosi dopo l'Unità, quando fu necessario individuare nuovi obiettivi per l'economia e l'arte nazionali. Gli strumenti selezionati per decretarne lo sviluppo furono principalmente quelli della formazione, sia nella forma scolastica che in quella museale.

Tra i casi più emblematici ricordiamo nella prima metà del secolo l'operato del tedesco Heinrich Mylius, banchiere e commerciante, ma anche importante collezionista e mecenate⁹⁵, che si stabilì a Milano, dove ricoprì cariche pubbliche di rilievo⁹⁶. Dopo il ritiro dagli affari negli anni Trenta egli si dedicò all'attività filantropica fondando e sostenendo istituzioni scolastiche, biblioteche, musei, e in particolare, in qualità di vicepresidente della Camera di Commercio, si pose a capo di un gruppo di promotori che

94 Musei artistico industriali, scuole d'arte applicata e disegno sono state individuate come ideali linee direttrici della trattazione che delinea il quadro dell'arte applicata italiana perché rappresentano i principali campi d'azione di stato e privati nel campo della formazione delle maestranze, ritenuta da molti il principale canale per la riqualificazione di tali discipline. Non a caso proprio a questi tre ambiti si intitolano le tre sottocommissioni costituite in seno alla Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale, istituita nel 1884 presso il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, della quale ci occuperemo più avanti in questa sezione.

95 Cfr. in particolare *Rispettabilissimo Goethe... caro Hayez... adorato Thorvaldsen... Gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, a cura di Rosanna Pavoni, Venezia, Marsilio, 1999.

96 Mylius è vice presidente della Camera di Commercio, e si muove sulla scena milanese a fianco di importanti intellettuali come Monti, Manzoni, D'Azeglio, Grossi, Maffei, Hayez, Colombo, Cattaneo. Attraverso la moglie frequenta anche la corte di Weimar, dove ha contatti con Goethe, Herder, Schiller. Cfr. Carlo G. Lacaita, *L'intelligenza produttiva. Imprenditori, tecnici e operai nella Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri di Milano, 1838-1988*, Milano, Electa, 1990, p. 23 e Idem, *Enrico Mylius e Carlo Cattaneo*, pp. 29-37, Giovanni Meda Riquier, *Relazioni tra élite culturali italiane e tedesche* pp. 153-161 in *La tradizione rinnovata. Da Enrico Mylius alla Sesto San Giovanni del futuro*, a cura di Giorgio Oldrini, Aldo Venturelli, Laveno di Menaggio, Villa Vigoni, 2006.

favorirono l'istituzione, in occasione del viaggio dell'imperatore Ferdinando I in Italia, della Società d'Incoraggiamento d'arti e mestieri (1838), che eleggeva a modello le varie società industriali sparse per l'Europa. Rifacendosi inoltre all'illustre esempio del francese Conservatoire des Arts et Métiers, fondato a Parigi nel 1794, la Società nel 1846 iniziò a radunare una delle prime raccolte tecnologiche italiane, che andava ad affiancarsi ad un laboratorio chimico avviato nel 1844 da Antonio De Kramer, esponente di una famiglia tedesca che aveva formato la sua esperienza scientifica in prestigiosi istituti europei, e ad una biblioteca; tutti strumenti dei quali dovevano avvalersi i corsi di formazione professionale tenuti presso l'istituzione, tra i quali la Scuola di setificio, che rifletteva gli spiccati interessi dell'area verso la manifattura tessile⁹⁷.

Nello stesso 1838 l'imperatore Ferdinando I rifondò del resto l'Istituto lombardo veneto di Scienze Lettere ed Arti, nato in epoca napoleonica, che doveva promuovere e potenziare l'impegno nelle arti e nella scienza istituendo premi, concorsi ed esposizioni, pratiche che si andavano diffondendo velocemente in Europa e in Italia. Collaborarono con questa istituzione importanti intellettuali dell'epoca come Volta e Manzoni.

Nel frattempo vi era chi, come Pietro Estense Selvatico, assunse posizioni critiche nei confronti del coevo insegnamento artistico, giungendo a proporre l'abolizione delle accademie in favore di un apprendimento diretto dagli artisti, come accadeva nella bottega rinascimentale. Egli ribadiva così l'assoluta importanza della prassi rispetto alla teoria estetica nel processo didattico. Gli studenti dovevano imparare e padroneggiare la tecnica per poi applicarla con originalità, un concetto che valido per l'insegnamento industriale così come per quello più propriamente artistico⁹⁸.

Dopo l'Unità un primo tangibile passo avanti fu certamente rappresentato dalla fondazione dei primi musei artistici industriali⁹⁹. L'occasione giunse ben presto¹⁰⁰, forse troppo per i giovani apparati amministrativi italiani, grazie alla partecipazione

97 Cfr. G. Calvi, *Sull'istituzione d'un corso di lezioni per i tessuti di seta*, in "Rivista Europea", 1844, II semestre, pp. 265-274.

98 Pietro Estense Selvatico, *Sulla necessità che nello insegnamento dell'arte il lavoro sia compagno all'istruzione* in *Scritti d'arte...* cit., pp. 379-382.

99 Cfr. Cristina Burelli, *Musei di arte industriale* in *L'arte. Critica e conservazione*, a cura di Roberto Cassanelli, Alessandro Conti, Milano, Jaka Book, 1993, pp. 330 e segg.

100 Va ricordato che alcuni stati preunitari avevano tuttavia preso parte anche alle manifestazioni di Londra 1851 e Parigi 1855. Tuttavia anche nel 1862 la mancanza delle Venezie, annesse nel 1866, è significativa.

all'International Exhibition di Londra tenutasi nell'estate del 1862, che probabilmente tra le esposizioni di questo periodo non fu tra quelle maggiormente significative, ma per l'Italia rivestì un significato particolare in quanto prima apparizione dopo l'unificazione, seppure non ancora integrale¹⁰¹. L'esperienza fu forse in parte facilitata dall'Esposizione Nazionale del 1861, che mise in luce le realtà più importanti da considerare per l'avvenimento internazionale¹⁰². Certo è che il concorso degli espositori italiani non fu indifferente, specie se confrontato alle precedenti esposizioni, dove essi parteciparono divisi come cittadini degli stati preunitari (per la verità il Regno delle Due Sicilie non era nemmeno presente)¹⁰³.

Tuttavia questa partecipazione generò la consapevolezza del divario esistente in materia artistico-industriale rispetto alla patria di Cole e Morris. Nel 1866 ad esempio, il professore del M.A.I. di Torino Pietro Giusti¹⁰⁴ riconobbe la generale pochezza degli esiti italiani di fronte a quelli delle industrie artistiche inglesi, da un decennio circa investite da un organico processo di rinnovamento, pur sottolineando che esistevano produzioni d'eccellenza di grande successo (dalle ceramiche Ginori ai ricami dei Martini di Milano, dalle pietre dure fiorentine, ai vetri di Salviati a Venezia...); si trattava però di episodi isolati, non esisteva una produzione che potesse essere definita eccellente a livello nazionale: nel campo della ceramica, ad esempio, ad un paio di

101 Cfr. schede presenti in Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e stile nazionale...* cit., p. 44.

102 Cfr. *Circolare del Reale Comitato Centrale Italiano per l'Esposizione di Londra*, in "L'esposizione italiana del 1861. Giornale..." cit., pp. 58-59.

103 Cfr. *Esposizione italiana di Londra* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale...", pp. 262-263, 274-275. Si parla di ca. 2274 espositori contro i 310 del 1851 (99 toscani, 95 dal Regno di Sardegna, 52 dallo Stato Pontificio; gli espositori lombardo veneti erano confusi tra i 731 austriaci), e i 500 del 1855 (197 toscani, 198 dal Regno di Sardegna e 71 dallo Stato Pontificio, stessa situazione per il Lombardo Veneto). Per quanto riguarda il 1862, il bilancio non può comunque dirsi negativo: su 2200 espositori, si ebbero oltre trecento premiati e quasi trecento menzioni onorevoli. Il Conte Finocchietti, che abbiamo già incontrato impegnato nella prima esposizione italiana, non ha alcun dubbio però sulla bontà della partecipazione a questa e alle prossime iniziative, e per manifestare la sua profonda convinzione pubblicherà, nel 1866, *Dei vantaggi arrecati dalle industrie italiane dalla Esposizione di Londra del 1862 e della necessità di concorrere a quella di Parigi del 1867*. Finocchietti sottolinea come, facendo una proporzione sulla base del numero degli abitanti, l'Italia risulti terza espositrice dopo Inghilterra e Francia, che appare un ottimo risultato di partenza. Sul piano interno però non tutta la nazione avrà benefici dall'avvenimento nel medesimo grado, a causa dei forti squilibri esistenti tra le varie aree del paese. Inoltre, lo stesso entusiasta Finocchietti riconosce che la benevolenza del giudizio è in parte dovuta alla simpatia per la giovane nazione che si presenta per la prima volta unita all'appuntamento internazionale. Altro benefico effetto registrato è l'entusiasmo di molti espositori per l'esperienza, che ripeteranno volentieri in occasione di altre esposizioni di tono minore come quelle di Dublino e Oporto negli anni successivi, anche senza un supporto pubblico corrispondente a quello del 1862. Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Dei vantaggi arrecati...* cit.

104 Cfr. Pietro Giusti, *Sulle industrie ornamentali...* cit., pp. 11-15.

produttori di qualità ne facevano riscontro centinaia che si accontentavano di prodotti discutibili. Inoltre il risultato dell'esposizione del 1862, a quattro anni di distanza, non aveva prodotto azioni mirate e profonde che andassero a modificare lo status quo. Senza un potente intervento delle istituzioni, della stampa e della critica, gli artefici avrebbero continuato a crogiolarsi nel sogno di un'Italia "*maestra del mondo*" come lo è stata in passato.

"L'esposizione diventa almeno motore per la raccolta di oggetti e avvia i contatti necessari allo sviluppo del Museo Industriale Italiano di Torino¹⁰⁵, che nasce già nel 1862 e, oltre alla cura delle collezioni, pone da subito l'insegnamento tra i suoi scopi, che doveva vedere la luce per analogia rispetto al South Kensington Museum¹⁰⁶:"

"...l'istituzione in Torino del R. Museo Industriale, ...sorse fra noi nel modo stesso di quello di Kensington nella metropoli inglese, Questo fu la necessaria e diretta conseguenza dell'Esposizione del 1851, il nostro di quella del 1862."¹⁰⁷

La didattica del museo inizialmente presentava una vocazione prevalentemente tecnico-scientifica, ma prevedeva anche un corso di disegno ornamentale; in seguito al riordinamento avviato nel 1877, l'istituzione fu trasformata nel 1888 in Scuola superiore d'Ornato. Sempre dalla fine degli anni Settanta esso divenne l'organismo di formazione per gli insegnanti delle materie tecnico-scientifiche della scuola professionale. Il museo contribuì sicuramente a creare in città il clima che nel 1899 portò all'ideazione dell'Esposizione internazionale di arti decorative¹⁰⁸. Proprio da uno dei direttori di questo museo, Giuseppe Codazza, riceviamo un aggiornamento sulla situazione delle istituzioni espositive dedicate all'arte applicata in occasione della partecipazione italiana all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, quando l'ordinamento dell'esposizione prevedeva un gruppo intitolato proprio ai musei industriali. Per l'Italia parteciparono alla manifestazione il museo torinese e quello di Murano, che si occupava di arte vetraria. Codazza ricorda che i musei industriali

105 Cfr. G. Codazza, *Origine ed ordinamento del Regio Museo Industriale Italiano*, Torino, 1873, e Cristina Accornero, Elena Dellapiana, *Il Regio Museo industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino, Crisis, 2001.

106 *Relazioni al Ministro d'Agricoltura, Industria e Commercio dei Regii Commissarii Generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione Internazionale del 1862*, Londra, W. Trounce, 1862, p. 27-28.

107 Cfr. Conte Demetrio Carlo Finocchietti, *Dei vantaggi arrecati...* cit., p. 10-11.

108 Cfr. Cristina Accornero, Roberto Albanese, Emilio Finocchiaro, *Formazione e organizzazione dell'esposizione in Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri, Milano, 1994, pp. 1-42.

potevano essere divisi in due principali categorie sulla base della loro inclinazione tecnico-scientifica o artistica, e che né gli uni né gli altri erano efficacemente affiancati da scuole che si avvalevano delle loro collezioni per l'insegnamento, come invece accadeva all'estero¹⁰⁹. I due principali referenti rimangono dunque il Conservatoire francese e il South Kensington Museum, ma al di là di questi due modelli di caratura internazionale, Codazza riconosceva ai musei d'arte applicata europei la capacità di riflettere, forse più di altri, le peculiarità regionali e nazionali.

Nel 1871 aveva già preso posizione sulla questione il principe Baldassarre Odescalchi, dando alle stampe un opuscolo¹¹⁰ in cui si analizzava il sistema museale italiano, che si esprimeva in modo critico riguardo alle scelte del museo torinese, concentrato sulla formazione scientifica e tecnologica ma disinteressato della questione dell'estetica dell'oggetto d'uso, alla base invece dell'istituzione del South Kensington Museum. Odescalchi esprime la propria perplessità anche nei confronti di altri musei italiani che, pur possedendo importanti esempi di arti applicate antiche, come il Correr di Venezia e il Bargello di Firenze, non gestivano tali risorse con l'organicità e gli intenti del museo inglese. L'impegno su questo fronte per il principe si concretizzò, nel 1872, nell'istituzione del Museo Artistico Industriale di Roma, diretto da Raffaele Erculei¹¹¹ e dal 1876 aperto al pubblico, affiancando ad un'esposizione in continuo accrescimento¹¹² officine per la formazione degli artefici. Gli anni Ottanta si aprirono con la pubblicazione, da parte di Erculei e Odescalchi, di una relazione sugli sviluppi europei

109 Cfr. Giovanni Codazza, *Gruppo XXII-Musei Industriali in Relazioni dei giurati italiani sulla Esposizione universale di Vienna*, fasc. IX, Milano, Regia Stamperia, 1873, pp. 26-84.

110 Cfr. Baldassarre Odescalchi, *I musei d'arte e d'industria in Italia. Considerazioni e proposte*, Roma, Rechidei e Ripamonti, 1871.

111 A capo di una commissione di cui fanno parte, tra gli altri, l'antiquario e pittore Attilio Simonetti e i famosi orafi Augusto e Alessandro Castellani, che aveva avviato a Roma una produzione di gioielli ispirata all'oreficeria etrusca. Questi ultimi fornirono gli oggetti che andarono a costituire il primo nucleo della collezione, accanto a pezzi provenienti dalla collezione di Mariano Fortuny y Marsal e Baldassarre Odescalchi. Cfr. *Cose locali. Il Museo d'arte applicata all'industria* in "La libertà", Roma, 1 marzo 1874.

112 Oggi il MAI di Roma non esiste più e le raccolte sono disperse presso altre istituzioni romane. Cfr. Giulio Ferrari, *Il R. Museo artistico industriale del R. Istituto nazionale d'istruzione professionale in Roma nel suo primo cinquantenario*, Roma, R.I.N.I.P., 1924; Luigi Serra, *Il Regio Museo artistico industriale di Roma*, Roma, La Libreria dello Stato, 1934; Vincenzo Golzio, *Il Regio Museo artistico industriale di Roma*, Firenze, Le Monnier, 1942; *Del M.A.I.: storia del Museo artistico industriale di Roma*, a cura di Gabriele Borghini, Roma, ICCD, 2005; *Del M.A.I. Storia del Museo artistico industriale di Roma. Collezioni d'arte antica. Inventari 1876, 1884, 1956*, a cura di Gabriele Borghini, Roma, ICCS, 2011.

del movimento artistico industriale¹¹³ che li vide impegnati in ispezioni nei più importanti musei esteri. Intanto il museo promosse un nutrito programma di esposizioni “retrospettive e contemporanee”¹¹⁴, una delle quali dedicata al tessile, che raccolse il meglio delle collezioni pubbliche e private presenti in Italia al tempo. Poco prima era stata avanzata l’ipotesi di trasformare il M.A.I. romano in museo italiano delle arti industriali¹¹⁵, una struttura che doveva assecondare la tendenza ad accentrare le istituzioni nella capitale, ma il passaggio dall’ambito civico a quello nazionale¹¹⁶, nonostante il notevole impegno espositivo profuso negli anni successivi, non avvenne. Il valore formativo attribuito da Odescalchi ed Erculei al museo si riassume perfettamente nella relazione sul M.A.I. di Roma presentata in occasione dell’Esposizione nazionale del 1884:

“I Musei industriali possono considerarsi come le grandi Università del lavoro: essi abbisognano di ricche raccolte di oggetti e libri; di scuole dirette da abili maestri. Sulle collezioni ben classificate l’allievo trae buoni esemplari per tutte le arti; dal maestro apprende la tecnica, impara a distinguere i diversi stili, a riconoscere il luogo e l’epoca nelle quali l’oggetto fu lavorato.

Noi crediamo che gli elementi dell’istruzione primaria debbano essere identici per l’artiere e per l’artista, i quali hanno nel disegno un strumento comune. Più innanzi ciascuno avrà l’indirizzo meglio confacente alla sua professione, ma intanto nelle scuole elementari, convien gittare il seme, perché il primo, quando occorra, sappia elevarsi fino al secondo, questi discendere fino a quello. È quindi indispensabile curare l’educazione dell’artiere, arricchirne la mente con utili nozioni sugli elementi che compongono l’ornato, sulle vicende delle arti e delle industrie che ne dipendono, sulla vita dei più famosi cultori di essa. In tutti i Musei stranieri esistono cattedre di storia d’arte e l’insegnamento teorico completa l’insegnamento pratico. Il Kensington Museum ha un anfiteatro di legno ove annualmente si tengono oltre cento lezioni o conferenze su vari temi d’arte e d’industria. La viva voce di dotti professori suole animare i monumenti raccolti nel Museo di Berlino, miracolo di organizzazione; corsi di conferenze sulla storia

113 Cfr. Baldassarre Odescalchi, Raffaele Erculei, *Il movimento artistico-industriale in Inghilterra, nella Francia e nel Belgio e istituzioni intese a promuoverlo*, Roma, Eredi Botta, Botta, 1880.

114 Il fitto programma di mostre retrospettive dedicate a diverse branche delle arti applicate che il museo organizza negli anni Ottanta dell’Ottocento. Per prima cosa, nel 1881, una Mostra dell’arte ceramica romana, nel 1886 è la volta delle lavorazioni del metallo (1886), nel 1889 di quelle vetrarie (cfr. *Arte ceramica e vetraria. IV° Esposizione Retrospettiva e Contemporanea di Industrie Artistiche. Esposizione del 1889*, a cura di Raffaele Erculei, Roma, 1889).

115 La proposta venne dall’allora Ministro d’Agricoltura Industria e Commercio Majorana Calatabiano (cfr. *Il Museo Italiano d’arte industriale*, Roma, Eredi Botta, 1879), ma rimase allo stadio di disegno di legge, per le dimissioni del Ministro stesso.

116 Marco Minghetti cercò, nel 1884, di riportare l’attenzione parlamentare sul progetto, senza però ottenere i risultati sperati. Cfr. *Atti Parlamentari, Legislatura XV, I Sessione, tornata del 1 marzo 1884*, pp. 6605 e segg.

*delle industrie artistiche furono istituiti a Parigi a cura della Union Centrale des Beaux Arts Appliqués à l'Industrie, alla iniziativa della quale deve anche il Musée des Arts Decoratifs.*¹¹⁷

Esso non doveva dunque essere un semplice museo ma un sistema didattico organico che prevedeva insegnamento teorico e pratico e la presenza di collezioni di modelli e di biblioteche. Il percorso intrapreso dalla formazione professionale dunque andava in senso contrario rispetto a quello delle Accademie e gli altri presidi di alta formazione, che con il Regio decreto 678 del 1882 si videro togliere l'amministrazione di musei, gallerie e pinacoteche ad essi annessi per ragioni di tutela¹¹⁸.

Nel 1874 anche a Milano fu istituito dall'Associazione industriale italiana un Museo Artistico Industriale, poi trasformato in Museo artistico municipale (1881), al quale sarà annessa nel 1882 la Scuola superiore d'arte applicata¹¹⁹. Pure a Napoli sul finire degli anni Settanta fu promosso, grazie all'impegno di Gaetano Filangieri Principe di Satriano, un Museo d'arte applicata sotto la direzione di Domenico Morelli, le cui officine furono dirette dal pittore Filippo Palizzi¹²⁰.

Oltre alla nascita dei musei industriali veri e propri, in questo stesso periodo si incrementarono anche le raccolte d'arte applicata presenti nei musei civici e nazionali,

117 Cfr. *Il museo artistico-industriale e le scuole d'arte applicate all'industria. Relazione della commissione direttiva*, Roma, Civelli, 1883.

118 Cfr. Maria Vittoria Marini Clarelli, *Musei, mostre e pubblico nell'Ottocento italiano...* cit., pp. 83 e segg.

119 Nel 1863 Francesco Brioschi aveva fondato il Regio Istituto tecnico superiore, futuro Politecnico, e già nel 1876 pare che fosse stata informalmente organizzata una scuola d'arte applicata intorno alla figura di Carlo Maciachini, alla quale collaborava anche Luigi Cavenaghi, futuro direttore della Scuola d'arte applicata all'industria. Cfr. Agnoldomenico Pica, *Milano. Scuola di Castello in 1882-1982. Centenario della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'industria*, Milano, Amilcare Pizzi, 1982; Valentina Bertoni, Pietro Nimis, Roberto Bellini, *Fare con arte il proprio mestiere, non fare dell'arte solo un mestiere: la Scuola d'arte applicata all'industria del Castello Sforzesco*, in *L'alchimia del lavoro. I generosi che primi in Milano fecondarono le arti e le scienze*, a cura di Amilcare Bovo, Milano, Raccolto, 2008, pp. 70-91.

120 Nel 1878 un gruppo di persone delle quali facevano parte il principe Gaetano Filangieri, il pittore Domenico Morelli, il patriota e storico dell'arte Demetrio Salazar, l'amministratore della Real Casa Savoia Annibale Sacco, Diego Tesorone ed altri, dopo l'esperienza dell'Esposizione di Arte antica tenuta a Napoli nel 1877, diedero vita al Museo artistico industriale. Ad esso vennero annesse delle officine, e l'aspetto didattico ebbe la meglio quando nel 1894 venne trasformato in Istituto artistico industriale. Cfr. *Gaetano Filangieri e il suo museo*, catalogo della Mostra tenuta a Napoli, Castel Nuovo, 20 dicembre 2002-30 marzo 2003, Napoli, Electa 2002, pp. 13-20; Gaia Salvatori, *Proposte di lettura delle arti applicate a Napoli fra '800 e '900: dal Museo Artistico Industriale alla Mostra d'Oltremare* in *Arti decorative e Musei. L'Italia e l'Europa*, atti della giornata di studio tenuta a Torino, Palazzo Madama, 7 marzo 2008, scaricabili all'indirizzo:

http://www.palazzomadamatorino.it/documenti/ADM_05_Salvatori.pdf.

attraverso acquisti e donazioni¹²¹. Nonostante infatti le importanti acquisizioni rese possibili dal collezionismo privato – che in alcuni casi riguardano interi edifici come per il Museo Poldi Pezzoli – moltissimi oggetti, spesso provenienti da soppressioni, finirono sul mercato antiquario, finendo con l’incrementare le collezioni estere, con grande sdegno di molti osservatori. Una situazione che in Italia venne probabilmente aggravata anche dalle cosiddette “leggi eversive” che, con la soppressione di chiese e conventi, permisero la dispersione e l’immissione in gran numero sul mercato di manufatti tessili antichi, per la gioia di antiquari e di collezionisti, per l’appunto, per lo più stranieri.

Tra le raccolte d’arte applicata ricordiamo quelle di Giacomo Poldi Pezzoli, primo nucleo del museo milanese che oggi ospita una ben più ricca collezione di tessuti, frutto di molte donazioni successive¹²², ampliata già grazie all’interesse di Giuseppe Bertini¹²³, direttore tra 1882 e 1894. Lo stesso Bertini del resto collezionava questi oggetti e parte della sua raccolta personale fu acquistata dal Comune di Milano, dove in questo periodo confluì anche quella di un altro importante collezionista, l’industriale Mora (1908). La collezione Bertini fu oggetto dell’interessamento pubblico grazie all’azione del Conte Luigi Alberto Gandini, collezionista e studioso di tessuti e costume che a sua volta donò al Museo Civico di Modena la sua preziosa raccolta nel 1883. Negli anni Ottanta anche il Museo Civico di Torino vide svilupparsi, grazie alla direzione di Emanuele D’Azeglio, un’importante sezione tessile. Il Museo del Bargello, del resto, nel 1888 vide confluire nel suo patrimonio l’importante collezione d’arte applicata del lionese Louis Carrand; ad essa si aggiunse, nel 1906, la donazione del barone Giulio Franchetti¹²⁴. A chiusura di questo periodo, il Museo Correr di Venezia acquisì invece la raccolta di una figura legata alla promozione dell’arte applicata e al suo insegnamento durante i decenni precedenti, quella di Michelangelo Guggenheim¹²⁵.

121 Cfr. *La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, a cura di Thessa Schoenholzer Nichols e Iolanda Silvestri, Modena, Musei Civici, 2002, e Cinzia Piglione, Francesca Tasso (a cura di), *Arti minori*, Milano, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 373 e segg.

122 Cfr. Alessandra Mottola Molfino, introduzione al catalogo *Pizzi* in AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli. Arazzi, tappeti, Tessuti copti, pizzi, ricami, ventagli*, Electa; Milano, 1984, pp. 131-32. Parte delle successive donazioni documentano comunque produzioni e gusto nella seconda metà dell’Ottocento.

123 Cfr. Alessandra Mottola Molfino, introduzione al catalogo *Tessuti* in AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti, Sculture, Metalli islamici*, Electa 1987, pp. 15-18.

124 Cfr. Dora Licia Bemporand, *Costume nell’età del Rinascimento*, Firenze, Edifir, 1988, p. 76.

125 Cfr. Ileana Chiappini Di Sorio, *Stoffe antiche della collezione Guggenheim al Museo Correr*, Venezia, Musei Civici Veneziani, s.d.; Stefania Moronato, *La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim*, in “Bollettino. Civici Musei Veneziani d’Arte e di Storia”, N.S. 30.1986 (1988), pp. 205-21.

La presenza sempre più massiccia di oggetti d'arte decorativa nelle collezioni pubbliche italiane indurrà anche Adolfo Venturi, nel 1888, a tenere conto di questi oggetti nella catalogazione¹²⁶.

I collezionisti che determinarono l'ingresso nelle collezioni pubbliche di questi oggetti potevano contare per l'incremento delle loro raccolte su una serie di famosi antiquari. Tra di essi la milanese Sofia Cioffi, vedova Arrigoni, antiquaria della Real Casa¹²⁷, presso la quale acquistavano ad esempio Bertini oppure Lady Layard, moglie dell'archeologo e diplomatico inglese Henry Layard che ebbe un ruolo nella riscoperta del merletto veneziano. O ancora, a Roma, troviamo la dinastia di antiquari Sangiorgi, e il pittore e antiquario Attilio Simonetti (1843-1925)¹²⁸, amico di Mariano Fortuny padre e particolarmente interessato alle arti decorative, il quale nel 1883 allestì una vendita di oltre 1200 oggetti antichi che fece, secondo la stampa del tempo, sognare ad occhi aperti i collezionisti di mezza Europa¹²⁹, tra i quali figuravano tessuti, parati, abiti e accessori antichi utilizzati per le ambientazioni dei suoi dipinti.

L'appetito dei collezionisti, in particolare stranieri, era però guardato con una certa preoccupazione dagli intellettuali italiani, che vedevano velocemente fuggire all'estero, dove poi finiva spesso ad ingrossare le collezioni museali sulle quali studiavano gli artefici stranieri, pezzi importanti della nostra storia artistica¹³⁰.

126 Cfr. Adolfo Venturi, *Antichità e Belle Arti, XV. Norme per la compilazione delle schede di catalogo degli oggetti d'arte* in "Bollettino Ufficiale dell'Istruzione", XVI, 1888, p. 523.

127 Cfr. Andrea Di Lorenzo, *Rinascimento italiano a Parigi. Dipinti e sculture della collezione Jacquemart-André*, Musée Jacquemart-André, Museo Poldi-Pezzoli, Milano, Silvana, 2002, p. 38.

128 La figura di Attilio Simonetti (1843-1925) non si esaurisce però nella sua attività commerciale, che diviene regolare a partire dall'insediamento della galleria presso palazzo Odescalchi nel 1890; egli ebbe un ruolo importante nella vita culturale romana, sia grazie alla sua partecipazione alla creazione del MAI, sia come all'interno di commissioni deputate al controllo dell'insegnamento, come quella per le Scuole comunali di disegno, presieduta da Ettore Ferrari (1889-1909), la Commissione per il disegno delle scuole professionali femminili di Roma, della quale era presidente Vincenzo Capobianchi, la commissione per il disegno della Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia (1910-1914) e, non da ultima, la Commissione centrale per l'insegnamento artistico. Cfr. Sheila Tubakoff Maguire, *Nota sugli arredi della Meridiana: sotto il Granducato* in "Galleria del Costume", nn. 1-3 (1983), p. 12; Sabrina Spinazzè, *Artisti-antiquari a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: lo studio e la galleria di Attilio Simonetti* in "Studiolo", 8, 2010, pp. 103-120.

129 Cfr. *Catalogo degli oggetti d'arte e di antichità del pittore Attilio cav. Simonetti*, Roma, Benfanti, 1883; Luigi Bellinzoni, *La vendita della collezione Simonetti* in "Illustrazione italiana", I, 24, 1883, p. 374.

130 Cfr. Valerie Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e conoscitori tra Ottocento e Novecento*, Firenze, 2009, p. 130; Claudia Gennari, *Dialoghi tra l'Italia, l'Europa e gli Stati Uniti in Le stanze dei tesori...* cit., pp. 81-89.

Già nel 1873 Giuseppe Codazza, allora direttore del M.A.I. di Torino, sottolineava questa tendenza nella già citata relazione sui musei industriali europei. Infatti, anche solo limitandoci ad esempi che riguardano il mondo del tessile, possiamo rilevare che alla data del 1881, nel catalogo dei merletti conservati al South Kensington Museum, la presenza più corposa numericamente era quella italiana, ancor più di quelle fiamminga e francese, sebbene siano queste ultime le aree di produzione che avevano dominato il mercato nei secoli più recenti. Una sensazione che è resa esplicita dal relatore poche righe più avanti quando si osserva come, passeggiando per le sale, le didascalie testimonino “*l’ignoranza italiana che, tra gli anni 1850-1880, ed anche oltre, permise al Museo (il South Kensington) di arricchirsi con una spesa relativamente minima*”¹³¹.

Anche Camillo Boito, disquisendo a proposito dell’educazione artistica degli artefici in occasione dell’Esposizione di Torino del 1884, troverà modo di sottolineare che i musei stranieri, anche delle città più secondarie, e in particolare di Baviera e Inghilterra, traboccano di “*anticaglie nostre magnifiche, delle quali troppo scarsi esemplari sono rimasti in patria!*”¹³².

In effetti ancora nel 1902 Giacinta Romanelli Marone, nel suo manuale dedicato alle trine, descrive a proposito del patrimonio tessile una situazione di abbandono, dove preziosi reperti dei secoli precedenti erano preda dell’incuria, senza alcun riconoscimento per il loro valore storico, e finivano nelle mani dei voraci collezionisti stranieri, che raccoglievano a piene mani, spesso persino nelle canoniche. In quello stesso anno anche Cora Slocomb di Brazzà¹³³ ribadisce il concetto:

131 *Per le nostre arti industriali*, p. 9.

132 Cfr. sul problema della fuga all’estero delle nostre collezioni d’arte decorativa, ma anche su stile ed educazione del pubblico: Camillo Boito, *Il bello nell’esposizione* in “Torino e l’esposizione italiana del 1884...” cit., pp. 434-435 e 450-451.

133 Cora Slocomb, ricca ereditiera originaria di New Orleans, sposò nel 1887 a New York Detalmo Savorgnan di Brazzà, esponente di un’importante famiglia friulana spostatasi a Roma, che annovera tra i suoi esponenti, tra gli altri, i famosi esploratori Pietro e Giacomo di Brazzà, fratelli di Detalmo. La coppia si stabilì nello stesso anno presso il Castello di Brazzà, e spesso si recava a Venezia dove certamente intratteneva contatti con i coniugi Layard (è più volte ricordata in maniera amichevole nei diari di Lady Layard). La giovane americana, che pare intrattenesse una corrispondenza con John Ruskin, iniziò ben presto ad occuparsi delle condizioni delle contadine friulane e del recupero delle arti decorative italiane, istituendo nel 1891 una scuola di merletto presso i possedimenti dei Brazzà, e promuovendole anche a Roma attraverso diverse iniziative. Il modello a cui si ispirava è certamente quello della Scuola dei merletti di Burano, come testimoniano alcune lettere conservate dell’Archivio dell’istituzione dove Cora chiede consigli tecnici alla Contessa Marcello. Tra le organizzatrici della mostra “Operosità femminile” tenuta a Roma nel 1902 e tra le maggiori fautrici delle Industrie Femminili Italiane, il suo impegno nel campo dei diritti delle donne varcò i confini nazionali. Certamente in contatto con esponenti del femminismo americano, si interessò delle condizioni delle

“Gli stranieri hanno frugato in ogni angolo, in ogni ripostiglio d’Italia per portare nei loro paesi insuperabili modelli di stoffe, di ricami, di merletti antichi”

e pochi anni più tardi anche Elisa Ricci affermò la necessità di ricoverare i tessili antichi in un Museo finché ancora ne rimanevano in Italia¹³⁴.

Nel 1910 fu invece Rosa Genoni¹³⁵, impegnata non solo come promotrice di una moda e di un’arte applicata dal carattere nazionale, ma anche come insegnante e collezionista essa stessa, a lamentare il disinteresse dei musei italiani per le collezioni tessili, tanto che per studiare gli antichi manufatti italiani era necessario recarsi all’estero, dove a trarre vantaggio dall’analisi dei nostri tessili antichi erano i creatori di moda stranieri, in particolare per stimolare l’ispirazione e la formazione dei loro operatori. Laddove invece queste collezioni erano presenti, si critica generalmente la mancanza di strumenti di corredo adeguati alla didattica e allo studio.

Un caso di cronaca emblematico, fortunatamente a lieto fine, che testimonia il problema della mancanza di una tutela su questi beni¹³⁶, sottolineata da molte voci dell’epoca, fu quello del piviale di Niccolò IV, donato alla cattedrale di Ascoli nel XIII secolo dal pontefice e trafugato dalla sala del Capitolo dell’edificio nell’estate del 1902¹³⁷. Il furto fece grande scalpore perché si trattava di un parato realizzato ad *opus anglicanum* di grande pregio artistico oltre che di grande valore storico. Due anni dopo però, l’oggetto, finito nella collezione privata del banchiere americano Pierpont Morgan, fu esposto al South Kensington Museum, dove peraltro è catalogato come manufatto inglese, e notato dalla studiosa e collezionista Isabella Errera, la quale denunciò il fatto a Corrado Ricci,

immigrate italiane negli Stati Uniti: alle Industrie Femminili fu affiliata infatti anche una scuola laboratorio istituita a New York. La Slocomb partecipò ad una campagna contro la condanna a morte di un’immigrata italiana. Sempre in campo umanitario si ricorda il suo impegno in occasione del terremoto di Messina del 1908. Di lì a poco si ritirò dalla scena pubblica a causa di una malattia. Oggi il suo operato è ricostruibile in particolare grazie ai contributi di Genevieve Porpora, e alla biografia letteraria redatta dalla nipote (cfr. Idanna Pucci, *La signora di Sing Sing*, Milano, Giunti, 2001), che tuttavia si concentra sulla già citata campagna contro la pena di morte negli Usa.

134 Cfr. Elisa Ricci, *La mostra dell’ornamento femminile a Roma* in “Emporium”, n. 159, vol XXVII, 1908, pp. 206-219. Prima di lei, come vedremo, altri, Boito compreso, auspicavano la nascita di un museo dei lavori femminili, ma per ragioni didattiche più che di tutela.

135 Cfr. Rosa Genoni, *Cronache del costume. Nel libro d’oro della Moda Italiana*, in “Vita d’Arte”, fasc. 33, vol. 6, settembre 1910.

136 Va sottolineato che nell’Italia postunitaria l’amministrazione di tutto ciò che si poteva ricondurre al concetto di Belle Arti era minata dal frazionamento delle competenze, divise tra quattro ministeri: Pubblica Istruzione e Agricoltura Industria e Commercio si dividevano insegnamento e musei, Lavori Pubblici presiedeva ai restauri, Grazia e Giustizia per la tutela di alcuni monumenti.

137 Cfr. Egidio Calzini, *Un piviale del secolo XIII trafugato da Ascoli* in “L’arte”, fasc. III, 1902, pp. 264-266.

che a sua volta rese pubblica la notizia avvisando il sindaco di Ascoli e scrivendo al “Giornale d’Italia”. Nella vicenda si inserì il Ministero degli Esteri e si avviò una campagna-stampa per ottenere la restituzione del parato, alla quale partecipò anche Luca Beltrami¹³⁸, che in seguito raccontò la vicenda in un suo scritto¹³⁹. Effettivamente l’anno successivo il parato tornò alla propria collocazione originaria, tra il clamore generale, per mano dell’ambasciatore italiano a Londra, dopo l’arresto del prelado addetto alla custodia, il quale con alcuni complici aveva operato il furto.

Dato il clima generale, i musei che conservavano collezioni d’arte applicata non rivestivano dunque solo un ruolo formativo ma divennero anche presidi di tutela e luoghi di formazione di una coscienza artistica nazionale. Tuttavia meno incisiva risulta, rispetto ai modelli stranieri che ispirano gli esiti italiani e malgrado gli sforzi operati, la valenza di queste istituzioni.

Va poi ricordato che l’attenzione non era concentrata solo sull’aspetto industriale ma anche sulla volontà di ricostruire i contesti storici: celeberrima da questo punto di vista l’esperienza di Palazzo Davanzati, inaugurato nel 1910 a Firenze¹⁴⁰, ma vanno ricordate anche le tormentate vicende del museo del Rinascimento e del Medioevo che doveva realizzarsi a Roma¹⁴¹ con il coinvolgimento di Adolfo Venturi e Corrado Ricci. Un taglio, quest’ultimo, più votato a restituire la storia dei contesti e delle relazioni tra gli oggetti piuttosto che quello tecnico, ma che contribuisce a definire un orizzonte culturale di riferimento, quello di una civiltà italiana preesistente ad ogni rivendicazione politica.

Se gli strumenti possono essere molteplici, l’obiettivo principale della didattica è però affinare negli aspiranti artieri – o artisti – la pratica del disegno, ritenuta alla base del processo artistico nelle discipline plastiche, figurative e architettoniche come nelle

138 Luca Beltrami (Milano, 1854-Roma, 1933), architetto e restauratore milanese, orientato principalmente alla prassi più che all’indagine metodologica e alla critica, ricordato principalmente per gli interventi presso il Castello Sforzesco e Palazzo Marino, ma fautore di un “metodo storico” nell’approccio al monumento, e dunque più generale all’oggetto antico, egli va però considerato però nel complesso della sua proteiforme attività di uomo di cultura e di politico. Cfr. Anna Lucia Maramotti, *La materia del restauro...* cit., pp. 199 e segg.

139 Cfr. Luca Beltrami, *Il piviale di Niccolò IV*; Milano, 1904. L’architetto prende posizione anche a livello più generale riguardo alla tutela del patrimonio artistico nazionale. Cfr. ad esempio Luca Beltrami *I musei e la cleptomania artistica* in “La lettura” fasc. 1, 1 gennaio 1905, pp. 13-22.

140 Cfr. Roberta Ferrazza, *Elia Volpi e “l’esportazione” di Palazzo Davanzati* in *Le stanze dei tesori...* cit. pp. 90-99.

141 Cfr. P. Nicita, *Il museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930* in “Bollettino d’arte”, n. 114, ottobre dicembre 2000, pp. 29-72.

industrie artistiche, quelle, secondo la definizione che ne dà Pietro Giusti, a “*cui fa d'uopo il disegno, quelle cioè, per le quali si fabbricano oggetti di ornamentazione*”¹⁴². Una simile affermazione presuppone due convinzioni: la prima riguarda il fatto che attraverso il disegno si operi una sintesi razionale della realtà che diventa la base su cui impostare la progettazione, la seconda che tale sintesi sia alla base del processo artistico.

Il dibattito sulla valenza didattica del disegno è in questi decenni vivacissimo. Se indubbi punti di riferimento sono John Ruskin e Eugène Viollet Le Duc, gli operatori italiani guardano anche ai contributi che i loro connazionali offrono sull'argomento. Pietro Selvatico Estense dedica diverse opere all'insegnamento di questa disciplina. Il suo pensiero in proposito si articola già chiaramente nel 1857¹⁴³, e troverà infinite espressioni negli anni e nei decenni seguenti. Non è infatti un caso se nel 1861 il Ministro della Pubblica Istruzione De Sanctis firmò una circolare dove si invitano le accademie a potenziare l'insegnamento del disegno d'ornato e ad estenderne il pubblico, al fine di favorire un rinnovamento del gusto dell'arte applicata¹⁴⁴.

Selvatico, come osservava l'allievo Camillo Boito, non si fermò alla teoria, ma fondò egli stesso una scuola dove il disegno assumeva un'importanza tale da condizionare con la sua pratica anche la progettazione dei banchi¹⁴⁵, come ricorda il Boito stesso in una lettera entusiasta alla rivista napoletana “L'arte in Italia”, notevolmente impegnata sul fronte delle arti applicate¹⁴⁶. Pubblicata sulla stessa rivista fu anche la sua relazione¹⁴⁷ al Congresso Pedagogico tenutosi a Napoli nel 1871, che ebbe ancora tra i suoi temi

142 Pietro Giusti, *Sulle industrie ornamentali in Italia...* cit., pp. 3-4.

143 Sono numerosi e frequenti i contributi sull'argomento forniti dall'intellettuale veneto. Cfr. Pietro Selvatico Estense, *Intorno alle condizioni presenti delle arti de disegno*, Venezia, Naratovich, 1857. Cfr. anche dello stesso: *Della necessità di rendere il disegno elementare fondamento di educazione*, Venezia, Antonelli, 1857; *Sull'insegnamento libero delle arti del disegno*, Tip. Del Commercio, Venezia, 1858; *Sugli ammaestramenti del disegno opportuni agli agiati*, Padova, Prosperini, 1861; *Gli ammaestramenti nelle arti del disegno nelle Accademie di B. A.*, Padova, 1869; *Il disegno elementare e superiore ad uso delle scuole pubbliche e private d'Italia*, Padova, Sacchetto, 1872, *Le riforme possibili nelle Accademie di B.A. in Italia*, s.d., e altri ancora.

144 Cfr. Elena Dellapiana, *Gli accademici dell'Albertina (Torino, 1822-1884)*, Torino, Celid, 2002.

145 Gli arredi, descritti minuziosamente, sono un perfetto esempio di progettazione funzionale; Boito parlandone rievoca la metodicità dell'artefice quattrocentesco, in particolare la figura di Cennino Cennini.

146 Cfr. Camillo Boito, *Sull'insegnamento primario del disegno. Lettera a C.F. Biscarra* in “L'arte in Italia”, n. 11, A. II, 1870, pp. 166-170.

147 Camillo Boito, *Rapporto sull'insegnamento primario del disegno presentato dalla R. Accademia di Belle Arti di Milano al Comitato Promotore del VII Congresso Pedagogico*, in “L'arte in Italia”, n. 09, A. II, 1870, pp. 129-132.

l'insegnamento del disegno e la sua eventuale estensione alla scuola primaria¹⁴⁸, un problema già emerso fin dall'edizione del congresso tenuta a Parma, dove era stata votata una delibera sull'argomento, e a quella di Milano, dove fu ancora Selvatico a dettare un ordine del giorno¹⁴⁹ in cui si specificava che l'occhio e la mano, principali strumenti del fare artistico, debbono essere esercitati fin dai primi anni, attraverso la riproduzione di figure geometriche basilari prima a mano libera poi dal rilievo, al fine di apprendere una "*grammatica delle forme*" che è parte integrante di una adeguata cultura generale.

Come Selvatico e molti altri, anche il già citato Giusti¹⁵⁰ riteneva che l'insegnamento del disegno fosse totalmente da riformare e dovesse per prima cosa essere esteso a tutto il popolo almeno in forme elementari. Non si doveva trattare però del disegno così com'era studiato nelle Accademie, dove la componente teorica era molto forte, ma di un disegno "utile", che si accompagnasse all'apprendimento pratico presso artefici già affermati. Non serviva che l'aspirante artigiano studiasse l'antico come l'aspirante pittore, era invece necessario individuare un *iter* didattico *ad hoc* per il primo, che doveva compiere studi "*più modesti sì, ma più proficui*", senza consumare gli anni nella formazione di un pittore o di un architetto (posizione opposta a quella ruskiniana da noi esposta in precedenza). Per fare ciò sarà necessario fondare istituti specializzati, o riformare gli istituti d'arte esistenti. Tra le realtà esistenti Giusti cita come la migliore in Italia il Regio Istituto d'Arte di Siena, diretto da Luigi Mussini¹⁵¹, con il quale più volte racconta di essersi intrattenuto sulla necessità, per rendere efficace tale *iter*, di una collezione di modelli ai quali gli studenti, una volta compiuti gli studi teorici e quello generico del disegno dal modello in gesso, potessero ispirarsi per l'applicazione pratica. Tali collezioni di modelli al momento in cui scriveva Giusti, che fossero sotto forma di stampe, repertori, fotografie, gessi e campioni originali, presso gli istituti mancano

148 Cfr. *Atti del 7° Congresso pedagogico italiano. Napoli, settembre 1871*, a cura di Filippo Delli Franci, Napoli, Municipio di Napoli, 1871.

149 Cfr. Carlo Felice Biscarra, *Sull'utilità...* cit., p. 57.

150 Cfr. Pietro Giusti, *Sulle industrie ornamentali...* cit.

151 Luigi Mussini non a caso sarà invitato a prendere parte, a metà degli anni Ottanta, alle riunioni della Commissione Centrale per l'insegnamento artistico. Sulla sua figura cfr. Luigi Mussini, *Scritti d'arte*, Firenze, Le Monnier, 1880; Idem, *Epistolario artistico*, Siena, Libreria Gati, 1893; Maria Luisa Gengaro, *La visione artistica negli Scritti d'arte di Luigi Mussini*, in "La Diana", n. 3-4, A. 1933, Siena, 1933; *Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra tenuta a Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008, a cura di Carlo Sisi, Ettore Spalletti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

totalmente. Veniva inoltre suggerito di fondare alcune accademie destinate alla formazione di maestri da impiegare nell'insegnamento in questi istituti secondari.

Il percorso formativo a cui sottoporre l'allievo prevedeva prima un approccio al disegno libero e poi, quando questi si fosse mostrato sicuro nella rappresentazione di qualsiasi forma, il passaggio al disegno geometrico, manifestazione di scienza esatta che poteva essere affrontata serenamente solo quando si ha già un bagaglio d'esperienza. Nelle stesse scuole sarebbe stato d'uopo insegnare la composizione pittorica e plastica. Ma la formazione degli artefici doveva essere in parte imputata anche ai datori di lavoro, come accadeva ad esempio presso gli Stabilimenti Ginori. L'insegnamento diretto presso la sede industriale era certamente un mezzo potente di diffusione del gusto, perché poche basi teoriche venivano subito applicate alla prassi produttiva, e *“per fare artista il popolo, c'è bisogno di maestri che scendano nel campo pratico”*.

Data la centralità del problema per lo sviluppo del nostro sistema industriale, l'Esposizione Nazionale del 1881 ospitò, nella sezione della Arti Liberali, una mostra dedicata proprio alla didattica, che vide la presenza di ben 211 espositori tra scuole professionali, istituti d'arte, scuole d'arte applicata e di arti e mestieri o singoli autori di testi e strumenti didattici: da questa esperienza hanno origine i lavori della Commissione centrale incaricata di proporre al Ministero eventuali riforme. Oltre alla ribadita necessità di riordino e di maggior controllo sul sistema scolastico deputato all'istruzione professionale e all'auspicio di un maggior confronto con l'estero, tra le novità principali che scaturirono dalle riunioni dell'assemblea vi fu la richiesta, avanzata dal relatore della IV sezione Giuseppe Colombo, di estendere l'insegnamento del disegno, finora presente solo nelle scuole secondarie, anche alla seconda e alla terza classe della scuola primaria, attraverso l'attivazione presso i musei industriali di istituti di secondo grado per la formazione dei maestri¹⁵².

Boito stesso aveva già fornito, attraverso il suo scritto *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento* (1882)¹⁵³, indicazioni che divennero un supporto alle nuove esigenze didattiche, generate dall'auspicata estensione della didattica del disegno ad un maggior

152 Cfr. *Il museo artistico industriale e le scuole d'arte applicate all'industria. Relazione della commissione direttiva*, Roma, Civelli, 1884, n.2, pp. 22-23.

153 Il testo, pubblicato da Hoepli, ebbe tra il 1882 e il 1925 ben sette edizioni, a riprova della longevità del suo successo e del fatto che andava evidentemente ad occupare un posto vacante nel panorama dei testi per la didattica.

numero di studenti. Lo scritto fu, non a caso, stilato in forma di corrispondenza intrattenuta dall'architetto con un maestro delle scuole primarie, che si trovava ad affrontare per la prima volta tale insegnamento. Per Boito, che qui ribadiva e svolgeva considerazioni già espresse al congresso napoletano una decina di anni addietro, l'insegnamento del disegno era infatti basilare quanto quello della grammatica e dell'aritmetica. Esso, come già emerso in quell'occasione, era per lui l'elemento fondante della comunicazione visiva, e come tale doveva essere conosciuto per saper interpretare e progettare le forme, per educare sia i futuri artefici che il futuro pubblico delle arti. Ciò non significava però formare il gusto, che è altra cosa, ma semplicemente *“esercizio della mente, dell'occhio e della mano nella rappresentazione ragionevole di forme”*¹⁵⁴. Tale insegnamento, che contesta alla copia dal vero di elementi naturalistici il ruolo di introduzione alla pratica del disegno, poneva le sue basi nella copia di elementi geometrici a mano libera, ai quali in seguito si sostituiscono oggetti semplici e stilizzati (fig.8), riconducibili ad agglomerati di figure geometriche piane, per poi giungere, in successione, ad elementi naturali riconducibili o iscrivibili in forme geometriche, a ornati fitomorfi riprodotti prima in *silhouette* o linearmente, per renderli più facilmente interpretabili, poi sempre più particolareggiati, e infine colorati; in seguito si doveva passare allo studio dei solidi e alla riproduzione di ornati in rilievo (fig.9), fino ad arrivare alla figura che, anche se in misura minore dell'ornato, era talvolta necessaria per le arti industriali. Va sottolineato che Boito riteneva auspicabile proporre ai giovani studenti alle prime armi la copia di oggetti d'uso piuttosto che di opere d'arte, perché si trattava di oggetti conosciuti ai quali si possono più facilmente interessare.

Una volta che l'alunno aveva acquisito i rudimenti del disegno, gli dovevano essere impartiti gli elementi principali per distinguere e conoscere gli stili e saperli imitare (fig.10); solo allora l'allievo era pronto a comporre forme originali. Inoltre l'architetto era convinto che l'apprendimento dovesse avvenire prendendo a modello un repertorio univoco, sebbene come abbiamo già visto ritenesse il problema della sua individuazione aperto. Quel che è certo, però, è che in Italia mancavano a quella data testi adatti a supportare sia a livello iconografico che metodologico i giovani allievi e i maestri, fatto che indusse a rivolgersi all'estero per reperirli, come dimostra la bibliografia apposta in calce al manuale. Il termine di paragone utilizzato nelle lettere è del resto la *Miscellanea*

154 Cfr. Camillo Boito, *I principi del disegno...* cit., p. 8.

per i giovani studiosi del disegno di Giocondo Albertolli (1782-1805), un testo risalente a quasi un secolo prima che raccomandava come modello la decorazione plastica antica. Per questo nella loro prima redazione esse erano state pubblicate in concomitanza al repertorio l'*Ornamento di tutti gli stili*, allestito dallo stesso Boito e composto di trecento tavole¹⁵⁵; dato che in questo studio ci occupiamo prevalentemente di tessile, è bene ricordare che esclusivamente ad esso Boito dedicò più avanti un'appendice di 115 tavole: *Tessuti e altri ornamenti piani*. Colpisce che la gran parte delle tavole che riproducono oggetti antichi sia riconducibile a tessuti del XV e XVI secolo conservati in area tedesca, in particolare a Monaco (fig.11), che del resto Boito conosceva bene¹⁵⁶, così che i disegni contemporanei, rigorosamente in stile, siano ascrivibili a disegnatori tedeschi e svizzeri (fig.12 e fig.13), in particolare di San Gallo, sede di importanti industrie tessili e mai italiani. Una scelta iconografica che in parte rispecchia probabilmente le diffuse lamentele rispetto alla mancanza di manufatti tessili nelle collezioni museali italiane, ma dall'altra appare, per quanto riguarda i disegni moderni, totalmente esterofila, insinuando in chi sfoglia la raccolta il dubbio che il compilatore non abbia trovato esempi degni in patria.

Dopo l'uscita del testo di Boito vi fu chi mise in dubbio la validità dell'imitazione e dello studio degli stili, come l'assisiense professor Venanzi¹⁵⁷, che scrisse quattro lettere

155 In realtà il repertorio presentava una raccolta di tavole già apparse nella testata hoepliana "L'art et l'industrie", ultima versione di un periodico inizialmente stampato a Bologna (Litografia Giulio Wenk, 1869-1871) con il titolo *Guida per le arti e mestieri destinata a facilitare il loro progresso in ogni ramo speciale*. Cfr. F., *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento. A un maestro novello mandandogli le 303 tavole dell'opera "Ornamenti di tutti gli stili"*, in "L'ingegneria civile e le arti industriali", A. VIII, n. 7 (luglio 1882), p. 109; Ornella Selvafolta, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento...* cit., pp. 92 e segg. dove si sottolinea che i disegni proposti non brillano per novità. Il prezzo a portata di tutte le tasche appare dunque uno degli aspetti che garantiscono il successo dell'opera.

156 Cfr. Camillo Boito, *Gite di un artista*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Roma, De Luca, 1990, pp. 243-339. Il testo, pubblicato per la prima volta da Hoepli nel 1884, raccoglie scritti di Boito, relativi a viaggi da lui compiuti, comparsi nel ventennio precedente per lo più sulla "Nuova Antologia". I passi dedicati a Monaco evidenziano la forte impressione esercitata sull'architetto italiano dalla visita alla capitale della Baviera, oggetto nella prima metà del XIX° secolo di una politica culturale di rinnovamento che vide gli apporti, tra gli altri, dell'architetto von Klenze, e il costituirsi di importanti collezioni museali.

157 Cfr. Alessandro Venanzi, *Sull'insegnamento del disegno. Quattro lettere a proposito del libro "Gli elementi del disegno e gli stili dell'ornamento" di Camillo Boito*, Assisi, Froebel, 1883. La polemica è ricordata da Alfredo Melani in "Arte e Storia", nella forma di lettere firmate da Giovanni, il maestro destinatario dei *Principi...* e indirizzate a Boito, dove si discutono le critiche poste dal Venanzi in maniera sfavorevole a quest'ultimo. Cfr. Alfredo Melani, *Sull'insegnamento del disegno. Lettera di Giovanni al prof. C. Boito*, in "Arte e Storia", n. 15, A. II, aprile 1883, pp. 114-115 e Alfredo Melani, *Latis! Un'altra lettera di Giovanni al prof. Boito* in "Arte e storia", n. 20, A. II, maggio 1883, pp. 153-155.

in risposta a Boito, nelle quali esprimeva il suo disaccordo riguardo alle tempistiche dello studio dell'arte, che dovrebbe avvenire dopo e non prima aver avviato gli allievi alla composizione originale in modo da non condizionarli, e riguardo alla scelta dell'arte applicata come primo modello in luogo di oggetti d'arte pura.

Rispetto al problema della formazione, Alfredo Melani, una figura di spicco del dibattito sulle arti applicate del periodo, alla quale ci dedicheremo in seguito con maggiore impegno, pose invece nel 1888 l'attenzione sulla categoria degli insegnanti¹⁵⁸, cui lui stesso apparteneva, troppo spesso composta di “*amanuensi dell'arte*”, privi della cultura necessaria, che si limitavano a controllare il lavoro di copia senza favorire la riflessione sul modello.

Di fatto all'inizio degli anni Novanta Michelangelo Guggenheim, in un testo già citato, a proposito della Scuola d'arte applicata di Venezia, affermava ancora che essa si comportava più come un'accademia e, più che buoni artieri ricchi di un'esperienza didattica-pratica, aveva sfornato solo qualche buon disegnatore¹⁵⁹; l'insegnamento si rivelava dunque ancora inefficace, anche se alcuni passi nel frattempo erano stati mossi. Anche la già citata Commissione centrale per l'insegnamento artistico istituita nel 1884 ebbe, come vedremo, tra le sue priorità proprio l'estensione dell'insegnamento del disegno alle scuole primarie e l'allestimento di supporti didattici, *in primis* raccolte di modelli sotto ogni forma possibile (gessi, incisioni, fotografie).

Prima di addentrarci ulteriormente nel problema della formazione è però necessario alludere brevemente all'organizzazione scolastica dello stato italiano, per comprendere come le istanze e le proposte riguardanti le arti applicate e l'insegnamento pratico e professionale potessero essere accolte.

Il sistema scolastico¹⁶⁰ elaborato ai tempi dell'unificazione faceva capo alla legge Casati (1859), a sua volta derivata da una legge sabauda, la Boncompagni, che era di impianto sostanzialmente conservatore, come già apparve evidente all'epoca: il fulcro dell'istruzione era il liceo ginnasio, al quale avevano accesso i giovani delle classi privilegiate, mentre più trascurata era l'educazione tecnica e professionale; la prima fu

158 Cfr. *Introduzione* alla prima edizione in Alfredo Melani, *Arte decorativa antica e moderna*, Milano, Hoepli, 1907, pp. 1-10 (Vd. Appendice Testi).

159 Cfr. Michelangelo Guggenheim, *Per l'arte applicata all'industria in Venezia...* cit., pp. 8-9.

160 Tra i contributi più classici alla storia della scuola italiana: Dina Bertoni Jovine, *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Editori Riuniti, 1976² [1967].

concentrata nei centri maggiori, e la seconda totalmente trascurata e lasciata all'iniziativa privata. Un aspetto questo che era in parte, probabilmente, parallelo al ritardo tecnologico di cui soffrivano tanti comparti della produzione della penisola.

Ma è in generale tutto l'ambito dell'educazione popolare che veniva lasciato in disparte, relegato in fondo ad una lista di necessità primarie insoddisfatte, specie nelle regioni centrali e meridionali.

Non si tratta di miopia o disinteresse, ne' di problemi troppo recenti per individuarne una possibile soluzione, e per dimostrarlo basta citare le osservazioni di Cesare Correnti risalenti a qualche decennio prima dove denunciava l'inadeguatezza della formazione professionale:

*“È precisamente il principio corporeo dell'educazione popolare che noi vediamo negletto: è l'imitazione alla pratica tecnica, al mestiere, che noi vediamo abbandonata al vago ed indisciplinato tirocinio dell'officina privata. Noi vogliamo educare i fanciulli del nostro popolo a riflettere, a pensare, a pensare, ad inventare, ma poi li lasciamo ancor teneri e deboli ricader sotto il giogo della vecchia e degradata industria, in mezzo alla pressione delle pratiche volgari; li educiamo ad una soverchia astrazione, per poi vederli incatenati al cieco empirismo della bottega, dibattersi invano per applicare le formule che loro abbiamo insegnato”*¹⁶¹

Tuttavia nell'Italia unitaria altre apparivano le priorità, tanto che nella stessa classe intellettuale italiana si manifestavano posizioni, come questa di Pasquale Villari, che provocatoriamente giustificavano la poca attenzione al problema, che si ridimensiona davanti all'esasperante indigenza delle classi popolari:

“Che volete che faccia dell'alfabeto colui al quale manca l'aria e la luce, che vive nell'umido, nel fetore, che deve tenere la moglie e le figlie nella pubblica strada tutto il giorno? Se gli date l'istruzione, se gli spezzate il pane della scienza, come oggi si dice, risponderà come ho inteso io: ‘lasciatemi la mia ignoranza, poiché mi lasciate la mia miseria’”.¹⁶²

Al di là dell'elemento provocatorio, si diffuse una certa sfiducia nell'ottimismo illuministico, come sottolineava Francesco De Sanctis nello stesso anno:

161 Cfr. Cesare Correnti, *Questioni tecnologiche che verranno discusse nel venturo Congresso Napoletano* in “Lo spettatore industriale”, vol. II, 1845, p. 223.

162 Cfr. Pasquale Villari, *La scuola e la questione sociale* in “Nuova antologia”, novembre 1872, cit. in Dina Bertoni Jovine, *La scuola italiana dal 1870...* cit. p. 16.

Conoscere non è potere. Vagheggiamo un non so che di enciclopedico nella gioventù; abbiamo aumentata la serie delle sue conoscenze e non perciò abbiamo aumentata la forza del suo cervello, né la forza del suo carattere. Con questi preludii allarghiamo la nostra azione alle classi basse, vogliamo spandere i lumi del secolo, come si dice, spezzare il pane della scienza... ma il nostro male è l'anemia; l'istruzione può illuminare il nostro intelletto, non può sanare la nostra volontà¹⁶³.

Il periodo posteriore all'unificazione vide dunque un calo delle risorse messe a disposizione della scuola che di fatto rappresentarono un'ulteriore battuta d'arresto, sebbene Cesare Correnti, diventato ministro, sperasse, con ottimistiche previsioni, di razionalizzare il sistema durante l'incarico che ricoprì per due volte (nel 1867 e tra 1869 e 1872).

In Italia le istanze positiviste erano portate da Carlo Cattaneo, Pasquale Villari, Roberto Ardigò, che premevano per un allargamento dell'educazione alle classi popolari, purché si trattasse di un'educazione non letteraria, più legata alla vita pratica, a saperi scientifici applicabili alla vita di tutti i giorni, all'esperienza. Tra coloro che sposavano queste tesi era anche Giuseppe Sacchi, fondatore della Società di pedagogia italiana e degli "Annali Universali di Statistica", importante strumento per leggere le vicende dell'educazione dell'epoca¹⁶⁴. Inoltre si andavano diffondendo in Italia le posizioni del pedagogista tedesco Friedrich Fröbel (1782-1852), che riteneva l'attività umana, il lavoro e dunque, nei bambini, il gioco, espressione di una creatività instillata dalla divinità nell'uomo. Proprio il tema dell'ingresso del lavoro nel mondo dell'istruzione italiana venne affrontato in occasione del Congresso Pedagogico di Napoli.

E sebbene Fröbel si concentrasse in particolare sull'istruzione della prima infanzia, le sue teorie dovettero essere evidentemente prese in considerazione anche nell'organizzazione delle tappe successive del sistema educativo italiano, rivalutando per altre vie la cultura pratica che anche il positivismo approvava. Alcuni assunti froebeliani, come la necessità di riconoscere ed assecondare le inclinazioni naturali del

163 Cfr. Francesco De Sanctis, *La scienza e la vita*, discorso letto all'Università di Napoli, 1872, cit. in Dina Bertoni Jovine, *La scuola italiana dal 1870...* cit. p. 17.

164 La rivista milanese, all'epoca compilata da Giuseppe Sacchi, aveva nel tempo coagulato attorno a sé i maggiori esponenti del pensiero politico ed economico in Italia: Carlo Cattaneo, Melchiorre Gioia, Gian Domenico Romagnosi e Cesare Correnti.

bambino, erano peraltro condivisi anche da Ruskin¹⁶⁵ a proposito dell'educazione artistica¹⁶⁶.

In Italia erano comunque presenti scuole deputate all'istruzione professionale, spesso legate a situazioni locali, come dimostra la *Relazione* premessa ai *Decreti sulle Scuole professionali per gli operai* presentata al Re dal Ministero di Agricoltura Industria e Commercio nel 1871¹⁶⁷, dove si richiama l'attenzione non tanto sulle scuole tecniche, istituite dalla legge Casati del 1859, quanto su quegli "stabilimenti d'istruzione" destinati alla formazione degli operai, tra i quali alcuni definiti "pregevolissimi"; ma la relazione rilevava soprattutto la difformità dei mezzi e dell'efficacia delle varie istituzioni. L'idea era dare organizzazione nazionale a questa selva di scuole spesso nate da iniziative private. Il termine di paragone usato era quello della Germania, definito il paese dove l'istruzione artistico industriale era più progredita¹⁶⁸.

All'istruzione professionale erano riconosciuti due obiettivi principali: temprare i giovani affinché la produzione di domani fosse "più eletta e copiosa ed a facil prezzo", ma anche "elevare nell'operaio la moralità e la dignità dell'uomo". A questa data, comunque, le indicazioni del Ministero riguardo l'eventuale riforma dell'insegnamento dell'arte applicata suggerirono un discutibile abbandono dell'insegnamento scientifico, in quanto esso avrebbe potuto essere impartito solo in modo fuggevole e superficiale sottraendo tempo all'istruzione pratica, senza generare una reale comprensione. Scettico era anche l'atteggiamento verso l'apprendimento in officina, dove mancava l'ingrediente principale della vita reale, cioè il tornaconto economico. I principali contenuti che avrebbero dovuto esprimere i programmi di queste scuole erano conoscenze minime di fisica meccanica e scienze, direttamente connesse allo svolgimento dell'attività per la quale si preparavano gli alunni, oltre a corsi di geometria

165 Cfr. John Ruskin, *Economia politica...* cit.

166 Di fatto in Italia le scuole che vengono ricordate per aver introdotto il lavoro manuale nei loro programmi per prime sono le aziende agricole modello istituite da Cosimo Ridolfi a Melegnano e quelle di Niccolò Puccini a Pistoia.

167 Cfr. ACS, Fondo Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, busta 371 "Scuole. Affari Comuni 1870-1880, Relazione sulle scuole d'arti e mestieri presentata a S. M. nell'udienza del 5 agosto 1871".

168 Non a caso il Ministero commissionerà a Luigi Gabba, direttore e professore della Scuola Professionale di Biella, una lunga relazione sull'insegnamento industriale, professionale e d'arti e mestieri nella Germania e nel Belgio. La scuola professionale di Biella, fondata nel 1869, era oggetto di un ordinamento sperimentale del Ministero. Gabba collaborerà anche con la Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri di Milano per l'attivazione di una scuola per tintori. Cfr. ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, cit.

e disegno. Si alludeva anche alla necessità di tenere separato l'insegnamento per i giovani che avevano appena terminato il ciclo di studi obbligatorio da quello destinato a coloro che già esercitavano la professione, ai quali sarebbero stati indirizzati corsi serali e domenicali, per impostare l'insegnamento a seconda delle diverse esigenze. Erano però ammesse inevitabilmente deroghe, data la miriade di situazioni legate alle industrie locali che tali istituti dovranno affrontare, tenendo presente che solo in presenza di produzioni forti e radicate acquistava senso l'istituzione di una scuola e non viceversa: non poteva essere cioè l'istituzione di una scuola a generare o a dare impulso ad un'industria nuova. Si trattava di un modello opposto a quello seguito nella maggior parte dei casi dalle iniziative legate all'artigianato tessile che andremo ad analizzare. Ma sono queste le basi sulle quali vennero fondate le scuole d'arti e mestieri poste sotto il controllo del Museo Artistico Industriale di Torino.

Incredibilmente vasto e vario risultava dunque lo stuolo di istituti operanti nella penisola: scuole d'arti applicata, d'arte e mestieri, scuole professionali maschili e femminili, convitti, scuole normali, opere pie; al momento dell'Unità la giurisdizione sopra l'istruzione tecnico professionale fu attribuita al Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, nonostante successivi riordinamenti, che implicarono il passaggio al Ministero della Pubblica Istruzione e viceversa, aumentassero non poco la confusione e determinassero anche problemi di giurisdizione¹⁶⁹. Dopo il 1878, ad esempio, gli Istituti tecnici rimasero sotto il controllo del Ministero della Pubblica Istruzione, mentre l'istruzione professionale, che si divideva principalmente in scuole d'arte applicata e scuole d'arti e mestieri, faceva capo al Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. Sebbene la differenza tra le ultime due tipologie di scuola rimanesse poco articolata a causa della forte relazione degli istituti con il territorio¹⁷⁰, nel primo caso la finalità sembra essere la formazione di artefici versati in diverse discipline che richiessero preparazione artistica, mentre nel secondo la specializzazione in campo tecnico-

169 Tra 1877 e 1878 il Ministero d'Agricoltura Industria e Commercio viene prima soppresso (Regio Decreto del 26 dicembre 1877) e successivamente ricostituito (Regio Decreto del 30 giugno 1878). Perciò in questo periodo molti istituti scontano diversi passaggi di giurisdizione. Esempi significativi di questo problema si riscontrano nel carteggio tra i due Ministeri conservato in ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, cit. Cfr. in particolare la Relazione al Ministro del 1 gennaio 1879 del Capo della Direzione Romanelli.

170 Tentativi di riordinamento risalgono ai primi anni Ottanta, quando il Ministro Cairoli emana una circolare per favorire l'istituzione di corsi serali e domenicali, e il Ministro Miceli pochi mesi dopo invita alla pubblicazione di statuti, orari, programmi. Cfr. *Annali dell'Industria e del Commercio*, n. 6, pp. 10, 13, 1880.

scientifico; ad esse si affiancarono scuole speciali, destinate alla formazione in una determinata attività, e le scuole femminili. A questa situazione già complessa, andava aggiunto che la natura di queste scuole faceva sì che nello stesso gruppo si ritrovassero sia scuole che effettivamente dovevano misurarsi con la pratica artistica, sia istituti che preparavano minatori o si occupavano di enologia, un dato che non favoriva certo un intervento accentratore che riformi e riorganizzi il sistema¹⁷¹.

Lo stato italiano, tra anni Settanta e Ottanta, prese comunque atto della necessità di dare impulso all'istruzione tecnica e professionale e cercò di mettervi ordine, prendendo evidentemente coscienza del fatto che, come affermerà di lì a poco Pasquale Villari, il disegno avrebbe potuto essere il “*carbon fossile*” dell'Italia¹⁷². Nel 1878 fu ricostituito il Consiglio Superiore per l'Istruzione Professionale e Industriale, e il Ministro della Pubblica Istruzione De Sanctis, dopo esiti malsicuri della partecipazione italiana all'esposizione di Parigi 1878, inviò una circolare agli istituti dove chiedeva saggi di disegni degli alunni da sottoporre al giudizio di un'apposita commissione, la quale ne avrebbe stabilito la qualità al fine di intraprendere eventuali azioni di miglioramento dei programmi e dei metodi d'insegnamento del disegno¹⁷³. Emblematica in questo frangente risultò la relazione inviata dalla Scuola d'arti e mestieri di Fabriano, che descrisse dettagliatamente lo studio del disegno al suo interno come un'attività di pochissimo profitto per gli studenti, se non d'intralcio alla loro formazione.

171 Anche il principe Odescalchi lamenta questa pluralità di intenti nella discussione parlamentare relativa all'approvazione del bilancio del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, intervenendo in merito alla questione della scelta degli istituti da sovvenzione, lamentando la confusione con una similitudine quanto mai riuscita, riferita all'esposizione relativa all'istruzione professionale tenutasi all'Esposizione di Milano del 1881: “*Sembrava un coro, dove ognuno cantasse suonando alla sua maniera*”. All'interno della stessa discussione, alla quale tra gli altri partecipano anche Marco Minghetti e Ferdinando Martini, il problema dell'attribuzione di competenze a scuole e musei viene sollevato più volte, sottolineando peraltro che i funzionari del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio possono efficacemente intervenire laddove si insegna il mestiere a minatori e scalpellini ma, data la loro impreparazione in campo artistico, non possono che essere semplici spettatori nei confronti delle mancanze delle scuole di disegno che dovrebbero controllare. Il Ministro in carica, Domenico Berti, interviene segnalando che anche in Francia il Ministero dell'Industria ha sollevato il medesimo problema, senza negarne l'esistenza. Cfr. *Atti Parlamentari, Legislatura XV, I Sessione, tornata del 1 marzo 1884*, cit.

172 Cfr. Pasquale Villari, *Questioni d'arte, suggerite dalle recenti esposizioni* in “Nuova antologia”, 15 febbraio 1883.

173 Cfr. ACS, Fondo Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, busta 371... cit., Circolare n. 545 del 18 aprile 1878 ai Presidenti delle Giunte di Vigilanza e ai Presidi degli Istituti tecnici e nautici e ai Presidenti dei Consigli Direttivi e Direttori delle Scuole Professionali, e relative risposte.

Vennero inoltre commissionate una lunga teoria di relazioni e inchieste sull'insegnamento artistico industriale tenuto negli altri paesi europei: dopo quella di Luigi Gabba, fu il turno ad esempio di Demetrio Salazaro¹⁷⁴, e infine di Baldassarre Odescalchi e Raffaele Erculei, che pubblicarono la loro relazione, già più volte citata, sugli "Annali d'Industria e Commercio" nel 1880. Ma accadde anche il contrario, e nel 1885 fu ad esempio lo storico e critico dell'arte Marius Vachon a stilare per il Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts un *Rapport*¹⁷⁵ sui musei e le scuole italiane, che notava per prima cosa che:

*"L'Italie, dont le mouvement national est postérieur ... s'efforce, par une activité prodigieuse, de regagner le temps perdue et trouve déjà à cette heure dans un prospérité croissante la récompense de son énergie et de sa costance à reconstituer son vieux patrimoine artistique"*¹⁷⁶

Vachon sottolineava come l'apertura di nuove vie di comunicazione avesse invaso l'Italia di prodotti stranieri, provocando una reazione contro la decadenza artistica che induceva il pubblico a scegliere i primi piuttosto che quelli nostrani. Il fermento descritto aveva tra le sue maggiori peculiarità proprio quello di essere "*locale e provinciale*" e non gestito unicamente dall'alto, alimentato per lo più da privati, da industriali, collezionisti, o dalle istituzioni civiche, che risultavano il vero punto di forza del sistema italiano il quale, al momento della stesura del rapporto, era per l'appunto in un momento di riorganizzazione che difficilmente avrebbe previsto il ritiro dell'autonomia da parte delle istituzioni statali, che puntavano peraltro sulla riqualifica delle produzioni artigianali locali.

Nel novero di queste febbrili attività fu, intorno al 1880, la pubblicazione di una serie di documenti volti ad uniformare l'offerta scolastica italiana relativa alle arti applicate, sebbene l'autonomia didattica fosse gelosamente custodita in virtù della necessità di conservare le tradizioni regionali¹⁷⁷; gradatamente però lo Stato Italiano, quale

174 Cfr. Demetrio Salazaro, *Sulla necessità d'istruire in Italia dei musei industriali artistici con le scuole di applicazione: pensieri e proposte*, Napoli, Castaldi, 1878.

175 Cfr. Marius Vachon, *Rapport a M. Edmond Turquet Sous-Secrétaire d'État au Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts sur la mission confié en 1885 ayant pur but d'étudier les musées et écoles d'art industriel et la situation des industries artistiques en Italie, en Autriche-Hongrie et en Russie, suivita nel 1888 da un documento simile riguardante Gran Bretagna, Germania e Belgio*, in Fondo Alfredo Melani, conservato presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia.

176 Ibidem, p. 5.

177 Cfr. *Annali dell'industria e del commercio. 1885 Atti della Commissione centrale per l'insegnamento*

maggiore finanziatore, tendeva a intervenire in maniera più marcata. Ancora all'inizio degli anni Novanta però, Michelangelo Guggenheim denunciava il difetto di controllo sulla didattica, che sarebbe stato auspicabile uniformare, pur riconoscendo che tale bisogno si scontrava con l'esistenza di una miriade di tradizioni locali da sviluppare; uno scoglio, quest'ultimo, che appariva insuperabile all'attuazione di un controllo centrale davvero efficace¹⁷⁸.

Alla fine del 1883 era stata però istituita con regio decreto la Commissione per l'insegnamento artistico industriale¹⁷⁹, che ha il compito di

*“prendere ad esame il tema della istruzione scolastica artistica e industriale ed additare al Governo i provvedimenti acconci a diffonderla con maggiore efficacia nelle classi operaie italiane”*¹⁸⁰

Tra i suoi obiettivi principali vi era l'istituzione di Musei Artistici Industriali e il miglioramento di quelli già costituiti, favorendo la loro collaborazione con le scuole, alle quali dovranno essere forniti modelli e strumenti didattici. Ne facevano parte principalmente intellettuali e politici che si spendevano già da diversi anni per l'istituzione di scuole e musei e per la riqualificazione delle nostre produzioni come Camillo Boito, Gaetano Filangeri, Baldassarre Odescalchi, Luigi Mussini e altri ecc. ecc¹⁸¹.

artistico industriale, Roma, Eredi Botta, 1885,

178 Cfr. Michelangelo Guggenheim, *Per l'arte applicata all'industria in Venezia...* cit.

179 La Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale (CCIAI) è stata oggetto recentemente di un approfondito studio storico volto a ricostruirne l'operato, finora trascurato. Cfr. Annalisa Barbara Pesando, *Opera vigorosa per il gusto artistico delle nostre industrie. La Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale e “il sistema delle arti” (1884-1908)*, Milano, Franco Angeli, 2009.

180 Cfr. Regio decreto del 16 marzo 1884, che fissa anche alcuni dei componenti della Commissione.

181 Il decreto del 23 ottobre 1884 designa come membri fissi il Direttore del Museo artistico industriale di Roma (Raffaele Erculei), il Direttore del Museo artistico industriale di Napoli (Filippo Palizzi, che non presenzierà mai alle riunioni a causa di un episodio precedente che aveva reso tesi i rapporti con le istituzioni pubbliche), il Direttore della Scuola Superiore d'arte applicata all'industria di Milano (Luigi Cavenaghi), il Direttore della Scuola professionale per le arti decorative industriali di Firenze (Augusto Passaglia), il direttore della Scuola d'arte applicata all'industria di Venezia (Guglielmo Stella), e alcuni deputati: il marchese Carlo Ginori Lisci, il professor Ferdinando Martini, futuro Ministro della Pubblica Istruzione, il professore e pittore Giuseppe Merzario, Marco Minghetti, il Principe Baldassarre Odescalchi, Luigi Mussini, pittore e direttore dell'Istituto d'arte di Siena; e ancora Biagio Placidi, assessore del Comune di Roma, il Conte Alessandro Rossi, deputato e industriale laniero, il Principe di Satriano Gaetano Filangieri, promotore del M.A.I. di Napoli, l'architetto romano Giovanni Montiroli, il professor Camillo Boito, il professor Giuseppe Colombo, docente presso l'Istituto tecnico superiore di Milano, il professor Ferdinando Mazzanti, che insegna disegno ornamentale presso il Regio Museo industriale di Torino, il Direttore Capo della Divisione Industria e Commercio del Ministero Antonio Monzilli, l'Ispettore delle Industrie e

I lavori furono suddivisi tra tre Sottocommissioni che riguardavano rispettivamente i Musei d'arte industriale, le Scuole d'arte applicata all'industria e la più volte citata estensione dell'insegnamento del disegno in tutte le scuole.

Tra le iniziative sostenute dalla commissione era la pubblicazione, in collaborazione con il Ministero dell'Istruzione, di un'opera di "ornato italiano", che avrebbe dovuto raccogliere immagini relative ad opere d'arte italiane e comporre un repertorio totalmente nazionale. La commissione durante i suoi lavori non aveva infatti individuato che poche opere già editate conformi a questi scopi, come il periodico francese *L'art pour tous*, il repertorio di August Dupont Auberville *Ornaments des tissus* (1877)¹⁸², quello italiano dell'abate Oderisio Piscicelli *Paleografia artistica di Montecassino* (pubblicata in diversi fascicoli tra 1876 e 1884), della quale parleremo in seguito, la *Grammar of the Ornament* di Owen Jones¹⁸³, che si pensò inizialmente di distribuire come libro di testo, oltre ai testi di Racinet, alla quale i commissari facevano riferimento continuamente. Inoltre si auspicava l'allestimento di pubblicazioni illustrate di modelli divise per materia e disciplina, eleggendo a modello i cataloghi del South Kensington Museum: se però l'istituzione inglese poteva avvalersi quasi completamente delle sue collezioni, più difficile risultava la selezione delle opere in Italia, che avrebbe costretto a infinite peregrinazioni. Naturalmente le difficoltà aumentavano esponenzialmente parlando delle riproduzioni in gesso di tali modelli, anch'essa nei progetti della commissione; anche in questo caso una possibile soluzione fu fornita dall'osservazione dell'attività del South Kensington Museum e delle sue officine per la riproduzione di gessi, tanto che si pensò di impiantarne di analoghe anche presso il

dell'insegnamento industriale (Virginio De Francisci). Con lo stesso decreto si nomina segretario della Commissione il Segretario del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, l'avvocato Cesare Palopoli. Con il Regio Decreto del 21 maggio 1885 viene nominato presidente Marco Minghetti. Ad essi si aggiungeranno alcuni delegati dal Ministero della Pubblica Istruzione: il marchese Emilio Visconti Venosta, Ettore Ferrari, il commendatore Filippo Prosperi, il professor Luigi Rosso, il cavaliere Achille D'Orsi, il commendatore Francesco De Renzis e il cavalier Francesco Bongiovannini. Cfr. *Annali dell'industria e del commercio. 1885...* cit. e ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, busta 522a. Partecipano ai lavori anche Guglielmo De Sanctis, membro del consiglio direttivo del M.A.I. di Roma, Oreste Lattes, Cesare Mariani, Michelangelo Guggenheim, Attilio Simonetti, Raffaello Ogetti.

182 Cfr. August Dupont Auberville, *Ornaments des tissus*, Parigi, Ducher, 1877.

183 Che pure viene considerata criticamente nel contesto della rivista *Arte italiana decorativa e industriale*, dove si evidenzia la pecca relativa alla mancanza di descrizione completa degli oggetti e delle architetture da dove vengono tratti i motivi decorativi. Cfr. *Programma* in "Arte italiana decorativa e industriale", A. I, n. 1, 1891, p. 7; Ornella Selvafolta, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento...* cit., pp. 90-91.

Museo Artistico industriale di Roma. L'altra necessità impellente sul piano dei modelli era quella di affrancarsi dalla dipendenza della stampa periodica straniera, dalla quale dipendevano gli istituti per l'aggiornamento. Le riviste d'arte decorativa più diffuse erano infatti per lo più pubblicate in Francia, o in Italia a partire però da *clichés* francesi. La risposta della Commissione fu la pubblicazione, a partire dal 1890, della rivista "Arte italiana decorativa ed industriale"¹⁸⁴ che, prima rivista italiana completamente dedicata all'argomento, per decenni assolse al compito di propositrice dei modelli e di organo dell'istituzione che l'aveva fortemente voluta.

Quello dei testi e del supporto iconografico appare un problema piuttosto scottante, che iniziative come quelle di Boito a proposito del disegno si proponevano di colmare. Ma manca comunque una "grammatica dell'ornamento" assimilabile a quella sviluppata da Charles Blanc in Francia e da Jones in Gran Bretagna.

D'altro canto non mancarono posizioni critiche nemmeno rispetto al mezzo espositivo, ritenuto all'epoca uno tra gli strumenti maggiormente validi per la formazione delle maestranze: Guggenheim, giudicò l'Esposizione delle scuole artistico industriali a Roma tenuta nel 1891 un mezzo superficiale per giudicare l'operato degli istituti, specie con un preavviso breve come quello dato, e trasse la conclusione che l'importanza strategica di tali insegnamenti in Italia ancora non è stata compresa.

L'opera divulgatrice di Alfredo Melani e l'avvento dello Stile Nuovo

Dopo l'intervento di Camillo Boito, Baldassarre Odescalchi, in una già citata discussione parlamentare¹⁸⁵, sottolineò come, anche al di fuori del ristretto ambito specialistico della CCIAI, in Italia, ancora alla metà degli anni Ottanta, si avvertisse l'esigenza di trovare buoni testi che potessero divenire strumenti didattici per gli artefici in formazione, i quali, come abbiamo visto, dovevano accontentarsi per lo più di testi stranieri, seppur blasonati, come quelli di Jones o Racinet. Fortunatamente, senza attendere l'esito della difficile incubazione dell'opera di *Ornato Italiano* che la CCIAI avrebbe dovuto sfornare, proprio in quegli anni inizia l'attività di uno dei maggiori

184 Pubblicata inizialmente dal veneziano Ongania, passò successivamente ai tipi Hoepli.

185 Cfr. Atti Parlamentari, Legislatura XV, I Sessione, tornata del 1 marzo 1884, cit.

divulgatori artistici del periodo, Alfredo Melani¹⁸⁶, che anzi proprio nello stesso 1884 inaugurava la sua collaborazione con il principe della manualistica italiana¹⁸⁷, l'editore milanese Hoepli¹⁸⁸, pubblicando il primo volume della sua monumentale *Architettura italiana*. Prendeva avvio così una serie di manuali dedicati rispettivamente alla pittura, alla scultura, all'arte decorativa¹⁸⁹, che devono considerarsi come opere destinate ad un'ampia divulgazione, non all'approfondimento e allo studio, tanto che l'autore precisava di non sentire l'esigenza di inserire un apparato di note, rimandando ad altre sue pubblicazioni dal carattere più specialistico¹⁹⁰. Accanto a questi manuali, Melani attese, a partire dagli anni Ottanta, alla preparazione di alcune raccolte di modelli (fig.14 e 15):

186 Alfredo Melani è una personalità forse non abbastanza studiata di questo periodo; nonostante il suo apporto sia registrato da tutti gli studi che descrivono il dibattito critico sugli stili e l'avvento del Floreale in Italia, gli ultimi vent'anni ci hanno regalato solo due studi monografici sul suo conto, peraltro cronologicamente molto vicini tra loro: l'antologia critica, *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia* curata da Maria Luisa Scalvini e Fabio Mangone, (Officina Edizioni, Roma, 1998), che ha il merito di proporre una bibliografia ragionata che raccolga l'immenso numero di opere dell'architetto pistoiese, ma che dal punto di vista della scelta dei testi si orienta verso quelli più strettamente legati alla pratica architettonica, e lo studio di Maria Giovanna Maestrelli, *Alfredo Melani: architetto, storico e critico dell'architettura*, Pistoia, Pontecorboli, 2001, che analizza i principali aspetti della sua produzione critica e progettuale, oltre che il più recente Gianluca Chelucci, *Alfredo Melani. Note per una biografia*, in "DecArt", n. 2, 2004, pp. 3-11.

187 Alfredo Melani all'epoca collaborava già con diverse riviste e aveva già pubblicato uno studio sul palazzo comunale di Pistoia, sua città d'origine (*Jules Gailhabaud e il palazzo comunale di Pistoia. Osservazioni*, Rossetti, Pistoia, 1880), e una monografia su Dupré (*Dupré*, Roma, Tipografia Romana, 1882).

188 La collaborazione con Hoepli di Melani non avrà soluzione di continuità, grazie alla consonanza di intenti tra l'architetto e il celebre editore di manuali. La Hoepli inaugura la collana "Artistica" proprio con il suo volume *Architettura antica e moderna* nel 1884. Molti sono i testi di nostro interesse che vengono qui ripubblicati, come la terza edizione de *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento* di Camillo Boito (1887). La gran parte dei titoli vedrà nuove edizioni anche al di fuori di essa, che si esaurisce nel 1897 al numero 32. Cfr. Alessandro Assirelli, *Un secolo di manuali Hoepli, 1975-1971*, Milano, Hoepli, 1971; C. Di Masi, G. C. Moroni, A. Ajello, *Emmeacca. Catalogo dei Manuali Hoepli dal 1875 al 1945*, Dragan & Bush Editore, 2006.

189 Cfr. *Scultura italiana. Parte prima e seconda. Statuaria e scultura ornamentale con note sulle arti minori che si riferiscono alla scultura*, 1ª ed. Milano, Hoepli, 1885, edito successivamente più volte come *Manuale di scultura italiana antica e moderna*; *Pittura italiana. Parte prima. Pittura italica primitiva etrusca, italo greca, romana, di Ercolano e di Pompei, pittura cristiana delle Catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Guido da Siena, ecc. e Parte seconda e terza. Pittura del Rinascimento, dei grandi precursori del Rinascimento classico, del Rinascimento classico e delle scuole che ne derivarono; pittura degenerata e moderna...* 1ª ed. Milano, Hoepli, 1885-1886, 2 voll., riedito e aggiornato più volte successivamente; *Decorazione e industrie artistiche. Con una introduzione sul presente e l'avvenire dell'industrie artistiche nazionali e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di una abitazione privata. Volume I. Antichità e Medioevo e Volume II. Evo Moderno*, 1ª ed. Milano, Hoepli, 1888-1889. 2 voll.; riedito aggiornato come *Arte decorativa antica e moderna* (1907, con l'aggiunta di un capitolo sull'Arte nuova; 1922).

190 Cfr. *Preliminari* in Alfredo Melani, *Arte decorativa...* cit., p.11, n. 1. Tra queste ultime l'autore annovera *Dell'ornamento nell'architettura* (2 voll. editi nella Biblioteca internazionale dell'ingegnere, dell'architetto e del decoratore, Vallardi, 1901) e le dispense *L'arte nell'industria*, uscito per Vallardi tra 1902 e 1912.

nel 1886 pubblicò *L'Ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche. Raccolta di 40 tavole dorate inargentate e in colori contenenti più di trecento motivi ornamentali scelti fra i più belli delle arti e delle industrie artistiche antiche medievali e moderne per uso delle scuole e degli artisti*, nel 1888 *Arte italiana. Raccolta di 150 tavole di modelli architettonici figurativi e ornamentali di diverso stile...*¹⁹¹. Se queste pubblicazioni sono certamente da ricondurre al già descritto fermento registrato nel settore educativo, è interessante notare come nello stesso anno Melani si avvicinasse con un modellario antico, del quale curò la ristampa: la *Corona delle Virtuose donne*¹⁹² di Cesare Vecellio, prima di una serie di pubblicazioni dedicate al mondo femminile, in particolare tre serie di modelli per ricamo edite tra 1892 e 1895. Su di esse torneremo, ma possiamo già contestualizzarle ricordando la consuetudine che Melani, insegnante presso il Conservatorio femminile di Milano, intratteneva con questo pubblico. Insegnante Melani era anche presso la Scuola d'arte applicata di Milano, di recente istituzione, della quale divenne il secondo direttore dopo Luigi Cavenaghi.

Nel medesimo anno dell'ultima serie di modelli per ricamo comparve anche *Ebanisteria artistica. Nuova collezione. Cento tavole con 200 e più disegni di mobili di vari stili e la ornamentazione inerente*, e nel 1896 lo stesso *Manuale dell'ornatista* fu corredato da una dozzina di tavole sciolte. Infine, per rimanere nell'ambito delle pubblicazioni con fine didattico-pratico, compare nel 1898 *Modelli d'arte decorativa italiana raccolti con diligenza et industria fra i disegni di maestri antichi della Regia Galleria degli Uffizi*; una corposa appendice di tavole è presente anche in un'opera di maggior respiro come *L'arte nell'industria* (1902-1912, fig.16 e 17)¹⁹³; era così confermata l'importanza dello studio dei modelli antichi come base imprescindibile della progettazione artistica e della lavorazione artigianale. La tavola sciolta che riproduceva i modelli più alti e famosi di una determinata tecnica assicurava versatilità massima, o comunque maggiore di quella del calco chiuso in laboratori di scuole e musei industriali, favorendo la diffusione del modello oltre che maggiori possibilità di confronto. Appesa alle pareti, sfogliata, passata

191 Qui troviamo opere di Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Cima da Conegliano, dei due Sansovino, Andrea Contucci e Jacopo Tatti, Andrea Previtali, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga, Giorgio Vasari, Giambologna, Bernardino Poccetti, Vincenzo Scamozzi.

192 *Pizzi moderni di Cesare Vecellio*, a cura di Alfredo Melani, Milano, Hoepli, 1886.

193 Idem, *L'arte nell'industria. Lavori di legno e pastiglia - lavori di metallo - lavori di pietra, marmo, alabastro, ceramica, mosaico, vetro - lavori di osso e avorio - lavori tessili, carte da parati e cuoi decorati - ricami, pizzi, cartelloni, stampe, ecc.*, Milano, Vallardi, s.d. (1902-1912)

di mano in mano, la raccolta di tavole diventa perciò protagonista dell'intensa attività editoriale del divulgatore.

Il percorso della sensibilità critica di Melani si snodava dunque a partire dalla constatazione di un'architettura eclettica e storicista, per giungere alla riflessione sull'arte decorativa, sull'insegnamento della tecnica e della teoria, fino a fare del critico pistoiese un convinto propugnatore dell'Arte Nuova. La riscoperta e il recupero delle tecniche decorative e delle iconografie antiche e folcloriche era imprescindibile in un'ottica di divulgazione delle forme artistiche e di formazione degli artefici, ma era finalizzata a dare nuovo corso alla maestria tecnica che secoli di dinastie artigiane si erano tramandate. Si sottolineava dunque l'importanza dello studio teorico del passato, ma senza concedere che esso imbrigliasse la creatività del singolo artefice. Melani, inserendosi a pieno nel suo tempo, riconosceva al popolo italiano un genio proprio e riconducibile ai grandi artisti che la penisola aveva visto succedersi nei secoli passati, come dimostra il violento attacco contro Edoardo Scarfoglio, il quale dalle pagine del "Capitan Fracassa" l'aveva messo in dubbio¹⁹⁴. Questo senso artistico per lui esisteva e doveva solo essere educato per dare frutto.

La nuova libertà garantita a Melani dal suo discusso metodo di insegnamento sfociò inevitabilmente nell'accoglienza delle proposte Art Nouveau, pur senza demonizzare il portato della tradizione. Affrontando la produzione critica e divulgativa di Melani dunque è necessario prendere in considerazione il problema della penetrazione in Italia delle istanze floreali, perché dello Stile Nuovo, o Dolce stil nuovo¹⁹⁵, il critico pistoiese fu uno dei massimi promotori nella penisola, insieme a Emilio Thovez e Vittorio Pica¹⁹⁶. In maniera più o meno categorica, la maggior parte degli studi sul Liberty italiano¹⁹⁷

194 Cfr. Alfredo Melani, *Da una domenica all'altra* in "Arte e storia", A. II, n. 6 (febbraio 1883), pp. 46-47.

195 Sul problema terminologico, cfr. Fabio Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici* in *Il Liberty in Italia*, catalogo della mostra tenuta al Chiostro del Bramante a Roma, 21 marzo-17 giugno 2001, a cura di Fabio Benzi, Milano, Federico Motta, 2001, pp. 15-25.

196 Sull'altro versante ritroviamo ad esempio Luca Beltrami, Diego Angeli, Ugo Ojetto, nonché lo stesso Boito.

197 Lo studio di questo fenomeno in Italia, dove ha avuto certamente esiti limitati rispetto ad altri paesi europei, si avvia negli anni Sessanta con i contributi di Italo Cremona, *Il tempo dell'art Nouveau*, Firenze, Vallecchi, 1964; Renato Barilli, *Il Liberty*, Milano, Sonzogno, 1966 (questo testo però non contempla l'analisi della situazione italiana), Valentino Brosio, *Lo stile Liberty in Italia*, Milano, 1967, Rossana Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano, 1968, per poi continuare negli anni Settanta con quello di Lara Vinca Masini, *Art Nouveau*, Firenze, Il Saggiatore, 1976; si ricorda inoltre, tra gli studi di carattere generale più recenti Fabio Benzi (a cura di), *Il Liberty...* cit.

riconosce al fenomeno nostrano un ritardo variamente interpretato, e in tempi più recenti posto in discussione. Talvolta esso viene attribuito all'arretratezza culturale, oppure identificato quale retaggio di una tradizione artistica che fa sentire maggiormente il proprio peso rispetto ad altri luoghi. Esaminando i testi e i documenti coevi, le istanze europee sembrano più che conosciute, fatto che in parte limita l'accusa di arretratezza. Non si può d'altro canto negare la presenza di un passato ingombrante, ma forse non meno di quello –ad esempio– francese, sebbene l'Italia appaia anche nell'immaginario internazionale come depositaria di tradizioni artistiche del passato, che ne fanno da molto tempo principalmente un luogo di studio e di ispirazione per gli artisti stranieri.

Le arti industriali italiane dovevano però fare i conti con una peculiarità che è già emersa più volte, cioè la frammentazione municipale di tradizioni tecniche e iconografiche, spesso avvertite come “*pericolanti*” nei confronti dell'avanzata del progresso, e dunque più strenuamente coltivate e difese. Tale fatto certamente limitava un capillare e convinto radicamento delle istanze floreali, che apparirono fugacemente nella produzione italiana presente all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Torino nel 1902 (fig.18 e 19), ma diminuirono la loro consistenza già quattro anni dopo, a Milano, quando riemersero piuttosto, acclamati, esempi di arte rustica. Non a caso quando, nel primo dopoguerra, il recupero dell'arte rustica e paesana in Italia appare pienamente consolidato, tutelato e produttivo, le istanze déco avranno più largo spazio e determineranno anche il successo a livello internazionale¹⁹⁸ di alcune realtà italiane che avevano adottato il nuovo linguaggio. Di fatto va osservato che gli anni durante i quali si concretizzano le istanze Liberty in Europa trovano un'Italia ancora intenta a interrogarsi sulle prerogative di un eventuale “stile nazionale”, non per ignoranza di ciò che accade altrove, quanto per la sua peculiare vicenda storica che la vedeva unita da pochi anni geograficamente e ancora lontana dall'unificazione culturale.

In tutto ciò, Melani cercava di conciliare le ragioni dell'artigianato, dell'arte e dell'industria, per arrivare ad un'arte che fosse essenzialmente democratica, in quanto, proprio grazie alla collaborazione con l'industria, riusciva a raggiungere anche coloro

198 Basti pensare agli ottimi risultati raggiunti all'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi del 1925 dalla Ginori diretta da Gio Ponti o dalle sete di Ravasi.

che prima non avevano il privilegio di avvalersi della decorazione¹⁹⁹. Melani supera il concetto di “piccola industria” che acquisisce valore soprattutto attraverso il lavoro necessario per generarla, ed è più propenso a pensare che sia il progetto, l’idea che vi è sottesa, a definirne il valore²⁰⁰:

“Dovrebbe esser finito il tempo in cui le opere valevano per essere fatte a mano piuttosto che a macchina; e sebbene, in ciò, mi debba allontanare dal Ruskin, le cui idee accetto e ammiro in massima parte, dichiaro di non nutrire antipatia verso le opere fatte a macchina. Il parlare di lavoro a mano attribuendo ad esso una grande importanza, equivale a considerare le opere d’arte quasi esclusivamente dal lato materiale ed esecutivo; ma le opere valgono per l’idea e il pensiero che le produce; anzi valgono soprattutto per l’idea e il pensiero; ne’ io mi voglio impicciolirle, considerandole da un lato solo e da quello meno nobile e bello”.

Dare più spazio alla seconda concezione rispetto alla prima significa, quando ci muoviamo nell’ambito dell’oggetto d’uso, svincolare anche quest’ultimo da un’attribuzione di valore basata su parametri meramente economici, cominciando a considerarne la progettazione dal punto di vista estetico-intellettuale. Un passaggio che pone le basi per un ripensamento critico della sua storia e per un diverso approccio alla produzione.

La scuola e i lavori femminili

Poiché nel seguito di questo studio si entrerà nel merito dello sviluppo e della riscoperta della componente dell’arte applicata riguardante il lavoro femminile, si ritiene necessario inquadrare in questa sede la presenza nei programmi scolastici di discipline artigianali ritenute prettamente femminili, come il cucito, il ricamo, il merletto, la confezione, ed altre attività connesse all’economia domestica e alle piccole industrie, che venivano riconosciute come tipiche fonti di occupazione per il genere femminile.

Dopo l’unità però, il vero problema non era dato dalla natura dei programmi, e neppure da quali scuole ammettessero le donne²⁰¹ ma dal numero di presenze alle lezioni. Il

199 Cfr. *Introduzione* alla prima edizione... cit.

200 Cfr. ad esempio Alfredo Melani, *Di fronda in fronda* in “Arte e storia”, n. 8, A. XXI, maggio 1902, p. 50.

201 Nel 1859 la legge Casati aveva reso obbligatoria per almeno due anni l’istruzione elementare sia per i maschi che per le femmine, 1874 le donne vennero ammesse alle università, nel 1883 a licei ginnasi ed istituti tecnici.

censimento del 1870 fotografò infatti una situazione agghiacciante, dove la stima dell'analfabetismo femminile superava 90 % della popolazione, e con svariate decine di migliaia di giovani popolane affidate a istituti religiosi che avrebbero dovuto avviarle, se non ad un'occupazione, almeno ad un'educazione²⁰². Ma le velleità educative di molte di queste realtà si riducevano per lo più all'esercizio di pratiche devozionali e all'insegnamento dei lavori ad ago, con mire più ornamentali che professionalizzanti, anche per le fanciulle delle classi più elevate.

Praticati da secoli in conservatori, conventi ed educandati, intorno al 1860 il cucito e gli altri lavori femminili facevano parte dei programmi scolastici ufficiali, e non vi è comunque scuola o istituto di beneficenza che non li tenesse presente nell'educazione delle allieve. Dal 1867, a seguito della soppressione di molte istituzioni religiose nel 1866, anche i conservatori, solitamente annessi ai conventi, passarono sotto il controllo del Ministero della Pubblica Istruzione, che in questo modo poté meglio esercitare il proprio controllo sui programmi. Negli stessi anni prese forma il progetto di costituire delle scuole professionali femminili che affiancassero all'insegnamento del lavoro anche un'istruzione generale di base, elemento quest'ultimo generalmente trascurato nelle esperienze di varia natura, religiosa o privata, già in atto. Ma di fatto, al di là di molte discussioni e qualche tentativo, l'associazione diretta tra ricamo, cucito e merletto e istruzione femminile fu scontata e quasi assoluta per diversi decenni, nonostante appelli, se pur moderati, a potenziare gli aspetti culturali dell'insegnamento fossero prodotti fin dai primi anni unitari²⁰³.

All'interno dello spazio riservato a tali discipline, si tentava comunque di dare la precedenza a insegnamenti di base, non influenzabili dalle mode passeggere. La già accennata penetrazione nel paese di istanze che accentuavano il valore pedagogico e

202 Cfr. Giuseppe Sacchi, *La riforma dei Conservatori femminili e delle Scuole di lavoro in Italia*, in "Annali universali di statistica", vol. 41, 1870, pp. 170-194. Su educandati e conservatori cfr. anche Dina Bertoni Jovine, *Funzione emancipatrice della scuola e contributo della donna all'attività educativa in L'emancipazione femminile in Italia. Un secolo di discussioni 1861-1961*, atti del convegno tenuto a Torino, 27-29 ottobre 1961, Firenze, Società Umanitaria-La Nuova Italia, 1963, pp. 228 e segg.

203 Cfr. Giovanni Scavia, *Dell'istruzione professionale e femminile in Francia, Germania, Svizzera, Italia. Memorie e osservazioni presentate al Ministro della pubblica istruzione del Regno d'Italia*, Torino, Vaccarino, 1866; Emanuele Celesia, *Studi intorno alla fondazione di scuole professionali femminili in Italia. Relazione tenuta al VII Congresso pedagogico italiano*, in "Annali universali di Statistica", vol. 47, 1871; Maria Conti Jonni, *L'educazione femminile in Italia. Studi e proposte*, Roma, 1896.

formativo delle attività pratiche, e l'incremento d'interesse verso il mondo dell'arte applicata, contribuirono a determinare la situazione che andremo scoprendo tra poco. Nel 1871 si tenne il Congresso Pedagogico di Napoli, dedicato proprio a questi temi²⁰⁴, il quale sembrò doversi contendere l'attenzione di pubblico e addetti ai lavori con l'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili prevista a Firenze. Proprio il collegamento stretto tra il campo dei cosiddetti lavori femminili con quello scolastico fece sì che da più parti giungessero richieste di non svolgere le due manifestazioni in contemporanea. Ciò naturalmente non significava che gli istituti destinati all'educazione femminile proponessero programmi particolarmente attenti ed avanzati, anzi, molte furono le voci di condanna relative alle pratiche educative in uso in conservatori ed educandati, talvolta denunciate dalle stesse ex allieve, come nel caso famoso della scrittrice Caterina Percoto²⁰⁵. Per quest'ultimo motivo lo Stato cercò di affrancarsi dall'istruzione confessionale, favorendo non solo la nascita di nuovi istituti pubblici ma anche lo sviluppo di quel tessuto di iniziative private²⁰⁶ che studieremo nel seguito di questo studio.

Intorno al 1880 il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio sottopose al Ministero della Pubblica Istruzione il progetto di ampliare lo spazio dedicato

204 Ricordiamo inoltre, nel 1872, l'istituzione da parte del Ministro Scialoja di una commissione d'inchiesta presieduta dal Conte senatore Gerolamo Cantelli, che elabora una serie di Quesiti riguardanti l'istruzione secondaria maschile e femminile (Cfr. *Commissione d'inchiesta sulla istruzione secondaria maschile e femminile. Quesiti*, Roma 1872) che troveranno risposta nel 1875 (Cfr. Ministero della Pubblica Istruzione, *Inchiesta sulla istruzione secondaria maschile e femminile. Risposte orali e scritte ai quesiti proposti dalla commissione*, Roma, Bencini, 1875). Per quanto riguarda l'istruzione femminile, la commissione si interroga sulla necessità di istituire istituti professionali femminili e dimostra la propria curiosità per i tentativi privati operati in questa direzione, chiedendosi se sia lecito ed auspicabile che essi rimangano per lo più loro appannaggio (quesito 63, p. 22). Per quanto riguarda gli esecrati educatori, indicativo risulta il quesito 73 (p. 26), dove si chiede, tra le altre cose, se "si dà troppa o poca parte ai lavori donneschi, e si mira piuttosto al geniale che all'utile", e il 75, dove si chiede se "lo studio elementare del disegno è obbligatorio per tutte, ed è dato con particolare riguardo all'esecuzione dei lavori femminili".

205 Caterina Percoto (1812-1887) raccolse i suoi ricordi relativi all'istruzione impartita in educandato in *Memorie di convento* (1864, oggi edito in appendice a *Le umili operaie, lettere di Luigia Codemo e Caterina Percoto*, a cura di Rossana Caira Lumetti, Napoli, Loffredo, 1985. Un'altra voce letteraria, più tarda, che ricorda negativamente l'educazione femminile ottocentesca è quella di Neera (1848-1918) nelle sue memorie *Una giovinezza del secolo XIX°*, Milano, Cogliati, 1919.

206 Cfr. Ilaria Porciani, *Le donne a scuola. L'educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento*, catalogo della mostra tenuta a Siena, 14 febbraio-26 aprile 1987, Firenze, Il sedicesimo, 1987; Simonetta Soldani, *Il libro e la matassa. Scuole per "lavori donneschi nell'Italia da costruire in L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Simonetta Soldani, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 87-119.

all'insegnamento delle arti applicate²⁰⁷ all'interno delle scuole professionali, non tanto per quanto riguardava ricamo e cucito, già presenti nei programmi e universalmente riconosciuti come parte del bagaglio culturale femminile, ma attraverso l'inserimento di discipline dal carattere più marcatamente "industriale" come l'arte del merletto e la manifattura di fiori artificiali. Tali materie avrebbero potuto essere introdotte solo negli istituti più grandi e sarebbero servite a dare formazione ad una classe di docenti esperte. Altre invece, le convinzioni e le proposte delle dirette interessate. Emilia Mariani²⁰⁸, insegnante e giornalista impegnata per la causa emancipazionista che in seguito aderì al socialismo, per esempio, al VI Congresso Nazionale degli insegnanti primari (Bologna, 3-6 settembre 1888)²⁰⁹ definì la questione dell'educazione femminile tra quelle centrali del secolo, e affermò la sua stretta connessione a quella operaia.

*“il lavoro, che nobilita e consola, fonte di gioie pure e di nobili soddisfazioni; il lavoro che produce le scienze, che fa le arti, che conduce alle scoperte, primi fattori di civiltà; il lavoro che fa amare la vita, che dà il senso della propria forza e dignità, è una delle più utili e feconde conquiste che la donna abbia fatto in questo secolo”*²¹⁰.

Eppure la Mariani notò che esse ancora non venivano educate al lavoro, e i programmi scolastici erano per lo più improntati a una didattica che, ispirata a Rousseau, vedeva nella donna un complemento dell'uomo, destinato a farlo felice. Pertanto si impartiva alla donna un'educazione frivola, che le forniva gli elementi per ricrearsi e non per bastare a sé stessa, perché le veniva inculcato fin dall'infanzia che un uomo si sarebbe occupato del suo sostentamento. Non serviva dunque mutare i programmi scolastici per

207 Cfr. ACS, Fondo Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, busta 371 -Affari comuni. Scuole, Lettera al Ministero della Istruzione Pubblica – Provveditore centrale per l'istruzione primaria e popolare sull'Insegnamento d'arti e mestieri nelle Scuole normali femminili del 9 marzo 1880.

208 Emilia Mariani (Torino, 1853 – Firenze, 1917), insegnante, giornalista e attivista politica, in gioventù aderì al credo mazziniano, poi si accostò al socialismo (fu amica di Andrea Costa), in seguito alla delusione per la svolta moderata che l'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890) aveva impresso al movimento emancipazionista. Dal socialismo si distaccò per le sue idee interventiste a ridosso del primo conflitto. Fu inoltre tra le maggiori sostenitrici del suffragismo italiano. Come giornalista collabora a diverse importanti riviste femminili italiane, come la già menzionata “Cordelia”, l'emancipazionista “La donna” dal 1884, “Flora letteraria”, “Vita femminile italiana” e ne fonderà alcune, come “Italia femminile” (1899) e “Cronache femminili” (1904). Cfr. *Commemorazione tenuta dalla Prof. Bice Sacchi in Emilia Mariani in Ascensione femminile. Scritti scelti*, Torino, Comitato Pro Donne, 1918, pp. XII-XXX.

209 Cfr. *L'educazione sociale della donna* in “La Donna”, 15 sett. 1888, poi in Emilia Mariani, *Ascensione femminile. Scritti scelti*, Torino, 1918, pp. 3-31.

210 Ibidem, p. 9.

inserire cucitura e stiratura al posto del ricamo, matematica al posto della poesia, perché le ragazze ritenevano comunque tutto ciò meno importante rispetto al matrimonio. Il lavoro manuale impartito nelle scuole era infatti, a detta della Mariani, noioso e malsano, trattandosi principalmente di monotono lavoro a maglia che incatenava le bambine per ore alle loro seggiole. In conservatori ed educandati invece limitare le attività professionalizzanti al cucito e al ricamo significava non mettere le giovani in condizioni di badare a se stesse, e procurava un'odiosa concorrenza alle madri di famiglia che non potevano impegnarsi in altra attività. La passionaria concludeva il suo intervento con una serie di proposte che prevedono la riforma dei programmi scolastici sotto vari aspetti (classi miste, eliminazione di castighi e premi, parificazione dello stipendio delle insegnanti a quello dei colleghi maschi); per quanto riguarda il lavoro manuale, il cui insegnamento ancora non dava i risultati sperati, secondo la Mariani esso non doveva, com'era sempre accaduto, rappresentare un limite agli altri insegnamenti, che dovevano essere impartiti alle ragazze nello stesso numero di ore dei ragazzi, ma essere riformato secondo le nuove teorie riguardanti l'utilizzo educativo del lavoro manuale (Froebel), come già accadeva per gli istituti maschili.

L'intervento della Mariani, come vedremo nei prossimi capitoli, registrava una situazione che di fatto fu la base di partenza di molti interventi privati direttamente connessi con il mondo dei lavori femminili, esperienze all'interno delle quali andavano intrecciandosi per l'appunto istanze educative, più o meno progressiste sul piano sociale, insieme a velleità di riscoperta di tradizioni antiche.

Dalla promozione alla produzione. 1

PARTE II:

**DALLA PROMOZIONE ALLA PRODUZIONE
LA RIQUALIFICAZIONE DEI LAVORI FEMMINILI TRA
OTTOCENTO E NOVECENTO**

Nel più ampio quadro di riqualifica delle arti applicate che si compone di iniziative differenti volte alla riforma dell'insegnamento, a fornire strumenti di formazione accessori alla scuola, come i musei industriali e i repertori, va accostata, nel periodo preso in esame, la tendenza alla considerazione storico-critica della tradizione artigianale regionale che si concretizza in diversi modi. Dalla pubblicazione di studi, alla riedizione di antichi libri di modelli, alla formazione di manodopera qualificata per la produzione di ricami, tessuti, merletti secondo le antiche tecniche, finalizzata all'introduzione dei manufatti nel mercato destinato per lo più alle classi più agiate. Le iniziative sono molteplici e spesso vanno a intaccare i confini esistenti tra i domini della formazione professionale, dell'autoproduzione dilettantistica, della divulgazione e degli studi specialistici. I piani che vengono a sovrapporsi sono essenzialmente tre: quello della narrazione storica, quello della descrizione tecnica (il cui fine è comprendere come si perviene ad un determinato risultato tramite lo studio della tecnica, delle materie prime e degli strumenti utilizzati), quello della proposizione di modelli, che in maniera più o meno avvertita traducono un gusto introducendolo in modo tangibile nella vita quotidiana di ognuno. È talvolta difficile districarsi tra notizie storiche e indicazioni tecniche, tra l'attenzione a rendere intellegibile il procedimento e il suggerimento di un certo stile attraverso il disegno o il *pattern* illustrato. Spesso non è possibile identificare con certezza un pubblico di riferimento tra professionisti o aspiranti tali, amatori e collezionisti e chi pratica tali discipline a livello dilettantistico. Ciò che si può stabilire con certezza è la tendenza ad affiancare gli aspetti più eruditi della questione con sempre maggiori indicazioni riguardo le tecniche, il loro riconoscimento e la loro realizzazione, in un progressivo procedere dallo statuto "liberale" della storia dei tessuti alla condizione di arte applicata che necessita di conoscenze tecniche ben precise non solo per essere praticata ma anche per esser studiata.

Analizziamo dunque i principali testi comparsi durante l'Ottocento in Italia e non solo, relativi allo studio tecnico e storico dei tessuti, e in particolare quelle opere che hanno avuto un ruolo determinante nel costruire un dibattito critico del tempo attinente a questi argomenti, a prescindere da una loro effettiva diffusione¹.

1 L'esempio più calzante è dato certamente dalle prime due opere di cui ci occuperemo, editate entrambe come libretti di nozze e dunque in pochissimi esemplari e oggi rarissime e poco presenti nei fondi librari pubblici, come è possibile appurare interrogando i cataloghi online del Sistema bibliotecario nazionale (www.sbn.it) e il Metaopac Azalai italiano (www.aibidemit/aib/opac/mai2.htm3). Le poche

occorrenze rinvenute nei cataloghi, inoltre, sono spesso legate a fondi in origine privati oggetto di donazioni successive. Eppure la loro fortuna è grandissima.

1. Il racconto del ricamo tra storia e tecnica

Nel corso del XIX e dei primi decenni del XX secolo la produzione editoriale avente per oggetto le tecniche identificate solitamente come ambito femminile si diversifica: si sviluppano la stampa periodica femminile, e parallelamente una letteratura e una manualistica specializzate, sia sul fronte professionale, sia su quello dell'economia domestica che su quello della divulgazione di nozioni storiche riguardanti le arti minori, spesso esplicitamente destinata ad un pubblico di artefici professionali e di donne che, sebbene a livello dilettantistico, praticano le medesime attività. La stampa periodica femminile ha ricevuto negli ultimi decenni un'attenzione critica crescente¹, e vede, a seconda del momento storico e della fascia di pubblico a cui essa viene destinata, differenze molto profonde anche nell'approccio al mondo del ricamo e del merletto. Ma rispetto al nuovo impulso che riceveranno queste discipline nel periodo indicato è importante tenere presenti una serie di testi che, per l'appunto, trattano di queste tecniche anche, ma non solo, dal punto di vista storico, e spesso e volentieri identificano il loro pubblico non solo con la comunità scientifica con la quale condividono l'ambito di studi, compiendo un'azione divulgativa volta ad ampliare il pubblico del tessile di qualità, in grado di comprenderne le connessioni con il patrimonio storico tradizionale, che compaiono in gran numero nel corso del XIX° secolo². Testi che peraltro non sono editi solo nella penisola, perché naturalmente l'interesse per i secoli d'oro del tessile italiano era viva a livello internazionale, specie laddove si era manifestata precocemente l'attenzione per le arti applicate, come in Gran Bretagna. La storia di queste pubblicazioni si intreccia inevitabilmente con quella della manualistica, e va considerato che queste narrazioni possono utilizzare punti di vista molto diversi, concentrandosi su aspetti di storia economica, linguistica, del costume, avvalendosi in misura diversa dei parametri elaborati per le arti figurative o per quelle applicate.

1 Rinviamo alla bibliografia indicativa sulla stampa periodica femminile già elencata in nota all'interno della Premessa.

2 Nel 1902 Mario Morasso può infatti osservare che gli è consentito trattare con brevità della storia del merletto, in un testo dedicato ad esso, in quanto le principali tappe della sua vicenda storica sono estremamente note grazie a studi recenti: *“Un'intera biblioteca esiste ora al riguardo, composta di opere antiche e moderne, di lavori di gran mole e di monografie trattanti qualche speciale questione...”* (Cfr. Mario Morasso, *L'arte dei merletti a Venezia*, in *“Emporium”*, n. 94, Vol. XVI, 1902, p. 310).

In Italia scrivere una storia delle produzioni tessili significherà in primo luogo riscoprire che vari centri della penisola hanno rivestito un ruolo d'avanguardia dal punto di vista dell'elaborazione tecnica e preminente nella proposizione di modelli. Non si tratta, dunque, per chi scrive, di semplice curiosità antiquaria, ma di riscoperta delle eccellenze territoriali, il prestigio delle quali è spesso misconosciuto in patria ma trova largo riconoscimento in altri luoghi ed epoche; e della convinzione che tali tradizioni possano determinare una rinascita economica ed artistica.

La scoperta di una storia del merletto e del ricamo

L'Origine ed uso delle trine a filo di refe di Antonio Merli e il trattato sul ricamo dell'abate Nardi

Nell'Italia unita tra le prime avvisaglie di un recupero dell'interesse si colloca un famoso saggio del genovese Antonio Merli³, *Origine ed uso delle trine di refe*⁴, pubblicato in tiratura limitatissima (100 esemplari) come libretto di nozze nel 1864.

Gli interessi che muovono la compilazione non sono esclusivamente storico economici, anzi, nelle primissime righe della dedica ad Eleonora Costabili, la sposa, egli precisa che considera il merletto “*germano della pittura*”. La trattazione si avvia proprio lamentando la scarsissima storica e critica considerazione che si tributa in Italia a questa disciplina, della quale si rinvergono notizie frammentarie solo in enciclopedie e dizionari tecnologici. All'estero invece diversi scrittori han già tentato di attribuire alla loro patria l'invenzione di tale arte: il tedesco Johann Beckmann, autore di *Beiträge zur Geschichte der Erfindungen* (1780-1805), ne colloca la nascita in Sassonia per mano di Barbara Uttman intorno al 1560; l'economista e rivoluzionario francese Jean Marie Roland de La Platière, nella sua *Encyclopédie méthodique. Manufactures, arts et métiers* indica, negli anni Ottanta del Settecento, come fonte più antica a lui conosciuta il libretto di modelli edito a Parigi nel 1587 per mano di Federico Vinciolo.

3 L'autore è membro dell'Accademia Ligustica di Genova, della quale per alcuni anni fu segretario, e rappresentante in vari congressi artistici, membro della Società Ligure di Storia Patria, membro della Commissione Consultiva per la conservazione dei monumenti storici e di belle arti e Consigliere municipale preposto all'ufficio Lavori Pubblici.

4 Antonio Merli, *Origine ed uso delle trine a filo di refe. Per le nozze Constabili-Caselli*, rist. anast., Nuova S1, Bologna, 2006 [1864]. L'opuscolo originale è composto di 28 pagine e da 6 tavole incise.

Il fine dell'autore è la rivendicazione all'Italia di un primato in questa industria, possibile attraverso la retrodatazione di circa cinquant'anni della comparsa della lavorazione e collocandola nella penisola, sulla scorta della data di pubblicazione di alcuni modellari e di osservazioni etimologiche e linguistiche, grazie all'esame di alcuni documenti d'archivio dove si menzionano attività interpretabili come qualcosa di diverso dal ricamo propriamente detto⁵. Il saggio è poi corredato dalla trascrizione di alcuni documenti e da alcune tavole incise da Edoardo Chiossone (1833-1898), che riproducono disegni provenienti per lo più da antichi libretti di modelli⁶. Gli esempi portati, naturalmente, sono tutti di origine italiana (fig.1 e fig.2).

Per indagare l'origine del merletto Merli è costretto inoltre ad operare una digressione su quella del ricamo, necessaria per differenziare le due attività e supportare la sua tesi di una derivazione delle trine a filo di refe dal ricamo antico e dalle trine in oro. In questo campo individua un precedente alla sua opera nello studio sul ricamo dell'abate Nardi apparso a Padova nel 1837⁷, anch'esso edito come libretto di nozze, definito "*curioso opuscolo*" dal Melani⁸, che pure lo utilizza come spunto per l'incipit della sua trattazione sul ricamo, la quale in molti punti ne è la diretta parafrasi. Quest'ultimo saggio si concentra sull'analisi linguistica dei testi antichi allo scopo di rinvenire le tracce del lavoro ad ago; sebbene l'autore sottolinei che il fine dello studio è indagare le origini e non narrare la storia del ricamo, lo scritto ha l'ambizione di toccare nella trattazione la contemporaneità, pur con evidente sproporzione (45 pagine su 47 sono necessarie per arrivare alla descrizione dell'arazzo di Bayeux), che viene identificata con due opere emblematiche di un gusto: il ricamo in capelli, del quale si tiene a menzionare le iniziatrici, negli anni Ottanta del Settecento, ed un'eccellenza locale, quattro imitazioni di dipinti del paesaggio di Didetich, opera "dell'artefice Bernardino Bussoni", che ha meritato una medaglia al locale concorso d'industria. Esempi però di

5 Non accolse le tesi del Merli Joseph Séguin in *La Dentelle*, che, nel 1875, continuava a proporre una datazione nella seconda metà del Cinquecento, pur attribuendone l'origine all'Italia.

6 Nell'ordine estratti da quello dello Zopino (1529), quello di Mathio Pagan (Venezia, 1551), di Cesare Vecellio (Venezia, 1600), da *Le pompe*, dalla *Pretiosa gemma delle virtuose donne...* di Isabella Catanea Parasole (Venezia, 1600), chiude la serie di illustrazioni la riproduzione di una pergamena antica con disegno per trina eseguita a S.ta Margherita Ligure.

7 Cfr. Francesco Nardi, *Sull'origine dell'arte del ricamo. Cenni storici*, Padova, Tipi del Seminario, 1837. L'abate Nardi (Varedo, 1808-Roma, 1877) fu esperto di diritto ecclesiastico, strenuo difensore del potere temporale della Chiesa e professore di statistica presso l'ateneo padovano, collaborò con gli "Annali..." di Giuseppe Sacchi.

8 Cfr. Alfredo Melani, *Svaghi artistici femminili*, Milano, Hoepli, 1892² [1891], pp. 3-4.

realizzazioni, dunque, che imitano nei risultati la grafica e la pittura, e che in nessun modo permettono al ricamo di affrancarsi dalle arti figurative maggiori.

Mentre il Nardi e lo stesso Merli riconoscono alla storia del ricamo un respiro universale, l'assunto principale dello studioso genovese, che inserisce il suo contributo in una tradizione di studi che già da tempo dibatte sull'origine del merletto, è la rivendicazione dell'italianità di quest'ultimo, che determina la relegazione degli altri paesi europei, compresi i maggiori produttori, nell'ambito degli epigoni. Una consapevolezza che rappresenta l'ideale punto di partenza per una riconquista del terreno un tempo rigoglioso per le manifatture italiane. Il primato assoluto nel campo del ricamo, del merletto e della tessitura dell'Italia umanistica e rinascimentale contribuisce a delineare l'immagine mitica di un paese – diviso, certo – ma che pur nella pluralità dei suoi centri assume peculiari caratteri di eccellenza riconosciuta a livello internazionale. Non è certamente un caso che l'opera sia data alle stampe da un genovese, data la lunga tradizione di lavorazione del merletto radicata nella zona.

La History of lace di Fanny Bury Palliser e la collezione del South Kensington Museum

Tiene in considerazione le tesi di Nardi e Merli un testo importante, che si occupa estesamente dell'Italia, come la *History of lace* pubblicata nel 1865 da Fanny Bury Palliser (1805-1878), studiosa che si occupò a vario titolo di arti applicate e compilatrice del catalogo della collezione di merletti del South Kensington Museum⁹. La sua storia del merletto, conosciuta in Italia anche attraverso sua traduzione francese¹⁰, è abbondantemente citato anche dagli studiosi italiani e vede una seconda edizione (la prima di una serie) nel 1869, aggiornata alle novità comparse all'Esposizione del 1867, come si specifica nella prefazione.

A partire dalla sua istituzione il South Kensington, per il quale l'autrice ha operato, dedica una specifica attenzione al merletto, della quale ritroviamo traccia nel *Report of the Department of Practical Art* del 1853¹¹. Nonostante questa precoce attenzione, sarà

9 Fanny Bury Palliser, *History of lace*, London, S. Low, son, and Marston, 1865. Per cenni biografici sull'autrice cfr. *Dictionary of National Biography*, ad vocem, vol. 43, p. 114.

10 Tradotto dalla Contessa de Clermont Tonnerre, il testo ebbe un'edizione Didot nel 1869.

11 Cfr. *Report of the Department of Practical Art presented to both Houses of Parliament by command of Her Majesty*, London, H.M. Stationery Office, 1853.

solo dagli anni Settanta che nell'ambito del museo londinese verranno realizzate importanti pubblicazioni in materia, a partire dai cataloghi delle collezioni¹². Nel 1872 presso il museo viene istituita la Royal School of Needlework, con il duplice scopo di favorire un'occupazione adeguata alle donne e restaurare la pratica del ricamo d'alto artigianato, promuovendolo in un luogo deputato alle arti applicate con l'aiuto di un comitato di artisti nei quali figurava, tra gli altri anche Friedric Leighton¹³; la prima apparizione della nuova istituzione davanti ad un pubblico internazionale avviene all'Esposizione del 1876 a Philadelphia, dove verrà aperta una succursale della scuola. Una sede verrà aperta anche a Glasgow, dove peraltro nei decenni successivi proprio attraverso il ricamo si esprimeranno maggiormente le presenze femminili della cosiddetta Scuola di Glasgow¹⁴. Tra le partecipanti all'impresa ricordiamo Lady Victoria Welby e Anastasia Dolby, che aveva pubblicato nel 1867 lo studio *Church Embroidery*¹⁵, ritenuto un punto di riferimento per lo studio del ricamo inglese. Nel 1874 si terrà inoltre presso il museo una grande esposizione internazionale dedicata al merletto antico, al cui allestimento partecipa la Palliser stessa; in occasione della mostra la Arundel Society per la promozione delle arti¹⁶ sosterrà la pubblicazione di un breve testo destinato ad illustrare i pezzi più importanti (fig.5). Alan Summerly Cole¹⁷, che ne

12 Cfr. Fanny Bury Palliser, *A Descriptive Catalogue of the Lace and Embroidery in the South Kensington Museum*, London, Eyre & Spottiswoode, 1870. Il catalogo relativo alle collezioni di merletti venne compilato nel 1870 dalla stessa Fanny Bury Palliser; esso vide una seconda edizione nel 1874, e una terza, postuma, aggiornata e curata da Alan S. Cole, nel 1881. Sempre nel 1870 venne pubblicato il catalogo relativo a tessuti, tappezzerie, ricami, abiti e paramenti compilato da Daniel Rock, autore anche dello studio *Textile Fabric* (1876), a cura dell'Educational Department.

13 Cfr. *The Royal School of Needlework, South Kensington* in "The Art Journal", Vol. I, 1875, p. 300.

14 Cfr. AA. VV., *Glasgow School of Art Embroidery, 1894-1920*, Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, 1980; Elizabeth F. Arthur, *Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920*, in "The Journal of the Decorative Arts Society 1890-1940", n. 4, 1980, pp. 18-25; Eadem, *Textiles from the Archives of the Glasgow School of Art*, London, Bloomsbury, 2005.

15 Anastasia Dolby, *Church Embroidery*, London, Chapman and Hall, 1867.

16 La "Arundel Society for promoting the knowledge of art" nasce nel 1848 a Londra, intitolata a Thomas Howard, conte di Arundel, grande collezionista inglese vissuto nella prima metà del Seicento. Tra i soci fondatori troviamo il Marchese di Lansdowne, Lord Lindsay, Lord Herbert of Lea, Aubrey G. Bezzi, Henry A. Layard, Samuel Rogers e John Ruskin. Il fine della società era la diffusione della conoscenza dell'arte, soprattutto grazie a stampe e alle pubblicazioni spesso ad esse correlate, e il primo argomento prescelto fu l'affresco italiano del Quattrocento, da Giotto a Raffaello. Vennero in seguito affrontate le arti decorative medievali, l'arte tedesca e fiamminga. Nel 1866 la Arundel Society iniziò a collaborare con il Department of Science and Art del South Kensington Museum per la diffusione delle copie fotografiche degli Art Examples prodotti da quest'ultimo e relativi alle arti pure e applicate. Per la società John Ruskin scrisse *A note of Giotto and his works in Padua* in due parti (1853-54), per l'appunto connessa alla pubblicazione di una serie di incisioni. Cfr. Frederic W. Maynard, *Descriptive notice of the drawings and publications of the Arundel society*, London, Arundel Society, 1869, pp. 1-8.

17 Alan Summerly Cole (1849-1934), figlio di Sir Henry Cole, fu un esperto di tessili che si occupò a

è il curatore, delinea una breve nota storica del merletto ad ago e a fuselli e allestisce un glossario di termini tecnici per una migliore comprensione della materia. Ciò che colpisce è che gran parte dei pezzi illustrati, provenienti da importanti collezioni private, siano italiani, a conferma di un grande interesse dei collezionisti stranieri verso il nostro paese.

La Bury Palliser dedica i capitoli iniziali della sua opera ognuno ad una tecnica diversa, partendo dal ricamo per arrivare alle lavorazioni di merletto, ritenute evoluzione, almeno nella tipologia ad ago, del ricamo a punti tagliati, che si avvale cioè di perforazioni del tessuto di base per creare i decori. Questa parte è dedicata principalmente a dare informazioni tecniche e terminologiche. Rispetto ai precedenti contributi italiani la studiosa inglese fa un passo avanti, indagando su altre fonti oltre a quelle bibliografiche e archivistiche, che pure sono il suo primo ambito di ricerca, come essa stessa tiene a precisare¹⁸, ma utilizzando per le sue indagini le arti figurative e i reperti conservati nei musei (operazione più difficile, va sottolineato, per le epoche sulle quali si concentrano gli scrittori italiani), e facendo un più largo uso dell'illustrazione: per lo più di riproduzioni grafiche di pezzi antichi conservati in collezioni museali e tavole di modelli, ma anche di particolari tratti da opere figurative (fig.3), segno che la storia delle arti applicate diventa sempre più un problema che investe il campo delle forme della decorazione rispetto a quello economico o linguistico. Un altro aspetto che caratterizza la trattazione della Palliser è la presenza di un capitolo dedicato alla produzione meccanica del merletto¹⁹, una presenza non scontata in un contesto che ha visto e vede, da Carlyle fino a Morris, prese di posizione estremamente decise nei confronti dell'ingresso dell'industria nel dominio dell'artigianato. La presenza stessa di un capitolo che storicizza l'ingresso della tecnologia in questo ambito denota la vicinanza della Palliser al filone impegnato per una composizione di questo conflitto, quello che fa capo a Cole e compagni.

lungo delle scuole annesse al South Kensington Museum, del quale diverrà Assistant Secretary, redigendo i cataloghi di molte collezioni tessili (tappezzerie, ricami, curatela di quello dei merletti redatto dalla Bury Palliser).

18 *Preface* in Fanny Bury Palliser, *A History of lace*, London, Sampson, Low, Son & Marston, 1869², pp. VII-VIII. Vd. Appendice Testi.

19 I procedimenti tecnici che permisero la realizzazione meccanica della rete e del merletto furono elaborati tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento principalmente in Gran Bretagna e Francia.

Per quanto riguarda i contenuti, continuando poi la trattazione su base geografica, l'attenzione della Palliser è del resto rivolta soprattutto all'area francese, alla quale è dedicata una parte consistente dello studio per l'epoca compresa tra il regno di Luigi XIV e l'Impero, per la quale vengono trattati estesamente sia le varie fogge e stili sia la storia delle manifatture; in seconda istanza la studiosa si dedica soprattutto alla storia del merletto inglese. Ma il primo paese preso in considerazione è proprio l'Italia²⁰, dove le fonti coeve di riferimento sono proprio il Nardi e il Merli, sebbene l'autrice mantenga posizioni caute riguardo alla rivendicazione dell'italianità del merletto. La studiosa inglese concentra la propria attenzione sulle città di Milano, Genova e Venezia, mostrando già un campione di pizzo che sarebbe stato fornito al Merli da Cencia Scarpariola²¹, l'anziana merlettaia che viene indicata come la fonte delle conoscenze tecniche che permisero una ripresa del merletto a Burano, precisando che sia il punto di Burano, sia il punto Venezia non sono più praticati. Sappiamo però che si tratta di un'affermazione imprecisa. Nelle isole lagunari infatti, la produzione di merletti non era mai venuta meno, e già qualche anno prima erano stati fatti tentativi per valorizzare le produzioni di merletto ad ago, mentre quello a fuselli è ancora praticato e già in ripresa. Per quanto riguarda l'area italiana, è estremamente interessante confrontare le prime edizioni di questo testo con quelle rivedute e aggiornate pubblicate in seguito. L'edizione americana del 1902, rivista da Mary Jourdain e Alice Dryden²², che presenta una folta schiera di collaboratori italiani, tra i quali la contessa Cavazza, animatrice dell'Aemilia Ars, Cora Slocomb Savorgnan di Brazzà, promotrice della nascente rete delle Industrie femminili italiane, il conte Marcello, direttore della scuola di Burano, e l'imprenditore Michelangelo Jesurum, oltre che ad un corredo iconografico rinnovato, che si avvale di materiale proveniente dalla Scuola di Burano (fig.4), e di un apparato di note molto più ampio. Segno che negli ultimi decenni nella penisola l'attenzione al ricamo e al merletto è certamente aumentata e sono proliferate le iniziative volte al recupero delle varie lavorazioni.

20 Ibidem, pp. 39-66.

21 Mentre la maggior parte delle notizie relative all'Italia si riassumono in una citazione implicita dell'opuscolo del Merli, quest'ultimo episodio non è citato (Cfr. Idem, *Origine ed uso...* cit.). Le uniche notizie di una qualche consistenza relative alle industrie coeve riguardano comunque la Liguria. Sebbene l'elenco di lavorazioni veneziane citate dalla Palliser sia mutuato dal Merli, è presente un elemento di novità rispetto a quest'ultimo, che non parlò di Burano.

22 Cfr. Fanny Bury Palliser, *History of lace. Entirely revised, re-written, and enlarged under the editorship of M. Jourdain e Alice Dryden*, New York, Charles Scribner's Sons, 1902. Le curatrici sottolineano che già la terza edizione, nel 1875, presentava forti differenze rispetto alle prime due.

Gli scritti di Michelangelo Jesurum

Una conferma della permanenza di merlettaie all'opera nelle aree lagunari viene da Michelangelo Jesurum, l'imprenditore con alle spalle studi accademici che verrà ricordato come "Michelangelo dei fuselli". Fondatore nel 1870 dell'omonima ditta, ancor oggi attiva, egli determina la rinascita della lavorazione a fuselli nella laguna²³. Lo Jesurum dà alle stampe nel 1873 un breve opuscolo, *Cenni storici e statistici sull'industria dei merletti*, che rispetto alle pubblicazioni esaminate in precedenza ha la caratteristica di concentrarsi molto di più sul presente: del resto egli tende a fornire quelle notizie che ritiene più utili ad attirare l'attenzione, dal punto di vista culturale ma anche commerciale, per il merletto italiano.

Ma Jesurum introduce anche un aspetto legato alla rinascita del lavoro femminile di non poca rilevanza: quello della moralità, fattore che non è oscuro a molti promotori dell'applicazione femminile all'artigianato artistico. La pratica del merletto infatti permette alle donne, specie quelle di umile estrazione, che nelle regioni lagunari sono spesso mogli di marinai e pescatori e dunque sono costrette a gestire le faccende familiari da sole per lunghi periodi mentre gli uomini sono in mare, di avere una fonte di guadagno continua senza allontanarsi dalla casa e dai figli, evitando così anche quella promiscuità e quella disgregazione morale e sociale che invece si riscontra nei ceti operai. La possibilità di conciliare la pratica dei lavori femminili con la gestione familiare sarà un aspetto che verrà portato a favore del loro esercizio ben oltre il primo conflitto mondiale, e sarà fatto proprio anche dai movimenti per l'emancipazione.

Jesurum, pur non intendendo inserirsi nel dibattito sull'origine del merletto, accenna ad un problema importante: quello cioè della persistenza dei modelli, che rimangono in uso per secoli rendendo particolarmente difficile la datazione dei pezzi conservati, e quindi la valutazione della data dell'imporsi di questi oggetti, che dovrebbe comunque risalire al Quattrocento. Ciò che all'imprenditore interessa di più è il fatto che Venezia, che ne sia l'iniziatrice o meno, ha rivestito un primato mondiale nella produzione di merletto tra Cinquecento e Seicento, per poi divenire tributaria della Francia, e che tale primato in realtà non si arrestava alla produzione fisica ma riguardava anche la proposizione di modelli. Non solo oggi la produzione è estremamente scemata sia in termini quantitativi che qualitativi, ma vi sono aree che, come quella ligure, producono merletti su

23 Cfr. *Jesurum. Merletti Venezia*, Venezia, Fantoni, s. d.

committenza francese, che verranno poi smerciati non come produzione italiana ma come fossero realizzati oltralpe. La sua attenzione si appunta sulle modalità attraverso le quali negli stati esteri si è proceduto a impiantare prosperanti manifatture di merletti, non solo dunque alle vicende francesi e fiamminghe, ma anche a quelle inglesi, concentrandosi però soprattutto sulla lavorazione manuale; quella meccanica è citata solo in quanto fattore di crisi subitanea. Di fatto l'attesa di Jesurum non sarà disingannata: quando scrive a Burano è già in moto il primo nucleo della Scuola dei merletti, che egli tuttavia non menziona, e lui stesso ha avviato una produzione a Pellestrina.

Va sottolineato che l'attività editoriale del patrono della ditta di merletti non si limita però a quest'occasione, e si declina anche attraverso le pagine di una pubblicazione periodica distribuita gratuitamente alle clienti, che non è semplicemente un catalogo dei prodotti della ditta. *Merletti e trine. Giornale illustrato per le famiglie*, il cui titolo varia poi in *La signora nel vestito e nella casa* (dal 1892, dopo più di un anno di pausa), appare nel 1887, preceduto alla fine del 1886 da un *Programma* dove si enunciano i capisaldi del progetto: non solo la descrizione dei pezzi forti del catalogo della ditta, ma un'azione didattica nei confronti delle lettrici, alle quali si vogliono fornire le basi per riconoscere i vari tipi di merletto e valutarne la qualità e la provenienza, al fine, naturalmente, di trasformarle in acquirenti avvertite e colte collezioniste (fig.6). In un primo momento il periodico ha un taglio essenzialmente promozionale, con particolare attenzione alla chiamata a raccolta per le varie esposizioni internazionali che si susseguono, in particolare per quella italiana a Londra del 1888 e quella di Parigi del 1889; nella sua seconda veste aumentano i testi che fanno riferimento al costume e alla cronaca di moda, di Parigi, dove la ditta ha una filiale, e che viene naturalmente riconosciuta come centro con una grandissima forza d'irradiazione, ma con una sempre maggior attenzione a ribadire il carattere italiano della propria produzione e in generale del merletto. A dispetto della nomenclatura per lo più francese e della commercializzazione di merletti realizzati in Italia come prodotti francesi, esso è in questi anni un oggetto che viene sempre più spesso incluso tra le eccellenze del nostro artigianato artistico più glorioso, anche grazie ad un'azione divulgativa sempre più intensa, che certamente ha uno dei suoi centri proprio a Venezia. La pubblicazione dunque, pur rimanendo un foglio che assolve a spiccati fini promozionali, a tratti allarga

il proprio orizzonte, alludendo ad un vasto scenario in formazione il cui racconto trova solitamente spazio sulla stampa periodica in occasione di esposizioni.

Joseph Séguine e Ernest Lefébure

Riportando la nostra attenzione sulle monografie, nel 1875 viene pubblicato a Parigi un testo conosciuto anche in Italia, sebbene mai tradotto, *La Dentelle* di Joseph Séguin, che, al di là della posizione che assume nel dibattito sull'origine del merletto, presenta il quadro della situazione dell'arte applicata francese al confronto con quella inglese, partendo dal momento in cui la Francia comincia ad assumere una posizione predominante nel gusto europeo per arrivare alla contemporaneità, quando è invece la Gran Bretagna a rivestire un ruolo trainante soccorrendo le proprie arti applicate attraverso la creazione del South Kensington Museum²⁴. Lo studioso riconosce nell'educazione dell'artefice l'elemento che fa la differenza, un'educazione che passa attraverso la frequentazione delle collezioni artistiche come tramite dello studio del disegno, che è la grammatica dell'arte. Egli elabora insomma un vero e proprio manifesto per l'intervento dello stato a favore delle arti applicate, che fanno la ricchezza economica e culturale del paese, e deve essere sostenuto dalle istituzioni e dagli artisti stessi, che fornendo modelli all'arte applicata fecero nei secoli precedenti la fortuna della Francia. Séguin dimostra dunque come i pensieri esposti e i fini perseguiti siano gli stessi anche oltralpe.

In Francia si dedicò al merletto e al ricamo anche il produttore di merletti legato al recente al Museo d'arte decorativa di Parigi (1882), Ernest Lefébure, autore di diverse opere sull'argomento, tra le quali il trattato *Dentelles et Guipures* (1882)²⁵ e di *Broderie et Dentelles* (1887)²⁶, che verrà tradotto in inglese (rivisto, aggiornato e rivisitato) da Alan Summerly Cole²⁷, il quale ribadirà nella prefazione la necessità di riconsiderare

24 La struttura dell'opera è simile a quella di Fanny Bury Palliser. Una prima parte dove si narrano le origini delle tecniche (merletto ad ago, a fuselli, punto tagliato), e in seguito una rassegna dei luoghi di produzione, dove all'Italia, nonostante sia accordato il primato temporale, è dedicato ben poco spazio a causa della poca importanza che riveste sul mercato contemporaneo.

25 Anche in questo caso la struttura è quella classica. Una prima parte dedicata alla descrizione delle tecniche, una seconda molto estesa, in questo caso dedicata alla storia del merletto in Francia, una rassegna dei luoghi di produzione in chiusura.

26 In questo caso l'autore descrive in primo luogo le differenze tra le due discipline, per poi dedicare

27 Cfr. Ernest Lefébure, *Embroidery and lace translated and enlarged, with notes*, by Alan Cole, London, Grevel, 1888.

l'approccio alla storia dei lavori femminili: non si tratta solo di enunciare una serie di fatti, ma di analizzare criticamente il ruolo che essi hanno rivestito nella produzione artistica mondiale, che emerge anche nella prefazione di Alan Cole all'edizione inglese:

“And the temptation presents itself of inquiring whether it is not rather by the needle and the bobbin than by the brush, the graver, or the chisel, etc. that the influence of woman should assert itself in the arts. She is sovereign in the domain of art needlework; few men would care to dispute with the right of using those delicate implements, so intimately associated with the dexterity of her nimble and slender fingers. But do intelligent women sufficiently encourage the results of this association? Could they not give more attention, study, and effort, to stimulate a fuller development of artistic work produced by the needle and the bobbin? To bring such questions home to impressionable natures of generous aspirations, is, we hope, to instigate in many directions a progress of knowledge and opinion through which it may be recognized that the productions of embroidery and lace-making are worthy of standing upon the same level with those of painting, engraving, and sculpture, and being represented in our public museums.”²⁸

La rivalutazione artistica del ricamo e del merletto è dunque strettamente connessa alla questione femminile: in questo contesto appare più legata alla riflessione sullo statuto dell'arte applicata in generale, nei suoi aspetti più diversi, da quello estetico a quello economico, mentre in Italia risulta strettamente legato alla questione del lavoro, dell'educazione e della creatività femminile, a cominciare ad esempio dall'Esposizione nazionale del 1871, che non viene infatti intitolata al tessile ma al lavoro femminile, sebbene la quasi totalità degli oggetti esposti sia riconducibile alla produzione tessile. E la pratica del ricamo e del merletto tende ad essere intesa *in primis* come possibile sbocco occupazionale per le donne, in secondo luogo come una via propedeutica all'arte pura per un gruppo sociale che fino ad allora ha avuto un accesso limitato alla sua pratica diretta, o comunque all'elevazione del gusto, più che come arte in sé e per sé. Nei testi di Lefébure certamente l'Italia gode di maggior spazio rispetto a quello di Seguin, ma con risultati poco propizi alle sorti delle nostre manifatture. In *Dentelles et Guipures* infatti si riconosce il ruolo trainante della penisola nella fase cinquecentesca, definendola quale zona d'origine dei merletti più straordinari che abbia mai visto, ma condanna senza appello le produzioni posteriori, ree, peraltro, di copiare più o meno goffamente i disegni antichi senza alcuna ricerca formale (fig.7 e fig.8). Lefébure si scaglia in particolare non tanto contro l'imitazione, ma contro la falsificazione a sua

28 Alan S. Cole, *Preface* in Ernest Lefébure, *Embroidery and lace...* cit., pp. VII-VIII.

detta così frequente, non solo di antichi merletti italiani ma anche di quelli francesi, non senza umori nazionalisti nella difesa della qualità della produzione d'oltralpe²⁹.

I testi sul merletto di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof

Per quanto riguarda l'Italia, solo pochi anni più tardi rispetto all'opuscolo di Jesurum, più interessato a mettere in luce le valenze sociali ed economiche della produzione, ecco comparire, per l'appunto a Venezia, un testo che alla trattazione storica abbina contenuti tecnici. Esso sentenzia l'ingresso in Italia di un nuovo atteggiamento verso l'oggetto da indagare, tipicamente scientifico e positivo, che non si accontenta più di speculare sulle fonti ma prenderà in considerazione gli aspetti più pragmatici: il trattato di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof. Archeologo in primis, il compilatore, come abbiamo già accennato, si occupò a vario titolo d'arte applicata³⁰ e in particolare fu autore di due testi pubblicati per i tipi dell'Editore Ongania, *I merletti di Venezia* e *Trattato storico tecnico della fabbricazione dei merletti veneziani*, che ebbe un'edizione anche in lingua inglese, grazie alla traduzione di Lady Layard, moglie dell'archeologo e diplomatico Sir Henry A. Layard³¹. Anche Urbani de Gheltof forniva in appendice, come già la Bury

29 Cfr. Ernest Lefébure, *Dentelles et Guipures*, Paris, Flammarion, 1882, pp. 140 e segg.

30 Giuseppe Marino Urbani De Gheltof (1856-1908) compì diversi scavi a Venezia, specie nella zona di Rialto, ma si occupò anche di arti applicate e in particolare di ceramica, e in qualità di esperto prese parte all'allestimento della mostra di ceramica tenuta al MAI di Roma nel 1889 (cfr. ad esempio *Intorno alcune fabbriche di majolica e di porcellana in Bassano e in Angarano*, Venezia, F. Ongania succ. Munster, 1876; *La manifattura di maiolica e di porcellana in Este*, Venezia, Tip. del Tempo, 1876; *Studi intorno alla ceramica veneziana*, Venezia, P. Naratovich, 1876; *Le maschere in Venezia*, Venezia, P. Naratovich, 1877; *Degli arazzi in Venezia con note sui tessuti artistici veneziani*, Venezia, F. Ongania, 1878; *Di una singolare calzatura già usata dalle donne veneziane*, Venezia, Fontana, 1882; *L'intaglio in legno nel Medioevo e nel Rinascimento*, Venezia, Tip. Fontana, 1883; *Il Museo vetrario di Murano e l'annessa Scuola di disegno negli anni 1882-1884*, Venezia, Stab. Tip. Lit. dell'Emporio, 1884; *La ceramica in Padova. Note*, Padova, Stab. Tip. Prosperini, 1888; *Notizie storiche ed artistiche sulla ceramica italiana*, Roma, Civelli, 1889). Per notizie generali cfr. Annalisa Lizza, *Storia dell'archeologia lagunare di Venezia. L'epoca moderna e contemporanea: Giovanni Casoni, G. Marino Urbani de Gheltof, Luigi Conton, Ernesto Canal*, Tesi di Laurea in Lettere, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, A. A. 1997-1998.

31 Sir Henry A. Layard (1817-1894) dopo aver condotto importanti scavi archeologici in Medio Oriente, dove scoprì le rovine di Ninive, ed essere stato ambasciatore a Costantinopoli e Madrid, si ritirò a Venezia. In Italia aveva trascorso molto tempo in giovane età ed era già ritornato diverse volte. Durante la sua permanenza raccolse un'imponente collezione di opere d'arte, poi donate al British Museum, e si interessò a vario titolo delle arti applicate italiane, in particolare al merletto e al vetro. Tra i suoi scritti anche studi sulla pittura italiana del Quattrocento, in particolare su Perugino, Ghirlandaio, Pinturicchio, Ottaviano Nelli, Giovanni Sanzio, sulla Cappella Brancacci, e una riscrittura nel manuale del critico d'arte berlinese Franz Kluger sulle scuole pittoriche italiane (1863-65). Tale attività era legata alla sua partecipazione alla Arundel Society, della quale figurava tra i fondatori. Cfr. Henry A. Layard, *Sir A. Henry Layard, autobiography and letters from his childhood until his appointment as H. M. Ambassador at Madrid*, a cura di William N. Bruce, London, Murray,

Palliser, una bibliografia di antichi modellari, in particolare di quelli ristampati tra 1876 e 1880 dall'Ongania (14 titoli).

Ma al di là della riconferma che ai modellari si guardava per restaurare il buon gusto nella produzione italiana, la principale caratteristica dell'opera di De Gheltof è proprio quella di essere "tecnica", di presentare i principali passaggi delle più conosciute lavorazioni lagunari, ripresi dai racconti delle merlettaie affinché non si perda nelle generazioni il bagaglio di esperienze accumulato. Dopo una breve introduzione infatti parte una rassegna di tecniche, una per capitolo, a partire dalla più semplice, il punto tagliato, fino ad arrivare alle più complesse, e includendo anche il merletto a fuselli. Le brevi note pratiche, accompagnate da disegni esplicativi, sono sempre precedute da una nota storica (da fig.9 a fig.11): anche chi ha un interesse meramente storico può così comprendere come si effettua la lavorazione che porta al prodotto finito. Le informazioni sono forse troppo vaghe infatti per considerarlo un manuale adatto alle merlettaie professioniste, ma i rudimenti tecnici mettono in condizione il lettore di analizzare i pezzi e riconoscere il metodo con i quali sono stati fabbricati. Essa rimane, insomma, un'opera essenzialmente storica, che peraltro, a differenza di alcune delle precedenti, non si pone esplicitamente il problema di orientare il gusto, sebbene la scelta stessa di stendere un trattato sul merletto veneziano la pone nel contesto di riscoperta e di interesse per il tessile antico che caratterizza il periodo ed è tra le cause anche della ripresa della produzione in laguna, a cui si accenna solo brevemente nel paragrafo dedicato al Punto di Burano.

Alfredo Melani e i lavori femminili

Alfredo Melani, figura di critico e divulgatore che abbiamo già in precedenza incontrato, dedicherà diverse opere ai lavori femminili. Egli è convinto del fatto che, essendo l'esecuzione del merletto alla portata di tutte le signore³², una descrizione dell'evoluzione del merletto e del ricamo in chiave storico-artistica amplia notevolmente il pubblico che può venire educato al bello, giungendo a toccare persone che mai accosterebbero un testo dedicato all'arte. Purtroppo i testi dedicati all'argomento tendono a fornire una retrospettiva storica nell'ambito ristretto della

1903, 2 voll.

32 Cfr. Alfredo Melani, *Nel regno dei pizzi* in "La Lettura", n. 3, A. XIV, marzo 1914, pp. 251-256.

produzione tessile, o ad essere una valida fonte per l'apprendimento pratico, mentre più trascurato è il confronto dialettico con le altre arti e l'inserimento nella storia degli "stili", intesi come sistemi che informano gli apparati ornamentali di oggetti molto diversi tra loro (tale operazione è compiuta ad esempio dalla Bury Palliser). E infatti Alfredo Melani, con il suo *Svagli artistici femminili* ci fornirà un perfetto esempio di questa terza opzione.

Il suo primo interesse in quest'ambito, tuttavia, si manifesta nel 1886, quando, per i tipi di Hoepli, suo editore storico, introduce la ristampa della *Corona delle nobili e virtuose donne...*, il repertorio di disegni allestito da Cesare Vecellio nel 1591, del quale ci occuperemo parlando del dibattito sui modelli. Se confrontata al linguaggio tecnico ma improntato ad una chiara divulgazione della maggior parte della sua produzione, appare insolitamente lirica l'opera *Svagli artistici femminili*, che vede la luce nella sua prima edizione presso Hoepli nel 1891. Il titolo al lettore di oggi potrebbe risultare ingannevole: più che ad un'opera essenzialmente storiografica, quale effettivamente è, sembra alludere alle occupazioni tipicamente femminili, alle quali si attende, non tanto per economia quanto per passatempo, nel chiuso dei salotti, quindi ad un manuale più orientato allo svago che non allo sviluppo di professionalità.

L'introduzione alla seconda edizione, comparsa nel 1892 in una veste editoriale che peraltro presenta già elementi Art Nouveau (perlomeno all'esterno, mentre i frontespizi e le pagine interne presentano cornici con motivi a grottesca che richiamano un gusto storicista) illumina il lettore su quale sia l'intento di Melani.

“Ho riunito e ordinato molte notizie e ho cercato di interessare sempre e di essere esatto. Ho aggiunto, al materiale degli altri, del materiale mio parte noto e parte no. Così ho messo insieme questo libro il quale avrebbe l'ambizione d'interessare soprattutto le signore di buon gusto, desiderose di istruirsi nella storia delle bellezze artistiche che sono la parte più delicata della loro acconciatura.

I ricami! I pizzi! I gioielli!³³ - Chi non li ama e amandoli non è contento di sentirne parlare?

E io parlo qui di pizzi, di ricami, di gioielli.

Il fine mio di scrittore non vorrei però limitato a quello che'l libro contiene ma vorrei spinto al di là del suo contenuto.

Mi spiego.

Io vorrei che questo libro fosse sì utile e attraente da invogliare le signore italiane a dirigere la loro istruzione un po' anche sopra le cose dell'arte; su quelle che formano il corredo più gradito della loro vita; - sopra quelle cose di cui io parlo e

33 A questi argomenti, il testo aggiunge in realtà la storia del ventaglio e dei vetri di Murano.

sopra tutte le altre le quali servono alle signore di ornamento domestico e personale. Voglio, anzi desidero, troppo?

Comunque sia, a questo intende il mio libro. Il quale se non passasse inosservato nemmeno a chi coltiva da storico la storia e da artista l'arte sarei proprio contento.

L'esito che ha avuto il mio libro nella prima tiratura, mi conforta e mi fa sperar bene della presente edizione.

A.M”

A questo punto il quadro è chiaro: Melani redige un'opera per buona parte compilativa, ma con alcuni elementi personali, e la indirizza principalmente “*alle signore di buongusto*”, sperando però di raggiungere anche lo “*storico*” e “*l'artista*”. Manca però all'appello l'artefice, l'artigiano: perché identificato totalmente con l'ultimo componente della lista o perché, più probabilmente, la formazione e la comprensione storico estetica è vista come presupposto fondamentale del progettista, più che di chi, attraverso il mestiere, viene a porre in pratica le sue idee, anche se in realtà la seconda opzione non si sposa con l'impegno profuso dall'autore in quegli stessi anni a favore di un miglioramento dell'istruzione tecnico professionale.

Riguardo al primo bacino di lettori identificato quale destinatario del libro, le signore che possono permettersi di fare di ricami, pizzi e gioielli “*il corredo più gradito della loro vita*”, l'intento appare soprattutto didattico. Questi manufatti diventano dunque, parafrasando un assunto tanto caro all'autore, la via attraverso la quale l'arte entra nella vita, insinuandosi tra le pieghe degli abiti e l'arredo domestico. Essi diventano stimolo alla conoscenza delle cose d'arte intese in senso più generale, attraverso una propedeutica elevazione del gusto. Narrando la storia di oggetti con i quali il genere femminile ha una quotidiana consuetudine, Melani introduce insomma tra le occupazioni della signora la storia dell'arte.

La preoccupazione principale dell'architetto sembra essere dunque quella di predisporre un'opera divulgativa, ma dal suo racconto emerge il dubbio di non riuscire, ripercorrendo le orme degli studiosi che l'hanno preceduto, a dare una visione del lavoro e degli oggetti domestici, in quanto i suoi predecessori si sono

“naturalmente rivolti di preferenza alle opere alle quali adunando una molteplicità di cure danno un'idea relativamente completa del lavoro di ricamo in

una data epoca e in un dato paese, han trascurato la suppellettile suntuaria de' privati"³⁴

Un atteggiamento insomma che reclama attenzione non solo per il parato liturgico o la commissione reale, ma anche per gli oggetti comunemente prodotti e utilizzati, che rende labile ancora una volta il confine tra l'oggetto d'alto artigianato artistico e tutto ciò che comunque comporta un intervento da parte della creatività dell'artefice ed è dunque degno di essere considerato manifestazione artistica, seppur popolare. Viene a delinearsi chiaramente nella sua opera un ambito d'interesse che è sentito come tipicamente femminile: la creazione di interni confortevoli, sempre più spesso igienici e funzionali, che riflettano il gusto e le esigenze di chi li abita, così come la loro partecipazione ad un gruppo sociale. Un dominio che nel Novecento sarà conquistato dal design³⁵. Nel frattempo, quasi a preparare la strada, Melani dedica molte energie all'educazione del gusto delle padrone di casa, non solo attraverso gli *Svaghi...*, ma anche attraverso un'opera totalmente dedicata all'argomento, *l'Arte in famiglia*, pubblicata inizialmente con il sottotitolo *Lettere ad una signorina* (1890), poi riproposto come *Guida artistica per l'arredamento di una casa* (1904). A tal proposito risulta particolarmente interessante anche l'introduzione alla prima serie di modelli per ricamo che Melani pubblica sempre presso Hoepli, dalla quale emerge una descrizione dei generi dove una discriminante importante tra i due sessi risulta essere proprio l'interesse per la decorazione: da un lato il mondo "*pratico e positivo*" degli uomini, dall'altro quello della donna impegnata ad aumentare la bellezza, il confort, l'igiene e la funzionalità dell'abitazione, anche attraverso l'ago e il fusetto³⁶, che hanno un ruolo importante nel delineare un ambiente accogliente e il più possibile scevro dalle volgarità estetiche spesso connesse alla contemporanea produzione industriale.

Sempre all'interno degli *Svaghi...*, però, l'architetto pistoiese non è restio a trarre alcune conclusioni sulle produzioni di ricamo e di merletto a lui contemporanee. In particolare si dimostra entusiasta, da buon estimatore del nuovo stile che pervade l'Europa, del ricamo giapponese (fig.12), del quale ricorda il pittore Giuseppe De Nittis tra i più conosciuti collezionisti, e si dimostra preoccupato per la sopravvivenza del ricamo a

34 Alfredo Melani, *Svaghi artistici...* cit., pp. 28-29.

35 All'identità di questi due domini allude brevemente anche Maria Luisa Scalvini, *Da Pistoia a Milano. Introduzione in Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia...* cit., p.8.

36 Sul rapporto tra il mondo femminile e la categoria del decorativo cfr. Giuliana Altea, *Il fantasma del decorativo*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

mano, insidiato dalle produzioni meccaniche, che tuttavia non condanna, usando parole di apprezzamento per i prodotti di San Gallo (come, implicitamente, anche Boito che li inserisce nella sua opera sull'ornamento). La sua sopravvivenza, più che in qualità di attività economica vantaggiosa, appare legata alla buona volontà delle signore colte, gentili e interessate d'arte³⁷. Anche per quanto riguarda il merletto Melani, dopo aver inizialmente criticato la produzione meccanica, ne riconosce però la possibile convivenza con le antiche tradizioni, in virtù di un lavoro più veloce e meno malsano³⁸. Anche in questo campo, insomma, Melani non rinnega l'esigenza di un confronto positivo con l'industria che caratterizza il suo atteggiamento verso l'arte applicata in generale.

La relazione di Vittorio Stringher e l'attività di Cora Slocomb di Brazzà

Completamente diversa risulta la contemporanea operazione del friulano Vittorio Stringher, che nella primavera del 1893 tiene una conferenza a Udine e a Roma dedicata alla Contessa Cora di Brazzà, la quale, come vedremo, sarà tra le animatrici della rinascita dei lavori femminili italiani, e nello stesso anno curerà la mostra del merletto italiano all'esposizione di Chicago, il cui catalogo, pubblicato solo in inglese, riprende sostanzialmente l'impianto del trattato di Urbani de Gheltof³⁹. Lo studio di Stringher e la mostra appaiono operazioni correlate. Nell'Italia unitaria esistevano già dei precedenti di mostre di carattere prettamente storico dedicate al tessile, l'Esposizione di tessuti e merletti di Roma del 1887, che raccolse gli interventi del Conte Gandini e di Raffaele Erculei⁴⁰; mentre altre, organizzate sotto la bandiera dei lavori femminili, autonomamente o all'interno di esposizioni universali o nazionali, pur vedendo talvolta la presenza di collezioni importanti, non diedero luogo a interventi critici considerevoli. Ma affronteremo questi avvenimenti nel seguito della trattazione, per concentrarci ora sul tipo di analisi operata da Stringher.

37 Cfr. Alfredo Melani, *Svaghi artistici...* cit., pp. 56 e segg.

38 Cfr. ibidem, pp. 140-141.

39 Cfr. Cora Slocomb di Brazzà, *A guide to old and new lace in Italy. Exhibited at Chicago in 1893*, Venezia, Ongania, 1893.

40 Cfr. *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti. Museo storico artistico industriale di Roma. Catalogo delle opere con brevi cenni sull'arte tessile in Italia di R. Erculei, a cura di Raffaele Erculei*, Roma, Civelli, 1887.

Il testo della conferenza *L'industria dei merletti nelle campagne*, dato alle stampe⁴¹, presenta una ricognizione meno retorica della media sullo stato dell'artigianato tessile coevo, pur non dimenticando di dare conto dell'importante dibattito critico degli ultimi decenni riguardo all'origine geografica del merletto. Stringher, noto per i suoi studi in materia agraria, era all'epoca direttore della Biblioteca del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio⁴², che al tempo presiedeva anche l'istruzione tecnica e professionale, e quindi poteva osservare la questione da uno dei centri nevralgici della promozione d'arte applicata nel Paese. Di fatto, i suoi interessi nello stendere questa relazione sono principalmente socio-economici, ma le conclusioni alle quali perviene sono di fondamentale importanza per gli sviluppi del tessile italiano negli anni immediatamente successivi. E infatti, dopo una breve ricostruzione del dibattito storico dei decenni precedenti, e un interessante confronto con altre aree europee che affidarono una parte della loro rinascita economica al merletto, come la Boemia, il Portogallo e l'Irlanda, si concentra sui focolai della rinascita italiana, in particolare Venezia, Cantù, la riviera ligure, Isernia e l'Aquila, istituendo alcuni confronti; viene poi analizzata la struttura produttiva degli altri paesi europei. La sistematica analisi delle produzioni italiane e straniere deve condurre ad una proposta dai risvolti sociali: le merlettaie, che lavorino riunite in piccoli laboratori o presso le loro abitazioni nelle ore lasciate libere dalla cura della famiglia, sono spesso soggette allo sfruttamento di mercanti che oltretutto rivendono all'estero i merletti, che poi vengono commerciati al dettaglio come francesi. La possibile soluzione a questo problema, che non permette al merletto italiano di occupare il posto che gli spetta, potrebbe essere quella di istituire cooperative che evitino lo sfruttamento, garantiscano gli strumenti e i disegni di qualità, e si occupino, grazie al coinvolgimento di comitati locali di patronesse, dello smercio e della promozione dei prodotti. Oltre alle eventuali soluzioni amministrative che Stringher ipotizza, i provvedimenti che ci interessano maggiormente sono le mostre permanenti destinate a promuovere i prodotti anche all'estero, la necessità di "*provvedere al miglioramento tecnico ed artistico dei merletti con la istituzione di scuole*", non solo destinate all'apprendimento della tecnica, ma anche eventualmente, all'insegnamento del disegno (opportunità che non vede però l'entusiasmo del relatore). Molto importante

41 Vittorio Stringher, *L'industria dei merletti nelle campagne*, Roma, Bertero, 1893.

42 Cfr. Giovanni Mazzini, *La biblioteca di Bonaldo Stringher*, in "Studi e note di economia. Quaderni 5", Supplemento n. 1 al n. 2/2001, maggio-agosto 2001.

è dunque la figura della patronessa, e qui, oltre a Cora di Brazzà, si ricordano Maria Pasolini Ponti, che istituisce la scuola di Coccolia, e la patrona della rinascita del merletto veneziano Andriana Marcello, appena scomparsa, figura della quale ci occuperemo più estesamente in seguito. L'altro aspetto trattato da Stringher riguarda il rapporto tra manualità e macchina: in questo settore la produzione meccanica ha insidiato soprattutto la produzione corrente diffusa nelle campagne, perché i merletti meccanici non sono surrogati credibili per chi può permettersi quelli a mano, che dunque hanno ancora un mercato.

Gran parte dei contenuti espressi da Stringher, il cui intervento è ricordato spesso da tutti coloro che a vario titolo si occuperanno di tessile in quegli anni, verranno, come vedremo, ripresi ed applicati da Cora Slocomb di Brazzà e dalle sue compagne a cavallo tra i due secoli.

Giacinta Romanelli Marone ed Edvige Salvi

I primi anni del Novecento vedono la comparsa, in Italia, di alcuni volumi divulgativi inseriti in collane editoriali destinate ad un pubblico vasto. Nel 1902 è la volta di Giacinta Romanelli Marone, che destina un testo storico sulle trine alle giovinette italiane⁴³. Pur in toni enfatici, nell'introduzione l'autrice riesce a delineare un quadro della produzione odierna: l'iniziale disinteresse allo sviluppo di iniziative volte a recuperare queste tecniche va contrastato puntando anche sull'eticità di una produzione che permette alle donne di sostenersi senza abbandonare le famiglie; istanze che riprendono, pur più ingenuamente, interrogativi emersi anche dalle riflessioni ruskiniane sul rapporto tra filantropismo e arti applicate. La scrittrice incita dunque a ravvivare le antiche produzioni, anche in contesti casalinghi. Le già citate provocazioni del Lefébure, il quale non trova le ragioni di un'imitazione dei merletti italiani del Cinquecento se non nella falsificazione, non vengono prese in considerazione.

Da ricordare è anche l'agile manuale redatto da Edvige Salvi per la "Biblioteca popolare di coltura" Vallardi⁴⁴, collana di brevi testi divulgativi d'ambito generalista (storia delle invenzioni, delle arti applicate, delle piccole industrie agricole, dell'arte,

43 Giacinta Romanelli Marone, *Lavori artistici femminili. Le trine a fuselli in Italia*, Milano, Hoepli, 1902.

44 Edvige Salvi, *Il ricamo nella storia dell'arte*, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1912.

letteratura, scienza... dalla storia della civiltà araba al pallone dirigibile, ai preraffaeliti). Esso si inserisce nel clima di attenzione per la formazione delle classi popolari che trova espressione nelle scuole domenicali, nelle biblioteche popolari e circolanti, nella promozione delle arti e dei mestieri. Testi quindi destinati agli operai più che ai progettisti, per educarne il gusto e metterli in condizione di decodificare le implicazioni culturali dei modelli che venivano loro proposti. Anche la Salvi dedica l'ultima parte del suo excursus alla situazione italiana contemporanea, additando nella riscoperta del merletto veneziano il primo sintomo di una risurrezione che coinvolge ogni altra forma *“di ricamo e di arti ad esso affini”*.

Se infatti il ricamo e il merletto, che erano divenuti nel tempo appannaggio soprattutto degli istituti religiosi, sono stati ripresi e rivivono a scapito nella disattenzione per il disegno e nell'impoverimento tecnico, è solo grazie all'impegno delle organizzazioni femministe che

*“guidate dall'amor di patria e dal culto squisito per le memorie artistiche della nostra terra, raccolsero qua e là gli avanzi dell'arte preziosa e gentile ed iniziarono quelle nuove forme di piccole industrie femminili, le quali si propongono un doppio scopo:
migliorare e promuovere il lavoro femminile con criteri ispirati ad un sano indirizzo artistico-industriale, regolandone il commercio in modo che le operaie posano godere nelle maggiori proporzioni possibili del loro lavoro;
far rifiorire in ogni regione l'arte che vi era coltivata dalla donna e quindi specialmente l'arte del ricamo.”*⁴⁵

Si procede dunque ad illustrare la riscoperta, partendo dall'aera veneta, dove i contributi riguardanti la storia del merletto e in particolare quella delle lavorazioni locali appaiono con una maggiore intensità nella seconda metà del secolo. La tendenza generale è attribuire a questo territorio, se non la supremazia delle arti del ricamo, riguardo al quale il peso del Tiraz palermitano non è mai stato dimenticato e del quale si riconosce l'origine orientale, almeno la precedenza per quanto riguarda il merletto. Edvige Salvi⁴⁶ invece sostiene l'ipotesi di una concomitanza tra l'attività dei due centri, nonostante le voci discordanti⁴⁷. Il fatto stesso che l'autrice inserisca considerazioni riguardanti il

45 Ibidem, p. 114

46 Ibidem, pp. 81-84.

47 Non mancano però, anche in Italia, le voci discordanti, come quella di Caterina Binetti Vertua (Cfr. Eadem, *Trine e donne siciliane*, Milano, Hoepli, 1911), la quale nella sua opera dedicata ai lavori femminili siciliani sosteneva invece la precedenza dell'isola anche per quanto riguarda il merletto. Una voce autoritaria nel campo risulta essere all'epoca Antonio Salinas, direttore del Museo

dibattito storico contemporaneo in un testo dalla destinazione così popolare induce a pensare che tali questioni fossero note ad un pubblico molto più vasto di quello che potremmo ipotizzare oggi.

L'opera di Elisa Ricci e lo studio storico del tessile in Italia

Pur essendo ben lungi dal tracciare un quadro completo del personaggio, uno studio delle industrie artistiche femminili di questo periodo non può che citare la centrale figura di Elisa Ricci che raggiunge l'equilibrio tra dotta disquisizione storica, entusiasmo per il ruolo femminile nella riscoperta delle lavorazioni e gradevolezza del racconto. La studiosa colloca la sua opera nella seconda metà del lasso di tempo esaminato; alcune opere eccedono abbondantemente, per la loro data di pubblicazione, i limiti temporali indicati, ma presentano un intento retrospettivo e riassuntivo che ne rendono imprescindibile la conoscenza.

È il caso di *Ricami italiani antichi moderni*⁴⁸, edito nel 1925. Già nel titolo è evidente la forte caratterizzazione nazionale che la Ricci conferisce al suo studio, essenzialmente un *iter* storiografico documentato e supportato dall'analisi di importanti pezzi antichi presenti in collezioni pubbliche o private, dove storia e cronaca si uniscono in un'unica trattazione che delinea lo sviluppo delle manifatture di ricamo dall'antichità, ponendole in continuità con quelle odierne. Il capitolo sulla contemporaneità mette in luce il ruolo delle Industrie femminili italiane nella rinascita, riconoscendo nel 1906⁴⁹ l'anno della svolta. La sezione contemporanea, seppure ristretta, si concentra principalmente sul tentativo di dare una definizione del ricamo moderno, che non può che essere radicalmente diverso da quello antico per le mutate condizioni sociali ed economiche in cui si colloca la produzione. Il testo sul ricamo è preceduto, anni prima, da *Antiche trine italiane*, divisa in due sezioni rispettivamente dedicate alle trine ad ago (1908) e a quelle

Nazionale di Palermo, esperto di trine e merletti che si occupò nel suo museo di un'importante raccolta e si attestava su tesi simili a quelle della Vertua.

48 Cfr. Elisa Ricci, *Ricami italiani antichi moderni*, Firenze, Le Monnier, 1925. Sulle fasi di stesura dell'opera cfr. la prefazione di Bianca Rosa Bellomo a Elisa Ricci, *Ricami italiani antichi moderni*, rist. anast., Nuova S1, Bologna, 2006.

49 Nel 1906 le Industrie femminili sono le protagoniste della sezione dedicata ai lavori femminili del Padiglione d'Arte Decorativa dell'Esposizione del Sempione, che verrà distrutto da un incendio e ricostruito in tempi brevissimi. L'incidente manda in fumo il grande lavoro della cooperativa ma indubbiamente le garantisce una notevole esposizione mediatica, creando un clima di aspettativa attorno al catalogo, unica testimonianza di ciò che è stato.

a fuselli⁵⁰ (1911). Mai come in questo caso si evidenzia, con la totale divisione fisica delle due trattazioni, come la storia del merletto non segua in realtà un percorso unitario, ma trovi contesti e sviluppi diversi a seconda dello strumento utilizzato: più aristocratico e prezioso l'ago, a causa della difficoltà di lavorazione e dei tempi lunghi necessari, più popolare, perché più veloce e dunque più economico, il fusello, che dunque si presta meglio ad una lavorazione su vasta scala. I contenitori separati rendono più semplice anche adottare una struttura diversa per i due racconti: un punto di vista geografico e regionale per quanto riguarda il popolare merletto ai fuselli, una trattazione distinta sul piano delle tecniche e dei materiali per l'eterogeneo mondo dell'ago. In entrambi i casi, per livello di approfondimento, entità delle fonti e ricerca iconografica condotta nell'ambito delle arti visive, nelle collezioni tessili pubbliche ma soprattutto private⁵¹, in lavoro della Ricci non ha precedenti in Italia in questo settore, e come tale viene subito riconosciuto a livello internazionale.

Leggendo il saggio della Ricci, scorrendo gli inventari della parte della sua biblioteca che si è conservata⁵², e confrontandolo con i contributi di Merli e di Nardi possiamo notare come sia cambiato anche in Italia il modo di intendere la storia del tessile. Innanzi tutto la studiosa si è potuta nutrire, oltre che delle molte opere più strettamente legate al ricamo e al merletto già citate fin qui, di studi sul tessile conosciuti a livello internazionale⁵³, di una serie di contributi storici apparsi nella seconda metà dell'Ottocento che dimostrano come sempre più spesso queste discipline abbiano incontrato dei cultori anche nel nostro paese⁵⁴, anche grazie alla nascita di importanti

50 Cfr. Elisa Ricci, *Antiche trine italiane. Trine ad Ago*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1908 e Elisa Ricci, *Antiche trine italiane. Trine a fuselli*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1911. Per le complesse vicende editoriali, che fecero sì che esistano due versioni delle *Trine ad ago*, in uno o due tomi, si rimanda alla prefazione di Bianca Rosa Bellomo alla ristampa in due volumi dell'edizione del 1914 contenuta in Elisa Ricci, *Antiche trine italiane. Trine ad Ago*, rist. anast., Nuova S1, Bologna, pp. VII-XVIII. Basterà qui ricordare che presto entrambi i volumi videro un'edizione inglese: Elisa Ricci, *Old italian lace*, 2 voll, Heinemann & Lippincott, London, 1913.

51 Ricordiamo, tra le molte persone che misero a disposizione della Ricci le proprie raccolte, alcuni nomi che compaiono in altre occasioni in questo studio, come quello di Francesco Paolo Michetti, della Contessa Edith Ruccellai, di Carolina Amari, della marchesa Ortensia Ciccolini di Macerata, di Achille Cantoni, Michelangelo Guggenheim, Michelangelo Jesurum, Giorgio Sangiorgi, Miss Florence Colgate, Isabella Errera.

52 Cfr. *Libri, ricami e merletti... Elisa Ricci attraverso le sue collezioni*, Torino, Biblioteche civiche torinesi, 2006.

53 Si pensi, ad esempio, agli studi sui tessuti antichi di Isabella Errera, menzionati spesso in questo studio.

54 Contributi di diverso tipo si succederanno ad un ritmo sempre più serrato avvicinandosi al primo conflitto mondiale; citiamo qui, senza pretesa di esaustività, una serie di titoli ognuna delle diverse tipologie che concorrono certamente agli studi della Ricci, come la pubblicazione di documenti

collezioni private come quella del Conte Gandini e a molte altre, i contenuti delle quali venivano sempre più spesso esposti, descritti, pubblicati e, come nel caso citato, nel tempo tendevano a confluire nelle collezioni pubbliche, ampliando di fatto la conoscenza. Il giovane stato unitario, pur tra i mille problemi, stava in quegli anni lentamente prendendo coscienza del proprio patrimonio storico e della necessità di tutelarlo e valorizzarlo, e ciò di fatto favoriva, attraverso, il riordino e la catalogazione, una conoscenza più approfondita dello stesso. Inoltre, sempre maggiore spazio vengono ad occupare gli apparati iconografici, in quanto lo studio dei pezzi e delle testimonianze fornite dalle arti figurative assume un ruolo sempre più importante nella ricostruzione storica delle vicende del tessile, che in questo modo viene sempre più ad avvalersi dei metodi destinati alla storia dell'arte, subendo certamente l'influenza degli interessi che andavano coagulandosi in area austriaca, in particolare esplicitatisi nell'opera di analisi di Alois Riegl.

L'illustrazione e la descrizione tecnica dei lavori femminili

Trattando del testo di Urbani De Ghelftof abbiamo introdotto il problema della descrizione tecnica delle varie lavorazioni tessili. Durante l'Ottocento la didattica del ricamo e del merletto subisce una serie di mutamenti, che influiscono principalmente

d'archivio, ad esempio gli inventari: quello lucchese in Salvatore Bongi, *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca, 1871, quello estense in A. Solerti, *Due corredi di nozze del sec. XV* in "Gazzetta letteraria, scientifica artistica", Torino, 17 marzo 1888, quello del corredo di Elisabetta Gonzaga, pubblicato nel 1893 dal collezionista Conte Luigi Alberto Gandini in A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino*, Torino, 1893, l'articolo sull'argomento di Carlo Merkel *Tre corredi milanesi del Quattrocento* in "Bollettino dell'Istituto storico italiano", n.13 (1893), pp. 97-184, il libretto di nozze redatto da Pompeo Molmenti, *Antichi usi nuziali di Venezia*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale, 1901, l'inventario del guardaroba di Lucrezia Borgia, pubblicato nel 1903 da Luca Beltrami con lo pseudonimo di Polifilo (Idem, *La guardaroba di Lucrezia Borgia*, Milano, 1903), o ancora Albano Sorbelli, *Il corredo di una sposa bolognese nel secolo 16°*, Bologna, Tip. Zamorani e Albertazzi, 1904; agli studi sulle leggi suntuarie, importanti strumenti per la comprensione del costume, come: *Legge suntuaria vicentina tratta dal libro Provisioni esistente nell'archivio di Torre*, Vicenza, Paroni, 1882, Ettore Verga, *Le leggi suntuarie milanesi. Gli statuti del 1396 e del 1498*, Milano, Bocca, 1898, Carlo Carnesecchi, *Cosimo I e la sua legge suntuaria*, Firenze, Pellas, 1902; ai saggi sulla storia di tessuti e arazzi: Willelmo Braghirolli, *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*, Mantova, Mondovi, 1881, Andrea Favero, *L'arte nelle stoffe. Storia degli ornamenti nei tessuti*, Omarini, 1897, Luigi Alberto Gandini, *Tappezzerie dipinte nel Duomo d'Orvieto*, Siena, Tip. S. Bernardino, 1891, *Di un antico tessuto trovato nel Monastero di S. Pietro in Modena acquistato recentemente dal Museo civico*, Milano, Tip. G. Martinelli, 1902 e *Del chermisi e della polvere di grana, sec. 14°-15°*. *Studio storico*, Firenze, Tip. Cooperativa, 1903; e infine a contributi sulla storia del costume: Carlo Merkel, *Come vestivano gli uomini del Decamerone*, Roma, 1898, Paolo D'Ancona, *Le vesti delle donne fiorentine nel secolo 14°*, Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1906... ma in particolare per quanto riguarda il costume si rimanda al paragrafo sulla ricerca di modelli per la moda italiana.

sulla veste editoriale e sugli apparati iconografici dei vari testi. Lo spazio dedicato alla spiegazione dei vari passaggi delle lavorazioni, descritti con sempre maggior dovizia di particolari, si estende progressivamente, sia quando si tratta di indicazioni in forma testuale che in forma grafica. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che informazioni pratiche sulla realizzazione erano spesso già incluse nei modellari d'età moderna⁵⁵ (fig.13).

A proposito di modellari antichi, è bene ricordare in questa sede il testo che Fanny Bury Palliser pone, non a caso, a chiusura della sua bibliografia ragionata di testi antichi sui lavori femminili, che sottolinea la vicinanza tra il disegno per ricamo e il disegno tecnico alla base della progettazione degli edifici e della loro decorazione: *Méthode pour faire une infinité de desseins différents avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une ligne diagonale, ou observations du Père Dominique Doüat Religieux Carmes de la Province de Toulouse sur un mémoire inséré dans l'Histoire de l'Académie Royale des Sciences de Paris l'année 1704, présenté par le Révérend Père Sébastien Truchet religieux du même ordre, Académicien honoraire* (1722). Il fine di questo testo, quello di mostrare le enormi possibilità decorative generate dalla ricombinazione di un quadrato bipartito in diagonale e ruotato su se stesso (fig.14 e fig.15), pone l'opera oltre la semplice proposizione di modelli; il suo compito è mettere in condizione chi legge di ragionare sulla loro progettazione, che è alla base della decorazione in senso lato, ed è fondata sulla sintesi razionale del disegno, che si tratti di edifici o di ricami. Ma se questo è un testo essenzialmente destinato a chi elabora il motivo decorativo, da ricordare, sempre in ambito francese, è certamente *L'art du brodeur* (1770) di Charles Germain De Saint Aubin⁵⁶, inserito nella *Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par messieurs de l'Académie Royale des Sciences* (1761-1788), che ribadisce ancora una volta il primato del disegno anche in quest'arte e presenta già una scelta dei ricami e delle tecniche tipiche di diverse aree geografiche. L'iniziativa segue di un decennio, quale approfondimento nel campo della descrizione delle cosiddette "arti meccaniche", la pubblicazione dei primi fascicoli dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, e si inserisce in una serie di provvedimenti di razionalizzazione delle discipline di studio volte a rivalutare le attività pratiche che

55 Cfr. ad esempio Alessandro Paganino, *Il Burato*, Toscolano, 1532 ca.

56 Cfr. Charles Germain Des Saint Aubin, *The Art of Embroidery*, trad. ingl. a cura di Nikki Scheuer e Edward Maeder Los Angeles, County Museum of Art, 1983.

porteranno, a fine secolo, alla nascita del primo politecnico proprio in Francia, e anche in questo caso ne riprende sostanzialmente l'impianto iconografico.

In seguito, la seconda metà dell'Ottocento presenterà un'esplosione senza precedenti di manuali, enciclopedie e opuscoli destinati a giovinette, professioniste e dilettanti, i quali, più che proporre modelli di arredi o abiti confezionati, si concentrano sui passaggi tecnici necessari per realizzare i diversi tipi di lavorazione a ricamo, a cucito e a merletto, che andrà poi a combinarsi con altre per realizzare l'oggetto; cominceranno a essere inserite nelle illustrazioni le mani della lavorante, e gli strumenti di lavoro, elementi di valido aiuto per comprendere come eseguire correttamente il punto. Va del resto sottolineato che il pubblico destinatario di questi testi era avvezzo a "tenere l'ago in mano" fin dalla più tenera età, e possedeva già un bagaglio di conoscenze e di esperienza nel lavoro manuale oggi molto meno diffusi e in genere frutto di studi specifici. La proposizione di modelli, quanto mai soggetti a mode effimere, era invece lasciata preferibilmente alle pubblicazioni periodiche o a piccoli album.

Per quanto riguarda l'Italia, durante la prima metà del secolo erano già comparsi testi tecnici come la discussa *Tecnologia femminile, ossia Arti e Mestieri che al bel sesso appartengono...*⁵⁷ (1826), in realtà traduzione del *Manuel des Demoiselles*⁵⁸ di Mme De Celnart⁵⁹, spacciata però per testo originale⁶⁰. L'opera, che vede diverse edizioni in pochi decenni, l'ultima con il titolo di *Manuel des Broderie...*, è corredata di *planches* (fig.16 e fig.17) dove accanto a una grande quantità di modelli in linea con il gusto del tempo, si mostrano gli spaccati di alcuni telai e di strumenti di lavoro, e una lunga teoria

57 *Tecnologia femminile ossia Arti e mestieri che al bel sesso s'appartengono e di che ei può piacevolmente occuparsi come a dire la cucitura, il ricamo, la maglia, il merletto, la tappezzeria, le borse, i lavori in rete, in ciniglia, in velo, in perle, in capelli, ecc. ecc.*, Milano, Giovanni Pirota, 1826, cui segue *Etologia femminile, ossia Descrizione d'ogni maniera di lavori delle mode delle donne che contiene L'arte di fare i giubbettini ... Opera per far seguito alla Tecnologia Femminile*, Milano, Giovanni Pirota, 1828.

58 Élisabeth Celnart, *Manuel des Demoiselles ou Arts et Métiers qui leurs conviennent et dont elles peuvent s'occuper avec agrément, tels que la Couture, la Broderie, le Tricot, la Dentelles, la Tapisserie, les Bourses, les Ouvrages en Filet, en Chenille, en Ganse, en Perles, en Cheveux, etc etc*, Parigi, Roret, 1826.

59 Pseudonimo di Élisabeth-Félicie Bayle-Mouillard (1796-1865), che per Roret compilò un buon numero di manuali, per lo più connessi all'ambito dell'economia domestica ma non solo (dai fiori artificiali ai profumi fino ad un manuale per salumieri), oltre a biografie di personaggi storici dall'intento moraleggiante, libri di preghiera, manuali di galateo.

60 Cfr. in proposito la recensione in forma di dialogo di D. Gennaro e Madamigella Sofia in "Biblioteca italiana: o sia giornale di letteratura, scienze et arti", Vol. 43, A. 11, 1826), pp. 279-280, e Vol. 50, A. 13, 1828, pp. 127-128, e in "Annali universali di tecnologia, di agricoltura, di economia rurale e domestica, di arti e di mestieri", fasc. 1, Serie 1, Vol. 1, luglio 1826, pp. 41-42.

di tipologie di capi d'abbigliamento liturgici, esattamente come già accadeva nel testo di Saint Aubin. Essa, per la tipologia di illustrazioni così come per i propositi classificatori enunciati nell'introduzione e nella presentazione dell'iniziativa editoriale che la comprende, volta a creare un'enciclopedia dei mestieri secondo metodi descrittivi propri delle scienze esatte⁶¹, si ispira certamente alla tradizione enciclopedica illuminista. Le arti tessili vi si trovano illustrate a partire dalla più utile, il cucito, sino a quelle ritenute meramente decorative. Uno sviluppo logico basato sui criteri dell'utilità e del diletto, volto a mettere in grado il lettore di realizzare un manufatto a partire dalla confezione per poi procedere ulteriormente verso la decorazione: una struttura che seguiranno la maggior parte dei testi di questo tipo e prelude nell'impianto alle classificazioni delle sezioni tessili nelle esposizioni. L'impianto era presente in Francia anche in altre opere dedicate a questi argomenti, come l'*Encyclopédie des Dames* (1821) edita dall'editore Audot all'interno di un più ampio programma di opere didascaliche destinate ad un pubblico femminile.

Va ricordato che le iniziative riguardanti la divulgazione e la didattica del ricamo assumono caratteri estremamente diversi anche a seconda della fascia di pubblico a cui sono destinati. Dopo il grande successo dell'*Enciclopedia dei lavori femminili* di Giuseppina Ubicini Cattaneo, edita da Garbini⁶² nel 1858, che vide la sua settima edizione negli anni Cinquanta del Novecento, nel 1859 l'editore Lampugnani, che pubblica l'ormai longevo e blasonato "Il Corriere delle Dame"⁶³, la rivista femminile fondata da Carolina e Giuseppe Lattanzi, accanto a "Le ore casalinghe" e "La ricamatrice", dà alle stampe la *Guida della ricamatrice*⁶⁴ divisa in quattro parti, poi ripubblicata, in un'edizione aumentata, in due volumi, dove la prima sezione⁶⁵ è dedicata al lavoro femminile, inserito in un'ottica educativa più estesa dove ad essi si

61 Élisabeth Celnart, *Manuel...* cit., pp. 1-2.

62 Garbini diventa, nella seconda metà del secolo, uno dei maggiori editori di periodici femminili, che ha al suo attivo titoli di riviste importanti e diffuse come "Il monitore delle mode" (1868-1915), "Il Bazar" (1865-1915), "La moda illustrata" (1886-1939), diretta per un periodo da Adele Della Porta, "Emporio della ricamatrice" (1883-1943), che diverrà nei suoi ultimi anni la rivista della ditta Eredi Canetta, rivenditori di articoli per ricamo, e altri. I modelli a cui fanno riferimento sono essenzialmente francesi.

63 Cfr. Elisa Strumia, *Tra lumi e rivoluzione: i giornali per le donne nell'Italia del Settecento in Donne e giornalismo...* cit., pp. 205-210

64 Cfr. Silvia Franchini, *Cultura nazionale e prodotti d'importazione: alle origini di un archetipo italiano di "stampa femminile"* in *Donne e giornalismo...* cit., pp. 91 e segg.

65 Cfr. *Guida della Ricamatrice e delle Ore Casalinghe*, Milano, Presso l'Ufficio del Corriere delle Dame, 1859⁴. Cfr. anche Silvia Franchini, *Editori, lettrici...* cit., pp. 200 e segg.

accompagnano la morale, l'igiene, la cucina e i lavori domestici. Alla fine degli anni Settanta vedranno la luce i fortunati e popolarissimi "Album della Biblioteca del popolo di Sonzognò"⁶⁶, destinati anch'essi a circolare fino agli anni Venti del secolo successivo, che, inseriti in una collana di tascabili dal numero fisso di 64 pagine, si presentano come

"trattatello elementare di scienza pratica, di cognizioni utili ed indispensabili, dettato in forma popolare, succinta, chiara, alla portata di ogni intelligenza".

Questi album in realtà presentano contenuti molto diversi tra loro: quello dedicato ai lavori in bianco è una semplice carrellata di disegni di lavori finiti con blande descrizioni, quello dedicato al ricamo in colore presenta invece soprattutto istruzioni per la realizzazione dei vari punti e tecniche, con piccoli esempi di lavori finiti. L'album dedicato ai lavori femminili "d'eleganza" è invece particolarmente interessante in quanto totalmente dedicato al complemento d'arredo realizzato con inserti a ricamo, dall'astuccio porta lettere, all'attaccapanni, fino alla poltrona. I modelli proposti rimandano rigorosamente all'arredamento "in stile" e appaiono espressione di una comodità borghese che mal si accorda con la pretesa popolarità del libretto (fig.18 e fig.19). La maggior parte dei lavori esposti non reca ancora traccia di un'attenzione particolare a punti o tecniche tipiche dei secoli precedenti e anzi sembra ispirarsi ad un gusto per la rappresentazione naturalistica di gusto vagamente Biedermeier.

In ambito internazionale, accanto ai prodotti più popolari, se ne trovano di raffinatissimi, tra i quali non si possono non ricordare i testi che vennero pubblicati nella cerchia della Royal School of Needlework, che appaiono poco conosciuti in Italia ma rivestono certamente un ruolo nel recupero alla dignità artistica di queste discipline: l'*Handbook of Embroidery* di Lily Higgins (1880), curato da Lady Marian Alford, vicepresidente della scuola, vuole essere un asciutto e tecnico manuale d'appoggio alla didattica, in quanto nulla può sostituire, secondo le compilatrici, l'apprendimento diretto da un'esperta ricamatrice. Il testo si limita all'enunciazione di regole tecniche ed è inframmezzato da splendidi disegni per ricamo, forniti da artisti inglesi dell'epoca come Edward Burne Jones, Walter Crane, George Aitchison, Fairfax Wade, William Morris, ma anche tratti da antichi ricami italiani. Esso non è corredato di tavole con modelli a grandezza naturale e neppure di indicazioni per il ricalco, il metodo più

66 *Album di lavori femminili in bianco, Album di lavori femminili in colore, Album di lavori femminili d'eleganza*, editi per la prima volta tra 1877 e 1878, cui andranno ad aggiungersi *Nuovi ed eleganti lavori femminili e Pizzi a fusetti. Frange e bordure, Macramé, Lavori filet o a rete*.

diffuso di stesura del disegno sulla stoffa, al fine di incoraggiare le ricamatrici ad eseguire di propria mano i disegni direttamente sul tessuto, un semplice passaggio che le promuove al rango di artiste figurative e non più di artigiane. I disegni sono naturalmente improntati al vagheggiamento di epoche lontane e dei loro repertori decorativi: motivi di gusto rinascimentale per i ricami italiani, carnosì tralci vegetali di gusto seicentesco per Morris e Wade, una lussureggiante candelabra popolata di volatili e animali esotici per Crane, un trionfo della musica che guarda al Quattrocento toscano per Burne Jones (fig.20 e fig.21). La trattazione allude alla pubblicazione di una seconda parte, dove sarebbero stati affrontati i problemi connessi all'uso degli stili, all'accostamento dei colori, all'utilizzo del ricamo nell'abbigliamento e nell'arredamento. L'opera promessa si può identificare con *Needlework as art*⁶⁷, verrà invece pubblicato dalla Altford stessa (1886), che ne aveva esplicitamente ribadito l'esigenza nella prefazione all'opera precedente. Il titolo è del resto eloquente ed anticipa i contenuti, che vedono il ricamo esaminato attraverso le categorie tipiche della storia dell'arte e dell'insegnamento artistico coevi, in quanto:

*“it contains in itself all the necessary elements of art; it may exercise the imagination and the fancy; it needs education in form, colour, and composition, as well as the craft of a practised hand, to express its language and perfect its beauty”*⁶⁸

Il testo⁶⁹ nasce con l'idea di indagare gli stili che si sono succeduti nella storia del ricamo, giungendo a considerare problemi connessi rispettivamente a “*design, patterns, stitches, materials*” e ancora il problema del riempimento delle forme attraverso il colore che solleva problemi diversi rispetto alla stessa operazione realizzata in pittura. Il materiale, insomma, condiziona la riuscita e l'aspetto del manufatto, in sintonia con le posizioni semperiane. Inoltre, se secondo il testo lo stile è ciò che informa tutti i prodotti artistici nati in un determinato contesto, a partire dalla decorazione architettonica, il design che vi fa riferimento è invece strettamente legato all'oggetto e alla sua funzione.

67 Il titolo richiama certamente *The art of needlework* di Elizabeth Stone (1840), testo che affrontava precocemente il problema della storicizzazione di un'arte definita “meccanica” ma “universale”. Cole, nella prefazione al trattato di Lefébure, poco più di quarant'anni dopo, lo inserirà tra i testi fondamentali ma in parte “*out of date*” (cfr. Alan S. Cole, *Preface* in Ernest Lefébure, *Embroidery and lace...* cit., V).

68 Cfr. *Preface* in Lady Marian Altford, *Needlework as art*, Gilbert and Rivington, London, 1886.

69 Pur essendo un testo di carattere storico-critico, lo trattiamo tra i manuali per la sua forte vocazione alla traduzione pratica dei suoi contenuti.

La ricamatrice dovrà in primo luogo imparare a disegnare, poi possedere le conoscenze storico artistiche atte a praticare consapevolmente gli stili, che soli possono suggerire un design “*intelligente*” e infine dominare perfettamente la tecnica per tradurre il disegno in un *pattern*. Un testo dunque, che associa alle informazioni storiche una riflessione sulla produzione dell’arte applicata che va anche oltre il dominio del lavoro ad ago, e individua il proprio pubblico nelle donne – le ricamatrici –, negli artisti e in una categoria fino a questo momento non contemplata, i *designers*, in perfetta sintonia con il contesto in cui la Royal School si trovava inserita.

Ma tornando ai manuali, nel 1890 verrà invece pubblicata per la prima volta in Italia, con il titolo di *Enciclopedia dei Lavori Femminili*, l’*Encyclopédie des ouvrages des dames*⁷⁰ di Thérèse De Dillmont, pseudonimo dell’austriaca Theresia Von Dillmont⁷¹, che, formatasi a Vienna, fonda di un laboratorio a Dornach, e a metà degli anni Ottanta inizia a collaborare stabilmente con la ditta di filati alsaziana DMC. Un sodalizio che si tradurrà nella lunga serie (specialmente considerando la prematura morte dell’autrice, avvenuta nel 1890) di pubblicazioni monografiche sulle varie tecniche di ricamo e merletto che andranno a comporre la Biblioteca DMC (fig.22 e fig.23). L’*Enciclopedia*, pur non avendo particolari legami con l’Italia, è un testo imprescindibile per il suo successo internazionale, che ne fece lo strumento di formazione di intere generazioni e fa sì che venga ristampato ancor oggi. Il testo si presenta come un’organica raccolta di informazioni tecniche alle quali si sposano modelli che l’autrice, nella prefazione, afferma ispirati ai pezzi antichi che ha avuto modo di studiare nelle varie collezioni alle quali ha avuto accesso.

Una necessità ribadita fin dalla prima pagina dell’enciclopedia della Dillmont è la necessità della valorizzazione e della conservazione del lavoro manuale, anche il più semplice, come base per tutti i lavori più complessi, quindi non pienamente sostituibile con il lavoro a macchina. La principale caratteristica del testo rimane il suo ricco corredo di illustrazioni a scopo didattico, dove al centro non sono i modelli quanto i punti e le tecniche e la maniera di realizzarle.

È ipotizzabile che la sensibilità verso lo studio dei manufatti antichi e la riscoperta di tecniche e motivi decorativi siano in parte riconducibili ai tempi della formazione

70 La prima edizione francese risale al 1886, seguita dalle traduzioni in inglese, tedesco, spagnolo, italiano e russo.

71 Cfr. per le note biografiche Ruth P. Hellmann, *Thérèse de Dillmont and her Encyclopedia of Needlework*, in “The Bulletin of the Needle and Bobbin Club”, Vol. 59, 1976, New York, pp. 20-29.

viennese. La capitale austriaca infatti in quegli anni vede come abbiamo già appurato un momento di grande vivacità sul fronte delle arti applicate, con l'allestimento di un museo dedicato. Negli stessi anni in cui Riegl studierà i tessuti dell'Oesterreichisches Museum (1886-1897) concentrandosi su quelli egizi, sull'arte popolare e sul Centro-Europa, la Dillmont propone alle ricamatrici europee album di motivi tratti dai ricami copti e bulgari, e pubblica, in diverse lingue, due album di Emilie Bach (Neuschloss, Bohemia, 1840-Vienna 1890)⁷², giornalista esperta di ricamo, autrice di diversi studi storici sull'argomento e direttrice della scuola di ricamo di Vienna, che si propone, ponendosi al di sopra delle mode, di fornire alle ricamatrici lavori che testimonino il gusto e la capacità tecnica degli antichi, combinando modelli italiani, francesi, gotici, rinascimentali, islamici e orientali, non per incitare alla copia ma giungere a soluzioni originali partendo da quanto di meglio l'arte ha prodotto in ogni tempo e in ogni luogo. La Bach inoltre ricorda come lo stesso motivo quasi sempre possa essere utilizzato sia per suppellettili destinate ad usi casalinghi che per l'abbigliamento, facendo appello alla creatività femminile perché a partire dai modelli proposti sappia trovare nuove soluzioni. Proprio gli esiti del ricamo osservabili alle varie esposizioni europee, secondo l'autrice, rendono necessaria una riforma che ponga più attenzione alla qualità estetica del manufatto, in special modo per quanto riguarda la scelta dei colori (sebbene quest'ultima precisazione sia probabilmente indotta anche dal supporto che alla pubblicazione ha dato la DMC, della quale si pubblicizza la ricca cartella colori).

L'opera della Bach racchiude elementi di novità reale rispetto alla riproposizione delle tecniche tradizionali, che effettivamente rivisita. Il primo lavoro proposto infatti è un "ricamo veneziano" che ricostruisce su stoffa la plasticità, la struttura e il chiaro scuro del merletto a punto Venezia, semplificando di molto l'esecuzione e permettendo anche a ricamatrici meno esperte di ottenere risultati che ricordano, pur rinunciando alla trasparenza, i laboriosi merletti. Un procedimento che in parte recupera il gusto ottocentesco per la riproduzione e il surrogato, così ben visibile nelle rivisitazioni industriali dei prodotti di lusso, coniugandolo all'interesse per il recupero di una manualità che la stessa meccanizzazione aveva messo in crisi.

72 Non è un caso che Emilie Bach fosse coinvolta a vario titolo nel movimento emancipazionista austriaco, ai vertici del quale troviamo anche Jeanette Eitelberger von Edelberg (1838-1909), moglie di Rudolph, esponente della cosiddetta "scuola di Vienna" tra i fondatori dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna nel 1864. Cfr. Johanna Leitenberger, *Austria*, in *Selections from The Woman Question in Europe*, compiled by Donald G. Rohn, a cura di Theodore Stanton, MSS Information Corp, 1974, pp. 121 e segg.

Un testo certamente poco diffuso in Italia, ma esemplare per l'approccio che tiene nei confronti della disciplina, in parte assimilabile a quelli appena descritti, è invece *Art in needlework* di Lewis F. Day (1900), che può essere considerato essenzialmente un manuale che descrive i principali punti e tecniche utilizzati nel ricamo inglese, ma lo fa accompagnando ad ognuno notizie storiche e nozioni utili sia alla ricamatrice che al designer dal punto di vista dei materiali, dei colori, dei punti e talvolta anche della composizione, per distribuire i punti sulla stoffa. Il ricamo è essenzialmente ornamento, e come tale segue regole compositive affini a qualsiasi altra arte, tenerne conto durante l'esecuzione del disegno e del ricamo stesso è fondamentale. È interessante inoltre il fatto che il ricamo sia una delle poche discipline alle quali Day, essenzialmente compilatore di contributi sull'ornamento e di repertori, dedichi un testo monografico; sicuramente uno dei motivi che giustifica questa scelta emerge dall'analisi del testo: ago filo e stoffa concorrono a realizzare un ornamento che risponde sì a logiche trasversali e valide in tutte le discipline artistiche, ma a differenza di molte arti applicate, usa strumenti molto diversi rispetto a quelli consueti, così come accade per la tessitura e il merletto che per gli effetti decorativi e i chiari scuri non utilizzano pennello e colore oppure gli strumenti da intaglio.

Per chiudere questo excursus sulla manualistica, torniamo infine all'ambito italiano, dove non possono che essere ricordati i testi editi da Hoepli sull'argomento⁷³, in particolare *I lavori femminili* (1911) di Teresita e Flora Oddone, le sorelle direttrici della nota rivista per ragazzi "Il grillo del focolare" (1899) e di testi per ragazzi, preceduto, nella stessa collana da *I moderni monogrammi ad uso degli incisori, decoratori, ricamatrici...* di Adele Soresina (1908). I due titoli compaiono relativamente tardi, preceduti da alcune opere di Melani sull'argomento dalle quali però era esclusa la trattazione di problemi tecnici, in un catalogo di manuali⁷⁴ che da un lato aveva accompagnato (la casa editrice apre nel 1871), con le sue trattazioni tecniche e scientifiche, lo sviluppo industriale italiano, e dall'altro curava una collana artistica dove si trovavano titoli dei principali attori del dibattito sull'arte applicata, come il già

73 Nel catalogo Hoepli sono presenti diversi testi tecnici su tessitura e tintura, dedicati alla produzione industriale, ma anche testi dedicati ai lavori femminili di vario tipo, oltre a quelli citati qui ricordiamo il testo sulla storia delle trine a fuselli di Giacinta Romanelli Marone e un libro dedicato alla confezione e al cucito degli abiti.

74 Cfr. Alberto Saibene, *L'arte e la storia dell'arte nelle Edizioni Hoepli*, in *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, catalogo della mostra tenutasi a Lugano 1 febbraio-25 maggio 2008, Lugano, Edizioni Città di Lugano-Hoepli, pp. 19-23.

citato Melani, Camillo Boito, Francesco Dall'Ongaro, ai contributi dei quali si aggiungeva la *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi. Se il testo delle Oddone è essenzialmente un manuale, bisogna però riconoscergli una specificità e un impegno che si situano oltre la prassi, intuibile già nella lunga introduzione⁷⁵, che si apre con un'interessante precisazione riguardante la specificità del lavoro artigianale rispetto a quello meccanico (Vd. Appendice Testi) per poi continuare in un'esposizione storica che tende a sancire il ruolo predominante dell'Italia nella produzione tessile, in particolare nei secoli XV e XVI^o, giungendo fino ad un presente dove le donne vedono “*aprirsi davanti nuovi orizzonti*”, con la consapevolezza però che le italiane non possono disperdere un patrimonio così importante. Già scorrendo l'indice, infatti, possiamo apprezzare la presenza di un capitolo dedicato al *Ricamo antico su tela*. Si sceglie dunque di illustrare determinati punti, che pure avrebbero potuto essere raggruppati in modi diversi, ad esempio secondo il livello di difficoltà o sulla base di affinità tecniche, in base al loro utilizzo negli antichi ricami italiani basati sui modellari del XVI secolo. La descrizione del procedimento tecnico necessario a realizzarli diventa così un'ottima occasione per un'indagine delle tecniche e dei materiali utilizzati nei pezzi antichi.

Notizie storiche sullo sviluppo delle tecniche trattate, principalmente in area italiana, si trovano all'inizio di ogni capitolo, ma spiccano in particolare un gruppo di capitoli dedicati a lavorazioni aventi un carattere locale: *Merletto di Burano*, *Aemilia Ars*, si tratta in realtà di un breve cenno, che rimanda direttamente al volume *Trine e donne siciliane* di Caterina Binetti Vertua uscito nello stesso anno per Hoepli. Dato che in realtà queste produzioni ricorrono a tecniche note e diffuse, il contenuto di tali capitoli non può che dedicarsi alla descrizione delle numerose tavole illustrate che li corredano. Disegni antichi italiani compaiono però anche al di fuori di questi capitoli (fig.24), ma ciò che appare più interessante dal punto di vista dei modelli sono le proposte che appaiono nel capitolo dei lavori vari di fantasia, dove di fatto i modelli antichi, sebbene proposti nell'introduzione del volume come una valida alternativa ai banali ricami di fantasia, vengono messi in discussione: vediamo infatti ricami di vaga ispirazione giapponese (fig.25), disegni che ricordano i motivi floreali di William Morris (fig.26), motivi decorativi a intreccio “*in stile romano*” (fig.27 e fig.29), altri che nei contorni

75 Cfr. Teresita e Flora Oddone, *Lavori femminili*, Milano, Hoepli, 1911, pp. 1-30.

flessuosi dichiarano un debito verso lo stile Floreale (fig.28), a dimostrazione che, nonostante negli ultimi decenni l'approccio verso le produzioni tessili italiane sia molto cambiato, come vedremo poi nel dettaglio, quello sui modelli di riferimento sia ancora un dibattito aperto.

Il problema dei modelli

Il problema principale che cercano di affrontare coloro che intendono dare nuovo impulso all'arte applicata è, specie in Italia, dove le competenze tecniche e artigianali resistono, anche e in parte per il ritardo tecnologico del settore manifatturiero, quello di diffondere modelli adeguati a valorizzare queste competenze. Gli inglesi insegnano, in questi decenni, che le risorse per migliorare il gusto devono venire in primo luogo dalla ricognizione degli stili storici: in particolare, in Italia, nel campo delle arti tessili, il periodo felice delle nostre manifatture, è quello compreso tra il XIV e l'inizio del XVII secolo. La necessità di tentare lo sviluppo di uno stile nazionale, porta in particolare all'esaltazione del Rinascimento, quale momento di massima originalità della cultura italiana, e quindi in particolare al Quattrocento e al Cinquecento, che coincidono anche con il momento di massimo splendore della tessitura e con lo sviluppo dell'industria del merletto. I modelli che possono fornire le produzioni tessili di quest'epoca sono validi a livello internazionale (nel Cinquecento come nell'Ottocento) e trovano estimatori oltralpe che li riscoprono consapevolmente ben prima di noi, come nota ad esempio Cora Savorgnan di Brazzà, americana:

*“Gli stranieri hanno frugato in ogni angolo, in ogni ripostiglio d'Italia per portare nei loro paesi modelli insuperabili di stoffe, di ricami, di merletti antichi per farne delle imitazioni e per educare il gusto delle loro operaie. Non abbiamo che da imitarli per vincerli ed assicurare di nuovo all'Italia l'invidiabile primato”*⁷⁶

Il giudizio dell'americana riguardo all'insegnamento dei lavori femminili nelle scuole è estremamente negativo per la scelta dei modelli proposti e la mancanza di cura nella progettazione del disegno.

Ancora più negativo il parere che la patronessa esprime sulle riviste femminili italiane:

⁷⁶ Cfr. Cora Savorgnan di Brazzà, *Le industrie casalinghe in Italia in Operosità femminile...* cit., p. 218.

*“Pei giornali di mode si dovrebbe applicare una censura rigorosa, poiché sono essi che deturpano il gusto, che fanno dimenticare ed assopire l’innato, l’atavico senso artistico del popolo italiano, che ha bisogno invece di essere ridestato indirizzato agli scopi della vita moderna, contribuendo a render questa meno volgare.”*⁷⁷

Il problema dell’inadeguatezza delle proposte delle riviste femminili era del resto già stato sollevato in precedenza: vi accenna Antonio Merli parlando delle lavorazioni liguri⁷⁸, ed emerge all’inizio degli anni Settanta dell’Ottocento in concomitanza con la prima Esposizione Nazionale di Lavori Femminili⁷⁹, e già allora l’indicazione che viene fornita agli editori è di riscoprire i modellari cinquecenteschi:

*“Il buon gusto della scelta, nella disposizione, nell’applicazione dei disegni, non si conquista che per la via degli occhi. Offriamo alle nostre lavoratrici esposizioni, pubblicazioni, campionari, che le abituino a veder cose belle, solo belle; pronte, come sono, ad intendere, e abili nell’eseguire, esse diverranno, come le loro ave, vere artiste.”*⁸⁰

vi accenna infine Michelangelo Jesurum nel 1873⁸¹, così come Camillo Boito nel 1881⁸² additerà nelle opere del Cinquecento e del Seicento i modelli ideali per queste discipline.

Il contatto e la conoscenza, così come la produzione quotidiana di oggetti d’arte, viene a migliorare non più solo la vita del lavoratore, la società in cui vive, ma si applica dunque, nelle speranze degli estensori di questi scritti, ad un popolo, ad una nazione, che deve trovare l’unità nella produzione e nel riconoscimento del proprio linguaggio artistico.

Il problema della qualità, ma anche della provenienza dei disegni, e/o dei modelli antichi da cui sono tratti, è ribadito anche dalla prassi all’interno dei laboratori: a titolo d’esempio si può ricordare come Francesco Navone, titolare di una delle più importanti manifatture di ricami e merletti fiorentine, nonostante l’imponente patrimonio artistico e decorativo che offriva la città, fosse solito acquistare a Parigi repertori di disegni

77 Cfr. ibidem.

78 Antonio Merli, *Origine ed uso...* cit., p. 18, n. 4.

79 Cfr. *Rendiconto dell’esposizione nazionale dei lavori femminili di Firenze* in “Annali universali di statistica, economia pubblica, legislazione, storia viaggi e commercio e degli studi morali e didattici. Compilati da Giovanni Sacchi e da vari dotti italiani”, fasc. 136, vol. 46, A. 4, 1 aprile 1871, pp. 96-105.

80 Elisa Ricci, *La mostra dell’ornamento...* cit., p. 219.

81 Michelangelo Jesurum, *Cenni storici e statistici sull’industria dei merletti*, Venezia, 1873, p. 12.

82 Cfr. Camillo Boito, *Le industrie artistiche...* cit., pp. 201-202.

d'ornato, non necessariamente approntati per ricamo e merletto, perché fossero d'ispirazione per la sua disegnatrice⁸³. A dimostrare peraltro che gli operatori più avveduti trovavano assolutamente normale e produttivo l'interscambio di repertori figurativi da una tecnica all'altra, da un materiale all'altro, e avvertivano realmente il problema di trovare modelli adeguati.

Indispensabile dunque, per la riqualificazione di queste lavorazioni, l'individuazione di un repertorio di riferimento. Accade in generale per tutte le altre arti applicate che, in alcuni casi, come abbiamo potuto notare, cercano ispirazione proprio nell'inesauribile patrimonio decorativo elaborato nel campo dei tessuti operati⁸⁴, o comunque nella reiterazione di apparati ornamentali apparsi in vari luoghi ed epoche, il cui valore estetico sia indiscusso. Una situazione analoga si ripete anche nel campo particolare del ricamo e del merletto, dove peraltro la tradizione della circolazione di raccolte di modelli⁸⁵ è molto diffusa fin dall'antichità, e ha il vantaggio di avere uno dei suoi epicentri proprio a Venezia, centro editoriale dell'età moderna ma anche uno dei luoghi dai quali s'irradia la cultura del merletto nel Cinquecento. La riproposizione in anastatica dei modellari risponde ad esigenze diverse rispetto all'allestimento di repertori che ripropongono trasversalmente tutte le epoche e le culture, ha anzi segno opposto rispetto a quest'ultima attività, così diffusa all'epoca. Non si tratta di fornire strumenti estetico critici attraverso la conoscenza e lo studio di decorazioni dalle matrici culturali diverse, ma di proporre una cifra stilistica unitaria e preferibile per gli operatori italiani, per ragioni già più volte indicate. La loro massima diffusione si ha nel momento di maggior splendore del tessile italiano, che coincide con quello in cui l'Italia era depositaria dei modelli culturali dominanti. Riproporli significa dunque ripartire da quei presupposti, recuperare il fasto di un'epoca e suggerire la sua grammatica ornamentale come regola, senza per questo indurre ad una pedissequa imitazione, ma scegliendo un modello di riferimento ben preciso lasciando da parte gli altri. I modellari sono citati in tutte le opere storiografiche più importanti, un primo sistematico contributo alla loro riscoperta e diffusione si avrà grazie alla bibliografia ragionata che ne darà Fanny Bury Palliser nella sua *History of lace*, alla quale abbiamo già accennato, che ne conta più di

83 Cfr. Santina Fortunato, *L'organizzazione del lavoro all'interno della ditta Navone* in Eadem, *La ditta di merletti e ricami Francesco Navone*, Firenze, Edizioni Firenze, 2006, p. 41.

84 Cfr. il già citato repertorio allestito da Camillo Boito, *Stoffe, intarsi e altri ornamenti piani...* cit.

85 Cfr. Mary Abegg, *A propos patterns for embroidery, lace and woven textiles*, Bern, Abegg Stiftung Bern, 1978.

un centinaio dall'inizio del Cinquecento agli anni Venti del Settecento, in diverse lingue e di diversa provenienza.

L'operazione trova riscontro anche in Italia, come dimostra il già citato articolo del 1871, e Venezia, già protagonista della prima stagione di questo fenomeno editoriale, diverrà anche uno dei luoghi della riscoperta, attraverso l'editore Ongania, specializzato in ristampe fac-simili eliotipiche e già impegnato sul fronte artistico e su quello delle arti applicate. A partire dal 1876 infatti il piccolo editore di San Marco pubblica diverse anastatiche: ad inaugurare la collana, che vede un numero cospicuo di titoli, tuttavia ad una tiratura bassissima, è Cesare Vecellio⁸⁶. Ma già anche in Francia si provvede, ad esempio, a ristamparne alcuni: Didot dà una buona edizione del Vecellio nel 1860, nel 1872 vede la luce *Patrons de broderie et de lingerie du XVI siecle*, dove sono raccolti i libretti di modelli francesi della prima metà del Cinquecento conservati nella Bibliothèque Mazarine⁸⁷.

Proprio le innovazioni tecnologiche nel campo della stampa, in particolare il processo foto-litografico di Lefmann e di Lourdel e l'eliotipia, rendono infatti praticabile la riproduzione, con costi ragionevoli, di opere antiche; e Carlo Lozzi⁸⁸ nel 1877 a questo proposito afferma:

*“... fortunatamente si è compreso anche dagli Italiani quanto importi dare impulso alle arti minori coll'aiuto delle maggiori e segnatamente col fornire gli operai di modelli di tutte le epoche e d'una ornamentazione non meno elegante che originale. Imperocchè tali modelli denno porger loro non pure il modo di rendersi familiari le regole del bello, ma eziandio quello di conoscere i caratteri che un'epoca imprime alle opere che essa vede nascere... [è] proprio dell'ingegno italiano, quando la vanità delle Accademia non traviò l'uno e l'altra, lo sposare l'arte all'industria”*⁸⁹.

Egli dà in quest'anno alle stampe un opuscolo in cui descrive due libretti in suo possesso, una copia de *Il burato* del Paganino e una copia di un testo a sua detta

86 L'elenco completo dei titoli è pubblicato in appendice ai testi di Giuseppe Marino Urbani De Gheltof.

87 Bianca Rosa Bellomo, *Prefazione*, in Bianca Rosa Bellomo (a cura di), *Ostaus Paganino Vavassore Vinciolo. Disegni per merletti e ricami. Libri di modelli del XVI secolo*, rist. anast., Nuova S1, Bologna, 2008 (ristampe delle anastatiche curate da Elisa Ricci), p. VII.

88 Carlo Lozzi (1829-1915), studioso di diritto e di letteratura, diede alle stampe diversi articoli in cui si occupava di stampa, tra i quali, ad esempio *Delle origini della stampa. Saggio storico-critico* (Genova, Tip. del Movimento, 1881).

89 Carlo Lozzi, *Descrizione di due libretti di ricami e tappezzerie. Cimelii rarissimi formanti parte della raccolta di stampe antiche e di libri figurati e rari posseduti dall'Avv. C. Lozzi*, Bologna, Guidetti, 1877.

sconosciuto ai grandi studiosi del settore, che potrebbe essere l'edizione precedente a quella parigina e conosciuta del Franciosino del 1584.

In seguito, sarà l'editore Hoepli a dare il proprio contributo, con una nuova ristampa dell'opera di Vecellio, nel 1886, che reca una prefazione di Alfredo Melani, primo impegno di sostanza del critico su questo fronte. La prefazione prelude ad un impegno più corposo del critico pistoiese in materia, ma già in queste poche pagine emergono le sue convinzioni: in primo luogo, Melani ribadisce più volte che nell'arte, come in tutte le arti minori, e quindi anche nel merletto, “*il disegno è tutto*” perché “*snebbia la mente e aiuta la mano a infranchirsi*”, in secondo luogo, proprio la mano deve continuare ad essere protagonista, la macchina involgarisce la trina (non è chiaro se tale involgarimento sia da imputare alla macchina stessa o alla trascuratezza del disegno del prodotto industriale).

Accanto a questi esemplari antichi ristampati, ai quali si aggiungono naturalmente le ristampe curate da Elisa Ricci, delle quali ci occuperemo in seguito, circolano repertori di vario genere, sia d'ambito generale, come abbiamo già visto, sia espressamente dedicati ai lavori femminili. Tra questi ultimi, possiamo enumerare le quaranta tavole *Merletti napoletani a piombini* di Gioacchino Toma⁹⁰, pittore impegnato nella didattica del disegno nella città meridionale⁹¹, pubblicate nel 1883⁹². Si tratta sostanzialmente di disegni per merletto a nastro continuo (dove, cioè, il disegno viene creato da un nastro intrecciato il cui dipanarsi non prevede soluzioni di continuità), un tipo di lavorazione tipica del milanese diffusasi anche in Abruzzo, che necessita, come quasi sempre accade per il merletto, di disegni appositamente creati. La struttura dell'opera, dove i modelli sono disposti secondo una complessità crescente e creano un *unicum* organico e coerente, strettamente connesso alla tecnica e alla funzione, pone in diretta continuità queste tavole coi modellari antichi (fig.30).

Il contributo dell'abate Oderisio Piscicelli Taeggi⁹³ si struttura invece nella raccolta di tavole *Paleografia artistica di Montecassino applicata ai lavori industriali*⁹⁴, pubblicate

90 Cfr. *Gioacchino Toma 1836-1891*, catalogo della mostra tenuta a Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 25 giugno-30 luglio 1995, a cura di Bruno Mantura e Nicola Spinosa, Napoli, Electa, 1995.

91 Sull'impegno di Toma nell'insegnamento cfr. Adolfo De Rinaldis, *Gioacchino Toma*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 60-61.

92 Bianca Rosa Bellomo prova a ricostruire le complesse vicende dell'opera, estremamente rara, nella prefazione all'anastatica dell'album di modelli, cfr. Gioacchino Toma, *Merletti Napoletani*, Nuova S1, Bologna, 2009.

93 Oderisio Piscicelli Taeggi (1840-1917), monaco benedettino e abate di Montecassino.

a partire dal 1876, che vedono un volume dedicato al merletto, il quarto, e si conclude con la pubblicazione di *Disegni di merletti estratti dalla scrittura gotica corale applicata ai lavori industriali per le scuole professionali femminili* (1910). L'esperienza di confronto diretto con l'antico in questo caso dà luogo a forme depurate, elaborate su fregi fitomorfi semplificati che vanno già oltre il Liberty (fig.31 e fig.32). Il problema di questi disegni, così raffinati se riprodotti su tavola, è che presentano una notevole difficoltà di traduzione attraverso le tecniche del merletto, e come tali verranno citati fino agli anni Trenta, come perfetto esempio dell'opera di un disegnatore a cui non manca l'inventiva ma le basi tecniche⁹⁵.

Nel frattempo l'introduzione al Vecellio inaugura per Melani una lunga serie di interventi in materia, che dai già descritti *Svaghi...*, e dunque ad un'opera con intenti storiografici, torna a confrontarsi con la proposta di modelli. Tra 1892 e 1895 infatti vengono pubblicate, sempre da Hoepli, 36 “*tavole colorite di ricami antichi e moderni*”, in tre gruppi da dodici⁹⁶. Melani, come abbiamo visto, non è nuovo a pubblicazioni di questo genere, talvolta di carattere generale e in altri casi riservate ad un particolare settore delle industrie artistiche. Tuttavia queste tavole rappresentano, per il tipo di proposta editoriale, un compromesso tra i modellari cinquecenteschi e i repertori decorativi, per la specificità disciplinare – si tratta infatti di disegni pensati per il ricamo, e non di elementi decorativi desunti da vari supporti – che non ha però la coerenza stilistica degli esempi antichi: Melani propone fianco a fianco disegni dal fresco gusto naturalistico e lineare, che preludono al Floreale senza raggiungerlo (fig.33 e fig.34), motivi tratti da ricami antichi (fig.35) e dal folclore dell'Europa orientale e del Medio Oriente (fig.36 e fig.37), ricami, insomma, “d'ogni tempo e d'ogni luogo”, per usare una terminologia alla quale gli uomini del tempo sono affezionati. Particolarmente interessante risulta la scelta di presentare disegni a colori, inconsueta per l'epoca, che si rivela determinante dato che molti dei ricami proposti affidano al colore la loro riuscita.

94 Cfr. Annamaria Arciero, *La produzione editoriale di Montecassino. Dagli amanuensi alla tipografia, in Studi Cassinati. Bollettino trimestrale di studi storici del Lazio meridionale*, n.1, A. XII, gennaio-marzo 2012, reperibile alla pagina:

http://www.studicassinati.it/db/index.php?option=com_content&task=view&id=819&Itemid=31.

95 Cfr. Elisa Ricci, *L'arte e la casa. Per l'arte industriale: libri di modelli*, in “Rassegna d'arte antica e moderna”, n. 9-10, A. VII, settembre-ottobre 1920, p. 251.

96 *Modelli di lavori artistici femminili. XII tavole colorite di ricami antichi e moderni. Serie I*, Hoepli, Milano, 1892; *Modelli di lavori artistici femminili. XII tavole colorite di ricami antichi e moderni. Serie II. Dalla tav. XIII alla tav. XXIV*, Milano, Hoepli, 1893; *Modelli di lavori artistici femminili. XII tavole colorite di ricami antichi e moderni. Serie III. Dalla tav. XXV alla tav. XXXVI*, Hoepli, Milano, 1895.

Ciò che accomuna comunque queste opere è la veste editoriale, in tavole sciolte, che assicura massima versatilità, più del calco chiuso in laboratori di scuole e musei industriali, e determina la diffusione, la possibilità di confronto. Appesa alle pareti, sfogliata, passata di mano in mano, la raccolta di tavole diventa perciò protagonista dell'intensa attività editoriale destinata a fini pratici del divulgatore.

Negli anni Novanta dell'Ottocento vengono pubblicati in Italia molti album monografici della Bibliothèque Dmc, pubblicati dalle edizioni Dillmont (la titolare muore nel 1890, ma gli album a suo nome usciranno per decenni) che, pur concentrandosi soprattutto sulla presentazione di modelli (fig.22 e fig.23) di fatto rappresentano una sintesi di successo tra descrizione tecnica, modelli e notizie storiche (qualora si tratti di tecniche circoscritte e riconoscibili, come spesso accade).

In Italia, analogamente, la pubblicazione di una serie di album strutturati in maniera molto simile a questi ultimi è condotta da Sonzogno, con i cosiddetti "Insegnamenti pratici illustrati"⁹⁷, che eccedono per data di pubblicazione i nostri limiti cronologici ma partecipano del clima che si crea in questo settore nell'Italia nei primissimi anni del Novecento, quando vengono riportate in auge tecniche dalla diffusione molto circoscritta, talvolta recuperate dal passato, altre allestite ex novo grazie a combinazioni di punti inusitate e ad una ricerca iconografica nel patrimonio artistico e architettonico (ad es. punto Casalguidi, punto Palestrina, Pizzo di Verona), assecondando di fatto un'esigenza che si stava creando in quegli anni, con l'istituzione di scuole destinate a rivitalizzare le tradizioni tessili locali. Dal punto di vista di una proposta consapevole di modelli questa in realtà rappresenta una novità piuttosto consistente, in quanto presenta un'alternativa alla tradizione alta dei modellari cinquecenteschi, certo più diffusi nelle case aristocratiche che nei tuguri di campagna, che invece saranno raggiunti dall'associazionismo ottocentesco.

Nel 1909 si inserisce nella tradizione del modellario antico *Disegni di trafori. Punto in Aria* di Cleofe Mengarelli Ricci, dedicato ai disegni per Aemilia Ars, e qui la principale preoccupazione dell'autrice è appunto che si tratti di disegni perfettamente realizzabili

97 Le autrici degli album sono per lo più Adele Della Porta (Punto Venezia, Pizzo Irlanda, Filet, Punto Croce moderno, Ricamo di Casal Guidi, Punto d'Assisi, Punto Milano, Pizzo ad uncinetto, Punto Norvegese, Punto Palestrina, Punto di Rodi e punto barro, Punto a giorno), e, in seguito, Amelia Brizzi Ramazzotti (Grosso Richilieu, Ricamo in Bianco, Il lavoro a fuselli, Il lavoro chiaccherino o frivolté, Sfilati moderni, il Lavoro Norvegese, Punto di Venezia, Lo sfilato sardo e siciliano, Il ricamo di Bricco, Il Punto di Parma, Il ricamo di Corfù, Il lavoro macramè), Ines Tamburi redige invece un album sul corredino da neonato.

ad ago (fig.40). Il tono della raccolta appare, come accade per le collane appena esaminate, ancor più improntato alla pratica, ma senza alcun fronzolo didascalico, e gli archetipi più prossimi sono appunto i libri di Bartolomeo Danieli e Aurelio Passerotti⁹⁸, che di questa tecnica hanno posto le basi.

Anche Elisa Ricci dedica ai libri di modelli alcuni articoli⁹⁹, in cui enumera i più importanti tra i circa centocinquanta giunti fino ai nostri giorni, e cura a sua volta, tra 1909 e 1910, un secondo ciclo di ristampe di antichi modellari per le Arti Grafiche di Bergamo¹⁰⁰, in quella che doveva diventare una vera e propria collana. Vengono ristampati *I singolari e nuovi disegni* di Federico Vinciolo, nell'edizione del 1606 (fig. 38 e fig.39), *La vera perfectione del disegno per punti e ricami* di Giovanni Ostaus (fig.41), nell'edizione del 1561 conservata alla Biblioteca Corsiniana, *Il burato* di Alessandro Paganino (fig.42 e fig.43), in un'edizione che la Ricci data come posteriore al 1527, *l'Opera nuova universale intitolata Corona di ricami* e *l'Esemplario di lavori: che insegna alle donne il modo e l'ordine di lavorare* di Giovanandrea Vavassore, il primo secondo la Ricci anteriore alla data di pubblicazione del secondo, il 1530. La scelta tra i molti disponibili cade su opere delle quali, pare, fosse facilmente disponibile una copia in buono stato; rimane invece incompiuta l'edizione del *Giardinetto novo di punti tagliati et gropposi...* (1542) di Mathio Pagan (fig.44). La Ricci sottolinea come questi libri di modelli abbiano fornito idee per il ricamo a fili lanciati e contati e per il merletto, ma anche ad artigiani del cuoio, orafi, fabbri e molti altri, a ricordare una comunicazione tra le varie discipline che al momento della pubblicazione si cerca di restaurare, non a caso ella chiude il suo articolo sull'argomento pubblicato su "Rassegna d'arte antica e moderna" nel 1920 citando un passo del *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce che proclama l'unità di tutte le arti, ivi compreso il ricamo, alla pittura, grazie al comune ricorso al disegno¹⁰¹. Ancora nel 1925 la studiosa, guardando ai primi momenti della riscoperta delle lavorazioni tessili italiane, osserva come del resto chi voglia restaurare l'antico artigianato italiano non abbia avuto, in quel periodo, un grande aiuto dagli artisti:

98 Cfr. Aurelio Passerotti, *Libro de' lavorieri*, Bologna, 1591 e i testi pubblicati da Bartolomeo Danieli, in particolare *Vari disegni del merletto*, Bologna, 1639.

99 Cfr. Elisa Ricci, *Arte applicata: gli antichi libretti di modelli in Italia*, in "Emporium", n°194, vol. XXXIII, febbraio 1911, pp. 121-131; Elisa Ricci, *L'arte e la casa...* cit., pp. 247-252.

100 Recentemente ne è stata data edizione anastatica in Bianca Rosa Bellomo (a cura di), *Ostaus Paganino Vavassore Vinciolo...*, cit.

101 Cfr. Elisa Ricci, *L'arte e la casa...* cit., p. 252

“le nuove ricamatrici ricorrono, saviamente, agli antichi modelli, che cercano non solo nei campioni e nei libretti, ma nei quadri, nelle sculture del buon tempo, serbando così al loro lavoro carattere e nobiltà ben italiane. Tutte le iniziative più varie e ignare l’una dell’altra, questo nazionalismo, questa fedeltà alla tradizione, ebbero comune. E non basta: dove si poteva far rinascere l’arte propria della regione, ritrovata la vecchia tecnica, si cercarono gli antichi modelli, per ripeterli fedelmente, come se questo corrispondesse a un misterioso bisogno o a un dovere”.¹⁰²

Il misterioso bisogno a cui la Ricci si riferisce, di fatto, che sembra svilupparsi in ogni angolo d’Italia, non risponde solo ad un diffuso nazionalismo, ma anzi va imputato probabilmente alla penetrazione di ideali filopopolareggianti di matrice romantica, oltre che all’interesse per le arti minori e all’umanitarismo ruskiniano.

Qualche decennio più avanti infatti, anche Paolo Toschi noterà che nella produzione di ricami e merletti di matrice popolare la persistenza di modelli quattro-cinquecenteschi è probabilmente da imputare al fenomeno dei modellari a stampa¹⁰³.

Ritornando al punto iniziale del nostro lavoro, è però lecito chiedersi per quale motivo la stampa periodica non fosse in grado di soddisfare le esigenze, se non delle ricamatrici, degli osservatori più avvertiti, che devono aprire altre vie per rendere possibile la riqualificazione estetica dei manufatti. La scelta di proporre in primo luogo gli antichi disegni è certamente connessa alla volontà di riallacciare il legame con un passato glorioso, e per di più di frequente paternità italiana, contro l’abitudine di proporre sulle riviste testi, figurini e modelli di provenienza estera, per lo più francese. Ma bisogna considerare che il modo di trattare il ricamo sulle riviste dell’epoca è molto diversificato. Troviamo riviste che sono semplici contenitori di modelli ad uso di professioniste e abili dilettanti, dove il corredo testuale è ridotto talvolta all’essenziale, come la hoepliana “Il giornale della biancheria”, nella quale i disegni tecnici si accompagnano a immagini di ambientazioni destinate a illustrare i prodotti finiti, e possono essere presenti brevi trafiletti dedicati alla posta delle lettrici o alla cronaca di costume (fig.45). Ma si danno anche casi di riviste che, occupandosi anche di storia del ricamo, come “L’Aracne” (1893-94), vedono la partecipazione di studiosi come Gandini. Tra le riviste che si limitano per lo più a proporre disegni tecnici si riscontrano livelli qualitativi molto diversi. Dalla popolarissima “L’Italia Elegante”, che punta tutto sul basso costo e sulla quantità dei modelli proposti, alla curatissima “L’arte nei lavori

102 Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., p. 224.

103 Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., p. 176.

femminili” (1898) più tarda, con copertina a colori, fogli in carta patinata e illustrazioni di qualità elevata (ma il livello si abbassa velocemente con il susseguirsi dei numeri).

Il foglio di modelli, talvolta nella forma di inserto centrale o di allegato, è presente però in moltissime riviste che hanno vocazione giornalistica o letteraria, o in periodici specializzati, come “Il disegnatore della ricamatrice”, dedicato alle insegnanti, dove tra i materiali didattici proposti non manca mai appunto il disegno tecnico per ricamo, che del resto fa parte delle occupazioni delle giovani alunne; anzi, in realtà, nel tempo i rapporti di forza mutano, e se prima erano i materiali didattici a essere inserto in una rivista che raccoglieva essenzialmente disegni, in seguito i primi prendono il sopravvento e il disegno per ricamo viene confinato in un foglione centrale. Se ne parla, in realtà, molto poco: non sembra essere intento degli estensori della pubblicazione fornire indicazioni tecniche o notizie storiche, ma solo stringate istruzioni per la confezione. Da segnalare però l’attenzione dedicata all’Esposizione Beatrice, e pure alle sezioni dedicate ai lavori femminili delle esposizioni universali. È interessante notare come, descrivendo gli oggetti presenti alle esposizioni o le ultime tendenze di moda, ogni rivista assuma solitamente, sebbene non sempre in maniera esplicita, una linea editoriale marcatamente nazionalista o filofrancese. È in genere la prima scelta, però, ad essere supportata da dichiarazioni d’intenti in tal senso, volte a distinguere la rivista e a farne conoscere la missione, mentre la cronaca delle mode francesi appare la normalità. Naturalmente, molto spesso, anche le riviste che si concentrano sulla moda dedicano un angolo ai lavori femminili, e tra di esse merita di essere ricordata in particolare “La moda italiana”, della quale parleremo più estesamente a proposito della promozione di una moda nostrana negli anni Settanta del secolo. Come accade per il figurino, infatti, anche per i disegni tecnici, in questo caso, si sottolinea che sono frutto di un disegnatore italiano, e non tratti da riviste francesi.

Va considerato che nell’enorme bacino della stampa periodica femminile ricamo e merletto non campeggiano solo sotto forma di modelli. Su molte riviste, specie quelle più impegnate sul fronte della lotta per l’emancipazione, di essi si parla a proposito dell’istruzione professionale e dell’occupazione, ma anche i questi casi c’è in genere spazio per il lato artistico della questione. L’esempio migliore in questo caso è “Vita femminile italiana” (1907-1913), che in quanto organo del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane, diventa in pratica anche il bollettino delle Industrie femminili italiane, cooperativa destinata all’organizzazione e alla tutela di ricamatrici e merlettaie. Mentre

si descrive la didattica dei vari istituti professionali italiani, si diffondono notizie sull'igiene e sull'educazione dei figli, si discute sull'accesso della donna alle università e alle professioni, la rivista non disdegna di occuparsi di arti decorative e storia del costume, con i contributi di Rosa Genoni e altre, non ritenendo evidentemente una costrizione la peculiare presenza femminile in questi campi.

Naturalmente ricamo e merletto non appaiono solo sulla stampa periodica specializzata, se ne parla a vario titolo anche altrove. Sulla stampa più generalista le produzioni coeve di ricamo e merletto fanno la loro comparsa soprattutto in occasione di esposizioni universali, nazionali, internazionali che siano, o specialmente dedicate all'argomento: esse rappresentano evidentemente la migliore occasione di promozione. La cronaca di questi avvenimenti, grazie alla grande varietà di temi trattati, appare del resto nei contesti più diversi. Ne è un perfetto esempio la cronaca delle esposizioni che fa una rivista come "L'illustrazione italiana", spesso preziosa fonte di notizie su eventi espositivi poco conosciuti. Dalla fine dell'Ottocento invece operano una serie di testate dedicate all'arte applicata, a partire da "Arte italiana decorativa e industriale", diretta da Camillo Boito e stampata da Ongania a partire dal 1890 (poi subentrano Hoepli e l'Istituto d'Arti Grafiche) su commissione della Commissione Centrale per l'Insegnamento Artistico del Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, che concentra la sua attenzione, specie nei primi anni, non tanto sulle novità quanto sulla riscoperta di oggetti storici che possano essere d'ispirazione agli artefici italiani, in linea con il programma che la commissione si era data, e quindi partecipa anche del problema di fornire modelli adeguati alle nostre arti applicate. L'atteggiamento non muta molto nel tempo, se si considera che, sebbene il numero di tavole sia notevolmente incrementato di numero, quelle dedicate al tessile continueranno a proporre soprattutto riproduzioni di tessuti, e anche nel momento di maggior successo dello Stile Nuovo in Italia, in concomitanza con l'esposizione torinese del 1902, si valorizzano per lo più produzioni che si ispirano direttamente all'artigianato dei secoli passati, come il Ricamo Bandera e l'Aemilia Ars, con qualche raro intermezzo floreale. Un trasporto che scema ulteriormente andando a ritroso negli anni, tanto che nel 1900, anno del trionfo dell'Art Nouveau a Parigi, alle nuove tendenze viene dedicato solo un articolo a fine anno. Una formazione che passa quindi, soprattutto, dalla conoscenza dell'antico. Diverso e più improntato alla critica invece l'approccio di riviste come "Emporium", pubblicata a partire dal 1895 e impegnata per lo più nella riflessione in campo artistico.

Relativamente ai lavori femminili essa raccoglie soprattutto interventi riguardanti lo sviluppo dell'industria artistica contemporanea, dove si parla del passato in occasione di mostre o per recensire pubblicazioni (fig.46) e, elemento da sottolineare in questo contesto, propone a cavallo tra i due secoli un gran numero di articoli sui protagonisti delle Arts & Crafts. A occuparsi di tessile e lavori femminili tra le pagine di "Emporium" sono tra i protagonisti della scena di quegli anni: Isabella Errera, Elisa Ricci, Alfredo Melani, anche se il massimo interesse della rivista verso questo campo si avrà nel primo dopoguerra, quando seguendo le vicende delle Biennali d'arte decorativa di Monza e della Scuola Umanitaria di Milano si documenterà la svolta in senso "moderno" del tessile italiano. Anche "L'arte", pubblicata dal 1898 da Adolfo Venturi, si occupa spesso di storia del tessile (con particolare riferimento all'arte sacra) ospitando articoli sul tema di Isabella Errera (1905), dello storico Carlo Cipolla (1902), di Igino Benvenuto Supino, allora ispettore del Bargello (1902), dell'antiquario Giorgio Sangiorgi (1907), del pittore e critico Pietro D'Achiardi (1908), e di Giuseppe Gerola, allora direttore del Museo Civico di Verona.

Un'altra importante rivista italiana dei primi del Novecento che ebbe un ruolo estremamente propositivo in campo tessile fu la senese "Vita d'Arte. Rivista d'arte antica e moderna" diretta da Fabio Bargagli Petrucci che, oltre ad ospitare articoli di Alfredo Melani ed Elisa Ricci, avrà parte, come vedremo, nel progetto per una moda italiana messo in campo a partire dal 1906 da Rosa Genoni.

2. Sviluppo e promozione dell'artigianato tessile tra associazionismo femminile e industrializzazione

Già durante la prima metà dell'Ottocento in Italia la partecipazione delle donne alla vita della comunità, e il loro conseguente impegno sociale, culturale e politico, sferzato dalle vicende risorgimentali e dagli ideali mazziniani, vanno incrementandosi¹. I mutamenti sociali indotti dal diffondersi dell'industrializzazione porteranno allo sviluppo in Italia di una diffusa attività filantropica svolta dalle donne delle classi agiate a favore di quelle appartenenti alle classi popolari, le quali, con l'ingresso in fabbrica, spesso vedono peggiorare la propria condizione, subordinata in casa e fuori all'autorità maschile. La donna è infatti sempre più impegnata a causa del lavoro esterno che sottrae energie e tempo alla cura dei figli e della casa dove nessuno la sostituisce, ma che pure le permette un maggior contatto con le altre donne e quindi una maggior consapevolezza della propria condizione. Non si tratta di un fenomeno marginale: il fatto che il settore tessile sia tra quelli che in Italia subiscono il maggiore sviluppo², e che in questo settore, anche grazie ad una più precoce meccanizzazione, sia possibile impiegare manodopera femminile³, più economica, determina a fine secolo una quota di occupati di sesso

-
- 1 Cfr. Dora Melegari, *La donna italiana*, in *Operosità femminile...* cit., pp. 16-27, dove si traccia dall'interno del nascente femminismo italiano un quadro delle circostanze risorgimentali che portarono alla presa di posizione della donna della vita pubblica, dopo secoli di ritiro domestico. Per un excursus sulle tendenze emancipatrici che si muovono in Italia nel corso dell'Ottocento cfr. Eugenio Garin, *La questione femminile nelle varie correnti ideologiche negli ultimi cento anni*, in *L'emancipazione femminile in Italia...* cit., pp. 19-44.
 - 2 Cfr. Michele Tronconi, *Il tessile e abbigliamento nella storia d'Italia, tra preminenza e ricorsività in L'industria nei 150 anni dell'Unità d'Italia. Paradigmi e protagonisti*, a cura di Alberto Quadrio Curzio e Marco Fortis, Il Mulino, 201, pp. 443-470: "Parlare di industria italiana significa parlare di industria tessile. Ciò, per lo meno, all'avvio della nostra storia...". I dati proposti da questo recente studio parlano di una quota di assorbimento occupazionale nel settore tessile pari al 45,7% del totale nel 1871, e del 38,3% nel 1911 (dati tratti da S. Fenoaltea, *Peeking Backward: Regional Aspects of Industrial Growth in Post Unification Italy*, in "The Journal of Economic History", n. 4, vol. 63, 2003). Le ragioni della contrazione di questo dato andrebbero ricercate sia nella meccanizzazione sia nella diversificazione delle attività industriali italiane nell'arco di questo quarantennio.
 - 3 Sull'argomento cfr. Roberto Tremelloni, *Storia dell'industria italiana contemporanea. Dalla fine del Settecento all'Unità italiana*, Torino, Einaudi Editore, 1947, pp. 146 e segg., Simonetta Ortaggi Cammarosano, *Condizione femminile e industrializzazione tra Otto e Novecento*, in *Tra fabbrica e società. Mondi operai nell'Italia del Novecento*, a cura di Stefano Musso Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 109 e segg., dove peraltro si evidenzia come in realtà le donne operassero nei settori più disparati, addette in genere a mansioni ausiliarie e di minore strategicità, e come fosse difficile per gli studi statistici del tempo giungere ad una cifra attendibile che descrivesse la quota di popolazione femminile che, addetta alle cure domestiche, svolgeva anche lavori di filatura, tessitura, confezione; Simonetta Ortaggi Cammarosano, *Continuità e mutamenti nelle forme del lavoro femminile tra XIX e*

femminile in questo campo pari a circa la metà del totale⁴ (fig.1). In questo contesto vanno inseriti gli appelli e l'impegno a riqualificare il lavoro femminile attraverso il recupero delle tradizioni regionali che si succederanno nella seconda metà del secolo; proporre un'attività che si può svolgere a domicilio non vuole essere strumento di segregazione ulteriore, ma un modo per alleviare le fatiche delle donne delle classi popolari, che pure vanno istruite, messe sempre più in grado di sostenersi e di provvedere ai bisogni della famiglia anche dal punto di vista dell'economia domestica e dell'igiene; una soluzione comunque conservatrice, dettata da fattori culturali⁵, alla quale si affiancano anche azioni di segno opposto, inserite nel contesto del movimento operaio, che mira invece principalmente a migliorare la condizione di vita in fabbrica e a creare le condizioni per una maggiore consapevolezza dei propri diritti e delle proprie potenzialità attraverso l'istruzione, la partecipazione alla vita associativa, i viaggi⁶.

XX secolo in M. Antonioli, M. Bergamaschi, L. Ganapini, *Milano operaia dall'800 ad oggi*, Bari, 1992, 2 voll., p. 45 e n. 28.

- 4 Secondo i dati del censimento della popolazione effettuato nel 1881, l'occupazione femminile in Italia risultava più alta che in paesi molto più avanzati dal punto di vista industriale ed economico. Cfr. Nora Federici, *L'inserimento della donna nel mondo del lavoro (aspetti economici e sociali) in L'emancipazione femminile in Italia...* cit., pp. 93 e segg. Interessanti a questo proposito anche i dati riportati da Anna Maria Mozzoni, provenienti dall'*Annuario Statistico* (cfr. *Operosità femminile...* cit., p. 198):

"Fin dal 1880 nella industria serica lavoravano 15,692 uomini e 120,428 donne.

Nel cotonificio 15,558 uomini e 27,309 donne. Nel lanificio 12,544 uomini e 7765 donne [che secondo il dato proposto poche righe più avanti giungono a 15,081 nel 1894]. Nel linificio e nel canapificio 4578 uomini e 5959 donne. Nella tessitura in materie miste 2185 uomini e 2580 donne...

Né questo fatto fu circoscritto all'Italia – ma lo si constatò in Inghilterra, in Irlanda ed in Francia, dove le donne aumentarono nelle industrie in soli dieci anni del 60%.

In molte industrie anzi la sostituzione delle donne agli uomini fu tale – che le proporzioni numeriche fra gli operai e le operaie ne furono invertite. Nella produzione delle materie prime, ad esempio, gli uomini erano nel 1880 un mezzo milione, cifra tonda, e le donne erano 300 mila. Sette anni soli bastarono perché queste cifre si invertissero, superando anzi le donne il mezzo milione."

Dati che confortano la predominante presenza delle donne in certi settori industriali, come quello tessile si trovano anche in Vittorio Ellena, *Notizie statistiche sopra alcune industrie italiane*, Roma, Bertero, 1878, e in Idem, *La statistica di alcune industrie italiane*, in "Annali di statistica", s. II, vol. 13, 1880, pp. 1-142.

- 5 Nel 1891, del resto, Leone XIII afferma nell'enciclica *Rerum Novarum* che "certe specie di lavoro non si confanno alle donne, fatte da natura per i lavori domestici".
- 6 Anche nel contesto socialista la condizione della donna operaia viene stigmatizzata nei termini già enunciati sopra da Anna Kulishoff: da ambo i lati si denuncia la situazione di una donna doppiamente schiava, della famiglia e del capitale (cfr. Anna Kulishoff, *Il monopolio dell'uomo*, Milano, 1890); anni dopo rimarcherà tale convinzione, parlando di una donna proletaria "tre volte schiava: nella famiglia, nell'officina, nella società, che le nega ogni diritto politico e la pienezza anche dei diritti civili" (cfr. Anna Kulishoff, *Augusto Bebel nel suo settantennio*, in "Critica Sociale", XX, 1910, p. 51). Eppure, il lavoro fuori casa è sentito come un'esigenza imprescindibile già da Anna Maria Mozzoni: "non chiamate lavoro la insignificante direzione di una casa o le industrie di Aracne; le son queste manualità, e dettagli opportuni, e necessari eziandio, ma che non costituiranno mai un essere utile per la società; parlo a voi, donne ricche e colte" (cfr. Anna Maria Mozzoni, *La donna nei*

La connessione tra la vita sociale, la politica femminile e la produzione tessile nell'Italia tra Ottocento e Novecento è dunque piuttosto forte, e non è un caso che il primo Congresso Nazionale delle Donne Italiane, tenutosi nel 1908⁷, ospiti tra gli altri interventi, come vedremo, la proposta di moda italiana di Rosa Genoni. La moda italiana significa in questo contesto prima di tutto lavoro, e non deve dunque apparire come una nota di frivolezza.

Il primo cinquantennio unitario del resto è, per l'industria tessile italiana, un periodo di forte crescita, nonostante un cospicuo ritardo iniziale⁸, anche grazie alla politica protezionista adottata a partire dal 1887 dallo Stato italiano. Il settore era pervenuto nei periodi medievale e moderno a grandi successi specialmente nell'ambito della produzione di pannilana, sete decorate e velluti, ma anche di merletti, che ne facevano la più naturale area di possibile espansione industriale per l'Italia, ma aveva poi registrato diverse battute d'arresto nello sviluppo di queste produzioni. La supremazia italiana fu infatti scalzata nel XVII secolo dall'impegno della giovane nazione francese a favorire le proprie manifatture, che determinò lo sviluppo delle seterie lionesi e di vari centri che si dedicano alla produzione del merletto. In seguito, a determinare un mutamento dei rapporti di forza fu la meccanizzazione decretata dalla prima rivoluzione industriale, che coinvolse tutte le fasi della filiera produttiva a partire dalla filatura⁹ fino

suoi rapporti sociali, Milano, 1864, p. 142).

- 7 Il Congresso, del quale nel corso di questa trattazione si analizzeranno in particolare gli interventi legati al tessile, si tiene nel marzo del 1908 e prevede sei sezioni: Educazione e Istruzione; Assistenza e Previdenza; Condizione morale e giuridica della donna; Igiene; Arte e Letteratura femminile; Emigrazione.
- 8 Una visione d'insieme del settore nel primo cinquantennio unitario viene delineata in Elisabetta Merlo, *Moda italiana...* cit., pp. 13-49. Il ritardo fu in parte dovuto anche al fatto che, nella fase postunitaria, parte della classe politica, costituita in larga misura da proprietari terrieri, fosse più propensa a puntare sullo sfruttamento delle risorse naturali italiane, in particolare sull'agricoltura; un vero decollo si ebbe nel primo decennio del secolo, quando diversi fattori concomitanti resero possibile lo sviluppo di una società industriale, tra i quali l'avvento di una nuova generazione di imprenditori forti di una fitta rete di contatti che coinvolgeva anche l'aristocrazia, sempre più spesso direttamente impegnata in campo industriale, e di una serie di valenti tecnici e scienziati, l'appoggio di alcune banche e quello statale (cfr. Valerio Castronovo, *Grandi e piccoli borghesi. La via italiana al capitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 3-28).
- 9 La filatura meccanica, applicata in particolare al cotone, divenne realtà quando alla fine degli anni Sessanta del Settecento venne brevettata da James Hargreaves la *Spinnig Jenny* o "Giannetta" (1764), il primo filatoio meccanico che imitava tutti i movimenti della filatura manuale, adottata per il cotone e la lana, al quale nel giro di pochi anni venne applicata la forza idraulica e poi quella del vapore. Nel 1769 venne perfezionato da Richard Arkwright, che si era già dedicato alla macchina per cardare; le due tecnologie vennero riunite da Samuel Crompton nella *Mule Jenny* (1779). Essa giunse in Italia nei primi decenni dell'Ottocento. La filatura meccanica attecchì in particolare tra Lombardia e Piemonte, con una vasta concentrazione nella zona di Intra, definita la "Manchester italiana", dove venne impiantato il primo filatoio meccanico nel 1808; nel 1812 i Ponti fondarono uno stabilimento dotato di "Giannette" a Gallarate, dove nel 1820 anche Costanzo Cantoni fonderà il suo cotonificio, e

ad arrivare, con l'invenzione del telaio Jacquard¹⁰, ai tessuti operati. In Italia i primi telai meccanici apparvero negli anni Venti in Lombardia, dove il loro uso fu applicato alla lavorazione cotoniera per poi estendersi progressivamente (fig.2 e fig.3). L'innovazione, non solo tecnologica ed economica ma anche culturale, che tale dispositivo indusse è ben riassunta da un'affermazione espressa da un cronista italiano durante l'Esposizione di Philadelphia del 1876: "*Ciò che l'oleografia ha fatto per la pittura, Jacquard...l'ha realizzato per la tappezzeria*"¹¹.

Da paese esportatore di prodotti finiti che svolgeva un ruolo trainante nel gusto europeo l'Italia era divenuta nel tempo un esportatore di materie prime e semilavorati. Uno slittamento evidente soprattutto in campo serico, dove la penisola, caratterizzata da un clima particolarmente adatto alla bachicoltura, conta una lunga tradizione di lavoro femminile in filanda¹², che si estende fino ai primi decenni del Novecento, ed esporta soprattutto semilavorati. In quest'attività la Lombardia detiene una posizione quasi monopolistica, e la tessitura serica continua a rimanere un'attività vitale nell'area comasca e bergamasca, dove però si pongono in opera di preferenza lavorazioni molto semplici. In questo stesso periodo lo scenario italiano muta anche grazie alla comparsa di un'ulteriore variabile, cioè lo sviluppo dell'industria cotoniera, reso possibile dalla diminuzione dei costi dei filati grazie agli effetti in area inglese della prima rivoluzione industriale. Sarà appunto soprattutto l'industria cotoniera, dove è possibile applicare le conquiste della meccanica, a registrare la crescita più impressionante, a discapito della tradizionale produzione di lino; una crescita tale da indurre il tentativo di una

nel 1821 proprio i Cantoni portarono a Solbiate Olona le *Mule-Jenny*; nel 1819 adottarono filatoi meccanici anche i Borghi a Varano (Varese). Cfr. *La cultura del cotone in Italia e fuori* in "Il Politecnico" n. 17, 1863, pp. 261-306; Roberto Tremelloni, *Storia dell'industria...* cit., pp. 188 e segg.; *Tessile e macchina per cucire*, a cura di Orazio Curti, Museo nazionale della scienza e della tecnica Leonardo Da Vinci, Milano, 1968, pp. 12 e segg.

10 Il primo telaio meccanico, azionato da energia idraulica, venne brevettato in Inghilterra da Edmund Cartwright nel 1785; nel 1890 si giungerà, grazie all'americano John Howard Northrop, al telaio automatico. In Italia le prime importazioni di macchinari, seppure isolate, si ebbero a cavallo tra i due secoli, ma l'applicazione del vapore fu tarda, probabilmente anche a causa della carenza di combustibili fossili (cfr. Roberto Tremelloni, *Storia dell'industria...* cit., pp. 30 e segg.). Per quanto riguarda i tessuti operati, nonostante innovazioni fossero state introdotte già durante il Settecento, la vera rivoluzione sarà il telaio di Jacquard (1808). Cfr. *Tessile e macchina per cucire...* cit., pp. 17 e segg.

11 Cfr. "L'Esposizione Universale di Filadelfia illustrata", Sonzogno, Milano, 1876, pp. 420, 422.

12 Nonostante questo non si può dire che le filande italiane siano tecnologicamente avanzate. Nel 1815 viene infatti messo a punto il procedimento per l'applicazione del vapore alla trattura serica, ma a metà del secolo meno di un ventesimo delle filande lombarde se ne avvalgono (144 su 3088, secondo dati pubblicati in Roberto Tremelloni, *Storia dell'industria...* cit., pp. 183 e segg.) pur avendo le stesse quadruplicate le esportazioni. Eppure questa innovazione permetterebbe di estendere il lavoro anche durante l'inverno, rendendo la produzione continua.

coltivazione della materia prima al sud. L'arrivo nella penisola delle macchine non è alieno dal generare, peraltro, diffidenze verso il modello inglese, che, pur rappresentando un'ammirevole "*sforzo dell'arte*" (Romagnosi) ha generato ricchezza nella nazione dove ha avuto origine, ma anche enormi problemi sociali. Il modello inglese, secondo quanto viene proposto dagli "Annali di statistica", non va emulato in quanto tale ma innestato sull'industria nazionale, quella serica, più adatta al nostro territorio e alla nostra società. Anche l'imprenditore laniero veneto Alessandro Rossi proporrà la fabbrica come soluzione ai problemi sociali generati dal pauperismo, fondando egli stesso villaggi operai che dovevano fungere da modello¹³.

Non bisogna dimenticare che, oltre a filatura e tessitura, la meccanizzazione investe anche la produzione di pizzi¹⁴ e ricami. Le prime reti per merletto erano state prodotte già al limitare del Settecento: esse venivano poi ricamate, inizialmente a mano, per imitare l'aspetto dei merletti a fuselli, con una tecnica che ebbe un largo impulso proprio grazie a questa produzione. Il telaio per il tulle meccanico venne perfezionato nel 1809 da Heathcoat e Lurdley, quello di Leavers entrò in funzione nel 1814 in Inghilterra, e nel 1833 in Francia viene abbinato ad esso un meccanismo Jacquard che permette di produrre *tulles* operati. Nei decenni successivi alla sua nascita il merletto a macchina conquista un'eco così vasta che nel 1840 la regina Vittoria si reca all'altare vestendo merletti meccanici inglesi.

Intorno al 1880 si diffonde inoltre un procedimento chimico che permette di riprodurre i merletti ad ago, mediante il trattamento di tessuti molto leggeri precedentemente ricamati con solventi chimici che sciolgono la base d'appoggio.

Per quanto riguarda il ricamo, nel 1847 è il francese Barthelemy Thimonnier, già inventore di un apparecchio per la cucitura meccanica molto avanzato, a brevettare un apparecchio "*cousu-brodeur*", destinato cioè alla cucitura e al ricamo, che vince la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi del 1855. Nel 1865 viene introdotta la macchina Cornély, poi, grazie a quella di Hugu, si meccanizza il Lunéville (1867), ricamo che permette la posa di perle attraverso l'utilizzo di un ago ad uncino ed è molto utilizzato per l'abbigliamento. Nel frattempo Bonnaz realizza una macchina per il ricamo a punto catenella, presentata invece all'esposizione del 1878. La

13 Cfr. Lucio Avagliano, *Alessandro Rossi. Fondare l'Italia industriale*, Roma, Studium, 1998.

14 Cfr. Marianne Stang, *Pizzi Chantilly* in AA.VV., *Il Merletto nel costume e nella moda*, catalogo della mostra tenuta a Gorizia, 13-22 settembre 2002, Regione autonoma Friuli Venezia Giulia-Scuola Merletti di Gorizia, Edizioni della Laguna, 2002, p. 30.

meccanizzazione si diffonde intanto a San Gallo, in Svizzera, tra i maggiori centri europei per la produzione di ricami, dove Isaac Groebli inventa la macchina Schiffli, che si basa sull'utilizzo di una navetta. Il ricamo a macchina si diffonde così in Francia, Svizzera, Inghilterra, Stati Uniti. Successivamente a dominare il mercato saranno però le macchine di Cornély, che riusciranno a realizzare gran parte delle tecniche tipiche del ricamo manuale¹⁵. In Italia macchine da ricamo sono certamente utilizzate a partire dagli anni Settanta¹⁶ (fig.4), quando anche le macchine da cucire compaiono ormai regolarmente tra le pagine delle riviste femminili.

Grazie a questi procedimenti, ricami e merletti, un tempo potenti simboli di *status*, talmente preziosi da divenire oggetto di leggi suntuarie, invadono il mercato, finalmente alla portata di molti. La produzione su vasta scala determina un involgarimento, che induce le classi più elevate, inizialmente incuriosite dal nuovo prodotto, a ricercare la produzione artigianale e i manufatti antichi. In poco tempo infatti la situazione appare chiara: il ricamo a mano, della cui sopravvivenza inizialmente si dubitava, si sarebbe ritagliato uno spazio all'interno del dominio più ampio del ricamo a macchina, che semplicemente allarga il pubblico di una produzione prima essenzialmente di lusso, che continuerà ad esserlo nelle sue componenti artigianali più pregiate¹⁷. Ben presto emerge una linea di pensiero che definisce i prodotti industriali come “*merletto falso*”¹⁸, se non come “*scipitezze volgari*”¹⁹. La questione può essere posta da un altro punto di vista, ad esempio quello di Melani, che identifica il merletto industriale con la possibilità per le donne meno agiate di aspirare all'ornamento²⁰.

La meccanizzazione infine influirà anche sulle pratiche di confezione e, con l'introduzione di macchine da cucire²¹ per l'uso domestico, sugli usi familiari. Sebbene

15 Cfr. Alfred Picard, *Le bilan d'un siècle (1801-1900)*, vol. IV, Paris, Le Soudier, 1906, pp. 301 e segg.

16 Cfr. *Ricami a macchina della ditta F. Reiser e Comp. Di Gallarate* in “L'esposizione nazionale del 1881...” cit, p. 312, dove si ricordava Reiser di Gallarate per i suoi ricami a macchina, realizzati con una tecnologia operante in Italia dal 1871 (ma già in uso in Svizzera almeno dal 1830), per la quale si sottolineava la necessità di una manodopera “intelligente”, che possedesse cioè qualifiche tecniche ed estetiche che si possono apprendere solo con un'istruzione specifica. Alfredo Galassini, nel suo manuale Hoepli del 1894, riferisce che il ricamo industriale è diffuso su vasta scala nel nord dell'Italia. Cfr. Idem, *Macchine da cucire e da ricamare*, Milano, Hoepli, 1894, p. 208.

17 Cfr. Italo Ghersi, *Piccole industrie...* cit., pp. 225-233.

18 Cfr. ad esempio Donna Clara, *Eleganza femminile*, Torino, Lattes, 1907.

19 Cfr. Camillo Boito, *Le industrie artistiche...* cit., p. 201.

20 Cfr. Alfredo Melani, *Pizzi moderni*, in “La lettura”. n. 3, 1 marzo 1904, pp. 232-242.

21 Cfr. G. Bardin, *Machines servants à la confection des vêtements* in “Études sur l'Exposition de 1867”, 8^{iem} série, Paris, Lacroix, 1869, Alfredo Galassini, *Macchine da cucire e da ricamare...* cit.; *La macchina per cucire*, Museo della scienza e della tecnica, Milano, 1962, *Tessile e macchina per*

già a partire dalla metà del Settecento fossero stati operati diversi tentativi in area tedesca e inglese, inerenti soprattutto all'attività di produzione di vele e calzature, la prima macchina per cucire²² destinata ad influire davvero sulla produzione industriale viene messa a punto dal sarto francese Barthélemy Thimonnier nel 1830 (fig.5), che come abbiamo visto avrà un ruolo anche nell'invenzione delle macchine per ricamo, e viene spesso indicato anche come l'inventore della macchina da cucire. L'apparecchio si basa su una cucitura a punto catenella con filo continuo e verrà utilizzata dal suo inventore a partire dal '31 per la produzione di uniformi militari (quello militare fu tra i primi campi dove si diffuse l'uso di abbigliamento preconfezionato sulla base di misure standard²³). La sua diffusione viene in realtà accolta da sentimenti contrastanti, legati anche, evidentemente, alla spersonalizzazione del lavoro causata dal mezzo meccanico, oltre che dal più pragmatico timore di sarti e cucitrici di rimanere senza ordinazioni, tanto che il laboratorio di Thimonnier fu oggetto di violenti attacchi da parte di artigiani che temevano di rimanere senza lavoro²⁴. Approdata in America, la tecnologia subisce diversi perfezionamenti, tra i quali si ricordano in particolare quelli operati da Walter Hunt nel 1834 e in seguito da Elias Howe nel 1846 (fig.6), che per primo porta a

cucire... cit., pp. 29 e segg.; Antonio Cantagallo, *Duecento anni di storia della macchina per cucire*, in *In viaggio con Penelope. Percorsi di ricamo e volute di merletto dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra tenuta a Perugia nel 1989, a cura di Maria Luciana Buseghin, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 69-74; Sebastiano Di Rienzo, *Macchine per la moda. Dalla preistoria al Novecento*, Roma, De Luca Editori, 2009.

- 22 La prima fu brevettata nel 1755 dal tedesco Karl Friedrick Wiesenthal. I primi tentativi furono legati soprattutto alla cucitura di materiali resistenti e difficili da cucire a mano come calzature, vele per imbarcazioni, uniformi militari, tra questi ricordiamo il prototipo di Thomas Saint, inglese, del 1790.
- 23 Fino all'Ottocento la vestibilità degli abiti era totalmente affidata alla maestria dei sarti, che rilevavano le varie misure sul corpo dei clienti tramite strisce di carta. Il primo tentativo di elaborare strumenti per lo sviluppo di taglie fu compiuto da Johannes Samuel Bernhardt, di Dresda, che pubblicò due volumi dove comparivano tavole sinottiche dove si elabora uno schema basato sulla geometria analitica, dove i punti fondamentali sono ottenuti attraverso l'incrocio di ordinate e ascisse atto a permettere appunto lo sviluppo di taglie. Tra 1818 e 1820 i sarti inglesi William Hearn e Edward Minister, che mise a punto un sistema su cui si basa ancor oggi la fabbricazione dei calzoni, diedero altri contributi. Nello stesso periodo il tedesco Henry F. Wampen elaborò il principio secondo il quale il taglio sartoriale è indipendente dall'evoluzione delle mode, perché basato sull'osservazione scientifica e la rilevazione delle misure del corpo, che iniziò a rilevare attraverso nastri graduati, partendo da una divisione in fasce orizzontali del corpo umano. Nel 1855 il sarto napoletano Basile Scariano realizzò un metodo basato sulla triangolazione, cioè la suddivisione del corpo in un determinato numero di triangoli Cfr. Angelo Magnano, *Il commercio di abiti "pronti" nella secolare evoluzione dell'arte sartoria*, in "Economia e Storia", n. I, 1972, pp. 125 e segg.; Luigi Magnano, *Brevi cenni sulla storia del taglio degli abiti e considerazioni sul suo stato attuale*, in AA.VV., *I tessuti a mano e la sartoria veronese*, catalogo della mostra tenuta a Verona, Casa di Giulietta, 9 giugno-24 luglio 1983, Comune di Verona, Verona, 1983, pp. 25-31; Doretta Davanzo Poli, *Il sarto*, in *Storia d'Italia. Annali 19...* cit., pp. 550 e segg. Più in generale, sul problema dell'ascesa dell'abito confezionato, cfr. Carlo Marco Belfanti, *Civiltà della moda...* cit., pp. 183-196.
- 24 Anche in seguito del resto Thimonnier non riuscì a tesaurizzare le proprie invenzioni, dato che la fabbrica di macchine per cucire da lui impiantata fallì.

compimento una macchina facilmente realizzabile, basata sul punto di spola già ideato, ma non posto sotto brevetto, da Hunt; attorno alla metà del secolo diversi produttori americani immettono sul mercato una serie di modelli estremamente funzionali, presentati all'Esposizione di Parigi del 1855, e adatti anche all'uso domestico. Tra questi produttori si impone il leggendario Isaac Singer, il quale dopo aver brevettato il suo modello nel 1851, che dei modelli precedenti rappresentava il perfezionamento e la semplificazione, applica allo strumento l'energia elettrica (1889) e introduce la vendita rateale mettendolo così a disposizione anche delle classi meno agiate e decretandone la definitiva diffusione, sebbene in ambito europeo e soprattutto italiano le resistenze verso il nuovo strumento siano più elevate.

Infatti, nel 1870, Angelo De Gubernatis riporta sulla sua "Rivista Europea"²⁵ le rassicuranti affermazioni del medico Decayne, comunicate alla francese Accademia delle Scienze, riguardo agli effetti sulla salute della macchine per cucire: il dispositivo non produce effetti nocivi superiori a quelli del lavoro ad ago non solo sul fisico, ma anche sui nervi delle lavoranti. L'introduzione al manuale Hoepli *Macchine da cucire e da ricamare*, redatto dall'ingegner Alfredo Galassini nel 1894, sottolinea il valore universale e sociale del dispositivo, che ha esteso infinitamente produzione e consumi alle classi più basse e ha dato origine all'industria degli "Abiti fatti", e ha saputo rispondere sia alle esigenze del lavoro industriale che di quello domestico.

L'impotente accelerazione dei tempi di confezione andrà infatti ad incrementare l'industria dell'abbigliamento e della biancheria pronti. Nella rassegna relativa alla partecipazione dell'Italia all'esposizione del 1867 si legge che anche nella penisola, a quella data, comincia a diffondersi l'abitudine alla vendita di capi confezionati²⁶, dove peraltro, con una presa di posizione forte in un contesto dove il fine sarebbe valorizzare appieno le varie produzioni, si identifica l'abito "fatto" come "*uno dei mezzi più atti a far degenerare il gusto e ad imbrogliare il prossimo colla qualità scadente delle stoffe*". Ma la situazione muta piuttosto velocemente, se pensiamo che quarant'anni dopo, facendo la cronaca del lavoro femminile all'esposizione di Milano 1906, Ida Baroffio Bertolotti, può scrivere sul periodico Treves dedicato alla manifestazione: "... dove

25 Cfr. *Rivista scientifica* in "Rivista europea", vol. 1, A. 1, 1870, p. 160.

26 Cfr. La Direzione, *Vestiti per i due sessi. Merletti, tulli, ricami e passamani, quanti, calzature e oggetti accessori del vestito, ecc* in "L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi del 1867..." cit., pp. 384 e segg.

l'Arte Decorativa per l'industria femminile ha raggiunto il massimo dell'eleganza e della ricchezza, è certamente nelle mostre d'abiti fatti"²⁷.

Tra anni Settanta e Ottanta la produzione di "vestimenta" vede tra i suoi protagonisti ad esempio la ditta Emilia Bossi, fornitrice della Real Casa, con succursali a Firenze e Roma, e trova i suoi campioni nei milanesi Fratelli Bocconi²⁸ che aprono a Milano il primo punto vendita dedicato alla moda pronta maschile (1865), trasformandolo di lì a poco nel primo grande magazzino italiano, "Aux villes d'Italie", del quale dal 1877 iniziano a comparire filiali anche in altre città italiane (che nel 1917, rilevate dall'industriale Borletti, divennero "La Rinascente"); sempre a proposito della vendita al dettaglio, va ricordato che dalla Francia, in particolare da Grenoble, giunge nel 1860 anche Edmond Frette, prima in Toscana e poi a Milano²⁹. Nel milanese la Frette & C. impianterà diversi stabilimenti per la tessitura e diventerà fornitrice della real casa, aprendo il primo punto vendita a Milano. Entrambe queste realtà, inoltre, si avvalgono di un innovativo sistema di vendita per corrispondenza³⁰.

All'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, per la prima volta, la relazione dei giurati dedicata alle *Vestimenta d'ambo i sessi*³¹, potrà registrare finalmente una quantità considerevole di biancherie e "abiti fatti" italiani esposti, sia maschili che femminili, sebbene ancora forte sia l'influenza straniera sulle fogge di questi articoli.

Per comprendere a pieno l'imponente cambiamento che si verifica in questo settore, basta del resto leggere l'intervento di Anna Maria Mozzoni³² in occasione dell'esposizione intitolata *Operosità femminile*, tenutasi a Roma nel 1902:

27 Cfr. Ida Baroffio Bertolotti, *Industrie femminili*, in "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione..." cit., p. 320.

28 La ditta dal 1865 produce "abiti fatti" come già si usa in Francia Germania e Inghilterra, e nel giro di pochi anni estende la propria attività su scala nazionale, trattando anche tessuti, abiti semilavorati, biancheria, chincaglierie, articoli di Parigi, mobili e oggetti di decoro per la casa. Cfr. *Il padiglione dei F.lli Bocconi* in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., p.119; Elena Papadia, *La Rinascente*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 21-28; Cinzia Capalbo, *Storia della moda a Roma*, Roma, Donzelli, 2012, pp. 44 e segg..

29 Cfr. Edoardo Borruso, Rossana Bossaglia, *E. Frette & C. Una casa monzese fra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Maria Ricci, 1989.

30 Cfr. Sofia Gnoli, *Un secolo di moda...* cit., pp. 43 e segg.

31 La giuria è composta da Annibale Cagiati, Sesto Chiesa, Matteo Forte, Pietro Giannotti, Luigi Gioia, Michelangelo Guggenheim, Alfonso Kubly, Luigi Lo Forte, G. B. Nogara, e presieduta dal conte Lodovico Calori Cesis. Per l'elenco dei premiati cfr. "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., p. 202.

32 Anna Maria Mozzoni (Milano, 1837 – Roma 1920), insegnante, giornalista e scrittrice, mazziniana, in seguito aderisce al socialismo (è tra le fondatrici, con Anna Kulishoff e Filippo Turati, della Lega socialista milanese nel 1889) dagli anni Sessanta del secolo svolge un'intensa attività per la difesa dei

“Per un paio di calze coi ferri le nostre nonne impiegavano da 40 a 50 ore. Oggi 50 operaie producono 3500 paia di calze al giorno. Per cardare e filare il cotone e la lana per quel solo paio di calze coi metodi a mano occorreva un'altra intera settimana di lavoro. Coi processi moderni basterebbero due ore. Oggi si fila in dieci minuti tanta lana quanta se ne filava una volta in una giornata e se ne carda da 50 a 100 volte di più.

Per preparare il filo necessario per un telo di cotone – 20 yards (circa 17 metri e 50) – s'impiegavano una volta 270 ore – oggi con le macchine s'impiegano 65 minuti. Per tessere quei trenta yards s'impiegavano 70 ore – oggi una sola operaia attendendo a quattro telai meccanici – li tesse in due ore.

Con le macchine tagliatrici a vapore o ad elettricità si tagliano oggi 12 abiti e più, tutti in una volta. Oggi si attaccano quattro bottoni nel tempo che s'impiegava una volta per attaccarne uno solo – e si tagliano e orlano venti occhielli nel tempo nel quale una volta se ne faceva uno.

Una camicia semplicissima da uomo voleva almeno cinque ore – oggi bastano 35 minuti. Un paio di pantaloni era lavoro di dieci ore – oggi è lavoro di un'ora – la macchina McKay ha ridotto la cucitura di un paio di scarpe da un'ora ad un minuto e la macchina da cucire mette insieme il tomaio sicché una sola operaia dà oggi il lavoro che era fatto da quaranta”³³.

All'interno di questo panorama dove lentamente si delineano gli elementi principali del sistema della moda contemporanea, si aprono nicchie dove vengono valorizzati il lavoro manuale e la riscoperta di *patterns* antichi. Le modalità attraverso le quali tale diffuso interesse si esplicita sono molte, ma nel suo complesso si tratta di un fenomeno particolarmente significativo e certamente connesso con le circostanze storicistiche già analizzate, che si concretizza nella produzione e nella diffusione commerciale di oggetti che esulano dalle logiche sopra descritte per riproporre contesti preindustriali. La produzione di questi ultimi si avvale però delle moderne logiche promozionali, comunicandosi a livello internazionale attraverso le esposizioni e comparando sulle riviste d'arte applicata. L'archetipo ideale di tali operazioni di recupero è dato dall'iniziativa sviluppatasi a Burano all'inizio degli anni Settanta, che diventa praticamente da subito esempio di come da un lato l'Italia debba sfruttare il proprio patrimonio artistico e culturale per rendersi competitiva, dall'altro di come si possano impiegare le donne delle classi popolari in attività remunerative, che lasciano spazio alla

diritti della donna, prendendo parte alla lotta per la conquista del suffragio mediante la fondazione, nel 1902, dell'Alleanza Femminile. Cfr. Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino, Einaudi, 1963; scheda biografica in *Donne del giornalismo italiano. Da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi*, *Dizionario storico bio- bibliografico. Secoli XVIII-XX*, a cura di Laura Pisano, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 268.

33 Anna Maria Mozzoni, *La donna nelle industrie, negli studi, nelle professioni e negli impieghi in Italia in Operosità femminile...* cit., pp. 195-197.

cura delle famiglie e non presentino, agli occhi dei contemporanei, le caratteristiche negative della vita in fabbrica.

La produzione tessile italiana dopo l'Unità, uno sguardo alle esposizioni degli anni Sessanta

Il modo più semplice per rendersi conto dello stato delle produzioni tessili italiane all'indomani dell'unità è certamente quello di prendere in considerazione l'immagine che di questo settore affiora dalle prime esposizioni alle quali partecipò lo Stato unitario, a cominciare dalla già descritta Esposizione nazionale del 1861, che come già accennato ebbe soprattutto una valenza politica riconosciuta anche dai suoi organizzatori, senza pretese di un'esaustività e di una qualità impossibili da immaginare in quel momento. E se certamente l'esposizione non mostra tutto quello che viene prodotto, forse nemmeno il meglio, e lo fa in modo disordinato³⁴, a partire dai manufatti presenti, e in particolare da quelli segnalati dai giurati e dalla stampa, si possono operare alcune considerazioni.

Su XXIV classi in cui sono ordinati i prodotti presenti all'esposizione³⁵ ben sette registrano dunque la presenza di lavorazioni strettamente legate al tessile, a confermare la decisiva importanza di questo settore nell'economia del nascente stato italiano.

Tra queste, sebbene tessuti operati siano presenti anche nella classe dedicata all'arredo, dove troviamo come ispettore il conte Demetrio Finocchietti, che siamo destinati ad

34 Cfr. *Guida per l'Esposizione italiana del 1861*, Bencini, Firenze, 1861, nota a p. 30. Viene da più parti registrata una distribuzione poco organica degli oggetti all'interno dell'Esposizione. Infatti, nella più corposa guida di Yorick figlio di Yorick (Ferrigni), *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861. Guida critico-descrittiva con la Pianta del Palazzo della Esposizione*, Bettini, Firenze, 1861, a p. 7, si legge "Per fare una buona guida della Esposizione Italiana sarebbe bisognato un po' d'ordine nel Palazzo dell'Industria, o almeno una certa stabilità nel disordine... Ogni giorno gli oggetti viaggiano qua e là nel Palazzo, e si fermano a più stazioni... che è proprio una dannazione a ritrovarli".

35 Come osservato in moltissime sedi, grandi quantità di riflessioni ed energie vennero spese dai comitati per definire criteri di ordinamento esaustivi all'interno delle esposizioni. Sappiamo che in questo caso gli organizzatori si avvalsero dell'esperienza dei comitati delle precedenti esposizioni di Londra (1851) e di Parigi (1855), sposando cioè la tendenza ad esporre gli oggetti "aggruppandoli a seconda di quelle relazioni che oltre a rendere più interessanti le collezioni, lasciano più facilmente stabilire un giudizio comparativo sul merito relativo dei prodotti suddetti" (cfr. *Esposizione italiana agraria, industriale e artistica: tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale*, Firenze, Barbera, 1862). Le produzioni tessili sono dunque distribuite all'interno di più classi, a seconda del grado di lavorazione delle materie prime, come già accadeva a Parigi nel 1855. Questo tipo di ordinamento sarà ripreso a livello locale fino agli anni Settanta. Per un'analisi dettagliata dell'ordinamento dell'Esposizione del 1861 e dei suoi effetti cfr. Francesca Zanella, *Classificazione...* cit., in Francesca Zanella, Vanja Strukelj, *Dal progetto...* cit., pp. 40-48.

incontrare ancora in questo studio, la classe che certamente ci interessa più da vicino è la XVIII, *Vestimenta*³⁶, dove, nella Sezione dedicata ai “*Lavori di sarta e modista*”, troviamo in realtà pochissimi oggetti che per la loro descrizione sono direttamente riconducibili al vestiario. Due sottosezioni sono dedicate espressamente ai lavori di ricamo e merletto. Di fatto, tra questi articoli moltissimi sono più accostabili al campo dell’arredo che a quello della moda, come tappeti e pannelli decorativi. Un solo espositore manifesta esplicite intenzioni, a questa data, di ripresa dell’antico (Marianna Buonini da Lucca, che espone ricami “*fatti sullo stile del secolo XV*”).

La *Relazione dei giurati* ci informa che all’esposizione le industrie riferite a questa classe sono “*meschinamente rappresentate*” e sono comunque “*esercitate in tenui proporzioni in Italia*”, che è tributaria non solo della Francia (per gli articoli eleganti), ma anche dell’Inghilterra (per articoli che devono unire comodità a durata) e della Germania per le produzioni più popolari. Va inoltre segnalato che già nella prima occasione di giudizio dei lavori femminili italiani si avverte inoltre la necessità di istituire anche un consiglio femminile³⁷.

Particolarmente interessante è la presenza di una sezione dedicata a sistemi di misura e taglio per la confezione; attenzione questa che prelude ad una standardizzazione dell’abito che è ancora di là da venire. Purtroppo le aspettative degli ordinatori sono deluse, e per questa sezione di presentano solo due espositori: Arnaldi di Mondovì con un sistema di cartoni per tagliare cappotti militari in 16 taglie (la controversia nata a proposito della validità e dell’originalità del sistema presentato rimane però irrisolta), e

36 Questa in particolare, comprende dieci sezioni: Sistemi e apparecchi per prendere misure, tagliare, ecc.; Biancheria, Lavori di Sarto; Lavori di modista e di sarta; Lavori di cappellaio; Lavori di calzolaio; Mercerie; Oggetti di toeletta e fantasia; Balocchi. Tutta la sezione *Vestimenta* conta 437 espositori (ma i dati sono discordanti, la *Relazione dei giurati* parla di 524). Di questi, gran parte provengono dalla Toscana, gli altri territori da cui provengono gli espositori sono per lo più la Liguria, la Lombardia, dal Regno delle Due Sicilie, in fondo alla classifica Piemonte, Emilia, Marche e Abruzzo. Lazio. Scopriamo che nella sezione merletti sono presenti provenienti da Bruxelles (due espositori). Tra questi 115 ricevono premi. I componenti della Commissione, oltre allo Sciamanna, sono i seguenti: conte Cosimo Alessandri di Firenze; conte Carlo Alfieri, di Torino; cav. Prof. Francesco Carega, di Livorno; conte Enrico Fossombroni, di Firenze, conte Luigi Ginnasi, di Firenze, conte Benedetto Naldini, di Firenze, C. Sarazin, di Firenze; duca di Talleyrand, di Parigi; conte Carlo Taverna, di Milano.

37 Ne facevano parte Eleonora Corsini, Marchesa di Laiatico, che ne era la Presidente, la contessa Sofia Tozzoni, Segretaria con Orintia Carega, la contessa Antonietta Alessandri, Lavinia Bonaini, la contessa Eugenia Caselli, Emilia Fenzi, la contessa Elisa Finocchietti, la contessa Giulia Della Gherardesca, Leopoldina Giuntini Strozzi, Sofia Lamarre, la contessa Matilde Moretti, la marchesa Negrotto Pallavicini, Amalia Paladini (direttrice della Casa Pia di Lavoro di Firenze), Gesualda Pozzolini, Emilia Sarazin, la principessa Antonietta Strozzi, Teresa Veraci. Molte sono congiunte di personaggi coinvolti in vario modo nell’esposizione.

Antonio Gioielli, di Firenze, che presenta una squadra per il taglio degli abiti³⁸. Da segnalare è anche la presenza all'esposizione di macchine da cucire americane, già presenti come abbiamo visto a Parigi nel 1855. Tuttavia, pare che questa tecnologia non abbia ancora trovato grande diffusione in Italia alla data dell'esposizione (in tutta Firenze sembra ne funzionino solamente due, tedesche)³⁹.

Sebbene l'esposizione italiana risulti molto più agricola che industriale, e si concentri su ben altri obiettivi, dunque, in questi episodi affiora la coscienza che in campo tessile si gioca in questi anni una partita economica e tecnologica fondamentale per lo sviluppo del paese⁴⁰.

Tra le stoffe esposte all'esposizione emergono già, quali esempi competitivi rispetto alle seterie lionesi, alcune manifatture: la ditta milanese Innocente Osnago⁴¹ e il setificio Solei⁴². Seguendo la descrizione del percorso di visita che propone la *Guida per l'Esposizione italiana del 1861*⁴³, apprendiamo che la prima sezione, quella d'ingresso, porta alle pareti drappi di seta e lana, mentre al centro della sala troviamo lavori artigianali in legno e ferro battuto. Il giornalista Yorick⁴⁴, in particolare, descriverà, dalle pagine del "Giornale" dell'esposizione, la qualità dei tessuti, in particolare quelli di lana, come buona e atta a competere con le stoffe francesi e inglesi, esibite dai sarti⁴⁵ più raffinati.

Tra i premiati per trine troviamo espositori provenienti dalle aree in cui tradizionalmente si lavora il merletto: da Bruxelles, con Giuseppe Fontana e Besme Custodi, Domenico e Angiola Broggi da Cantù, le grandi manifatture di trine liguri di

38 Francesco Carega, *Classe XVII. Vestimenta in Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazioni dei giurati. Classi da XIII a XXIV*, vol. III°, pp. 167-175.

39 Cfr. Dott. S. T., *Le macchine da cucire del Signor Flaminio De Angeli di Milano* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale..." cit., pp. 148-49.

40 Cfr. Linda Aimone e Carlo Olmo la definiscono "la partita del trasferimento tecnologico", cfr. Idem, *Le esposizioni universali. 1851-1900...* cit., p. 185.

41 Cfr. G. R., *Setificio* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale..." cit., pp. 77-78, dove in realtà l'attenzione è concentrata sul comparto meccano tessile italiano, in particolare sull'Orditoio del milanese Bossi.

42 M. P., *Setificio dei Signori Bernardo Solei e Comp.* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale..." cit., p. 184.

43 Cfr. *Guida per l'Esposizione...* cit. Non si tratta, come viene precisato nella prefazione, di una pubblicazione ufficiale, ma di iniziativa editoriale a sé stante che intende ovviare alla mancanza di quest'ultima.

44 Alias Pietro Ferrigni, è anche il direttore del giornale illustrato dell'esposizione. Cfr. "La esposizione italiana del 1861. Giornale..." cit.

45 Cfr. anche Y., *Del lanificio in Italia* in "La esposizione italiana del 1861. Giornale..." cit., pp. 66-67.

Francesco Tessada, di Angela Bafico a Chiavari, di Emanuele Campodonico a Rapallo, alcuni istituti religiosi (Scuole Pie di San Paolo di L'Aquila, Orfanotrofio delle Suore di Carità di Lecce) – dell'impostazione dei quali a proposito dei lavori femminili abbiamo già accennato nel paragrafo relativo all'istruzione femminile – e molte realtà artigiane.

Per i ricami sono presenti, tra i maggiori espositori, Luigi ed Eugenio Martini di Milano, artigiani spesso elogiati alle esposizioni parziali⁴⁶, la manifattura delle sorelle Caffarel di Genova per la biancheria e i ricami e una maggior quantità di istituti⁴⁷; sono tra i premiati anche i fabbricanti di maglie e ricami genovesi Crocco, che hanno alle spalle una lunga tradizione espositiva⁴⁸. Sempre la *Guida dell'esposizione* descrive una “*magnifica collezione di ricami*” esposti nelle Sale dell'Architettura: un paliotto in seta e oro con rapporto in velluto, un quadro a punto in croce “*imitazione dei quadri a olio*”, alcuni “*lavori a contorno della Sig. Ersilia Parlanti fra i quali la copia di un quadro di Annibale Carracci*”, un ritratto del Re, la “*veduta posteriore del duomo di Firenze di Margherita Luti*”⁴⁹. Da questa descrizione emerge chiaramente come la sensibilità nei confronti del ricamo, da parte di chi descrive e forse anche da parte degli espositori e degli allestitori, porti ad associare quest'ultimo alla pittura o al disegno, diventandone un surrogato. Non c'è traccia evidente di lavorazioni che facciano capo a particolari tradizioni regionali o locali.

Già esiste però la diffusa consapevolezza che in campo tessile l'Italia ha posseduto un primato, e che questa è la prima occasione, oltre che per censire le realtà operanti, per “*provvedere ai bisogni*”, per capire quali “*gli ostacoli a superare*”, per spronare a “*ulteriori progressi, onde la patria nostra... occupi il posto ch'ebbe già...*”.⁵⁰

Alcuni manufatti destano però particolare attenzione, come la spalliera per il trono del Re d'Italia (fig.7)⁵¹, un manufatto che evidentemente, dati gli scopi primari dell'esposizione, riveste un forte valore simbolico e patriottico.

46 Cfr. Y., *Arredi sacri e stoffe ricamate del Sig. Luigi del fu Giuseppe Martini di Milano* in “La esposizione italiana del 1861. Giornale...” cit., p. 176.

47 *Premi proposti dal Consiglio dei Giurati della Esposizione Italiana ed approvati dalla Commissione Reale* in “La esposizione italiana del 1861. Giornale...” cit., p. 312.

48 Cfr. *Fabbrica reale di tessuti a maglia e ricami del Sigg. Cav. Carlo e Luigi Fratelli Crocco in Genova* in “La esposizione italiana del 1861. Giornale...” cit., p. 163.

49 Cfr. *Guida per l'Esposizione...* cit., p. 33.

50 Parole queste che, spese a proposito dell'industria serica, si adattano però a quasi tutti i campi dell'arte applicata in cui l'Italia effettivamente primeggiò nei secoli precedenti. Cfr. *Delle vicende storiche dell'arte serica in Italia...* cit., p. 19.

51 Cfr. “La esposizione italiana del 1861. Giornale...” cit., p. 28.

L'esperienza nostrana del 1861 prepara, di fatto, il debutto internazionale dell'Italia l'anno successivo, all'Esposizione Universale di Londra, evento che come abbiamo già visto a proposito dell'istituzione del Museo Industriale di Torino, ebbe ripercussioni sul mondo dell'arte applicata italiana. Essa naturalmente divenne per gli italiani un primo stimolo alla valorizzazione delle proprie produzioni, coagulando interessi ed auspici che erano emersi l'anno precedente. A registrare incrementi e innovazioni sarà però soprattutto la lavorazione delle materie prime: l'industria cotoniera in particolare avrà forte impulso dal confronto con il contesto inglese. A Londra, nel settore tessile, i prodotti italiani di maggior successo furono i semilavorati come le sete grezze, così come i settori vinicolo e alimentare, l'industria del tabacco, la lavorazione dei metalli. Fanno difetto, come nota il conte Demetrio Finocchietti, anche questa occasione impegnato in prima persona, i prodotti tessili maggiormente raffinati: sete lavorate, tessuti di lino, cotone, pannilana, i cuoi lavorati, ma anche i lavori di fabbro e i bronzi, industrie peraltro censite a Firenze l'anno precedente⁵². Egli riconosce del resto che

*“Lasciando stare le produzioni naturali, molte di quelle stesse industrie, per cui siamo stati ammirati, i velluti, la carta, le moblie, la fusione de' metalli, l'orificeria, i lavori e le pitture de' vetri, la ceramica e non poche altre, avuto riguardo alla limitata quantità della produzione, fanno più mostra dell'ingegno che della ricchezza nazionale”*⁵³

Vi è la coscienza che tale ingegno deve essere riversato in tutte le produzioni, perché all'epoca interessa solo quelle strettamente artigianali, che non possono soddisfare mercati bastanti all'incremento della ricchezza nazionale. Un processo che andrà avviato attraverso l'istruzione professionale e la creazione di musei industriali, come quello di Torino. Per quanto riguarda il campo delle sete, ma ciò vale in realtà anche per le altre lavorazioni tessili, che hanno vissuto in Italia secoli di splendore, è necessario dimostrare che la sapienza tecnica delle antiche manifatture non si è perduta, anzi, proprio in vista delle successive esposizioni, tale industria andrà incoraggiata, anche attraverso l'aiuto pubblico, a produrre campionature dimostrative delle proprie capacità⁵⁴.

52 Ibidem, p. 17.

53 *Relazioni al Ministro d'Agricoltura, Industria e Commercio dei Regii Commissarii Generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione Internazionale del 1862*, Londra, W. Trousseau, 1862, p. 27-28.

54 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Dei vantaggi arrecati...* cit., pp. 21-22.

Con queste speranze si avvierà con largo anticipo, ma senza registrare un successo evidente, la preparazione della partecipazione italiana all'Esposizione Universale di Parigi del 1867. Emblematica appare in proposito la vicenda della sezione italiana della Mostra della Storia del lavoro, alla quale l'Italia partecipa con circa settecento oggetti, con l'iniziale idea di imporsi sulla scena internazionale grazie alle vestigia del passato, poi naufragata nel disinteresse fino alle dimissioni del comitato⁵⁵. Proprio alla mancanza di attenzione verso il proprio patrimonio di tradizioni è imputata, in quest'occasione, la povertà della nostra sezione dedicata alla moda⁵⁶; la descrizione della situazione del merletto evoca invece da un lato l'alacre manifattura, dall'altro il buio dei chiostri e, ancora, il suo statuto d'arte domestica, ma non fa cenno ad una particolare rinascita nel settore, se non sotto forma di auspicio. In generale, le circostanze politiche che vedono la penisola teatro di guerra nel 1866 non aiutano certo a organizzare serenamente la presenza alla manifestazione, ma portano all'annessione del Veneto, un territorio che giocherà un ruolo importantissimo nella rivalutazione dell'artigianato tessile.

La Prima Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili, Firenze, 1871

Solo pochi anni dopo, nella Firenze capitale, prende corpo il progetto di un evento espositivo per la prima volta totalmente dedicato non tanto al settore tessile, ma al lavoro femminile. La mostra fiorentina che ci accingiamo a prendere in esame ha alle sue basi motivazioni di promozione sociale e potrebbe sicuramente apparire l'episodio ideale da inserire in una storia di genere, tuttavia la sua marcata caratterizzazione in tal senso non deve limitarne l'analisi a questo ambito⁵⁷. Nell'ottica degli organizzatori le

55 Tale mostra, alla quale sono invitati a partecipare tutti gli Stati espositori, dovrebbe *“far entrare nella mente di quelli che sono più alieni dal riconoscere il progresso umano e le sue leggi, il convincimento che si va innanzi, che l'uomo migliora, e che, in tesi generale, il numero degli infelici scema, e quelli che sono infelici, lo sono meno di un tempo”*. Cfr. Giuseppe Carraro, *Storia del lavoro in “L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi del 1867...”* cit., p. XXXV.

56 La direzione, *Vestiti per i due sessi...* cit., pp. 384-386.

57 Conferma la necessità di riscoperta di quest'episodio la giornata di studi sull'argomento organizzata dall'Accademia dei Georgofili sull'argomento nel dicembre 2011. Cfr. in particolare i contributi: Zeffiro Ciuffoletti, *Firenze dalla prima «Esposizione nazionale di agricoltura, industria, arte e commercio» alla prima «Esposizione nazionale dei lavori femminili» (1861 e 1871)*; Daria Scannapieco, *Lo specifico del lavoro femminile nella Esposizione fiorentina del 1871*; Alessandra Pescarolo, *L'Unità d'Italia e il lavoro delle donne*, in *Firenze: l'Expo 1861 e la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili 1871*, atti della giornata di studio tenuta a Firenze, Accademia dei Georgofili, 15 dicembre 2011, disponibili nel catalogo delle pubblicazioni digitali dell'Accademia,

attività femminili erano certamente molteplici e variegate e dovevano estendersi a tutti i settori della produzione artistica e industriale, senza limitarsi ad identificare con le parole “lavori femminili” i classici lavori di ricamo, merletto e cucito che ancor oggi il senso comune tende ad associare ad esse. Di fatto il periodo storico relega l’attività – e l’educazione – femminile ad ambiti ancora limitati, quasi coincidenti con il mondo del tessile, perciò l’esposizione diventa un interessantissimo spaccato delle produzioni coeve. Chiedersi quali vicende la generino e cosa effettivamente fu esposto aiuta a comprendere quale considerazione avevano le produzioni “femminili” nel mondo di intellettuali, tecnici e amministratori che si occupavano all’epoca di mettere in pratica le istanze di riqualificazione delle arti applicate, che si andavano ormai diffondendo anche in Italia, intrecciate con la necessità di organizzare l’apparato scolastico e di rendere competitivo il paese sul piano economico.

Ed è proprio il focalizzarsi dell’attenzione attorno al ruolo che la donna deve giocare nella crescita della “*prosperità nazionale*”⁵⁸ che determina lo sviluppo dell’idea di un’esposizione *ad hoc*. Si comincia dunque a parlare di un’Esposizione Nazionale di Lavori femminili già alla fine del 1868, ce lo attesta lo stesso Conte Carlo Demetrio Finocchietti, membro del Comitato Centrale e presidente della Commissione d’ordinamento⁵⁹, figura poco conosciuta sulla quale dobbiamo finalmente soffermarci. Il Conte, già amministratore generale dei Reali palazzi e ville della Toscana, e dal 1860 amministratore generale dei palazzi e ville dello Stato, ha, come abbiamo visto, già avuto a quest’epoca e avrà ancora un ruolo in diverse esposizioni a livello nazionale, internazionale e universale⁶⁰, in qualità di membro di commissioni organizzative e giurato, e ne è un grandissimo sostenitore. Oltre a far parte della Società per la scuola preparatoria d’intaglio ed altre arti professionali fondata a Firenze nel 1869, egli partecipa all’attività di diverse Accademie, in particolare la Regia Accademia Toscana di Arti e Manifatture, ed è redattore della rivista “L’arte in Italia”, pubblicata a Firenze tra 1869 e 1872, dove però si occupa per lo più di intaglio ligneo, senza fare cenno all’evento che lo vede impegnato sul fronte tessile proprio in quel periodo. Nonostante

presso la pagina: <http://www.georgofili.net/index2.asp>.

58 Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione dei Lavori Femminili tenutasi in Firenze. Cenni del Conte Demetrio Carlo Finocchietti*, Milano, Tip. Wilmant, 1871 (estratto da “Il Bartolomeo Borghesi”), p. 9.

59 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione dei Lavori Femminili tenutasi in Firenze. Cenni...* cit., p. 5.

60 A Firenze nel 1861, a Londra nel 1862, a Parigi nel 1867, a Vienna nel 1873.

l'interesse per il mondo dei lavori femminili, che come vedremo non è episodico, certamente l'ambito dove esplica prevalentemente la sua attività risulta essere proprio quello della lavorazione del legno, come dimostrano le numerose pubblicazioni in proposito. Sebbene ad oggi le notizie sul suo conto siano molto limitate, è evidente che egli ebbe un ruolo non secondario nella promozione delle arti applicate e delle esposizioni nell'Italia postunitaria. Ma torniamo all'esposizione e cerchiamo di dare una sintetica cronologia degli avvenimenti e qualche informazione di massima sul suo svolgimento.

Cronologia dell'esposizione e qualche dato

La genesi della manifestazione viene rintracciata da Finocchietti nell'iniziativa popolare⁶¹, assecondata poi da componenti della classe dirigente fiorentina. Nel 1869 infatti verrà approvato uno statuto-programma e nascono i due principali organi di gestione dell'evento, un comitato maschile poi affiancato dal Comitato delle Signore, che ha compiti non ben chiariti dal *Regolamento*⁶². Entrambi esprimono il meglio della buona società fiorentina: ne fanno parte i principi Poniatowski, i Corsini, ma accanto a loro troviamo anche dei tecnici, come Luisa Casari Piana, ispettrice scolastica. La presenza di un comitato femminile riflette un uso già invalso ai tempi dell'esposizione nazionale del 1861, sebbene, almeno nei momenti antecedenti all'apertura della mostra, il suo ruolo non appaia chiaro. Certamente le signore espressero invece un parere in qualità di giurate sebbene fossero presenti anche come espositrici. Tra i lavori esposti

61 Cfr. *Esposizione nazionale dei lavori femminili in Firenze. I* in "La Nazione", A XIII, 10-11 aprile 1871, p. 3. Sarebbe stato un "modesto artigiano", Casimiro Mari, a suggerire ad alcune maestre fiorentine di organizzare una mostra del lavoro femminile. L'idea prese piede e fu seguita dalla stampa di un manifesto in cui si annunciava alle donne italiane la preparazione dell'esposizione. Nel luglio del 1869 il cavalier Francesco Rubino riunisce un gruppo di persone che approvano uno statuto-programma e nominano i primi componenti del Comitato Centrale, che si amplierà in tempi successivi fino a raggiungere i quaranta addetti, e verrà affiancato in un secondo tempo da una sezione femminile, il Comitato delle Signore, doveva essere composto principalmente da signore residenti a Firenze ma originarie delle varie parti del Regno. In queste fasi preliminari un ruolo promotore di primo piano viene attribuito dalla stampa a Ilario Tarchiani e a Francesco Provosti.

62 In *Regolamento interno pel Comitato Centrale e Sotto-Comitati per l'Esposizione dei Lavori femminili. Anno 1870*, s.l., 1870, p. 4, si enunciano così i suoi compiti: "Il Comitato delle Signore agevola il Comitato Centrale degli uomini...fa proposte e raccoglie esso stesso le offerte". Di fatto nella documentazione relativa all'evento esaminata l'unico ruolo attivo riscontrato è l'emissione di un parere riguardo alla proposta di creazione di un museo dei lavori femminili.

infatti sono ad esempio le trine della Presidentessa, la Principessa Strozzi, e della Cassiera, la Marchesa Giuseppina De Mari⁶³.

Dal carteggio tra il Comitato Centrale e il Ministero dell'Istruzione sappiamo che l'iniziativa che condusse all'organizzazione dell'evento fu privata⁶⁴ e tale rimase, sebbene il gruppo cercasse contatti con le istituzioni per ottenere sia una legittimazione sia appoggio economico⁶⁵, interpellando in particolare i due Ministeri preposti, quello appunto della Pubblica Istruzione, retto all'epoca da Cesare Correnti, e quello di Agricoltura Industria e Commercio⁶⁶.

Di certo dunque nel 1869 il Comitato Centrale per l'Esposizione Nazionale dei Lavori femminili era già operativo⁶⁷. L'apertura della mostra venne inizialmente programmata per il novembre del 1870, nonostante già nella primavera dello stesso anno arrivino richieste, certamente non le prime, di posticipare l'avvenimento⁶⁸, cronologicamente troppo vicino alla mostra didattica di Napoli, che di fatto interessò in parte gli stessi

63 Napoleone Corazzini, *La donna e la Prima Esposizione Italiana di Lavori Femminili. Firenze 1871*, Firenze, Società dei compositori tipografi, 1871, p.11.

64 ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale del Lavori Femminili in Firenze, Lettera del Segretario del Comitato Cesare Parrini al Ministro del 18 giugno 1871.

65 Il Comitato versava però in pessime condizioni economiche, perciò si tentò di incentivare l'afflusso del pubblico attraverso una lotteria avente come premi alcuni degli oggetti esposti. Fu inoltre promossa la vendita di azioni da cinque Lire, che però non raggiunse gli esiti sperati dagli organizzatori (non partecipò alla sottoscrizione, ad esempio, lo stesso Ministro dell'Istruzione Cesare Correnti, che accordò però un sussidio ammontante alla metà della cifra richiesta). Dal Ministro della Pubblica Istruzione, oltre all'elargizione di sussidi, giunsero comunque aiuti diversi: oltre al pagamento di spese di viaggio per gli istituti che intendevano visitare la mostra, un buon numero di medaglie, delle quali si fece carico dividendo gli oneri con il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, infine vari interventi presso le ferrovie e il Ministero dei Lavori Pubblici affinché soccorressero le necessità logistiche di espositrici e Comitato. Una delegazione composta da alcuni esponenti del Comitato fu in effetti ricevuta dal Segretario generale del Ministero d'Agricoltura, Industria e commercio Luzzatti, che aderì con piacere alla causa, così come Marco Minghetti, che all'epoca dirigeva il Dicastero del Commercio, il quale inviò una circolare ai prefetti e ai sindaci dei capoluoghi di provincia per la costituzione dei Sotto-comitati.

Nonostante le difficoltà, gli organizzatori non si scoraggiano e formano in un secondo momento una Commissione d'ordinamento, più ristretta, che deve dare attuazione pratica al progetto.

66 Contro ogni aspettativa, una ricerca presso i Fondi dei Ministeri conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato ha avuto esiti positivi solo per quanto riguarda il Ministero della Pubblica Istruzione, evidentemente coinvolto in modo più attivo, mentre non sono state rinvenute pratiche aperte sull'argomento dal Ministero di Agricoltura Industria e Commercio.

67 L'inizio delle attività si evince anche dalla presenza di una pratica riguardante l'evento nella documentazione relativa agli Affari generali del Sindaco di Firenze Ubaldino Peruzzi (cfr. ASCF, Affari generali del Comune di Firenze, Segreteria del Sindaco Ubaldino Peruzzi, 1871, Affare n°3493.). Nella primavera dello stesso anno erano già stati presi contatti con Camere di Commercio e Provveditorati, erano nati diversi Sotto-comitati sparsi per l'Italia e nel giugno 1870 fu pubblicato il *Regolamento...* Cfr. *Cronaca della città* in "La Nazione", n. 94, A. XII, 8 aprile 1870, p.3.

68 Cfr. *Cronaca della città* in "La Nazione", n. 122, A. XII, 2 maggio 1870, p.3.

soggetti, in quanto anche le scuole femminili di ogni ordine e grado sono chiamate ad esporre. In effetti l'apertura dell'Esposizione sarà posticipata al 1 marzo 1871⁶⁹, ma probabilmente sulla decisione influirono anche la confusione generata dai fatti di Porta Pia e dal conseguente spostamento della capitale da Firenze a Roma. Finocchietti adduceva tra le maggiori cause del ritardo la guerra franco-prussiana, anche se non mancava di indicare tra i fattori di ritardi e difficoltà economiche il disinteresse dei Ministeri, del Municipio di Firenze (che pure interviene direttamente nell'ultima fase), e di molti importanti municipi italiani che non organizzano i Sotto-comitati deputati alla raccolta degli oggetti da esporre e dei fondi necessari⁷⁰. Le istituzioni fiorentine, del resto, in quel delicato momento storico si trovavano, a causa del repentino passaggio della capitale a Firenze, schiacciate dai debiti contratti per adeguare la struttura urbanistica della città al nuovo ruolo, così presto abbandonato, e per fornire degne sedi alle istituzioni statali. Ma è vero anche che l'accoglienza del progetto dovette, in alcuni casi, essere stata piuttosto tiepida, se non fredda, tanto da far ricordare a Finocchietti come esso venisse ritenuto, nelle fasi iniziali, una “*folia di menti esaltate*”, tale da suscitare non solo incredulità, ma addirittura dileggio⁷¹.

Un ulteriore motivo di dilazione fu il cambio di sede della mostra, che inizialmente doveva tenersi presso il Politeama Fiorentino, allora in costruzione, ma i lavori non vennero ultimati in tempo⁷², costringendo gli organizzatori a trovare una nuova collocazione⁷³. L'allestimento, del quale Finocchietti ci dà una meticolosa descrizione⁷⁴ nei *Cenni* che darà alle stampe (vd. Appendice Testi), venne curato dall'ingegner Egisto

69 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 235, A. XII, 23 agosto 1870, p.3 e, n. 352, A. XII, 17 dicembre 1870, p.3.

70 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 6.

71 Ibidem, p. 7.

72 La scelta era caduta sui locali già esistenti e su quelli in ancora in costruzione di quella istituzione probabilmente perché alcuni componenti del Comitato, Magherini e Poniatowski, facevano parte della direzione del Politeama. Cfr. *Esposizione nazionale di lavori femminili in Firenze. II* in “La Nazione”, A. XIII, 13 aprile 1871, p. 2.

73 Rimane traccia nelle carte dell'Archivio Comunale di un accordo nel febbraio del 1871 tra la Società del Politeama e il cav. Ciacchi, Segretario della Commissione: in luogo del primo edificio scelto si utilizzò uno stabilimento di proprietà del Ciacchi sito in Via Jacopo da Diacceto, 10. Negli Affari generali del Comune di Firenze si conservano diverse pratiche che documentano lavori di adeguamento e miglioramento della nuova sede e dei dintorni, per i quali fu chiesta la diretta collaborazione del Comune, della cui fattiva cooperazione in questo frangente il Segretario Finocchietti ebbe cura di ringraziare il Sindaco dopo la chiusura della mostra. Cfr. ASCF, Comune di Firenze, Affari Generali 1871, Affari sfogati al tempo del Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi, Gabinetto del Sindaco, Affare n° 1087, Lettera di ringraziamento del Conte Finocchietti al Sindaco del 3 maggio 1871.

74 Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., pp. 13-14.

Bracci, membro del Comitato, in tempi brevissimi e con gravi carenze di spazio⁷⁵. L'apertura fu dunque posticipata di altri quindici giorni, e avvenne il 15 marzo 1871⁷⁶, alla presenza dei Ministri della Pubblica Istruzione e di Agricoltura Industria e Commercio, incaricati dal Re, assente invece la Principessa Margherita, che era stata invitata da una delegazione di membri dei Comitati⁷⁷. A lei era dedicata la medaglia commemorativa della mostra, disegnata dallo scultore Lot Torelli, che donò il medaglione in marmo scolpito come modello alla città⁷⁸. Prima della chiusura, fissata per il 16 aprile⁷⁹, giunse comunque la visita del principe Umberto⁸⁰.

“La Nazione” riporta i discorsi inaugurali del Presidente Onorario del Comitato, il sindaco di Firenze Ubaldino Peruzzi⁸¹, e del Vice Presidente Francesco Rubino, che si trovò a dover supplire anche all'assenza di Poniatowski⁸². Peruzzi rilevò in quell'occasione che il lavoro femminile avrebbe potuto diventare una fonte di lustro, utilità e decoro per la nazione. Egli, al di là della retorica d'occasione, intendeva che la manodopera femminile poteva dare forte un forte incremento alle arti e alle industrie; individuando però quali le sono più adatte al suo intervento: l'equazione con le occupazioni tipicamente femminili è immediata. Il 16 marzo iniziò l'opera dei giurati,

75 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 69, A. XIII, 10 marzo 1871, p. 3. Dall'esame del catalogo emerge inoltre che l'esposizione si distribuiva su undici gallerie, dove si trovavano gli oggetti divisi non secondo i gruppi d'ordinamento merceologico (Prodotti industriali, Opere di Belle arti e istruzione, Galleria Economica) ma secondo l'origine geografica del Sotto-comitato che li aveva fatti pervenire a Firenze. Scelta questa che fu operata, a detta degli organizzatori, per non dividere gli oggetti presentati da istituti e scuole, che avrebbero visto la loro opera sparsa in più sezioni e dunque non valorizzata nella sua complessità, ma forse anche per il forte squilibrio quantitativo tra una sezione e l'altra, oltre che per effettivi problemi di distribuzione degli spazi. Ciò comportò la mancanza di distinzioni, anche a livello di catalogo, tra gli oggetti provenienti da istituti scolastici, educandati, conservatori e orfanotrofi, quelli provenienti da imprese commerciali e quelli opera di private cittadine. Cfr. *Prima esposizione italiana di lavori femminili aperta in Firenze nel Marzo 1871 sotto il patronato di S.A.R. La Principessa Margherita di Savoia. Catalogo ufficiale pubblicato a cura del Comitato Promotore*, Firenze, Civelli, 1871.

76 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 74, A. XIII, 15 marzo 1871, p. 3.

77 La visita a Margherita di Savoia venne condotta da Tommaso Corsini (Firenze 1835 - Manciano 1919), esponente dell'illustre famiglia fiorentina, si dedica, come il padre e i fratelli, alla carriera politica, e ricoprirà la carica di sindaco di Firenze, e dalla Principessa Strozzi. Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 60, A. XIII, 1 marzo 1871, p. 3.

78 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 97, A. XIII, 8 aprile 1871, p. 3.

79 Nelle ultime fasi si decide di prorogare di tre giorni la chiusura dell'esposizione, sancita da un ballo organizzato per raccogliere fondi utili a colmare il disavanzo del bilancio della manifestazione. Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 107, A. XIII, 17 aprile 1871, p. 3; Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 50.

80 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 96, A. XIII, 7 aprile 1871, p. 3.

81 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 77, A. XIII, 18 marzo 1871, p. 3.

82 Cfr. *Cronaca della città* in “La Nazione”, n. 79, A. XIII, 20 marzo 1871, p. 3.

scelti per lo più tra i membri dei comitati maschile e femminile; dalle notizie che abbiamo pare che il giudizio fu segnato dal disaccordo tra i due generi, accentuato dall'esiguità del numero di medaglie messe a disposizione dai ministeri, come emerge dal carteggio con il ministro Correnti. I lavori si chiusero il 10 aprile, con l'annuncio della lista dei premiati.

Finocchietti ammise che anche durante l'apertura la partecipazione del pubblico fu decisamente minore rispetto alle previsioni iniziali⁸³. Il numero dei visitatori raggiunse appena le sedici mila unità⁸⁴. Del resto, la città era in subbuglio per il trasferimento della capitale e anche la stagione, seguita a un inverno di particolare rigidità, non deve essere stata favorevole agli spostamenti. Le premiazioni avvengono il 14 maggio, alla presenza dei ministri interessati. Il 17 giugno viene emessa dal Comitato una circolare⁸⁵ ai Municipi d'Italia che traccia il bilancio dell'Esposizione (vd. Appendice Testi); il documento, a quanto emerge dal carteggio con il Ministro Correnti, sembra non essere ancora stata inviata all'inizio di settembre, quando si richiede l'autorizzazione a spedirla ai Comuni in franchigia. Oltre al forte disavanzo economico (risultano creditori del Comitato alcuni membri dello stesso), al pareggio del quale si chiede di contribuire attivamente⁸⁶, emerge dal documento un dato importante: la raccolta dei fondi che si spera copiosa deve alimentare la preparazione di un'Esposizione Universale di Lavori Femminili, che dovrebbe essere programmata di lì a tre o quattro anni. Le difficoltà economiche resero inattuabili questo e un altro progetto del Comitato, quello cioè di un giornale dedicato al lavoro delle donne⁸⁷.

Le espositrici presenti a Firenze furono circa tremila⁸⁸, i manufatti delle quali vengono esposti divisi in tre sezioni: Arte Industriale, Opere di Belle Arti ed Istruzione, Galleria

83 ASCF, Comune di Firenze, Affari Generali 1871, Affari sfogati al tempo del Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi, Gabinetto del Sindaco, Affare n° 1087, Lettera ... cit.

84 Cfr. *Rendiconto...* cit., p. 97.

85 ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Circolare del Comitato Centrale per l'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, n° 1035 del 17 giugno 1871, il testo completo è riportato in Appendice.

86 Sappiamo però che la raccolta di fondi non ebbe gli esiti sperati, perché agli inizi del 1872 l'annosa questione dei debiti del Comitato era ancora all'ordine del giorno del Consiglio di Giunta del Municipio Fiorentino che decise di farsene carico per oltre la metà della cifra complessiva. *Atti del Consiglio Comunale di Firenze, Verbale di Adunanza del dì 2 gennaio 1871*, a stampa, conservato presso l'ASCF, pp. 8-9.

87 Il progetto viene menzionato in *Rendiconto...* cit., p. 97.

88 Finocchietti ci dice oltre tremila, specificando che molte iscrizioni giunsero troppo tardi per essere inserite nel catalogo. Napoleone Corazzini parla di 2900 espositrici.

economica. Tralasciando una descrizione più dettagliata dell'ordinamento e dell'allestimento, ai quali abbiamo accennato in nota, emergono però alcune considerazioni. Almeno otto categorie sulle quindici totali appartenenti alla Prima sezione, quella dedicata ai Prodotti Industriali, rimandano a lavorazioni tessili, confermando la forte ed innegabile connessione esistente all'epoca tra lavoro femminile e produzioni di tale tipo. Anche nella Seconda sezione, dedicata alle Belle arti, ritroviamo l'artigianato tessile: laddove non presenziano direttamente i prodotti, trovano posto qui i disegni (Gruppo 16), scelta che ne evidenzia lo statuto "artistico". Insomma, la mostra finì per dare l'idea di un "*convegno ... tutto sacro ne' lavori della mano*"⁸⁹. La grandissima maggioranza degli oggetti infatti in mostra appartenevano ai Gruppi 9 (Vestimenta) e 11 (Mobili e oggetti d'addobbo), e nonostante Finocchietti tendesse a presentare la mostra come una dimostrazione del fatto che "*non vi era arte o industria che la donna non avesse coltivata*"⁹⁰, lui stesso riconosce che dalla rassegna emergono evidenti lacune rispetto alle attività che ci si aspettava di poter censire⁹¹. Sappiamo infatti che circa 1500 espositrici parteciparono con "*oggetti di utilità domestica e soprattutto biancherie casalinghe*" e 1120 "*lavori di lusso in fatto di trine e ricami*", solo 259 parteciparono grazie ad opere d'arte⁹². In generale, comunque, il censimento risultò falsato perché non copriva l'intera superficie del paese, data la mancata costituzione di molti Sotto-Comitati.

A detta dello stesso Finocchietti inoltre l'attenzione maggiore venne riservata proprio alla categoria delle Belle Arti⁹³, contraddicendo a diverse prese di posizione che sottolineano l'importanza strategica delle arti industriali per lo sviluppo della nazione. Per quanto riguarda invece queste ultime, è interessante sottolineare che le giurie tesero a privilegiare i lavori che rispondessero a requisiti definiti di "utilità". Bisogna capire però in quale senso vada inteso tale termine. Se qualche decennio più tardi, dopo Loos e dopo la nascita del movimento moderno, qualsiasi accostamento del termine

89 Cfr. *Inaugurazione della prima Esposizione nazionale di opere femminili* in "Annali universali di statistica, economia pubblica, legislazione, storia viaggi e commercio e degli studi morali e didattici. Compilati da Giovanni Sacchi e da vari dotti italiani", fasc. 135, vol. 45, A. 4, 1 marzo 1871, p. 317.

90 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 9.

91 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 16.

92 Cfr. *Rendiconto...* cit., p. 96.

93 Da più parti si sottolineava come in questa sezione manchino quasi completamente elementi originali, per lo più si trattava infatti di lavori di copia. Fu anche osservato in *Rendiconto...* cit., p. 97, che le maggiori scrittrici italiane dell'epoca disertarono la sezione letteraria della manifestazione.

“funzionalità” a delle trine ad ago, per esempio, potrebbe risultare discutibile, i giurati del 1871 ritenevano che qualsiasi lavoro di artigianato tessile che trovasse una collocazione sul mercato e rispondesse ad esigenze dell’abbigliamento o dell’arredo fosse da ritenere utile e funzionale. Esempio perfetto del loro atteggiamento fu il clamore suscitato dalle trine ad ago della fiorentina Emilia Bersani, che ricevette la medaglia d’oro per alcune trine a Punto Venezia, che riprendono quindi antiche lavorazioni italiane. Il suo recupero aperto ed esplicito doveva assurgere ad esempio e motore dell’industria femminile. In questo clima vennero appena tollerati, quali casi eccezionali di manualità, oggetti che risplendevano della luce del capolavoro, come il fazzoletto riccamente ricamato in bianco dal costo astronomico o la copia ricamata in seta di un capolavoro della pittura, mentre divennero simbolo assoluto dello spreco di risorse e di tempo i ricami in chiaro scuro (spesso eseguiti con capelli, quindi di straordinaria finezza e fragilità) e tutti quelli oggetti meramente decorativi senza alcuna possibilità di smercio a causa dell’eccessivo lavoro che richiedono o dei costi delle materie utilizzate, e quelli che apparvero meri esercizi di virtuosistica manualità fine a sé stessa, senz’altro scopo che strappare un’esclamazione di meraviglia per la perizia che ne contraddistingueva l’esecuzione.

La giuria giudicò severamente oltre duecento lavori di questo tipo giunti a Firenze, eccetto tre di loro, troppo sorprendentemente perfetti per non meritare almeno una medaglia d’argento. Lavori questi che, va ricordato, dieci anni prima, alla prima esposizione italiana, erano stati incondizionatamente lodati. In quest’occasione invece il motto fu *“Il lavoro della donna deve essere utile come quello dell’uomo; ne deve essere un dannoso perditempo”*⁹⁴. Ma cosa significava all’epoca che il lavoro della donna dovesse essere utile quanto quello dell’uomo? Un lavoro che avesse dei riscontri economici e sociali, che inserisse la donna nel mondo senza isolarla in un salotto, lasciandola dedita ad occupazioni che non favorivano alcun progresso né per lei né per la società. E infatti i lavori che richiedevano una pazienza *“cenobitica”*, ritenuti *“frivoli e improduttivi”* furono ancor più duramente condannati se provenienti da istituti educativi⁹⁵. Concentrandosi sulla prima sezione, ci accorgiamo dunque che la categoria dei lavori ritenuti utili e come tali premiati –accanto ad ogni premio era specificata la motivazione– è vasta ed eterogenea: dalle trine concorrenti di quelle fiamminghe, ai

94 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 21.

95 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., pp. 38-41.

lavori in paglia, dai tessuti in lino e cotone alla manifattura di sigari, ma la gran parte di essi si inseriva nel folto gruppo di lavori di ricamo e merletto, evidentemente intesi come una risorsa importante per il miglioramento delle condizioni economiche e sociali della donna.

La proposta di un Museo Nazionale dei lavori femminili a Firenze

Nella sua relazione il Conte Finocchietti si attribuì la paternità di un progetto interessante per la sua novità: l'istituzione in città di un Museo Nazionale dei lavori femminili. L'idea è forse stimolata dall'arrivo alla manifestazione del direttore e fondatore dell'Österreiches Museum für Kunst und Industrie⁹⁶, al quale più volte abbiamo accennato, Rudolph Eitelberger Von Edelberg, che, inviato dal Governo austriaco a studiare l'evento per programmarne poi uno simile, chiese e ottenne alcuni degli oggetti esposti per l'istituzione del quale era emissario. La già descritta circolare del 17 giugno 187 ci aggiorna in proposito: in Austria si valutava l'organizzazione di una mostra sul modello di quella italiana per il 1872. Abbiamo la sensazione che i contatti tra Firenze e Vienna abbiano prodotto dei risultati, dato che all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, sotto il patronato della consorte dell'arciduca Ranieri, presidente della manifestazione, avrà luogo infatti una *“Esposizione particolare di lavori femminili della più alta aristocrazia d'ogni paese, che figureranno nel gruppo speciale, recentemente creato a questo effetto”*⁹⁷.

96 Il museo era di recente fondazione (1863) e si ispirava al South Kensington Museum. Va ricordato che in Austria esisteva una tradizione del merletto che fu alimentata grazie ad un Zentralspitzenkurs guidato dal prof. Hdrlicka, che pubblicò nel 1901 un campionario per pizzi moderni, e grazie ad una sezione dedicata al disegno del merletto alla Kustgewehrshule. Anche al museo di Vienna verrà inoltre organizzata una mostra d'impianto simile a quella di Roma 1887, in cui produzioni contemporanee nazionali venivano messe a confronto con quelle storiche, su iniziativa della Granduchessa Maria Teresa (cfr. Christian Witt-Döring, *L'Austria all'Esposizione d'arte decorativa moderna di Torino del 1902*, in *Torino 1902. Le arti decorative...* cit., p. 207, scheda 134). Particolarmente degni d'attenzione saranno i merletti di disegno modernista e déco progettati dalla Wiener Werkstätte.

97 Per giudicare il lavoro della donna la direzione generale ha istituito *“un giurì in ogni paese esponente, avente lo scopo di studiare i mezzi di educazione, d'insegnamento, d'istruzione della donna, e i suoi lavori nelle arti e nelle industrie...”*, che verranno esposti nel Palazzo dell'Industria. Oggi nei commenti all'avvenimento leggiamo una serie di pregiudizi legati al lavoro femminile tipici dell'epoca: schemi culturali talmente radicati da far sì che i cronisti dell'esposizione applichino le stesse categorie sia alla situazione europea che a quella, ad esempio della Turchia, e parlassero di ricami, tappeti, merletti, dipinti a pastello o all'acquarello... *“eseguiti con perfezione, per occupare i momenti d'ozio, rallegrando coloro che hanno la sorte di vivere con esse”*. Cfr. Gaetano Suzzara, *Guida storica della esposizione universale di Vienna del 1873. II Turchia*, in *“L'esposizione universale in Vienna...”* cit., pp. 10-12 e *Il lavoro delle donne* in ibidem p. 62.

Finocchietti, forte dell'attenzione internazionale suscitata, si pose dunque a capo di una crociata per l'istituzione del Museo. Venne diramata tra espositrici e Sotto-comitati una nuova circolare, venne interpellato in proposito il ministro Correnti che radunò una commissione di signore – tra quelle già coinvolte nell'esperienza dell'esposizione – tesa a valutare la fattibilità della progetto. Quest'ultimo è presente tra le carte del Ministero, con data del 2 giugno 1871 (vd. Appendice Testi)⁹⁸, e reca una descrizione dettagliata dell'istituzione, che doveva risolversi in una mostra permanente divisa in tre sezioni: artistica, industriale e scientifico-letteraria. A detta del Finocchietti, e come già è emerso chiaramente dalla mostra temporanea, doveva essere la seconda quella destinata a prevalere. Si raccomandano perciò i lavori più adatti ad essa:

*“Dopo la maglia e il cucito, primo tra i lavori muliebri deve raccomandarsi quello delle trine di qualunque genere, ma più specialmente di quelle che essendo state un giorno sorgente di ricchezza e decoro al nostro paese, potrebbero tornare ad esserlo, quantunque se ne riattivasse una assennata e pratica lavorazione”*⁹⁹.

Parole che inevitabilmente rimandano agli avvenimenti che segneranno poco tempo dopo la rinascita del merletto veneziano. La necessità di rispolverare le antiche lavorazioni artigianali è evidentemente un sentimento diffuso, come lo è il sentimento del legame sottolineato poco dopo da Finocchietti:

*“Elemento indispensabile a rendere utile e proficua una tale industria si è il disegno industriale, al quale occorre seriamente pensare non solo per le trine, ma per molti altri lavori muliebri...”*¹⁰⁰.

Altri lavori quali al ricamo in bianco, a quello in seta e metallo adatto agli arredi sacri, al ricamo-tappezzeria il cui decoro deve essere consono alle decorazioni dei mobili.

Vengono raccomandati ancora il cucito di capi d'abbigliamento, la loro decorazione, la produzione di tessuti, l'uncinetto, i lavori in paglia e crine, i galloni, i nastri, i cordoni, i passamani, i bottoni e tutte le mercerie, mentre sono ancora una volta sconsigliati tutti i lavori che richiedono tempi lunghi senza assicurare guadagno.

98 ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Lettera di Carlo Demetrio Finocchietti al Ministro avente per oggetto “Trasmissione di carte relative al Museo Nazionale Femminile” del 12 luglio 1871.

99 Ibidem.

100 Ibidem.

Finocchietti inoltre azzarda una previsione che guarda, nella sua lungimiranza, al Novecento inoltrato:

“Quando il disegno industriale sarà studiato ed applicato all’industria femminile, potrà riuscire eziandio ad un altro interessantissimo intento, quello cioè che il museo [possa essere] un futuro [emporio] della Moda, che spogliata della sua parte frivola e capricciosa potrebbe sempre offrire larghissima probabilità di guadagni. Ma non credasi che per essere seguaci della moda basti volerlo: - senza convenienti studj, senza determinate condizioni di disegno, non si possono ottenere quei luminosi trionfi che si sono veduti riportare sulle rive della Senna dalla intelligenza femminile.”¹⁰¹

Il conte dunque vede sorprendentemente lontano, intuendo che porre risorse e sforzi nella direzione dell’artigianato tessile italiano può riscattare l’Italia dalla sudditanza ai dettami della moda francese, auspicando una posizione di rilievo in questo campo per il paese con largo anticipo rispetto ai movimenti e ai tentativi di fine secolo, già riportati alla luce da vari studi.

Già durante il periodo d’apertura della mostra, in realtà, viene stampato un invito alle espositrici a donare l’oggetto esposto o una copia dello stesso, oppure semplicemente un saggio della loro attività, al futuro museo,

“che potrà prendere in seguito le proporzioni di un grande museo industriale, come quelli che si annoverano a Londra, a Vienna e a Parigi e che incominciato con la storia del lavoro femminile finirà per accogliere gli elementi della storia del lavoro in generale.”¹⁰²

Pare che molte espositrici rispondessero all’invito, con un’assunzione di impegno o con l’invio diretto di oggetti per la collezione del nuovo museo. Nel foglio, che reca la data del 10 aprile, si invita a inviare gli oggetti al Finocchietti stesso, e il 12 luglio egli, inviando al Ministro la relazione del comitato femminile sul museo, affermava di essere già in possesso di alcuni pezzi¹⁰³. Del resto il pubblico venne informato dell’iniziativa proprio dal ministro, il 14 maggio, in occasione delle premiazioni¹⁰⁴, quando sembrava mancasse solo un reale decreto che la rendesse operativa. Di fatto, nel Fondo del

101 Ibidem.

102 ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Documento a stampa sottoscritto da Finocchietti e Parrini e recante la data del 10 aprile.

103 Ibidem, Lettera di Carlo Demetrio Finocchietti al Ministro avente per oggetto “Trasmissione di carte relative al Museo Nazionale Femminile” del 12 luglio 1871.

104 Cfr. Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit. pp. 51-56.

Ministero della Pubblica Istruzione rimane traccia anche di accurati preventivi che vengono presentati a Correnti intorno alla fine dell'estate. L'ultima lettera datata della quale siamo a conoscenza, indirizzata proprio all'instancabile conte, sembra presupporre un ripensamento del ministro, che riteneva troppo ottimistiche le previsioni di spesa; egli, forse non positivamente impressionato dalla risposta di territori, pubblico e stampa, si mostrava in quel frangente più propenso a un'esposizione itinerante, in grado di raggiungere un pubblico più vasto rispetto a un museo stabile e permanente¹⁰⁵.

Un bilancio

L'atteggiamento di una parte della stampa nei confronti dell'esposizione fu comunque piuttosto positivo, circostanza che meravigliò perfino l'entusiasta Finocchietti¹⁰⁶.

Napoleone Corazzini nel suo altrettanto entusiasta scritto sull'argomento¹⁰⁷, coglie l'occasione dell'esposizione per stilare un poco lusinghiero bilancio del primo decennio unitario, in passivo sui fronti sociale, politico, economico, in lenta e difficile risalita rispetto al decennio precedente dal punto di vista culturale. Dopo aver delineato uno scenario pregno di sfiducia, e rievocato le principali visioni della donna italiana offerte dalla letteratura, egli descrive con soddisfazione i progressi della donna italiana nel decennio unitario, operando un per noi interessante confronto numerico tra la presenza femminile all'Esposizione Nazionale del 1861 e i risultati di quella espressamente dedicata alle donne del 1871. Come lui stesso precisa, e come abbiamo avuto modo di notare, la presenza delle donne alla prima manifestazione è ristretta a poche sezioni, dall'XI in poi. Possiamo dire, in realtà, che la quasi totalità esponga nella Sezione Vestimenta sulla quale ci siamo già soffermati. Muta inoltre la proporzione tra "lavori utili" e "lavori di lusso", incrementandosi a favore dei primi, aumenta anche la partecipazione patriottica che le donne esprimono attraverso i loro lavori.

Dopo un'impressione iniziale piuttosto positiva¹⁰⁸, la valutazione degli "Annali universali di statistica..."¹⁰⁹ fu invece meno entusiasta: l'evento non aveva individuato

105 ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Documento a stampa... cit.

106 Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 15.

107 Cfr. Napoleone Corazzini, *La donna...* cit.

108 Cfr. *Inaugurazione...* cit., pp. 314-317.

abbastanza chiaramente il suo campo d'azione, abbracciando non solo discipline tipicamente femminili ma anche attività svolte indistintamente entrambi i sessi. Esente da critiche non fu neppure l'atteggiamento municipale tenuto nel determinare l'assegnazione nelle medaglie, che incontrò anche la condanna di Francesco Dall'Ongaro¹¹⁰.

L'esposizione assunse comunque una notevole valenza didattica prima che economica, con una forte presenza di istituti educativi non solo tra gli espositori ma anche tra il pubblico, partecipazione sostenuta anche economicamente dal Ministero¹¹¹. Sono indizi del peso di questa iniziativa sul fronte culturale oltre che su quello dello sviluppo economico anche la proposta di allestire un museo e la presenza di Eitelberger in qualità di osservatore. La battaglia condotta a Firenze avvenne sotto la bandiera della funzionalità e della qualità; solo rispondendo a queste caratteristiche, infatti, la produzione sarebbe divenuta appetibile sia economicamente che esteticamente.

Proprio la vocazione all'utilità è un elemento di forte interesse che per i termini usati non può che richiamare la battaglia intrapresa alcuni decenni prima oltremania da Cole e compagni. La stessa insistenza sulla necessità di produzioni che sappiano essere del proprio tempo, rispondenti cioè a criteri di economicità e qualità estetica ricorda questo versante del dibattito inglese, più che quello morrissiano, la cui sua influenza è comunque sentita nella penisola.

Rileggendo le riflessioni conclusive di Finocchietti:

*“fu chiaramente dimostrato che la donna in Italia si occupa di tutto, ma disgraziatamente molta parte del suo lavoro non essendo ben diretto, non riesce profittevole come dovrebbe né a sé, né alla società”*¹¹²

sembra quasi che l'esposizione diventi esercizio e dimostrazione della necessità di lavorare sulla manodopera, di formarla, di migliorarne le prestazioni garantendo così un progresso alla società tutta. Istanze che riecheggiavano in varie parti d'Europa già da molto tempo.

109 Cfr. *Rendiconto...* cit., p. 96.

110 Ibidem, p. 102.

111 Sono moltissime le lettere presenti nella corrispondenza del Ministero provenienti dagli istituti scolastici aventi per oggetto la visita dell'esposizione. Cfr. ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. cit.

112 Demetrio Carlo Finocchietti, *Della Prima Esposizione...* cit., p. 21.

Decisivo per il nostro racconto, infine, appare il ruolo della componente tessile all'interno della mostra – con l'allegato progetto museale – specie se connesso alla presenza di Finocchietti e del Segretario Cesare Parrini anche tra i promotori di un altro progetto che viene a delinearci cinque anni dopo nella stessa città, quello di una fiera campionaria connessa all'idea di moda italiana, sulla quale ci soffermeremo più avanti.

L'impatto della Scuola di Burano tra arti applicate, economia ed esposizioni

Tutti i resoconti storici coevi e successivi all'epoca che prendiamo in considerazione indicano come momento chiave della rinascita delle produzioni d'artigianato tessile in Italia un episodio, lo stesso: la fondazione della Scuola del Merletto di Burano nel 1872. La Prima esposizione nazionale di lavori femminili richiamò, nonostante le difficoltà descritte, l'attenzione nazionale sul problema del lavoro femminile ma anche su quello della qualità delle nostre industrie artistiche, in un momento in cui la temporanea estromissione della Francia dai mercati internazionali a causa dei suoi problemi interni aveva determinato l'apertura di nuovi spazi di manovra per le nostre produzioni tessili. Quest'esposizione, forse più delle altre di questo genere, ha probabilmente reali motivi di interesse economico, tanto più che il rendiconto dell'evento appare sugli "Annali universali di statistica..."¹¹³. Anche nel campo del ricamo e del merletto, come abbiamo visto, il periodico, che nel tempo concede spazio ad altri temi, come quello dello stile nazionale in architettura, non sembra avere dubbi riguardo ai modelli da proporre, né nel prendere posizione contro quelli proposti dalla stampa femminile, pure così sviluppata a Milano. Il tempismo con cui si verificano tante iniziative, anche editoriali, proprio in un ristretto periodo all'inizio degli anni Settanta è certamente collegabile al momento di vivacità attraversato dall'economia italiana nello stesso momento: oltre alla caduta dell'economia francese, va ricordato che con l'annessione di Roma si chiude di fatto, almeno fino al primo conflitto mondiale, il processo di annessioni progressive di nuovi territori che era iniziato oltre un decennio prima, e che aveva significato anche una progressiva unificazione di monete, pesi, misure, dazi – molti dei quali erano scomparsi coi confini – e dunque una maggior facilità di comunicazione, che certamente influirono anche sulla possibilità di rivitalizzare l'artigianato.

¹¹³Il periodico nacque nel 1824, prima avventura editoriale di Francesco Lampato (1774-1852).

Sarà la stessa Elisa Ricci a confermare, unendosi ad un coro di osservatori più o meno conosciuti, che sono questi i decenni che ravvivano uno scenario di languore delle industrie italiane, in un crescendo descritto prima di dedicarsi alla trattazione delle vicende di Burano, illustrando i principali elementi che caratterizzano il fenomeno, che vedremo reiterarsi in moltissimi episodi dopo quello veneziano:

“... storia recente e ancor viva, anzi in divenire, che fa grande onore alle donne italiane, al loro gusto, al loro senno, al loro cuore.

È la storia della resurrezione del bel ricamo a mano, anzi della redenzione, in generale, di tutto quel lavoro che si può chiamare con due aggettivi che vanno tanto bene insieme, casalingo femminile, e che per opera delle nostre donne torna ad avere qualche valore d'arte.

La singolarità di questa rinascita sta nell'essersi avverata proprio quando sembrava che le donne, ansiose dei nuovi diritti e dei nuovi doveri dovessero disdegnare ogni lavoro donnesco; e la macchina, conquistate miracolose possibilità, pareva che dovesse sostituirsi al lavoro manuale.

Fu proprio allora che, quasi per una duplice reazione, le donne, da noi, ritornarono alle lentissime opere dell'ago, della spola e dei fuselli, e la gente più raffinata e moderna d'ogni paese cercò e incoraggiò l'opera delle trine, del ricamo, dei tessuti a mano.

Pochi decenni sono bastati a far risorgere l'arte del ricamo dall'abiezione in cui era caduta...”¹¹⁴

La Ricci ne riconosce precocemente anche i caratteri peculiari:

“...Fu dunque un concetto ben moderno della carità che condusse a richiamar in vita quelle opere antiche.

Non carità di pane, ma di lavoro, e di lavoro che conferisca una nuova dignità all'operaia e dia anche alle più umili la gioia di compiere opera non umile.

Neppur somiglia, questa nostra fioritura, a quella improvvisa e violenta dell'arte del merletto in Francia, voluta da quel Ministro Colbert, che riuscì a rapire trine e trinaie all'Italia e alle Fiandre, per fare dei punti di Venezia, di Genova, di Milano, le famose trine francesi.

Là si trattava di corrispondere alla folle richiesta di trine straniere che facevano a gara dame e cavalieri, e di impedire che tanto denaro uscisse dal paese. Nel nostro caso avvenne il contrario: i ricami, come le trine, furono prima offerti che richiesti: nacquero infatti timidi, incerti della loro fortuna: e se la fortuna crebbe in principio faticosamente e laboriosamente attraverso difficoltà e sventure, più e meglio crebbe subito la produzione abbondante, sollecita, perfetta.”¹¹⁵

I fattori del rinnovamento sono dunque molteplici: da un lato troviamo l'azione di un diffuso filantropismo e del nascente movimento per i diritti delle donne, dall'altro la

114 Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., p. 223.

115 Ibidem, p. 232.

necessità di riqualificare il lavoro, eticamente ed esteticamente, che si sviluppa in area anglosassone, dall'altro ancora la proposta di un modello economico che si basa sulla promozione del patrimonio culturale e folclorico italiano presso un pubblico in larga parte straniero e in particolare americano (che imparerà a cercare nei manufatti i caratteri distintivi della manualità italiana¹¹⁶ e quanto questo pubblico subirà il fascino del Medioevo e del Rinascimento italiani basti a ricordarlo la vicenda dell'asta degli arredi di Palazzo Davanzati a New York¹¹⁷ nei primi anni del Novecento).

Quella di Burano era all'inizio degli anni Settanta un'esperienza ancora unica nel suo genere, benché preceduta da avvisaglie e simili tentativi, e ciò è testimoniato anche dall'elenco di espositori della manifestazione fiorentina, dove non troviamo menzionate che artigiane, scuole pubbliche o religiose e dilettanti¹¹⁸. Ciò non significa comunque che il merletto ad ago non fosse più lavorato in questa zona prima degli anni Settanta, come sostengono alcuni interventi precedenti alla nascita della scuola, come quello della Bury Palliser. Diverse sono le testimonianze che ricordano merlettaie all'opera nell'isola nel corso dell'Ottocento, e le fonti precisano che esse ricevettero anche riconoscimenti dall'Istituto Lombardo Veneto di Lettere ed Arti (in particolare quella di Giuseppe Pasqualigo¹¹⁹, il quale peraltro si scaglia inoltre contro la valutazione estremamente pessimistica della qualità del merletto veneziano agli inizi degli anni Settanta presente nei già citati *Cenni...*¹²⁰ di Michelangelo Jesurum).

Il caso Jesurum

A questo proposito va inoltre ricordato che è contemporanea alla ripresa della produzione a Burano anche la fondazione della stessa ditta Jesurum, la quale si occupa

116 Nella scuola di ricamo di Romeyne Ranieri di Sorbello, tra le più importanti dell'epoca, ad esempio, pare che i manufatti destinati al mercato americano fossero meno rifiniti, in quanto un'esecuzione troppo perfetta avrebbe tolto carattere all'oggetto, rendendolo più simile ad uno prodotto a macchina: chi acquistava l'artigianato italiano era evidentemente un pubblico avvertito, che leggeva nell'oggetto realizzato a mano l'aderenza ad una temperie culturale. Cfr. la testimonianza della ricamatrice Margherita Biancalana in Maria Luciana Buseghin, *L'opera e la figura di Romeyne Robert Ranieri di Sorbello in Ricami della Bell'Epoca. La scuola di Romeyne Robert Ranieri di Sorbello 1904-1934*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Perugia, Editoriale Umbra, 1997, p. 38.

117 Cfr. Roberta Ferrazza, *Elia Volpi e "l'esportazione" di Palazzo Davanzati...* cit.

118 Cfr. Paolo Peri, *Sua biancheria ill. ma*, in "MCM. La storia delle cose", n. 20, 1993, pp. 32-36.

119 Cfr. Giuseppe Pasqualigo, *I merletti ad ago o a punto in aria di Burano. Richiamo Storico*, Trieste, Pastori, 1887, pp. 38 e segg.; AA.VV., *La scuola dei merletti di Burano*, Burano, 1981, p. 37.

120 Cfr. Michelangelo Jesurum, *Cenni storici e statistici...* cit.

però di pizzo ai fuselli, e sarà presto affiancata da altre imprese strettamente commerciali come la Melville & Ziffer (1884) e la ditta Olga Asta (1908)¹²¹, fondate entrambe da ex dipendenti. La produzione di merletti a fuselli sopravviveva, sebbene molto indebolita, a Pellestrina, da dove Michelangelo Jesurum (fig.8) a metà degli anni Sessanta partì per la sua operazione di recupero, con la collaborazione dell'anziana merlettaia Giustina Coja (fig.9 e fig.10) e con l'appoggio anche in questo caso di Paulo Fambri, personaggio che come vedremo avrà un ruolo anche a Burano, che fornì i capitali iniziali per l'apertura della Manifattura Veneta Merletto, rilevata dal solo Jesurum dopo le prime difficoltà finanziarie. E dopo aver restaurato la produzione tipica di quelle zone in antico, Jesurum a partire dal 1875 sperimentò una nuova lavorazione: il merletto policromo, che otterrà la medaglia d'oro a Parigi nel 1878. I successi commerciali portarono inoltre all'istituzione di una scuola (fig.11) e di sette laboratori presso Venezia, Burano, Murano, Chioggia, Pellestrina, dove si provvide anche all'apertura di un museo privato del merletto nel 1906 (fig.12), che esponeva l'imponente collezione di merletti e tessuti del titolare. Questa, insieme ai fregi architettonici, rappresentava il principale repertorio al quale si ispiravano i disegni dello stabilimento¹²². Maria Pezzè Pascolato, molto tempo dopo, descriverà entusiasticamente l'iniziativa, sottolineando i legami con le istanze d'oltremarina:

*“Fra le più chiare aspirazioni del fondatore è quella che il suo Museo sia una vera e propria scuola d'arte alle sue operaie. Discepolo di Ruskin, vorrebbe in esse alimentare il culto del bello. Chi si dedica all'arte del merletto, trova nel Museo Jesurum riuniti tutti gli elementi di studio, che per lo innanzi si dovevano rintracciare un po' in tutti i musei e collezioni, sparse nei diversi paesi, nelle biblioteche, nei laboratori, con grave dispendio di tempo e di danaro; così che questi studi rimanevano, per necessità di cose, privilegio di pochi. Jesurum dà un bell'esempio di amor patrio a quei collezionisti gelosi dei loro tesori, che la fiamma della loro nobile passione tengono chiusa nell'ombra.”*¹²³

Jesurum inoltre diversificò la propria produzione, affiancando tessuti da abbigliamento e arredo ai merletti, e offrendo una proposta globale; ciò permetterà alla ditta di giungere ai giorni nostri, pur attraverso periodi di crisi e passaggi di proprietà.

121 Cfr. *Dizionario della moda*, a cura di Guido Vergani, Milano, Baldini Castoldi e Dalai, 2010³, p. 67.

122 Cfr. Mario Morasso, *L'arte dei merletti...* cit.; Maria Pezzè Pascolato, *Le industrie femminili venete antiche e moderne*, in *Le industrie femminili italiane*, Milano, Pilade Rocco Editore, 1906, pp. 71-89; ...

123 Donna Maria, *Trine, pizzi e merletti. Cenni storici e tecnici*, Estratto da “La Donna”, n. 22-28, p. 9.

Gli esordi della Scuola di Burano

Ciò che determinò la particolarità di Burano rispetto alla Jesurum è proprio la finalità filantropica, oltre che le particolari circostanze della sua nascita e del suo sviluppo, note, indagate e storicizzate, dato che essa è oggi oggetto di un allestimento museale che ha appena subito un'importante revisione¹²⁴. Basterà ricordare che la causa immediata fu la gravissima situazione generata dal rigido inverno del 1871-'72 nell'isola di Burano, dove la popolazione ormai viveva per lo più di pesca dopo il fallimento delle manifatture di reti e cappelli. Per questo una serie di personalità locali, certamente influenzate da idee che provenivano da oltremarina¹²⁵, già prima dell'unificazione del Veneto con lo Stato italiano avevano tentato di restaurare nell'isola una lavorazione su vasta scala di produzioni un tempo così importanti per l'economia lagunare, mai del tutto sopite. In particolare un tentativo fu operato dal conte Alessandro Marcello, allora podestà di Venezia, nel 1858, ma non andò a buon fine a causa dei fatti politici del 1859, che lo costrinsero ad abbandonare la città per lungo tempo. Ma da più parti si indica la data dell'annessione al Regno d'Italia, il 1866, come l'inizio del nuovo corso. A portare a termine le operazioni nel caso più recente sono il senatore Paulo Fambri e la contessa Andriana Zon Marcello¹²⁶, vedova del conte Alessandro e dama di corte di Margherita di Savoia, della quale otterrà il patrocinio. Grazie infine all'anziana Cencia Scarpariola (fig.13), isolana che ancora conosceva i segreti del merletto ad ago e li trasferì ad Anna Bellorio d'Este, figlia del sindaco dell'isola e prima maestra della nuova istituzione, la Scuola del Merletto di Burano fu in grado di aprire nel marzo del 1872, con un ridottissimo numero allieve. Fin dal principio fu evidente come per gli organizzatori fosse importante inserirsi in una tradizione plurisecolare, un'attenzione che in questo

124 Già nel 1981 il Consorzio Merletti di Burano, il Comune di Venezia e la Fondazione Andriana Marcello diedero vita ad una mostra permanente nell'isoletta lagunare (Cfr. AA.VV., *La scuola dei merletti...* cit.). Il locale museo è stato poi oggetto di un restauro e di un nuovo allestimento nel 2011. Cfr. Doretta Davanzo Poli, Venezia-Burano, *Il Museo del Merletto*, Marsilio Guide, Venezia, 2011.

125 Abbiamo già registrato la presenza di Ruskin e dei coniugi Layard, che si interessarono direttamente al merletto veneziano.

126 Coinvolta, ma non sul piano operativo, anche la Principessa Maria Chigi Giovannelli, mentre coinvolti nell'ideazione del progetto già una decina d'anni prima furono gli ex sindaci di Burano Andrea Pitteri e Giuseppe D'Este e il Dr. Passalacqua, medico comunale, il conte Alessandro Marcello, marito di Andriana Marcello. Fecero poi parte del nucleo originario di azionisti: la contessa Andriana Marcello, la principessa Maria Chigi Giovannelli, il senatore Paulo Fambri, i conti Angelo e Filippo Papadopoli, il conte Luigi Sormani Moretti, E. Costantini, Gilbert Neuville, la contessa Loredani Morosini-Gattemburg, il conte Luigi Michiel, il conte Alvise da Schio, il conte Leonardo Labia, Alessandro Rossi, la baronessa Franchetti-Rotschild, il conte Aldo Annoni, Annibale D'Este.

campo appare decisamente più marcata rispetto a ciò che accade negli stessi anni in questo stesso settore. Gli scritti riguardanti l'esposizione dell'anno precedente si limitano a notare come l'Italia sia ricca di lavorazioni regionali e auspicano in particolare una rinascita del merletto veneziano ma, passando in rassegna le sommarie descrizioni delle proposte degli espositori, abbiamo appurato come il collegamento mancasse quasi in toto. A Venezia invece diventò un presupposto imprescindibile. Nella vicina Murano, già da un decennio si operava per promuovere un'altra industria tipica, quella delle vetrerie, con l'apertura di un museo industriale nel 1861, dove peraltro venne organizzata nel 1864 la prima Esposizione Vetraria Muranese. Un progetto coronato dal successo, dato che il museo otterrà un riconoscimento all'esposizione di Vienna del 1873. Nel 1866 era stata fondata anche la Società dei Vetri e Mosaici Venezia-Murano ad opera di Sir Henry Layard, William Drake e Antonio Salviati¹²⁷, con una succursale a Londra. A questa Società si appoggiò logisticamente la Scuola di Burano¹²⁸ durante le esposizioni di Parigi del 1878 e di Milano del 1881¹²⁹, a riprova di una comunanza di intenti. La scuola collaborò anche con la ditta Jesurum, dando vita ad una lunga partnership che continuerà almeno fino al 1895, nonostante già nel 1888 fossero emerse incomprensioni riguardanti l'esposizione dei prodotti della scuola accanto a quelli della Jesurum¹³⁰ senza le dovute distinzioni.

La scuola di Burano e il tessile italiano alle esposizioni tra anni Settanta e Ottanta: arte o industria?

L'istituzione buranese non fu in grado di reggersi con le sue sole forze a lungo (solo nel 1894 cessò l'aiuto diretto del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio), e

127 Cfr. *Vetri artistici. Antonio Salviati e la Compagnia Venezia Murano*, Museo del vetro di Murano, Venezia, Regione Veneto, 2011.

128 Sulla crescita economica e i contatti commerciali della Scuola di Burano cfr. Bruno Polese, *L'eco di una impalpabile magia lagunare in Europa e nel mondo. La Scuola dei merletti di Burano*, Dolo, Istituto tipografico editoriale, 2000; Bruno Polese, *La Scuola dei Merletti di Burano e l'attivismo di Cora Slocomb Savorgnan di Brazzà per la sua promozione sul mercato statunitense*, in *Un'identità. Custodi dell'arte e della memoria. Studi, interpretazioni, testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura de Rossi, Isabella Reale, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, pp. 381-386; Bruno Polese, *Cora Savorgnan di Brazzà. L'opera di una nobildonna 'friulana' per l'export della Scuola dei Merletti di Burano negli USA*, in "Arte documento", n. 25, 2009, pp. 220-226

129 Cfr. *Scuola merletti di Burano all'Esposizione di Milano 1881*, Venezia, Antonelli, 1881.

130 Cfr. ASMB, Scatola B7, fasc. Esposizione Italiana Londra 1888, Lettera non firmata alla Contessa Marcello datata Londra, 20 giugno 1888.

inizialmente la produzione apparve piuttosto scadente. L'eco che riscosse fu forse in parte dovuta alla grande attenzione prestata fin da subito alla comunicazione dell'iniziativa, specie attraverso il medium espositivo¹³¹; nello stesso 1872, infatti, la scuola partecipa all'VIII Congresso pedagogico italiano, tenuto proprio a Venezia, e all'Esposizione Veneto-Agricola di Treviso, in entrambi i casi ottenendo la medaglia di bronzo¹³².

Passare in rassegna le partecipazioni della scuola alle maggiori esposizioni tenute tra anni Settanta e Ottanta diventa un pretesto per evidenziare, come cambia l'immagine del tessile italiano e quale sia lo sviluppo di modelli e reazioni da esso suscitate nel tempo. La partecipazione fu assidua a gran parte delle manifestazioni non solo regionali ma soprattutto nazionali e internazionali, facendo assurgere la scuola a simbolo e modello di promozione delle piccole industrie italiane praticate tra gli strati più vulnerabili della popolazione, soprattutto femminile, non solo come opera culturale di recupero di antiche tradizioni, ma anche utile e morale.

A un anno dall'insediamento, nonostante i problemi tecnici ed economici, un pannello proveniente dalla Scuola, realizzato da Elisa D'Este e Luigi Senno studiando antichi campioni ritrovati presso antiquari, fu inviato all'Esposizione Universale di Vienna¹³³, dove ottenne una medaglia d'argento. Per il resto, al di là della novità di questa presenza, l'Italia alla manifestazione non si impose. La Commissione¹³⁴ che viene

131 L'Archivio Storico della Scuola del Merletto di Burano (d'ora in poi ASMB), conservato presso il Museo di Palazzo Mocenigo, conserva diversi fascicoli relativi alla partecipazione della scuola alle esposizioni (di qualunque tipo) tra il 1881 e il 1908. In realtà grazie alla letteratura prodotta in occasione della partecipazione italiana alle manifestazioni internazionali sappiamo che l'istituzione figurò tra gli espositori già, per l'appunto, dal 1873. Inoltre la presenza dell'opera delle buranelle alle esposizioni è riscontrabile ben oltre i limiti cronologici da noi tenuti in considerazione. Per una lista completa dei riconoscimenti ottenuti fino al 1902 cfr. *Notizie sulla Scuola dei Merletti di Burano in Operosità femminile...* cit., p. 232.

132 Cfr. Giuseppe Pasqualigo, *I merletti ad ago...* cit., pp. 56-57.

133 Quella viennese del 1873 fu un'edizione particolarmente centrata sulla cultura materiale, con classi dedicate ad ogni aspetto e tipologia domestica (con sezioni volte alla razionalizzazione della casa borghese nella distribuzione degli spazi, nell'equilibrio tra funzionalità e decoro, nell'igiene e nella salubrità, negli utensili per la sua manutenzione, nei metodi decorativi) oltre che ai musei industriali e al collezionismo intesi come strumenti didattici, con esplicito riferimento nel programma alla volontà di ripercorrere la storia delle invenzioni, dei prezzi, dei mestieri, della tecnologia, delle materie prime, alimentando riflessioni sulla storia del gusto. Cfr. *Programma generale*, pp. 3-5; *Padiglione degli amatori*, p. 15; *Storia dei mestieri e delle esposizioni (Esposizione addizionale n.1 e 2)*, pp. 102-103 in "L'esposizione universale in Vienna..." cit.

134 Luigi Luzzati, deputato, era il Commissario generale; Vittorio Ellena, direttore del Commercio al Ministero, era sotto commissario generale. I Commissari ordinatori: Giovanni Codazza, direttore del MAI di Torino, Antonio Cipolla, che era anche membro del giurì internazionale d'architettura (dove fu sostituito da Camillo Boito), Giorgio Pozzolini, luogotenente di stato maggiore, addetto alla Regia Legazione italiana a Vienna, Luigi Mussini, direttore del R. Istituto di Belle arti di Siena, G. Carlo

riunita presso il Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio si occupò prevalentemente di individuare collezioni di “*specialità italiane, tanto nel campo dell'economia rurale, quanto in quello delle arti e delle scienze*”. Della partecipazione italiana si ricordano infatti strumento ottici, musicali, stoffe, disegni d'architettura, una mostra sulla Reale Marina, prodotti minerari, articoli di mode¹³⁵ particolari, come una mantiglia e un manicotto di rarissimo bisso marino esposti dal Municipio di Taranto¹³⁶, coralli¹³⁷, conterie¹³⁸ presenti in gran numero grazie alla partecipazione del Museo del vetro di Murano, che fu premiato nella sezione dedicata ai Musei d'arte industriale. Oggetti insomma che non erano destinati a risollevare le sorti economiche del paese. Un diverso apprezzamento venne registrato nei riguardi della mostra serica, che non ottenne medaglie e menzioni per il buon gusto, ma per il progresso e per il merito¹³⁹.

Tuttavia tre anni dopo, all'Esposizione Universale di Philadelphia, la situazione generale non appare sostanzialmente mutata. Quella rappresentata, peraltro scarsamente¹⁴⁰, è un'Italia sostanzialmente agricola. Pochi i lavori a ricamo, e sostanzialmente a imitazione della pittura¹⁴¹, i ricami italiani menzionati, solo tre gli

Simeoni, ispettore generale forestale. Sono Commissari onorari: Conte Emanuele Borromeo, Conte Beniamino Pandolfi, Conte Carlo Lovatelli, Principe Maffeo Sciarra, il già più volte citato Principe Baldassarre Odescalchi.

135 Si registrarono in questa sezione 98 presenze italiane. Dati pubblicati in *Atti della Regia Accademia Raffaello*, Accademia Raffaello, n. 27, A. V, 10 settembre 1873, Urbino.

136 Cfr. *Cronaca dell'esposizione* in “L'esposizione universale in Vienna...” cit., pp. 14 e 191.

137 Cfr. *L'industria italiana del corallo* in “L'esposizione universale in Vienna...” cit., pp. 150-151, 155-158, 162-163.

138 Cfr. *Le conterie all'esposizione* in “L'esposizione universale in Vienna...” cit., p. 166.

139 Le tipologie di medaglia in uso a Vienna erano le seguenti: (Cfr. *Programma generale* in “L'esposizione universale in Vienna...” cit., pp. 3-5): progresso, se un oggetto presentava notevoli ed evidenti progressi rispetto all'ultima esposizione al quale aveva partecipato; merito, per riconoscere “*meriti ... dal lato dell'economia nazionale o dal punto di vista tecnico*”; per il buon gusto, ai prodotti “*in quanto a colore e a forma corrispondono alle esigenze di un gusto squisito*”; diplomi onorevoli (menzioni); medaglie ai collaboratori; diplomi d'onore a singoli individui o corporazioni. A ottenere in campo serico medaglie per il progresso a G. Bressi di Milano, Fratelli Nessi e Barberini, Torriani e Puccker di Como. Camozzi e C. di Como. Fratelli De Ferrari di Genova, Bernardo Solei di Torino e altri; medaglie per il merito andarono invece ai Fratelli Levera di Torino, Cerri Pauli e C. di Milano, Fratelli Tasca, Luigi Rossi e G. Guaita di Como, Delleani Chapuis di Torino e altri. Cfr. *Cronaca* in “L'esposizione universale in Vienna...” cit., p. 191 e *Le sete italiane*, pp. 268-270, 275-278 e *Elenco ufficiale dei premi conferiti agli espositori italiani*, p. 302, in ibidem.

140 A discolpa della povertà in fatto d'artigianato tessile dell'esposizione italiana, che pure avrebbe avuto qualcosa in più da mostrare, va segnalato che la partecipazione italiana a quest'edizione fu all'insegna della sobrietà e che gran parte dei costi furono a carico degli espositori, l'avventura dei quali fu segnata da polemiche e problemi logistici: in particolare essi entrarono in protesta contro l'organizzazione a causa dell'impossibilità di vendere parte delle merci supplementari che avevano portato in America con la speranza che le vendite potessero coprire le spese sostenute. Cfr. *Cronaca dell'esposizione* in “L'Esposizione Universale di Filadelfia...” cit., p. 96.

141 Nella Sezione Arti dell'esposizione troviamo tre espositori di lavori di ricamo: per la maggior parte si

espositori di merletti: la Società Anonima per la manifattura veneziana dei merletti di Michelangelo Guggenheim e la Società dei merletti di Burano, che espone un quadro con campioni di merletto e fotografie, dal Veneto; da Como invece proviene Regina Bon, che espone pizzi ad imitazione dell'antico e merletti d'Irlanda. Davvero un'esigua rappresentanza se si mette a confronto con l'attenzione che meriteranno alla prossima esposizione americana i lavori d'ago e fusello italiani, come vedremo più avanti, o, per rimanere nello stesso contesto, con l'esposizione belga, dedicata ad una delle sue più fiorenti industrie nazionali, della quale gli italiani non possono che ammettere la superiorità assoluta, definendola *"la più completa che sia stata fatta finora all'estero, e racchiude eccellenti esemplari di tutti i punti fabbricati nel Belgio"*¹⁴². L'Italia, sebbene avesse alle spalle un'esposizione completamente femminile, non fu presente nemmeno nel Padiglione delle Donne dove le componenti del Comitato femminile per il Centenario realizzarono un'esposizione dedicata al lavoro femminile¹⁴³. Lentamente però appaiano le spie del mutamento: sulla rassegna dell'esposizione si pubblica un articolo che ne rivendica l'origine italiana e ne indaga lo statuto di industria di pregio¹⁴⁴. La partecipazione all'esposizione universale di Parigi del 1878¹⁴⁵ da parte della Scuola di Burano fu più imponente e determinò la pubblicazione di una piccola monografia

trattava di quadri, ma Adele Gerosa, da Milano, esponeva qui anche un fazzoletto, insieme ad una veduta di Sorrento ricamata con seta nera su gros bianco, dunque ad imitazione di un lavoro di grafica; Angiola Romani da Cremona propose un quadro raffigurante la musa Euterpe compiuto dopo vent'anni di lavoro, del quale non si specifica la tecnica, sappiamo solo che la Romani aveva già ottenuto una medaglia d'oro a Londra; esposto anche un quadro *"trapunto in colori ad imitazione di arazzi antichi"* raffigurante il ponte del Diavolo di Cividale di Teresa Di Lenna, udinese, già premiata a Vienna 1873, che ottenne per il lavoro la medaglia d'onore. Oggetti dunque, se si esclude il fazzoletto, probabilmente qui incluso per non separare la produzione dell'espositrice, dal puro valore decorativo, che si concentravano sulla figurazione, dove l'ago sostituiva semplicemente la matita o il pennello. Cfr. *"L'Esposizione Universale di Filadelfia..."* cit., pp. 198-199, 222, 638.

142 Cfr. *Esposizione del Belgio* in *"L'Esposizione Universale di Filadelfia..."* cit., pp. 162-163. I *Valenciennes*, d'origine francese, che all'epoca si lavoravano quasi esclusivamente nelle Fiandre con fili di cotone, soprattutto a domicilio (si calcolavano, per dare una dimensione del fenomeno, tra le 35 e le 40 mila addette); i merletti di Bruxelles, che comprendevano sia il punto di Venezia, lavorato ancora artigianalmente, che era il più pregiato insieme al punto D'Alençon, e le applicazioni di Bruxelles o pizzo *duchesse*, che invece prevedevano l'applicazione di fiori realizzati manualmente su reti meccaniche, con il vantaggio di non avere limiti tecnici nella realizzazione dei disegni. Le trine di Malines apparivano invece in decadenza, soppiantate dai *Valenciennes*, anche a causa dell'imitazione a cui furono soggette. Esposti anche merletti neri, che non erano però tra le specialità belghe. Per chiarimenti sulle terminologie utilizzate cfr. Anne Kraatz, *Merletti*, Milano, Mondadori, 1988.

143 Si trattò del primo esperimento di questo tipo, destinato a divenire un precedente importante poi ripreso in molte esposizioni successive, dando origine spesso a luoghi dove la concentrazione degli oggetti d'artigianato tessile è altissimo. Cfr. *Il padiglione delle donne* in *"L'Esposizione Universale di Filadelfia..."* cit., pp. 73-74 e, ibidem, p. 394.

144 Cfr. *"L'Esposizione Universale di Filadelfia..."* cit., pp. 366-368, 374-376.

145 Tra i tratti che caratterizzarono la partecipazione italiana a quest'esposizione, ricordiamo la novità

dedicata alla storia del merletto veneziano, l'*Origines de la dentelle de Venise et l'École du Point de Burano* di Victor Ceresole¹⁴⁶. Esso sancì l'aggiunta di un capitolo alla trattazione della storia del merletto. L'opuscolo descrive in particolare la quattrocentesca nascita del punto di Venezia, e lo stabilirsi in Burano dell'industria del merletto nel XVII° sec. Viene inoltre descritto l'impegno delle dogaresse a proteggere queste arti, quasi a creare precedenti illustri all'impresa che trionfa a Venezia, sottolineando la precedenza di quest'ultima rispetto alle successive industrie francesi, che ne sono una filiazione. In un mondo che offriva alla Francia il dominio nel campo del gusto nell'ambito dell'abbigliamento e delle produzioni tessili a quest'ultimo connesse, quest'immagine fa risalire in parte questo predominio all'adozione di pratiche e modelli dell'Italia rinascimentale, ma non solo. L'oggetto più straordinario proposto a Parigi fu infatti la riproduzione fedele dei merletti che ornavano il settecentesco camice di papa Clemente XIII (Carlo Rezzonico, Venezia, 1693-1763), che all'epoca era parte delle collezioni della regina Margherita, la quale forniva regolarmente in prestito alla scuola modelli e riproduzioni fotografiche, e vi sosteneva l'insegnamento del disegno¹⁴⁷. Nella stessa sezione comparvero timidamente un'altra dozzina di espositori, tra i quali Francesco Navone, titolare della ditta fiorentina destinata a divenire un'importante realtà produttiva. Appare però significativo che undici di loro, su un totale di tredici, ricevano riconoscimenti¹⁴⁸, e che nella pubblicazione *L'Arte e l'industria a Parigi 1878*¹⁴⁹, che presentava le produzioni artigianali e meccaniche ritenute all'avanguardia a livello europeo per qualità estetica, compaiano, tra i prodotti italiani, solo merletti. In particolare, oltre ai già citati merletti veneziani e a quelli di Navone, si menzionano quali degne per il disegno di competere con le produzioni inglesi e francesi il lombardo Giuseppe Valerio, la Società dei Merletti Veneziani, i genovesi Barbagelata di Santa Margherita. A fianco, quasi ad istituire un parallelismo,

dell'allestimento dei padiglioni nazionali. Il nostro venne realizzato in forme neorinascimentali da Manfredo Manfredi (cfr. Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e stile nazionale...* cit., pp. 103-116, per notizie dettagliate sull'allestimento e sulle reazioni che scatenò). Per quanto riguarda i contenuti, l'Italia continuò a puntare sull'industria artistica.

146 Cfr. Victor Ceresole, *Origines de la dentelle de Venise et l'École du Point de Burano*, Venezia, Antonelli, 1878.

147 Cfr. Giuseppe Pasqualigo, *I merletti ad ago...* cit., p. 50.

148 Cfr. Esposizione universale del 1878 in Parigi. Sezione italiana. Elenco dei giurati e dei premiati, Roma, Barbera, 1878.

149 Cfr. *L'arte e l'industria a Parigi 1878*, Milano, Hoepli, 1878.

sono illustrate trine del viennese Bollarth, che ha recuperato l'antica tradizione del merletto boema¹⁵⁰.

In pochi anni, dunque, durante gli anni Settanta, la condizione delle produzioni di merletto cambia completamente in Italia, e da attività dimenticata e negletta, ridotta all'imitazione, essa diventa una bandiera della migliore industria artistica italiana, che ha saputo recuperare i modelli antichi. Ma gli scenari mutano velocemente, e l'inizio degli anni Ottanta vede l'affermazione dei metodi di cucitura e ricamo meccanici, e dell'industria degli "abiti fatti", come già abbiamo osservato menzionando l'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, dove si avrà anche una prima Mostra Etnografica, anche questa già incontrata, indice di una rinnovata attenzione alle tradizioni popolari e alla cultura materiale. Le due realtà campeggiano l'una a fianco all'altra all'interno del Salone pompeiano, a testimoniare due diversi livelli di fruizione dell'abito: quello dell'abito borghese soggetto alle mode, e quello "dialettale" del costume popolare, soggetto solo a tradizioni vetuste¹⁵¹. Novità si registrano, comunque, anche per quanto riguarda le seterie, che diventano oggetto di una speciale commissione istituita a Lione, tra le capitali della tessitura serica, che verrà a studiare lo stato e il progresso della nostra industria¹⁵². Attenzione che evidentemente denota una qualità e un successo crescente. È evidente che in una situazione dove l'industria allarga quotidianamente il proprio dominio, cambierà anche l'atteggiamento con cui ci si rivolgerà alle industrie artistiche d'eccellenza come le produzioni di merletto, oltre che in generale la considerazione verso l'antico, che emerge già all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884, ideata sulla scia di quella milanese del 1881¹⁵³, e come quest'ultima "essenzialmente industriale", ma dove¹⁵⁴ la presenza stessa del Borgo e del Castello

150 Cfr. *ibidem*, pp. 55, 168-169.

151 Cfr. *Il Salone Pompeiano* in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., pp. 49-50 e anche G. Rosa, *L'Etnografia all'Esposizione*, in *ibidem*, p. 210.

152 *Notiziario* in "L'esposizione nazionale del 1881..." cit., 1881, p. 175 e p. 216.

153 La vicinanza temporale all'evento precedente però limitò le novità e fece emergere gli stessi problemi, come la limitata partecipazione del sud. Nonostante ciò e la nefasta incombenza del colera, dell'esposizione venne tracciato un bilancio sostanzialmente positivo anche dalla stampa estera. Cfr. "Torino e l'esposizione italiana del 1884..." cit., pp. 43, 78, 104, 291, 382, 414.

154 Il Comitato generale è presieduto dal Duca Amedeo D'Aosta, vicepresidente è il conte Ernesto Di Sambuy, sindaco di Torino. Il Comitato Esecutivo è composto da Tommaso Villa (succeduto a Luigi Ferraris), presidente; Ulrico Geisser, vicepresidente, Edoardo Daneo, segretario generale (sostituisce avv. Emilio Sineo), il marchese Carlo Compans di Brichantau, l'assessore alla pubblica istruzione del Comune di Torino Desiderato Chiaves, il comm. Paolo Boselli, presidente del consiglio provinciale di Torino, il cav. Angelo Rossi, industriale, consigliere comunale e provinciale, il comm. Luigi Ajello, imprenditore, consigliere comunale e presidente della Società promotrice dell'industria nazionale,

medievale¹⁵⁵ progettati da Alfredo d'Andrade e destinati a raccogliere le mostre d'arte antica, sono spia di un nuovo rapporto con le arti applicate, che ritrova nel passato un modello vincente, non più solo in senso teorico, ma sulla scia di quello che era già successo a Burano, e accoglie in questo elementi dell'utopia morrissiana. L'allestimento interno fu naturalmente occasione di realizzare manufatti, anche tessili, ispirati all'antico. Per il resto, in campo tessile non si registrarono novità significative, ma la conferma della considerazione verso la produzione di merletti, a riprova che si tratta di un settore attraverso il quale si sperimenta il tanto desiderato rinnovamento delle arti applicate:

“Trine, merletti, cianfrusaglia, inezie indegne perfino di essere guardate, pensa quest'ultimo [il visitatore] e passa avanti senza pur volgere un'occhiata verso la bella mostra.

Eppure non è così, perché la signora elegante non è sola a fermarsi ed ammirare; ma con lei, e, forse più di lei, si ferma, studia ed applaude l'artista coscienzioso, l'economista che vi scorge una fonte di ricchezza nazionale, e l'umanitario che vi trova una nuova via aperta all'attività femminile.”¹⁵⁶

Secondo i contemporanei si trattava di un successo reso possibile dall'esistenza, in questo settore, dall'esistenza di una tradizione iconografica consolidata¹⁵⁷.

Non a caso in questi anni si pone un evento che per la prima volta si porrà come fine precipuo non la promozione del lavoro femminile ma l'esame di produzioni antiche e

Antonio Bianchi, industriale tra i primi promotori dell'evento, il cav. Ing. Filiberto Dallasia, il cav. Mario Beltrami.

155 Il “grandioso ed armonico progetto”, da tempo vagheggiato con la mente “di artista e di archeologo”, era quello di “far rivivere in un castello le manifestazioni della vita e dell'arte italiana dei secoli addietro, scegliendo appunto il secolo XV”. Ricostruzione che doveva essere filologica, grazie all'apporto e agli studi di tutti i componenti della commissione. Esso, come abbiamo già accennato, sopravvisse all'esposizione, e salutò il pubblico delle successive manifestazioni che si tennero al Parco. Si può inoltre sottolineare come, dal punto di vista della critica, il borgo medievale assurga a perfetto esempio del fatto che le esposizioni non annullino solo le distanze spaziali ma anche quelle temporali, assecondando tendenze retrospettive che si affermano proprio negli anni Ottanta. Alexander C.T. Geppert, *Città brevi. Storia, storiografia e teorie delle pratiche espositive europee in Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: spazi, organizzazione, rappresentazioni. Memoria e ricerca 17*, a cura di Massimo Baioni, Alexander C.T. Geppert, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 14, disponibile online presso la pagina: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/arbeitsbereiche/ab_nolte/geppert/Geppert_-_Citta_brevi.pdf.

156 Cfr. Maria Allara-Nigra, *Merletti antichi e moderni*, in “Torino e l'esposizione italiana del 1884...” cit., pp. 339, 342.

157 Naturalmente uno dei protagonisti assoluti del settore è Jesurum, ricordato anche per la sua opera di didattica professionale e di pionieristica riscoperta delle lavorazioni lagunari. Poi i ricami di Donzelli, le trine delle sorelle Dall'Acqua, tutti oggetti di grande pregio, e le produzioni più correnti da Cantù (Colombi, Lucini, Frigerio, Radici e Meroni), un abito interamente in merletto dai Barbagelata di Genova. Cfr. Bruno Sperani, *Lavori femminili e femmine che lavorano* in “Torino e l'esposizione italiana del 1884...” cit., pp. 166-167.

moderne messe a confronto, l'Esposizione retrospettiva e contemporanea di tessuti e merletti presso il Museo Artistico Industriale di Roma, dove, come vedremo trattandone estesamente, l'impegno di Andriana Marcello verrà riconosciuto in prima persona.

Accanto alla partecipazione a eventi che hanno come fine precipuo la promozione dell'arte applicata, particolarmente significativa fu la presenza della scuola di Burano, in questi stessi anni, a manifestazioni che si dedicano prevalentemente a quelle storicamente identificate come arti maggiori, come l'Esposizione artistica nazionale di Venezia dello stesso 1887¹⁵⁸, e quella bolognese del 1888. L'esposizione veneziana, che fornì per l'appunto al Pasqualigo l'occasione per il suo opuscolo, vide del resto nel proprio comitato organizzatore personaggi coinvolti nella ricoperta del merletto, come Paulo Fambri o Giuseppe Marino Urbani de Gheltof. Oltre alle sezioni dedicate ad architettura, pittura e scultura erano presenti sezioni dedicate al disegno "*artistico o ornamentale*"¹⁵⁹, con specifico riferimento al disegno delle stoffe, ai mosaici, alla tarsia e all'intaglio, alla ceramica, e a tutte quelle opere "*essenzialmente artistiche che appartengono alle arti affini alla pittura, scultura, architettura (arte applicata all'industria)*", che non siano più adatte a mostre commerciali ed esposizioni industriali e ancora, alle copie di oggetti che non siano realizzate con mezzi diversi rispetto agli originali; il comitato avvertì la scuola di Burano che sarebbero stati accettati solo oggetti che riportassero il nome dell'autore, che non identificabile con la scuola stessa, la quale avrebbe potuto figurare solo come committente¹⁶⁰. Le merlettaie conquistano dunque un'individualità, sebbene in realtà fossero mere esecutrici di modelli forniti da altri.

Le avvertenze del comitato veneziano riportano in luce una serie di problematiche connesse all'arte applicata: qual è il discrimine che identifica una produzione come più vicina all'arte industriale? La divisione del lavoro, la componente meccanica, il contesto extra-domestico, la riproposizione di modelli standardizzati? E ha senso, guardando alla produzione di lavoranti che prestano solo le loro conoscenze tecniche alla produzione,

158 La mostra tenutasi ai Giardini, rappresentò un precedente importante per le Biennali, istituite a partire dal 1985, dove tuttavia per alcune edizioni le arti decorative non trovarono posto.

159 Cfr. *Esposizione nazionale artistica in Venezia 1887. Regolamento generale*, Venezia, C. Ferrari, 1886.

160 Cfr. ASMB, Scatola B7, fasc. Esposizione nazionale artistica in Venezia, Comunicazione del Presidente del Comitato Papadopoli agli espositori.

identificare l'artefice con l'autore? Specie quando il disegno è la riproposizione di modelli antichi?

Circa quindici anni dopo, intorno a questi stessi interrogativi sembra del resto riflettere, ancora una volta a proposito del merletto veneziano, Mario Morasso, sul quale torneremo in seguito, che ci propone la seguente sintesi, che ovviamente non è la sola possibile, ma è certamente il linea con il sentire del tempo:

“La fabbricazione del pizzo è da taluni ritenuta un'arte, da altri un'industria, e gli uni e gli altri hanno torto e hanno ragione, poiché essa è simultaneamente e l'una e l'altra, o per meglio dire ha due facce, l'una artistica e l'altra industriale. Dal punto di vista artistico essa è un'opera rigorosamente individuale, dovuta a facoltà ed attitudini artistiche sia pure elementari dell'individuo, facoltà che si riscontrano in modo più o meno eminente e che opportune condizioni ed educazioni accrescono e affinano. Come i prodotti dell'arte pura i merletti hanno uno scopo essenzialmente ornamentale e decorativo e constano di un vero e proprio lavoro artistico che partecipa delle due arti, della pittura e della scultura e ne subisce le regole principali; e come i prodotti dell'arte, i merletti hanno la medesima ricchezza di motivi, di ispirazione, di varietà (sono l'uno diverso dall'altro e ognuno ha una fisionomia sua propria) e raggiungono la stessa entità di valore e di prezzo.

Dal punto di vista industriale se ne può effettuare la fabbricazione su vasta scala occupando numerosissimi operai, se ne può organizzare la produzione con un certa regolarità fornendo i modelli, apprestando i disegni, fissando determinate norme di valutazione ecc. Ma sopra tutto l'essenza industriale del merletto consiste nella quantità di lavoro effettivo, manuale che in esso è contenuto. Nel quadro pure vi è una data quantità di lavoro effettivo, ma non ha che scarsa o veruna influenza nella determinazione del valore del quadro stesso, valore che viene giudicato in base ad altri criteri... in ogni caso è certo che il valore di un quadro è di gran lunga superiore al valore della quantità di lavoro effettivo in esso condensato. Nel merletto le cose sono del tutto diverse, il valore del merletto a mano è il corrispettivo di altrettanto lavoro umano che vi fu impegnato, sì come avviene nel più genuino fra i prodotti industriali; il prezzo del merletto non è un prezzo di affezione, ma il costo autentico della manodopera.

Niun altro prodotto al mondo, neppure quelli provenienti dalle così dette arti industriali, ha questa duplicità spiccata di natura, esclusiva del merletto; esso nulla è di ibrido però; esso è una vera opera d'arte quando lo si consideri nel corso e nel modo della sua fabbricazione, ed è un oggetto industriale quando lo si ha dinanzi compiuto, pur non perdendo mai le sue pure qualità artistiche.”¹⁶¹

Dopo che Morasso l'ha già paragonato a pittura e scultura, Melani nel 1914 istituirà, dalle pagine de “La Lettura”, un paragone tra merletto e architettura, che rispondono ai medesimi canoni proporzionali, a riprova che la componente più importante del manufatto è quella progettuale:

¹⁶¹Mario Morasso, *L'arte dei merletti...* cit., pp. 317-318.

*“Architettura filiforme! Sia: non ammettendosi un pizzo ideato contro l’armonia e le proporzioni; onde l’errore, come nell’architettura, ne sarebbe presto scoperto. Esagerate gli intrecci? Potete cadere nel difetto dell’architettura che scannella eccessivamente le sue colonne o abusa di sagome nelle sue cornici; e voi potete creare un pizzo leggero come una tela di ragno o greve come una tonaca di frate e ottenere plauso quando l’armonia delle ondulazioni, dei vuoti e dei pieni corrisponda ad una sapiente architettura.”*¹⁶²

La riflessione sulla componente artistica del lavoro femminile è in campo anche durante l’allestimento dell’Esposizione di Belle Arti di Bologna, che da regolamento¹⁶³ non prevedeva la presenza di oggetti d’arte applicata, ed era divisa in due sezioni, una contemporanea di respiro nazionale, dedicata a pittura, scultura, architettura e incisione e una antica, limitata ai confini regionali. La sezione d’arte applicata all’industria venne contemplata solo in seguito, comunque dopo che la Scuola di Burano ha già inviato la sua domanda d’ammissione. In quegli stessi anni peraltro a Bologna si vanno concretizzando i fattori che determineranno l’avvento di Aemilia Ars. Ciò che è interessante, in proposito, è il valore che si dà al disegno nell’ambito dell’evento, dove attraverso una sezione speciale si inaugurerà la prima Esposizione di disegni artistici¹⁶⁴, sia che si tratti di *“opera d’arte esplicita esclusivamente col disegno, e che pone il disegno come scopo precipuo od esclusivo”*, sia che si tratti di studi e progetti che riguardino non solo la pittura ma anche *“la composizione decorativa di ogni genere”*¹⁶⁵. La creazione di una sezione d’arte industriale, insieme alla nuova attenzione per il disegno dei prodotti, affiancati alle mostre parziali organizzate dal Mai di Roma e all’istituzione della Commissione centrale per l’insegnamento artistico industriale (1884), oltre che ad alcuni elementi che emergeranno dall’analisi delle esposizioni nazionali del 1881 e del 1884, sembrano indizi di una generale mutata consapevolezza dell’Italia rispetto all’importanza delle proprie arti applicate e del fatto che per la loro promozione è determinante il momento formativo dell’artista quanto dell’artigiano. Un’attenzione progettuale che non va però scissa dalla preparazione tecnica, come si intuisce scorrendo invece i documenti relativi alla partecipazione della scuola

162 Alfredo Melani, *Nel regno dei pizzi...* cit., pp. 251-256.

163 ASMB, Scatola B7, fasc. Esposizioni 1887-1888, Esposizione nazionale di Belle Arti di Bologna-1888. Regolamento e Esposizione nazionale di Belle arti di Bologna-1888. Regolamento speciale per le premiazioni e la giuria.

164 ASMB, Scatola B7, fasc. Esposizioni 1887-1888, Esposizione nazionale di Belle Arti di Bologna-1888. Comunicazione della commissione ordinatrice del 17 settembre 1887.

165 Ibidem.

all'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-'92)¹⁶⁶, dove emerge un altro problema: quello della competenza delle giurie¹⁶⁷. Il delegato della scuola Dionisio Leonardi infatti racconta come i merletti inviati sono stati sottoposti a due giurie, la prima delle quali classifica i manufatti come tulle ricamato (un tipo di produzione nata come surrogato dei merletti che potrebbe essere in parte o del tutto meccanica); solo la seconda riconoscerà la preziosità dei merletti e attribuirà la medaglia d'oro alla scuola¹⁶⁸. Se si eccettua la sezione dei merletti, dove viene peraltro rilevato un ulteriore miglioramento della produzione¹⁶⁹, il resto delle produzioni tessili appare orientato a schemi piuttosto convenzionali: tra i ricami, sono apprezzati soprattutto i ricami "pittura", che come è prevedibile non presentano soggetti e soluzioni figurative particolarmente originali, ma si concentrano su immagini storiche o patriottiche e scene di genere, specie contadine¹⁷⁰, e in particolare colpisce l'immaginazione dei cronisti, ancora una volta, un ricamo in capelli, tecnica che per il suo eccesso di virtuosismo ha scatenato reazioni opposte e talora estremamente negative, che riproduce in maniera molto simile ad un'incisione il prospetto del palazzo dell'esposizione. Anche gli arazzi, infine, si rileva per lo più il virtuosismo dell'imitazione.

La situazione è in continua evoluzione, e cominciano ad emergere voci sempre più critiche riguardo al rapporto che le nostre arti applicate intrattengono con il passato, come accade anche a proposito dell'esposizione italiana all'Esposizione di Parigi del 1889¹⁷¹. I risultati lasciano particolarmente deluso Alfredo Melani, che visitando la

166 Prima grande esposizione al sud, risultò per questo motivo molto ricca ed affollata, pur senza raggiungere esiti nazionali in alcuni settori, come quello degli abiti. Cfr. "Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-1892", Milano, Treves, 1891-1892, p. 27.

167 Cfr. *Le industrie tessili*, p. 63, Ciullo D'Alcamo, *Ancora la mostra delle industrie tessili*, p. 70, Un tessitore, *Nella galleria delle industrie tessili*, p. 134 in "Palermo e l'esposizione..." cit. Il giurì del gruppo è composto da Gaetano Alziati (presidente), Giovanni Abbate, Giovanni Cassini.

168 ASMB, Scatola B13, fasc. Esposizione Nazionale 1891-92 in Palermo, Lettera di Dionigi Leonardi a Annibale d'Este del 18 maggio 1892.

169 Emma Perodi, *Le eleganze del vestiario*, in "Palermo e l'esposizione..." cit., p. 206.

170 G.P.F., *Tra i ricami* in "Palermo e l'esposizione..." cit., p. 219.

171 Nel 1889 la partecipazione italiana all'esposizione parigina fu segnata da fortissime polemiche causate dal fatto che l'Esposizione Universale indetta a Parigi celebrava il centenario della rivoluzione; essa dunque registrò la ferma opposizione della destra che non vedeva ragioni di celebrare un fatto sanguinario che aveva sconvolto l'Europa. Nonostante l'avvallo governativo giunse solo nel marzo del 1888, dopo numerose prese di posizione a favore dell'avvenimento da parte di artisti e industriali, quando i lavori erano già stati avviati ufficiosamente, con la commissione del progetto del padiglione al già provato Manfredi. I risultati non potevano dunque che essere sottotono e stridenti rispetto al livello generale della manifestazione, passata alla storia per la Tour Eiffel e il trionfo dell'architettura in metallo. Cfr. ad esempio *L'esposizione Universale di Parigi* in "L'Illustrazione italiana", n. 7, 1889, p. 118.

sezione italiana si trova a chiedersi se quella esposta dai suoi connazionali possa definirsi arte applicata, per la reiterata usanza di scimmiettare i propri avi realizzando oggetti che non hanno originalità estetica e nemmeno funzionalità pratica, per il loro carattere arzigogolato e l'utilizzo di materiali ricercati¹⁷².

Appare però opportuno, a questo punto, interrompere l'exkursus attraverso le esposizioni per descrivere le condizioni che permisero il successo del merletto veneziano fin qui raccontato.

La prassi e i modelli

Nonostante gli esiti qualitativi incerti che si registrano agli esordi della Scuola di Burano, quasi da subito giunsero ordinazioni importanti da parte di esponenti della nobiltà italiana ed europea¹⁷³. Burano si impose fin da subito all'attenzione internazionale, guadagnandosi in pochi decenni un posto nel *pantheon* del merletto europeo, come dimostra del resto lo studio dedicato all'argomento dal fiammingo Pierre Verhaegen¹⁷⁴, consigliere provinciale delle Fiandre Orientali, regione dove la produzione di merletto rappresentava un'importante voce dell'economia. Il testo peraltro riporta una conversazione intrattenuta con il deputato Girolamo Marcello, figlio di Andriana, che presiedette la scuola dopo la sua morte, dove si enunciavano gli scopi principali dell'istituzione: "*créer une institution philanthropique, moralisatrice et artistique*" e soprattutto, oltre a ciò, "*élever la production de la dentelle à un niveau aussi artistique qu'il est possible*"¹⁷⁵.

La produzione, coadiuvata dalla presenza di un disegnatore, Annibale D'Este, che fu anche azionista e amministratore delegato e rimase in carica fino agli anni Venti del Novecento, si mantiene per lo più aderente al gusto revivalistico, come testimoniano gli

172 Cfr. Alfredo Melani, *Alcune osservazioni su le industrie artistiche italiane all'esposizione di Parigi del 1889 fatte alla distribuzione dei premi nella Scuola superiore d'Arte applicata all'Industria in Milano il primo di novembre 1889*, Milano, Lombardi, 1889, estratto da "Atti della Scuola superiore d'arte applicata all'industria") ma cfr. anche Vico Mantegazza, *Uno sguardo generale all'esposizione universale prima che si chiuda* in "L'Illustrazione italiana", n. 43, 1889, pp. 271 e Idem, *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi*, in ibidem, n. 23, 1889, pp. 350, 352.

173 Lady Layard e altre inglesi, la marchesa Paola di Villamarina, dama d'onore della regina, e la Casa Reale, la contessa Papadopoli, una principessa Weimar di Sassonia, la granduchessa di Baden, tra le altre.

174 Pierre Verhaegen, *La restauration de la dentelle à Venise et l'École de Burano*, Bruxelles, Goemaere, 1908.

175 Pierre Verhaegen, *La restauration de la dentelle...* cit., p. 14.

album che raccolgono le riproduzioni fotografiche dei modelli oggi conservati nell'archivio della scuola. La principale occupazione del D'Este infatti era la “*riduzione dei disegni antichi a tutte le altezze e forme richieste*”¹⁷⁶. Scorrendo gli album fotografici destinati a fungere da catalogo della produzione, possiamo osservare come, in effetti, i modelli si ispirassero alle forme della grande tradizione che dal tardo Cinquecento si snodava fino alla rivoluzione francese, tenendo in considerazione punti e motivi tipici anche dei merletti di produzione francese e fiamminga, estremamente richiesti dal pubblico. Lo stesso punto di Burano, la cui nascita risale al Settecento, era di fatto ispirato – dai quali si distingueva per gli elementi ricorrenti nel disegno e per il trattamento della rete di fondo – dei merletti francesi ad ago tipo Alençon, o Argentan (ma in particolare del primo), che richiamavano a loro volta le forme aeree dei merletti fiamminghi a fuselli, ed in particolare dei leggendari Valenciennes. Esso dunque non presentava caratteristiche di particolare originalità rispetto ai modelli imperanti nel mercato internazionale (fig.17), dove un pizzo di Burano è accostato ad un *gros point de Venise*, tipica produzione veneziana seicentesca).

Una situazione che, in riferimento alla stagione della nascita del punto di Burano, fece dire alla Ricci, nella sua indagine dedicata esclusivamente alle trine di origine italiana:

*“A Venezia, a Burano, si gareggia colla Francia e colla Fiandra, superando, anche nei mutati sistemi, le trinaie straniere in finezza e varietà. Ma la nuova trina ha perduto ormai la sua fisionomia italiana, nel disegno povero e trito, nell'esecuzione monotona e coi punti ripetuti e prescritti. Nulla più di personale e geniale hanno queste opere d'occhi e d'ago, finissime, elegantissime, lievissime e però così lontane dall'antica trina italiana, solida, pratica, piena di buon senso, e bella di così diversa bellezza!”*¹⁷⁷

Ma a dispetto del carattere di originalità e personalità rilevati dalla Ricci, e del frequente accostamento tra questa produzione e l'immagine della più schietta manualità, va precisato che la manifattura del merletto al di fuori del contesto domestico, nella Scuola di Burano così come nel passato, essa si basava su una rigida divisione del lavoro, alla

176 ASMB, Scatola B7, fasc. Esposizioni dal 1881, Esposizione Milano 1881, Lettera della direzione della Scuola dei merletti di Burano alla Commissione per la Giuria dell'Esposizione Industriale in Milano del 4 ottobre 1881, dove si evidenziano i meriti di Anna Bellorio D'Este, maestra, e Annibale D'Este, disegnatore, su richiesta della Commissione stessa di fornire nominativi di collaboratori degni di menzione.

177 Elisa Ricci, *Antiche trine italiane. Trine ad ago...* cit., p. 196. La Ricci peraltro torna in diverse occasioni a sottolineare la solidità di alcune lavorazioni, mostrando un senso pratico che guarda all'inserimento di questi oggetti nella casa e nell'abbigliamento moderni, sempre più spesso valutati anche in base ai parametri della funzionalità e dell'igiene.

quale ben si prestava, e che destinava ad ogni operaia una sola delle diverse fasi di lavorazione, dalla preparazione, alla realizzazione di fondi a rete e motivi, fino all'assemblaggio e alla rifinitura, anticipando di fatto una delle caratteristiche del lavoro industriale. In questo modo si garantiva che ogni merlettaia affinasse la propria mano, meccanizzando solo alcuni degli innumerevoli passaggi necessari alla fabbricazione del merletto. Nonostante l'attuazione di questa prassi di divisione del lavoro e la canonizzazione dei modelli del repertorio della scuola, la contessa Marcello ritenne necessario che alle merlettaie venissero impartite lezioni di disegno, affinché sapessero interpretare e non si limitassero a copiare ciò che veniva loro sottoposto, al fine di elevare ancor più la qualità dei manufatti.

L'obiettivo principale del progetto, sebbene per l'appunto venissero realizzati merletti di molti tipi diversi, era riportare in auge il merletto veneziano, che in tempi passati suscitava i desideri di tutta Europa. Verhaegen, da osservatore esterno parziale in quanto interessato certamente alla preservazione delle industrie fiamminghe, sottolineò positivamente la peculiarità delle scelte iconografiche di Burano:

*“Tandis que les autres dentelles ont toutes évolué suivant le goût des siècles, suels les points vénitiens ont gardé le cachet de somptuosité massive que leur imprima la Renaissance. Leur dessins sont restés ce qu'ils étaient alors, et les points qu'on exécute des nos jours à Burano s'inspirent encore toujours des modèles en vogue au temps de Louis XIV”*¹⁷⁸.

Un atteggiamento sicuramente diverso rispetto a quello già incontrato nel produttore-studiose francese Lefébure, che invece non trovava le ragioni di questo recupero archeologico se non nella falsificazione.

Urbani De Gheltof, nell'appendice del suo trattato dedicata espressamente all'istituzione buranese, enumerava ben otto specialità realizzate dalla scuola pochi anni dopo l'apertura: Punto di Burano, d'Alençon, di Bruxelles, d'Argentan, d'Angleterre, punto rosa, “punto in aria”, “punto tagliato a fogliami”¹⁷⁹. Le virgolette apposte dall'autore alle ultime due nomenclature sottolineano la specificità non solo terminologica (e del resto l'autore pone una grande attenzione proprio al recupero di termini dalle pubblicazioni antiche e dal dialetto veneziano) ma anche topica e temporale di queste due ultime lavorazioni qui riproposte.

¹⁷⁸ Pierre Verhaegen, *La restauration de la dentelle...* cit., p. 31.

¹⁷⁹ Cfr. Giuseppe Marino Urbani De Gheltof, *A technical history of the manufacture of Venetian Lace*, Venezia, Ongania, 1888, p. 56.

I fondi per risollevar Burano colpita dalla carestia arrivarono da tutta Italia, perfino dal Re e dal Papa, oltre che dal Ministero, il fatto che potessero venire impiegati in questo modo fa supporre una sensibilità diffusa al problema del risveglio delle arti applicate. Il mondo culturale italiano però era ancora alla ricerca di uno stile che non sia solo veneto, ma italiano, anche nelle arti applicate. In questo contesto fluido si inseriscono le imprese suscitate dalle varie patronesse, così come i tratti che vanno assumendo queste figure, che tentarono la via dell'*onesto capitano d'industria* come lo invocava Ruskin¹⁸⁰, esulando da logiche campanilistiche; anzi, spesso, i comitati sono fondati da personalità esterne o addirittura straniere. Il carattere sovra-locale che assunse il fenomeno è sottolineato anche dal ruolo di Margherita di Savoia in questo campo, che analizzeremo tra poco.

Il caso di Venezia è certamente più particolare di altri per vari motivi. La sua indipendenza prolungata la portò nei secoli a divenire il centro d'irradiazione di una serie di linguaggi architettonici e figurativi dalle caratteristiche ben precise, così come accadde nelle arti decorative. Non bisogna nemmeno trascurare il grado di fascino che Venezia e la sua immagine esercitavano sul pubblico internazionale in particolare tra Settecento e Ottocento. Dopo averla inclusa tra le tappe del Grand Tour, il pubblico internazionale aveva imparato a conoscerla prima grazie ai vedutisti, poi attraverso gli acquerelli di Turner e il fondamentale testo ruskiniano *The stones of Venice* (1851-53). Tutto ciò che aveva a che fare con Venezia, dunque, doveva esercitare di per sé una forte attrattiva sul pubblico, specie quello straniero. E, pur essendo la città una delle icone del gotico in Italia, la recente unificazione, che portò a cercare nel Rinascimento le prime tracce di uno stile costruttivo nazionale, certamente giocò a favore della riscoperta di pratiche artigianali e motivi decorativi che ebbero in quell'epoca il loro consolidamento e un grande successo. Ruskin stesso, nel suo testo sulla città, non si limitava a esaminare il gotico, che attirava comunque la parte preponderante del suo interesse, ma si occupava anche delle eminenze rinascimentali, pur nella sua contrastata accezione del Rinascimento, del quale apprezzava gli interpreti e le arti figurative, pur esprimendo diffidenza riguardo ai risultati architettonici, troppo permeati da un classicismo che diventava barriera all'espressione del genio¹⁸¹. Per queste ragioni le vicende del

180 Cfr. Prefazione dell'autore in John Ruskin, *Fino all'ultimo. Quattro saggi di socialismo cristiano*, trad. it. Torino, Marco Valerio Editore, 2010² (*Unto this last*, 1862).

181 John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, trad. it. a cura di Attilio Brilli, Mondadori, 2000 (*The stones of*

merletto lavorato dalle “buranelle” (fig.14), rivestite non solo del fascino veneziano ma esempio attivo del messaggio umanitario presente nel secondo momento del pensiero ruskiniano, erano destinate a divenire quasi canone, modello, anche nella loro narrazione, aiutata dalla presenza di elementi quasi romanzeschi, come la figura della buona Cencia Scarpariola, ormai unica depositaria dell’arte ¹⁸², che ritorna nell’immagine di tante altre anziane vestali custodi dei segreti di arti popolari ormai quasi estinte, chiamate a raccolta dalle patronesse:

*“Le vecchie donne di campagna che, forse, ricordano, sono chiamate nel castello o nella villa dalla signora, nella scuola dalla maestra. E frugano nella memoria e ritrovano il punto. Le signore frugano alla lor volta in fondo ai cassoni, fra le antiche reliquie di casa, e trovano campioni preziosi che sono ansiosamente interrogati e dalle contadine e dalle signore”*¹⁸³

Prima di andare oltre nella descrizione dei complessi rapporti tra industrie artistiche, movimenti e revival, le cui principali caratteristiche erano già racchiuse nell’esperienza di Burano, bisogna considerare anche l’altro aspetto che in tali iniziative assunse un’importanza spesso fondamentale, cioè appunto quello educativo e morale. Se apparentemente infatti questo elemento potrebbe esulare dall’impatto che la produzione di queste scuole ebbe sulle arti applicate italiane, va sottolineato che la loro missione etica era invece profondamente radicata nel messaggio ruskiniano. Attraverso un lavoro riconosciuto e artistico la personalità dell’operaia si formava, e la tranquillità economica si rifletteva sull’ordine sociale. In ogni resoconto sull’attività di Burano si sottolineava infatti come siano quasi scomparse dall’isola convivenze e nascite illegittime, una volta così frequenti.

Non è dunque solo l’insistenza sull’antico che la scuola tendeva a comunicare di sé. Oltre ai benefici morali e sociali che erano tra gli effetti di un lavoro qualificato e piacevole, furono naturalmente necessari i contatti procurati dalle patrone con le aristocratiche clienti enumerate all’inizio. All’interno degli album fotografici che raccolgono i lavori della scuola in molti casi si evidenziava con una didascalia che

Venice, London, Smith, Elder & Co., 3 voll, 1851-53). Ma la riscoperta di Venezia era già passata da una serie di altre opere italiane come *Le fabbriche e i più cospicui monumenti di Venezia* di Leopoldo Cicognara (1815-1820, 2 voll.), *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia. Dal medio evo sino ai nostri giorni*, di Pietro Selvatico (1847), e continuò grazie alle pubblicazioni dell’editore Ongania e alle opere dedicate al costume e all’arte veneziani da Pompeo Molmenti.

182 Un tipico esempio è il ritratto delineato nell’articolo di Catherine Cornaro, *The Revival of Burano Lace*, “Century Magazine”, gennaio 1882, pp. 333-343.

183 Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., p. 228.

l'oggetto era frutto di una commissione della casa reale o nobiliare, andando a toccare meccanismi di emulazione tipici del sistema della moda già nell'Ancien Régime, ma anche invitando implicitamente ad un'emulazione che invece coinvolge il piano umanitario. Troviamo esempi di questo tipo nel velo da sposa regalato dalla regina Margherita alla nuora Elena di Montenegro (fig.18) in occasione delle nozze, nell'ombrellino donato alla principessa dalla Scuola per la stessa ricorrenza (fig.17), o ancora nella mantiglia della contessa Giulia di Brozolo (fig.16). Talvolta si ricorda invece la presenza di un pizzo ad un'esposizione universale, come ad esempio quella di Filadelfia del 1876, quasi la presenza a un evento di tale calibro, destinato con il suo allestimento a raccogliere i più emblematici frutti del lavoro umano, fosse già di per sé una caratteristica che potesse attirare l'acquirente. Tuttavia, è la prima situazione ad presentarsi in maniera preponderante.

Margherita di Savoia e i lavori femminili

La futura regina Margherita non tardò ad assumere la presidenza onoraria della scuola di Burano. Nelle fonti coeve si rincorrono i racconti dei suoi contributi sotto forma di prestiti di modelli antichi, di commissioni e acquisti, ma anche di inviti alle merlettaie durante i soggiorni veneziani, affinché la sovrana, ricevendole, potesse apprezzarne il lavoro¹⁸⁴. La scuola di Burano a sua volta la omaggiò di diversi merletti che portavano il suo nome.

La regina commissionò inoltre molti lavori a scuole e comitati sparsi per il paese, o a singole lavoranti, come nel caso della restauratrice di arazzi e ricamatrice romana Maddalena Costantini, che a sua volta le dedicò un ritratto ad arazzo. A Roma inoltre le venne intitolata la Scuola professionale femminile (1876), che visitò personalmente a più riprese, ispirando la riproduzione a ricamo di broccatelli antichi¹⁸⁵. Il suo nome, insomma, ricorre puntualmente in occasione di iniziative relative alla promozione dei lavori femminili. Un fatto in parte prevedibile e normale per la prima donna, e prima regina, d'Italia, ma che, d'altro canto, è riconducibile a diversi fattori: oltre a una presa di posizione dettata da interessi economici connessi alla valorizzazione delle industrie

¹⁸⁴ Cfr. Onorato Roux, *La prima regina d'Italia, nella vita privata, nella vita del paese, nelle lettere e nelle arti*, Milano, Aliprandi, 1901, pp. 433 e segg.

¹⁸⁵ Cfr. ibidem, pp. 438 e segg.

femminili, che si riflette anche nella scelta dei materiali per le ricche *toilettes* per cui la si ricorda (per le quali spesso sia Margherita che la sua corte comunque ricorrono a Worth e ai prodotti francesi) c'è la necessità di coagulare il sentimento nazionale anche attraverso la riscoperta del proprio patrimonio di tradizioni popolari. Ma l'attenzione rifletteva anche un'attestata inclinazione personale, comune del resto a molte donne del tempo¹⁸⁶, delle quali peraltro, per la sua posizione, la regina incarna l'ideale per aspetto esteriore, cultura, interessi; un'icona capace di votare a sé il sanguigno e un tempo repubblicano poeta Carducci. La protezione sulle arti dell'ago della regina non sembra votata tanto alla causa emancipazionista – Margherita era piuttosto reazionaria dal punto di vista politico – sebbene molte delle dame impegnate in prima persona per la causa, come Adelaide Ristori Capranica del Grillo e Maria Pasolini Ponti, frequentassero la corte, e molte delle sue Dame di Palazzo, oltre alla Marcello, figurino tra le patronesse di esposizioni e iniziative legate ai lavori femminili¹⁸⁷, quanto alla volontà di apparire madre ispiratrice delle artigiane italiane. Non a caso il catalogo che le Industrie Femminili Italiane pubblicarono in seguito alla partecipazione all'Esposizione del Sempione del 1906 si apriva proprio con l'autografo di Margherita, che inneggiava a considerare il lavoro delle mani come espressione del cuore¹⁸⁸ (fig.21).

Un atteggiamento che si riassume anche nell'aneddoto genovese inserito da Onorato Roux nella biografia del 1901, scritta dunque mentre la regina era in vita e indubbiamente più celebrativa di quelle scritte dopo la fine della monarchia. Per questo motivo certamente il testo del Roux appare più efficace di altri, volti ad una ricostruzione storica della figura di Margherita, nel porre l'accento sulle componenti principali della sua immagine pubblica. Esso insiste particolarmente su questo ruolo della ormai Regina madre, e riferisce aneddoti di questo tipo:

186 Cfr. ibidem, p. 350. Ma anche Maria Pezzè Pascolato, ad esempio, trattando di lavori eseguiti con le conterie veneziane, ricorda: “S. M. la Regina Madre è pure abilissima in tal genere di lavori, cui imprime il suggello del suo gusto squisito, ispirandosi, per la creazione dei modelli, alla sua profonda conoscenza dell'antica arte italiana” (Cfr. Maria Pezzè Pascolato, *Le industrie femminili venete...* cit. p.86).

187 Ad esempio Giulia Torrigiani, presidente del comitato femminile dell'Esposizione Beatrice.

188 “Il bello è ovunque nelle cose più umili come nelle più grandi, sta nell'anima nostra, nella nostra mente, nel nostro cuore, basta saperlo trovare e vedere. Ed è bello saperlo trovare e vedere. Ed è dalla mente e dal cuore che bisogna prenderlo ed infonderlo nei lavori delle nostre mani; così il più piccolo, e più modesto lavoro femminile può accogliere in sé un riflesso, un raggio di quella bellezza interna e diventare un oggetto di arte vera e gentile! Margherita, 2-IV-06, Roma”, riportato in apertura a *Le industrie femminili italiane...* cit.

“In una sera dell’estate del 1874, in Pegli, la Principessa di Piemonte incontrò una bimba, che piangeva, per essersi scoriata una manina, mentre cercava, sulla riva del mare, la corallina, per poter copiare sul tombolo i disegni formati dall’intreccio dei filamenti di quella pianta marina.

— Ti sei fatta male, poverina? — domandò Margherita di Savoia alla piccola lavoratrice di trine, accarezzandola, come avrebbe fatto una madre amorosa, e le fasciò la mano con il Suo fazzoletto ricamato con un bel pizzo a punto Valenciennne.

La piccina, che aveva nome Graziella, commossa della grande bontà di quella gentile Signora che le prodigava sì affettuose cure, si lasciò annodare il fazzoletto sulla mano, guardandoLa con gli occhioni spalancati.

Quando la Principessa la lasciò, Graziella Le corse dietro, gridando:

— Signora, signora, il fazzoletto!

— Tienlo per mio ricordo, — le rispose Margherita di Savoia, congedandola con un bacio.

Dieci anni dopo, alla Esposizione Nazionale di Torino, la Regina ammirò i merletti di Graziella e tra essi un pizzo Valenciennne uguale a quello già da Lei posseduto. Riconosciuta la Sua antica protetta nell’espositrice, la elogiò e le lasciò la commissione di dieci metri di quel pregevolissimo merletto.”¹⁸⁹

L’episodio doveva dunque lasciar trasparire la protezione e la cura della sovrana nei confronti delle giovani artigiane, e sottolineava l’uso di sostenerne la formazione e l’attività.

Del resto a lei era ispirata anche una delle più importanti e longeve riviste italiane del periodo, per l’appunto *Margherita. Giornale delle signore italiane*, edito da Treves dal 1877¹⁹⁰. Essa si occupava principalmente di moda (con corrispondenze non solo da Parigi, ma anche da Roma, Torino, Firenze, Napoli), e di letteratura, ma tenne le fila anche dell’evoluzione della questione femminile. Ad essa collaboravano molte scrittrici e giornaliste come Neera, Dora Melegari, Annie Vivanti, Matilde Serao, ma anche Gabriele D’Annunzio, Giovanni Pascoli, Edmondo De Amicis; la direzione toccò dal 1916 al 1921 ad Amelia Brizzi Ramazzotti, a noi conosciuta quale autrice di molti *Insegnamenti pratici illustrati*. “Margherita” non fu insensibile alle tendenze verso “l’italianizzazione” del costume che si respiravano nei pressi della corte romana¹⁹¹, ma il fatto che nel 1921 venne fusa in una nuova rivista dal titolo di “La Parisienne

189 Cfr. Onorato Roux, *La prima regina...* cit., p. 326. L’aura fiabesca del racconto è aumentata dal fatto che la leggenda che narra della nascita del merletto veneziano, riportata da diverse fonti, in primis dalla Ricci, parla proprio dell’ispirazione fornita da un’alga.

190 Cfr. Grazietta Butazzi, *The abuse of the Renaissance: elegance and revival in Post-Unification Italy in Reviving the Renaissance. Use and abuse of the past in Nineteenth-Century Italian art and decoration*, a cura di Rosanna Pavoni, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 152 e segg.

191 Cfr. Ibidem.

élegante” e poi di “La femme parisienne” dimostra quanto essa, come la maggior parte delle consumatrici italiane, rimase legata ai modelli francesi, nonostante l’aggancio nazionalistico alla “*donna più elegante d’Italia*”¹⁹² che tanto si era spesa per le manifatture nazionali.

Tra Venezia e Roma: associazionismo, simbolismo e riscoperta delle arti popolari

Tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli Novanta dell’Ottocento, come abbiamo in parte già accennato, l’atteggiamento nei confronti dell’artigianato tessile italiano stava mutando, a causa di diversi avvenimenti. In primo luogo, la rinascita del merletto veneziano appariva ormai un fatto acquisito, un precedente che incoraggiava all’emulazione. Venivano poi a dare frutto una serie di iniziative volte all’educazione degli artefici, che pian piano aumentavano la coscienza dell’importanza della loro formazione attraverso la scuola e le istituzioni museali. Maturava nel frattempo l’interesse per le tradizioni popolari e il folclore e, ancora, si affacciò nel campo dell’associazionismo un folto gruppo di donne, che agivano in diverse formazioni in tutta la penisola ma riconoscevano il proprio centro a Roma. Esse unirono definitivamente i destini della causa emancipazionista e della riqualificazione delle arti applicate. Passiamo dunque in rassegna i momenti e le figure principali di questa nuova fase.

Esposizione retrospettiva e contemporanea di tessuti e merletti antichi in Roma, 1887

L’esposizione di tessuti e merletti antichi inaugurata a Roma il 17 marzo 1887 si poneva nel contesto di iniziative seguite alla nascita del Museo artistico industriale di Roma, del quale abbiamo già trattato brevemente le vicende relative all’istituzione.

Qui sarà sufficiente ricordare come l’esposizione¹⁹³ dedicata al tessile sia parte di un fitto programma di mostre retrospettive dedicate a diverse branche delle arti applicate

192 Cfr. *Bibliografia dei periodici femminili lombardi...* cit., pp. 223 e segg.

193 A fianco del M.A.I. Si trovano tra gli organizzatori anche il Municipio di Roma e il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio.

che il museo organizzò negli anni Ottanta dell'Ottocento, affidate all'opera di una Commissione permanente per le esposizioni parziali di industrie artistiche voluta da Baldassarre Odescalchi, presidente del museo¹⁹⁴, e presieduta da Biagio Placidi, riconfermato dopo l'esposizione dei metalli del 1886¹⁹⁵. Le esposizioni parziali di industrie artistiche, definite per l'appunto "*retrospettive e contemporanee*", erano caratterizzate dalla volontà di presentare una panoramica esaustiva delle produzioni storiche, alla quale si affiancavano le principali produzioni tessili italiane contemporanee. Il fine era, naturalmente, duplice. Conoscenza e divulgazione, da un lato, di uno straordinario patrimonio tecnico e artistico, e dall'altro, soprattutto, educazione degli artefici contemporanei, che dovevano trarre didattico beneficio dall'osservazione e dal confronto tra antichi manufatti di diversa destinazione e provenienza e dalla comparazione tra i loro prodotti e quanto veniva realizzato nel resto d'Italia.

Il primo progetto della mostra fu formulato nel giugno del 1886 in seno alla Commissione e proposto al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio Bernardino Grimaldi¹⁹⁶. Novità rispetto alle esposizioni specifiche precedentemente incontrate, la prevista presenza, nel progetto, di una sezione dedicata al costume storico e di una dedicata a quello regionale: ma, mentre furono presenti abiti e accessori antichi, come i guanti e le scarpe raccolte dal pittore e antiquario Attilio Simonetti, nel catalogo non si riscontra presenza alcuna per quanto riguarda la seconda categoria.

All'impegno espositivo si accompagnava, inoltre, una serie di conferenze di carattere storico, tenute nei locali dell'esposizione, il testo delle quali venne poi dato alle stampe all'interno del catalogo¹⁹⁷, della cui pubblicazione si lamentò il ritardo¹⁹⁸. Tra i

194 ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, busta 79, fasc. "Esposizione di tessuti e merletti in Roma nel 1887", Relazione del Presidente del Comitato Esecutivo dell'esposizione Biagio Placidi al Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, datata 12 aprile 1887. La relazione racconta la preparazione della mostra evidenziando ruoli e meriti degli organizzatori, allo scopo di ottenere onorificenze per questi ultimi. Vd. Appendice Testi.

195 ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, busta 79, fasc. cit., Lettera del Presidente del Consiglio Direttivo del M.A.I. Baldassarre Odescalchi al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio del 21 giugno 1886, avente per oggetto "Commissione permanente per le Esposizioni parziali di industrie artistiche".

196 ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, busta 79, fasc. cit., Lettera del Presidente della Commissione Biagio Placidi al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio del 26 giugno 1886, avente per oggetto "Esposizioni parziali di industrie artistiche" (vd. Appendice Testi).

197 Cfr. *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti...* cit.

contributi quello di Raffaele Erculei, curatore del catalogo, che si apriva con cenni storici relativi all'arte tessile nell'antichità egizia, greca e romana, e continuava con una più specifica trattazione sulla tessitura serica, che si divide secondo i maggiori centri produttori nella penisola e si concentra sugli anni di massimo splendore della tradizione tessile italiana. Specificando, dopo un lungo *excursus* sulla seta, che oggetto dell'esposizione erano solo le produzioni che “*che presentano qualche interesse artistico*”, Erculei forniva cenni brevissimi sulla tessitura di lino, lana, cotone, chiudendo il suo intervento con la descrizione dell'avvilente panorama dell'industria tessile italiana ottocentesca, che aveva perso notevolmente terreno a causa di un forte divario tecnologico con i più avanzati paesi d'Europa, sebbene la situazione stesse lentamente migliorando. I restanti capitoli del lungo testo erano dedicati all'arazzo e al merletto; su quest'ultimo solo brevi cenni riconducibili alla guida di Giuseppe Marino Urbani De Gheltof. Dal punto di vista storico e critico riveste sicuramente grande valore la conferenza *De arte textrina*¹⁹⁹, tenuta dal Conte Alberto Gandini, il famoso collezionista che aveva da poco donato la sua collezione tessile ai Musei Civici di Modena, dove è visibile ancor oggi. La dotta prolusione del modenese si concentrava inizialmente sull'origine delle terminologie in uso per i manufatti tessili, non prima però di aver ricordato come la ricchezza che aveva prodotto tanta arte e cultura tra la fine del Medioevo e il Rinascimento provenisse spesso dai traffici dei commercianti di tessuti, richiamando peraltro la necessità alla conservazione delle testimonianze storico artistiche anche quando appartengono alla categoria delle arti minori. Naturalmente l'esposizione era posta in diretta continuità con l'esperienza ormai trentennale del South Kensington, che ha portato l'Inghilterra ad essere “*la prima per buon gusto industriale in Europa*”²⁰⁰, e doveva ispirare chiunque si dedicasse alla conservazione e alla valorizzazione delle arti industriali.

Gandini era tra i componenti della Commissione dell'esposizione, tra i quali, oltre a Erculei e Odescalchi, figuravano personaggi conosciuti e già incontrati, che gravitavano intorno al museo, come Augusto Castellani, Raffaello Ojetti, Gaetano Filangeri,

198 Emilio Piovanelli, *Esposizione di tessuti artistici e di merletti in Roma*, in “L'Illustrazione Italiana”, n. 21, 1887, pp. 370-371.

199 Luigi Alberto Gandini, *De arte textrina in Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti...* cit., pp. 154-176.

200 Ibidem, p. 155.

Michelangelo Guggenheim²⁰¹ e altri. Presenti, oltre a quelli già citati, molti altri membri della Commissione per l'insegnamento artistico industriale, che del resto fondava la propria azione sugli stessi principi che erano alla base della missione del M.A.I e delle sue esposizioni.

La mostra vide la collaborazione di una vasta tipologia di istituzioni (Camere di Commercio, musei, scuole), non solo italiane: presente infatti anche il Musée des Arts Décoratifs di Parigi²⁰², che espose tessuti antichi di diversa provenienza. Rilevante era anche il numero di oggetti provenienti da chiese e istituzioni religiose (non solo cristiane, ma anche ebraiche).

Un interessante documento che analizza in modo critico l'allestimento espositivo appare la relazione che la giornalista Olga Ossani Lodi²⁰³, nota come Febea, stese per il Ministro Grimaldi (vd. Appendice Testi)²⁰⁴. Essa divide la trattazione in due sezioni: Tessuti e Merletti; sostanzialmente gli appunti che la Lodi espresse sono gli stessi in entrambi i casi: non sempre la disposizione degli oggetti permetteva confronti adeguati agli operatori del settore che dovevano trarre giovamento dalla comparazione dei diversi

201 Oggi parte dei pezzi esposti all'esposizione del 1887 e appartenenti alla collezione di Guggenheim si trovano al Museo del Costume di Palazzo Mocenigo a Venezia.

202 Cfr. *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti...* cit, pp. 9-10.

203 Olga Ossani Lodi (Roma, 1857-1933) giornalista e scrittrice per ragazzi romana, si firmava con gli pseudonimi Febea e Diego De Miranda. Trasferitasi con la famiglia a Napoli (a causa dell'impegno diretto della madre nel movimento risorgimentale), qui coltivò una grande amicizia con la scrittrice e giornalista Matilde Serao, che affiancò nella redazione di *Capitan Fracassa*, introdotta forse dall'amica nel 1884. Collaborò con "Cronaca Bizantina", nella cui redazione fu introdotta nel 1883 da Edoardo Scarfoglio, futuro marito della Serao, ma interruppe l'attività per svolgere attività umanitarie durante l'epidemia di colera a Napoli. Tornata a Roma, venne introdotta da Gabriele D'Annunzio alla redazione de "La tribuna" e sposò l'emiliano Luigi Lodi, affiancandolo nella direzione dei periodici da loro stessi fondati: "Don Chisciotte della Mancia", "Don Chisciotte di Roma", il "Giorno", la "Vita", "La Nuova Rassegna". Morì nel 1933 all'età di 75 anni, dopo aver partecipato attivamente al dibattito relativo all'accesso al voto delle donne. Scrisse di sé, a proposito della descrizione della donna giornalista che era tenuta a dare nel catalogo delle mostra dell'Operosità femminile: "FEBEA – Giornalista; esclusivamente ed essenzialmente giornalista; scrisse parecchia centinaia di articoli, migliaia di cronache, trafiletti, soffiotti, ed altri stelloncini diversi. Non sa fare di più o di meglio. Lavora per vivere, e crede fermamente che il lavoro nobiliti l'uomo... ma l'uomo soltanto. Smetterà di scrivere non appena potrà farne a meno... ahimè! Porterà forse seco nella tomba, questo suo irrealizzato ideale! Cfr. FEBEA, *La donna giornalista in Operosità femminile...* cit., p. 30; "Rivista di letture. Bollettino della federazione Italiana delle biblioteche cattoliche", n. 3, 1933, p. 95; *Caro Olgogigi. Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1934)*, a cura di Ferdinando Cordoba, Franco Angeli Milano, 1999, e la scheda biografica in *Donne del giornalismo italiano...* cit., p. 281.

204 Cfr. ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, busta 79, fasc. cit., Relazione di Olga Ossani Lodi su incarico del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. Esposizione di Tessuti, Tappezzerie, merletti tenuta nel Palazzo delle Belle Arti nell'anno 1887. 1°- Merletti e Relazione di Olga Ossani Lodi su incarico... II°- Tessuti. Vd. Appendice Testi.

manufatti, inoltre collezioni importanti vennero in molti casi esposte nella loro integrità, non rispettando in alcun modo un ordine storico filologico nella disposizione degli oggetti, scelta che rese meno intuitiva la fruizione. Grande soddisfazione venne invece espressa nei casi in cui manufatti simili per tecnica esecutiva, stile e datazione si trovavano esposti l'uno accanto all'altro, permettendo di cogliere le pur impercettibili differenze che li distinguevano.

Ma al di là delle mancanze e dei pregi dell'allestimento²⁰⁵, quello che oggi risulta di grande interesse, ripercorrendo le vicende di questa esposizione, è l'elenco dei prestatori delle collezioni storiche esposte, in quanto tra di essi figuravano importanti personalità che si muovono nell'ambito del collezionismo e della promozione delle arti applicate nell'Italia dell'epoca. Molti dei pezzi esposti entrarono in seguito a far parte di importanti collezioni pubbliche, altri, come nel caso della Collezione Gandini, erano appena stati donati alla collettività (1882), o quelli del Museo Poldi Pezzoli²⁰⁶; in qualità di direttore di quest'ultimo partecipò all'evento anche Giuseppe Bertini²⁰⁷, collezionista tessile a livello personale.

Va segnalata la presenza, tra i prestatori, di personaggi legati alle mostre fiorentine del decennio precedente, come il principe Tommaso Corsini, ma anche di organizzatori della manifestazione. Sono presenti oggetti appartenenti a importanti famiglie romane, come gli Odescalchi, i Colonna e i Barberini, e alla Casa Reale (in particolare arazzi). Espose pezzi della sua collezione personale anche Andriana Marcello, fondatrice della Scuola dei merletti di Burano e, sempre da Venezia, Lady Layard, la già citata moglie di Sir Henry Layard e traduttrice del testo di Urbani de Gheltof, che espose qui una ricca collezione di ventagli²⁰⁸. A rappresentare la categoria antiquaria oltre al già citato Attilio Simonetti, la Vedova Arrigoni e Achille Cantoni, da Milano. Sempre nell'ambito del

205 Criticato, oltre che per la disposizione, anche per la scelta delle vetrine, che ostacolano l'osservazione degli oggetti esposti, e per la mancanza di un adeguato apparato didattico, che doveva essere fornito dal catalogo, che venne però pubblicato con ritardo. Cfr. Emilio Piovanelli, *Esposizione...* cit.

206 Cfr. Alessandra Mottola Molfino, introduzione al catalogo *Tessuti* in AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti ...* cit., p. 17.

207 Il Museo Poldi Pezzoli, alla sua nascita, nel 1881, non contava una ricca collezione tessile. Gian Giacomo Poldi Pezzoli durante la sua vita aveva raccolto solo pochi esempi di tessuto. Fu Giuseppe Bertini, che della casa aveva seguito il progetto di ristrutturazione e dopo la morte del proprietario (1879) assunse la direzione del nuovo museo, il primo a incrementarla, in parte anche per la sua personale inclinazione al collezionismo di tessili. Essa si è poi notevolmente arricchita grazie a lasciti novecenteschi, come quello della collezione Rosselli, che pure germoglia nell'ambiente legato alla riscoperta delle arti femminili italiane. Cfr. ibidem, pp. 15-16.

208 *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti...* cit., pp. 90-93.

collezionismo da segnalare anche la presenza della consistente collezione di tessuti egizi di Clemente Maraini²⁰⁹.

Tra le produzioni coeve, particolarmente ammirata risultò la collezione di parati del milanese Osnago, presente a moltissime esposizioni, qualificata come più corrente rispetto alle tessiture decorative dei secoli passati; piacevoli ma troppo aderenti ai modelli antichi, senza alcun moto di originalità, vennero giudicati invece i campionari delle seterie comasche, mentre fu riconosciuto il grande progresso tecnico della stampa su tessuto²¹⁰.

Per quanto riguarda le produzioni di merletto, erano naturalmente presenti gli operatori veneziani: in particolare Jesurum, Guggenheim, le fabbriche di Burano, ma anche il fiorentino Navone, le milanesi sorelle Dall'Acqua, i canturini Frigerio e Meroni. Oltre alla medaglia d'oro conferita alla scuola buranese e al suo amministratore Annibale D'Este, il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, su suggerimento dello stesso Guggenheim²¹¹, conferì ad Andriana Marcello una medaglia d'oro e un diploma d'onore, che vollero essere *“un attestato di benemerenzza da parte del Governo, per quanto ha fatto allo scopo di richiamare a novella vita l'arte dei merletti in Burano”*²¹². Non presenti invece gli istituti scolastici: Biagio Placidi, Presidente del Comitato, sottopose al Ministro la questione della loro presenza nel settembre del 1886 ma questi si riservò di ritardare la decisione.

Spazio venne concesso anche alla produzione editoriale specializzata, della quale abbiamo già parlato: presenti le ristampe dell'editore veneziano Ongania, oltre al già menzionato trattato di Urbani de Gheltorf, e a *La Paleografia artistica* di Oderisio Taeggi Piscicelli.

Tra gli studi stranieri comparvero invece gli *Ornament des Étoffes Anciennes* di Fishbach e *Les dentelles anciennes* di Alan Cole²¹³.

209Ibidem, pp. 102-103.

210 Emilio Piovanelli, *Esposizione...* cit.

211 Cfr. ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, fasc. cit., Lettera di Michelangelo Guggenheim al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio del 21 luglio 1887.

212 Ibidem, Lettera del Ministro a Andriana Marcello del 4 settembre 1887, avente per oggetto “Conferimento di diploma d'onore e medaglia d'oro”. Nello stesso fasc. si conservano il carteggio con il Prefetto di Venezia relativo al conferimento e la lettera di ringraziamento della Contessa Marcello.

213 Cfr. *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti...* cit., p. 31.

Non mancarono, a pochi anni dalla riunificazione, oggetti dal valore simbolico, come bandiere, ma soprattutto la coperta che avvolse Garibaldi ferito sull'Aspromonte.

Una manifestazione dunque composita, per non dire confusionaria, che però si inserì in un programma organico, che investiva il fare artigianale e manifatturiero nella sua globalità, lontana da rivendicazioni di genere di ogni sorta.

L'esposizione Beatrice, Firenze, 1890

Tra il maggio e il giugno del 1890 viene allestita²¹⁴, all'interno di un Politeama fiorentino parato alla maniera medievaleggiante (fig.22), in onore all'ispiratrice, una nuova esposizione parziale di lavori femminili, nell'ambito dei festeggiamenti per il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari, musa di Dante e ideale coprotagonista della terza cantica della *Commedia*. L'iniziativa è solo una tra le tante che costellano le celebrazioni²¹⁵, dove trovano un largo spazio soprattutto le lettere, ma che comprendono gare filodrammatiche, esecuzioni di *tableaux vivants* ispirati alla *Vita Nova*, concorsi, conferenze, rievocazioni storiche. Sfogliando le testimonianze che ci rimangono dell'avvenimento appare subito chiaro che, sebbene le donne abbiano sicuramente un maggiore spazio nella società rispetto a vent'anni prima, la presenza dell'artigianato tessile rimane costante tra le principali occupazioni femminili.

214 Angelo De Gubernatis stesso accenna ad alcuni problemi riguardanti l'allestimento, i soliti che insorgono in questo genere di esposizioni: in primis grande numero degli oggetti, circa 40 mila per oltre 2100 (ma per il direttore Carotti sono 2500) espositrici raccolte da un buon numero di Sotto-Comitati locali, concorre a creare una certa confusione che avrà come conseguenza anche la mancata pubblicazione di un vero catalogo, sostituito da un elenco di espositrici pubblicato appunto in occasione delle premiazioni. Nella stessa "Rivista Beatrice", Alessandrina Cesa lamenta esplicitamente le tempistiche del concorso: troppo poco tempo lasciato alle espositrici per approntare materiale originale per l'evento, sbagliata la scelta della stagione (cfr. Alessandrina Cesa, *Scopo e utilità delle esposizioni femminili*, in "Rivista Beatrice..." cit., pp. 2-3). Una sala raggruppa lavori che sono tra loro accomunati solo dal ritardo, e molti oggetti non vengono nemmeno tolti dalle casse per mancanza di spazio. Sebbene poi alcune sale siano espressamente dedicate alla pittura e alla grafica, arti figurative e applicate convivono in quasi tutti gli ambienti. Non si può dunque nemmeno dire che alla base della distribuzione degli oggetti ci sia un criterio di affinità tecnica o merceologica. Alcune sale sono dedicate a strutture educative (istituti scolastici, collegi: se ne contano circa trecento), altre a manifatture, altre vedono la compresenza di istituti, artigiane, gentildonne, mischiando quindi il piano privato e dilettantistico con quello didattico e più propriamente artigianale manifatturiero. Cfr. *Esposizione Beatrice. Mostra nazionale de' lavori femminili in Firenze. Maggio-giugno 1890...*, Firenze, Stabilimento Tipografico Civelli, 1890, pp. 17, 41-70; Guido Biagi, *Le feste di Beatrice*, in "L'Illustrazione italiana", n. 24, 1890, pp. 407-410; *Caro Olgogigi...* cit., pp. 207-209.

215 Cfr. Angelo De Gubernatis in "Rivista Beatrice..." cit., pp. 1-2, e Cola e Gigi, *Corriere di Calendimaggio*, in "L'Illustrazione italiana", n. 18, 1890, p. 298, e Idem, *Corriere* in ibidem, n. 21, 1890, p. 350.

Principale animatore dell'iniziativa fu il Professor Angelo de Gubernatis, insigne studioso di origine torinese, conosciuto soprattutto per le sue opere letterarie e come orientalista fondatore del Museo Indiano di Firenze, fondatore di molti periodici e collaboratore di altri²¹⁶. Tra quelli da lui fondati spicca in campo femminile *Cordelia. Rivista per giovanette*, pubblicazione che prende il nome dalla sua stessa figlia, fondata nel 1881 e diretta fino al 1884, e destinata ad una lunga vita editoriale. Una rivista però di stampo prettamente didattico e letterario, dove non viene concesso spazio alle frivolezze della moda né tanto meno ai lavori femminili, se non come oggetto dei brani per lo più letterari che ne costituiscono il principale contenuto.

De Gubernatis²¹⁷ suggerisce dunque l'idea della manifestazione, ponendosi a capo di un comitato esecutivo composto solo di altre due persone, il Direttore Felice Carotti e il Segretario Oreste Orsi, e affiancato da un ormai consueto Comitato di Signore. Essa fin da subito più parti suscitò critiche e strali²¹⁸, e forse proprio per questo motivo non

216 Ricordiamo, oltre a "Cordelia", tra i numerosi titoli: "Natura ed Arte", "Rivista Contemporanea. Rassegna mensile di letteratura italiana e straniera", "La vita Italiana", "La rivista della tradizioni popolari italiane", etc.

217 Di Angelo De Gubernatis (1840-1913) è utile sottolineare anche i contatti giovanili con l'ambiente anarco-socialista. Mentre era professore di sanscrito all'Università di Firenze (in attesa della nomina a professore ordinario da parte del ministro Michele Amari), e aveva già iniziato la sua carriera letteraria e pubblicistica, divenne frequentatore delle "riunioni democratiche" in casa Dall'Ongaro e presso Francesco Pulszky, e presso quest'ultimo conosce Michail Bakunin, appena giunto in Italia, dal quale rimane affascinato e con il quale condivide le opinioni antimazziniane; questo incontro lo indurrà a dare le dimissioni dall'incarico universitario che uno Stato che non riconosceva più gli aveva concesso, e ad unirsi a lui, ma a prendere le distanze dall'attività segreta dopo un brevissimo periodo. I contatti continueranno in quanto nello stesso anno De Gubernatis sposa la cugina stessa di Bakunin, Sofia Besobrasoff, la cui sorella aveva sposato un italiano e con la sua dote apre una tipografia che ha avrà vita brevissima. Da quel momento, pur tornando all'insegnamento nel 1867, si dedicherà sempre più spesso alla stampa popolare e all'apertura di periodici, e ad interessarsi alle problematiche dell'istruzione e della scuola femminile, che. Cfr. in proposito Angelo De Gubernatis, *Fibra. Pagine di ricordi*, Roma, Forzani, 1900, pp. 219-269. Sulla figura di De Gubernatis anche *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, a cura di Maurizio Taddei, Napoli, Istituto universitario orientale, 1995-2001, 4 voll. Sull'azione di Bakunin in Europa, cfr. Donald Drew Egbert, *Arte e sinistra...* cit., pp. 225 e segg.

218 "La idea di questo centenario dell'amica di Dante si presta molto al ridicolo. Speriamo che accademia ed esposizione riescano serie" in "Giornale della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini", fasc. 2, vol. 3, A. 12, gennaio 1890, p. 15. L'evento, dove accanto ai lavori femminili appaiono reliquie dantesche (frammenti della cassa che trasportò le ossa del poeta, un ragno trovato tra di esse, un calco in gesso del teschio), fu improntato ad una decadente necrofilia che riscosse ad esempio le critiche della stessa Ida Baccini (1850-1911, insegnante, giornalista e prolifica scrittrice per ragazzi, dirige *Cordelia* dal 1884, quando prese il posto del fondatore, fino alla morte, e fondò il "Giornale dei Bambini"), che pure collaborava all'evento. Ferdinando Cordoba pubblica (in *Caro Olgogigi...* cit., p. 207) una lettera che De Gubernatis scrisse nel novembre del 1892 per riallacciare un rapporto a Olga Ossani Lodi, la quale aveva fieramente criticato la scelta di intitolare a Beatrice un'esposizione sul lavoro femminile, e chiederle di collaborare alla sua rivista "Natura ed Arte", dove si racconta: "...ho perduto, sì del mio, 70.000 lire; per fare onore a' miei impegni ho venduto un castello e una galleria di quadri...ma non presi un soldo a nessuno, né al municipio, né al governo, né ai privati; ressi da solo all'impeto della bufera..." e si confermano le difficoltà incontrate

sembrò risvegliare l'entusiasmo dei ministeri romani che, interpellati, sembrano limitarsi a inviare alcune medaglie senza prendere parte attiva all'organizzazione²¹⁹. "La Nazione", nell'articolo dedicato all'inaugurazione della mostra sottolinea più e meglio di altri come l'iniziativa sia assolutamente privata e proceda senza aiuti economici da parte delle istituzioni, gravando anzi solo sulle finanze degli organizzatori²²⁰.

Certamente al povero De Gubernatis l'idea creò notevoli problemi economici, oltre che la fama di "eccentrico"²²¹. L'impressione è che in generale la *kermesse* susciti un interesse di diverso tipo rispetto a quelle che l'hanno preceduta: da un lato probabilmente perché l'attività espositiva è ormai ricorrente ed inflazionata, dall'altro perché anche la questione dell'emancipazione femminile in parte è in conflitto con la dimensione retorica che assume la manifestazione²²². Di fatto tra le componenti dei comitati locali ritroviamo attiviste del movimento femminile di fine secolo; ad esempio una giovane Dora Melegari, che ritroveremo tra le organizzatrici della mostra Operosità Femminile del 1902, fa parte del Comitato di Roma; in quello di Torino troviamo Emilia Mariani, voce decisamente più radicale del femminismo italiano, che in seguito alla delusione per quest'esperienza aderì al socialismo; a Milano si unisce all'impresa

a causa del mancato appoggio delle istituzioni e per la morte improvvisa del socio Oreste Orsi (Cfr. Angelo De Gubernatis, *Fibra...* cit., pp. 493 e segg.).

219 Cfr. ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 8, fasc. "Firenze. Esposizione Beatrice. VI° Centenario di Beatrice". Il fascicolo è estremamente esiguo e si limita ad una breve corrispondenza tra questo Ministero e quello di Agricoltura Industria e Commercio per definire eventuali competenze. Nel discorso tenuto il giorno della premiazione, comunque, il presidente ringraziò due ministeri per il sostegno ricevuto; inoltre De Gubernatis pubblicò una lettera del Ministro della Pubblica Istruzione Boselli dove questi si impegnava a far stendere relazioni sull'evento – incaricando di ciò Michelangelo Jesurum – e a sollecitare anche il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio in tal senso (Cfr. *Discorso del Presidente dell'Esposizione nel giorno della proclamazione de' premi in Esposizione Beatrice. Mostra...* cit., pp. 5-9). L'altro ministero è dunque probabilmente da identificare con quello di Agricoltura Industria e Commercio che si occupava attivamente delle esposizioni e fornì probabilmente delle medaglie.

220 Cfr. *Cronaca della città* in "La Nazione", giovedì 1 Maggio 1890, p. 3.

221 Cfr. *Caro Olgogigi...* cit., pp. 207-208, n. 80, dove si ripercorre la diatriba tra la Ossani Lodi e Carducci da una parte e il De Gubernatis dall'altra, e si cita tra l'altro il giudizio di Croce sulla questione: "il De Gubernatis, non sapendo a quale altra nobile passione consacrarsi, indisse la celebrazione, pel 1890, del sesto centenario della morte di Beatrice, con esposizioni e recite e altre cerimonie, e vi perdette tutto il suo avere, riuscendo all'effetto di rovinarsi, come non pochi altri, per una donna, ma (e questa fu la sua originalità) per una donna che non si sa se sia mai esistita" (Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. V, Bari, Laterza, 1943, p. 390). Ma il conflitto con Carducci era certamente precedente, come ricorda il De Gubernatis stesso nelle sue memorie (Cfr. Angelo De Gubernatis, *Fibra...* cit., pp. 317 e segg.). A riguardo cfr. anche Maurizio Taddei, *Beatrice cent'anni fa. L'esposizione fiorentina e una polemica carducciana in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, atti del Convegno Internazionale tenuto a Napoli, 10-14 dicembre 1990, a cura di Maria Picchi Simonelli, Firenze, 1994, pp. 293-303.

222 Ibidem.

Sofia Bisi Albini²²³, con il quale il De Gubernatis intratteneva da molto tempo rapporti amichevoli, quale giovane allieva di un amico milanese, Giovanni Rizzi²²⁴.

Il conte tende ad inserire però tra le cause della sua *débauche* un'incauta intromissione negli equilibri politici locali. Il progetto infatti era caldeggiato dal sindaco e parlamentare Pietro Torrigiani, presidente onorario della Società Dantesca Italiana, che aveva promesso il suo appoggio. Il marchese Torrigiani era poi caduto e venne sostituito dal massone ed anticlericale Francesco Guicciardini. La fazione del nuovo sindaco non avrebbe visto di buon occhio, secondo De Gubernatis, la nomina a presidentessa del comitato femminile della moglie di Torrigiani, dopo il rifiuto della consorte di Guicciardini, e avrebbe boicottato l'avvenimento con ogni mezzo²²⁵.

Colpisce che De Gubernatis non accenni mai direttamente all'Esposizione del 1871²²⁶. Se da un lato quasi un ventennio divide le due manifestazioni, appare probabile che il gruppo di lavoro creatosi in quell'occasione continua ad operare in città negli anni successivi, dato che nel 1876 alcuni componenti promuoveranno, come vedremo, un'iniziativa espositiva dedicata alla moda. Rispetto alla manifestazione del 1871, che pure avrebbe voluto farlo, ma per la mancanza di partecipazione alle sezioni interessate non era stata in grado di essere rappresentativa, l'esposizione dedica molto più spazio all'arte²²⁷ e alla letteratura – forse anche perché è aumentata la percentuale di donne italiane che nel frattempo si dedica liberamente e con successo a queste attività – sebbene gli spazi maggiori siano ancora dedicati ai lavori femminili²²⁸. È del resto la stessa *Rivista...-Rassegna...* dell'esposizione che identifica ancora, nella sua parte

223 Sofia Bisi Albini (Milano, 1856 – Rapallo, 1919), scrittrice e giornalista, gravita nel mondo del C.N.D.I. Fonda nel 1894 la "Rivista per signorine", che dirigerà fino al 1913 e collabora con "Vita femminile italiana".

224 Cfr. Angelo De Gubernatis, *Fibra...* cit., p. 338.

225 Cfr. ibidem, pp. 471-494.

226 A stabilire una continuità è però la stampa: cfr. Guido Biagi, *Le feste di Beatrice...* cit.

227 Tra le artiste presenti ricordiamo Amalia Dupré, che trovavamo emergente alla mostra del 1871.

228 Nella Sala Beatrice, sono esposti la maggior parte dei "Lavori d'ago e di ricamo", in una mostra a cura dell'ispettrice Adele Martignoni, coadiuvata da Guido Poggianti e Alessandro Pagliai. Gli oggetti sono divisi in base alla provenienza. Ritroveremo anche la Martignoni tra le promotrici di un'esposizione organizzata dalle donne per le donne, la mostra dell'Operosità femminile. Pitttrice, fu anche animatrice della Scuola Tecnico Letteraria femminile di Milano, dove due giorni alla settimana si tengono lezioni di lavori femminili, cucina, sartoria, disegno e acquerello. Cfr. *La Mostra delle Scuole Professionali...* cit. Piccoli esempi dell'attività della scuola, incrostazioni a Aemilia Ars, si trovano pubblicate nel manuale delle sorelle Oddone, *Lavori femminili...* cit., 347-348.

conclusiva, l'ornamento dell'abito e della casa come due attività connesse strettamente alla femminilità²²⁹.

Ritroviamo qui i maggiori produttori, antiquari e collezionisti che abbiamo già incontrato in altre esposizioni: i milanesi Martini; e le immancabili Sorelle Dall'Acqua, Jesurum, anche tra i giurati, e Francesco Navone. Ritroviamo in questa sezione i ricami in capelli tanto vituperati già nel '71²³⁰. Tra gli oggetti più ammirati una bandiera a tre punte in velluto rosso cesellato e ricamato, con applicazioni di *dentelles*, donato dalle donne di Anversa a Firenze in occasione della ricorrenza, che appare anche l'unica presenza straniera all'esposizione.

A dividerle naturalmente la componente "dantesca" che si esplica soprattutto nella Tribuna Beatrice, che ospita opere artistiche e letterarie che riguardano Beatrice Portinari e il suo rapporto con Dante, dipinti e ricami sullo stesso tema, ricami raffiguranti pergamene, cetre e cartigli con versi del Poeta, codici e opere critiche; ad accentuare con note sepolcrali il carattere neoromantico dell'insieme, vere e proprie reliquie dantesche.

Ma la spiegazione più plausibile è che De Gubernatis voglia spostare il suo lavoro più sul piano della promozione culturale, è anzi egli stesso a descriverlo in questi termini, piuttosto che su quello economico e sociale: sebbene infatti non vi sia alcun dubbio che negli intenti di Finocchietti e dei suoi compagni nel 1871 la dimensione culturale ed artistica fosse ben presente, pur accanto alla possibilità di vendita degli oggetti esposti, il progetto della mostra campionaria dedicata all'abito prevista a Firenze nel 1876, alla quale questi ultimi avevano aderito, aveva indirizzato gli sforzi su un versante più pragmatico ed economico-commerciale²³¹.

De Gubernatis, che racconta le sfortunate vicende dell'esposizione in un capitolo delle sue memorie²³², tiene invece molto, a posteriori, a porre l'evento in continuità con quelli che furono immediatamente successivi: l'*Exposition des art de la Femme* tenuta a Parigi nel 1892, e l'esposizione di merletti italiani all'Esposizione Universale di Chicago nel 1893. Per quanto riguarda questo secondo caso, egli ricorda come il primo auspicio di una nuova esposizione di lavori femminili italiani, da organizzare a Roma nel 1893 per

229 M.M.P., *Per voi, signore* in "Rivista Beatrice..." cit., p. 31.

230 Cfr. "Rivista Beatrice..." cit., p. 16.

231 La componente commerciale, tuttavia, non è trascurata nemmeno in questa occasione: i palchi del Politeama vengono infatti adibiti a veri e propri negozi. Cfr. "Rivista Beatrice..." cit., p. 17.

232 Cfr. Angelo De Gubernatis, *Fibra...* cit., pp. 471-494.

celebrare le nozze d'argento dei sovrani, fosse uscito dalla penna di Michelangelo Jesurum, in quanto presidente del giurì della sezione dedicata ai lavori femminili²³³.

L'impegno di Cora di Brazzà e l'associazionismo femminile negli anni Novanta

Nonostante gli esiti deludenti e le polemiche, l'Esposizione Beatrice aveva rappresentato un momento di incontro importante per le sostenitrici della causa femminile. Rispetto al resto del mondo occidentale l'Italia vide l'insorgere dell'associazionismo femminile con un certo ritardo, per una concomitanza di fattori culturali, sociali e politici che in questa sede non potranno essere toccati esaustivamente²³⁴. Basterà ricordare come di fatto il movimento femminile, pur non identificandosi come femminista se non nell'ultima parte del secolo, abbia una sua prima concretizzazione negli Stati Uniti e in Inghilterra già nella prima metà dell'Ottocento, prendendo piede anche in Francia e in area tedesca negli anni Sessanta e Settanta, quando si diffuse un testo fondamentale per la causa, *The subjection of woman* (1869) del filosofo John Stuart Mill²³⁵, che ebbe nel 1870 due traduzioni italiane, delle quali, con il titolo di *La servitù delle donne*, una a cura di Anna Maria Mozzoni²³⁶, che da qualche anno aveva iniziato a pubblicare i suoi scritti in difesa dei diritti delle donne. Le iniziative di livello internazionale risalgono almeno alla metà dell'Ottocento²³⁷, e avranno un momento decisivo proprio a Chicago nel 1893 – dove Cora Slocomb di Brazzà portò i merletti italiani – e quando si tiene il World's Congress of Representative Women, organizzato dall'ICW (International Council of Women)²³⁸, al quale presero

233 Cfr. ibidem, p. 491.

234 Cfr. Fiorenza Taricone, *Il consiglio Nazionale delle Donne Italiane (CNDI) in Eadem, L'associazionismo femminile italiano dall'Unità al Fascismo*, Edizioni Unicopli, Milano, 1996, pp. 9 e segg, dove si spiega come la stessa legislazione preunitaria e postunitaria limitasse moltissimo l'iniziativa associazionistica femminile e definisce le principali caratteristiche dell'associazionismo femminile di quegli anni, l'intercettualità e la presenza di tematiche riguardanti il lavoro accanto all'emancipazione sociale della donna. Sul mondo dell'associazionismo italiano cfr. anche il recente: *Politica e amicizia. Relazioni, conflitti e differenze di genere (1860-1915)*, a cura di Emma Scaramuzza, Milano, Franco Angeli, 2010.

235 Mill aveva sposato Harriet Taylor (1807-1858), pensatrice e attivista per i diritti delle donne, che aveva esposto le sue idee nel 1851 in *The Enfranchisement of Women*.

236 Cfr. John Stuart Mill, *La servitù delle donne*, trad. it. di Anna Maria Mozzoni, Milano, Felice Legros, 1870 (*The subjection of woman*, London, Longmans, Green, Reader & Dyer, 1869). Un'altra traduzione, di Giustiniano Novelli, esce a Napoli.

237 Cfr. Linda L. Clark, *Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 240 e segg.

parte delegate di trenta paesi tra cui quattordici europei, dando un carattere realmente internazionale ad un'organizzazione che fino a quel momento era stata principalmente americana. Al congresso partecipò anche la stessa Cora Slocomb con un intervento dedicato alla vita delle contadine friulane, rivolgendosi alla platea in questo modo:

*“The storekeepers tell me if there was a demand for Italian goods they would place them in stock. They say to me: ‘Create the demand, we will do the rest’. I entreat you to ask in the shops for Italian laces, Italian silks, Italian homespun. Fashion will obey your summons, such is your power. I can speak, but yours is the nobler part, you can act. Act, only act; the modest Italian women of the people in their far-off country homes will feel the benefit.
[...] God grant that you may never again set eyes upon a piece of lace, however mean, without being reminded of what you can do for the hardworking women of the people in Italy.”*²³⁹

Un atteggiamento e una filosofia che ritroveremo anche più avanti nella sua azione in Italia. Oltre infatti ad aver già istituito alcune delle scuole di merletto di cui narra in questo intervento, la Contessa di Brazzà, con Maria Pasolini Ponti, altra esponente di primo piano di questa riqualifica, sorella di un'altra protagonista, la contessa Antonia Suardi Ponti, che operava invece nel bergamasco, fece parte già del comitato direttivo²⁴⁰ della Società per l'Esposizione Artistico Industriale tenuta a Roma a partire dal 1891, avente per scopo

*“di incoraggiare ogni specie di lavoro artistico e ornamentale, e d'industrie a mano cioè maiolica, porcellana dipinta, ricami, fotografie e disegni per lavori, lavoro ad ago utile e artistico, pitture ornamentali (esclusi quadri), arazzi dipinti, legature di libri, lavori in legno, metallo e cuoio, tessuti e merletti fatti a mano, e qualunque altro genere di lavoro artistico, antico o moderno”*²⁴¹.

238 L'International Council of Women nacque nel 1888 negli Stati Uniti come associazione che doveva mettere in contatto tutti i gruppi e i focolai di azione femminile, sia in campo filantropico che in quello legato alla difesa della donna. In realtà fino al 1893, anno in cui venne fondata la sezione canadese, l'organizzazione fu prettamente americana. In seguito prese a diffondersi anche nel resto dei paesi di lingua inglese e in Europa, raggiungendo oltre 100 mila membri divisi in 35 comitati nazionali nel 1914.

239 Cfr. Cora Slocomb Savorgnan di Brazzà, *Life of the Italian Woman in the Country*, in *The Congress of Women: Held in the Woman's Building, World's Columbian Exposition Chicago 1893*, a cura di Mary Kavanaugh Oldham Eagle, Chicago, Monarch Book Company, 1894, pp. 697-703.

240 Presieduta dalla Duchessa di Sermoneta, la direzione era composta da Contessa di Brazzà Savorgnan, Contessa Pasolini, Sig. ra Somerset Burtchael, Marchesa Vanni-Pasqua, Sig.ra Costa, Signorina Emma Regis, Sig.ra Lucas, Sig.ra Slade, Signor Mariotti, Sig.ra Tollerton.

241 Cfr. ASMB, Scatola B13, fasc. Esposizione artistico industriale pel 1892. 23 Piazza di Spagna-Roma, opuscolo a stampa *Società per l'esposizione artistico-industriale* (Arts Crafts & Industries).

Tale società è ricordata nell'atto costitutivo delle Industrie Femminili Italiane come il primo passo dell'iter che ne portò alla nascita. Ad essa partecipano molte straniere per "far conoscere all'estero i pizzi, le trine, i tessuti italiani"²⁴². Il regolamento non esalta però in alcun modo la componente femminile, sebbene certamente molti di questi lavori siano annoverabili all'epoca tra le occupazioni esercitate dalle donne, sia a livello professionale che dilettantistico. Si concentra invece sulla manualità quale carattere unificante dell'eterogenea mercanzia proposta, reperita tra realtà quali la Scuola dei Merletti di Burano, oltre che naturalmente delle scuole di Coccolia e Brazzà²⁴³. Le cui titolari sono appunto tra le tra le organizzatrici; i merletti sono affiancati anche a mosaici copia di famosi manufatti antichi, opera di conosciuti artigiani romani.

L'iniziativa mostra come in questo momento sia già operativo un gruppo che pone la sua attenzione sulla componente manuale e femminile dell'oggetto d'uso.

Ma sarà certamente maggiore il peso dell'evento che nel 1893 verrà organizzato da Cora di Brazzà, coadiuvata da queste stesse compagne, all'esposizione di Chicago²⁴⁴, che occuperà interamente l'ala italiana del Women's Building²⁴⁵ allestito dal Board of Lady Managers presieduto dalla stessa Bertha Honoré Potter Palmer, a capo dell'organizzazione dell'International Congress del quale abbiamo già parlato. Si trattò della prima grande mostra di lavori femminili italiani all'estero, che rappresenta certamente un momento di volta rispetto ai precedenti episodi perché presenta queste produzioni come eccellenza riconosciuta che può essere spesa a vantaggio della nazione in un contesto internazionale, e soprattutto è ordinata da comitati dove la presenza femminile è quasi esclusiva. Si va costituendo infatti quel legame che diventerà sempre più stretto tra la lotta per l'emancipazione e una serie di produzioni che, realizzate in un contesto manifatturiero o domestico, permettono alle donne anche delle classi meno

242 Cfr. *Le industrie femminili italiane. Società anonima cooperativa costituita in Roma per rogito del notaio comm. Capo. 22 maggio 1903*, Roma, Casa Editrice Italiana, 1903, p. 9.

243 Cfr. *Esposizione artistico-industriale a Roma* in "L'Illustrazione italiana", n.7, 1892, p. 110.

244 Anche la partecipazione all'esposizione americana tenuta a Chicago nel 1893 fu segnata da difficoltà diplomatiche causate da questioni legate alla situazione degli immigrati italiani negli Stati Uniti, con particolare riferimento al linciaggio di undici italiani a New Orleans che provocò la rottura dei contatti tra i due paesi, che ripresero solo nel 1892. L'Italia non partecipò ufficialmente, ma fu presente una Sezione italiana, la cui progettazione fu nuovamente affidata a Manfredi, che registrava l'appoggio del governo. I settori che furono rappresentati sono i seguenti: Agricoltura, Miniere e Metallurgia; Macchine Trasporti e Elettricità, Manifatture, Arti Liberali, Belle Arti. Cfr. *L'esposizione mondiale a Chicago* in "L'Illustrazione italiana", n. 3, 1892, p. 207.

245 Cfr. Nauticus, *La prossima esposizione universale a Chicago* in "L'Illustrazione italiana", n. 12, 1892, p. 187. L'allestimento neoseicentesco è opera di Valentino Panciero Besarel.

agiate di autosostenersi; legame che si concretizzerà nell'istituzione delle Industrie femminili italiane. Erano in effetti presenti alcuni laboratori che saranno tra i primi ad aderire, come quelli di Brazzà, Cocolia e naturalmente la scuola di Burano, da poco tempo orfana della sua fondatrice, la contessa Marcello, appena mancata, anche se la maggiore particolarità dell'avvenimento è dato dalla presenza tra le espositrici di giovani artiste o artigiane, spesso figlie delle patronesse, o di artisti e architetti, come la fotografa Loredana Da Porto.

Il recupero della tradizione “rusticana”

L'attenzione per le tradizioni e l'artigianato popolari e contadini emerso nel corso degli anni Ottanta, si fa sempre più concreto in questi anni, come già abbiamo avuto modo di mostrare in diversi punti della nostra trattazione. La mostra etnografica tenuta a Milano nel 1881 rappresentò infatti un precedente importante, e sarà seguita da una serie di eventi simili all'interno delle esposizioni nazionali: nel 1892 Giuseppe Pitre ordina all'interno dell'Esposizione di Palermo una mostra etnografica siciliana, nel 1898, all'Esposizione nazionale Torino²⁴⁶ si ebbero mostre speciali dedicate alle piccole industrie di Val d'Aosta, alla Valsesia²⁴⁷ (fig.23), alla Sardegna, ma anche sezioni etnografiche²⁴⁸ dedicate dalla Terrasanta, dalle Americhe, dall'Impero Ottomano e dall'India.

246 L'esposizione torinese vide la luce in occasione del cinquantesimo anniversario della promulgazione dello Statuto Albertino, dalla proposta di una mostra prevalentemente dedicata agli operai. Essa doveva rappresentare *“una sintesi fedele di tutti i progressi e le conquiste che il lavoro e l'ingegno italiani seppero fare in mezzo secolo di libertà nel campo agricolo, industriale, scientifico, cooperativo, didattico, artistico, ecc”*. Cfr. *Come nacque l'esposizione* in “1898. L'esposizione nazionale”, Roux, Frassati e C., Torino, 1898, p. 2 e Cesare Traversino, *Come sarà ordinata l'esposizione* in ibidem, pp. 25-26.

247 L'esposizione regionale, peraltro, era inserita in una classe d'ordinamento (XVI, Prodotti di più industrie), dai contenuti quanto mai eterogenei – affiancata ad esempio dalla pubblicità – e risultava composta secondo i seguenti criteri: *“tutto quanto serve al parziale e completo abbigliamento caratteristico di ogni classe sociale, in uso speciale e ristretto a più parti d'Italia e che si scosta dal modo di vestire della generalità: gli ornamenti femminili di qualunque natura e foggia; gli oggetti d'uso domestico di qualsiasi materia appartenenti all'industria casalinga che abbia carattere particolare e locale, all'infuori della grande industria e manifattura generalizzata”*. Cfr. Cronaca in “1898. L'esposizione...” cit., pp. 23-24 e *Mostra di pubblicità ed Esposizione di costumi regionali* in “Bollettino ufficiale. Esposizione generale italiana”, Torino 1898, Torino, F.lli Pozzo, 1897-1898, n. 10, luglio 1897, p. 3.

248 Queste ultime erano contenute nella Mostra d'Arte Sacra, esposizione fuori ordinamento voluta in concomitanza con una serie di avvenimenti riguardanti il mondo cattolico, in particolare l'esposizione della Sindone. Essa prevedeva cinque sezioni: arte antica e moderna – compresi i parati – storia e archeologia, arti industriali e musica sacra. La mostra portò in Italia la documentazione etnografica

Lo stesso Angelo De Gubernatis, dopo essersi trasferito a Roma nel 1892 istituisce la Società di tradizioni popolari²⁴⁹, un luogo di incontro degli studi etnografici italiani, che conta sull'appoggio della Regina Margherita, la quale si interessa in particolare delle tradizioni popolari alpine, e del suo *entourage*. A corredo dell'iniziativa il promotore dà vita anche ad un periodico, la "Rivista delle tradizioni popolari italiane" (1893-95)²⁵⁰. Il conte mette in campo anche in questo caso forze legate alla rivendicazione del ruolo femminile, che pure avevano fieramente criticato la sua precedente iniziativa fiorentina, come Olga Ossani, e la stessa Grazia Deledda, che anche in campo letterario aveva spostato l'attenzione sull'espressione e la vita popolari attraverso le sue opere ascrivibili al Verismo. Sono infatti anni importanti per gli studi italiani sul folclore, le tradizioni e il costume popolare: nel 1894 Giuseppe Pitre infatti pubblica, dopo quattordici anni di studi, la sua *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, osservando nella prefazione come gli studi delle manifestazioni della cultura popolare abbiano in Italia una tradizione spontanea precedente alla codificazione internazionale della disciplina, e siano andati intensificandosi nel precedente cinquantennio, grazie probabilmente al diffuso interesse sviluppatosi nel periodo romantico per la materia popolare²⁵¹, per incrementarsi ulteriormente nell'ultimo quindicennio.

Diamo la definizione di folclore fornita da Pitre in questa sede, che permette di evidenziare il clima e l'attenzione che tali tipi di studi dovevano riflettere anche sui lavori femminili:

relativa ai popoli che ospitavano le Missioni cattoliche sparse per il mondo. Cfr. Fiorenzo, *La mostra d'arte sacra*, in "Esposizione generale italiana e d'Arte Sacra. Rassegna popolare illustrata", Torino, Sacerdote, n. 2, 13 marzo 1898, p. 13; Costanzo Polosino, *A traverso i secoli (per l'arte sacra)* in ibidem, n.3, 20 marzo 1898, p. 19.

249 Cfr. *Caro Olgogigi...* cit., pp. 244 e segg. De Gubernatis era del resto un orientalista, era in stretto contatto con l'antropologo Paolo Mantegazza e con lo studioso di folclore Giuseppe Pitre, e aveva radunato un'imponente collezione di oggetti che erano andati a costituire il Museo indiano fondato presso l'Istituto di Studi superiori di Firenze nel 1886. Era dunque ben addentro le problematiche etnografiche.

250 La pubblicazione prese avvio alla fine del 1893 e continuò fino ai primi mesi del 1895, quando De Gubernatis fu costretto a rinunciarvi per il forte calo dei membri effettivi della società (Cfr. lettera ai soci pubblicata sul n. 6 del 1895). Non si tratta comunque della prima rivista di questo tipo in Italia, in quanto nel 1880 Giuseppe Pitre aveva già fondato "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari italiane". Cfr. "Rivista delle tradizioni popolari italiane", rist. anast., Bologna, Forni, 1968, 2 voll. e "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari italiane", rist. anast., Bologna, Forni, 1965-1967.

251 Tra i numi tutelari della disciplina in Italia sia De Gubernatis che Pitre ricordano Cesare Cantù, Niccolò Tommaseo, Gabriele Rosa, Costantino Nigra, Alessandro D'Ancona, il glottologo Graziadio Isaia Ascoli, il dialettologo Comparetti, ma anche lo stesso Giusuè Carducci.

“Il Folklore ... abbraccia la vita fisica e morale dell'uomo in tutte le sue manifestazioni cominciando dalle vesti, dagli alimenti, dalle pratiche domestiche e religiose e finendo alle credenze, alle ubbie, alle tradizioni orali, che rivelano i pensieri, gli affetti e lo spirito multiforme di esso nella novella, nel canto, nella sentenza, nell'arguzia; partendo dagli espedienti primitivi per procurarsi da vivere (caccia, pesca agricoltura), e scendendo giù giù fino ai mestieri tutti, alle occupazioni onde si campava la vita sulla terra e sul mare, in città e in campagna sui monti e nelle miniere”²⁵².

Ma da dove nasce la stringente urgente di questi studi? È De Gubernatis, nel *Discorso inaugurale* della sua Società, che ricorda i mutamenti politici, economici e tecnologici intervenuti a mutare la vita sociale:

“Nessun secolo come il nostro, con i mezzi che hanno del portentoso, ha operato più profondamente per distruggere nel popolo i caratteri individuali; la vita parlamentare, la libera stampa, il suffragio universale, l'istruzione obbligatoria, l'emigrazione, la luce del gas, poi la luce elettrica, le ferrovie, il telegrafo, i congressi, i grandi eserciti nazionali, hanno recato profonde alterazioni nell'odierna vita sociale”.

Ma a detta dello studioso tali alterazioni non hanno ancora distrutto “la fisionomia” del popolo, rimasta inalterata nonostante le complesse vicende storiche della penisola, e pur mai considerata nella narrazione di queste ultime:

“a traverso i molti dominii stranieri, dei quali la storia nostra sopportò il peso, si vedono quasi soltanto i signori, come se il popolo non avesse più esistito, e, ad ogni nuova signoria, si fosse trasformato ad immagine dei nuovi signori. In tal modo, siamo arrivati all'Italia una e costituzionale, e ci facciamo anche noi l'illusione che i soli deputati e i loro elettori siano tutta intera la nazione italiana, e che attraverso il prisma della politica e un po' del giornale che la segue, debba passare tutta la nostra storia contemporanea...”

I dominatori impongono, per lo più, al popolo la loro lingua ufficiale e, per certo mezzo delle leggi e del costume signorile, creano un certo abito di vita esterna, che dispone ogni paese ad una certa uniformità servile; ma come essi non possono alterare il profilo, le sembianze, i caratteri fisici delle razze dominanti, così non riescono facilmente a disturbarne le consuetudini tradizionali”.

E così, mentre da un lato lo stile per l'architettura (e per molta arte applicata) dello stato unitario viene ricercato nei momenti di massimo splendore, soprattutto nel Rinascimento, raffinata espressione delle classi alte, emerge una tendenza che ricerca i

²⁵² Cfr. Giuseppe Pitrè, *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, Torino-Palermo, Clausen, 1894, pp. VII-XX. Sull'argomento cfr. anche Aurelio Rigoli, *Pitrè e la bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia in Pitrè e Palermo. La dinamica del cambiamento*, atti del tenuto a Palermo, 13-14 aprile 1985, a cura di Annamaria Amitrano Savarese, Roma Bulzoni, 1987, pp. 13-37;

caratteri nazionali nel popolo, la cui multiforme natura va indagata primariamente per comprendere meglio le forme che nella storia, troppo spesso ritenuta “*dramma senza coro*”, hanno creato specificità locali, come i comuni e le signorie. Il popolo va studiato da tutte le possibili prospettive, nel vasto corpus di dialetti, cibi, leggende, bestemmie e proverbi, consuetudini, feste, mestieri, ivi compresa quella del “*modo di vestirsi*”, che tende ad uniformarsi e va descritto con cura finché possibile, in quanto nelle sue specificità locali nasconde legami con passati originari²⁵³.

Non va dimenticato che negli stessi anni operava un altro padre dell’etnografia italiana, Lamberto Loria, fondatore del primo Museo etnografico italiano a Firenze nel 1906, con la collaborazione dello stesso Pitré, dell’antropologo Paolo Mantegazza (a sua volta in contatto con De Gubernatis) e altri. Su invito dell’allora ministro della Pubblica Istruzione Martini²⁵⁴ il primo nucleo di oggetti raccolti nel museo fiorentino venne poi allestito per la grande esposizione etnografica tenutasi a Roma nel 1911, dove si dedicò una vasta sezione proprio ai costumi regionali (fig.24). L’idea di una mostra del costume all’Esposizione di Roma del 1911, della quale abbiamo già detto, che possa divenire in un secondo momento museo permanente, viene messa in campo anche dalla rivista “Vita femminile italiana”, che riprende e modifica a sua volta la proposta avanzata sulle pagine del “Giornale d’Italia” da Gaffuri, patron dell’Istituto della Arti Grafiche di Bergamo²⁵⁵. Qualche mese prima invece Rosa Genoni aveva proposto una mostra che documentasse le varie campagne per il costume patriottico²⁵⁶. A Roma si terrà in effetti la mostra sul costume popolare, a Torino, invece, dove trovò posto l’esposizione industriale, venne costruito il Palazzo della Moda per ospitare, come vedremo, una grande mostra dell’abbigliamento contemporaneo, con la partecipazione delle case di moda italiane, iniziativa che naturalmente riscosse il plauso della Genoni.

253 Cfr. Angelo De Gubernatis, *Discorso inaugurale della Società Nazionale per le Tradizioni popolari italiane* in “Rivista delle tradizioni popolari italiane”, n.1, A. I, dicembre 1893, pp. 3-19.

254 Il primo Congresso di etnografia italiana, organizzato nel 1910 dallo stesso Loria, aveva votato una mozione che prevedeva la creazione di un museo nazionale etnografico, che in realtà vide la luce solo decenni dopo la morte del suo ideatore, nel 1956, come Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, che raccoglie anche gli allestimenti dell’esposizione di Roma. Sulle vicende legate a questa esposizione e all’etnografia cfr. Sandra Puccini, *L’itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di etnografia italiana del 1911*, Milano, Meltemi, 2005.

255 Cfr. *Cent’anni di moda italiana* in “Vita femminile italiana”, n. VIII, A. III, agosto 1909, pp. 863-869.

256 Cfr. Rosa Genoni, *I precursori della moda italiana* in “Vita femminile italiana” n. I, A. III, gennaio 1909, pp. 69-80

Tuttavia un legame tra le possibilità delle nostre arti applicate e l'attenzione per il popolo era in parte già stato istituito, per esempio, da Francesco Dall'Ongaro, che riflettendo sulla partecipazione dell'Italia all'esposizione di Parigi del 1867 aveva rilevato una forte dicotomia tra i modelli di riferimento espressi dalla pittura e quelli della moda – o più in generale della produzione tessile.

*“I pittori inglesi, francesi, fiamminghi, d’ogni paese, vengono ancora in Italia per copiare le vesti sfarzose e pittoresche degli Abruzzi, della Calabria, della Sicilia; mentre le nostre dame, che si vantano più eleganti, si crederebbero umiliate se non facessero venir da Parigi le vesti già fatte, o almeno la stoffa per accomodarle.”*²⁵⁷

In realtà la valorizzazione delle realtà locali fu, non solo per quanto riguarda le arti applicate, un’ottima giustificazione di fronte alla difficoltà di pervenire ad un linguaggio unitario e all’insuccesso totale dell’Italia alla prova internazionale dell’esposizione del 1878. Infatti, dopo la sua annessione, Roma inizia ad esercitare il fascino attrattivo di una capitale in costruzione dove si cerca di elaborare un linguaggio artistico e architettonico rinnovato per una nuova nazione, ma d’altro canto emergono, laddove possibile, mai sopiti regionalismi, non favorendo l’affermazione di un polo artistico dal quale emani un linguaggio condiviso.

Anche Melani, più avanti, ricorderà che è questo il periodo che ha visto il “folclorismo” divenire

“gloria contemporanea, nel riconoscimento dei suoi diritti e nel fine del suo insegnamento”

inteso come disciplina che

“tende a stenebrare le resistenze d’una razza o le abitudini, i desideri, le usanze d’un popolo dimenticato.”

A partire da questo assunto lo studioso potrà definire le due anime della tradizione del merletto italiano come “rusticana” e “cittadina”²⁵⁸, sottolineando che la prima non è di minor valore della seconda.

257 Francesco Dall'Ongaro, *Scritti d'arte*, Milano-Napoli, Hoepli, 1873, pp. 168 e segg.

258 Cfr. Alfredo Melani, *Nel regno dei pizzi...* cit., pp. 251-256.

Merletti e ricami fin de siècle tra estetismi, macchinismi e folklore

Non si può a questo proposito non tenere in considerazione un altro fenomeno che giungerà a maturazione nello stesso contesto romano, quello cioè, del concretizzarsi di istanze simboliste ed estetizzanti attorno alla figura di Nino Costa, pittore cantore della campagna romana in contatto con i Preraffaelliti, che diffonderà il credo assorbito nei suoi frequenti viaggi in Inghilterra attraverso la Scuola Etrusca (1884)²⁵⁹ prima e poi attraverso “In Arte Libertas” (1886), alla quale partecipano anche alcuni artisti inglesi suoi amici come Frederick Leighton e Edward Burne Jones. All’associazione partecipa il giovane Giuseppe Cellini²⁶⁰, frutto dell’esperienza formativa dei laboratori istituiti presso il Museo artistico industriale di Roma, istituzione che si impegnerà a favore di una riforma delle arti applicate che abbia al centro lo studio degli stili, e come modello l’operato e il pensiero dei preraffaelliti e delle Arts & Crafts; lo stesso Cellini del resto farà parte di quel Gruppo dei XXV della Campagna Romana²⁶¹ (1904), che tradurrà dal punto di vista figurativo lo slancio verso il popolo che incontriamo negli stessi anni anche nelle arti applicate, traghettandolo del dopoguerra. Dal 1881 troviamo Cellini come collaboratore di Gabriele D’Annunzio presso la rivista “Cronaca Bizantina”, impegnato peraltro nel progetto di illustrazione dell’*Isotta Guttadauro* (1886). Gabriele D’Annunzio, oltre a divenire personalmente un riferimento importante per l’arte decorativa italiana²⁶², contribuirà a diffondere attraverso i suoi romanzi un gusto aristocratico per l’oggetto lussuoso, possibilmente carico di storia, di cui amano circondarsi i suoi personaggi; un gusto che culminerà naturalmente nella creazione del pur più tardo Vittoriale (1921-1938). Il dettaglio prezioso, puntualmente descritto, riflette il gusto aristocratico della cronaca di costume che il futuro Vate frequenta nei

259Cfr. Michele Amedei, *L’immaginazione nella Scuola etrusca* in “L’Artista”, 2010, pp. 150-163.

260 Cfr. *Giuseppe Cellini (1855-1940) tra Nino Costa e D’Annunzio. Dal paesaggio naturale al simbolico*, catalogo della mostra tenuta a Roma, a cura di Federico De Melis, Galleria Carlo Virgilio, 9 maggio-14 giugno 2013, Roma, Edizioni del Borghetto, 2013.

261 Cfr. Renato Mammucari, *I XXV della Campagna Romana. Pittura di paesaggio a Roma e nella sua campagna dall’Ottocento ai primi del Novecento*, Velletri, Edizioni Tra 8&9, 1990⁵; Idem, “I XXV” della campagna romana, 1904 – 2004, Marigliano, Ler, 2004; *La Campagna Romana de “I XXV”*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 10 marzo-24 aprile 2005, a cura di Nicoletta Cardano e Anna Maria Damigella, Roma, De Luca, 2005.

262 Cfr. in proposito *Gabriele D’Annunzio e la promozione delle arti*, catalogo della Mostra tenuta a Gardone Riviera, 1988, a cura di Rossana Bossaglia e Mario Quesada, Milano, Mondadori-Roma, De Luca, 1988.

suoi anni romani (1884-1895), e trova la sua perfetta incarnazione tra le pagine de *Il piacere*²⁶³, protagonista accanto ad Andrea Sperelli²⁶⁴.

Non è certo un caso che ne *Il fuoco*²⁶⁵ appaia ad un certo punto, su una gondola, accanto ad una regina

*“frescamente illuminata da quel suo gran sorriso che pullulava inesauribile
spandendosi nei pallidi meandri dei merletti buranesi”*

un personaggio di nome Andriana Duodo, dama della regina, definita:

*“colei che nella piccola isola industrie educava un giardino di refe ove si
rinovellavano stupendamente antichi fiori”*

che allude chiaramente alla Marcello, e compare più volte nel romanzo, conducendo il protagonista stesso in visita al “*giardino di refe*” di Burano e a Torcello. Questo omaggio basta a sancire l’inserimento dell’operato della dama in un contesto estetizzante ed aristocratico²⁶⁶. Il versante popolare del lavoro femminile, con le sue implicazioni ancestrali, emerge invece nella scena d’apertura della tragedia pastorale *La figlia di Iorio* (1904)²⁶⁷, dove si prepara il corredo per la sposa del protagonista, fatto che dimostra come il folclore, nei suoi aspetti più selvaggi e primigeni, in quel periodo eserciti un potere attrattivo al quale non sa resistere neppure il più elitario dei nostri poeti. Un’interpretazione in piena chiave dannunziana ed estetizzante del merletto si ha peraltro nell’incipit di un lungo scritto, che abbiamo peraltro già citato, pubblicato su “*Emporium*” nel 1902²⁶⁸ di un inaspettato Mario Morasso²⁶⁹, che solo due anni dopo diverrà paladino del macchinismo e cantore dell’automobile vicino al futurismo. Ma le sensazioni in lui generate dalla visita dello Stabilimento Jesurum (perché di questo si tratta), sono in realtà ricollegabili agli sviluppi del suo pensiero. Innanzitutto nel merletto egli vede condensarsi l’essenza stessa del lavoro umano,

263 Cfr. Gabriele D’Annunzio, *Il piacere*, Milano, Treves, 1889.

264 Sul ruolo delle arti applicate ne *Il piacere* cfr. Laura Gilli, *Estetica dell’ornamento. Una riflessione tra ‘800 e ‘900*, Napoli, Scriptaweb, 2009, pp. 60 e segg.

265 Cfr. Gabriele D’Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Treves, 1900, p. 5.

266 Cfr. anche Gino Damerini, *D’Annunzio e Venezia*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 41.

267 Cfr. Gabriele D’Annunzio, *La figlia di Iorio*, Milano, Treves, 1904, p. 12.

268 Cfr. Mario Morasso, *L’arte dei merletti...* cit., pp. 304-325.

269 In quegli anni Morasso era redattore presso la “*Gazzetta di Venezia*”.

“l’opera più artificiosa, più innaturale consentita a mano umana... un prodotto ricavato soltanto dal genio dell’uomo a cui niun altro fattore aveva contribuito... No, non era più un artificio; quelle mani instancabili creavano naturalmente inconsapevolmente per una loro intrinseca virtù feconda siccome creano le forze perenni della natura”

l’emblema dunque del potere demiurgico dell’uomo che sa creare le stesse sinuosità delle onde e delle nubi e le stesse geometrie dei cristalli di neve, esempi che rimandano all’attenzione per la natura tipica del “nuovo stile”, del quale in effetti nell’articolo si propongono saggi prodotti dalla ditta di Pellestrina: merletti che sfruttano la tecnica a nastro proprio per conferire una morbida sinuosità al disegno floreale, il quale eccede i confini lineari per creare contorni capricciosi e arrotondati, e acquistano corpo grazie ai volumi della foggia “a godet” (fig.25). Ciò che Morasso, stuzzicato da inesattezze comparse sulla stampa estera, si propone, è ribadire ancora una volta l’italianità del merletto e la supremazia che gli italiani detengono in tale lavorazione anche nella contemporaneità. Abbiamo già visto come in questo scritto il merletto sia inteso come un oggetto di confine tra arte pura e applicata, che può pienamente assolvere ai fini imperialistici ai quali poco dopo lo studioso voterà l’arte, ma rimane da precisare che ancora una volta a determinarne la superiorità è il disegno, dal quale deve essere bandita ogni banalità. Esso

“non deve smarrire mai la traccia della sua aristocratica discendenza e specialmente quel senso di malleabilità plastica, di unicità distintiva, di varietà che caratterizza la creazione diretta della mano dell’uomo, il merletto vero dalla eguaglianza secca inespressiva e monotona del merletto falso”.

Il merletto a macchina, non l’arte pura, rappresenta qui il vero termine di paragone, anche perché in larga parte prodotto all’estero. Il merletto a mano possiede invece il fascino dell’unicità e della varietà che manca al prodotto in serie, e fa progredire, con continuo esercizio e sperimentazione, la tecnica e il gusto della lavorazione in generale e dell’esecutrice in particolare. Il merletto riesce nell’impresa tentata dai *crafter* inglesi: la produzione di un artigianato artistico di altissimo livello, talvolta riuscendo ad essere accessibile a diverse fasce di pubblico, ma lo fa, se vuol preservare la sua manualità, a scapito di un minor riconoscimento economico all’esecutrice; esso è infatti spesso definito “*industria sussidiaria*”, occupazione cioè alternativa ad altre (la casa, i campi), dalla quale non dipende il sostentamento, e perciò può essere retribuita ad un prezzo inferiore al dovuto, e soprattutto con un compenso forfettario corrispondente al numero

di ore effettivamente necessarie per quel modello, indipendentemente da quanto vi impiega la lavorante. Tutto ciò nonostante Morasso veda nella macchina il monumento moderno e nel grande magazzino e nell'officina il nuovo modello di tempio²⁷⁰ (e basta istituire un sommario confronto per intuire cosa significa parlare di un nuovo tempio, e di tale rima, rispetto al dibattito architettonico precedente, così legato al concetto di ordine architettonico). Egli ancora recepisce in qualche modo il fascino del *revival* inteso come il ritorno all'eccellenza, che per l'Italia, in questo caso, si identifica con una produzione artigianale. Infatti presenta, a illustrare il suo scritto, alcune fotografie di merlettaie che lavorano all'aperto accanto ad archi gotici e loggette medievali e trifore²⁷¹ (fig.26 e fig.27), sottolineando l'accostamento nelle didascalie e istituendo di fatto un rapporto tra l'ambiente circostante e la lavorazione, tra due eccellenze di Venezia: l'architettura gotica e il merletto.

Accenniamo solamente al fatto che in Italia, negli stessi anni in cui Morasso difende la manualità del merletto e si fondano le IFI, altri sospendono il giudizio, come Melani:

“la grande industria colpì anche questa gentile arte dei pizzi, colle sue macchine che sbuffano e rumoreggiano, sotto alle tettoie dei vasti opifici.

Il Ruskin, l'etereo Ruskin come lo chiamò il Carlyle, aveva sentenziato che le macchine uccidono l'arte; esse sono ciechi e insensibili congegni i quali tolgono alla bellezza il fremito della vita, la coscienza del moto, il fascino della poesia; ma la gente si abituò a questa specie di prodotti industriali contro cui i raffinati insorgono superbamente.

L'ideale generoso, ed all'ombra di quest'ideale io mi sento peritoso sul cammino del Ruskin: io vo' mettere ogni onesta fanciulla, qualunque siano i suoi mezzi, vo' metterla in grado di possedere qualsiasi oggetto che giovi alla sua bellezza.

A ciò dunque intendono i pizzi a macchina, i quali non aspirano alle cime dell'arte ma consolano l'anima collettiva; e io non so se questo vanto dell'industria moderna, non valga il pensiero del Ruskin e di quanti esteti ruskiniani, dal Morris al Crane, combattono le macchine; piuttosto so che l'arte non sorride sincera entro alle maglie dei pizzi a macchina, depressi da una uniformità che agghiaccia; perciò l'animo mio è contrastato in cui il bene e il bello si trovano di fronte; essi che nacquero alla vita per associarsi sempre.

Ruskin e i ruskiniani, combattendo le macchine, sognarono una vita sociale diversa dalla presente; onde essi non videro la lotta impegnata tra il bene e il bello; sorse pertanto chi diè sulla voce al Ruskin, e nel Belgio il Van De Velde, modernista impenitente, esaltò la conciliazione dell'arte con le macchine e la

270 Cfr. Mario Morasso, *L'imperialismo artistico*, Torino, Lattes, 1903, pp. 235 e segg.

271 Cfr. Mario Morasso, *L'arte dei merletti...* cit. pp. 308-309.

*teoria vandevelldiana trovò appoggio in quella stessa Inghilterra da cui partì il grido di Ruskin*²⁷²

Una maggior prevenzione verso l'utilizzo della macchina e le logiche di produzione industriale troviamo invece negli stessi anni in Edvige Salvi, che vorrà precisare che le lavorazioni artigianali di merletto e ricamo sono più vicine all'arte che all'industria intesa come ricerca del massimo guadagno con il minimo sforzo.

Come leggiamo in Melani, emergono insomma anche soluzioni alternative al ripiegamento verso la campagna e il popolo da un lato, e una produzione incline a recuperare il passato dall'altro, ma ciò non arginerà la tendenza che si va manifestando con forze sempre maggiori, anzi spesso nella produzione dei vari laboratori entrambe le istanze sono accolte e rappresentate.

La divaricazione e i continui punti di contatto tra la tendenza più aristocratica e quella generata dalla chiamata allo studio delle arti popolari sono ben leggibili, nell'ambito che prendiamo in considerazione, anche in una studiosa come Elisa Ricci. Essa percorre nei suoi scritti sia il versante aristocratico della tradizione legata al merletto ad ago e ai modellari – partecipando alla mostra dell'Ornamento femminile a Palazzo Rospigliosi (1908) dedicata soprattutto alla ricostruzione del costume delle élite – sia quello dell'arte rustica, della quale è tra i principali promotori. Lei stessa ricorda in quest'occasione, ad esempio, come in Italia il rapporto tra merletto ad ago e merletto a fuselli sia accostabile a quello tra la lingua letteraria e dialetti: le trine ad ago “*parlano italiano*”, seppur con “*accento veneziano*”, quelle a fuselli “*parlano dialetto*”²⁷³. A quest'occupazione popolare la Ricci come abbiamo visto dedica il secondo volume delle sue *Trine italiane*, ma si occuperà estesamente di “arti rustiche” in diversi articoli apparsi in particolare su “*Emporium*”²⁷⁴, e soprattutto nel lungo saggio per la monografia *Peasant art in Italy* (1913) edita da “*The Studio*”²⁷⁵, la rivista di Charles Holme, pubblicata a partire dal 1893, tra le più importanti dell'epoca per quanto riguarda le arti decorative, essendo strettamente legata all'ambiente delle Arts & Crafts.

272 Alfredo Melani, *Pizzi moderni...* cit., pp. 233-234.

273 Elisa Ricci, *La mostra dell'ornamento...* cit., p. 218-219.

274 Cfr. soprattutto Elisa Ricci, *Industrie femminili. I lavori delle nostre contadine* in “*Emporium*”, n. 230, vol. XXXIX, 1914, pp. 120-132 e Eadem, *Industrie femminili. I lavori delle nostre contadine: ricami, paglie*, in ibidem, n. 232, vol. XXXIX, 1914, pp. 280-290, ma anche Eadem, *Le industrie femminili italiane a Berlino* in ibidem, n. 169, vol. XXIX, 1909, pp. 62-70.

275 Elisa Ricci, *Women's crafts in Peasant art in Italy*, a cura di Charles Holme, London, The Studio, 1913, pp. 17-32.

Essa dedicò negli anni una serie di pubblicazioni alle arti popolari di diversi paesi europei, come la Russia e l'Austria. E nella prefazione Holme riconoscerà proprio alla Ricci la collaborazione più preziosa tra i vari autori italiani²⁷⁶, in qualità della sua “*wide knowledge*” in materia. Il contributo, che giunge in un momento piuttosto avanzato del processo che ha coinvolto i lavori femminili italiani, è particolarmente significativo proprio perché ne dà una lettura complessiva. Naturalmente, il primo elemento che viene posto all'attenzione del pubblico internazionale dalla Ricci è la rinascita di tali arti grazie alle Industrie femminili italiane, che hanno posto un argine alla macchina “che tutto conquista”:

*“Industries have, as if by magic, sprung to life again when on the very verge of ruin and threatened by machinery, that all-conquering monster of today. This work of rescue has been accomplished by the ladies of Italy concentrating their energy on their respective districts. Searching everywhere they have singled out the finest types of ancient peasant handiwork and by questioning the old women, the sole surviving guardians of a secret process or of a craft long fallen into decay, they have persuaded them to recall some forgotten stitch or mend some broken loom and thus revive an ancient industry. Their ardour has been rewarded in a remarkable degree by the revival and propagation of many an old art. The spindle and distaff are returning to their place of honour despite the ever increasing progress of machinery; notwithstanding the feverish haste which reigns on all sides hand-made work is steadily returning to its own, and with it the desire and need for something more restful to the eye, something more soothing to the mind than which machinery, with its cold and rigid forms, can ever offer.”*²⁷⁷

E ancora, la Ricci vuole sottolineare l'importanza del lavoro ad ago nella vita della contadina:

*“The heavy rolls of cloth, made of hemp and flax, sown, cultivate and harvested by their labour, spun and woven by their hands, are the product and pride of the peasant women. Nor can it be said that the textures are woven without taste and variety, for besides open, embossed and other delicate work they find means of diapering even the white cloths with their shuttles, ornamenting them with designs dearest to the popular fancy...”*²⁷⁸

Questi disegni, per lo più riconducibili a motivi di origine orientale diffusi in ambito tessile fin dal Medioevo, arricchiti poi durante il Rinascimento, presentano una decisa

276 Tra gli autori dei vari contributi ritroviamo Vincenzo Balzano (*Peasant art in the Abruzzi*), e Sidney J.A. Churchill (*Peasant jewellery*); ringraziamenti vengono attribuiti anche ad Aristide Sartorio, a Giuseppe Pitre, al conte Bagatti Valsecchi.

277 Ibidem, p. 18.

278 Ibidem, p. 19.

predilezione per le forme ornamentali che mantengono un legame con la realtà naturale che i contadini conoscono e vivono: l'artigianato è del resto il mezzo di espressione più potente che possiedono, quindi anche la sua decorazione deve parlare un linguaggio semplice fatto di elementi a loro conosciuti, che si traduce su ciò che li circonda a seconda della difficoltà tecnica che incontrano (e qui riconosciamo elementi del credo semperiano), e che talvolta produce una semplificazione che giunge a rendere irriconoscibile il motivo. Questi stessi motivi, del resto, copiati da lavori più antichi, ripropongono spesso disegni che provengono dai modellari cinquecenteschi, semplificati ed epurati dai fregi e dalle decorazioni più astratte.

Viene inoltre sottolineata un'istintiva qualità presente nella decorazione popolare:

*“Our peasant arts, without exception, possess a common quality – a sense of balance in their embellishments and a perfect proportion in their lights and shades. The ornamentation is never too crowded nor yet too scanty, though the design is more often than not incorrect, childish, illogical and simple... the whole effect is harmonious and peaceful to the eye. Nor do the bright and startling colours they generally affect clash with one another, for the Italian woman is governed in her work by her innate good taste, just as the Italian man is guided through life by his proverbial good sense.”*²⁷⁹

La componente genetico-istintiva della decorazione viene del resto suggerita dalla Ricci anche in altre occasioni:

*“... le donne sono pronte a riprendere più volentieri e con maggior risultato il lavoro tradizionale della loro terra, pel quale mostrano quasi sempre attitudini sorprendenti. Eredità? Misteriose ragioni di affinità tra quella forma di lavoro e l'ambiente e l'indole della gente?”*²⁸⁰

e ancora, in un altro passo:

*“...l'arte trova in sé e intorno a sé, così nella tradizione come nella vita, le forme che corrispondono ai sentimenti, alle costumanze, ai bisogni del tempo.”*²⁸¹

Queste ragioni, unite al fatto che i tessuti, come i ricami e le arti rustiche

*“hanno però qualcosa di comune, che li rivela di una famiglia sola, come i cento dialetti italiani hanno pur sempre nella loro diversità qualcosa che li riallaccia alla lingua madre”*²⁸².

279 Ibidem, p. 20.

280 Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., p. 228.

281 Ibidem, p. 235.

Si ricompone così il dialettico confronto tra arte unitaria nazionale e realtà regionali. Va infine sottolineato come, negli stessi anni in cui l'attenzione verso le arti popolari italiane si fa più accesa, Alois Riegl a Vienna elabori i suoi studi sui tessuti e sull'arte popolare²⁸³ dei quali troviamo eco anche nelle parole della Ricci, così come contemporaneamente prendono avvio le già citate pubblicazioni edita dall'austriaca Dillmont in Alsazia. Riegl aveva firmato anche la prefazione ad *Antike Handsrbeiten* (1895), l'opuscolo redatto dalla studiosa di tessuti copti Louise Schinnerer, anch'essa allieva della scuola di ricamo di Vienna come la Dillmont e la Bach. L'opera in questione non venne tradotta in Italia, ma anche prima di Riegl gli esponenti della scuola critica viennese e le loro idee rispetto all'arte applicata erano già noti e avevano contatti nella penisola, come abbiamo potuto riscontrare riguardo alla visita di von Eitelberger all'Esposizione Nazionale di Lavori Femminili del 1871, in previsione dell'allestimento di un evento analogo a Vienna, poi occorso durante l'Esposizione Universale del 1873.

Costume ed esposizioni negli anni Novanta

Sempre negli anni Novanta, guardando alle iniziative più prettamente dedicate al mondo femminile, è bene ricordare che nel 1892 anche a Parigi, presso il Palais de l'Industrie, e sotto l'egida di George Berger, che aveva presieduto all'organizzazione dell'Esposizione Universale del 1889, si realizza l'*Exposition des art de la Femme*, che De Gubernatis collega a quella da lui organizzata a Firenze²⁸⁴. In realtà, volendo istituire paragoni tra tale evento e un avvenimento italiano, quello più simile per le modalità e le tematiche proposte, e per la vocazione alla documentazione allo stesso tempo storica e contemporanea, sembra essere l'Esposizione di tessuti e merletti di Roma del 1887, alla quale peraltro aveva partecipato anche lo stesso Musée des art decoratifs di Parigi²⁸⁵. La mostra parigina, oltre a prevedere una sezione moderna, che distingue chiaramente l'operato di private e associazioni, di scuole pubbliche e di

282 Cfr. Elisa Ricci, *Industrie femminili. I lavori delle nostre contadine...* cit., pp. 124-125.

283 Cfr. Carlo Arturo Quintavalle, *Prefazione* a Alois Riegl, *Problemi di stile...* cit., pp. VII-XXV.

284 Cfr. *Caro Olgogigi...* cit, pp. 207 e segg.

285 In "Margherita" del 27 marzo 1887 si legge che "è un'esposizione inventata apposta per favorire i peccati di desiderio delle signore..." (p. 136).

aziende²⁸⁶ (un aspetto piuttosto trascurato dal punto di vista degli allestimenti nelle esposizioni italiane), e a includere oggetti realizzati dalle donne e altri destinati all'universo femminile, dedica delle retrospettive ai manufatti tessili antichi e alla storia del costume. Vengono proposti sette diorami che illustrano il costume parigino dal 1790 al 1867, e una mostra di acconciature femminili dall'antichità al Second Empire, curata da Marius Vachon²⁸⁷, dove le parrucche sono acconciate dai maggiori parrucchieri parigini e poi allestite su teste di cera²⁸⁸. L'*Exposition des arts de la Femme* ebbe diverse edizioni, e in occasione di quella del 1895 venne istituito un Comité des dames²⁸⁹ permanente all'interno dell'Union Centrale des arts décoratifs (UCAD), composto prevalentemente di parenti dei membri maschili dell'UCAD (come spesso accadde in analoghe occasioni in Italia), al quale viene affidato il compito di coordinare la promozione dell'insegnamento e della pratica delle arti decorative tra le donne francesi; esso è presieduto da Mme Pegard, che aveva presieduto anche all'organizzazione della sezione francese nel Woman Building dell'Esposizione di Chicago nel 1893 (un ruolo analogo dunque a quella di Cora di Brazzà per l'Italia). L'evento francese del 1892 sembrerebbe costituire, nella sua vocazione ad illustrare il costume storico, un precedente rispetto all'Esposizione d'arte e lavori femminili tenuta nel foyer del Teatro Nazionale di Roma nel 1900, che vede coinvolte Lavinia Taverna, Antonia Suardi e Adelaide Ristori Capranica del Grillo. L'evento si proponeva di documentare, attraverso bambole di cera realizzate da artigiani napoletani esperti di presepi, il costume – per lo più femminile – dalla classicità ad oggi, da Diana Cacciatrice fino alla ciclista²⁹⁰. Il tema era del resto ormai consueto: da tempo ormai si tenevano mostre del costume popolare all'interno delle esposizioni; la scelta delle bambole abbigliate potrebbe però rimandare alla tipica usanza francese della *poupeés des modes*, le bambole destinate a veicolare i modelli della moda francese che si trovavano in genere presso atelier e

286 Cfr. *Exposition des arts de la femme. Guide-livret illustré*, Musée des arts décoratifs, Palais de l'industrie, Union centrale des arts décoratifs, Parigi, Warmont, 1895.

287 Cfr. Marius Vachon, *Histoire de la coiffeur. Exposition des arts de la femme. Palais des l'industrie*, Parigi, 1892.

288 Cfr. Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France. Politics, Psychology, and Style*, University of California Press, Los Angeles-Berkeley, 1992, pp. 189 e segg. e, per l'Italia, *L'esposizione delle arti muliebri a Parigi*, in "L'Illustrazione italiana", n. 32, 1892, p. 87.

289 La Bibliothèque des Arts Décoratifs di Parigi ha dedicato una mostra all'argomento recentemente: *Le Comité des Dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs 1892-1925* (12 settembre 2012 – 16 novembre 2012).

290 Cfr. *L'esposizione delle bambole a Roma* in "L'Illustrazione italiana", n.3, 1900, p. 48.

sartorie. In questo caso però non si tratta di proporre modelli per l'abbigliamento, e neppure solamente di descrivere la storia del costume ma anche di ricordare alcune donne che hanno avuto un ruolo nella storia, come Caterina de' Medici, Maria Antonietta, o le sei donne di casa Savoia inviate dalla regina Margherita, unendo rivendicazione del ruolo della donna, artigianato e storia del costume (fig.29). Come a Parigi anche a Roma, però, l'attenzione è centrata sull'evolversi del costume aristocratico, senza soffermarsi troppo sulla complessa tematica del costume popolare italiano che invece sarà al centro dell'attenzione delle stesse patronesse negli anni seguenti: nel 1906 infatti, all'esposizione del Sempione, le bambole presentate dalle Industrie femminili italiane saranno vestite di costumi regionali.

Tra le protagoniste di queste iniziative ritroveremo alcune di coloro che avranno parte attiva nell'istituzione di questa cooperativa che, a differenza del comitato francese, non è direttamente legata alle istituzioni ed è caratterizzata da fini più prettamente commerciali.

La mostra dell'ornamento femminile (1500-1850) di Roma del 1908

A proposito di iniziative espositive finalizzate a ripercorrere lo sviluppo storico del costume, riteniamo necessario menzionare qui anche la Mostra dell'ornamento femminile (1500-1850) che venne allestita a Roma nel 1908²⁹¹, il cui fine era appunto quello di ricostruire, attraverso gli accessori che il sesso femminile ha utilizzato per tre secoli per ornarsi ed abbigliarsi, l'evoluzione del costume e delle arti applicate ad esso collegate. Merletti e ricami, presenti in grande copia²⁹², non sono dunque esposti in

291 La mostra fu allestita al piano terra di Palazzo Rospigliosi, in sale affrescate da Guido Reni e dai fratelli Brile e adorne di statue, dal 22 dicembre 1907 al mese di febbraio dell'anno successivo. Gli oggetti esposti provengono in massima parte da collezioni private di importanti famiglie romane, come gli Orsini e gli Odescalchi, o direttamente dalla Casa Reale. Cfr. *Una mostra dell'ornamento femminile (1500-1800)* in "Vita femminile italiana", fasc. I, A. II, gennaio 1908, pp. 53 e 116.

292 La sezione dei merletti è allestita da Elisa Ricci con l'aiuto di Marianna Antonelli, della Contessa Edith Ruccellai, di Teodosia Santini e della Marchesa Torelli Fajna, membri delle Ifi e patronesse di laboratori in Toscana e Umbria, nella collezione della Ruccellai trovano ispirazione Carolina Amari e la Contessa Romeine Ranieri di Sorbello per i ricami a punto umbro (Cfr. Iolanda Silvestri, *Tessuti, ricami e merletti in Umbria: la Scuola Ranieri di Sorbello e le Arti Decorative Italiane*, in *Ricami della Bell'Epoca...* cit., pp. 9-25), mentre la Marchesa Torelli Fajna, anch'essa membro delle Ifi, ha un ruolo nel recupero della tessitura umbra. Ad essa viene dato un ordinamento, laddove possibile, basato sull'area di provenienza del merletto, italiano o straniero che sia, evidenziando così le differenze regionali e, sebbene i più magnifici esempi vengano dalle Fiandre, in mostra sono presenti anche imitazioni genovesi settecentesche di pizzi Malines. Sono già pezzi da collezione, esposti accanto alle antichità, gli *assemblages* di inizio Ottocento, dove trine di diverse epoche vengono

quanto produzione tipicamente femminile, ma soprattutto in quanto, per l'appunto, elemento di costume, accanto a gioielli, ventagli²⁹³, orologi, miniature, libri d'ore, accessori vari. Ciò non toglie che la manifestazione, inserendosi nel clima di attenzione per l'analisi storica del costume, concorra a mantenere alta l'attenzione sulla promozione dell'artigianato femminile. Non a caso fra i componenti del comitato esecutivo “*di signore e di studiosi*”²⁹⁴ incontriamo Elisa Ricci, che nello stesso anno pubblicava peraltro la prima edizione del fortunato studio *Antiche trine italiane*.

Ribadì del resto l'importanza del riproporre i saggi delle arti applicate antiche anche Pietro D'Achiardi²⁹⁵, altro consigliere del Comitato esecutivo che ebbe il compito di introdurre il catalogo della mostra, constatando che si assisteva

*“...nel nostro paese, ad un risveglio artistico assai confortante, che tende a ricondurre il libero spirito italiano sulla via del buon gusto, e che ci fa sperare in una rinascenza delle nostre arti decorative. Ma molto rimane ancora da fare per portare al suo sviluppo completo il sentimento dell'unità e dell'universalità dell'arte, e del nesso intimo che lega le forme delle così dette arti minori a quelle delle arti maggiori; molto rimane ancora da fare per i nostri artisti, i nostri artigiani, i nostri operai, e soprattutto per l'educazione del pubblico”*²⁹⁶.

Lo stesso Pietro Misciatelli, segretario del Comitato dell'esposizione, in chiusura di un articolo comparso su “Vita d'arte” in febbraio, sottolineò che il suo scopo non era – o non era solo – indagare l'ornamento; la mostra aveva sortito effetti più ampi:

*“è riuscita a svegliare nel nostro paese un vivo interesse per opere d'arte fin qui trascurate, e ad incitare artisti e studiosi verso nuove forme di bellezza destinate a diffondere gioia e luce e grazia sugli oggetti pertinenti alla vita femminile, dei quali vorrebbe sempre più impossessarsi il cupido e volgare industrialismo.”*²⁹⁷

Elisa Ricci gli fece eco, chiedendo a gran voce un museo, come aveva già fatto Finocchietti, e ribadendo l'importanza per le lavoratrici del settore di vedere, osservare

ricomposte a formare nuovi arredi.

293 Esposta, in particolare, la collezione della Regina Margherita.

294 Diego Angeli, *La Mostra dell'ornamento femminile nel Palazzo Rospigliosi* in “L'Illustrazione italiana”, n.7, 1908, pp. 154-156.

295 Nel 1908 il giovane artista e studioso, nato nel 1879, dopo aver concluso la sua formazione, nello stesso anno si accingeva al riordino della Pinacoteca Vaticana.

296 Pietro D'Achiardi, Prefazione a *Mostra dell'ornamento femminile (1500-1850). Catalogo illustrato*, Roma, Forzani e Comp., 1908, p. VII.

297 Pietro Misciatelli, *Una mostra dell'ornamento femminile*, in “Vita d'arte”, n. 2, feb. 1908, pp. 123-127.

e studiare i manufatti antichi e di raccogliere questi esempi in un museo ancora mancante:

*“... il buon gusto nella scelta, nella disposizione e nell’applicazione dei disegni, non si conquista che per la via degli occhi”.*²⁹⁸

Un’attestazione di intenti e risultati che era forse necessario ribadire perché altre voci hanno interpretato l’iniziativa in modo molto più retorico, riducendola a prodotto di echi nostalgici per un passato²⁹⁹ che non fornisce reperti da studiare:

*“più che il loro valore estetico, l’osservatore curioso e l’amatore sagace si compiacciono ad interrogare il loro più recondito senso, la loro ragion d’essere in questa mostra di ricordi, in questa rievocazione di età.”*³⁰⁰

Arturo Jahn Rusconi preferì infatti dare dell’esposizione una lettura pregna di moniti morali, non scevra da un’aura retorica che isolava l’oggetto d’arte applicata dal contesto storico nel quale era inserito per renderlo espressione dell’individualità di chi l’aveva usato e posseduto, per trasformarlo, con una definizione di Barbey d’Aurevilly, in “sensazione di storia”, contro ogni istanza utilitaria e funzionalista possibile.

*“Queste cose che ci circondano, che sembrano caduche e che pur vivono più a lungo di noi, che noi trascuriamo e disprezziamo come un ingombro spesso inutile, come un fardello troppo oneroso, che ci assistono tacite e pronte al nostro bisogno, come schiave rassegnate, e che noi come schiave consideriamo, racchiudono nei loro silenzi suggellato tanta e tanta parte dell’anima nostra, tanto ricco tesoro d’illusioni, d’orgoglio, di ambizione, di speranza e di gioia, di disillusioni, di lacrime, che non poca parte dell’anima nostra in esse ancora si rispecchia o si raccoglie, muta del suo tragico silenzio.”*³⁰¹

L’esposizione ebbe in realtà anche fini molto più pragmatici. Anche in questo caso del resto era presente un legame con l’associazionismo: la mostra era a favore della sezione romana della Società Nazionale di Patronato e Mutuo Soccorso delle giovani operaie³⁰²,

298 Elisa Ricci, *La mostra dell’ornamento...* cit.

299 Cfr. Arturo Jahn Rusconi, La mostra dell’ornamento femminile in “La lettura”, n.4, A. VIII, aprile 1908, p. 303: “La tenera nostalgia per il passato, quel passato che tanto amiamo e consideriamo più dolce e più lieto del presente, ci riprende e ci costringe nelle sue spire affascinanti, innanzi a tanto ricca e vivace rievocazione del passato”.

300 Ibidem, p. 298.

301 Ibidem.

302 Le presidenti del Patronato erano infatti inserite nel Comitato Esecutivo sono le signore: Marchesa Patrizi Montoro, Silenzi-Meucci, Clarini Costa, Emma Maggiorani.

sebbene qualsiasi diretto attivismo fosse tenuto al di fuori dei principali commenti all'evento.

L'attenzione dei cronisti si soffermò in particolare su oggetti sensazionali oggetti che al valore artistico uniscono un valore storico e collezionistico molto forte³⁰³, perché appartenuti alla casa borbonica di Francia o alla famiglia di Napoleone I, in particolare a Letizia, sua madre, a Carolina Murat, a Paolina Bonaparte Borghese, e a Napoleone stesso. E, ancora, sui libri d'ore della Marchesa di Pompadour e gioielli donati da Luigi XIV all'amante Maria Mancini, a completare un affresco di esibizione di lusso e fasto nobiliare. Non va però dimenticato che anche in questo contesto trovò spazio l'arte più rustica, grazie alla sezione dedicata all'ornamento delle classi popolari, *“volendo essere l'indice d'ogni gusto fine generato dalle fantasie muliebri”*³⁰⁴. Torna dunque l'equazione tra mondo femminile e ornamento che troviamo più volte esplicitato nell'ambito dell'arredo e della cura della persona.

Gli organizzatori di questa manifestazione troveranno degli epigoni: due anni dopo, nel settembre 1910, si tenne a Spoleto un'esposizione con lo stesso titolo, ma, consultando il catalogo, l'impressione è che si tratti di una manifestazione di tono locale:

*“La caratteristica della nostra esposizione consiste principalmente in questo: che tutti gli oggetti esposti sono stati raccolti nel territorio spoletino e che la maggior parte di essi furono eseguiti da operaie umbre. Si è creduto solo di fare qualche eccezione per alcuni oggetti caratteristici che giovano a determinare certe correnti del gusto e certe tendenze della moda di evidente importazione straniera”*³⁰⁵.

L'ordinatore fu in effetti uno dei Consiglieri della prima mostra, Diego Angeli, poliedrico personaggio della Roma dell'epoca³⁰⁶, che evidentemente tentò di esportare la prima esperienza mutandone in parte gli scopi: più un censimento delle produzioni locali che una ricostruzione dell'evoluzione costume e del gusto nei secoli.

303 Figurano persino oggetti archeologici, che esulano dai limiti cronologici fissati dal titolo della mostra e dal catalogo, come i gioielli minoici parte della collezione Odescalchi.

304 Cfr. *Una mostra dell'ornamento femminile...* cit.

305 Cfr. *Catalogo della Mostra dell'Ornamento Femminile 1500-1850*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1910, p. 5 (Prefazione dell'ordinatore della mostra Diego Angeli). La copia consultata faceva parte, non a caso della biblioteca personale di Elisa Ricci, consigliera della prima mostra, in parte donata dalla studiosa alla Biblioteca Civica di Torino nel 1939. Cfr. *Libri, ricami e merletti...* cit.

306 Diego Angeli (Firenze, 1869 – Roma, 1937), scrittore, critico d'arte, redattore della rivista “Il convito”, e collaboratore di altre riviste italiane, tra le quali “L'Illustrazione italiana”, traduttore tra l'altro dell'opera teatrale di Shakespeare, fu anche direttore del Museo Napoleonico di Roma. Cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, ad vocem, disponibile online alla pagina: <http://www.treccani.it/enciclopedia/diego-angeli/>.

La mostra dell'Operosità femminile (1902) e la nascita delle Industrie femminili italiane

Negli ultimi paragrafi abbiamo potuto osservare come, dopo l'Esposizione Beatrice, l'iniziativa legata alla valorizzazione dell'artigianato tessile fossero passate per lo più in mano femminile, che andava consolidando l'esperienza associazionista sul finire del secolo. Associazioni di lavoratori e di mutuo soccorso caratterizzate da presenze femminili risalivano almeno alla metà del secolo, e un primo passo oltre confine, per quanto riguarda l'emancipazionismo nostrano, fu compiuto da Anna Maria Mozzoni, fondatrice della pionieristica Lega promotrice degli interessi femminili nel 1881 a Milano, dal profondo credo democratico e poi socialista, che presenziò a congressi internazionali (a quello di Zurigo, nel 1893, era a fianco della giovane Rosa Genoni). Anche la presenza all'Esposizione di Chicago del 1893 fu una tappa importante per la partecipazione ai lavori internazionali dell'Italia. Nel 1894 nasce a Roma l'Unione per il Bene³⁰⁷, della quale fecero parte ad esempio patronesse che abbiamo già incontrato Maria Pasolini Ponti, Dora Melegari, e altre che incontreremo, come Alice Hallgarten Franchetti, Olga D'Avanzo Lurnkoff, Giuseppina Le Maire e Sofia Cammarota Adorno; nel 1899 venne fondata la Federazione romana delle Opere di Attività femminile, promossa dalla canadese Sofia Sandford, delegata dell'ICW inviata a Roma per porre le basi della creazione di un comitato nazionale. Ad essa seguirà la fondazione di importanti realtà quali il Consiglio Nazionale Donne Italiane (1903) e l'Unione Donne Italiane (1908)³⁰⁸.

La Federazione romana iniziò i lavori partecipando al Congresso di Londra del 1899. Gli interessi dell'associazione apparivano prevalentemente culturali: nel 1901 ad esempio venne aperta una biblioteca. In particolare, tra le prime iniziative, ricordiamo la mostra "Operosità femminile", tenutasi a Roma nel 1902, che vide il coinvolgimento le

307 Cfr. Lorenzo Bedeschi, *Circoli modernizzanti a Roma a cavallo del secolo (con alcuni documenti inediti)*, in "Studi romani", aprile-giugno 1970, pp. 189-215 e Claudia Gori, *Crisalidi. Emancipazioniste liberali in età giolittiana*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 86 e segg. In quest'ultimo studio la storica dedica largo spazio alla ricostruzione dei rapporti tra le patronesse e dedica largo spazio proprio alla cooperativa delle Industrie Femminili italiane, riconoscendone la novità sul piano sociale, ricostruendone la vicenda finanziaria e ricostruendo la rete di rapporti politici e sociali che ne permisero la creazione. In questa sede noi ci concentreremo invece sull'immagine esterna che le Ifi vollero dare di se stesse, sulle loro strategie di promozione, sul loro messaggio culturale, e sui modelli estetici che fecero propri.

308 Cfr. Fiorenza Taricone, *Il consiglio Nazionale...cit.*, pp. 9 e segg,

principali protagoniste delle Industrie femminili italiane, come Cora Slocomb di Brazzà, Maria Pasolini Ponti e Antonia Suardi Ponti, Virginia Mieli Nathan, Carolina Amari e la Contessa Lavinia Taverna³⁰⁹.

Ciò che viene inteso ed indicato abitualmente come “lavoro femminile” qui appare inserito in un più ampio contesto di professionalità, dal giornalismo alla medicina, dall’insegnamento allo sport, e così via. Nella pubblicazione occasionata dall’evento³¹⁰ si parla spesso di professioni intellettuali ma, di fatto, l’esposizione in sé, organizzata dalla Sezione Lavoro, era come sempre prevalentemente dedicata a quei settori manifatturieri ed artigianali in cui l’attività femminile era preponderante, che, come sempre, erano per lo più legati al tessile³¹¹, con lo scopo di

*“venire in aiuto delle classi lavoratrici, di educarne il gusto artistico e di gettare le prime basi di una futura fusione tra le singole manifestazioni sparse dell’attività femminile in Italia.”*³¹²

Ciò che inserisce a ragione questo episodio nel nostro racconto è, come abbiamo già visto, il suo carattere di preludio alla nascita della cooperativa che darà impulso e organicità alla riqualificazione dell’artigianato tessile italiano, le Industrie Femminili Italiane; la mostra infatti

“non dev’essere considerata per sé stessa, ché in tal caso poco o nulla differirebbe dalle mille altre che sorgono infinitamente varie, sì bene come una

309 Tutte facevano parte del comitato esecutivo, insieme a Amelia Pincherle Rosselli, Lilia Ascoli Nathan, Rosy Amadori, vicina all’ala socialista del movimento femminile italiano, la quale curò il catalogo, Louise Broadwood, Dora Melegari, Giorgia Guerrazzi Costa, la Marchesa Maria Misciatelli. E tra le patronesse coinvolte ritroviamo la poetessa e scrittrice Clelia Bertini Attilj, la pittrice Amalia Besso, Dora Bulwer, fotografa della campagna romana e abruzzese, Anna Celli, che si batteva in quegli anni per la formazione infermieristica delle donne, la Marchesa Adelaide Ristori Capranica del Grillo, la scrittrice Eugenia Codronchi, Donna Lina dei Principi Corsini Sforza, l’igienista Angelica de Vito Tommasi, la baronessa Alice Franchetti, la contessa Clarice Frascara Orsini, moglie del senatore Giuseppe, Giuseppina Le Maire, Giacinta Martini, futura presidentessa del Comitato italiano Pro Suffragio femminile, Adele Menghini, femminista e collaboratrice della Scuola Mazzini di Roma, Olga Ossani Lodi, la principessa Pallavicini, dama di corte della Regina Madre, la contessa Giulia Sanseverino Vimercati, Emilia Santillana, anche lei legata all’Unione per il Bene e impegnata per la causa dei contadini, Gina Sobrero, scrittrice e giornalista nota come “Mantea”, Gabriella Spalletti e altre.

310 Cfr. *Operosità femminile...* cit. Alla parte descrittiva dell’esposizione infatti preludono due sezioni, una dedicata alla “Donna letterata e professionista” e una dedicata alla “Donna nella società e nella filantropia”.

311 Statistiche fornite dal Ministero dell’Agricoltura riguardanti il 1900 e pubblicate sul catalogo stimavano il numero di occupate nel settore tessile in oltre un milione e centomila unità, nel vestiario ca. duecentoquaranta mila; gli altri settori raggiungono al massimo poche migliaia di unità. Cfr. *Operosità femminile...* cit., p. 201.

312 Cfr. Cora di Brazzà Savorgnan, *Programma in Operosità femminile...* cit., p. 248.

ricognizione di terreno, come un primo passo verso la Mostra cooperativa permanente alla quale faccia stabilmente capo ogni ramo dell'attività femminile...[la Mostra] deve unire l'operaia alla signora."³¹³

C'era dunque, fin dall'inizio, la volontà non di mettere in campo non un semplice censimento dello *status quo*, come si era fatto finora, ma di impostare azioni d'effetto duraturo, tanto che si presentava un progetto articolato e corredato già di indicazioni logistico-organizzative per chi avesse voluto aderire³¹⁴. Il modello enunciato erano le *Women's Exchange*³¹⁵, numerose oltreoceano, delle quali sono però presenti, ad esempio, delegazioni a Berlino.

Il fine era il riconoscimento di un alto valore economico al lavoro artigianale, il far emergere la considerazione che alle arti applicate italiane, per essere competitive, mancasse solo il "*buon gusto*". Cora Savorgnan di Brazzà ricorda la difficoltà a stimare nella loro effettiva importanza le piccole industrie casalinghe alla base dell'azione sua e delle altre patronesse³¹⁶. Un'azione che per essere incisiva, come già ribadiva Amelia Rosselli nel suo contributo, necessitava di una mostra permanente nella capitale, affiancata da un presidio permanente che svolgesse l'attività amministrativa e promozionale.

Essa si presentò come un'attività propedeutica all'organizzazione delle forze in campo, perciò appariva una forte volontà ricognitiva dei laboratori già esistenti, come emerge dal programma; un compito svolto solo parzialmente a causa di ritardi nell'arrivo delle notizie richieste.

Oltre alla chiamata a raccolta delle realtà artigiane, l'esposizione fu l'occasione per portare in Italia lavori della Scuola di Weimar, dietro interessamento della Granduchessa Ereditaria, proprio nell'anno in cui Van De Velde assumeva la direzione del locale *Kustgewerbemuseum*³¹⁷, e di una collezione di tessuti antichi messa a disposizione dalla Contessa Resse³¹⁸.

313 Cfr. Amelia Rosselli, *La nostra esposizione in Operosità femminile...* cit., pp. 145-146.

314 Contessa Cora Savorgnan di Brazzà, *Per una mostra e Vendita permanente*, in *Operosità femminile...* cit., pp. 264-266.

315 Organizzazioni con finalità di promozione sociale.

316 La Savorgnan lavora, al momento della stesura del testo allegato al catalogo della mostra, ad un progetto di mostra nazionale di industrie femminili a Udine nel 1903.

317 Cfr. *Weimar* in Klaus-Jürgen Sembach, *Art Nouveau*, trad. it. di Dina Trapassi, Köln, Taschen, 2007 (*Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung*, Köln, Taschen, 1990), pp. 120-123.

318 Cfr. *Programma* in *Operosità femminile...* cit., pp. 248-263.

Proprio dal successo di questa iniziativa, dunque, nacque il progetto delle Industrie Femminili Italiane, cooperativa di laboratori (proprio come aveva proposto Vittorio Stringher anni prima) che aveva il compito di coordinare le attività promozionali e commerciali, garantendo la necessaria visibilità e la distribuzione al pubblico dei lavori, e si concretizzò l'anno successivo. Il 1903 fu anche l'anno dell'istituzione del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane, che fuse le Federazioni di Roma, Milano, Torino³¹⁹. Sebbene dei primissimi anni di attività non sia praticamente rimasta traccia nell'archivio dell'associazione³²⁰, evidente è lo stretto legame che intercorre fra quest'ultima e la cooperativa: basta sottolineare che entrambe utilizzeranno come bollettino ufficiale "Vita femminile italiana", la rivista nata nel 1907 e diretta da Sofia Bisi Albini, all'interno della quale troveranno posto le discussioni sull'educazione, la scuola, le politiche sociali, la cultura, viste dal punto di vista dell'associazionismo femminile. L'esposizione dell'Operosità femminile non era stata una semplice esposizione di lavori femminili, ma era tesa a dare una descrizione globale delle attività femminili italiane, e della donna italiana in sé, come del resto si evince dal testo di apertura del poderoso catalogo, redatto dalla scrittrice Dora Melegari³²¹, nel quale si ricorda l'Esposizione Beatrice³²² come luogo dove "quelle che professavano idee emancipatrici si conobbero e si contarono" e si cita come slogan la formula di Erminia Fuà Fusinato³²³: "Secondo me, la parola emancipazione della donna significa: emancipazione dalla miseria e

319 La via del CNDI non è però l'unica perseguibile: già infatti dai tempi della Federazione si delinea un dualismo nell'azione femminile. Da un lato l'atteggiamento più filantropico e paternalistico dell'organizzazione romana, che mantiene posizioni apolitiche ma che, di fatto, tentano di mantenere le distanze dalle iniziative di area socialista, dall'altro l'associazionismo che si ricollega a questa matrice, coagulatesi a Milano nel 1896 nella Lega femminile, seguita nella stessa città dall'Unione femminile (1899), che invece coagulava interessi diversi, e che pure organizzò nel 1909, in collaborazione con le socialiste e il CNDI, il Congresso di attività pratica femminile.

320 L'Archivio Centrale dello Stato conserva il Fondo del Consiglio delle Donne Italiane. La documentazione più antica è però da collocarsi alla fine del primo decennio del Novecento. Cfr. *L'archivio del Consiglio nazionale delle donne italiane. Inventario*, a cura di Elena Ginanneschi, Luisa Montevocchi, Fiorenza Taricone, Roma, Publiprint, 2000.

321 Dora Melegari (Losanna, 1849 – Roma, 1924) scrittrice e storica, fu da sempre impegnata nell'attività filantropica, prima con l'Unione per il Bene (1894), poi con la Federazione romana opere femminili (1899) e infine con il C.N.D.I., del quale fu Vice Presidente.

322 Cfr. *Politica e amicizia...* cit., pp. 120 e segg.

323 Erminia Fuà Fusinato (Rovigo 1831 o 1834, Roma 1876), poetessa, scrittrice e giornalista di origini ebraiche, fu educata a Padova presso la casa dei genitori, frequentata da intellettuali e letterati. Pubblicò versi preceduti da una nota critica del futuro marito Arnaldo Fusinato, che sposò nel 1856, sulla rivista "La ricamatrice"; collaborò anche con il "Giornale delle fanciulle". Partecipò con il consorte alle vicende risorgimentali e nel 1871 si trasferì a Roma diventando ispettrice scolastica del ministero; qui fondò la Società per l'istruzione superiore della donna. Cfr. la scheda biografica in *Donne del giornalismo italiano...* cit., p. 186.

dall'ignoranza”³²⁴. Lavoro e istruzione erano i principali campi d'azione della Federazione, che identifica in essi le componenti che inevitabilmente concorrevano a creare la coscienza civile che ancora mancava in gran parte della classe femminile, e facevano anche della donna una cittadina degna di votare i propri governanti.

Ruskin e le donne italiane

La scrittrice Vernon Lee³²⁵, a proposito della necessità di dare lavoro alle donne delle classi popolari, in una lettera aperta a Maria Pasolini Ponti³²⁶, citava proprio un passo tratto da *Economia politica dell'arte* in cui John Ruskin parla dei lavori – per lo più legati alla produzione di oggetti di moda – commissionati dalle donne delle classi agiate alle meno fortunate, sottolineando come la condotta delle spese potesse generare un lavoro etico o malsano, e come quindi anche la signora che sola si occupava della propria casa e del proprio abito potesse arrecare danno alla società se non avesse orientato moralmente il lavoro acquistato attraverso gli oggetti che richiedeva. Un passo che certamente ha influito sulla costituzione delle scuole e dei laboratori che verranno a costituire le IFI. Non va dimenticato che lo stesso Ruskin investì (per la verità con risultati rovinosi) parte del denaro ricevuto in eredità dal padre a metà degli anni Sessanta nella Guild of Saint George. L'esperienza era nota e tenuta in considerazione dalle patronesse dell'epoca, tanto che Maria Pezzè Pascolato³²⁷, pedagoga e scrittrice tra le prime traduttrici in Italia di Ruskin e Carlyle legata alle Industrie femminili venete, riportava integralmente la regola della Guild of S.George nel suo resto educativo per le giovinette *Cose Piane*³²⁸.

Ma il contatto con l'ideologia ruskiniana e con le istanze di riqualificazione estetica dell'oggetto d'uso sviluppatasi in Gran Bretagna emergeva anche in altri contributi che vengono a formare il catalogo, che risulta essere una sorta di manifesto tecnico di ciò che accadrà negli anni successivi. Nell'iniziativa presa dalla Federazione romana

324 Cfr. Dora Melegari, *La donna italiana...* cit., p. 24.

325 Vernon Lee, pseudonimo di Violet Paget (1856-1935), scrittrice di origine inglese vicina al femminismo, seguace di Walter Pater, e ha contatti con Roberti Brownig, Henry James, Bernard Berenson e altri. Risiede per molti anni a Firenze dove conosce Mario Praz. Cfr. Vineta Colby, *Vernon Lee. A literary biography*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.

326 Vernon Lee, *La donna come cittadina. Lettera aperta di Vernon Lee alla contessa M. Pasolini* (9-15 marzo 1902), in *Operosità femminile...* cit., pp. 111-125.

327 Cfr. Nadia Maria Filippini, *Maria Pezzè Pascolato*, Venezia, Cierre, 2004.

328 Cfr. Maria Pezzè Pascolato, *Cose piane. Libro per le giovinette*, Firenze, Barbera, 1908.

emergere la necessità assoluta, infatti, di una “*illuminata direzione artistica*” che evitasse l’insuccesso di “*esecuzioni mirabili di esattezza tecnica*” a causa di un “*disegno di gusto intollerabile*”, ma anzi si occupasse di “*dare un’impronta artistica ad ogni oggetto che esce dalle mani ...[degli] artefici*”. Riconducibile alle istanze espresse nel passo ruskiniano era anche la coscienza dell’importanza di un riconoscimento internazionale del valore delle nostre produzioni: il fine non era solo il prestigio culturale, quanto l’aumento delle esportazioni e il tamponamento dell’emigrazione dovuta alla mancanza di lavoro. Questi scopi etici e sociali si accompagnavano però a una concezione del lavoro che produceva valore in quanto prettamente artigianale, “*artisticamente concepito e artisticamente eseguito*”³²⁹ di contro allo strapotere ormai esercitato dalle macchine.

Quanto le patronesse si sentissero legate all’ideologia ruskiniana lo dimostra l’invio del catalogo dell’esposizione del 1906 a Robert De La Sizeranne, il maggiore divulgatore del pensiero ruskiniano in Francia, da parte di Maria Pasolini Ponti, che ricevette in risposta il seguente ringraziamento:

*“Il faut que je vous remercié du parfait recueil que vous m’avez envoyé Le industrie femminili italiane. C’est exactement ce que je souhaitais lire sur l’Italie, et ce que je souhaiterais voir en France, en Allemagne et en Autriche. Chaque province vient le mains pleines de merveilles anciennes réalisées par des doigts, ou de promesses, et il semble que le rives mêmes et les lacs et les îles de l’Italie prennent la figure d’une immense dentelle sortie des fuseaux des ses habitants. Heureux pays où chaque objet d’art porte le nom d’un beau coin de nature, et le s plus souvent d’un beau souvenir d’histoire!”*³³⁰

Tradurre l’ideale in pratica

In particolare le patronesse della Federazione romana intuirono nella conservazione e nello sviluppo delle cosiddette “industrie casalinghe” un patrimonio economico e culturale enorme, che si nascondeva nell’ombra della cerchia domestica: lavori di cucito, ricamo, merletto che, per l’appunto, le donne umili realizzavano spesso per quelle delle classi agiate, le quali, seguendo le orme degli stranieri, avevano il dovere di operare per elevare il gusto di queste produzioni. La missione delle Industrie femminili

329 Ibidem, pp. 146-148.

330 Lettera di Robert De La Sizeranne a Maria Pasolini Ponti cit. in Elisa Ricci, *Le industrie femminili italiane*, in “Emporium”, n. 154, vol. XXVI, 1907, p. 300.

italiane venne preannunciata da Cora Slocomb di Brazzà nel suo contributo relativo alla mostra del 1902. La prima delle operazioni da compiere era quella di *“rintracciare le tradizioni dei lavori muliebri italiani e studiare il modo di adattare il carattere tradizionale di questi lavori alle esigenze moderne”*³³¹. A ciò giovarono interventi come quello a lei dedicato da Vittorio Stringer³³², che abbiamo già incontrato. Ciò non significava però impegnare tempo e risorse in una riesumazione archeologica di oggetti ormai senza alcun mercato:

“A che giova proteggere industrie moribonde? Spetta dunque a noi di raccogliere e classificare con paziente cura gli avanzi di questo grande patrimonio artistico e porlo in evidenza, per trarre, con illuminato indirizzo, solleciti risultati pratici, nei riguardi industriale e commerciale.”

Le Ifi dovevano dunque estendere la loro attività nelle campagne, riscoprire quelle attività artigianali dove la manualità, la riscoperta di una cultura atavica diventavano un valore aggiunto che le poteva rendere competitive con il prodotto industriale: *in primis* tessuti, merletti, ricami, ma anche paglie, cuoi e altri piccoli lavori. Anche la Slocomb, sulla scorta di Ruskin, riconosceva il ruolo di formazione ed esercizio del gusto svolto dalle donne della sua classe sociale, con un appello che ricalca quello già rivolto alle delegate dell’International Congress nel 1893:

“La moda siamo noi! Facciamo che questa moda non urti contro le leggi della estetica e noi avremo risolto un problema di grande utilità pratica, assicurando all’operaia italiana il trionfo sulle operaie dei paesi stranieri.”

Ella sottolineava inoltre la qualità effettiva delle lavorazioni che ha sempre contraddistinto, prima dell’avvento dell’industria, gli oggetti più rustici:

“Lo sviluppo di queste industrie deve fare grande assegnamento sull’indirizzo artistico e pratico di un tempo, soddisfacendo rapidamente alla moda e contribuendo a disciplinarla, a correggerla in ciò che può avere di antiestetico e – come purtroppo avviene – di volgare.”

Esistevano già esempi luminosi di come l’artigianato italiano potesse giungere al traguardo auspicato:

“Ricordo e segnalo come benemeriti dell’arte nell’industria del merletto e del ricamo, le ditte Meroni di Cantù, Melville e Ziffer di Venezia e San Giorgi di

331 Cora Savorgnan di Brazzà, *Le industrie casalinghe* in *Operosità femminile...* cit., pp. 216-225.

332 Cfr. Vittorio Stringer, *L’industria dei merletti...*, cit.

Roma, dai cui stabilimenti non esce un solo oggetto non artisticamente bello: quei prodotti rappresentano davvero l'arte applicata all'industria!"

Ma per determinare questo sviluppo, oltre al legame con la tradizione locale e l'attenzione alla componente estetica andava rimarcata, secondo la Slocomb, anche la componente funzionale:

"...riscontrammo lavori pazientemente condotti che fanno rimpiangere il gran tempo occorso per condurli al termine, poiché manchevoli di gusto per cattiva scelta del disegno e disadattati all'uso cui dovrebbero servire per esorbitanza di prezzo, per squilibrio fra lo scopo e il mezzo. L'arte industriale raggiunge il suo scopo quando è pratica; se non è pratica riesce un esercizio puerile."

La funzionalità insomma in questo caso era da identificarsi non solo e non tanto nel rapporto con l'uso, ma soprattutto con la possibile collocazione sul mercato del prodotto, secondo il seguente assioma: se esiste uno squilibrio tra il tempo di fabbricazione e il possibile rendiconto economico, allora la forma dell'oggetto è inadeguata. Tuttavia la critica continuava sul piano estetico:

*"Disegni senza stile e carattere, colori stridenti, oggetti senza scopo o inadatti ad uno scopo, hanno il predominio assoluto."*³³³

Non veniva dunque toccata tanto la questione della praticità d'uso, del comfort, questione che spesso era già stata sollevata ad esempio per quanto riguarda i nostri mobili, dove era proprio la decorazione e il ricorso agli stili storici a pregiudicare, secondo pareri autorevoli quali quelli di Camillo Boito, la funzionalità³³⁴. La dicotomia tra decorazione e funzione finì nei decenni successivi per allargarsi enormemente, anche in conseguenza della comparsa e dell'affermazione delle teorie loosiane. Si rende necessario sottolineare che ricamo e merletto, se si escludono eventuali funzioni di rinforzo o di raccordo tra diversi pezzi di stoffa, sono sentite come pratiche essenzialmente destinate alla decorazione: perciò in questo settore difficilmente il

333 Cora Savorgnan di Brazzà, *Le industrie casalinghe in Operosità femminile...* cit., pp. 218-220.

334 Cfr. le osservazioni, che potremmo definire ironicamente rassegnate, di Camillo Boito a proposito dei mobili italiani esposti a Milano 1881: *"Ecco una gran tavola portata da gruppi di cariatidi e telemoni, i quali cacciandosi tra le vostre gambe v'ammaccano gli stinchi: ecco seggiole con sedile tanto ristretto che vi può sedere al più un bimbo, e con certi begli ornati di dietro che vi pungono e martoriano la schiena come dei dotti supplizi dell'inquisizione [sic]: ecco poltrone che paiono predellini: ecco seggioloni gotici con la spalliera verticale, tutti a trafori e gugliette, tanto puntuti che la Musa del Parini non avrebbe saputo ove poggiare il gomito: ecco uno specchio ingombro e contornato da strane sculture: ecco letti col sopraccielo, col cielo così pesante che vi pare di sentirvi schiacciati sotto..."* (cit. in Italo Gherzi, *Piccole industrie...* cit., pp. 235).

dibattito sulla funzionalità potrà opporsi in modo definitivo alla componente decorativa, ma al massimo proporre forme semplificate o richiedere l'adeguamento ai tempi e alle esigenze della vita moderna: aspetto che viene invece implicitamente affrontato dalla Ricci in molti punti dei suoi scritti, quando parla ad esempio di lavori solidi e facilmente lavabili.

Tornando all'intervento in *Operosità femminile* della la patronessa americana, vediamo che la Slocomb di fatto mise in campo problemi già evidenziati dai protagonisti delle esposizioni degli anni Settanta del secolo precedente. Mancava un'adeguata conoscenza di ciò che si produceva ed era stato prodotto nelle varie regioni: le esposizioni potevano rappresentare un punto di partenza per raggiungere questi scopi, ma non bastavano. Oggi diremmo forse che dovrebbe essere un'adeguata campagna di studi a sostenerli; tali studi rientrerebbero probabilmente nell'ambito delle discipline che si dedicano all'analisi delle manifestazioni di cultura popolare: studi folclorici, etnografia, antropologia. Ma la Slocomb, pragmaticamente, chiese aiuto ai segretari comunali, alle maestre elementari, alle "signore" locali, cioè a tutti coloro che grazie al loro livello culturale sono in grado di riconoscere nel lavoro delle contadine del luogo una peculiarità. In tal modo si sarebbe dovuto radunare un patrimonio informativo adatto ad avviare l'attività delle future IFI, anche con l'aiuto di un congresso sull'argomento.

La cooperativa delle Industrie Femminili Italiane nacque dunque da questi auspici³³⁵, e venne effettivamente fondata il 22 maggio del 1903 con queste premesse:

“Vogliamo creare un vigoroso strumento di economia commerciale, che apra le vie internazionali ai prodotti femminili italiani, educandoli pazientemente coi consigli dell'arte alle forme più elette. Vogliamo creare mediante la cooperazione, una grande casa industriale, capace di eliminare gli intermediari che sfruttano il timido lavoro delle donne. Vogliamo portare sulle ali del commercio dovunque palpita il gusto dell'arte, con una rete ben ordinata di agenzie, di rappresentanze, di relazioni durevoli, le grazie dell'arte italiana, raccogliendole dai musei, dai disegni antichi, dalle forme spontanee della vita, onde il tesoro artistico degli avi, riproducendosi in nuove forme industriali, procuri un guadagno più umano alle nostre lavoratrici.”

Altro compito imprescindibile era naturalmente

“combattere severamente i prodotti grotteschi, disgustosi e disadatti, per estendere col credito dell'impresa le richieste del suo lavoro”.

335 Cfr. Amelia Rosselli, *Una buona iniziativa. Per l'Esposizione dei lavori femminili a Roma* in “Nuova antologia”, n. 187, 1 febbraio 1903, p. 483.

Perciò era necessario un coordinamento centrale che distribuisse le materie prime e valutasse la qualità dei lavori pervenuti. La cooperativa era guidata da un Consiglio d'amministrazione³³⁶ capeggiato dalla Slocomb e da Lilia Nathan Ascoli, consigliera delegata, e da un Comitato di Patronato³³⁷ presieduto dalle sorelle Maria Pasolini Ponti (Presidente onoraria) e Antonia Suardi Ponti, che coordinavano l'attività dei comitati locali (si tratta di patronesse provenienti da tutta l'Italia), infine era prevista una Giunta tecnica che doveva selezionare i lavori per mantenere alti gli standard qualitativi. La selezione della Giunta era reale, e sembra improntata, a dispetto dell'eterogeneità delle produzioni, a determinare la forte caratterizzazione locale dei manufatti, come dimostra ad esempio l'episodio relativo al Comitato di Assisi³³⁸ riferito nel bollettino apparso sul primo numero di "Vita femminile italiana": praticamente tutti i lavori della prima partita inviata all'esposizione permanente di Roma furono scartati perché non sufficientemente connotati (e vedremo quanto l'aspetto dei lavori umbri sia in genere legato al territorio di provenienza).

Il 26 maggio del 1904 venne inaugurata, in locali forniti dalla Banca d'Italia e allestiti dall'architetto Moraldi, la mostra permanente che era il fulcro dell'attività della cooperativa, e nel 1905 si strinsero accordi commerciali per una rappresentanza a New York. L'anno successivo i comitati istituiti erano 24, altri cinque erano invece provvisori (tra questi quello di Venezia), ma esisteva già una scuola collegata alle Ifi a New York, fondata da Carolina Amari con l'aiuto di Miss Florence Colgate, per le figlie degli emigranti italiani.

Prima di affrontare la trattazione del momento in cui le Ifi ebbero forse la loro massima visibilità, cioè l'Esposizione del Sempione del 1906, è necessario soffermarsi sulla scelta della sede centrale. Roma era naturalmente la capitale, e qui si trovava la corte

336 Gli altri componenti sono: Contessa Lavinia Taverna (Vice Presidente), Marchesa Etta De Viti De Marco, Maria Antonia Costa, Donna Bice Tittoni, Giuseppina Bakalowicz-Aloisi, Lorenzo Ponti, Avvocato Cesare Vivante (Segretario).

337 Lo compongono, oltre alle due presidenti: Carolina Maraini (Vice Presidente), Giorgia Guerrazzi (Segretaria), Lucia Stringher, Marchesa Cristina Theodoli-Altieri, Marchesa Maria di Bagno, Contessa Carolina Colleoni, Contessa Danieli, Contessa Frankestein, Minnie Luck, Contessa Laura Martini Marescotti, Letizia Pesaro Maurogonato, Virginia Nathan Mieli, Nice Pasi, Contessa Giulia di Sanseverino Vimercati, Principessa Della Scaletta Borghese, Principessa di Venosa, Marchesa Pes di Villamarina, Alda Orlando Piola Caselli, Marchesa Maddalena Patrizi Gondi, Olivia Agresti Rossetti, Principessa di Viggiano Beauffremont, Carolina Amari, Marchesa Luisa Malaspina.

338 Presieduto da Maria Bartocci Rossi, vi figurano di cento componenti, tra i quali Bice Tittoni (delegata a Roma), Cesira Minciotti, Pierina Francalancia, Elvira Rossi. Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg.

che sosteneva l'attività della cooperativa, ma di fatto, per un ente come questo, che ha spiccate finalità commerciali, anche Milano o Torino, con la loro più vivace economia, e la presenza di molte imprese legate al settore tessile³³⁹ e di un'editoria femminile molto sviluppata, sarebbero state probabilmente soluzioni interessanti. È il testo più rappresentativo redatto dalle Industrie femminili, cioè il catalogo redatto in occasione dell'esposizione del Sempione, del resto, a ribadire che a Roma mancano i capitali, ma proprio perché qui la macchina non ha ancora prevalso, essa rappresenta il luogo ideale; altrove, infatti:

*“le macchine hanno vinto i telai a mano; una vita nuova ha sostituito l'antica, che era troppo lenta e troppo debole per gl'impeti e le avidità del progresso. Far presto, lavorare molto a poco prezzo; ecco il monito dei tempi moderni. E sono venute le macchine che han reso inutile l'ago paziente. Ma Roma non ha seguito nemmeno quest'impulso del progresso.”*³⁴⁰

Roma, sebbene città in trasformazione, conservava ancora, nei suoi quartieri, nelle sue campagne e nei suoi castelli, il carattere genuinamente popolare e bambocciantone che gli stranieri conoscevano e ricercavano, come ricordava Dall'Ongaro, ed appariva la sede ideale per un'organizzazione che, oltre a ridare vita all'antico, puntava a rinvigorire la piccola industria casalinga e contadina. Più pragmaticamente, a Roma si trovano la corte e i ministeri, che rappresentavano interlocutori fondamentali per la cooperativa.

Le Ifi nel padiglione delle arti decorative all'esposizione di Milano del 1906

La partecipazione delle Industrie femminili italiane all'Esposizione del Sempione del 1906³⁴¹ è il miglior esempio della forza di questa giovane organizzazione, nata solo

339 Cfr. per Milano il saggio di Grazietta Butazzi, *Appunti per una ricerca sulla produzione e la diffusione di mode vestimentarie nella Milano ottocentesca* in *Milano Fin De Siècle...* cit., pp. 119-140.

340 Cfr. *Le industrie femminili a Roma* in *Le industrie femminili...* cit., p. 192.

341 L'esposizione organizzata a Milano in onore dell'apertura del traforo del Sempione, come è stato più volte sottolineato dalla critica, ebbe come oggetto la celebrazione non, come spesso accadeva, di un evento del passato, ma di un evento presente destinato a influenzare il futuro della città e dell'Europa. La mostra ebbe però due anime, e “accanto ai veicoli dell'industria che rappresentano una lunga battaglia di macchine contro la pietra e il flutto, si ideò una mostra di arte decorativa, nella quale si sia fermato un altro anelito umano, quello verso la bellezza che cessa di essere isolata in un regno ideale e scende nella folla e decora le forme pratiche e quotidiane della vita” (Cfr. *Il Comitato Generale, Il programma ufficiale dell'Esposizione*, in “Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906. Cronaca illustrata dell'esposizione”, a cura di Ercole Arturo Marescotti, Eduardo Ximenes, Milano, Treves, 1906, p. 3). Sviluppata da una proposta di mostra relativa ai mezzi di trasporto, essa infatti si sviluppò fino a diventare elogio sfolgorante del progresso in tutte le sue

quattro anni prima a Roma, che riesce ad allestire una mostra ricchissima dove sono rappresentate gran parte delle regioni italiane, anche grazie all'affiancamento di laboratori e lavoratrici indipendenti che, pur non essendo associati alle Ifi, partecipano coralmente all'esposizione. L'impatto che ebbe all'epoca risuona chiaramente proprio nel sempre critico Ogetti, che trova nella proposta delle Ifi la possibile risposta alla definizione di uno stile nazionale:

*"... l'insegnamento vero dell'equilibrio fra tradizione e novità, dell'elegante agilità necessaria per piegare antiche industrie d'arte a nuovi usi, dell'amorosa curiosità con cui s'hanno da frugare fino i più nascosti villaggi per trovare nella nostra terra tutta viva e tutta prodigiosa nuovi motivi tipicamente nazionali e documenti attuali dell'inesauribile attività del nostro popolo ad assimilarsi a italianizzare i metodi e gli elementi artistici più esotici – deriva a tutti dalle sale della Cooperativa nazionale delle industrie femminili."*³⁴²

L'eco dell'evento risuonerà a lungo nella cerchia dei promotori e degli operatori del settore: la stessa Elisa Ricci, vent'anni dopo, lo ricorderà come il momento più felice per i lavori femminili italiani³⁴³.

A conferire un'aura mitica all'evento forse contribuì anche il rovinoso incendio che distrusse il Padiglione delle Arti Decorative³⁴⁴, che lo distrusse completamente. Le note

forme, coniugato ad una mostra d'arte. Il progetto fu però rinviato più volte dato il ritardo nei lavori per il traforo. Cfr. *Un po' di storia. I*, in ibidem, pp. 2-3. Va sottolineato, rispetto ai precedenti italiani, il carattere di forte internazionale della manifestazione, che fu riconosciuta come universale dal Bureau Des Expositions nel 1928.

342 Ugo Ogetti, *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano, Treves, 1906, pp. 117-118, 156-160. Ogetti ammirò in particolare i lavori provenienti dal milanese e dalla Brianza, il punto avorio della Valsesia, i lavori esposti dalla contessa Suardi – un portarelisque e una coperta di stile cinquecentesco – l'ambientazione di camera per bambino, decorata a fuselli, i ricami a treccia di Savignano di Romagna, le tende "di disegno antico" proposte da Anita Sangiorgi di Rimini, i merletti marchigiani e abruzzesi, i ricami del laboratorio di Pistoia, i lavori umbri (dai laboratori gestiti dalla contessa Majno, dalla marchesa di Sorbello e da Carolina Maraini), i lavori siculi e sardi. Meno apprezzati invece il piemontese Bandera, reo della sua ispirazione rococò, e la sezione romana, troppo eterogenea per definire lo stile locale. Ma un'attenzione particolare il giornalista la riservò ai merletti dell'Aemilia Ars, che rappresentavano il perfetto prototipo di ispirazione storica nella tecnica, la cinquecentesca reticella, all'interno della tradizione "alta" dei modellari e nei ritratti cinquecenteschi, come appare chiaro dagli oggetti esposti: la copia di un copricalice di casa Piccolomini esposto due anni prima alla Mostra senese d'arte antica, ed un'altra da un pezzo conservato al Museo di Cluny, un merletto dal modellario del Vecellio, due dal Passerotti, accanto però a modelli originali del nostro tempo (un'abito e una trina) disegnati dal Casanova.

343 Cfr. Elisa Ricci, *Ricami...* cit.

344 Il Padiglione dell'Arte Decorativa fu progettato comunque in stile barocco. Su disegno dell'architetto Sebastiano Giuseppe Locati, esso trova posto nel Parco Sempione insieme al Salone dei Festeggiamenti, e al Padiglione delle Belle Arti. Esso sarà distrutto la notte del 3 agosto da un incendio devastante¹ che colpisce la Galleria dell'Arte Decorativa Italiana, quella Ungherese, la Mostra del Duomo di Milano. Appena sei giorni dopo, si lavora però già alla ricostruzione, che avviene in meno d'un mese su progetto di forme più lineari dell'architetto Orsino Bongi, che aveva costruito anche diversi altri padiglioni, e raccoglie ciò che resta del precedente allestimento e nuovi

descrittive per la redazione del catalogo ufficiale generale delle mostre andarono perdute insieme agli oggetti che ne erano protagonisti, fatto che rese ancor più dolorosa la perdita³⁴⁵. Le strutture vennero ricostruite a tempo record e ripopolate con nuovi oggetti laddove possibile. Per quanto riguarda i prodotti delle Ifi, essi furono in larga parte sostituiti da riproduzioni fotografiche, raccolte poi in un corposo catalogo illustrato, che venne pubblicato in chiusura dell'esposizione, e presenta relazioni sull'attività dei comitati regionali presenti all'esposizione³⁴⁶. Accanto alle fotografie, pochi pezzi, copie dei precedenti o diversi, a seconda delle capacità dei laboratori³⁴⁷.

La ricca documentazione fotografica superstite permette comunque di comprendere meglio come fosse strutturata l'esposizione. La mostra occupava alcune sale messe a disposizione di un Comitato d'onore di Dame creato dal Comitato Esecutivo dell'Esposizione con lo scopo di ordinare una mostra di lavori femminili, presieduto dalla marchesa Remigia Ponti Spitaleri. Questo comitato offrì le sale alla Cooperativa nazionale delle Industrie Femminili Italiane³⁴⁸, e infatti a capo della Commissione esecutiva³⁴⁹ troviamo la Contessa Antonia Suardi Ponti, nota componente delle Ifi

oggetti. Il nuovo Padiglione, successivo all'incendio, sorgerà invece improntato ad un sobrio linearismo che farà dire a Ogetti: *"almeno all'architettura la catastrofe ha giovato"* (Cfr. Idem, *L'arte nell'esposizione di Milano...* cit., p. 187). Cfr. "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione..." cit., pp. 118, 397, 502-503; *Le mostre perdute* in "L'esposizione illustrata di Milano del 1906. Giornale ufficiale del Comitato esecutivo", Milano, Sonzogno, 1906, p. 216.

345 *Le mostre perdute* in "L'esposizione illustrata di Milano del 1906..." cit., pp. 211-215.

346 Copia della documentazione fotografica relativa alla mostra del 1906 è conservata nel fondo della Contessa Antonia Suardi, curatrice del catalogo, presso il Museo del Tessuto di Prato. La collezione tessile di Antonia Suardi è pervenuta al Museo del Tessuto attraverso l'ultimo gestore della Ditta Navone di Firenze. Accanto ai manufatti sono presenti documenti amministrativi, testi e un fondo fotografico appartenuti alla scuola Ars Orobiae. Tra i documenti più interessanti una lettera di Elisa Ricci dove si discute di un problema relativo all'origine dei manufatti a "punto greco", che testimonia una consuetudine tra le due.

347 Dopo l'incendio il numero dei lavori si ridusse: da Bergamo una sola tovaglietta ricamata in oro in stile cinquecentesco, dal Piemonte qualche cuscino Bandera, da Rimini un arazzo, e poi ancora cuscini "copti" dal laboratorio della Amari di Rieti, ricami "moreschi", dalle scuole pisane della marchesa Benzone, punti fiamma da Perugia e merletti d'Irlanda dal Lago Trasimeno, ricami siciliani, tovaglierie sarde.

348 Le Ifi, insieme ad Aemilia Ars e alla Scuola di Burano, furono premiate con la medaglia d'oro a livello unitario, molti riconoscimenti andranno anche ai vari sottocomitati. Cfr. *Le mostre dei Lavori femminili* in "L'esposizione illustrata di Milano del 1906..." cit., p. 217-218.

349 Accanto alla Suardi rivestono un ruolo importante la contessa Taverna, il comm. Maraini e il segretario Cesare Clerici. Fanno parte del comitato la marchesa Antonietta Dal Pozzo, la marchesa Meli-Lupi di Soragna, donna Adele Martignoni, donna Rebecca Calderini Berettini, la contessa Edoarda Visconti di Modrone Castelbarco, la marchesa Luigia Casati, la contessa Ernesta Scheiber Pullé, la contessa Virginia Somaglia dal Pozzo, donna Ester Esengrini Ponti, la marchesa Bice d'Adda Trotti Bentivoglio, donna Mina Sala Crotti Bentivoglio, donna Rita Sebergondi, la contessa Ludovica Borromeo, donna Maria Giusta Greppi Borromeo, donna Anna Gnechi Baroli, donna Gigina Sioli Legnani Conti, donna Bice Greppi Belgioioso, la marchesa Laura Corti di S. Stefano

(fig.31), che poi curerà il catalogo già menzionato, mentre la presidenza onoraria va alla duchessa Maria Anna Visconti di Modrone Gropallo. L'area a disposizione si compone del salone centrale e di alcuni spazi adiacenti, dove erano ospitati i merletti e l'abbigliamento femminile. Nel Salone Centrale erano state poste vetrine, dove erano visibili singoli lavori, saggi e campionari delle varie esposizioni, ma erano soprattutto state allestite vere e proprie ambientazioni domestiche per valorizzare i complementi d'arredo realizzati dalle Industrie, che avevano espressamente richiesto lavori che conservassero *“un'impronta caratteristica”* rispetto al luogo di provenienza dei comitati espositori (ciò non significa che si tratti solo di lavori *“rustici”*, può essere sfruttato anche qualche aspetto storico)³⁵⁰: una stanza da letto a Ricamo Bandera esposta dalla sezione piemontese, presieduta dalla Principessa Letizia e sotto la direzione artistica della contessina Sofia di Bricherasio, che ha richiami storici non solo nella tecnica utilizzata ma nel suo essere riproduzione di una coperta che fu di Silvio Pellico (fig.34 e fig.35); una camera per bambino con mobili bianchi e biancheria ornata di merletti a fuselli di Brazzà e in reticello di Rieti, proposta dalla Sezione Friulana presieduta da Cora Di Brazzà e rispondente alle *“norme d'igiene moderna”* (fig.37); una sala da pranzo inviata dalla Sezione Fiorentina, in stile fiorentino del Seicento, con *“parato a strisce alternate: l'una in controtaglio di raso giallo e azzurro, l'altra in terzanella cremisi”* e tovaglie in lino con incrostazioni ad ago³⁵¹ (fig.36); un *“gabinetto da toletta”* in trina d'Irlanda su disegno di Nice Pasi, e anche un *“angolo di salotto variato”* con arazzi, sculture, miniature, ceramiche e chincaglierie, proposti dalla Sezione Romana; un secondo *“gabinetto da toletta”* realizzato con riproduzioni di tessuti di una fabbrica umbra quattrocentesca da Perugia; una veranda arredata con ricami a treccia di Savignano³⁵². Interessanti proposte di arredo signorile, che non sembrano minimamente prendere in considerazione le istanze moderniste emerse quattro anni prima a Torino per concentrarsi nuovamente sul recupero degli stili storici e della tradizione artigianale e rustica italiana. Nelle vetrine (fig.32 e fig.33) troviamo

Belbo, la contessa Antonietta Crivelli Serbelloni Trotti, la marchesa Maria Trotti Belgioioso, donna Maria Pirelli Sormani, la signora Ester Albertario Rizzi, la signorina Rina Forlanini e donna Rachele Confalonieri.

350 Antonia Suardi, *La Cooperativa nazionale “Industrie femminili italiane” all'Esposizione di Milano 1906. Catalogo degli oggetti esposti*, in *Le industrie femminili italiane...* cit., pp. 19-37.

351 Cfr. *La “Camera del Bambino”* in *“L'esposizione illustrata di Milano del 1906...”* cit., p. 170, che a sua volta fa riferimento ad una cronaca di Gemma Cenzatti apparsa sul *“Secolo”*.

352 Cfr. Gemma Cenzatti, *Le mostre che furono. Le industrie femminili italiane* in *“L'esposizione illustrata di Milano del 1906...”* cit., p. 217-218.

sfilati siciliani, le scuole di Olgiate e Canonica presiedute dalla Contessa Taverna. Nelle sale adiacenti troviamo la Sezione Veneta con i suoi merletti, la Sardegna, l'Emilia, Firenze. Sono frutto del lavoro delle Industrie anche i velari che ricoprono i soffitti del salone e delle sale vicine, le decorazioni delle porte e delle finestre: un arazzo dei fratelli Erolì di Roma, un velluto genovese ricamato in oro, sfilati siciliani, decorazioni a punto portoghese dalla Scuola di Sorbello, ancora ricami a treccia di Savignano (fig.38), un ricamo in seta a punto ungaro che riprende il fregio del tempio malatestiano, la scuola di Perugia della contessa Del Maino con lavori a punto fiamma (fig.39), la scuola di Olgiate con un buratto³⁵³. Vi sono poi gli oggetti inviati dai Comitati regionali (all'epoca ventiquattro) e i lavori della scuola newyorkese fondata da Carolina Amari. Un'associata Ifi, Bice Tittoni, si farà promotrice di una mostra di lavori eritrei nel contesto dell'Esposizione del Sempione, confermando la tendenza alla ricostruzione etnografica tipica del gruppo.

Le *“rozze mani contadine”* che punto dopo punto pazientemente hanno realizzato lavori tipici della loro tradizione, o ispirati alla nostra storia dell'arte, non appaiono qui quale semplice strumento, ma sono parte integrante della retorica sottesa all'evento, non mezzo ma base fondante del fascino e del valore del manufatto, che non acquista valore solo dal lavoro che vi è applicato, quanto dal contesto in cui viene prodotto, fatto di abilità tramandate di madre in figlia, di tradizioni ataviche radicate quanto gli elementi del paesaggio³⁵⁴. Lo ripete anche Elisa Ricci, dalle pagine della cronaca illustrata di Treves:

*“Non contente, infatti, di studiar gli antichi punti e i vecchi telai e i disegni e i modelli del tempo andato, noi andiamo ansiosamente cercando le vecchine, che ancora filano col fuso e la rocca e quelle che tessono nelle camerette a terreno dei villaggi sperduti; e cerchiamo le erbe donde gli antichi traevano i colori tenaci e armoniosi per le terzanelle e i damaschi. Ricerche oziose? Bigotteria più che culto dell'antico, questo sdegnar l'ausilio dei mezzi meccanici e tutta a vantaggio del lavoro a mano più solido e più signorile non solo, ma più artistico nel senso di cosa in cui sia trasfusa una personalità, sia pur piccola e semplice; di cosa creata da un'anima che vigila, invece che da ruota che gira.”*³⁵⁵

353 Cfr. Basilio Cittadini, Pasquale De Luca, *Album-ricordo della grande esposizione internazionale di Milano 1906*, Buenos Aires, Edizione speciale del giornale “La Patria degli Italiani”, pp. 84-88.

354 Cfr. Ida Baroffio Bertolotti, *I prodigi dell'ago*, in “Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione...” cit., p. 459.

355 e.r. (Elisa Ricci), *Le industrie femminili all'esposizione*, in “Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione...” cit., pp. 388-390.

L'interesse per le tematiche etnografiche sono del resto evidenti nell'esposizione di bambole regionale in costume che affianca i ricami, ed è quasi premonitrice della grande esposizione etnografica di Roma del 1911. Non si tratta di un'idea nuova³⁵⁶, ma in tal caso evidenziano un particolare interesse a documentare il costume regionale: della ripresa e della valorizzazione dell'industria casalinga le Ifi fanno il loro punto di forza, non solo dal punto di vista culturale ed etnografico ma anche da quello commerciale. La documentazione etnografica diventa quindi fonte di apprendimento in primo luogo di antiche tecniche tessili, dalla tintura, alla tessitura, alla stampa su tessuto, e ancora al ricamo, al merletto, agli intrecci di paglia.

Il carattere popolare di quest'esposizione fu tale, secondo i cronisti, che ad ammirare i lavori non fu solo chi se li poteva permettere, ma soprattutto chi li realizzava, le donne umili che si trovano ad imparare dalle loro colleghe ricamatrici e cucitrici, e si sentiranno spinte all'emulazione³⁵⁷.

È importante sottolineare che accanto alla marcata impronta popolare, sono presenti in questi locali anche i manufatti di Aemilia Ars, così apprezzati da Ogetti per i loro riferimenti diretti a pezzi antichi conservati in musei, o a modelli tratti da dipinti e modellari (fig.40).

Il valore storico e nazionale della perduta esposizione delle Ifi del resto emerse subito, per la capacità dell'operazione di utilizzare i riferimenti alla tradizione: la "*fedeltà storica faceva sì che ogni provincia si distinguesse*", facendo però delle diversità un trionfo nazionale³⁵⁸.

Saper unire distinguendo: i modelli delle Ifi

L'attività delle Ifi dunque giunge a coronamento di un fenomeno che aveva ricevuto un forte impulso a partire dagli anni Settanta, come del resto sintetizza garbatamente Angelica Rasponi in un articolo intitolato *I lavori di Aracne* apparso sul "Marzocco" e ripubblicato in chiusura del catalogo del 1906 (vd. Appendice Testi), che dipinge ciò che

356 Soluzioni simili compaiono anche durante Philadelphia 1876, ad esempio nella sezione svedese, dove sono esposte "*figure di gesso di grandezza naturale ed abbigliate, formanti gruppi pittoreschi di contadini*", cfr. *Cronaca dell'esposizione* in "L'Esposizione Universale di Filadelfia..." cit., p. 147. Per una dettagliata descrizione dell'evento cfr. Francesca Zanella, *Il progetto...* cit., pp. 151-161.

357 B.S., *Le signore dei padiglioni dell'arte decorativa* in "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione..." cit., pp. 411-412.

358 Cfr. Gemma Cenzatti, *Le mostre che furono...* cit.

è avvenuto come una rivoluzione silenziosa e più o meno spontanea e trova, nell'eterogeneità dei risultati, l'elemento unificante del “*genio latino*”, identificato con i parametri *di armonia proporzione e bellezza* che, peraltro, appartengono ad una tradizione classicista e rinascimentale che non è l'unico modello adottato nei lavori che le Ifi raccolgono ma è certamente quello che in un contesto più allargato, viene inteso come stile nazionale. La stessa relazione presentata al Primo Congresso Nazionale delle Donne Italiane, Sezione Letteratura ed Arti (1908)³⁵⁹, insiste molto sul punto della “risurrezione artistica”, sintetizzando molti degli elementi già messi in luce riguardo alle modalità e ai modelli ispiratori di questa risurrezione:

*“Le Signore tutte nel proprio centro e con le proprie forze hanno fatto miracoli; non si sono limitate ad anticipare le materie prime e la mano d’opera alle operaie, ma hanno anche curato la resurrezione di antichi ricami, di trine dimenticate, ricercandole nelle belle chiese, nei ricchi palagi dove dormivano da anni gloriosamente, e nei miseri tuguri, dove erano ignorati e seppelliti; hanno insegnato alle povere donne quelle linee e quelle cose morte, animandole al bello, educandole al lavoro. In tutti i cantucci d’Italia la passata grandezza aveva creato modelli insuperati d’arte e di gusto. Pei secoli passati era non facile compito mantener vive le industrie create nel Rinascimento, e difatti alcune scomparvero, molte vissero a stento. È orgoglio della nostra civiltà, vanto della Cooperativa delle I.F.I., di averle rianimate queste industrie multiformi, e in così breve tempo. Esempio unico, dicono le persone competenti nella storia delle arti industriali. Chi entra nel negozio di Via Marco Minghetti ammira... il capolavoro della più squisita intelligenza, accanto al più ingenuo e primitivo degli oggetti comuni. È legge delle Industrie Femminili Italiane di non vendere che ciò che è bello e di far bello ciò è utile. Torneremo mercé questo studio, ad avere l’estetica nelle forme più elementari, negli oggetti più umili, perché imponendo il bello, s’aprono gli occhi più ottusi, si educa il gusto ai più ignoranti. E già si vede in ogni luogo raffinarsi il gusto, migliorarlo ed amare il bello come forma e come ispirazione”*³⁶⁰.

Spesso le IFI, dunque, non fondano e avviano laboratori ma intervengono a coordinare, collegare e promuovere una serie di iniziative che, stimulate a loro volta dai fattori che abbiamo enunciato, in una catena di cause ed effetti, avevano contribuito a portare all'attenzione generale la riqualificazione dell'arte applicata e i suoi risvolti sociali ed economici. E sia le realtà già presenti sul territorio, nella cui organizzazione a livello locale sono spesso coinvolte a vario titolo personalità legate all'arte, all'architettura,

359 Intervennero Bice Tittoni, Presidente del Consiglio d'Amministrazione, Antonia Suardi, Presidente del Comitato di Patronato, Alex Torelli, Presidente del Comitato di Perugia.

360 *Le Industrie femminili italiane* in “Vita femminile italiana”, n. XI, A. II, novembre 1908, pp.1279-1280.

agli studi sulle tradizioni popolari, all'amministrazione della cultura, sia quelle istituite ex novo operano in modi molto diversi tra loro: alcune hanno l'obiettivo chiaro di riportare in auge una lavorazione radicata nella zona, ancora viva o sepolta dal tempo e riemersa grazie a qualche vecchio straccio, che può essere più meno legata all'ambito popolare. Altre puntano a potenziare il patrimonio generico di conoscenze diffuse in ogni casa del tempo, lo educa e lo eleva artisticamente, convogliandolo verso una tecnica in particolare, specializzando la produzione; la direzione prescelta nel maggior numero di casi, in mancanza di una spiccata tradizione locale, è la generica "*riproduzione di disegni antichi*", che venivano reperiti sia copiando manufatti messi a disposizione da collezionisti, ma non solo, dato che ormai agli inizi del Novecento i modellari antichi, come abbiamo già visto, sono conosciuti e diffusi. In questo caso si tratta soprattutto di lavori a fili contati, a reticello, di ricamo su rete a filet. In altri casi ancora si decide di utilizzare combinazioni di punti noti e diffusi ovunque ma di caratterizzarli localmente grazie ad una ricerca iconografica condotta tra le opere d'arte presenti in zona, a garantire una perfetta sintesi tra architettura locale e produzioni artigianali che, pur verificandosi già in età moderna, se intesa su vasta scala, è un portato delle ricerche canalizzate nelle Arts & Crafts che poi verrà esteso anche al Liberty. In Italia, specie nel campo dei lavori femminili, pur non mancando gli esiti – in taluni casi di prima grandezza – che accolgono le forme del nuovo stile, il fenomeno più imponente ed esteso geograficamente e temporalmente è proprio questo, che adatta in senso "italico" la tendenza a cercare forme nuove ed originali, rispondendo alla diffusa necessità di dare identità nazionale alle nostre arti applicate senza adeguarsi all'imitazione pedissequa di manufatti antichi ma tentando di raggiungere un'unità delle arti attraverso un marcato legame iconografico con l'arte figurativa e l'architettura.

In alcune occasioni invece una tecnica viene creata ex novo o importata senza avere particolari legami con la nuova zona di lavorazione dove si radica fortemente, come nel emblematico caso del merletto d'Irlanda, un merletto di origine recente estraneo alla nostra tradizione, importato e radicato sul Lago Trasimeno. Spesso in questi frangenti la scelta è indotta dall'origine o dal gusto della patronessa del laboratorio che avvia la produzione, come per i ricami dalmati eseguiti ad Ancona, oppure da criteri commerciali: il merletto d'Irlanda ad esempio era molto richiesto in quel periodo per l'abbigliamento.

I modelli seguiti dunque, sono quanto mai eterogenei, ma nonostante i riferimenti continui e i nazionalistici ricorsi al genio italiano e al patrimonio artistico locale, nel catalogo delle IFI si può leggere anche l'assunto secondo cui

*“nell’eclettismo moderno, tutti i paesi, tutte le civiltà, tutti i popoli e tutte le arti, servono ad avanzare nella via del bene e del progresso artistico...”*³⁶¹

che affianca nei pensieri delle patronesse agli echi neomedievalisti e ruskiniani la pragmatica concezione che del problema della decorazione ha la linea di pensiero che fa capo ad Henry Cole ed Owen Jones.

Un'altra considerazione da fare, è che le Ifi, al di là delle conseguenze e dell'effettivo peso sul mondo dell'associazionismo italiano, del giudizio sui loro metodi, del colore politico più o meno marcato delle loro operatrici, della loro azioni e prese di posizione³⁶², hanno un impatto sul modo di considerare la manualità italiana sia in Italia che all'estero, dove la loro attività è radicata non solo grazie ai contatti delle numerose patronesse americane e inglesi che partecipano all'impresa, ma anche tramite l'apertura di laboratori a New York e di contatti commerciali che permettono di esporre i prodotti a Londra, Parigi, Berlino.

Proprio in quest'ultima capitale si tiene nel 1908 l'Esposizione internazionale d'arti popolari organizzata dal Lyceum Club³⁶³ di Berlino, che fa emergere ancora più chiaramente le componenti “paesane” dell'iniziativa. Elisa Ricci ci spiega infatti che qui sono esposti

“non broccati o damaschi o velluti controtagliati che mal si acconciano alle borse e alle case modeste dei più; ma tessuti semplici, solidi, qualche volta rozzi e rustici, che hanno pure una loro nobile e schietta bellezza”.

Qui le Ifi, sia grazie ai loro legami con il mondo del femminismo internazionale, sia per il carattere nazionale che rivestono, sono chiamate a rappresentare da sole l'Italia, una nazione dalle molte vite e dai molti linguaggi, come sottolinea la Ricci³⁶⁴. Ma il carattere unitario è forse dato proprio dall'eterogeneità, dalla ricchezza e dalla

361 *Le industrie femminili di Roma in Le industrie femminili...* cit., p. 198.

362 Sostennero l'impresa, oltre a moltissime esponenti dell'aristocrazia, indirizzate ad una azione più spiccatamente paternalistica e dalle posizioni spesso esplicitamente conservatrici, anche portatrici del credo mazziniano e socialista, come la torinese Emilia Mariani, o ancora Rosa Genoni.

363 I Lyceum Clubs, associazioni che promuovono la cultura e l'integrazione sociale della donna, nacquero in Gran Bretagna nei primi anni del Novecento e si diffusero rapidamente.

364 Elisa Ricci, *Le industrie femminili italiane a Berlino...* cit., p. 68.

tradizione, dal compenetrarsi del raffinato lusso aristocratico con pittoresche tradizioni popolari, così analiticamente descritti da Sofia Bisi Albini sulle pagine di “Vita femminile italiana” dopo la visita all’esposizione romana che presenta gli oggetti da inviare a Berlino, dove l’operato delle Ifi viene assimilato ad una rivoluzione condotta “*per l’arte e con l’arte*”³⁶⁵.

Mentre il Deutscher Werkbund (nato nel 1907) è già al lavoro, però, anche la biancheria di tradizione rustica non può esimersi dal proporre soluzioni orientate alla ricerca di economia e funzionalità nel prodotto industriale.

I prodotti popolari italiani vengono infatti presentati come correnti, lavabili, quindi più igienici e funzionali degli esiti più alti dell’arte applicata, collaudati e modellati dall’uso secolare. La proposta delle Ifi non si ferma inoltre al complemento d’arredo: viene riscoperta la bavella, stoffa povera tessuta con casame di seta, la parte cioè meno pregiata della lavorazione, spesso l’unica alla quale avevano accesso le classi più povere, che in tempi in cui l’abbigliamento femminile tende alla semplificazione, è una possibile soluzione data la sua morbidezza ed economicità (fig.42 e fig.43).

L’attivismo delle Ifi è dunque volto a dimostrare che il grande patrimonio delle arti applicate italiane dei secoli d’oro, conosciuto ed apprezzato all’estero, non si è perduto, come scrissero talvolta gli storici del merletto, ma è vivo e rappresenta un potente veicolo di un gusto e di una perfezione tecnica che cominciano ad essere nuovamente riconosciuti alle produzioni tessili italiane che, sebbene moderne, diventano le icone di una favolosa tradizione artistica. Ad essa si può aderire con relativa facilità e recarne il segno non solo nella propria abitazione ma anche sul proprio corpo grazie all’applicazione di queste produzioni nel campo dell’abbigliamento (fig.41). Le camicie e gli abiti ornati di merletto che, in seguito a copiosissime ordinazioni, varcano l’oceano, sono probabilmente le antesignane della moda italiana che vi giunge nel secondo dopoguerra, ancora forte di quel grande patrimonio artigianale. Sembra invece che le produzioni della cooperativa abbiano ancora necessità di propaganda in patria, dove troppo spesso le produzioni tessili vengono esportate e ritornano con il marchio delle case di moda francesi³⁶⁶.

365Sofia Bisi Albini, *L’Esposizione di lavori popolari a Berlino e le industrie femminili italiane*, in “Vita femminile italiana”, A. III, fasc. 1, marzo 1909, pp. 26-41.

366 Cfr. Rosa Genoni, *Un’intervista con un celebre sarto francese sulla Moda Italiana* in “Vita femminile italiana”, n. IX, A. II, settembre 1908, pp. 999-1003; Driade, *Le nostre industrie femminili e la moda italiana* in “Vita femminile italiana”, n. VII, A. III, luglio 1909, pp. 769-773.

Le Ifi raggiungono dunque in parte lo scopo che si erano prefissi gli animatori della scena fiorentina degli anni Settanta, che con le esposizioni – avvenute o meno – aveva evocato la necessità di un organismo museale – come auspicavano il conte Finocchietti, promotore dell’idea di un Museo dei lavori femminili italiani, o anche Francesco Dall’Ongaro nei suoi scritti – oppure espositivo – come la mostra campionaria proposta invece dalla sarta e modista Emilia Bossi – che censisse le varie lavorazioni, perché dessero impulso ad una moda italiana se non nel design almeno nelle materie prime e nella decorazione. Esse nascono del resto come esposizione-vendita permanente, utilizzando il tipico sistema di sottocomitati locali che veniva usato per organizzare gli eventi espositivi ma, invece di concentrare le energie su un unico grande evento effimero e centripeto, destinato ad essere ricordato fino all’apertura di quello successivo, invertirono in senso centrifugo i loro sforzi, portandoli sul territorio e orientando per quanto possibile la qualità della produzione, non limitandosi a descriverla. Lo sforzo della cooperativa nel definire dei parametri qualitativi ed iconografici ai quali i lavori femminili italiani si possano ispirare è indubbio, ed è inoltre riconosciuto anche all’epoca, dato che alla cooperativa viene richiesto, nel 1909, di assumere la direzione artistica della produzione artistico-industriale delle scuole professionali femminili del Regno, fornendo disegni ed esponendo i saggi presso le sue sedi: ciò potrebbe permettere un aggiornamento del gusto più capillare che raggiunga anche le sedi più remote³⁶⁷. Nel 1908 del resto si era tenuta la Mostra delle Scuole Professionali e d’arte industriale italiane, che focalizzava la sua attenzione proprio sul problema della formazione di un gusto e di uno stile nei futuri artefici, possibile solo attraverso la conoscenza del proprio retroterra culturale. Nonostante l’eterogeneità degli obiettivi degli istituti presenti, è bene segnalare la presenza di alcune scuole professionali femminili che riscuotono entusiasmo, tra le pagine di “Vita Femminile italiana”, quelle in particolare che per l’appunto sposano le modalità e gli obiettivi di Aemilia Ars e Industrie femminili italiane³⁶⁸. L’auspicio che le Industrie Femminili Italiane divenissero un punto di riferimento per la scuola italiana era del resto già stato formulato da Ugo Ojetti già in occasione dell’esposizione del 1906³⁶⁹. Non è un caso

367 Cfr. *Notizie* in “Vita femminile italiana” n. VIII, A. II, agosto 1908, p. 955.

368 Cfr. *La Mostra delle Scuole Professionali e d’arte industriale italiane*, in “Vita femminile italiana”, n.3, A. II, marzo 1908, p. 355.

369 Cfr. Ugo Ojetti, *L’arte nell’esposizione di Milano...* cit., pp. 151 e segg.

insomma che quella che viene definita, sia all'epoca che in seguito, "la pioniera della moda italiana", Rosa Genoni, facesse parte del comitato milanese delle Ifi e ne utilizzasse la produzione per le proprie creazioni³⁷⁰ (fig.): il suo tentativo è frutto di uno sforzo e di una progettualità che partono da lontano e dei quali i primi germi sono stati gettati all'indomani dell'Unità.

Uno sguardo alle produzioni locali

Se il meccanismo che prevede la ricerca sul campo delle tecniche e dei disegni dell'artigianato antico, il recupero della tecnica grazie alle generazioni più anziane e la lavorazione per la vendita a scopo benefico, spesso promossa attraverso le esposizioni, è una prassi piuttosto consolidata, le possibili sfumature sono quindi infinite e non resta che provare ad enumerarle, per lo meno su scala regionale, che è del resto il criterio adottato nella maggior parte dei testi e dei repertori dell'epoca sull'argomento, il più adatto a sottolineare il radicamento territoriale di molte di queste produzioni. Un excursus che dovrà tenere conto anche di fenomeni precedenti, scendendo a ritroso rispetto alla nascita delle IFI laddove, come nel caso dell'Emilia Romagna, l'attenzione alla riquifica e allo studio del tessile è decisamente più datata.

In **Piemonte**³⁷¹ l'evento di maggior rilievo è la riscoperta del Ricamo Bandera³⁷², il cui nome sarebbe dovuto alla tipica stoffa su cui veniva eseguito con fili di lana colorata, che si diffuse, probabilmente a partire dalla Francia, nelle residenze nobiliari piemontesi, dove su usato per ricoprire le tappezzerie dei mobili con motivi per lo più floreali e ornati (fig.34 e fig.35). Ma Torino era anche una città particolarmente vivace per quanto riguarda l'industria tessile, capoluogo di una regione dove il settore laniero e cotoniero erano molto forti, e insieme a Milano era la città più importante per la moda³⁷³.

370 Cfr. u.n.d., *La Succursale Milanese delle "Industrie femminili italiane"* in "Vita d'arte" n. 52, vol. IX, A. V, aprile 1912, pp. 161-162.

371 Cfr. Donatella Taverna, *Ricamo a Torino dal 1902 al 1940*, Torino, Famija Turinèisa, 1986.

372 Cfr. M.C., *Il ricamo Bandera* in "La Casa Bella", n. IV, A. 1928, pp. 45-46; Celandà Siriani, *I ricami Bandera* in "Domus", n. XI, A. III, 1930, pp. 40-41, Margherita Gogolino, *Il ricamo Bandera. La pittura ad ago piemontese*, in "Cuneo. Provincia Granda", n. 3, A. 47, 1998, pp. 32-37; *Il ricamo Bandera. L'arte della pittura ad ago in Piemonte*, catalogo della mostra tenuta a Torino, Palazzo Barolo nel 2000, a cura di Giuseppina Bosio, Margherita Gogolino, Michele Vasino, s.l. Regione Piemonte, 2000.

373 Non a caso, nel primo dopoguerra avrà sede qui la prima istituzione per la sua promozione, l'Ente

Per quanto riguarda le industrie femminili³⁷⁴, in risposta alle iniziative romane anche a Torino viene istituita un'Esposizione Vendita di Lavori Femminili nel 1899, presieduta da Emilia Mariani e in seguito da Anicetta Lampugnani Frisetti, con il doppio scopo di togliere allo sfruttamento le operaie e riqualificare l'arte applicata attraverso un meccanismo di selezione dei lavori migliori. L'iniziativa trova la collaborazione della Società promotrice di Belle Arti, e si fa carico anche in questo caso del recupero di antiche tecniche di ricamo. In particolare la Lampugnani suggerisce di tentare la riqualifica del Bandera, che alcune ditte in quegli anni riproducevano a macchina. L'organizzazione fu posta sotto il patrocinio della Principessa Letizia d'Aosta e della Duchessa di Genova, che fornivano ordinazioni. In questo contesto Cora Savorgnan di Brazzà tiene una conferenza nel marzo del 1905, in seguito alla quale la società pur rimanendo autonoma, forma un comitato regionale affiliato alle Ifi, presieduto dalla Principessa Letizia³⁷⁵ stessa. Vi ha un ruolo importante Sofia di Bicherasio, pittrice oltre che animatrice del comitato, che nel 1907 fonderà la Scuola Bandèra Piemontese. Come vedremo, momenti importanti per la sua riscoperta saranno le esposizioni di Milano del 1906 e quella di Torino del 1911. La prima occupazione del Comitato è proprio allestire un ambiente decorato con il Bandera per l'esposizione del 1906: si tratta di una realizzazione corale, che vede la partecipazione di Vittorio Avondo (1836-1910)³⁷⁶, artista, collezionista e appassionato cultore dell'arte medievale che, dopo aver

Nazionale per la Moda.

374 Cfr. Giulia Fava Parvis-Bernocco, *Industrie femminili nel Piemonte* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 41-54.

375 Ne fecero parte, oltre alla Bicherasio e alla Lampugnani, la Contessa A. Visone (Vice Presidente), Teresa Pulliano Peyron (Vice Presidente), proprietaria della coperta a Bandera di Silvio Pellico che fece riprodurre per Milano 1906; Elisa Borgogna Poma (Cassiera e patrona di una scuola di merletto d'Irlanda a Vespolate, nel novarese), Valeria Ambrosetti Avondo e Maria Ceriana Geisser, che commissionarono oggetti a Bandera per la stessa esposizione al Laboratorio San Giovanni, Giulia Fava Parvis-Bernocco (Segretaria e autrice del testo per il catalogo), la contessa Maria Colli di Filissano Carpenetto, la contessa Cristina Di Massimo Trotti, la marchesa Onorina Di Palazzo D'Ormea, la contessa Ernesta Di Pettinengo-Marocco, Donna Beatrice Engelfeld-Falcò, la Marchesa Maria Federici Berardi, la contessa Maria Galateri di Genola Rossi, la contessa Gisella Gasperini Zacco, la baronessa Giannotti Sacchi, la contessa Maria Morelli Di Popolo Ardoino, Maria Nigra Guillot (animatrice di una scuola in Val d'Ossola) Olimpia Pugliesi Levi Segre, la contessa Carina Richetta di Valgoria, la baronessa Emilia Weil Weiss.

376 Sulla figura di Vittorio Avondo cfr. in particolare *Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro. Atti Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti 4*, a cura di Rosanna Maggio Serra e Bruno Signorelli, Torino, Celid, 1997; Angelo Alberto Piatti, *Tra lineamenti di storia artistica ed erudizione antiquaria. Il collezionismo di Vittorio Avondo* in "Studi Piemontesi", A. 38, 2009, pp. 183-189; *Vittorio Avondo e il paesaggio dell'Ottocento*, catalogo della mostra tenuta a San Secondo di Pinerolo, a cura di Giuseppe Luigi Marini, Castello di Mirandolo, 27 marzo-7 aprile 2010, Torino, Allemandi, 2010.

collaborato con D'Andrade e Giacosa al restauro del Castello di Issogne e alla costruzione del Borgo Medievale per l'Esposizione del 1884, dal 1890 riordina il Museo Civico³⁷⁷ dove si trovavano alcuni esemplari; altri personaggi coinvolti sono l'insegnante di ornato Lorenzo Zola e molte ex allieve della Scuola Professionale femminile Maria Letizia, Federico Martinotti³⁷⁸ per la realizzazione dei mobili, il pittore e scultore Arturo Stagliano³⁷⁹ per la decorazione del letto, molti istituti e laboratori cittadini; tutto sotto il controllo di Sofia di Bicherasio e delle sorelle Piovano, titolari di un importante laboratorio in città.

Un altro importante centro in Piemonte è la scuola di Racconigi, che viene fondata nell'omonimo castello dalla Principessa di Piemonte con a capo la contessina Alina di Ricaldone e sotto la guida tecnica di Rita Sandri. Vi si tessono tappeti, canapa, bisso, e si realizzano diversi ricami, soprattutto a piccolo punto e ricamo Bandera³⁸⁰.

A Torino è inoltre attiva la scuola Ausonia Ars, specializzata in riproduzioni dall'antico³⁸¹. Torinese è peraltro Lidia Morelli, alias Donna Clara, esperta di lavori femminili, economia domestica e galateo che dirige la collana "Biblioteca Pratica" per l'Editore Lattes. Oltre a collaborare con importanti periodici, pubblica alcuni testi relativi alla cura della casa e ai lavori femminili, che non sono semplici manuali, sebbene ne abbiano l'aria. In molti dei suoi testi, tra i quali ricordiamo il fortunato *Dalla cucina al salotto* (1905, seguito da innumerevoli edizioni), il già citato *Eleganza femminile* (1907) e ancora, nel dopoguerra, *La casa che vorrei avere* (1931) e il manuale di ricamo *Mani Alacri* (1933), entrambi votati a divulgare le istanze legate alla nuova architettura e al protodesign. In essi infatti si respira un'attenzione per le arti applicate,

377 Durante la precedente direzione di Emanuele D'Azeglio (1879-1890) la collezione tessile del museo si era del resto notevolmente arricchita. Cfr. Silvana Pettenati, *Le collezioni tessili del Museo Civico di Torino*, in *Le collezioni civiche di tessuti. Conservazione Esposizione Catalogazione*, atti del Seminario di Studi, Modena, 3-4 ottobre 1986, Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 61-65.

378 Figlio di Luigi Martinotti, che aveva fondato una ditta per la produzione di mobili in stile che collaborava stabilmente con il laboratorio di ricamo Miram della famiglia Colli, e ai primi del Novecento si era convertito all'arredo Liberty, grazie al quale ottenne riconoscimenti all'esposizione del 1902.

379 Arturo Stagliano (Campobasso 1867-Torino 1936), allievo di Morelli, pittore scultore e medaglista, è a Torino dal 1904 dove partecipa all'attività della Società Promotrice di Belle Arti. Cfr. Alfonso Panzetta, *Arturo Stagliano (1867-1936). Sculture e disegni*, catalogo della mostra tenuta a Montevarchi, Sala del Podestà, 8 dicembre 1999-9 gennaio 2000, Moncalieri, Renaissance, 1999.

380 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico di lavori femminili*, Milano, Vallardi, 1943, pp. 52-54, pp. 370-371.

381 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., p. 44.

l'architettura, e il dibattito culturale ad esse connesso che farà di queste opere, estremamente diffuse, veicoli di divulgazione potenti.

Una lunga tradizione vantano i merletti ad ago della Valsesia e Valvogna³⁸², famosi come puncetto, punto avorio o punto diamante (fig.44, fig.45, fig.46) che recuperano una tecnica ad ago di origine saracena, che ha un momento di notorietà nel 1898 quando il progetto di donare alcuni lavori alla regina Margherita coinvolge anche la stampa estera. Essi trovano nuova diffusione grazie all'inglese Emily Lynch che, giunta in queste zone per villeggiatura, organizza, con l'aiuto di gentildonne inglesi e irlandesi, la produzione di merletti secondo i disegni locali ma importando anche nuovi modelli, in particolare dalla Grecia, dove esisteva una lavorazione molto simile³⁸³. La produzione, in costante miglioramento, viene accolta nelle collezioni del Musée Royaux di Bruxelles. Merletti al tombolo sono lavorati in Val Varaita e quelli del tipo a *torchon* sono inoltre tipici anche della zona di Cogne, in Val d'Aosta.

In **Liguria** sono estremamente diffuse le lavorazioni di merletto a fuselli, che raggiunsero in area genovese il loro massimo splendore durante il Seicento, quando andarono a guarnire, con la loro tipica lavorazione a rosone, le maniche e gli scollati degli abiti delle élite europee. La riconoscibilità di questa lavorazione è garantita dai motivi rotondi, tratti probabilmente da quelli per merletto ad ago, che riuscirono a svincolarsi dai semplici motivi geometrici caratteristici dei primi merletti a fuselli. La produzione, dopo i fasti dell'Ancien Régime, non scomparve e, sebbene il Merli ne descriva un declino del quale riconosce la principale causa nell'affermazione dei telai meccanici di Heatcoat e Morley (1818 ca)³⁸⁴, a metà Ottocento afferma che le popolane apprendono la tecnica a partire dai cinque anni, lavorando prima in cotone o lino e poi in seta. Ma del resto altre fonti raccontano che merletti liguri vennero esposti a Parigi già nel 1806 e acquisiti dal Conservatoire des Arts et Métiers³⁸⁵ e vennero premiati anche all'esposizione del 1851. Nella riviera di levante la tipica lavorazione a rosetta si trova a Portofino, dove si producono soprattutto merletti bianchi, esportati anche in America, ma anche a Santa Margherita, conosciuta per il merletto nero, prodotto in quest'area

382 Cfr. Modesta Dell'Oro Hermil, *Valle Vogna e il puncetto* in "Vita femminile italiana", n. XII, A. I, dicembre 1907, pp. 1370-1381.

383 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., p. 30 e segg., Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 356-358.

384 Cfr. Antonio Merli, *Origine ed uso delle trine...* cit., pp. 18-19.

385 Cfr. Giovanni Battista Brignardello, *I merletti nel circondario di Chiavari*, Firenze, Barbera, 1873.

anche in epoca moderna. Si produce anche pizzo macramé a Chiavari, dove ha sede la manifattura di merletti più importante, quella gestita da Angela Bafico, nata nel 1851. La titolare apporta migliorie alla tecnica e elabora nuovi disegni, riportando premi in diverse esposizioni. Nella riviera di ponente in particolare si lavora all'uncinetto il pizzo d'Irlanda. Ad Albissola si concentra la lavorazione di trine in fibra d'aloe, e quella storica di merletti a fuselli. Altra eccellenza sono naturalmente i velluti, che nei secoli ebbero momenti di successo internazionale ed al tempo sono prodotti a Zoagli in particolare, non più in seta ma in cotone. A Lorsica invece si tessono damaschi, tessuti serici e con fili metallici.

Qui, come in Brianza, gli osservatori dell'epoca notano che, a dispetto del numero consistente di manodopera a disposizione, non si pone attenzione alla qualità, dando vita ad una produzione molto corrente, che attraverso una solida direzione artistica e commerciale potrebbe dare ben altri risultati:

“L'industria dei merletti a mano è di tale importanza, che la Giuria volle giustamente tenerla in molta considerazione ed infatti la ricchezza ed il buon gusto del disegno, la precisione dei graziosi contorni concorrono a formare dei merletti un ornamento dei più artistici ed eleganti.

Questa antica industria, esercitata da noi su vastissima scala nei secoli scorsi, e poi decaduta in seguito al suo fiorire in Francia e nel Belgio, venne con molto patriottismo e intelligenza ricondotta all'antico splendore nelle scuole di Venezia e Burano, mercé gli sforzi di egregie nobildonne, di forti amatori e di volenterosi industriali. I merletti di Venezia, per la correttezza e il gusto del disegno e perfetta esecuzione, sono tenuti nello stesso pregio di quelli di Bruxelles, di Malines, di Alençon, ecc.: prova ne sia che i fabbricanti di merletti a macchina, i quali hanno riprodotto così perfettamente i tipi esteri anzidetti, da pochi anni imitarono stupendamente i capolavori dell'industria veneziana, spargendo fra le signore eleganti meno abbienti di tutto il mondo, la fama di quest'arte nobilissima.

Anche Cantù e tutta la provincia lombarda, ove si producono trine poco perfette e a buon mercato, ha fatto notevoli progressi, e ne fanno fede i bellissimi saggi esposti, nei quali il disegno, la perfezione e la varietà del punto nulla lasciano a desiderare.

La Liguria, che forse sta in prima linea per numero d'operaie, progredisce più lentamente; ciò non deriva da che queste siano meno abili delle loro compagne di Venezia e dell'estero, ma piuttosto perché è loro mancata la direzione, o meglio un vero industriale coraggioso ed intraprendente non solo, ma artista di genio, che abbia una vasta e profonda conoscenza dell'arte, di ogni specie di punti, del modo di impiegarli, cognizione perfetta del comporre e punteggiare i disegni, e capacità di copiare quanto v'ha di meglio dell'arte antica. - la perizia dell'operaia è insufficiente senza questa direzione artistica, assolutamente indispensabile per lo sviluppo e miglioramento dell'industria.

È dunque necessario che persone facoltose e patriottiche diano anche in Liguria, come si fece in Venezia, per mezzo di una scuola artistica, un serio sviluppo ed un

*indirizzo più sicuro, più ampio, più variato e più utile in quest'arte. In tal modo speriamo cesserà quell'apatia e quel disprezzo che le più eleganti signore nutrono per i merletti della nostra Riviera, perché è noto a tutti gli intelligenti di quest'arte che a S. Margherita e a Rapallo si sanno e si possono fare dei merletti altrettanto fini e belli di quelli dell'estero"*³⁸⁶.

Non ha invece successo, pare il tentativo di rivitalizzare la tradizione del mèzaro, lo scialle di cotone stampato portato dalle donne genovesi che resta una rarità da collezionisti.

Il panorama del tessile **lombardo** nell'Ottocento è estremamente complesso, anche perché il notevole sviluppo industriale in quel settore determina lo sviluppo di attività ad esso connesse³⁸⁷, pur decretando rispetto ad altre aree della penisola un generale calo della manodopera addetta alle cosiddette "industrie casalinghe". Mantenendo il nostro discorso legato al rapporto con l'antico, è necessario ricordare la storica manifattura Osnago, la cui nascita risale all'epoca di Maria Teresa, che produrrà nel corso dei decenni le stoffe per la Villa di Monza e per Palazzo Valsecchi; un'altra ditta importante è quella dei Bertarelli, specializzata in tessuti ecclesiastici revival che lavora però unicamente con mezzi meccanici. Erede della grande tradizione dei velluti milanesi è la ditta Ferrari, i cui titolari accumuleranno anche una cospicua raccolta tessile – più volte esposta – e in gran parte perduta nell'incendio sviluppatosi all'Esposizione di Milano del 1906.

Nella città di Milano permane una tradizione legata al ricamo, in particolare di parati ecclesiastici. Tra i laboratori più famosi certamente quello delle sorelle Dall'Acqua e soprattutto quello dei Martini, una vera e propria dinastia di ricamatori che per tre generazioni dominano la scena milanese con le loro realizzazioni: il capostipite, Giuseppe, è attivo tra gli anni Venti, quando è ormai affermato come testimonia l'articolo a lui dedicato dagli "Annali universali di statistica..." nel 1826³⁸⁸, e il 1855, e

386 Dagli atti della Giuria dell'esposizione Italo Americana tenuta Genova 1892, pp. 135-136, cit. in Giacinta Romanelli Marone, *Le trine...* cit., pp. 284-287.

387 Cfr. Marialuisa Rizzini, "Penelope ha fatto il suo tempo"? *Dilettantismo e professionalità nei lavori femminili a Milano tra Otto e Novecento* in AA. VV., *Le arti nobili a Milano 1815-1915*, Milano, 1994, pp. 54-70; Paola Venturelli, *Sete, cotoni, merletti, arazzi e ricami: la produzione tessile lombarda tra 1780 e 1940*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, a cura di Valerio Terraroli, Milano, Skira, 1999, pp. 144-223.

388 Cfr. *Ricamo in rilievo, invenzione di Giuseppe Martini in Milano, 1826* in "Annali universali di statistica economia pubblica, storia e viaggi", fasc. 21, vol. 7, marzo 1826, pp. 252-253. Sull'argomento cfr. Chiara Buss, *L'arte del ricamo, in ambito ecclesiastico, a Milano tra il XVI e il XX secolo*, in *Stendardi processionali delle confraternite promosse da San Carlo*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Basilica di Santa Maria della Passione, 23 ottobre-25 novembre 1984, a cura

vede proseguire al sua attività nelle botteghe dei figli Rinaldo, Luigi ed Eugenio; questi ultimi a loro volta tramandano l'attività ai figli, rispettivamente Cesare, che dirige l'atelier dal 1882, e Giuseppe, attivo dal 1877.

Un centro d'irradiazione per la cultura artigiana della città diverrà l'Umanitaria, l'istituzione nata dal lascito dell'imprenditore Moisè Loria nel 1893, che raggruppa una serie di servizi destinati all'istruzione e al collocamento delle classi povere, tra le quali naturalmente una serie di scuole d'arti e mestieri³⁸⁹. Solo nel 1905 però aprirà una Scuola professionale femminile, dove è previsto peraltro un corso di disegno; Rosa Genoni insegnerà presso la scuola Storia del costume fino al 1925. In campo femminile le proposte comprendono corsi di lavori femminile ed economia domestica, oltre che l'immane disegno; ad esse si affiancano corsi per ebanisti, orologiai, elettrotecnici, grafici, calzalai, pittori, orafi. Il modello viene esportato anche in una serie di istituti fuori da Milano. Per quanto riguarda i lavori femminili, esistono in città altre realtà, come l'orfanotrofio delle Stellite, che nel 1900 opererà tra l'altro una riforma del proprio sistema di istruzione professionale³⁹⁰, ma che già preparava in modo adeguato sarte, stiratrici e ricamatrici, o quello delle Marcelline, ricordati tra i partecipanti alle varie mostre femminili già nel 1871.

Tra le produzioni locali di una certa importanza è senza dubbio il merletto, conosciuto con il nome di Pizzo di Milano, recuperato nella sua tradizione squisitamente artigianale dalla contessa Sommi Picenardi. La varietà di merletto a nastro sviluppatasi nell'area a partire probabilmente dalla metà del Cinquecento possiede caratteri che la distinguono chiaramente dalle altre, e permette una maggiore libertà figurativa rispetto ad altre trine tipicamente italiane. Pur non essendo mai venuta meno, nel corso dell'Ottocento la produzione muta, indirizzandosi soprattutto verso le trine di seta nera, introdotte nella moda dall'imperatrice Eugenia, e imitando i merletti di fattura francese e fiamminga che

di Chiara Buss, Milano, 1984, pp. 9-17, Paola Venturelli, *L'arte del ricamo dei Martini e di Filippo Giussani nella Milano dell'Ottocento* in "Arte cristiana", n. 761, 1994, pp. 143-146.

389 La tradizione dell'istruzione professionale a Milano nasce nel 1838 con l'Istituzione della Società d'incoraggiamento per le arti e i mestieri, nel 1861 dell'associazione di Mutuo soccorso per gli operai aveva fondato una scuola di disegno, nel 1875 erano nate le scuole popolari per entrambi i sessi ad opera del consolato operaio, nel 1890 una scuola professionale a Monza. Cfr. Alessandro Schiavi, *Che cosa è e cosa fa l'Umanitaria?* in "Vita femminile italiana", n. VII, A. II, luglio 1908, pp. 745-765; *La Società umanitaria, Fondazione P. M. Loria Milano: 1893-1963*, Milano, Società umanitaria, 1964; Ornella Selvafolta, *La società umanitaria all'esposizione del 1906 e il rinnovamento delle arti applicate* in "Archivio storico lombardo", n. 12, serie 11, A. 132-133 (2005-2006), pp. 105-149.

390 Cfr. Emanuela Baio Dossi, *Le Stellite. Storia dell'Orfanotrofio Femminile di Milano*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 71 e segg, 97 e segg.

dominano il mercato. Sebbene già in occasione dell'Esposizione industriale di Como Francesco Dall'Ongaro abbia espresso un parere incoraggiante riguardo alle produzioni di merletto canturine, che spera di migliorare inviando artisti a tenere lezioni di disegno presso gli opifici³⁹¹, intorno agli anni Ottanta diverse voci lo ricordano ancora come bisognoso di un intervento che ne migliori la qualità estetica, dalla relazione dell'esposizione di Milano 1881, ad Alfredo Melani, e ancora Stringher nel 1893 sottolinea come ancora non ci sia grande cura per i modelli e si preferisca puntare sull'imitazione dell'antico o su prodotti correnti, e come spesso le merlettaie vengano sfruttate da ambulanti che raccolgono merce a buon mercato nelle campagne italiane per poi rivenderla come francese.

In Brianza il merletto ha il suo centro a Cantù³⁹², dove ha sede il Regio istituto del mobile e del merletto, che nel 1888 vede nascere la sezione femminile per migliorare la qualità del pizzo e del suo disegno. A partire dal 1898 si sviluppa il sistema delle Scuole Briantee³⁹³, che raggruppa laboratori sorti nella zona e poi si affilierà alle Ifi: le strutture sono ad Arcore, dove si trova quello gestito dalla marchesa d'Adda, a Olgiate, che vede in azione Mina Sala Trotti Bentivoglio (la quale è impegnata in prima persona nella raccolta di disegni antichi e nella creazione di nuovi), a Canonica, dove dal 1904 la Contessa Lavinia Taverna ha istituito una scuola per evitare che le figlie dei contadini della tenuta si rechino a lavorare nei grandi opifici della zona “*dove si perde ogni personalità*” (un assunto che ricorda le prese di posizioni inglesi); specializzate in filet e buratto, esse riforniscono soprattutto i grandi magazzini di Parigi e Berlino. A Mariano Comense si trova un laboratorio per la produzione di merletti canturini gestito dal 1904 dal parroco Don Paolo Borroni e da Elena Porta Spinola Arnaboldi. A Carimate, antica zona di produzione del merletto, la marchesa Licodia raccoglie per la vendita i lavori delle contadine e procura le ordinazioni³⁹⁴. Sempre in Brianza, a Orsenigo, ai primi del Novecento nella sua villa la nobildonna Carlotta Pizzala, con il concorso di alcune suore veneziane, fonda una scuola per giovani popolane, dove si eseguono disegni tratti da

391 Cfr. Francesco Dall'Ongaro, *Scritti d'arte...* cit., pp. 168 e segg.

392 Cfr. anche Marialuisa Rizzini, *Merletti a Cantù. Cultura e tradizione di una comunità tra i secoli XVIII e XX*, Comitato per la promozione del merletto, Cantù, 1994.

393 Cfr. *Le industrie femminili...* cit., pp. 29 e segg.

394 Cfr. ibidem.

particolari di pitture e sculture, e nel dopoguerra vedrà la collaborazione artistica di Gio Ponti, Tomaso Buzzi e Guido Ravasi, che orientano la produzione in senso déco³⁹⁵.

Nel 1895 la milanese Giuseppina Masier dona al Circolo Commerciale di Cantù, che la concederà al Museo Civico di Como nel 1897, una collezione di merletti antichi perché sia modello alle industrie locali e venga incrementata con saggi moderni.

Nei conventi e nelle campagne è molto diffuso il lavoro casalingo, spesso raccolto da grandi ditte che si sviluppano in questo periodo, come la Francesco Broggi, la Frigerio o la Antonietta Meroni, specializzata in riproduzioni dell'antico punto Milano; nel 1900 Luigi Radice, Eugenio Lucini, e Camillo Porro fondano le Manifatture Riunite Merletti (fig.47). In questo periodo inizia effettivamente un processo di innovazione estetica, in particolare dovuta all'opera di Carlo Arnaboldi³⁹⁶, direttore della scuola fino al 1931, che determina lo sviluppo di uno stile locale più riconoscibile, caratterizzato dall'ecclettico accostamento di repertori decorativi rinascimentali e barocchi, perfettamente in tono con la produzione mobiliare della zona. Un momento estremamente propositivo dal punto di vista iconografico, che avrà tra i suoi centri di irradiazione proprio la scuola di Cantù, è quello che risale alla permanenza presso l'istituto del giovane Fausto Melotti, tra le due guerre, e vedrà il giovane artista impegnato nella produzione di disegni moderni per le merlettaie.

Un posto importante nell'economia nazionale occupano le seterie comasche, la produzione delle quali risale a metà del Cinquecento; ma dal punto di vista del disegno rimane per gran parte del secolo inchiodata ad una stanca ripetizione di stili storici, spesso desumendo i propri modelli dalle sete lionesi, e dal punto di vista tecnico era orientata alla produzione di tele e altre armature semplici, producendo articoli per lo più correnti. Per migliorare la qualità a fine secolo verrà anche fondato un Istituto statale per la Tessitura e il Disegno tessile. Ciò non toglie che la produzione tessile comasca sia la più rilevante a livello nazionale e ottenga ottimi risultati all'esposizione voltiana del 1899. Questa nuova attenzione alla forma porterà la seta comasca nei primi decenni del XX secolo al trionfo nel tempio del Déco, l'esposizione parigina del 1925, con gli scialli della Piatti progettati da Nizzoli e le sete di Ravasi.

Il bergamasco storicamente è zona di tessitura, dalla quale trae origine anche una stoffa, la Olona, ed è specializzata in tessuti per usi marinari, per equipaggiamenti militari e

395 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 319-320.

396 Cfr. anche Carlo Arnaboldi, *I merletti di Cantù*, Tip. Gioia, s.d.

tende impermeabili; ai primi del Novecento si colloca l'opera della Contessa Suardi, che oltre a fondare presso il proprio palazzo una scuola specializzata in ricami ispirati all'antico, dà origine ad un sottocomitato³⁹⁷ delle Industrie Femminili Italiane, tra i primi, denominato *Ars Orobiae* (fig.48), che riceveva il sostegno di vari istituti bancari (Cassa di Risparmio, Banca Commerciale, Banca Popolare) e collabora con la Scuola Industriale locale. In particolare viene istituita una scuola domenicale di disegno per le operaie, diretta dal pittore Domenighini, professore della Scuola d'arte applicata all'industria, che accomuna i rudimenti generali del disegno al tema specialistico del disegno per ricamo e merletto.

Altri sottocomitati nascono a Mantova³⁹⁸, nel cui territorio, precisamente nella cittadina di Pomponesco, Giulia Cantoni istituirà nel 1903 un laboratorio piuttosto conosciuto³⁹⁹; e a Cremona, nel 1907, dove almeno inizialmente non si riscontrano lavori tratti che abbiano connotazioni locali: il primo scopo è quello di perfezionare la tecnica ed elevare il gusto delle operaie.

Dell'**area veneta** abbiamo già parlato abbondantemente a proposito di una delle esperienze trainanti della riscoperta delle lavorazioni tessili italiane, quella della scuola di Burano, che riporta agli antichi splendori il pizzo ad ago. Anche quello a fuselli ebbe importanti risultati e conserva tratti locali, e come abbiamo visto viene riportato in auge da Jesurum. Sempre a Venezia un'altra industria artistica, legata a quella del vetro, occupa un posto tra le occupazioni femminili, quella della realizzazione di gioielli e fiori con conterie (fig.50). Una lavorante famosa è la stessa Lady Layard, che ne realizza per beneficenza; ma nel 1902 viene fondata la ditta Grilli e Frigo, che realizza fiori di conterie⁴⁰⁰ e anche a Padova esiste una cooperativa.

Una variante del pizzo ad ago veneziano si lavora inoltre a Cologna Veneta (fig.49), dove venne introdotto da una suora cappuccina di nobile famiglia veneziana, Geltrude dall'Orio, agli inizi del Seicento; se ne ha testimonianza negli arredi sacri del locale

397 Cfr. Antonia Suardi, *Comitato di Bergamo (Ars Orobiae)* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 52-53 e *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. X, A. I, ottobre 1907, pp. 1151 e segg. Tra le oltre ottanta patronesse coinvolte la Contessa Carolina Agliardi (Presidente), Anna Baldini e la Contessa Teresita Malliani (Vice presidenti), Teresa Monzini (Segretaria), Donna Carolina Colleoni (Vice segretaria), Pia Albini, Maria Frizzoni, Maria Legler, Donna Camilla Milesi, e la Suardi stessa, in qualità di delegata per Roma.

398 Il comitato è presieduto da Selene Ferrero De Gubernatis.

399 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. IX, A. I, settembre 1907, pp. 1055 e segg.

400 Cfr. Maria Pezzè Pascolato, *Le industrie femminili venete...* cit., p. 86.

Duomo. A Vicenza, per iniziativa di Clementina Valeri Milani, si costituisce un comitato Ifi⁴⁰¹ che, rintracciata in città una cologneese che ancora conosce la tecnica ormai caduta in disuso, con l'appoggio di Carolina Maraini, avvia nuovamente la lavorazione e gestisce la Società anonima cooperativa del Merletto Antico Punto di Cologna, nata nel 1907⁴⁰².

A Verona invece si avvia una produzione di pizzo all'uncinetto che assume il nome della città⁴⁰³. La scelta di questo strumento denota certamente un uso più corrente del pizzo, che è di più veloce fattura e manutenzione. L'uso dell'uncinetto permette una grande varietà di disegno: esso si compone solitamente di una rete di fondo sulla quale si applicano vari elementi prevalentemente fitomorfi realizzati anche con spighette ornate da pipiolini; questa speciale composizione fa sì che i suoi modelli si possano rintracciare nei pizzi ad ago e a fuselli, specie settecenteschi, dove gli elementi si stagliano abitualmente su una rete di fondo. La trina veneziana fu oggetto anche di un numero della fortunata collana di *Insegnamenti pratici illustrati* di Sonzogno, redatto dalla sua poco conosciuta esecutrice, Laudomia Spazzi Gonevino⁴⁰⁴. Nel 1907 nella stessa città nasce anche un comitato locale delle Ifi, con lo scopo di riportare in auge il lavoro su tulle, un tempo utilizzato dalle donne del luogo per il velo del loro costume. Una lavorazione pressoché perduta tranne che nel borgo di Pescantina, e che viene estesa al tulle nero, più richiesto dalla moda. In soccorso alla nuova istituzione giunge anche la Principessa Giovannelli, che commissiona un abito da ballo⁴⁰⁵.

Sempre in area veneta troviamo la Scuola di Asolo, la cui origine risale al soggiorno asolano di Robert Browning e continua la sua attività in associazione alle Ifi sotto la direzione di Lucia Casale, che lavora principalmente a fili contati, con ispirazione e

401 Ne fanno parte anche: la contessa Carolina Colleoni Bandini (Presidente onoraria e delegata per Roma), la contessa Amalia Quirini Delle Ore, Maria Valeri Zanini, Laura Da Schio. Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana" n. XII, A. I, dicembre 1907, pp. 1413 e segg.

402 Cfr. *Notizie* in "Vita femminile italiana", n. XI, A. III, novembre 1909, p. 1263; Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...cit.*, pp. 91-92.

403 Cfr. Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...cit.*, pp. 92-93

404 Cfr. Laudomia Spazzi Gonevino, *Il pizzo di Verona*, Milano, Sonzogno, 1915; Bianca Rosa Bellomo, Anna Maria Castagnetti, Donatella Granzarolo, Bologna, Nuova S1, 2011.

405 Ne fanno parte: Margherita Colleoni Antona Traversi (Presidente), Isolina Gobbo (Presidente onoraria), Lavinia Bocca Trezza e la contessa Aurelia Cagnoli Montanari (Vice Presidenti), le contesse Emanuella Cartolari Teulada e Luisa Perez Pompei Casati, Lia Poggi Rinaldi, Alisa Forti Cavalieri, Enrichetta Goldschmiedt Consolo, Silvia Betteloni Renzi, Rosina Zamfretta Bertoldi, la contessa Emilia di Serego Alighieri (delegata per Roma). Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. X, A. I, ottobre 1907, pp. 1151 e segg.

tecniche che risalgono ai secoli passati⁴⁰⁶. A Pieve di Soligo⁴⁰⁷ viene istituito da Carolina Amari nel 1907 un comitato IFI, così come a Padova dove, non essendo stati rintracciati ricami tipici, si svolge un'attività di generale educazione del gusto⁴⁰⁸.

Ad Adria, invece, viene fondata nel 1904 da Enrico Nesso un laboratorio di merletti a fuselli.

Anche in **Friuli** si lavora il merletto. Ricordiamo ancora qui i già citati i laboratori istituiti a partire dal 1891 da Cora Slocomb a Fagnana, Brazzà, Martignacco e San Vito di Fagnana⁴⁰⁹. A Cividale, dove opera un comitato delle Ifi, si tenta intanto di avviare una produzione di bavella⁴¹⁰, tessuto ottenuto dallo scarto della lavorazione della seta, il cascame, un tempo utilizzato dalle classi più povere e all'epoca spesso esportato come materia prima. A Udine è attivo un Patronato presieduto da Olga Renier che prevede anche la creazione di giocattoli⁴¹¹, oltre alla Scuola per le figlie del Popolo, istituzione nata presso il palazzo della marchesa Mangilli Foramiti e rapidamente ampliata, che prevede corsi per lavandaie, stiratrici, e per tutti i lavori d'ago dal rammendo al merletto, oltre che di disegno e giardinaggio.

Intorno al 1900 inoltre anche nel territorio di Gorizia si istituiscono scuole, per rinverdire la tradizione del merletto a fuselli che viene importata intorno al Seicento nella zona di Idria (secondo alcuni dalla Boemia, secondo altri dalla vicina Croazia dove si lavorava un merletto russo-bizantino)⁴¹².

In **Emilia Romagna** si apre uno scenario vasto, che culmina con l'esperienza di Aemilia Ars ma non vi si esaurisce, e si radica nel primo dopoguerra con lo sviluppo di una serie di altre "ars" che combinano la prassi del laboratorio e la ricerca di tecniche che recuperano gli apparati decorativi – per lo più medievali – presenti nel territorio,

406 Cfr. Giulia P. Vimercati, *I ricami della scuola di Asolo* in "Domus", n. III, A. II, 1929, pp. 33-36.

407 Ne fanno parte: la contessa Laura Roberti Chemin, Giovanna Paoletti Morone, Caterina Chisini, Maria Marzari, Matilde Sartorio, Augusta Chisini.

408 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg. Ne fanno parte: la contessa Cia Cittadella Giusti (Presidente), Maria Papafava Bracceschi (Vice Presidente), Stefania Omboni, Vittorina D'Ancona, la contessa Luisa Cittadella Vigodarzere, le marchesa Erminia Moschini Dondi Orologio e Consuelo Dondi Orologio Veil, la contessa Francesca Camerini De Fabbi, Elisa Angelelli, Annita Trieste Treves, Margherita Incisa di Camerano, Nanni Giusti, Annita Zaramella, Letizia Pesaro Maurogonato (delegata per Roma).

409 L'intera descrizione dell'iter produttivo e del regolamento si trova in Vittorio Stringher, *L'industria...* cit., pp. 65-69.

410 Cfr. Noemi Nigris, *Le donne del Friuli e le loro industrie*, in *Le industrie femminili...* cit., pp. 61-67.

411 *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. X, A. I, ottobre 1907, pp. 1151 e segg.

412 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 228-229.

come Ars Canusina, Ars Bizantina, Punto di Parma, da un lato, in parallelo con l'incidenza anche tarda, di creature architettoniche come la Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia⁴¹³, scrigno che peraltro a sua volta raccoglie un'importante collezione tessile, o la Rocchetta Mattei nel bolognese.

Ma in area emiliana l'attenzione a questo settore risale a diversi decenni prima, quando la scena culturale è animata dal modenese conte Luigi Alberto Gandini, importante collezionista che agli inizi degli anni Ottanta dona al Museo Civico della sua città, di cui diverrà direttore nel 1900, la propria raccolta tessile⁴¹⁴. Egli si impegna in prima persona in un'intensa attività di studio e ricerca sul costume e la moda del Rinascimento in particolare e sulla storia del tessuto più generale⁴¹⁵, nella catalogazione di importanti collezioni, come quella del direttore del Poldi Pezzoli, Giuseppe Bertini, e a quella dei Musei Civici di Bologna, che lo porta ad essere in contatto con personaggi, come il giovane Rubbiani o la studiosa belga Isabelle Errera, i quali molto influiranno sul panorama tessile tra i due secoli, o come Corrado Ricci e Adolfo Venturi, protagonisti della vita culturale del paese. In un articolo comparso sulla sua "Rassegna d'arte" al momento della morte dello studioso, con il quale intratteneva una corrispondenza⁴¹⁶, Corrado Ricci ricorda delle circostanze particolarmente significative, come il suo interessamento per la realizzazione di campionari di antichi merletti e ricami italiani da inviare a nobildonne tedesche e francesi. Un atteggiamento che si sposa con l'invito alle ricamatrici modenesi affinché si dedicassero in particolare a lavori ripresi dall'antico, e alla partecipazione a diverse esposizioni di carattere industriale (a Roma nel 1887, a Chicago nel 1893, a Torino nel 1898)⁴¹⁷. Abbiamo già parlato inoltre della attività di

413 Cfr. *La Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia. Guida alla collezione*, a cura di Elisabetta Farioli, Reggio Emilia, Musei Civici, 2002.

414 La collezione ha subito recentemente un recupero totale finalizzato alla conservazione dell'allestimento originale messo in opera dal collezionista stesso, ed è stata oggetto di diverse monografie: *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. Tessuti del XVIII e XIX secolo*, Bologna, 1985; Donata Devoti, Marta Cuoghi Costantini, *La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*, Modena, Panini, 1993; Tessy Schoenholzer Nichols, Iolanda Silvestri, *La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, Modena, Musei Civici, 2002; *La collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, a cura di Marta Cuoghi Iolanda Silvestri, Modena, Musei Civici, 2010.

415 Della sua produzione in relazione alla scarsa letteratura coeva, oltre che della sua più generale instancabile attività di consulente per varie istituzioni museali e dei contatti con le istituzioni del tempo si dà conto in Francesca Piccinini, *Gandini, Ricci, Errera: tra culto del Rinascimento e infatuazione per i Primitivi in La collezione Gandini. Tessuti del Medioevo...* cit., pp. 21-33.

416 Cfr. ibidem.

417 Cfr. Gabriella Guandalini, *La raccolta Gandini. Dalla collezione aristocratica al bene museografico*, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena...*, cit., pp. 7-33.

storico del costume del Gandini, che “rovistò” l’Archivio di Stato Estense pubblicando i diversi documenti importanti per ricostruire vita e usanze del Quattrocento, un secolo particolarmente interessante da documentare in quanto *“nelle usanze della vita domestica il medioevo perdurò forse fino al termine del secolo XV, epoca della quale possiamo rintracciare più facilmente memorie, così nessuna meraviglia se queste completano le più antiche, porgendo largo sussidio a ricostruire, con tanti particolari fino ad ora ignorati, la vita privata e pubblica di quei tempi”*⁴¹⁸.

Aemilia Ars non nasce come un semplice tentativo di istituire un laboratorio di merletto, ma quale complessa esperienza che prende ad esempio le *guild* inglesi, dove diversi artisti partecipano a una progettazione che investe diversi campi: arredo, legatoria, decorazione murale, lavori femminili. La sua genesi è del resto esplicita: il primo nucleo del laboratorio si forma nella seconda metà degli anni Ottanta, in occasione del contrastato recupero della medievale chiesa di San Francesco da parte di un gruppo di appassionati legati alla locale Deputazione di Storia Patria, attorno alla quale gravitavano Corrado Ricci e Alfonso Rubbiani. Romualdo Pantini⁴¹⁹ ricorda anche come

“la brigata bolognese, liberandosi dal gravame degli studi e dei raffronti archeologici, si spandeva per le pendici dell’Appennino e ricercava con cura d’amore i fiori più umili della flora paesana e ne scrutava con occhio nuovo «le gentilezze geometriche»”.

Aemilia Ars dunque coniuga con la riscoperta del patrimonio storico artistico locale, le più aggiornate istanze floreali ormai diffuse in Europa, ma i suoi esponenti non sono solo affascinati da Ruskin e dai preraffaelliti, ma conoscono e riflettono anche sul più razionale recupero di Viollet Le Duc⁴²⁰. Viene dunque a delinearsi, anche in questo

418 Cfr. Luigi Alberto Gandini, *Tavola, cantina e cucina della corte di Ferrara nel Quattrocento. Saggio storico*, Modena, Soliani, 1889, pp. V-VIII.

419 Cfr. Romualdo Pantini, *Aemilia Ars*, estratto da “Nuova Antologia” del 18 ottobre 1902.

420 Cfr. in particolare sulla figura di Rubbiani e sulla contestualizzazione del suo operato Ezio Raimondi, *Alle origini dell’Aemilia Ars. Ideologia e poetica*, in *Aemilia Ars. Arts and crafts a Bologna 1898-1903*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, A+G, Bologna, 2001, pp. 21-30, e sui rapporti con le teorie neomedievaliste europee e il revival delle arti applicate Sandro Scarocchia, *Aemilia Ars tra arte e industria. La formazione della Kunstindustrie a Bologna e in Emilia Romagna in Industriartistica bolognese. Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti*, a cura di Carla Bernardini, Marta Forlai, Bologna, Silvana, 2003, pp. 9-15; Carla Bernardini, “Aemilia Ars”, *le arti decorative, il Rinascimento, la storia, il museo in Municipio, Nazione ed Europa fra l’età di Mazzini e l’età di Carducci. Scrittura ed immagine nella ricognizione della memoria storica come identità*, atti della giornata di studi del 9 febbraio 2006, a cura di Ilaria Calisti e Leonardo Quaquarelli, Bologna, I Libri di Emil, 2008, pp. 53-90.

campo, il problema dell'impatto dell'Art Nouveau sull'artigianato italiano. Leggendo i resoconti di quella che fu certamente la più importante palestra dove gli artieri italiani avrebbero dovuto esercitare il nuovo stile, cioè l'Esposizione di Torino del 1902, emerge piuttosto chiaramente che l'adesione alle istanze moderniste è piuttosto superficiale, se si escludono alcuni casi emblematici. Ma anche laddove l'assimilazione è più convinta, come nel caso di Aemilia Ars, germinata dalla profonda suggestione che le idee sviluppate in ambito britannico generarono in Rubbiani e compagni⁴²¹, il merletto assorbe temporaneamente i caratteri naturalistici tipici della nuova arte, espressi nei disegni originali creati da Rubbiani e Casanova, ma, come dimostra il volume curato da Lina Cavazza con la prefazione di Elisa Ricci, pubblicato da Bestetti e Tuminelli nel 1929⁴²² (dove si raccolgono le immagini di oltre trecento cinquanta lavori della scuola) al loro fianco persiste in maniera preponderante la copia di antichi modelli e di esemplari ritrovati nei musei, dove le arti figurative offrono importanti documenti visivi dell'epoca dello sviluppo di queste lavorazioni, il Cinquecento. Questo accade peraltro nella maggior parte delle realtà simili, e si ripete tra le due guerre quando gli episodi di reinterpretazione in chiave déco o geometrica delle lavorazioni tessili tradizionali o locali non si contano; si compiono tentativi anche in casi in cui la realizzazione tecnica e l'iconografia prescelta concorrono insieme a conferire caratteri di originalità ad una lavorazione, come nel caso del Punto di Parma, ma essi difficilmente fanno breccia nel cuore del pubblico, e finiscono per rappresentare solo un fugace passaggio all'interno della sterminata produzione "in stile", che va di pari passo con quella di arredi e suppellettili dello stesso tipo. La persistenza degli antichi modelli recuperati in questo periodo è comunque davvero formidabile, e rientra ancor oggi nei cataloghi di molti produttori, così come periodicamente si ripresenta sulle passerelle. L'esperienza di cooperazione di Aemilia Ars però avrà nella forma originaria una vita molto breve, nonostante il grande successo e gli unanimi plausi riportati in occasione di Torino 1902, che rappresenterà la sua consacrazione. Dopo il 1903 infatti a sopravvivere sarà solo il laboratorio di merletto, che già le preesisteva, guidato dalla contessa Lina Bianconcini Cavazza⁴²³. Il laboratorio, in rapporto con le Ifi⁴²⁴, riesce a crearsi un

421 Cfr. in proposito Orsola Ghetti Baldi *Arts and Crafts a Bologna in Aemilia Ars. Arts and crafts a Bologna...* cit., pp. 41-87.

422 Cfr. *Aemilia Ars*, Milano-Roma, Bestetti e Tuminelli, 1929.

423 Altre patronesse coinvolte saranno la contessa Maria Pasolini Ponti, la contessa Carmelita Zucchini Solimei, Maria Chautré Bedot. La cooperativa è presieduta dal marito della Bianconcini, Francesco

mercato piuttosto vasto, specie negli Stati Uniti. I fini sono quelli di emancipazione economica della donna e di elevazione del gusto delle lavoratrici delle classi meno agiate, che devono unire al rispetto di elevatissimi standard tecnici la “*bontà artistica*” di una proposta elaborata a partire dallo studio del proprio patrimonio artistico. I fini del laboratorio emergono chiaramente anche da questo stralcio del testo programmatico:

“I°. Introdurre nella città e regione un’industria sussidiaria per le lavoratrici, che non abbiano lavoro costante, senza distoglierle dalla famiglia, e offrire un mezzo di discreto guadagno a quelle che o per la malferma salute o per la cura delle faccende domestiche non possono assentarsi dalla casa.

II°. Migliorare il gusto di queste lavoratrici, col ritorno allo studio dei buoni modelli antichi, in modo che, perfezionate tanto nel disegno, quanto nella pratica del punto, possano facilmente adattare l’intelligenza e l’abilità loro, a quanto via via di nuovo può essere portato dal gusto moderno.

*Evidente deve risultare la superiorità dei nostri lavori sui ricami dello stesso genere, che sono pure in commercio. Quindi l’opera delle esecutrici deve essere perfetta, come perfetta la materia di tela e di rete che noi somministriamo.”*⁴²⁵

Va ricordato inoltre a Budrio il laboratorio di Gismonda Menarini, anch’esso in contatto con le Ifi⁴²⁶.

Nel 1887 Maria Pasolini Ponti, che abbiamo già incontrato come attivista del movimento femminile, istituisce nella sua tenuta di Coccolia, nel Ravennate, una scuola di merletto a fuselli per le piccole contadine⁴²⁷, poi associatasi alle Ifi, che fabbrica tra l’altro una coperta per la regina Margherita. La lavorazione viene però introdotta ex novo, non essendo stata identificata alcuna produzione tipica da restaurare, e i merletti venivano venduti a mercanti canturini (fig.51).

Nella seconda metà dell’Ottocento si ha notizia, nella zona di Forlì, di un’intensa produzione di macramé in seta⁴²⁸, ripresa (non solo in seta ma anche in cotone e flanella) nel laboratorio di Savignano promosso da Luisa Spalletti Rasponi, dove si

Cavazza.

424 Articoli molto lusinghieri sono tributati all’istituzione bolognese da “Vita femminile italiana”, che diventa il bollettino della cooperativa dal 1907: Lucia, *Aemilia Ars* in “Vita femminile italiana”, n. 1, A. 1, gennaio 1907, pp. 50-58.

425 Cooperativa *Aemilia Ars*, *Ricami su tela a punto antico in Bologna*, citato in Lucia Petrali Castaldi, *L’opre leggiadre...* cit., pp. 108-109.

426 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in “Vita femminile italiana”, n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg.

427 Come per i laboratori di Cora Slocomb Savognan di Brazzà, cfr. Vittorio Stringher, *L’industria...* cit., pp. 69-70, ma anche Maria Pasolini Ponti, *Piccole industrie femminili in Romagna* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 93-97.

428 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L’opre leggiadre...* cit., pp. 122.

producono anche i ricami a treccia che ornavano tradizionalmente le coperte da buoi⁴²⁹ (fig.38), e tele stampate romagnole⁴³⁰. Per quanto riguarda queste ultime la produzione sarà particolarmente felice nel primo dopoguerra grazie all'opera della famiglia Visini di Meldola (Forlì), che avevano goduto ai loro inizi dell'appoggio della stessa Spalletti Rasponi, la quale era proprietaria anche di un laboratorio di mobili rustici a Sant'Arcangelo di Romagna.

Sempre in Romagna, va ricordata la scuola fondata nel 1897 a Rimini da Anita Sangiorgi che ispira la propria produzione a tecniche e disegni antichi⁴³¹. E ancora il laboratorio Malagola⁴³² di Bologna che si occupa applicazione e ricami su tela d'oro. Sempre a Bologna la contessa Isolani Beccadelli elabora nel laboratorio di sua fondazione il punto di Bologna, una tecnica all'uncinetto che permette di avvicinarsi all'aspetto del merletto ad ago e prende a modello i bassorilievi bizantini⁴³³.

In **Toscana**⁴³⁴ la tradizione artigianale era molto forte e fu favorita già dalle politiche economiche preunitarie. Dal punto di vista tessile non si poteva prescindere dalla grande tradizione rinascimentale della tessitura serica, il cui volume si era notevolmente ridotto nell'Ottocento, quando l'attività era fortemente disseminata sul territorio⁴³⁵. Nonostante ciò si giunse a livelli di eccellenza: Giuseppe Lisio, allievo dei milanesi Osnago, fondò a Firenze una tessitura che fornì in seguito i tessuti per il Vittoriale⁴³⁶. L'altra produzione tipica è naturalmente quella dei pannilana, che aveva il suo fulcro nel

429 Cfr. Maria Pasolini Ponti, *Piccole industrie femminili...* cit., e Bianca Rosa Bellomo, Cristina Notore, Paola Paglierani, *Ricami a treccia di Savignano*, Bologna, Nuova S1, 2007.

430 Il centro di questa lavorazione fu Faenza. Si tratta di tele grezza di canapa o bavella decorata a impressione tramite stampi di legno intagliati a mano in una miscela color ruggine, detta *rezna* in romagnolo, le cui componenti erano tenute segrete. La tecnica è molto antica e fu usata in passato soprattutto per coperte da letto e coperte per i buoi. Cfr. in proposito anche Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., p. 148, che ricorda anch'esso la raccolta Visini.

431 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., pp. 30 e segg.

432 Cfr. Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., pp. 228-229.

433 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., p. 64.

434 Cfr. Matilde Gioli Bartolommei, *Le industrie femminili a Firenze*, in *Le industrie femminili italiane...* cit., pp. 133-161.

435 Per una panoramica generale della produzione tessile ottocentesca, in particolare a Firenze, cfr. Valeria Pinchera, *La moda in Italia e in Toscana. Dalle origini alla globalizzazione*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 80-90.

436 Su Giuseppe Lisio e la sua tessitura cfr. Antonio Bruers, *Giuseppe Lisio. Un maestro dell'arte della seta*, Roma, Bardi, 1946; *Antica e nuova arte della seta nei tessuti Lisio. Notizie storiche e geografiche*, Firenze, Vallecchi, 1956; Paola Marabelli, Serena Venturi, Fondazione Lisio Arte della Seta, 1906 – 2006. *Cento anni di tessuti Lisio*, S.l., Gruppo Editoriale, 2006; Agnese Avena, *La fondazione "Arte della seta Lisio". Storica azienda fiorentina* in "La Casana", n. 1, A. 50, 2008, pp. 34-41.

pratese, dove venne introdotta la lavorazione meccanica nel 1820 grazie a Giovanni Battista. Mazzoni.

Per quanto riguarda il ricamo, molte e diverse sono le produzioni tipiche che fiorirono nel periodo esaminato: dal punto antico fiorentino al punto pisano, soprattutto declinazioni diverse di punti tagliati. In particolare a Firenze troviamo la Ditta Navone⁴³⁷, che rappresentava una delle più conosciute realtà del ricamo fiorentino, con la sua ultra-centenaria attività (1870-1978). Il torinese Francesco Navone (1837-1899) inizialmente costituì con Emanuele Campodonico, l'unico commerciante professionista di merletti di Rapallo, terra di fuselli, una società che rilevò alla morte del socio, nel 1870. Ma il fiorentino intuì anche le potenzialità del merletto veneziano, diventando concessionario della scuola di Burano, ed importava merletti fiamminghi, recandosi stagionalmente a Parigi. In occasione della partecipazione all'Esposizione di Sant Louis del 1904, dove i suoi lavori ottennero una medaglia d'oro e si fecero largo nel mercato americano, instaurò un rapporto commerciale anche con la contessa Gabriella Spalletti Rasponi, frequentatrice del suo negozio, assorbendo la produzione di ricami su filet dei laboratori da lei fondati a Lucciano e Quarrata, in provincia di Pistoia, in seguito rilevati dalla ditta fiorentina. L'attività di Navone fu sempre contraddistinta dalla ricerca di alti standard qualitativi sia nell'esecuzione che nel disegno, avvalendosi di disegnatori che fornivano modelli originali, tra i quali Pini, impiegato anche presso le Manifatture di ceramiche Cantagalli, e la figlia Ester.

Nel 1891 fu fondata inoltre in città, eleggendo a modello l'analogo istituto romano, una Scuola femminile d'arti e mestieri⁴³⁸, presieduta dal 1898 da Piero Ginori Conti. Ai primi del Novecento la scuola contava circa seicento alunne tra i 9 e i 15 anni, alle quali erano impartite lezioni di taglio e cucito, rammendo, stiratura, oltre che di francese, italiano, contabilità e disegno. Alla riorganizzazione dell'attività scolastica contribuì anche Carolina Amari⁴³⁹, figlia dello storico Michele Amari, che nella sua villa di Trespiano (Firenze), organizza con la madre e le sorelle un laboratorio che aveva “

437 L'archivio della Ditta Navone, non ancora riordinato, così come la collezione tessile della famiglia e altri materiali pertinenti all'attività della ditta, sono conservati presso Palazzo Davanzati a Firenze, e sono stati recentemente oggetto dello studio Santina Fortunato, *La ditta di merletti e ricami Francesco Navone...* cit.

438 Cfr. Carolina Amari, *Scuola professionale femminile di Firenze in Operosità femminile...* cit., p. 239; 1893-1993. *Dalla Scuola d'Arti e Mestieri all'Istituto Tecnico Femminile Principe Piero Ginori Conti*, Firenze, Agipress, 1993.

439 Cfr. R. C. O., *Francesca e Carolina Amari* in “Vita femminile italiana”, n. XII, A. III, dicembre 1909, pp. 1333-1335.

intendimenti più artistici che industriali poiché si propone di raccogliere e copiare campioni di punti e disegni antichi e rari” e dove alle operaie si chiede solamente “*esattezza ed intelligenza artistica*”⁴⁴⁰, per realizzare i lavori che erano venduti per lo più a New York, dove la Amari, incaricata dalla cooperativa, fondò la Scuola d’Industrie Italiane⁴⁴¹ per le immigrate italiane, in collaborazione con il Consolato italiano e una serie di istituti di beneficenza⁴⁴².

Nel 1904 in città fu istituito un sottocomitato delle Industrie Femminili Italiane, presieduto dalla Marchesa di Montagliari; l’attività iniziò proprio dalla ricerca in musei e collezioni private di modelli ai quali ispirarsi. Il comitato, oltre che sull’opera della Spalletti e della Amari, poteva contare sul contributo di Edith Bronson Ruccellai che promosse la lavorazione delle paglie a Campi Bisenzio e sulla tessitura dei buratti all’Antella⁴⁴³ nel laboratorio di Virginia Nathan⁴⁴⁴ (fig.52), che riscoprì il punto antico fiorentino e lo applicò anche all’abbigliamento. Ma anche Amelia Pincherle Rosselli⁴⁴⁵ fondò un laboratorio dove si realizzavano tappeti in treccia di paglia.

Va sottolineato ancora una volta il ruolo che ebbe il collezionismo nel rinnovamento delle arti applicate e nel revival di antiche tecniche e iconografie. Firenze vide nei decenni presi in considerazione il formarsi di importanti collezioni, da quelle di Stibbert⁴⁴⁶, a quella dei Carrand⁴⁴⁷, o ancora quella già menzionata dei Ruccellai.

440 Carolina Amari, *Scuola Carolina Amari Trespiano, Firenze in Operosità femminile...* cit., p. 240.

441 Carolina Amari faceva parte del Comitato esecutivo con Florence Colgate, Elisabeth S. Williams, Gino C. Speranza e il Console d’Italia Conte Raybaudi Massiglia. Sulla figura di Carolina Amari cfr. Ivana Palomba, *L’arte ricamata. Uno strumento di emancipazione femminile nell’opera di Carolina Amari*, Maniago, Premio LaFilanda, 2011.

442 Cfr. R.C.O., *Francesca e Carolina Amari...* cit.

443 Cfr. Statistica industriale n. 6, Camera di Commercio di Firenze, Comitato delle Industrie Femminili, 1907, trascritta in Santina Fortunato, *La ditta di merletti e ricami Francesco Navone...* cit.

444 Virginia Nathan Mieli, moglie del sindaco di Roma (1907-1913) Ernesto Nathan, è un’importante figura dell’emancipazionismo di quel periodo, divenne anche ispettrice scolastica. Oltre al laboratorio fiorentino, era implicata in diverse iniziative filantropiche a Roma, dove fondò le Colonie Marine per adulte, e collabora al Protettorato femminile Occupazione e Lavoro, oltre che con la Scuola Mazzini, gestita dalla famiglia Nathan, che a Mazzini era particolarmente legata, dove Virginia apre nel 1895 una sezione dedicata alle ragazze del popolo.

445 Amelia Pincherle Rosselli (Venezia, 1870-Firenze 1954) scrittrice impegnata in ambito emancipazionista, sulla sua figura cfr. Amelia Pincherle Rosselli, *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna, Il Mulino, 2001; Gianfranco Taglietti, *Le donne di casa Rosselli. Amelia Pincherle, Marion Cave, Maria Todesco, Amelia junior e Carlo Rosselli*, Cremona, Persico, 2008; Giovanna Amato, *Una donna nella storia. Vita e letteratura di Amelia Pincherle Rosselli. Tragico tempo, chiaro il dovere*, Firenze, Alinea, 2011 in “Q/CR. Quaderni del Circolo Rosselli”, n. 1, 2012, Firenze, Alinea, 2012.

446 Cfr. *Frederick Stibbert gentiluomo, collezionista e sognatore*, Firenze, Polistampa, 2000; Simona Di Marco, *Frederick Stibbert. 1838-1906: vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008.

Per quanto riguarda il resto del territorio, possiamo ricordare un laboratorio che si dedicò al recupero di disegni antichi a San Piero a Sieve, nel Mugello⁴⁴⁸. A Pisa fu istituito inoltre un secondo comitato, presieduto da Teresa Benzioni, dove presenziava anche la sorella di Girolamo Marcello, contessa Teresa Marcello Agostini Della Seta⁴⁴⁹, anch'essa come la madre Andriana attivamente impegnata in ambito associazionistico. A Pisa nell'estate del 1903 si elaborano, ispirandosi a ricami di origine spagnola di proprietà delle famiglie del luogo, dei ricami a giorno, con una lavorazione che sarà detta punto pisano (o scala, o colonnette) che, dopo che Margherita di Savoia ne acquistò i primi saggi, avrà notevole fortuna⁴⁵⁰ (fig.53).

Nel Pistoiese⁴⁵¹ già prima di quest'epoca era piuttosto sviluppata la manifattura di lavori ad ago e di fiori realizzati con bozzoli di seta e penne destinati all'abbigliamento⁴⁵². Già nel 1876 peraltro la principessa di origine francese Fanny Champagny Rospigliosi, coadiuvata da alcune religiose, organizza una scuola di beneficenza a Lamporecchio, dove si insegna anche il ricamo. Tra le realtà più interessanti in questa zona è

447 Cfr. *Tessuti italiani del Rinascimento. Collezioni Franchetti, Carrand*, catalogo della mostra tenuta a Prato, Palazzo Pretorio, 24 settembre 1981-10 gennaio 1982, a cura di Rosalia Bonito Fanelli, Paolo Peri, Firenze, Officine grafiche, 1981; Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, *La genesi della collezione Carrand (1820 – 1888)* in *Arti del medio evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 20 marzo-25 giugno 1989, Firenze, Museo nazionale del Bargello, 1989, pp. 39-132; *Bordi figurati del Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, a cura di Paolo Peri, Museo Nazionale del Bargello, 1990, Firenze, Museo nazionale del Bargello, 1990; *I ricami dal XIV° al XVII° secolo nella collezione Carrand*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1991) Firenze, Museo nazionale del Bargello, 1991.

448 Cfr. Rina Maria Pierazzi, *L'arte di Aracne* in "Vita femminile italiana", n. I, A. II, pp. 137 e segg.

449 Cfr. Driade, *Le nostre industrie femminili...* cit. Su Teresa Agostini Della Seta cfr. *Fuori dall'ombra. Studi di storia delle donne nella provincia di Pisa, secoli XIX° e XX°*, a cura di Elena Fasano Guarini, Annamaria Galoppini, Alessandra Peretti, Pisa, Plus, 2006, p. 101.

450 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. VII-VIII, A. I, luglio-agosto 1907, pp. 898 e segg.; Giulia D'Achiardi, *Intorno al punto pisano saraceno delle I.F.I.* in "Notizie d'arte. Bollettino dell'Associazione per l'arte in Pisa", n. 1, A. 3-5, 1913, pp. 4-6; Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., p. 349.

451 La zona, estremamente produttiva in questo settore, è stata oggetto di diverse pubblicazioni monografiche, come Claudio Giorgetti, Federica Mabellini, *Dipinti ad ago. L'arte del ricamo dalle origini al Punto Pistoia*, Lucca, Pacini Fazzi Editori, 1995; sul clima che si respirava nel pistoiese nel campo dei lavori femminili cfr. anche Giovanni Chelucci, *Cultura eclettica "fin de siècle" e residenze d'élite. Tre episodi a confronto: le ville di Vaioni, Papiano e Cozzile* in *Le dimore di Pistoia e della Valdinievole. L'arte di abitare tra ville e residenze urbane*, a cura di Emilia Daniele, Associazione dimore storiche italiane. Sezione Toscana, Firenze, Alinea, 2004, pp. 103-112. Per quanto riguarda la manifattura tipica più famosa vanno ricordati Adele Della Porta, *Ricamo di Casalguidi. Insegnamento pratico illustrato*, Milano, Sonzogno, 1915; AA. VV., *Il ricamo di Casalguidi*, Comitato Fiera di Casalguidi, 1994, Paolo Peri, *Storia e arte del ricamo. Il punto di Casalguidi*, Pistoia, Settegiorni, 2007, pp. 97-105.

452 Cfr. *Relazione dello stato dell'arti e manifatture della città di Pistoia, 1768*, in appendice a Giuseppina Carla Romby, *Arti e manifatture pistoiesi nel '700*, in "Pistoia programma", n. 19, A. 4, gennaio-febbraio, 1981, pp. 18-35.

probabilmente il laboratorio Morelli di Casalguidi, dove si elabora l'omonimo punto, con l'aiuto di Carolina Amari, prendendo spunto dalle decorazioni lapidee delle chiese di Pistoia, Firenze e Lucca. Nella zona in questo periodo nascono anche i laboratori patrocinati dall'americana Laura Merrick⁴⁵³, che istituisce la Scuola Merletti e Ricami di Lamporecchio, e da Alessandra Marchetti Ducceschi, già collezionista⁴⁵⁴. Si lavora abbondantemente anche con la tecnica del ricamo su rete a modano, particolarmente in auge in quel periodo, specie nella zona di Lucciano e Quarrata, dove Gabriella Spalletti Rasponi⁴⁵⁵, in seguito prima presidentessa del Consiglio delle Donne Italiane, apre la scuola laboratorio presso la sua villa di Lucciano nel 1897, la cui produzione come abbiamo visto è destinata ad essere assorbita principalmente dalla ditta fiorentina di Francesco Navone. L'apertura di un laboratorio, spesso, determina nel tempo l'apertura di altre strutture, talvolta impiantate da artigiane che avevano ricevuto la loro formazione presso il primo, e modifica l'economia locale. Tale fenomeno fu particolarmente sentito nel pistoiese, dove nacquero moltissime ditte che gestivano il taglio dei manufatti e la loro lavorazione a domicilio da parte di operaie ognuna specializzata in una particolare operazione, e si occupavano della distribuzione. I laboratori pistoiesi potevano contare sui movimentati mercati fiorentini e sullo sviluppo balneare della vicina Versilia per smerciare i propri manufatti, che nel tempo sono stati commercializzati ovunque spesso proprio sotto il nome di "ricami fiorentini".

Ad Arezzo, sulla base di antichi ricami cinquecenteschi rinvenuti in tombe e in collezioni private, alcune donne cercarono di recuperare una lavorazione diffusa in quel territorio nell'antichità, basata su punti incrociati, ma non riuscirono farla attecchire in città. Grazie ad un'iniziativa della Brigata aretina degli amici dei monumenti, nel 1926 si costituì però un comitato per la promozione di questo ricamo, realizzato su tele grezze tessute in Umbria utilizzando motivi ispirati alle decorazioni presenti in dipinti e

453 Sulla figura di Laura Merrick cfr. Simone Martini, *Un'americana in Valdinievole. Laura Towne Merrick e la sua villa a Papiano* in Emilia Daniele, Associazione dimore storiche italiane. Sezione Toscana (a cura di), *Le dimore di Pistoia...* cit., pp. 113-116; Federica Mabellini, *Segui la treccia, trovi il ricamo. La decorazione ad ago a Pistoia dalle origini al Novecento*, Pistoia, Confartigianato, 2010; Michela Cammilli, *Laura Towne Merrick a Papiano. La cultura anglo-americana in Toscana alla fine dell'Ottocento*, Cerreto Guidi, Lineagrafica, 2012.

454 La sua collezione fu esposta alla Mostra d'arte antica di Pistoia nel 1899 (Cfr. *Esposizione di Arte Antica. Pistoia. Catalogo 1899*, Pistoia, Flori, 1899).

455 Cfr. su questa figura Umberto Foschi, *La contessa Gabriella Spalletti Rasponi, pioniera del femminismo italiano* in "Studi romagnoli", n. 44, 1993, pp. 392-409.

monumenti locali⁴⁵⁶. A Volterra si diffuse invece un antico ricamo a fili contati definito appunto Punto di Volterra, caratterizzato dall'impiego di fili dorati, ad opera di un comitato presieduto dalla marchesa Corinna Civelli Ginori Lisci, che dopo il primo conflitto divenne un'importante esponente dell'associazionismo fascista⁴⁵⁷.

A Siena, dove peraltro si lavorava anche a fili contati ed esisteva una tradizione merlettaia che si tentò di far rivivere⁴⁵⁸, si svilupparono dei fenomeni simili: il primo fu una lavorazione di nappe e frange avviata tra due secoli da Camelia Bartolazzi, che prese spunto da quelle raffigurate in un affresco del Lorenzetti presente in città; l'altro non aveva riferimenti diretti in lavorazioni tessili diffuse del passato ma fu costruito ex novo a partire dal patrimonio ornamentale disponibile nel territorio, non limitandosi a quelli senesi ma cercando ispirazione ad esempio dall'Abbazia di San Antimo, e vide anche in questo caso la presenza di un comitato promotore legato al Consiglio Donne Italiane, capeggiato dalla signora Maria Martini Mari (il gruppo nacque nel 1921 ma si ispirava al fenomeno precedente), che assunse il nome di Senensis Ars⁴⁵⁹.

Per quanto riguarda i merletti, si può ricordare che a Viareggio Guglielmina Giusti Strozzi fondò nel 1898 una cooperativa di merletti per le mendicanti che fu tra le prime in Toscana. Nacquero anche lavorazioni fortemente connotate in senso territoriale, come quella del Punto Ardenza, introdotto a Livorno da Maria Kaiser Parodi Orlando, o il merletto di Sansepolcro. Qui nacque in questo periodo una tradizione artigianale che fu celebrata e riscoperta anche nella contemporaneità. Le vicende che ne determinarono lo sviluppo furono narrate, anche per la loro natura, con un garbo quasi fiabesco già all'epoca⁴⁶⁰, e videro due signorine di buona famiglia apprendere la tecnica del merletto da una ex carcerata che a sua volta pare l'avesse appresa da una suora belga⁴⁶¹. Ciò che

456 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 34-35.

457 Sul ricamo di Volterra cfr. Antonietta Monzo Menossi, *Volterrano 2006*, s.l., s.n., 2007. Sulla marchesa Ginori Conti e il suo impegno politico cfr. Helga Dittrich-Johansen, *Le militi dell'idea: storia delle organizzazioni femminili del Partito nazionale fascista*, Firenze, Olschki, 2002; Eadem, *Per la Patria e per il Duce. Storie di fedeltà femminile nell'Italia fascista* in "Genesis: rivista della Società italiana delle storiche. Patrie ed appartenenze", vol. 1-2, 2002, Viella, 2002, pp. 125-156; Gigliola Gori, *Italian Fascism and the Female Body. Sport, Submissive Women and Strong Mothers*, Londra, Routledge, 2004, p. 57.

458 Cfr. F.B.P. (Fabio Bargagli Petrucci), *Trine senesi*, estratto da "Arte e Storia", n. 7-8, 15-30 aprile 1899, Firenze, 1900.

459 Cfr. *Punto Siena. Insegnamento pratico illustrato*, Milano, Sonzogno, 1935; Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit, pp. 430 e 441.

460 Cfr. Elisa Ricci, *Antiche trine italiane. Trine a fuselli...* cit., pp. 17-18, e Elisa Ricci, *Le trine di Sansepolcro*, in "Casabella", n. II, A. II, febbraio 1929, pp. 17-20.

461 La vicenda è stata ricostruita in Anita Chersi Casini, *Ginna Marcelli e il merletto di Sansepolcro*,

appare interessante è la modalità della messa in produzione. Pare che le sorelle Adele e Ginna Marcelli, le capostipiti di questa tradizione, prima di aprire il loro laboratorio, in seguito affiliatosi alle IFI, intrapresero intorno alla fine degli anni Novanta del secolo uno studio sistematico delle varie tecniche italiane per comprendere a fondo la tecnica del merletto a fuselli, e sulla base di questi studi e dello smontaggio di pezzi antichi si dedicarono alla realizzazione di schemi tecnici per nuovi merletti, sia secondo la tecnica a nastro continuo, tipica dell'area milanese, sia quella veneziana e genovese, e in seguito, con l'ingresso dell'attività del marito di Ginna Marcelli dopo la fine del primo conflitto, sarto con velleità di disegnatore, assunse tratti di più marcata originalità, accogliendo motivi tratti dai monumenti della città. La produzione fu premiata con la medaglia d'oro già nel 1906, in pochi anni aumentò fino a raggiungere il migliaio di operaie, entrando in declino a partire dagli anni Trenta, dopo che la crisi del 1929 contrasse il mercato americano aperto da Carolina Amari e Beatrice Lyle Smith, a sua volta patronessa di un laboratorio che produceva tele casalinghe e ricami a colori ad Anghiari.

In **Umbria**⁴⁶² il numero di laboratori e di esperienze organiche ai meccanismi finora analizzati era sorprendentemente alto. Il testo che presentava il comitato di Perugia nel catalogo delle Industrie femminili italiane sottolineava il legame artistico di questa terra con il Medioevo e "*l'aureo quattrocento*", fattore che indubbiamente fungeva da catalizzatore per iniziative come quelle da noi descritte. In particolare il lavoro artigianale simbolo di questa vetustà era il tessuto a trame lanciate, la cui una tradizione risaliva almeno al medioevo; stoffe di questo tipo apparivano dunque anche nei dipinti del Quattrocento: ciò aumentava esponenzialmente il fascino di questi oggetti agli occhi di coloro che volevano resuscitare le arti applicate ed erano suggestionati dall'amore per i primitivi. A riportare l'attenzione su questa produzione fu in particolare il pittore Mariano Rocchi, ricordato anche da Paolo Toschi come il maggior esperto in proposito⁴⁶³. Egli radunò un'imponente collezione di questi manufatti (fig.55), presenti

Città di Castello, Petrucci, 1996. Cfr. anche *Cinque secoli di merletti europei. I capolavori*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Consorzio Merletto di Burano, Venezia, 1994, p. 140.

462 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 165-188; Eadem, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 506-507; *La tessitura e il ricamo*, a cura di Maria Luciana Buseghin, Perugia, Electa-Editori Umbri, 1992.

463 Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., p. 146, che si sofferma a lungo su questa produzione delineando il panorama dei tessuti popolari italiani. Sulla sua figura cfr. Chiara Silvestrini, *Mariano Rocchi antiquario. Il commercio d'arte sull'asse Perugia-Roma tra Otto e Novecento*, Perugia, EFFE, 2008.

in misura limitata anche al South Kensington Museum⁴⁶⁴, li studiò e tentò di darne un catalogo storico⁴⁶⁵, sulla base di documenti d'archivio e della loro rappresentazione delle fonti iconografiche. L'articolo di Alessandro Bellucci pubblicato su "L'arte" nel 1905 riassume del resto il dibattito intorno a questi tessuti, che attirarono le attenzioni del Bertini, il quale ne riconobbe uno nel *Cenacolo* di Leonardo; il Gandini ne individuò a Ferrara e nel Mugello; la loro ricomparsa avvenne ad opera del comitato delle Ifi "Ars Umbra", che si occupò proprio del recupero della tessitura⁴⁶⁶, con l'interessamento della contessa Mary Montgomery Gallenga Stuart e in seguito della marchesa Maria Torelli Faina. La posizione dell'Umbria quale crocevia tra alcune delle aree chiave per quanto riguardava la riscoperta del ricamo e del merletto in Italia, come Toscana, Emilia Romagna, Lazio si evidenziò peraltro con l'organizzazione della Mostra senese di lavori femminili tenutasi a Siena del 1912⁴⁶⁷ e organizzata da alcune dame del luogo⁴⁶⁸. Qui si raccolsero le testimonianze delle più importanti esperienze di riqualifica e innovazione avvenute in quegli anni: dalla trina Ardenza al ricamo di Palestrina, fino al ricamo di Casalguidi, accanto all'operato di scuole e istituzioni locali ma anche di singole ricamatrici e merlettaie, e a oggetti antichi "*meravigliosamente lavorati dalle donne della rinascenza*", e a oggetti "*d'arte pura*" secondo uno schema che dalla mostra fiorentina del 1871 in poi è ormai consueto.

Nel 1908 Alice Hallgarten⁴⁶⁹, moglie americana del barone Leopoldo Franchetti⁴⁷⁰, fondò a Città di Castello il laboratorio di tessitura "Tela Umbra", dove le contadine,

464 Cfr. Arth. Jahn Rusconi, *Antichi tessuti perugini* in "Vita femminile italiana", n. IV, A. I, aprile 1907, pp. 411-418.

465 Cfr. Alessandro Bellucci, *Un'antica industria tessile perugina* in "L'arte", n. 15, A. VIII, 1905, pp. 113-119; Isabella Errera, *Tessuti perugini*, in "Emporium", n. 136, Vol. XXIII, 1906, pp. 277-285; Mariano Rocchi, *Arte e simbolismo degli antichi tessuti perugini*, estratto da "Il folklore italiano", fasc. I-II, A. V, 1930.

466 Cfr. *Le industrie femminili a Perugia* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 165-175.

467 Cfr. Virginia Colucci, *Mostra d'arte femminile a Siena* in "Vita d'arte", n. 52, vol. IX, A. V, aprile 1912, pp. 139-147.

468 La contessa Bianca Chigi Saracini, che ne fu la promotrice, la marchesa Ditta Albergotti, la contessa Elisa Fineschi Piccolomini, Maria Griccioli d'Arcourt.

469 Cfr. Aurelia Josz, *Fiammella Francescana*, in "Nuova Antologia", fasc. 990, serie V, vol. CLXIV, 16 marzo 1913, pp. 278-285; Anna De Vito Tommasi, *Ombre e riflessi di lini italici* in "La Casa Bella", n.V, A. I, 1928, pp. 49 e segg.; Roberta Fossati, *Alice Hallgarten Franchetti e le sue iniziative alla Montesca*, in "Fonti e documenti", n°16-17, 1987-88, pp. 269-347; Maria Luciana Buseghin, *La Tela Umbra di Città di Castello: una storia di donne*, estratto da "Pagine altotiberine", n. 6, 1998, pp. 123-126; Roberta Fossati, *Il lavoro culturale e la vita affettiva di Alice Hallgarten Franchetti*, in Paolo Pezzino e Alvaro Tacchini, *Leopoldo e Alice Franchetti e il loro tempo*, Città di Castello, Petrucci, 2002; *Politica e amicizia...* cit., pp. 126 e segg.

470 La coppia, già sostenitrice di alcune scuole rurali nell'Agro Romano, finanzia anche Maria

coadiuvate dalla presenza di un asilo, si dedicavano all'attività tipica della zona. La produzione di "Tela Umbra" sarà assorbita in gran parte dalle Ifi. A questi laboratori se ne affiancarono altri, come, a partire dagli anni Venti, quello perugino di Giuditta Brozzetti.

Tipica e ripresa in questo periodo fu anche la lavorazione dei tessuti fiamma, per i quale si usava un particolare telaio; ricordiamo tra chi lo praticava il Laboratorio Sposini. A Perugia si ricamava anche con il punto fiamma o unghero, ispirato per l'appunto ai tessuti fiamma, ripreso dalla principessa Del Majno con la collaborazione del pittore Lemmo Rossi Scotti⁴⁷¹.

Tra gli episodi umbri più importanti vi fu anche la riscoperta del Punto Assisi (o francescano), che ebbe un momento di notorietà in occasione delle celebrazioni francescane del 1926, data che vide la pubblicazione dell'album di disegni con questo titolo da parte della maestra di ricamo Chiara Cernetti Battistelli⁴⁷²; si trattava dunque non di una lavorazione ideata *ex-novo*, ma della riproposizione di una tecnica tipica del Centro Italia, già presente nelle precedenti esposizioni delle IFI⁴⁷³ (fig.54), come ricordava la Battistelli stessa:

“quando però, mutati i tempi e divenuto assillante il problema della vita, si assegnò alla donna un compito ben diverso da quello fino ad allora assolto nell'ambito delle cure famigliari e le si chiese di essere veramente compagna dell'uomo nella diuturna lotta per l'esistenza, il lavoro d'arte uscì dai silenzi del chiostro, entrò nelle umili case, ne divenne l'ospite assiduo, dette alla donna indipendenza e pane.

E fu dovunque un salutare risveglio: ogni città trasse dal suo passato un genere particolare di lavoro, il quale venne così ad avere un carattere tutto regionale.

Anche Assisi, udita la parola di monito e d'incitamento della Contessa di Brazzà, alla quale spetta principalmente il merito di aver ridestato in Italia dal secolare torpore le migliori energie femminili, si pose a fianco delle città sorelle, nell'ansiosa ricerca del genere più consono alla sua vecchia anima sognante, più vicino alla sua gloriosa tradizione”

Montessori, pubblicando il primo volume riguardante il suo metodo pedagogico.

471 Cfr. Alessandro Bellucci, *Un'antica industria...* cit. Su Lemmo Rossi Scotti cfr. Maria Cristina Bonagura, *Dizionario degli artisti*, ad vocem, in *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, Novara, De Agostini, 1997-1998.

472 Cfr. Chiara Cernetti Battistelli, *Guida pratica per l'insegnamento del Punto di Assisi. Ricchissima raccolta di disegni artistici*, rist. anast., Roma, Carucci, 1982 (Milano, Società Editrice Unitas, 1926).

473 Cfr. anche Amelia Brizzi Ramazzotti, *Il ricamo a punto d'Assisi. Insegnamento pratico illustrato*, Milano, Bietti 1926; *Ricami d'Assisi*, Edizioni DMC, s.l., s.d.; Raffaella Bartolucci Cesaretti, *Il punto Assisi. Storia di un ricamo antico*, Regione Umbria - Comune di Assisi - Accademia del punto Assisi, 2004.

In questo particolare caso il ricamo a fili contati, in tinta unita, era utilizzato per riprodurre disegni che si stagliavano in negativo su fondi completamente ricoperti a fili contati ed erano sottolineati dal punto scritto, nero o bruno, che circondava la stoffa lasciata libera dal ricamo. Esso si ispirava direttamente ai motivi decorativi delle chiese di Assisi e Perugia. Il disegno in negativo richiamava anche i motivi decorativi della tipica tessitura a fili lanciati umbra, un prodotto, come abbiamo visto, diffuso da secoli nell'area e visibile anche negli affreschi di Giotto, Simone Martini ed altri "primitivi", come ricorda la Cernetti stessa. I motivi di uccelli, leoni rampanti, grifi e draghi affrontati, alberi della vita, ecc. ecc. sono tipici della tessitura medievale che li riprende dai tessili orientali, e furono riprodotti anche nei modellari rinascimentali; il loro uso nell'area non era mai venuto meno, ed era diffuso non solo nel tessile ma anche, ad esempio, nelle ceramiche di Deruta. Il fenomeno è stato messo in diretta relazione con ciò che accadde a Bologna, con la nascita della cooperativa Aemilia Ars⁴⁷⁴, e con il ritorno in auge delle stampe romagnole in ruggine, che spesso utilizzavano motivi simili; certamente tale connessione esiste, ma ci sembra più opportuno, dato che il laboratorio di ricamo Aemilia Ars ebbe vita indipendente prima e dopo lo sviluppo e il declino della famosa società, inserire tutti questi fenomeni in quadro più vasto, abbracciato nella sua quasi totalità dalle Ifi. Del resto questi motivi compaiono continuamente anche in altre zone d'Italia e in altre tecniche, specie quelle che si basano su schemi quadrettati, come il ricamo su rete a modano e gli sfilati, oppure il Punto Caterina De' Medici, ma non solo; la ragione va cercata probabilmente nella loro diffusione sia nella decorazione architettonica, sia in quella tessile.

Di fatto ad Assisi esistevano già, al momento della nascita delle Ifi, diversi istituti benefici che prevedevano produzioni tessili, come il Laboratorio San Francesco e ricreatorio festivo per le povere figlie del popolo, fondato nel 1902 ma a pochi mesi dall'Esposizione di Milano del 1906 Cora Slocomb fondò anche un locale comitato delle Ifi⁴⁷⁵ che, nonostante le difficoltà iniziali, riuscì a presentare per l'evento lavori nei quali *"domina la linea e il colore della mirabile decorazione francescana"*, ripresa

474 Cfr. Maria Luciana Buseghin, *Motivi decorativi medievali e rinascimentali nelle arti femminili tra Ottocento e Novecento*, in *In viaggio con Penelope...* cit., pp. 103-125.

475 Ne fanno parte Maria Bartocci Rossi (Presidente), Cesira Minciotti (Vice Presidente), Angelina Maratilla Rossi, l'avvocato Mariano Falcinelli Antoniaci, Ginnio Fabbri, Pierina Francalancia, Elvira Rossi, la contessa Giulia Minciotti, Chiara Leonelli, Caterina Gregori, Chiara Rossi. Cfr. Maria Bartocci Rossi, *Industrie femminili assisane* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 177-181; *Le industrie femminili italiane* in *"Vita femminile italiana"*, n. IX, A. I, settembre 1907, pp. 1055 e segg.

dalle chiese della città e delle campagne limitrofe, oltre che ricami ripresi da quelli realizzati da Santa Chiara per San Francesco: ai ricami si aggiungono stoffe anch'esse definite "francescane". La produzione ebbe un grande successo, soprattutto in Inghilterra, e un manufatto fu donato alla Regina Margherita nel 1907, in occasione della sua visita all'Esposizione d'arte antica di Perugia.

Nel 1904 Romeyne Robert⁴⁷⁶, un'altra americana, sposata al marchese Ruggero VI Ranieri di Sorbello, dopo accurate indagini sulle forme e le tecniche dell'artigianato umbro, fondò presso la sua villa a Passignano un'importante scuola di ricamo, che rimase attiva fino al 1934, dove l'esperta Carolina Amari sviluppò le potenzialità di un antico punto, definito punto Sorbello o portoghese, osservato nei manufatti presenti nella collezione di Edith Ruccellai, altra patronessa fiorentina di origine americana, e creò una serie di disegni ad esso dedicati prendendo spunto dagli apparati ornamentali rinascimentali, mettendo in campo soluzioni particolarmente originali; la produzione della scuola, che combinava questa ad altre tecniche e utilizzava come base la tela umbra del laboratorio creato a Città di Castello da Alice Hallgarten, fu anche coperta da un brevetto. Nel primo dopoguerra questa e altre scuole della zona, ma non solo, per il totale di una ventina, si unirono a formare le Arti Decorative Italiane, un'organizzazione che promosse l'attività tessile attraverso un punto vendita a Perugia e contava su stretti legami con gli Stati Uniti, dove si trovavano gran parte dei suoi clienti⁴⁷⁷, per quest'ultimo motivo, come in altri casi simili, essa vide il declino con la chiusura di questo mercato a causa della crisi del 1929.

Anche a Orvieto ai primi del Novecento fu introdotta a scopo filantropico la lavorazione del merletto d'Irlanda, che si connotava localmente grazie alla ricerca di ispirazione tra gli apparati decorativi del trecentesco duomo della città, assumendo il nome di Ars Wetana⁴⁷⁸. Nel 1907 fu costituito un comitato, attorno al quale ruotavano il senatore

476 Cfr. Maria Luciana Buseghin, *L'opera e la figura di Romeyne Robert Ranieri di Sorbello...* cit., pp. 27-47.

477 Cfr. Iolanda Silvestri, *Tessuti, ricami e merletti in Umbria...* cit., pp. 9-26, e l'opuscolo d'epoca, redatto in lingua inglese e destinato a presentare le scuole che prendevano parte all'iniziativa *Arti decorative italiane*, s.d., s.l., riprodotto in *The Romeyne Robert Ranieri di Sorbello School of Embroidery. A textile workshop for women embroiderers in Umbria (1904-1934)*, a cura di Marilena de Vecchi, Valentina Costantini, Perugia, Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation, 2011, pp. 10-17. I reperti della scuola sono stati donati dalla Fondazione Uguccione Ranieri di Sorbello al Museo della Tappezzeria Vittorio Zironi di Bologna.

478 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit, p. 538; Maria Vittoria Ovidi Pazzaglia, *Il merletto di Orvieto e l'Ars Wetana: cento anni di storia*, s.l., s.n., 2007.

Eugenio Faina⁴⁷⁹, i figli Claudio e Maria Vittoria, Eugenia Petrangeli Paolina Valentini e Clementina Muzi.

Il merletto d'Irlanda fu introdotto da Elena Guglielmi a partire dall'ottobre del 1903 anche sull'Isola Maggiore, nel Lago Trasimeno, dove fondò, all'interno del castello di famiglia, riadattato in stile neogotico, un laboratorio che farà riferimento alle Ifi⁴⁸⁰.

Analizzando la **produzione laziale** bisogna ricordare che Roma fu prima di tutto la sede centrale delle Ifi, e che qui si svolsero in gran parte le vicende che portarono alla nascita della cooperativa, come abbiamo già visto. Ma vi nacque anche un comitato locale⁴⁸¹, nel 1905, che iniziò subito un'attività intensa⁴⁸², del quale facevano parte Bice Tittoni, Elena Guglielmi, Alessandra De Frankenstein e Maria Gallenga, famosa per le sue stampe su velluto realizzate con una tecnica messa a punto nel 1913, e vicina alla Secessione Romana⁴⁸³. Tra le realtà che più si distinguevano sul territorio vi erano il laboratorio della contessa Antonelli, specializzato in ricami a punto catenella famosi per il trattamento del colore, la ditta Romanini specializzata in parati sacri, il laboratorio dell'Ospizio di San Michele⁴⁸⁴, destinato alla produzione e al restauro di arazzi e continuatore della grande tradizione vaticana⁴⁸⁵, avviata da papa Clemente XI, ma in

479 Eugenio Faina (San Venanzio, 1846-1926), garibaldino e poi parlamentare, dedicò gran parte delle sue energie a studi agrari, diventando anche il primo presidente dell'Istituto internazionale dell'agricoltura; archeologo dilettante, istituì con le raccolte etrusche di famiglia il Museo Faini, promosse il restauro del Duomo di Orvieto e riordinò il Museo Civico della città.

480 Cfr. Bice Tittoni, *Le industrie femminili assisane* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 183-186; *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg; Pro loco Isola Maggiore di Tuoro sul Trasimeno, *Il merletto a punto Irlanda ad Isola Maggiore*, s.l, s.l., s.d.

481 Ne fanno parte anche: Maria Rava Ivica (Presidente), Graziella Danieli (Segretaria), Gemma Manfro (Cassiere), la contessa Antonelli, Teodosia Santini, Maria Marselli, Clara Valli, Paola Cucchi, Adelaide Correnti, Angela Cavasola, la principessa di Viggiano, Nora Balzani, Ortensia Marrazzi.

482 Cfr. *Le industrie femminili di Roma* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 195-199.

483 Cfr. *Le industrie femminili italiane. Comunicazioni del Patronato* in "Vita femminile italiana", n. IV, A. III, aprile 1907, pp. 447 e segg. Sulla Gallenga cfr. Gloria Raimondi, *Maria Monaci Gallenga, un'artista imprenditrice romana degli anni Venti e Trenta* in "Studi Romani", n.44, 1996, pp. 295-307; *Moda femminile tra le due guerre*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 2000, a cura di Caterina Chiarelli Livorno, Sillabe, 2000; Sofia Gnoli, *Moda. Dalla nascita...* cit. pp. 34 e segg.

484 Cfr. Giovannina Rottigni Marsilli, *La scuola degli arazzi nell'Ospizio San Michele in Roma*, estratto da "Natura e arte", n. 22, ottobre 1904, Roma, Tipografia Capitolina Battarelli, 1904; Filippo Clementi, *La fabbrica degli arazzi nell'ospizio di San Michele a Ripa. Note storiche*, Roma, Ospizio di S. Michele, 1926; Enrico Possenti, *L'arazzeria di San Michele alla mostra di Roma nell'Ottocento* in "Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione: notizie dei musei, delle gallerie e dei monumenti d'Italia", n. 10, ser. 3, A. 25, aprile 1932, pp. 476-479.

485 Nel 1883 Alfredo Melani prenderà posizione in favore della protezione statale per questa struttura che risultava in grave difficoltà. Cfr. Helvezius (Alfredo Melani), *Da una domenica all'altra* in "Arte e Storia", n.11, marzo 1883, p. 78.

declino dopo l'Unità, e il laboratorio di arazzeria aperto dal pittore Erulo Erolì negli anni '80, destinato a conseguire larghi successi e a continuare la propria attività grazie agli eredi dell'artista⁴⁸⁶.

La Scuola Professionale Femminile Regina Margherita, fondata nel 1876 e diretta da Amalia Prandi Ribighini, che abbiamo già menzionato per l'interessamento della sovrana a cui è intitolata, divenne un modello per moltissimi istituti italiani, dove le sue allieve divennero insegnanti⁴⁸⁷.

Molti erano i laboratori di cucito e le scuole private: la Scuola Mazzini gestita dai Nathan⁴⁸⁸, l'Unione per il quartiere di San Lorenzo, dal nome del quartiere in cui operava, gestita da Alice Hallgarten Franchetti fondatrice dell'Unione per il Bene⁴⁸⁹, il laboratorio di cucito e le Case operaie di Santa Caterina, e aperto nel 1892 e diretto da Alessandra De Frankenstein con altre patronesse, tra cui ricordiamo Maria Lisa Camozzi Danieli⁴⁹⁰, anch'essa membro delle Ifi.

Per quanto riguarda il territorio, diverse furono le esperienze di rilievo. A Palestrina si istituì, nel 1907, la Scuola di ricamo Palestrina Ars, ad opera del marchese Ferdinando Olivieri di Firenze, che la diresse fino al 1913, quando gli succedette Ettore Papa, in contatto con le IFI. Fu lo stesso Olivieri, anche direttore artistico, a riconoscersi la

486 Sulla figura di Erulo Erolì e sulla storia del suo laboratorio di arazzeria cfr. Valerio Mariani, *Mostra retrospettiva del pittore Erulo Erolì. Dal 19 aprile al 5 maggio 1925: catalogo*, Roma, Casa d'arte Palazzi, 1925; Michele Biancale, *L'arte dell'arazzo e i fratelli Erolì*, in "Rassegna dell'istruzione artistica", n. 3-4, A IX, 1938, pp. 95 e segg.; Filippo Clementi, *L'arte dell'arazzo a Roma*, in "Capitolium", vol. XIV, 1939, pp. 333, 336 e segg.; Augusto Jandolo, *Gli arazzieri di Roma*, in "Strenna dei romanisti", vol. V, 1944, pp. 51-56; Nello Ciampi, *Una scuola per l'arte dell'arazzo*, in "Capitolium", vol. XXXI, 1956, p. 262; Giulia Gatti Gazzini, *L'arazzo*, Firenze, Arnaud, 1958, p. 177; Teresa Zambrotta, *L'arredo della Piazza del Campidoglio. Gli arazzi di Erulo Erolì in La capitale a Roma. Città' e arredo urbano 1870-1945*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 ottobre-28 novembre 1991, Roma, Carte Segrete, 1991; *Erulo Erolì (1854-1916): una retrospettiva*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Galleria Paolo, 12 aprile-11 maggio 2002, Roma, Palombi, 2002; *Il restauro delle tende Erolì-Jesurum: recuperi, manutenzioni, restauri dell'ex Ministero delle Corporazioni*, a cura di Adriana Capriotti, s.l., s.n. 2004.

487 Cfr. *Scuola professionale femminile di Roma in San Bernardino* in *Operosità femminile...* cit., pp. 238-239; Amalia Prandi Ribighini, *I miei trentaquattro anni di organizzazione e direzione della scuola professionale femminile del comune di Roma, Margherita di Savoia*, Roma, Tip. Ed. La Speranza, 1919; Paola Cintoli, Maria Vincenza De Matteis, *Artigianato e arti applicate alle piccole industrie. La Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia di Roma* in *Il Modernismo a Roma, 1900-1915 tra le riviste Novissima e La Casa*, catalogo della Mostra tenutasi a Roma nel 2007-2008, a cura di Archivi delle Arti Applicate Italiane del XX° secolo, Roma, Palombi, 2007, pp. 95-99.

488 Cfr. Lilia Ascoli Nathan, *La scuola professionale femminile "Giuseppe Mazzini"* in "Vita femminile italiana" n. II, A. II, febbraio 1908, pp. 161 e segg.

489 Cfr. Claudia Gori, *Crisalidi...* cit., p. 87; *Politica e amicizia...* cit., pp. 137 e segg.

490 Cfr. *Politica e amicizia...* cit., pp. 110 e segg.

paternità della tecnica, elaborata tra 1905 e 1906, individuando una serie di punti tra i più adatti a copiare ricami e fregi antichi e scegliendo punto stuoia per il fondo e due varietà di punto annodato per il contorno⁴⁹¹. La loro combinazione, unita all'uso di disegni tratti da decorazioni rinascimentali, bizantine, arabe, normanne, presenta caratteristiche di originalità. Essa era conosciuta anche come punto delle Ciociare⁴⁹², in quanto lo stesso punto fu adottato dal laboratorio fondato nel primo decennio del secolo dalla marchesa Targiani a Roma, per togliere le giovani ciociare al lavoro di modella per i pittori, che per loro era un'occupazione abituale. In Ciociaria inoltre le IFI registrarono una fiorente lavorazione di veli di seta nell'area di Veroli⁴⁹³.

Tra le esperienze più rimarchevoli in quest'area vi fu sicuramente il laboratorio fondato da Carolina Maraini a Rieti nel 1904⁴⁹⁴, dove si riscoprì un ricamo, non radicato in quella zona, destinato ad avere un larghissimo successo nei decenni successivi. Il punto ombra, al quale la patronessa dedicherà anche una pubblicazione⁴⁹⁵. La contessa infatti rivitalizzò una tecnica antica, ormai in disuso, prendendo a modello fregi presi principalmente dalla pittura e dalla scultura del Quattrocento e del Cinquecento. Il punto, seguito su tessuti fini e trasparenti, era adatto soprattutto per biancheria e trovò largo successo in Francia; alcuni saggi furono acquisiti subito dal Museo dell'Aja in Olanda. La Maraini era inoltre delegata a Roma per il locale comitato delle IFI, presieduto fino al 1907 da Maria Vicentini Orsini⁴⁹⁶. Nella stessa città nacquero scuole di reticello, si praticava il pizzo d'Irlanda, e si producevano anche tappeti a mano a cura di Luisa Calleri Gamondi.

491 Cfr. Adele Della Porta, *Il punto di Palestrina. Insegnamento pratico illustrato*, Milano, Sonzogno, 1919; Angelo Pinci, *Il punto Palestrina. Un'arte che si tramanda da cento anni*, Comune di Palestrina, 2007, pp. 5 e segg.

492 Cfr. Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., pp. 230-232, Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 203-206.

493 Cfr. Bice Tittoni, *I veli di seta a Veroli* in *Le industrie femminili...* cit., p. 205.

494 Cfr. Carolina Maraini, *Comitato di Rieti* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 185-186; *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg.; Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., pp. 270-71; Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 208-211.

495 Cfr. Carolina Maraini, *Il punto ombra*, Bologna, Zanichelli, 1924.

496 Ne fanno parte anche Rosina Borghini Coccanari, che si espresse a Rieti in favore del lavoro domestico anche in altre occasioni (cfr. Maria Giacinta Balducci, Rita Filippi, Marilena Giovannelli, *Testimonianze d'archivio sulla storia dell'industria a Rieti*, mostra storico-documentaria, Rieti, Archivio di Stato, 30 novembre 2012-18 gennaio 2013,

<http://www.asrieti.it/MANIFESTAZIONI/archeologiaindustriale2012/Pubblicazione32.pdf>), Liana Ivagnese Emma Stoppani Maraini.

Le **Marche**⁴⁹⁷ registravano la presenza di diversi centri di produzione di merletti al tombolo, come Montappone, Rapagnano, Offida⁴⁹⁸. A Urbino era presente la tradizione, simile a quella romagnola, di stampare la stoffa con una tintura color ruggine: in questo caso i disegni erano tratti dalle decorazioni del Palazzo Ducale di Urbino. La produzione confluì in seguito nella Feltria Ars, che realizzava anche lavori di ricamo. A Fano fu recuperato da un lembo di antico merletto il cosiddetto Punto di Fano, che ricordava il *gros point de Venise* e fu ribattezzato come Ars Fortuna⁴⁹⁹.

Caratteristica anche la tessitura di stoffe “rustiche” che prendevano a modello quelle medievali e rinascimentali, con disegni simili a quelli umbre, sebbene fossero caratterizzate da una maggiore complessità tecnica: la loro produzione fu ripresa da un comitato di Caldarola (Macerata) con il nome di Arte Camerte⁵⁰⁰. Proprio a Macerata si insediò nel gennaio del 1906 un altro comitato delle IFI⁵⁰¹, che tentò un’espansione verso Offida, centro dell’Appennino famoso per i merletti a fuselli.

Molto diffusa era anche la lavorazione casalinga della lana, che serve per il manto tipico delle contadine, a Matelica, e quella della seta, con la quale si tessevano veli nella zona di Camerino. Altre industrie praticate nella regione erano quella delle paglie, diffusissima, e quella tipica della sola Loreto delle “coronelle”, piccoli rosari fabbricati con conterie.

La dalmata Danica Della Casa fondò inoltre una scuola ad Ancona dove, oltre a realizzare riproduzioni di ricami cinquecenteschi, si insegnavano i tipici lavori dalmati⁵⁰². La stessa Della Casa era del resto la presidentessa del locale Comitato delle Industrie Femminili, fondato nel marzo del 1904⁵⁰³. A Porto San Giorgio fu fondato

497 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L’opre leggiadre... cit.*, pp. 153-164; Caterina Picorini Beri, *Le industrie femminili nelle Marche* in *Le industrie femminili... cit.*, pp. 117-132; Giorgio Lilli Latino, *I tessuti e i merletti delle Marche*, supplemento a “Artigianato”, n. 112, 1981; Gilberto Lisotti, *Arte tessile nelle Marche*, Bergamo, Bolis, 1990.

498 Cfr. Antonio Bamonte, *I merletti di Offida*, estratto da “L’Italia agricola”, n. 11, 1958.

499 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico... cit.*, p. 199.

500 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico... cit.*, p. 85.

501 Ne fanno parte la marchesa Luisa Rangoni Santacroce (Presidente), le contesse Rosina Zorli Cristiani e Vittoria Fiori Aghemo di Perno (Vice-Presidenti), l’avvocato Alfredo Rocco, Maria Ciotti, la contessa Caterina Stelluti Scala, Luigia Tommasini Barbarossa, Irene Piccinini Della Cella, Lucia Stringher Canali. Cfr. *Le industrie femminili italiane* in “Vita femminile italiana”, n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg.

502 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale... cit.*, p. 26.

503 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in “Vita femminile italiana”, n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg. Ne fanno parte le marchese Maria Accorretti Ovidi e Anna Maria Negrini Gonzaga (Vice presidenti), la marchesa Bianca Accorretti Malacari, Luisa Cecchini, Italia Beer Servadio.

dalla duchessa Caffarelli e dalla contessa Vinci un laboratorio che realizzava merletti in oro a partire da campioni antichi, incoraggiato da Margherita di Savoia e affiliato alle Ifi⁵⁰⁴.

Un momento di riflessione importante sul patrimonio culturale locale fu certamente rappresentato dall'Esposizione regionale Marchigiana del 1905, dove accanto ai capolavori della pittura della zona furono esposti oggetti di biancheria e abiti antichi, provenienti in molti casi dalla collezione della marchesa Ortensia Ciccolini⁵⁰⁵.

In **Abruzzo**⁵⁰⁶ erano particolarmente diffuse la tessitura e la pratica dei merletti a fuselli. Nella zona di Pescocostanzo si fabbricavano tappeti con elementi decorativi tipici⁵⁰⁷ (il recupero di questa produzione si verificò in circostanze che ricordano quelle di Cencia Scarpariola a Burano⁵⁰⁸), che in seguito vennero prodotti a L'Aquila, e tele di cotone per i costumi tipici⁵⁰⁹. Trine a fuselli, erano prodotte a Pescocostanzo, Scanno e a L'Aquila⁵¹⁰ dove, anche nei momenti in cui tale industria era in decadenza a livello nazionale, fu mantenuta in vita nei molti in monasteri, laboratori e case private. Nel 1899 la scuola di merletto annessa nel 1878 alla scuola elementare, primo caso in Italia, venne trasformata in una Scuola Professionale, e nel 1904, dopo un fallito tentativo di costituire una cooperativa di merlettaie, nel capoluogo nacque un laboratorio collegato alle IFI⁵¹¹ che promuoveva la produzione di trine locali⁵¹² sotto la direzione artistica di Gaetano Tentarelli, professore di disegno. Nello stesso periodo la marchesa Etta De Viti De Marco⁵¹³ e Minnie Luck si prodigavano per raccogliere un campionario dei merletti

504 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., pp. 30 e segg.

505 Per un'analisi dettagliata dell'evento è bene rimandare all'ampia monografia dedicata all'argomento *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, a cura di Cecilia Prete Milano, Silvana, 2006, dove è pubblicato anche il catalogo.

506 Cfr. Rosmunda Tomei Finamore, *Le industrie femminili d'Abruzzo* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 207 e segg.; Irene de Bonis de' Baroni de' Nobili, *Intorno ai merletti abruzzesi. Conferenza*, Napoli, Pietrocola, 1906; Teresita Guazzaroni, *I merletti aquilani* in "Vita femminile italiana", n. X, A III, ottobre 1909, pp. 1061-1066; Casimir de Danilowicz, La carta topografica dell'arte rustica in Abruzzo e Molise in "Lares", n. 6, 1942, pp. 323-50; Rita Fattore, Vita Maria Aprile, *Il tombolo aquilano*, Bologna, Edizioni Nuova S1, 2008.

507 Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., p. 142.

508 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 342-343.

509 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 189-202.

510 Cfr. Vittorio Stringher, *L'industria...* cit., pp. 29-30.

511 Tra le partecipanti all'iniziativa la marchesa Cappelli, Luigia Camerini, Binetta Bruno e Francesca Visconti.

512 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., pp. 29-30.

513 Harriett Lathrop Dunham, americana, detta Etta, sposò a Firenze nel 1895 l'economista e politico liberale Antonio De Viti De Marco, cui diede tre figli. Impegnata nella causa femminista, scrisse sul

abruzzesi (fig.56 e fig.57), i cui disegni tipici erano eseguiti a mente dalle merlettaie ed erano continuamente a rischio di estinzione⁵¹⁴. Tappe importanti del processo di riqualifica sono indicate dagli osservatori dell'epoca nelle mostre d'arte antica di Macerata, Chieti e l'Aquila, che fecero in particolare riferimento al contesto locale, valorizzando produzioni al tempo meno conosciute come i lavori a filigrana e i merletti. Un altro luogo dove insisteva una produzione di merletti, con caratteristiche proprie rispetto a quelle dei centri già elencati, era Gessopalena, dove già intorno al 1870 il linguista e studioso di tradizioni popolari abruzzesi Gennaro Finamore, originario del paese, tentò senza successo di istituire una scuola, garantendo comunque che la tecnica e i disegni giungessero alle nuove generazioni.

Nella zona di Isernia, in Molise, pur non essendo regolata e coordinata da alcuna istituzione, si producevano da tempi remotissimi pizzi di buona qualità, grazie ad una tradizione trasmessa di generazione in generazione dalle contadine⁵¹⁵.

Il sud era ritenuto, per quanto riguarda il tessile, la roccaforte della tradizione, in virtù del minor sviluppo industriale, ma anche perché depositario dell'eredità degli arabi, grandi ricamatori.

In **territorio campano**⁵¹⁶ erano diffusi tutti i lavori femminili, ma certamente l'attività tessile che ebbe maggior sviluppo fu la tessitura della canapa e della seta, con la manifattura settecentesca di San Leucio⁵¹⁷, fondata da Ferdinando IV di Borbone e dal suo ministro Bernardo Tanucci, ancora in attività (dopo l'Unità l'opificio passò al Demanio) e famosa anche all'estero per i suoi prodotti, improntati al *revival*.

Giornale degli Economisti.

514 Cfr. Romualdo Pantini, *Le industrie femminili italiane. I merletti di Pescocostanzo* in "Emporium", n. 125, vol. XXI, 1905, pp. 389-401.

515 Cfr. Vittorio Stringher, *L'industria...* cit., pp. 27-28; Maria Stella Rossi, Olimpia Giancola, *Il tombolo nel cuore di Isernia*, Cerro al Volturno, Volturnia, 2008; Eadem, *Il tombolo di Isernia...una suggestione dal passato*, s.l., s.n., 2010.

516 Cfr. sulle arti applicate in Campania Paola Jappelli, *Dall'artigianato artistico al design industriale. 2. L'avventura degli oggetti in Campania dall'Unità al Duemila*, Napoli, Electa, 2004; sulle produzioni tessili cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 219-228; Elio Catello, *L'arte del ricamo a Napoli dal 16° al 19° secolo*, estratto da "Campania sacra", n. 6, 1975, pp. 102-142, Napoli, Edizioni Dehoniane, 1975; Nicoletta D'Arbitrio, *Le arti di Penelope. La tessitura ed il ricamo in Campania, i ricami di Somma Vesuviana*, s.l., s.n., s.d.; *Antichi pizzi e merletti d'Ischia*, a cura di Nicoletta D'Arbitrio Ziviello, Napoli, Guida, 1991.

517 Giovanni Tescione, *San Leucio e l'arte della seta nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Montanino, 1961; *San Leucio e l'arte della seta*, s.l., Pierro, 1996; *Le fabbriche dei Borbone di Napoli: appunti di viaggio tra le sete di San Leucio, le porcellane di Capodimonte e i coralli di Torre del Greco*, catalogo della mostra tenuta a Barcellona nel 2002, a cura di Giancarlo Pignataro, Roma, Pellicani, 2002.

Tra le piccole industrie campane a Napoli spicca la lavorazione dei guanti in pelle, tagliati negli opifici e cuciti a domicilio, e naturalmente la lavorazione del corallo, che interessava anche manodopera femminile, e costituiva un possibile materiale da ricamo. L'uso tipicamente secentesco di impiegare tessere di corallo per la realizzazione di ricami infatti era ancora vivo (fig.59). Sicuramente praticato il merletto a fuselli, che non spicca per caratteristiche particolari e doveva essere praticata presso varie istituzioni femminili, come del resto testimonia la pubblicazione dell'album *Merletti napoletani a piombini* di Gioacchino Toma, della quale abbiamo già parlato. Nell'aprile del 1906 fu fondato il locale Comitato delle IFI, presieduto dalla marchesa di Campolattaro⁵¹⁸.

La **Puglia**⁵¹⁹ non presentava lavorazioni tessili particolarmente riconoscibili, sebbene i lavori femminili siano molto diffusi. Si ricorda l'interessamento per le arti femminili di Oderisio Piscicelli, già menzionato come autore anche di un album di modelli, in qualità di priore di San Nicola. Ciò che caratterizzava maggiormente l'area era comunque la lavorazione del bisso marino⁵²⁰, che negli ultimi decenni dell'Ottocento è ancora in vita, come dimostrano doni preparati per Garibaldi, il Papa e per esponenti della famiglia Savoia tra i quali la regina Margherita. Altra lavorazione tipica era quella della porpora, sul cui recupero si punta come industria casalinga.

Le Ifi segnalavano in particolare le scuole di ricamo Casamassella (fig.58) e Maglie, dirette dalla marchesa Carolina Starace De Viti De Marco, dove si realizzano lavori a reticella e punto antico, in collaborazione con Aemilia Ars, ispirandosi a disegni antichi. A Maglie dal 1905 operava anche una Scuola d'arte applicata fondata da Eugenio La Noce che aveva aperto corsi femminili di disegno applicato al merletto⁵²¹. Ma anche Lecce era un importante centro di fabbricazione del merletto⁵²².

518 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg.

519 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 229-250; Saverio La Sorsa, *Artigianato di Puglia*, Bari, Levante, 1958; Titti Carta, *Artigianato in Puglia e Basilicata*, Roma, Enapi-Bestetti Edizioni d'arte, 1974.

520 Cfr. Beniamino Mastrocinque, *Bisso e porpora. Per la rinascita delle due grandi industrie*, Taranto, Consiglio provinciale dell'Economia in Taranto, 1928; *Bisso marino. Fili d'oro dal fondo del mare* catalogo della mostra tenuta a Basilea, a cura di Felicitas Maeder, Ambros Hänggi, Dominik Wunderlin, Milano, Five Continents, 2004.

521 Cfr. <http://www.fondazioneterradotrantanto.it/2012/10/06/la-scuola-magliese-dellarte-del-ricamo/>

522 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. III, A. I, marzo 1907, p. 324-325.

In **Calabria**⁵²³ era invece presente una forte tradizione di tessitura di damaschi, nella zona di Catanzaro (negli anni Venti, presso la Scuola Professionale Bruno Chimirri opera ancora un telaio antico)⁵²⁴, di coperte con disegni tipici (famose quelle dell'area di Longobucco⁵²⁵), di tele tinte con colori naturali, di bavella per i costumi locali (fig.61). I laboratori di questa zona spesso prendono le mosse da interventi forestieri, come il Laboratorio San Paolo, con sedi a Monteleone, Gioia Tauro, S. Ferdinando, fondato da Cora di Brazzà dopo il terremoto calabrese con capitali soprattutto americani e gestito dalla marchesa Nunzianta e dalla signora Strani, che utilizzava metodi unicamente manuali, e il laboratorio "Roma" di Catanzaro, fondato direttamente dalle Ifi grazie ad una sottoscrizione⁵²⁶. Anche a Gallico si operarono tentativi di restaurare al tradizionale lavorazione di merletto al tombolo, con l'avvio di un laboratorio fondato da Matilde De Gaetano nel 1907⁵²⁷. Presso la comunità albanese la Baronessa Guzzolini Sonnino avviò una tessitura di coperte in seta, un tempo tipiche del luogo, e tentò di far realizzare sul luogo con tecniche antiche, filando a mano cascami di seta tinti naturalmente, anche le materie prime necessarie, ma questa via si rivelò impraticabile per via dei lunghissimi tempi di lavorazione; venivano inoltre prodotti ricami in colore molto pregiati⁵²⁸.

La **Basilicata**⁵²⁹ era caratterizzata soprattutto dalla tessitura della ginestra, poco diffusa in Italia, che riscosse attenzione nazionale qualche decennio più tardi, a causa delle necessità autartiche.

523 Cfr. Clelia Pellicano, *La donna e l'industria nella provincia di Reggio Calabria* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 241-260; Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 251-259; Augusto Gentili, Fiorella Foà, *Artigianato in Calabria*, Roma, Bestetti-Enapi, 1971; Giuseppe Polimeni, *Motivi culturali dell'artigianato calabrese di colore. I tessuti e l'artigianato minore*, estratto da "Calabria sconosciuta", n. 9, 1980, pp. 39-44; Domenica Gabriella Romeo, *Artigianato tradizionale e arte popolare in Calabria*, Reggio Calabria, Laruffa, 2004.

524 Cfr. *Regia Scuola professionale Femminile Bruno Chimirri in Catanzaro, Prima esposizione dei lavori eseguiti nella scuola e di damaschi antichi catanzaresi: discorso pronunciato dal Presidente Ernesto Paolo Squillace*, Catanzaro, La Giovine Calabria, 1923.

525 Cfr. Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit., p. 143; Francesco De Simone, *L'arte della tessitura a Longobucco*, Paludi, Ferrari, 2008.

526 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., pp. 29 e segg.; *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. X, A. I, ottobre 1907, pp. 1151 e segg.

527 Clelia Pellicano, *Donne ed industrie nella provincia di Reggio di Calabria* in "Nuova Antologia", n. 211, 1 gennaio 1907, pp. 68 e segg.; Pietro Borzomati, *Madre Brigida Postorino e le Figlie di Maria Immacolata di Catona (1898-1998)*, Rubettino, 2004, p. 32.

528 Cfr. *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. IX, A. I, settembre 1907, pp. 1055 e segg.; Maria Miaglia, *Industrie artistiche italiane. Il ricamo*, Roma, Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, 1910, p. 48.

529 Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 259-262; Titti Carta, *Artigianato in Puglia e Basilicata...* cit.; *Le forme del tempo*, catalogo della mostra tenuta a Possidente, Palazzo San Gervasio, 2-5 settembre 1999, Possidente, Pianeta Libro, 1999.

Della **Sicilia**⁵³⁰ abbiamo già parlato come luogo che disputava a Venezia, nel dibattito del periodo, il primato sull'origine del merletto, in virtù della antica tradizione tessile che aveva il suo esempio più famoso nel Thiraz palermitano, in seguito ricostituito dalla Marchesa De Seta nelle sale del suo palazzo. La tecnica più rappresentativa era certamente quella degli sfilati, per l'appunto denominati siciliani, che si eseguono in realtà secondo varie procedure (Quattrocento, Cinquecento, Settecento). Altro presidio fu quello del Laboratorio Sfilati d'arte di Vittoria⁵³¹, gestito dalla bolognese Nerina Virghi. Erano praticati anche lavori in paglia, al tombolo, a fili contati. Si lamentava però l'azione di incettatori e lo sfruttamento delle lavoranti, come del resto in altre zone d'Italia. Nel 1904 fu fondata a Palermo⁵³², a cura della principessa di Resuttano, che la diresse fino al 1907, la Sicaniae Labor⁵³³, un'associazione di dieci scuole che si occupava prevalentemente di riproduzione di lavori antichi (fig.60) con laboratori a Siracusa, Noto, Caltagirone, Trapani, Alcamo, Monte S. Giulio, Ragusa, Militello, Patti, Joppolo⁵³⁴, dove si trovava il laboratorio fondato nel 1903 dal duca Colonna Di Cesarò e gestito dalla madre Emmelina De Renzis⁵³⁵, che produceva ricami, per lo più a fili contati, copiati da antichi campioni locali. I lavori erano ispirati a campioni antichi conservati nel Museo di Palermo e messi a disposizione da Antonio Salinas. A Messina⁵³⁶ in particolare moltissimi istituti incentivavano il ricamo con risultati mediocri poiché mancava l'educazione artistica delle lavoranti: perciò qui venne

530 Cfr. *Mostra retrospettiva del ricamo e del merletto siciliano*, catalogo della mostra tenuta al Museo Nazionale di Palermo, 26 novembre-5 dicembre 1966, Palermo, Soroptimist, 1966; *Arte popolare e artigianato in Sicilia. Repertorio dell'artigianato siciliano*, a cura di Vittorio Fagone, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966; Idem, *L'artigianato artistico siciliano. Cenni storici e condizione attuale* in *Atti del Convegno sull'artigianato siciliano*, tenuto a Catania 8-9 giugno 1968, Palermo, Arti Grafiche Pezzino, 1969, pp. 21-43.

531 Di questo laboratorio si hanno notizie più tarde, che parlano della presenza di corsi di cultura generale, religiosa, della presenza di una biblioteca e di un piccolo museo che raccolse opere artigianali del resto d'Italia. Cfr. Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 263-282.

532 Cfr. *Le industrie femminili a Palermo* in *Le industrie femminili...* cit. pp. 263-265.

533 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., p. 30 e segg.; Lucia Petrali Castaldi, *Dizionario enciclopedico...* cit., pp. 441.

534 Cfr. Antonia Suardi, *La cooperativa nazionale...* cit., pp. 30 e segg.; *Scuola Duca di Cesarò a Joppolo* in *Ibidem*, pp. 271-273.

535 Sorella di Sidney e Giorgio Sonnino, vedova del duca Colonna di Cesarò, patriota e volontario garibaldino, sposò in seconde nozze Francesco De Renzis. Coinvolta nel mondo dell'associazionismo, a partire dal 1919 sarà una delle maggiori divulgatrici in Italia dell'antroposofia di Rudolph Steiner, della quale era convinta sostenitrice. Muore a Roma nel 1945.

536 Cfr. Linda Weiss, *Le industrie femminili messinesi* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 267-269; *Le industrie femminili italiane* in "Vita femminile italiana", n. V, A. I, maggio 1907, pp. 583 e segg.

fondato il primo comitato delle Ifi dell'isola⁵³⁷; se ne aggiunsero poi altri a Trapani e Catania (fondato nel 1905 dalla stessa Cora di Brazzà).

In **Sardegna**⁵³⁸ era molto praticato il ricamo su rete a mòdano, detto filet di Bosa dalla zona di lavorazione, dove si trovavano diversi laboratori molto conosciuti, come quello avviato negli anni Dieci da Olimpia Peralta Melis (1887-1975)⁵³⁹, sorella degli artisti Melchiorre, Pietro e Federico⁵⁴⁰, e quello di Diodata Delitala, specializzato in filet colorato, per il quale ebbe diversi riconoscimenti. Erano inoltre prodotti i tipici tessuti d'orbace⁵⁴¹ e particolari tappeti, che trovarono nuova vita in particolare grazie alla Scuola del tappeto sardo di Isili, fondata nei primi anni del secolo dal cavalier Giuseppe Piras Mocci, impiegato dell'Ufficio del Registro originario di Bosa, e dalla moglie

537 Ne fanno parte Linda Weiss (Presidente), la marchesa Del Ferraro (Vice Presidente), Mary Sciacca Basile, Elena Pettini.

538 Sulla produzione artigianale sarda cfr. Amerigo Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma, Bestetti e Tuminelli, 1928; Giulio Ulisse Arata, Giuseppe Biasi, *Arte sarda*, Milano, Treves, 1935; Remo Branca, *L'arte popolare in Sardegna*, in "Lares", atti del VI congresso nazionale delle tradizioni popolari, Cagliari-Nuoro-Sassari, 25 aprile-1 maggio 1956, Firenze, Olscki, 1956; Paolo Toschi, *Arte popolare...* cit.; Titti Carta, *Artigianato in Sardegna*, Milano-Roma, Bestetti-Enapi, 1976; Giuliana Altea, *L'artigianato artistico in Sardegna. Dalle arti applicate all'handicraft design*, in *Guida ragionata all'acquisto delle produzioni dell'artigianato artistico della Sardegna*, Cagliari, CNA-FNAAT, 1992; Luisa Degioannis, *La tessitura tradizionale in Sardegna. Lavorazione, tecniche e motivi a Busachi, Mogoro, Morgongiori, Isili e Tonara, Oristano, S'Alvure*, 1993; *Arte popolare in Italia. The Studio 1913. L'artigianato artistico nella Sardegna del primo Novecento*, a cura di Marco Marini, Cagliari, Punto di fuga, 1996; Mario Atzori, *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Edes, 1997. Per quanto riguarda in particolare la produzione tessile cfr. Elisa Albano, *Le industrie femminili sarde* in *Le industrie femminili...* cit., pp. 274-286; Giorgio Bardanzellu, *L'arte femminile sarda all'esposizione dei lavori delle donne italiane* in "La Nuova Sardegna", 19-20 marzo 1910; Idem, *L'arte delle donne italiane all'Esposizione dei lavori femminili* in "L'Unione Sarda", 14 marzo 1911; Enrico Costa, *Costumi Sardi*, Sassari, 1913; Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre...* cit., pp. 283-297; Luigi Lao, *Artigianato artistico sardo. Tradizione e innovazione*, Milano, Silvana, 1983; Paolo Loddo, *Arte tessile in Sardegna. Simboli e ornati*, Sassari, Delfino, 1987; *Tessitura di Sardegna. Catalogo generale*, Cagliari, Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigianato, 1994; *Dal vicino occidente, tessuti e tappeti sardi dal XVI secolo ad oggi*, mostra itinerante tenuta a Roma, Firenze, Perugia nel 1997), Roma, Associazione Il tappeto parlante, 1997; AA. VV., *Tessuti. Tradizione e innovazione della tessitura in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2006.

539 Cfr. M.M. (Melchiorre Melis), *Scuole d'arte popolare. La scuola dei 'filets' sardi a Bosa, la scuola dei tappeti sardi ad Isili*, in "Il Giornale d'Italia", 9 aprile 1922; Claudia Bellini, *Il filet. Lavoro e tradizione delle donne a Bosa*, Bosa, Centro Cultura Popolare, 2004; Marina Mureddu, *Io e il filet di Bosa*, S.l., Edizioni X, 2013.

540 Cfr. Antonello Cuccu, *Studio artistico Melchiorre Melis*, Bosa, 1989; Comune di Cagliari, Assessorato alla cultura, *C'era un fiume e nel fiume il mare... I fratelli Melis, una famiglia di artisti in una fiaba moderna interpretata da giovani illustratori d'oggi*, catalogo della mostra tenuta a Cagliari, ExMà, Centro d'Arte e Cultura, 29 maggio-8 settembre 1996, Cagliari, Ilisso, 1996; Antonello Cuccu, *Melchiorre Melis*, Nuoro. Ilisso, 2004.

541 Cfr. Vincenzo Catte, *L'orbace sardo*, Sassari, Stamperia della libreria italiana e straniera, 1935; M. Vinelli, *L'orbace di Sardegna*, in "Le vie d'Italia", n. 5, A. XLI, 1935, pp. 347-356; Maria Paola Pinna, *Le botteghe dei tessuti tradizionali ed il costume sardo. L'orbace*, Cagliari, Envisual, 2009.

Filomena (1907) e attiva per più di un trentennio⁵⁴². La sarda Antonietta Delogu, in contatto con le Ifi, promosse a lungo sul continente la tessitura sarda, giungendo a fondare a Torino un comitato, seguito da altri sull'isola, per la fondazione a Macomer di una scuola professionale, sotto il patrocinio della Principessa Letizia⁵⁴³. Si eseguivano anche sfilati nel Campidano, e un particolare ricamo detto "punto zughero" nella zona di Teulada. Da ricordare anche la lavorazione delle paglie ricamate di Castelsardo, ma paglie di vario tipo vengono lavorate in diverse zone dell'isola. L'artigianato sardo, e in particolare la tessitura, giungeranno però ad un maggiore successo dopo il primo conflitto, nel corso degli anni Venti vengono fondate alcune scuole (ricordiamo Sardinia Ars a Cagliari, Scuola del tessile popolare ad Aggius) e vengono coinvolti nella promozione dell'artigianato e nell'insegnamento gli artisti.

Corsi e ricorsi del filo. La ricerca di nuovi modelli nel primo dopoguerra

In chiusura della trattazione riguardante le tecniche di ricamo e merletto ritornate prepotentemente in onore durante la seconda metà dell'Ottocento, è bene accennare ad un fenomeno che traspare già, in nuce, tra le righe delle cronache e gli auspici delle patronesse, delle insegnanti e dei semplici osservatori che abbiamo incontrato, e acquisì vigore grazie all'affermazione dell'Art Nouveau, che comportò, almeno temporaneamente, la scompaginazione di modelli e iconografie. In campo tessile si può dire che il *revival* sia un fenomeno mai del tutto venuto meno, sebbene certamente gli anni che noi abbiamo analizzato furono quelli della sua consacrazione, che determinarono una diffusione e un fissaggio nell'uso comune di alcuni motivi decorativi in abbinamento ad alcune tecniche, con una forza tale che ancor oggi non pochi sono i casi, ad ogni livello di produzione, di tipologie di ricamo e di merletto che vengono eseguite sulla base di disegni che si presentano come variazioni continue di un limitato apparato decorativo. Talvolta è la tecnica stessa che nasce e si sviluppa abbinando una serie di punti a un determinato apparato iconografico, altre volte sono i limiti tecnici che rendono praticabile solo la riproduzione di un certo tipo di disegni, ma in molti casi

542 Cfr. A. Forti, *Lavori d'Aracne*, in "L'Unione Sarda", 2-3 settembre 1913; G. Vecchiotti, *L'arte popolare in Italia. La scuola del tappeto sardo di Isili*, in "L'Illustrazione del Popolo", n. 9, A. IX, 1929, p. 7.

543 Cfr. Alastor, *La scuola professionale femminile sarda in Macomer*, in "L'Unione Sarda", 7 aprile 1908.

l'associazione tra tecnica e modello si è semplicemente cristallizzata, e accomuna prodotti di alta fattura con la più becera produzione industriale, e con i risultati dell'hobbystica, la quale trae principalmente spunto da riviste e pubblicazioni che, probabilmente anche per ragioni di contrazione del mercato, non hanno investito particolarmente sull'innovazione dei disegni se non in rari casi. Per la gran parte i modelli proposti oggi sono quelli diffusi tra Otto e Novecento, specie per quanto riguarda il ricamo "in bianco".

Va però sottolineato che la situazione non è statica da oltre un secolo, anzi, vi sono stati momenti durante i quali l'impegno verso un rinnovo tecnico e iconografico è stato sentito e diffuso a tutti i livelli. Per la quasi totalità del periodo che abbiamo preso in considerazione guardare all'antico era ritenuto un'innovazione. Ma avvicinandosi al Novecento si cominciarono a sottolineare sempre più spesso le mutate condizioni di vita della donna, che partecipava in modo molto più attivo alla vita sociale, rendendo sempre più disagiata la produzione casalinga dei corredi elaborati in auge in quel periodo. Perciò le proposte dei modelli destinati all'autoproduzione iniziarono a mettere in campo tecniche e disegni semplificati, realizzati con filati più spessi e stoffe più rade, da eseguire in casa in tempi più brevi rispetto ai laboriosi merletti ad ago e ai ricami più ricchi e complessi, che continuarono tuttavia ad avere una collocazione commerciale.

Il mutamento in atto emergeva già in questo articolo apparso nel 1875 sulle pagine del "Monitore della moda" dove, nonostante le lodi per l'umiltà e l'industriosità di chi produce da sé il proprio corredo, appariva già chiara la presenza di un gruppo sociale, prevalentemente cittadino e di limitate possibilità economiche, che necessitava di arredi e tessili semplici, a buon prezzo, possibilmente pronti o di veloce fattura:

"Ogni fanciulla che si marita deve apportare nella scelta di questo corredo una saggia moderazione e far prova di ragione e previdenza, regolando le sue fantasie e i suoi desideri dietro la sua posizione finanziaria e la situazione che deve avere come moglie..."

Bisogna lasciare i ricami eleganti, i pizzi e la batista alle donne che possono, senza aggravare le rendite di famiglia, riparare, dato il caso, i disastri cagionati dalle spazzole delle lavandaie..."

Esiste in certe famiglie in provincia un uso che non saprei lodar mai troppo, e che consiste nel preparare, confezionare in casa e di lunga mano la maggior parte degli oggetti che devono servire alla sposa..."

Si mette una gran cura in questi varii lavori; così, gli orli, i sopraggitti, le cifre sono vere meraviglie di esecuzione, e la biancheria, così cucita, diviene inconsumabile..."

*Sgraziatamente, ciò non può praticarsi nelle grandi città, ove si è forzate, proprio malgrado, di condurre una vita troppo attiva, troppo occupata perché sia possibile di abbandonarsi a questo lavoro perseverante.*⁵⁴⁴

Adele Della Porta fornisce, quarant'anni dopo, una testimonianza sulla falsariga della precedente introducendo il suo *Insegnamento pratico illustrato* dedicato al Punto Casalguidi, che agli occhi di un moderno osservatore trova in realtà una difficile collocazione nel panorama di semplificazione appena descritto, sebbene fosse all'epoca identificato come un ricamo "moderno":

“E questa silenziosa e cara industria famigliare fu sempre in alto onore e rallegrò tante veglie laboriose quando le fanciulle di una volta, le bionde Cenerentole, stavano per anni curve sopra il loro disegno, instancabili, tessendo quei pizzi meravigliosi che sembrano usciti da mani di fata. Ma ora, come ogni altra manifestazione, anche quest'arte che una volta ardeva e illuminava de' suoi sorrisi, stabile, queta e tranquilla come un lumicino accanto al focolare, è stata coinvolta ed afferrata dalla moda vertiginosa dei nostri giorni, così mutevole, così affannosa di novità.

Occorre, anche per il ricamo, vivere in fretta, essere sollecita, seguire la moda: ora, per esempio, se cominciate un lavoretto al mare sarà necessario ultimarlo al più presto, perché, al termine della stagione balnearia, non sarà più di gran moda e ritornando in città vedrete tante altre manifestazioni curiose, nuove, che attireranno la vostra attenzione e che s'imporranno con tutte le seduzioni della novità: il filet, il Grosso Richilieu, il Punto Barro, il Punto di Corfù. E allora mille saranno i desideri capricciosi ed insistenti che vi si affolleranno d'intorno, e quel lavoro tanto prediletto, quel lavoro col quale avete passato tante ore, che avete curato con tanto amore e compiuto appena in quindici giorni, vi sembrerà vecchio, giù di moda, quasi brutto.

L'abbiamo già detto, si vive in fretta, manca il tempo e per questo si è, in parte almeno, rimediato ideando de' lavori che, pur essendo di un effetto decorativo pieno di maestà e di vera bellezza, sono di sollecita esecuzione, anche per risparmiare tempo alle signorine che hanno tante occupazioni in famiglia.

E in queste novelle manifestazioni risorgono, rimodernati nella fattura, quei modelli lasciati dalle nostre nonne, già caduti in disuso e da decenni dimenticati negli oscuri angoli degli armadi e dei cassettoni. Parlo di quei lavori ad uncinetto che, dopo tanti anni, sono ritornati alla luce, sotto altro nome, come gaie e geniali concezioni di una modernità irlandese: e cioè di quel punto d'Irlanda che molte signorine, credendolo affatto nuovo, copiarono alla meno peggio, senza riuscire ad imitarlo alla perfezione: e col punto d'Irlanda è venuto il pizzo d'arte, così appariscente per l'effetto che conferisce una ricchezza elegante e che viene eseguito con cotone grossissimo con laccetti e cordicelle. Vedete il misero e tristo lavoro di uncinetto che passi giganteschi ha fatto nella sua evoluzione?

Con esso si eseguiscono cento oggetti, volitaires, paralumi, che sono sempre ornamenti graditissimi. Anche il “Venezia ad ago” che per il passato aveva una bellezza speciale, fatta di leggerezza spumosa e di una trasparenza di nebbia,

544 “Il monitore della moda”, n.8, A. VIII, 22 febbraio 1875, p. 6.

anch'esso è stato tramutato dalla moda invadente che ha ingrandito, reso quasi giganteschi i motivi tenui di un giorno: il piccolo ragno, che tesseva sottilissimo, ora nella sua tela ha accolto grossissimi fili di lino.

E dopo il "Venezia" e l'uncinetto è venuta la volta della reticella: essa allarga le sue maglie, e i fili grossi seguono disegni geometrici che hanno un carattere decorativo simpatico e simmetrico [...]

...e il ricamo inglese, nella sua improvvisa modificazione, ha assunto il nome nostrano di Punto Pisano e i suoi disegni ricordano tutte le [fi]gure della geometria, con quell'ordine che appaga l'occhio e che è reso più gradito dai contorni a punto inglese.

Il Richilieu ha compiuto la sua metamorfosi divenendo: Grosso Richilieu [...]

*I lavori "applicati" furoreggiano pure perché offrono il mezzo di decorare, con raffinato buongusto, la casa, senza bisogno di occupare tante ore con minuziosi ricami che troppo sacrificio richiedono alla vista*⁵⁴⁵.

Da un lato insomma vi erano sicuramente i mutati tempi della moda, e della vita delle esecutrici, messi in campo dalla Della Porta, dall'altro era l'ambiente casalingo che stava mutando, così come, lentamente, le proposte per l'arredo degli interni, dove già l'Art Nouveau con Van De Velde aveva introdotto i primi germi di funzionalismo, pur esaltando la componente decorativa, e Thonet oltre le Alpi aveva da decenni iniziato a proporre una produzione standard. Nel primo decennio del Novecento grandi passi vennero compiuti verso una razionalizzazione, con l'istituzione del Deutscher Werkbund e la diffusione delle riflessioni sull'ornamento di Loos, ma si tratta di istanze che produssero i loro frutti in Italia soprattutto nel periodo tra le due guerre. Certamente gli alloggi, specie urbani, tendevano a diminuire la propria estensione, e diventava sempre più difficoltoso stipare corredi importanti, fare spazio ai pesanti drappaggi delle tappezzerie: le battaglie igieniste fecero il resto. Elisa Ricci sintetizzò egregiamente, nel '25, la rivoluzione in atto con queste parole:

"I nuovi ricami non hanno, in generale, né la ricchezza né la fantastica finezza e minuzia di esecuzione dei cinquecenteschi. Il lusso di punti e di punti sopra i punti e le squisitezze di alcuni particolari non sappiamo, non vogliamo imitar più; viviamo in un tempo in cui una tragica fretta ci sospinge in tutto, nel lavoro come nella vita. Anche per questo i moderni ricami più semplici e spesso rustici (non umili per questo, né mediocri), sono soprattutto più pratici. Lavabili gli oggetti che si devono lavare; solidi quelli d'uso, ma signorili sempre. Spesso, così nelle trine come nei ricami, una maggior precisione li fa parere più rigidi che gli antichi, e fa pensare, a una misteriosa influenza della esattezza meccanica alla quale i nostri occhi si sono abituati. E insieme a questa, una maggior ricerca

545 Adele Della Porta, *Ricamo di Casal Guidi...* cit., pp. 3-4.

dell'effetto, ottenuto qualche volta per vie di espedienti ingegnosi. Non più l'arte per l'arte: regna la legge del minimo mezzo, anche nei ricami!"⁵⁴⁶

Mentre si attendeva di raggiungere l'economia di mezzi postulata dalla Ricci, Adele Della Porta continuava però, pur promuovendo la velocità e la semplificazione nel lavoro femminile, a far riferimento al passato, ai lavori delle antenate, rivalutando lavorazioni meno ricche, come l'uncinetto, o depauperando la finezza dei merletti ad ago per metterli alla portata di tutte le mani. Ma qualcuno aveva già iniziato a criticare l'eccessiva ingerenza dell'imitazione dall'antico anche in questo campo, e a sperare nell'innesto di nuova linfa vitale dal mondo dell'arte: non dovevano essere le merlettaie ad ispirarsi all'operato degli artisti antichi, ma gli artisti moderni a seguire le loro orme nel cooperare con esse.

"Non vi ha dubbio che una parte della bellezza degli antichi merletti nostri del seicento, come di quelli francesi e belgi, è specialmente dovuta alla cooperazione assidua dei più squisiti disegnatori e pittori, che non disdegnavano dedicarsi alla composizione dei disegni per merletti. Il nipote del Tiziano ha lasciato una celebre collezione che forma la gioia dei bibliofili...

È quindi desiderabile che non manchi anche in Italia questa cooperazione preziosa al risorgimento dell'arte gentile, tanto più necessaria oggi che il merletto a mano deve lottare con merletto a macchina.

L'impronta che può ricevere il disegno dal genio di un artista e che non può essere secondato, se non da una mano egualmente animata dallo spirito vivificatore dell'arte, possono essere coefficienti di vittoria.

Questa cooperazione inoltre rimuoverà un altro pericolo per l'industria artistica del merletto a mano, la troppo ligia imitazione dell'antico. Come la pittura e la scultura subiscono l'effetto delle nuove idee e dei nuovi mezzi che la scienza appresta all'arte, così non può tenersi lontana da tutto questo movimento l'arte applicata al merletto."⁵⁴⁷

Sono proprio questi gli anni in cui nel lavoro femminile iniziarono dopo lungo tempo a farsi largo gli artisti figurativi, che realizzarono disegni appositamente per il ricamo e il merletto, dopo i primi esperimenti dell'Aemilia Ars. Cominciò a delinearsi insomma una linea di pensiero che non riteneva più l'imitazione un omaggio alla cultura del passato ma un debole plagio, e invocava forme nuove non solo per architettura e arredo ma anche per il più conservatore pizzo: Tra di loro era naturalmente Melani, che come abbiamo già visto manifestò i suoi dubbi sul medievalismo ruskiniano e chiese a gran voce una svolta in nome di quello stile nuovo del quale era un convinto sostenitore.

⁵⁴⁶ Elisa Ricci, *Ricami italiani...* cit., pp. 232-233.

⁵⁴⁷ Cfr. Irene de Bonis de' Baroni de' Nobili, *Intorno ai merletti abruzzesi...* cit., pp. 39-40.

“I pizzi, nella storia degli stili ornamentali, seguirono il movimento delle altre industrie artistiche, e ricevettero l'espressione dei paesi che li crearono alla vita; quindi non sta che essi, destinati ad ornare vesti e biancheria di linea di taglio moderni, abbiano a precisare delle forme antiche.

Il culto dell'antichità andò esagerandosi al segno da cadere nella superstizione, e la superstizione non fu mai una guida sicura. Le Signore debbono considerare dunque che i pizzi, lungi dal ricordare un passato sia pure glorioso, rivelino un aspetto nuovo della bellezza, incostante, serena, infinita; così esse non debbono dichiararsi soddisfatte dalla perfetta esecuzione d'un pizzo, ma debbono volere che il pizzo volga a novità; e coloro che stanno a capo della nostra gentile industria, oggi che la materia è vinta dal lavoro, dovrebbero sentire il fremito della bellezza moderna ed associarsi a quanti intendono arricchire le fonti della vita, da una nuova corrente di operosità estetica”⁵⁴⁸.

Tale fenomeno di rinnovamento dei modelli ebbe la sua massima estensione nel periodo compreso tra i due conflitti, con la diffusione del gusto Déco, tendendo però a superarlo in cerca di un'iconografia moderna che si adattasse agli interni razionali proposti negli anni Trenta e influenzando non poco la proposizione di modelli su riviste e manuali, toccando dunque anche la produzione commerciale e quella domestica, ma si tratta già di un ulteriore capitolo della storia del ricamo e del merletto italiani.

⁵⁴⁸ Alfredo Melani, *Pizzi moderni...* cit., p. 242.

3. L'idea e il progetto di una moda italiana dall'Unità a Rosa Genoni

Nel lungo *excursus* che abbiamo tracciato rispetto alle arti applicate non può essere relegata in posizione secondaria la riflessione sulla moda e sul costume, che possono essere intesi sia come *summa* delle lavorazioni tessili che hanno costituito fin qui l'ambito di preferenza della nostra riflessione, e quindi interessati delle istanze socio-culturali che esercitano la loro influenza nel campo del tessuto, del ricamo e del merletto; sia in quanto traguardo di un *iter* di promozione che ne farà il luogo privilegiato di celebrazione di un gusto e di una creatività spiccatamente caratterizzati quali italiani, sui quali si costruirà nel secondo Novecento la retorica del Made in Italy. In relazione al primo punto, è opportuno tenere in considerazione in che modo l'abito si pone in relazione, nel corso dell'Ottocento, con le istanze di recupero storicistico che caratterizzano tutti i campi della produzione artistica e culturale. La riflessione sullo stile e quella riguardante i concetti di arte pura e applicata spesso finiscono infatti per coinvolgere direttamente anche l'ambito della moda, ritenuto un dominio dove le tendenze sono ancor più effimere rispetto a quelle che pure si riscontrano nel campo dell'arredo. Ruskin stesso, pur riconoscendo all'abbigliamento la possibilità di essere un *“mezzo per influenzare il generale buon gusto ed il carattere”* e quindi uno *strumento di educazione ... per ogni paese che voglia possedere un'arte vitale*¹, esprime sulle mode a lui contemporanee – in particolare femminili – un parere negativo dal punto di vista etico: troppo lussuose, tendono a impegnare i lavoratori in produzioni lunghe e complesse, che peraltro determinano costi molto alti, giustificandosi moralmente solo come una soluzione al problema dell'indigenza, dalla quale preservano larghe fasce della popolazione che attendono alla loro produzione. In questo contesto, lavorazioni come quelle del merletto, atto a ornare gli abiti più lussuosi, diventano l'esempio più evidente di come il lavoro umano si può applicare in oggetti che non abbiano utilità alcuna nella società. Non si tratta di una condanna aprioristica, ma di una valutazione di opportunità connessa all'analisi della contemporaneità: finché infatti ci saranno persone che hanno freddo e fame, la priorità del settore tessile deve essere quella di produrre abiti e coperte e non ornamenti fini a sé stessi per gli abiti dei ricchi; secondo Ruskin il

1 John Ruskin, *Economia...* cit., pp. 30-51.

prezzo della vanità si concretizza in un confronto instaurato tra la somma – la cui entità genera polemiche – per l’acquisto di un dipinto del Veronese da parte del governo inglese e la stima delle spese intercorse durante la stessa stagione per la confezione di sottogonna che assecondero la tendenza all’estrema ampiezza delle gonne (siamo nei primi anni Sessanta, quando imperano crinolina e gabbia), che verosimilmente è pari a cifre molto più alte. Pur sposando una ferrea morale, Ruskin non si atteggia a fustigatore dei costumi: il critico ammette che l’ornamento è di per sé lecito e auspicabile, anzi è un riflesso della vita civile e sociale di un paese e di un’epoca, tanto che non può darsi una pittura storica che non sia attenta allo splendore delle vesti dei suoi personaggi. Tale splendore però è principalmente connesso alla componente formale, al taglio sobrio e funzionale, all’attento e gradevole accostamento dei colori, non ad una sovraccarica e lussuosa decorazione. Affermazioni in realtà difficili da contestualizzare storicamente, se si pensa ai capolavori del Tiraz per l’epoca medievale o ai ricchissimi broccati e velluti che circolavano nel Rinascimento, ma che sono in parte comprensibili se ricondotte alla visione idealizzata del passato sottesa a gran parte dell’opera di Ruskin.

Queste considerazioni ci riconducono inevitabilmente, anche per quanto riguarda l’abito, a riflettere sul concetto di *revival*. Nell’ambito della moda il concetto di citazione storica è piuttosto complesso e non si intravede l’origine di tale fenomeno. La citazione di elementi atti a richiamare altri contesti storici (ma anche geografici) esiste ad esempio già durante il Settecento, nonostante oggi forse l’associazione mentale più immediata sia quella con lo Stile Impero². I cosiddetti *revivals* dai primi anni napoleonici si estendono a tutto l’Ottocento, emergendo con minor o maggior prepotenza nella moda femminile, che crea continuamente fogge “à la” ispirate a questo o quel momento storico, a seconda delle occasioni: se in Francia spesso si riprendono le fogge dei secoli d’oro della monarchia³, in Italia si guarda preferibilmente al Rinascimento⁴. La moda francese, ad esempio, rilancia il collo di pizzo alla Caterina de’ Medici, magari non più realizzato in costosissimo merletto genovese d’importazione

2 Sebbene, per alcuni, esso potrebbe anche non essere inserito tra i fenomeni di *revival* in senso stretto. Cfr. Grazietta Butazzi, *Nostalgie del passato* in *La moda e il revival*, a cura di Grazietta Butazzi, Alessandra Mottola Molfino, Novara, De Agostini, 1992, pp. 24-25, dove si ritiene che lo Stile Impero, per le sue implicazioni culturali e per le modificazioni strutturali nel modo di vestire – pur di brevissima durata – non sia da accostare al fenomeno dei cosiddetti *revival*.

3 Ibidem, p. 34

4 Cfr. Grazietta Butazzi, *The abuse of the Renaissance...*cit. pp. 149-176.

come allora, ma semplicemente imitato all'uncinetto, come quello proposto da Thérèse De Dillmont nella sua enciclopedia (fig.1).

Negli stessi anni è molto sviluppato anche il fenomeno del riuso, cioè del recupero sul mercato antiquario di tessuti che venivano inglobati in nuovi capi d'abbigliamento o in nuovi arredi, sotto forma di *assemblages*.

Ma non è solo questo o quel particolare, quel taglio, quell'acconciatura, quella guarnizione, che assimilano caratteri tipici di altre epoche: il gusto per la rievocazione, oltre a divulgarsi attraverso la letteratura, la pittura, l'architettura e l'arredo, i giardini, permea di sé la vita della comunità, alla fastosa corte napoleonica del Secondo Impero si allestiscono *tableaux vivants*, si organizzano balli e rievocazioni storiche in costume: per l'Italia, ricordiamo in particolare quelle organizzate in occasione dell'inaugurazione della facciata di Santa Maria del Fiore (1887)⁵, quelle tenute nel contesto dell'Esposizione Beatrice (1890), che volgono la loro attenzione alla Firenze medievale, nell'interazione tra architettura storica, storicistica, ed allestimenti effimeri nel caso dell'esposizione, a Roma, la mascherata promossa dall'Associazione artistica internazionale in occasione del Convegno Estetico di Roma del 1900, cui prese parte anche Attilio Simonetti⁶, dedicato alle opere d'arte dal '400 alla contemporaneità, e, forse il caso più curioso, si può ricordare anche il ballo in crinolina tenuto per celebrare il cinquantenario del 1859 a Palazzo Visconti di Modrone a Milano, che in qualche modo rappresenta un *revival* di un'epoca molto più vicina dove le aspirazioni patriottiche erano vive e attive (fig.2 e fig.3)⁷.

La ripresa dei fasti cinque-seicenteschi riporta invece in auge per l'appunto il merletto⁸, che abbiamo visto ostentato da Margherita di Savoia, non solo come vizzo ma come orgoglio nazionale e *memento* della sua solidarietà verso le donne meno fortunate: merletto, così come ricamo e cucito, insomma, erano sinonimi di una vita dignitosa per le donne povere che li lavoravano. Il concetto, con le sue ascendenze umanitarie, è molto diffuso, e Donna Clara in *Eleganze femminili* (1907) infatti scrive:

5 Cfr. Roberta Orsi Landini, *Il gusto per l'antico. La decorazione tessile del secolo XIX in La moda e il revival...cit.*, pp. 36-46.

6 Cfr. in particolare Sabrina Spinazzè, *Artisti-antiquari a Roma... cit.*, pp. 112 e segg.

7 Cfr. Rosa Genoni, *La moda femminile dalla commemorazione del '59 all'Esposizione d'arte di Venezia* in "Vita d'arte" n. 19, vol. IV, A. II, luglio 1909, pp. 350-358.

8 Cfr. G. Butazzi, *Tendenze revival nella moda del tardo Ottocento: alcune proposte per una chiave di lettura*, in Doretta Davanzo Poli, Grazietta Butazzi, Alessandra Mottola Molfino, Diafano capriccio. I merletti nella moda 1872-1922, Venezia, Consorzio dei merletti di Burano, 1982, pp. 23-29.

“Nella società vi sono molte classi: le ricchissime che possono e debbono spendere generosamente, le agiate a cui è concessa qualche soddisfazione di lusso, le impiegate che con la raffinata civetteria danno risalto alle più semplici stoffe, le operaie che si accontentano di una camicetta di cotone insaldata o di lanetta dai vivaci colori. E tutte anelano a farsi più belle per essere ammirate, amate! Ma che immenso divario di realizzazioni! ... Eppure anche in questo campo vi è sempre sovrana moderatrice e soccorritrice la legge di compensazione, perché è proprio il lusso delle prime, quella ricchezza che eccita e invidia chi lavora, che permette a queste di sfoggiare un abito più leggiadro”⁹

Un'affermazione che oltre a far risaltare il consueto legame tra lusso e lavoro mette in luce, nell'invidia delle sartine, meccanismi di emulazione simmeliani¹⁰.

La riflessione morale sulla moda si era tuttavia fatta largo, anche in Italia, in tempi decisamente più vieti¹¹. Non volendo scendere a ritroso oltre ai confini dell'Ottocento, non si può dimenticare che negli anni Venti a proporre una riflessione critico filosofica sull'argomento è Giacomo Leopardi, che scrive nel 1824 il *Dialogo della Moda e della Morte* (inserito nelle *Operette morali* e pubblicato nel 1827¹²), che di fatto presenta una Moda figlia della Caducità e sorella della Morte, sulla quale il giudizio ironicamente negativo del poeta è insito nella stessa descrizione delle sue occupazioni, scandita da una serie di situazioni paradossali che sono estese non solo all'abbigliamento ma anche all'arredo e all'architettura¹³.

Aumenta l'attenzione verso la moda anche nel settore delle compilazioni enciclopediche, destinate a descrivere almeno formalmente il maggior numero delle variabili possibili, nella positiva speranza di arrivare a estendere la propria conoscenza a "tutti i tempi e tutti i popoli". Benché queste opere abbiano numerosi precedenti, un

9 Donna Clara, *Eleganza femminile...* cit., pp. 22-23.

10 Cfr. George Simmel, *La moda...* cit. Ma il pensiero simmeliano sull'argomento era già stato diffuso da due precedenti redazioni del saggio pubblicato sulla rivista viennese "Die Zeit" nel 1894 e nel volumetto *Der philosophie der Mode* del 1905.

11 Gli studi sulla moda erano destinati a mutare profondamente nel corso del Novecento, grazie all'apporto dell'istoriografia annalistica, del quale Ferdinand Braudel con il suo *Civiltà materiale, economia e capitalismo secoli XV-XVIII*, trad. it. di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981-1982, 2 voll. (*Civilisation materielle, economie et capitalisme*, Paris, Colin, 1979, 3 voll.) e di Roland Barthes, *Il sistema della moda*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1972 (*Le système de la mode*, Paris, Du Seuil, 1967). Cfr. Daniela Calanca, *Storia sociale della moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 17 e segg.

12 Giacomo Leopardi, *Operette Morali*, Milano, Ant. Fort. Stella, 1827.

13 Cfr. Fabrizio Patriarca, *Leopardi e l'invenzione della moda*, Roma, Gaffi, 2008, dove, in diversi passi, si nota peraltro che l'accostamento tra moda e morte è ripreso in alcuni passi dell'opera di Benjamin dedicati alla prima, cfr. ad esempio Idem, *Parigi. Capitale del XIX° secolo*, a cura di Rolf Tiedemann, trad. it a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986 (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt und Mein, Suhrkamp Verlag, 1982), pp. 105, 124-125.

numero considerevole di esse viene pubblicata quasi contemporaneamente in tutta Europa nella seconda parte del secolo, fra le quali ricordiamo *Iconographie générale et méthodique du costume du VI au XIX siècle* di Raphael Jacquemin (1867), e *Deutsche Volkstrachten* di Albert Kretschmer (1870), dedicato più propriamente al costume tedesco e apparso proprio a ridosso dell'unificazione nazionale; o ancora *A cyclopaedia of costume* di James Robinson (1876-1879). Certamente tra le più conosciute e diffuse è *Le costume historique*¹⁴ di Racinet, già autore dell'*Ornament Polycrome*, che nel suo *iter* di studioso sente per l'appunto l'esigenza di ricostruire graficamente la storia del costume dopo essersi occupato di quella dell'ornamento, ma con un maggiore corredo storico critico (sebbene si specifichi che non si tratta nemmeno di questo caso di un'opera storiografica); a detta dello stesso autore, le due opere si completano l'un l'altra e rappresentano due momenti della stessa espressione umana¹⁵. Racinet osserva che l'evoluzione della moda si legge più agevolmente seguendo i mutamenti delle fogge degli abiti delle classi dominanti, ma sottolinea anche la conservatività del costume popolare, più adatto a descrivere le tendenze della società, soffermandosi su questi concetti in particolare in *Essai sur la philosophie du costume*, pubblicato in calce alla sezione sul costume svedese perché dedicato al direttore del Museo di Stoccolma Hazelius. Sebbene il *Costume...* sia infatti un'opera molto legata al contesto di provenienza dell'autore, una sezione della stessa è dedicata al costume popolare europeo. Su circa 90 tavole che illustrano all'argomento, solo quattro sono dedicate all'Italia (fig.4 e fig.5), e la gran parte dei costumi raffigurati in esse appartiene all'Italia centrale e meridionale, in particolare alla zona romana, descritte per lo più sulla base di resoconti di viaggio – le fonti di annoverano il *Voyage en Italie* di Chateaubriand (1803), e i *Voyage d'artistes en Italie* (1877) di Charles Du Bois Melly – proprio perché in quelle zone i costumi sono ritenuti particolarmente vivi ed antichi.

Il testo di Racinet è conosciuto in Italia, dove negli anni Venti e Trenta erano state pubblicate opere monumentali , come *Costume antico e moderno* (1817-1834) del

14 Il titolo completo dell'opera del Racinet, estremamente esplicativo delle modalità e dei contenuti, è *Le Costume historique. Cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cent en camaïeu; types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc. Recueil publié sous la direction de M. A. Racinet... avec des notices explicatives, une introduction générale, des tables et un glossaire*, Paris, Firmin-Didot, 1888, 6 voll.

15 Cfr. ibidem, p. XVII.

bibliotecario milanese Giulio Ferrario, ventun volumi imbevuti di spirito enciclopedico dove si descrive la vita dei popoli sotto ogni aspetto, oppure *Costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi* (dal 1829 viene pubblicato a Venezia a dispense, poi edito in 3 volumi tra 1833 e 1843) dell'abate Lodovico Menin, rettore dell'Università di Padova che ebbe tra i suoi allievi Selvatico. Opere di vasto respiro che tra i vari argomenti trattati si occupano anche di costume, ma non trattazioni specifiche. Ma, se negli anni Cinquanta comparirà una *Storia delle mode*, delle quali parleremo tra poco, e nel corso dei decenni successivi una serie di pubblicazioni molto specialistiche come quelle di Luigi Alberto Gandini, Luca Beltrami e altri, non si vede nello stesso periodo la comparsa di repertori destinati soprattutto a descrivere l'abito, con la ricchezza iconografica parallela al repertorio sul mobile di Viollet Le Duc, evocato come esempio da Raffaele Calzini¹⁶. Probabilmente perché l'Italia aveva già un'opera di riferimento, cioè gli *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* (1590) di Cesare Vecellio, che dopo l'edizione Didot del 1860 vide anche una riedizione italiana nel 1891 per i tipi di Ongania, il quale, come abbiamo già visto, aveva già riproposto i modellari realizzati dallo stesso autore, all'interno di una vasta collana di testi di questo tipo.

Al di là però dell'evoluzione delle fogge e del taglio, nel corso del secolo studiosi e intellettuali tenderanno sempre più spesso a rimarcare come lo studio delle mode abbia un risvolto sociale e psicologico. Non è certamente un caso se Charles Baudelaire apre il suo saggio sul ruolo dell'artista nella società moderna (1863) evocando figurini di mode "invecchiati" e l'importanza che essi possono rivestire nella comprensione delle epoche a cui appartengono¹⁷. Un assunto che, approfondito da Simmel, si diffonde anche in Italia, tanto che nel 1906 Ugo Ojetti può affermare che la moda femminile può rivelare più di un trattato di morale e di sociologia¹⁸. In questo clima assume particolare significato la spinta alla ricerca di una moda nazionale, che non solo vede i primi esiti pratici, ma tende già ad essere storicizzata, pur essendo solo storia di un'idea – ma alcuni avrebbero parlato, all'epoca, di utopia – e non ancora quella di un'industria.

16 Raffaele Calzini, *Moda italiana* in "Emporium", n. 177, vol. XXX, 1909, pp. 192-216.

17 Cfr. Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, trad. di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, Milano, Abscondita, 2004 (*Le peintre de la vie moderne*, in "Le Figaro", 26 e 29 novembre, 3 dicembre) pp. 11 e segg.

18 Cfr. Ugo Ojetti, *L'arte nell'esposizione di Milano...* cit., p. 122.

Un'idea di moda italiana tra militanza, pragmatismo ed utopia

Le date che scandiscono la nascita e lo sviluppo della moda italiana così come la intendiamo oggi, come industria e fenomeno di design, sono quanto mai lontane dal periodo che viene analizzato in questo studio. Il risveglio del secondo dopoguerra, con l'ormai epica presentazione ai compratori americani organizzata da Giorgini alla Sala Bianca¹⁹, la secessione milanese del *prêt-à porter* italiano, gli imperi di Armani, Fiorucci e tanti altri²⁰, sono fotogrammi di un film per il quale, ormai da diverso tempo, gli storici hanno individuato un *prequel* nei decenni precedenti al conflitto, quando nel 1928 nasce l'Ente Nazionale della Moda, e ancora prima, quando Rosa Genoni assurge al ruolo di "pioniera" della moda italiana, epiteto attribuitole già dalla stampa coeva, quando nel 1906 esibisce abiti ispirati all'arte italiana²¹ all'Esposizione milanese del Sempione.

Ma si tratta ormai di fatti noti, che indicano come lo sviluppo dell'idea di una moda nostrana, seppure *in nuce*, fosse presente da molto tempo nell'ambiente culturale italiano, e fino a che punto se ne sentisse l'esigenza per ragioni non semplicemente economiche, ma nell'ambito di un più ampio piano di costruzione di un sentire nazionale, che passava attraverso un immaginario letterario, artistico, musicale e doveva trovare i suoi feticci anche nel costume e nella cultura materiale. I canali per costruire una moda italiana e identificarne i modelli ispiratori, come accadde per ricamo e merletto, non potevano che ricondurre al patrimonio artistico italiano e a quello etnografico.

Molte campagne per l'italianità dell'abbigliamento precedono di gran lunga l'unità nazionale, anzi sono proprio stimulate dalle istanze risorgimentali, come vedremo, ed addirittura precedenti, e sono per lo più promosse da riviste femminili²².

19 Cfr. *La Sala Bianca. Nascita della moda italiana*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Strozzi, a cura di Giannino Malossi, 25 giugno-25 settembre 1992, Milano, Electa, 1992; Elisabetta Merlo, *Le origini del sistema moda...* cit.; Carlo Marco Belfanti, *Civiltà della moda...* cit., pp. 237 e segg., dove si riconosce il sussulto nazionalista di Rosa Genoni come importante antecedente per la sua originalità e per il richiamo internazionale che suscitò; Valeria Pinchera, *La moda in Italia e in Toscana...* cit., pp. 17-79.

20 Sullo sviluppo del made in Italy nel secondo dopoguerra cfr. ad esempio *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy (1960-2000)*, a cura di Paola Colaiacono, Roma, Meltemi, 2006.

21 Oggi due di questi abiti sono conservati alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti, mentre l'archivio della Genoni è ancora in possesso della nipote Raffaella Podreider.

22 Sui primi tentativi di promuovere una moda italiana cfr. Sofia Gnoli, *Un secolo di moda...* cit., pp. 17-26.

Una moda nazionale senza una nazione

Carolina Lattanzi dalle pagine del "Corriere delle Dame"²³ lanciava già in epoca napoleonica i primi figurini italiani²⁴, ma il suo impegno è volto a contrastare lo strapotere parigino sul piano del figurino, in quanto oltralpe spesso si approfitta di questo dominio assoluto proponendo modelli che non sono ne' nuovi ne' adatti al clima e al contesto nazionali. Seguire le capricciose mode francesi diviene sintomo, secondo la rivista un atteggiamento servile, e la pubblicazione di figurini di mode italiane assume quasi la proporzione di una rivendicazione nazionale *in nuce*. L'appello è ai sarti, alle lettrici, alle signore di buon gusto: si bandisce un vero e proprio concorso, perché si proponga una moda di lineamenti prettamente italiani. Un'italianità che passa certamente anche attraverso l'uso di materiali prodotti nella penisola, ma è il disegno, la foggia dell'abito, ciò che dovrà connotarsi immediatamente come italiano, sebbene poi, all'osservazione, le linee proposte non siano così distanti dalla moda francese. Il movimento della Lattanzi culmina con la pubblicazione dell'*Annunzio per la Moda di Milano* (23 gennaio 1819) sulle pagine della rivista, ma evidentemente non ha gli esiti sperati perché non si propaga e non estende nemmeno il proprio spazio all'interno della pubblicazione.

Un altro tentativo è quello che si irradia da Lucca, luogo di edizione del *Messaggero delle donne italiane* di Vincenzo De' Nobili, che nel 1840 inaugura una campagna a favore del figurino di moda italiano²⁵ e pubblica tavole commentate relative agli antichi costumi italiani. E ancora, nel 1847, sarà l'editore Balinghieri di Livorno dalle pagine della rivista trimestrale "Moda nazionale" a dichiarare guerra alla Francia, con toni piuttosto accesi, ripresi in una lirica pubblicata dal torinese "Mondo illustrato". Sarà attraverso quest'ultima rivista che nel marzo dell'anno successivo Luigi Cicconi²⁶,

23 Cfr. Silvia Franchini, *Editori, lettrici...* cit., pp. 40 e segg.; Elisa Strumia, *Tra lumi e rivoluzione...* cit., pp. 205-210.

24 Cfr. *Mode d'Italia e vestito all'italiana o alla lombarda*, in Rosita Levi Pisètzky, *Storia del costume in Italia. L'ottocento...* cit., pp. 401-407, dove viene svolta un'accurata analisi in particolare delle vicende de "Il corriere delle dame". Sui rapporti tra moda e Risorgimento cfr. inoltre Grazietta Buttazzi, *La moda a Milano dal Regno d'Italia al 1848. Proposta per una ricerca sulle prime manifestazioni di "moda d'Italia"* in "Il Risorgimento", n. 3, 1992.

25 Odoardo Turchetti, *Lucca* in "Rivista europea" semestre I, A. I, 1843, pp. 424-425; *Progetto...* cit., p. 4.

26 Cfr. Rosa Genoni, *I precursori della moda...* cit.; Rosita Levi Pisètzky, *Moda e costume* in AA. VV. *Storia d'Italia 5. I documenti*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 976-977.

descrive il ballo dell'Accademia Filarmonica dove fa irruzione un gruppo di giovani vestiti con un abito “*all'italiana*” una “*fantasia moderna, che sa tuttavia dell'antico!*”. È il primo germe della diffusione, pare spontanea, di un costume nazionale tra i giovani patrioti della penisola. Esso si caratterizza per lo più per un cappello detto “all'Ernani” o “alla calabrese”, del quale una versione femminile pare sia dovuta al pittore Pietro Ayres, la cui iniziativa viene salutata come l'inizio di una collaborazione tra arte e moda. Il costume è realizzato in velluto, un tessuto la cui produzione fu sempre tipicamente italiana, toccando vertici d'assoluta eccellenza in epoca moderna²⁷, e potrebbe ancora contrastare il dominio delle lane d'oltralpe²⁸.

Nel 1854 è ancora una volta il “Corriere delle Dame” a fornire il proprio contributo pubblicando la *Storia delle mode*, opera di solito considerata anonima²⁹ ma attribuita alla penna di Carlo Tenca³⁰, eminente letterato e storico milanese che collaborò con un vasto numero di riviste femminili, tra le altre cose redattore del “Corriere delle Dame” a partire dal 1840. È interessante notare come la prima uscita a dispense si limitasse alla trattazione alla moda francese dal Quattrocento al 1855, mentre l'opera pubblicata in volume nel 1854³¹ si presenta corredata da un breve saggio sulla moda italiana “*dagli Etruschi fino al secolo XVIII°*” evidenziando un processo di autocoscienza che porta, in molti campi, alla redazione di trattazioni storiche con caratteri nazionali nella seconda parte dell'Ottocento (pensiamo, *in primis*, a De Sanctis in campo letterario). Particolarmente interessante è la chiusura del testo che stigmatizza:

“*Dal punto di vista della forbice noi riepilogheremmo il grande cambiamento del nostro secolo: una volta era il re e la regina che comandavano alle mode, e il*

27 Per una ricognizione storica dello sviluppo delle produzioni di velluto in Italia in epoca moderna si veda Donata Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Bramante Editore, Milano, 1993² [1974] pp. 21-23 e Roberta Orsi Landini, *Il trionfo del velluto. La produzione italiana rinascimentale* in *Velluto. Fortune tecniche mode*, a cura di Fabrizio De Marinis, Idea Books, Milano, 1993, pp. 19-50.

28 Cfr. “Corriere delle Dame”, 27, 30 marzo 1848.

29 Cfr. *La moda ai tempi di Michelangelo. Indagini per cura della ditta Emilia Bossi*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1874; Silvia Franchini, *Editori, lettrici...* cit., p. 149 n. 49 e p. 169.

30 Carlo Tenca per il “Corriere delle Dame” preparò anche una *Storia d'Italia* successivamente edita in volume come *Storia d'Italia narrata alle donne* (1856), come si evince da Giuseppe Sergio, *Parole di moda. Il “Corriere delle dame” e il lessico di moda nell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 111, n. 155.

31 Cfr. *Storia delle mode*, rist. anast., Milano, Longanesi, 1981 [Milano presso l'Ufficio del Corriere delle Dame, 1854].

popolo non entrava nella politica; adesso è il sarto e il fabbricatore di stoffe che impongono le loro leggi, mentre studiano la politica”³²

un’affermazione che denota la percezione di quanto moda, economia e società siano connesse tra loro, e che sembra quasi profeticamente alludere alla figura di una sarta che fa politica, come Rosa Genoni.

Il periodo postunitario

Dopo la *Storia delle mode*, sarà il 1868 a vedere nuove iniziative: in gennaio il “Corriere delle Dame” denuncia ancora una volta la tendenza a esportare la nostra produzione tessile per importarla nuovamente come francese (fatto già descritto ad esempio da Antonio Merli nel suo opuscolo relativo al merletto italiano) e appoggia la nascita della “Lega pacifica contro Parigi”, magazzino dove si vendono oggetti prodotti in Italia; in maggio Carlo Zambelli fonda la rivista “Moda italiana”, che si propone di pubblicare ogni mese un figurino svincolato dagli usi stranieri³³. Alla rivista si accompagna anche un tentativo di Esposizione campionaria permanente, che fosse un punto d’incontro stabile tra produttori italiani e consumatori, che di durata breve ma comunque maggiore rispetto alla rivista.

Di figurini italiani si ricominciò a parlare durante la guerra franco-prussiana, quando Parigi, centro di irradiazione delle nuove tendenze, è duramente provata dall’assedio e dagli scontri e perciò per sette mesi non un figurino varca i nostri confini³⁴. Avvenimento che si verifica proprio mentre si prepara l’esposizione di lavori femminili a Firenze, nel 1871. Accadde ad esempio nel 1870 che la principessa Margherita sfoggiasse un’acconciatura con velo e fiore tra i capelli nella quale il “Corriere delle dame” riconobbe una foggia proposta nel 1848 in opposizione alle mode straniere: dopo aver già descritto il suo impegno per rivitalizzare merletto e ricamo, non stupisce ritrovare la principessa impegnata anche su questo fronte. E ancora, la torinese “Mondo elegante” nel 1870 ovviava alla mancanza di figurini dalla Francia proponendo modelli

32 Ibidem, p.131.

33 Cfr. B.S., *Le signore dei padiglioni dell’arte decorativa* in “Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione...” cit., pp. 411-412.

34 Cfr. Rosa Genoni, *I precursori della Moda...* cit., pp. 415-424. Va sottolineato che nell’articolo sopracitato apparso sul periodico Treves si descrive la Genoni come una sarta che “*probabilmente non sa*” delle vicende della moda nazionale occorre prima del suo operato. L’articolo mostra come in realtà la Genoni ne fosse perfettamente cosciente.

di case di moda torinesi. A Milano Guido Gonin, pittore e incisore che visse a lungo in Francia, disegnò modelli per la “Novità”, sintetizzando le forme di una “moda milanese”, salutata con piacere anche dal “Corriere delle Dame”, che auspicava la nascita di un artista che si dedicasse alla progettazione dell’abito. Nel dicembre del 1871 fu invece il turno della rivista settimanale³⁵ “La moda italiana. Giornale dei lavori femminili”. Sul primo numero la direzione enunciava il proprio fine precipuo: “*rivestire le manifestazioni della moda di un carattere tutto proprio e nazionale*”, definito “*uno dei più vivi bisogni del mondo elegante italiano*”, da soddisfare facendo ricorso all’innato intelletto artistico degli Italiani, e alle “*gloriose nostre tradizioni*”³⁶. Per portare a compimento questo fine Enrico Politti, l’editore, necessitava dell’appoggio di industriali, modiste e sarte, e contava sulla direzione artistica del pittore Nicola Sanesi³⁷ che realizzava i figurini colorati per l’inserito della rivista. Altra collaborazione che collegava la rivista al contesto fiorentino è quella di Francesco Dall’Ongaro, estensore di un lungo scritto dedicato per l’appunto all’eventualità di una moda italiana³⁸. L’appello era rivolto agli artisti, ma anche ai produttori che dovevano mettersi in cerca di modelli originali, e agli editori che dovevano proporli sulle pagine delle loro riviste. L’esempio di una moda italiana realizzata con materiali italiani, che era il fine a cui tendere, veniva individuato nei capelli esposti dalla modista Carolina Bossi (sorella di Emilia, della quale diremo poi) alla recente esposizione d’arte industriale tenuta a Milano. Dall’Ongaro non era nuovo all’analisi del problema della moda, che aveva già affrontato un paio di anni prima nel testo *L’arte italiana a Parigi* (1869)³⁹, dove il critico, dopo aver pienamente inserito le “vestimenta” nel campo dell’arte applicata all’industria, si trovava a chiedersi come le industrie tessili italiane potessero tornare alla posizione di supremazia che competevo loro, evidenziando una situazione paradossale nella scelta dei modelli di riferimento, che abbiamo già ricordato; in più, già

35 Edita da Politti e Caimi, uscirà dal 1871 al 1876 prima come settimanale, poi come quindicinale, infine come mensile.

36 Cfr. La Direzione, *Alle nostre leggittrici*, in “La moda italiana. Giornale dei lavori femminili”, n. Saggio, A. I, 30 dicembre 1871, pp. 1-2.

37 Cfr. Enrico Politti, *Alle gentili lettrici*, in “La moda italiana. Giornale dei lavori femminili”, n. 12, A. I 30 aprile 1872, pp. 1-2.

38 Cfr. Francesco Dall’Ongaro, *Moda francese e moda italiana*, in “La moda italiana. Giornale dei lavori femminili”, n. 15, A. I, 15 giugno 1872, p. 8; n. 15, A. I, 30 giugno 1872, pp. 7-8 (vd. Appendice Testi).

39 Cfr. Francesco Dall’Ongaro, *L’arte italiana a Parigi* in *Scritti d’arte...* cit. pp. 360 e segg.

prima del conflitto franco-prussiano, che causerà la brusca chiusura del mercato francese, egli sottolineava:

“Codesta non è solamente una gran sorgente di ricchezza, ma una supremazia incontrastata, che non ha paura d’alcun fucile prussiano né d’alcun cannone Cavalli. Tuttavia, in molti di questi articoli, l’Italia può lottare, se vuole, colla Francia, se non superarla. poiché produciamo le migliori sete d’Europa, dipende un poco da noi applicare alle medesime i colori più armonici, i disegni più artistici. Se la contadina calabrese o siciliana trapunge da sé quelle vesti che i pittori più celebrati si rassegnano ad imitare, non può esser venuto meno in Italia l’istinto della bellezza e della eleganza”

e ancora

“Non credo che giungeremo sì presto e sì facilmente ad emanciparci dalla tirannia della moda francese, né dal predominio della compagnia di Lyon; ma non per questo dobbiamo arrestarci per via. Come la nuova oreficeria romana prevalse su quella francese e all’inglese, così potremo fabbricare, quando vorremo davvero, e sete e velluti e merletti più artistici e più ricercati; solo che cessiamo una volta dall’imitare e contraffare la roba altrui, per offerire al mondo elegante qualcosa di nostro che ricordi le antiche magnificenze, e presenti l’impronta dell’arte moderna, nella quale possiamo ancor dire la nostra parola. Noi vinceremo e prevarremo ancora alla nostra volta, ad una sola condizione: far meglio degli altri.

Le altre nazioni, come abbiamo potuto riconoscere all’ultima Esposizione, si affaticano ora a produr molto e a superarsi coll’abbassare successivamente i prezzi dei loro manufatti. Ma non si può diminuire il prezzo senza abbassare la qualità della merce.

Noi dobbiamo tenere altra via: far poco e far bene; aumentare il valore della materia col pregio ideale dell’arte. In questo non avremo rivali o, se ne avremo, potremo disputar loro una vittoria”

Uno slogan, quello del *“far poco e far bene”*, che ritorna spesso negli scritti sull’argomento del critico e, sebbene non esplicitamente, sarà pienamente in linea con l’operato delle Industrie Femminili Italiane e dei laboratori che con esse sono in contatto, dove ad essere ricercate erano perfezione tecnica unita ad una qualità estetico-formale, possibilmente derivata dal patrimonio artistico e folclorico, che permettessero un’immediata riconoscibilità del prodotto come italiano. Ma questo all’epoca in cui *“La moda italiana”* viene pubblicato tale prassi era solo un auspicio.

Alla cronaca di moda e di costume la nuova rivista affiancò modelli di ricami e merletti, oltre a figurini di moda che dovevano essere anch’essi di origine italiana, pubblicati tramite l’inserito *“Il figurino italiano”* (fig.6). Per educare il gusto delle lettrici si enuncia

fin dal primo numero la prossima pubblicazione, a puntate, di una storia delle moda⁴⁰ seguita da una *Storia delle acconciature del capo*⁴¹ – piuttosto frequenti tra le pagine delle pubblicazioni femminili di quegli anni – alla quale si accompagnano inoltre articoli sulle donne più importanti della storia e, ad esempio, un *Manuale di eleganza e igiene*.

Nel 1872 nacque anche a Roma una Società per l'emancipazione delle mode italiane⁴², della quale facevano parte una serie di personaggi vicini alla casa reale⁴³: dal presidente Domenico Vai, sarto del Re, al suo cappellaio Eugenio Miller, al calzolaio di Margherita di Savoia Severino Antinucci. La società pubblicava la rivista mensile "L'emancipazione italiana. Giornale delle mode", trasformata in pochi mesi nel trimestrale "Il risorgimento delle mode"⁴⁴, dopo l'estromissione dalla direzione del disegnatore dei figurini Giuseppe Monticelli (in questa seconda fase infatti la qualità dei figurini venne tutelata da una Commissione Interna). La rivista venne fondata a Roma nonostante la città non fosse sicuramente il luogo maggiormente propositivo per quanto riguarda la moda: ad avere il primato erano Torino e Milano⁴⁵, dove si trovavano gran parte delle industrie tessili; ma Roma, come si leggeva nel *Programma*⁴⁶ della rivista, era "sede e maestra del bello" dove "da tutte le parti concorrono i più lontani stranieri"; l'intenzione non sembrava quella di porsi in modo polemico contro le mode straniere, seguite per dovere di cronaca, quanto piuttosto di migliorare la produzione italiana non solo attraverso i figurini proposti (fig.7) – peraltro sia maschili (in special

40 Cfr. A. Balbiani, *Cenni storici sulla moda*, rubrica presente a partire dal numero 12.

41 Cfr. Felicità Pozzoli, *Storia delle acconciature del capo* in "La moda italiana. Giornale dei lavori femminili", n. 27, A. I, 15 dicembre 1872, pp. 4-5.

42 Cfr. A. Cambedda, N. Cardano, *Appunti per un discorso sulla moda femminile in Italia tra il 1870 e il 1911* in Maristella Casciato, *I piaceri e i giorni. La moda*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 53-57.

43 Gli altri soci sono: Nicola Testori (Cassiere e commerciante di stoffe inglesi), Giuseppe Monticelli (disegnatore dei modelli e direttore responsabile della rivista), Luigi Antinori, Giuseppe Pascarella, Domenico Ricci, la Ditta Angelozzi, Paolo Tornicasa Paolo, Filippo Mattina, Giuseppe Mariani, Francesco Franceschini, Domenico Giusti, Giovanni Carpineti, Pietro Mirondi (modista) e l'Ingegnere Luigi Ficatelli. La composizione della Società che attende quattro mesi dopo alla pubblicazione del "Risorgimento delle mode" è leggermente diversa: Domenico Vai, Carlo Marchi (commerciante di stoffe inglesi), Giuseppe Pascarella, Stefani Brasini, Augusto Evert, Luigi De Salvi, Severino Antinucci. Luigi Ficatelli rimane il redattore della rivista.

44 Consultabile online presso la pagina:

http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/scheda_doc.php?IDA=101&IDF=160&PS=1&PR=25&PB=1&SF=Titolo&SV=emancipazione&OB=N&OM=

45 Sulle vicende della moda a Milano nel corso del XIX° secolo cfr. Grazietta Butazzi, *Appunti per una ricerca sulla produzione e la diffusione di mode vestimentarie nella Milano ottocentesca...* cit., pp. 119-140.

46 Cfr. *Programma* in "L'emancipazione italiana. Giornale delle mode", n. 1. A. I, aprile 1872, pp. 1-2.

modo uniformi) che femminili –, ma anche grazie a nozioni tecniche: era infatti prevista la pubblicazione di un trattato di geometria applicata al taglio per la confezione.

Animatrice di una campagna per la moda italiana fu anche la già citata Emilia Bossi, imprenditrice titolare di magazzini a Firenze e Roma, che si occupava di moda pronta⁴⁷, e si collocava tra i fornitori della Real Casa, in particolare della Principessa Margherita. La Bossi, milanese, si impegnò tra anni Settanta e Ottanta in numerose iniziative editoriali per promuovere la sua attività e lo sviluppo di una moda italiana. Nel 1874 un'occasione di dibattito era stata sapientemente creata a partire dall'Esposizione dedicata a Michelangelo, grazie appunto al lancio del “cappello Michelangelo”, prodotto a Parigi su disegno della Bossi, che doveva ricordare il cappello indossato dal Buonarroti, in concomitanza alla pubblicazione a nome della ditta di ben due opuscoli di taglio completamente diverso. Da un lato una trattazione storica, *La moda ai tempi di Michelangelo*⁴⁸, che evidentemente rappresenta l'esito modesto di un progetto di più largo respiro, come si anticipa nel testo stesso; la Bossi aveva richiesto la collaborazione dell'amico Giulio Piccini⁴⁹, in seguito noto scrittore e critico toscano, per la stesura di un'ampia analisi del costume coevo all'artista, ma dati i molti impegni di quest'ultimo in relazione all'organizzazione dell'esposizione, nella cui organizzazione era coinvolto, la trattazione si ridusse ad alcuni suggerimenti bibliografici che egualmente tracciano un'interessante immagine del costume cinquecentesco e degli studi ottocenteschi su di esso. Viene infatti per prima cosa stabilita un'analogia con la situazione della moda italiana del secondo Cinquecento, quando ormai gli stimoli arrivano dalla Francia, e si procede poi a dar conto delle più importanti analisi compiute nel campo della storia del costume negli ultimi decenni⁵⁰, tra le quali vengono enumerate quelle di Ferrario e le ristampe delle tavole di Cesare Vecellio. Non a caso l'attenzione è attirata su quello che viene definito il primo tentativo, seppur non esaustivo, di stendere una storia del

47 Vd. Ugo Pesci, *I primi anni di Roma Capitale*, Officina, 1971, p. 186 e Emma Perodi, *Roma italiana 1870-1895*, Centro Romano Editoriale, 1980, p. 129, Valeria Pinchera, *La moda italiana a Firenze e in Toscana...* cit., pp. 29, 87.

48 *La moda ai tempi di Michelangelo...* cit. L'opuscolo è dedicato a M.T. Galletti.

49 Giulio Piccini, noto anche con lo pseudonimo di Jarro (1849-1915), fu un prolifico scrittore toscano impegnato sia nel campo della narrativa popolare (gialla e umoristica), sia il curatore degli scritti inediti di Dante, Cavalcanti e altri. Ebbe grande notorietà a partire dagli anni Ottanta quando scriveva per la *Nazione*. In occasione dell'Esposizione per il centenario di Michelangelo diede alle stampe *Esequie del divino Michelangelo Buonarroti. Testo di lingua per la prima volta ristampato sull'edizione dei Giunti del 1564*, Firenze, 1875.

50 Tra queste la raccolta di Raphael Jaquemin, *Iconographie Methodique du Costume du IV au XIX siècle* (1862-69) che copre un periodo dal 315 al 1815.

costume italiano, cioè la già citata *Storia delle Mode*, che vedrà peraltro nel 1872 una ristampa da parte dell'editore milanese Lampugnani, a riprova del fermento che il settore vive in quel breve lasso di tempo.

Il secondo era un breve brano redatto per l'occasione⁵¹, che venne detto la trascrizione di una conversazione occorsa nel salotto di una delle illustri clienti della ditta. Alcune signore e alcuni intellettuali discutono amabilmente in un salotto aristocratico – alcuni dei personaggi sono chiaramente molto vicini ai Reali – e, tra arguti omaggi alle grazie delle signore presenti e la declamazione di versi, il discorso tocca l'argomento dell'italianità della moda: tutti, sia le consumatrici dirette sia il pubblico maschile, che si qualifica in questo contesto come il destinatario degli sforzi di originalità operati nell'ambito della toeletta femminile, esprimono il proprio parere a riguardo. Di fatto, la trovata pubblicitaria legata al cappello celebrativo, che effettivamente era menzionato e caldamente appoggiato, ma compariva solo nelle ultime pagine, diventò occasione di un'analisi del costume coevo per quanto riguarda la moda femminile, che stigmatizzava la tendenza a cercare certezze riguardo alla propria immagine nelle mode francesi, smascherando le aberrazioni e gli esiti più buffi di questo fenomeno, risolvendo la trattazione in un vero e proprio *pamphlet* sulla necessità del conferire un carattere nazionale alla moda, sul suo necessario rapporto con l'arte e con la storia, che doveva essere il frutto di una vera e propria rivoluzione culturale in quest'ambito, e chiudendosi con un auspicio che, guardando al novecentesco fenomeno dello stilismo e allo sviluppo di una moda riconosciuta come italiana, ha un sapore quasi profetico, delineando uno scenario in cui, purché “*l'ideata rivoluzione sia accettata dalle donne*”, “*toccherà ai nostri artisti e ai nostri manifattori a somministrare i materiali alle toelette delle signore*”⁵².

Di fatto, queste iniziative editoriali attribuiscono all'episodio del cappello nuova importanza, nonostante l'esito incerto dell'impresa commerciale, che provocò reazioni talvolta polemiche all'interno del settore⁵³. Pare che il cappello “alla Michelangelo” citasse un po' troppo da vicino una foggia comparsa a Parigi qualche anno prima: in tal

51 *Di palo in frasca. Conversazione a proposito della moda del cappello Michelangelo ideato e messo in vendita dalla Casa di Mode Emilia Bossi in Firenze*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1874 (vd. Appendice Testi).

52 *Di palo in frasca...* cit., p. 30.

53 Cfr. Silvia Franchini, *Editori, lettrici...* cit., p. 252. Cfr. anche “Corriere delle dame”, 17 agosto 1874, pp. 285-286.

caso i sarti parigini non sarebbero gli unici a rimettere in circolo idee datate senza troppo esitare. Ma al di là degli effettivi risultati, la Bossi svolse sicuramente un'azione pionieristica.

Il progetto dell'esposizione campionaria di abbigliamento femminile in Firenze, 1876

Il progetto che prende corpo nel 1876 a Firenze, quello cioè di un'esposizione parziale di produzioni nazionali – per lo più tessili – legate alla produzione dell'abbigliamento non è certamente il primo tentativo di dare un carattere italiano alla moda, come del resto esso stesso ribadisce fin dalle sue prime battute⁵⁴, ma è forse un tentativo più oscuro di altri e presenta caratteri di originalità nella soluzione proposta rispetto a quelli descritti fin qui.

Nel tentativo di organizzare una mostra campionaria riguardante l'abbigliamento femminile ebbe un ruolo fondamentale proprio Emilia Bossi. La tendenza a riciclare entro breve lasso di tempo idee stantie, criticata dalla pubblicazione del 1875 occasionata dal lancio del cappello Michelangelo⁵⁵, è una delle accuse mosse ai francesi nel *Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi*⁵⁶ dato alle stampe nel 1876. Il campo d'azione dell'esposizione dunque non era più il lavoro femminile, come nel caso del 1871, ma l'universo dell'abbigliamento femminile, nell'idea di organizzare “un'esposizione nazionale di tutti i generi attinenti alla Moda, per quanto concerne l'abbigliamento femminile”⁵⁷. Un'indicazione chiara che da un lato circoscriveva le categorie merceologiche presenti, marcando in senso più specialistico la manifestazione, dall'altro elimina la caratterizzazione di genere dai criteri di individuazione dei possibili espositori per spostarli invece sul pubblico, definendo con maggiore coerenza i

54 Cfr. *Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1876, p. 3 (vd. Appendice Testi). In realtà del *Progetto* si conoscono due diverse versioni a stampa, graficamente differenti ma uguali nei contenuti, quella rilegata qui citata e una in fogli sparsi, rinvenuta all'interno del fascicolo riguardante questa esposizione presso il Fondo del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio (Cfr.). Verosimilmente la seconda versione doveva essere allegata al *Regolamento* e spedita in tutta Italia per promuovere l'iniziativa.

55 Cfr. *Di palo in frasca...* cit.

56 *Progetto...* cit.

57 Ibidem, p. 3.

contenuti e collocandola in una strategia di promozione di un settore manifatturiero più che di una categoria sociale. Il progetto rivendicava la possibilità di una battaglia per l'abito italiano che andava oltre il significato politico conferitole durante il Risorgimento: *“il reclamare la Moda come protesta politica non ha più scopo”*⁵⁸. Le produzioni tessili che permisero all'Italia di occupare posti di primo piano su scala europea nei primi secoli dell'età moderna, quelle in primo luogo dei tessuti d'alta qualità e dei merletti, erano entrate in crisi sia per quanto riguarda gli aspetti estetici che quelli tecnologici da ormai lungo tempo. Secondo gli osservatori economici citati, inoltre, le trine genovesi e il tessile milanese, pur essendo insufficienti dal punto di vista del disegno, erano di buona qualità, pur soffrendo della carenza di visibilità che porta a colmare con prodotti esteri la domanda del pubblico italiano.

*“Essa riavvicinerebbe e coordinerebbe le industrie nazionali. Le relazioni sulla Esposizione, le quali occuperebbero la stampa, farebbero conoscere, con una pubblicità ufficiale, la qualità, l'importanza e il grado di perfezionamento di ciascuna delle industrie concorrenti.”*⁵⁹

Prima di essere competitivi sul piano del disegno di moda, bisognava dunque recuperare il terreno perduto in quelle produzioni che vanno a costituire materialmente l'abito. Per questo il suggerimento principale del documento è proprio quello di concentrarsi sullo sviluppo delle manifatture che concorrono alla costruzione dell'abito⁶⁰.

Prima di poter pensare ad una moda concretamente italiana anche sul piano del disegno era infatti necessario che fossero le industrie e le manifatture tessili a divenire realmente competitive, a coordinarsi tra loro per concorrere alla realizzazione dell'abito italiano, cosa all'epoca ritenuta ancora impossibile a causa dell'assenza di informazione sulle

58 *Progetto...* cit., p. 4.

59 *Ibidem*, p. 20. Lo sforzo di promozione, spiega più oltre il progetto, dovrebbe comprendere anche l'inquadramento storico delle varie manifatture.

60 Cfr. *ibidem*, p. 7. Una serie di lavorazioni il cui effettivo volume non è facile calcolare perché, a detta dei redattori del progetto, non esistono dati adeguati, in quanto il tessile italiano viene considerato come un settore unico pur essendo molto diversificato e partecipando con i suoi prodotti a settori commerciali diversi, come l'abbigliamento e l'arredo. Al testo è in effetti allegato un *Prospetto riassuntivo* che indica la spesa annua in esportazione per le diverse categorie merceologiche, si tratta però di stime, in quanto, appunto ci spiega il progetto: *“la fonte alla quale abbiamo dovuto attingere i dati sui quali basare i nostri calcoli, cioè il movimento commerciale dedotto dalle statistiche doganali per l'importazione, le quali, comprendendo sotto un'unica voce un genere od articolo che può servire anco ad usi diversi da quello dell'abbigliamento femminile, ci obbligò a dovere da noi istituire dei calcoli in via di approssimazione, ed in base alla nostra esperienza di negozianti di mode congiunta a quella di persone pratiche interpellate in proposito”*.

varie produzioni regionali. Perciò la proposta della Bossi contemplava la possibilità una Esposizione nazionale di abbigliamento femminile sul figurino di Parigi.

Questo il primo passo di un percorso che avrebbe permesso, una volta che le industrie tessili italiane fossero mature, di introdurre nell'abito decorazioni che allora i "modigrafi" francesi e inglesi non introducevano per non sfavorire i prodotti dei loro paesi, che non ne erano importanti produttori⁶¹.

L'Italia appariva depositaria, del resto, di industrie artistiche originali: tra quelle ricordate, oltre a quelle abruzzesi, canturine, bolognesi, già si accennava alla ripresa della manifattura delle trine veneziane *"un dì tanto celebri e ricercate"*;

*"non abbiamo bisogno di andare oggi a cercare maestri e direttori all'estero, come nel Medio Evo, ed in epoche più recenti, le nazioni straniere cercavano maestri e direttori d'industrie e di officine in Italia"*⁶².

Troppi secoli di divisioni politiche, di scambi difficili non avevano permesso a sarti e produttori di esercitare sinergie, di influenzarsi e confrontarsi positivamente sul piano dell'originalità⁶³. Il primo presupposto dunque per un tessile che fosse davvero italiano e riconosciuto come tale era l'incontro tra la miriade di tradizioni artigiane sparse per la penisola, e se necessario il loro recupero.

Il progetto, come quello di ogni esposizione, appare ambizioso, e la Bossi si avvaleva perciò della collaborazione di alcuni componenti del Comitato Centrale e della Commissione d'Ordinamento della Prima Esposizione Nazionale di Lavori Femminili che si costituirono nuovamente in Comitato Provvisorio per tentare di attuare il progetto dell'esposizione nel 1876. La continuità è indiscutibile ed è più volte evidenziata dal progetto⁶⁴. Anche in questo caso si auspicava la nascita di "comitati di signore", facenti capo a quello centrale già messo alla prova nel 1871 e, ancora una volta, si chiedeva la discesa in campo delle forze del Municipio di Firenze, che sostenne attivamente il primo esperimento. L'appello non cadde nel vuoto. La Ditta offrì i suoi locali per le riunioni di

61 Cfr. ibidem, p. 21.

62 Ibidem, p. 16-17.

63 Cfr. ibidem, p. 14-15.

64 Ibidem, pp. 16-19. Si ipotizza, come nel 1871, di impostare un capillare sistema di reclutamento di espositori sul territorio basato sulla collaborazione di Camere di Commercio e amministrazioni comunali, e sul sostegno delle ferrovie – con le quali il rapporto nel 1871 è molto difficoltoso – per agevolare il trasferimento dei campionari di merci. Il basso numero di espositori del 1871 è qui attribuito più all'inerzia delle partecipanti che alla concomitanza dei fattori individuati a ridosso del precedente avvenimento.

un comitato promotore che appare già attivo all'inizio di giugno, quando chiese un sostegno economico alla Camera di Commercio di Firenze⁶⁵; Demetrio Carlo Finocchietti, in qualità di presidente del Comitato, contattò inoltre il Cav. Ascanio Branca, Segretario Generale del Ministero di Industria e Commercio, per consegnargli una relazione sul progetto⁶⁶ che si intendeva realizzare entro l'autunno stesso o al più tardi la successiva primavera. Branca, pur esprimendo perplessità sul "*carattere nazionale*" di questa iniziativa, accordò un sostegno che non poteva tradursi in elargizioni di denaro ma al massimo in alcune medaglie per gli espositori meritevoli⁶⁷. Probabilmente l'esposizione non trovò l'appoggio economico necessario per essere realizzata, e rimase per decenni un episodio singolare, per la modalità individuata, tra i tentativi di dare impulso al settore tessile italiano, che acquista però un valore storico anche sotto forma di semplice progetto.

Rosa Genoni

Un nuovo capitolo al racconto della moda italiana, che fin qui ha conservato i caratteri dell'utopia, si concretizza nell'attività di Rosa Genoni. La *première* di casa Haardt, una delle principali di Milano, iniziò come umile "piscinina"⁶⁸, arrivata bambina dalla montagna per guadagnare il pane per sé e la sua numerosa famiglia, e completò la propria istruzione grazie alle scuole domenicali e la frequentazione dell'area socialista. La giovane approdò infatti a Parigi diciottenne al seguito di alcuni socialisti milanesi che diretti ad un congresso, e vi rimase per seguire un apprendistato in varie case di moda, tra le quali Paquin. Dopo aver trascorso periodi anche in Inghilterra, Belgio e Svizzera la giovane sarta tornò in Italia, giungendo alla direzione dell'*atelier* della ditta

65 Cfr. *Cronaca della città* in "La Nazione", 1 giugno 1876, p. 3, dove è riportato l'ordine del giorno di una riunione dell'ente, nel quale si manifesta aperto sostegno al progetto approvando sia il sussidio sia l'eventuale elargizione di medaglie.

66 Cfr. ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio... cit., busta 116b, fasc. Esposizione campionaria di prodotti nazionali per l'abbigliamento femminile in Firenze 1876 (per il testo completo, dal quale sappiamo inoltre che sono previste otto sezioni, dagli articoli confezionati fino ai cosmetici, che non è ancora stata individuata una sede idonea e che sarà pubblicato un catalogo, vd. Appendice Testi). Dal Regolamento allegato alla circolare da inviarsi ai Sindaci sappiamo che la mostra è fissata ufficialmente per il mese di settembre.

67 Cfr. *ibidem*.

68 La figura della "piscinina" era tipica degli atelier di sartoria milanesi, ed era di solito svolta da una bambina che svolgeva i lavori più umili e meno qualificati.

milanese Haardt a metà degli anni Novanta⁶⁹. La sua ascesa la pose in primo luogo come perfetto prodotto del sistema filantropico e scolastico messo a punto durante l'Ottocento, che, unito all'attivismo socialista, permise l'emancipazione di una poverissima montanara fino a trasformarla nella raffinata *première* milanese, in grado di orchestrare la più concreta campagna per l'elaborazione di una moda italiana intrapresa fino a quel momento, non solo tramite il suo lavoro ma anche attraverso un'intensa attività pubblicistica e didattica all'interno dell'Umanitaria⁷⁰.

Particolarmente interessante ai fini del nostro discorso risulta essere l'attività di analisi dello scenario a lei coevo che la Genoni portò avanti, con toni entusiastici ma fornendoci preziose informazioni, attraverso le pagine di "Vita d'arte" e della già nota "Vita femminile italiana". Tra le pagine di quest'ultima troviamo nel 1908 il suo testo dedicato ai *Precursori della moda italiana*, un saggio in due parti che raccoglie e descrive i principali contributi al dibattito del XIX° secolo. L'attività pubblicistica della Genoni fu per lo più improntata all'attualità e alla promozione della moda italiana, non esprimendosi solitamente in forma di brutale polemica ma anzi attraverso un propositivo confronto⁷¹ con la moda francese, anche quando la concorrenza assunse le forme del plagio di alcuni modelli della sarta italiana⁷².

Rosa Genoni e la moda italiana all'Esposizione del Sempione

Nel Padiglione delle arti decorative, accanto alla mostra delle Industrie femminili italiane, venne a trovarsi, sia prima che dopo il rovinoso incendio della notte del 3 agosto, una vetrina contenente dei modelli da donna ispirati alla pittura italiana che concretizzavano le enunciazioni teoriche di Rosa Genoni.

La sarta milanese si trovò a dover esporre i suoi modelli assumendosi in prima persona il rischio d'impresa: la Haardt, per la quale lavorava, temeva che le clienti, abituate a cercare ispirazione per i loro abiti oltralpe, non comprendessero la scelta di proporre una

69 Cfr. Appunti per scheda biografica redatti dalla figlia della Genoni, Fanny Podreider, e conservati presso l'archivio dell'Umanitaria di Milano.

70 Accanto a queste attività assumerà un ruolo sempre più preponderante la politica, a partire già dagli anni più vicini al primo conflitto, quando la Genoni prima si batte per la neutralità, poi fonda un'organizzazione umanitaria per aiutare i profughi, accantonando la battaglia per l'italianizzazione della moda.

71 Cfr. Rosa Genoni, *Un'intervista con un celebre sarto francese...* cit.

72 Cfr. *Moda italiana in Francia* in "Vita femminile italiana", n. XI, A. II, novembre 1908, pp.1271-1276.

moda nazionale e non supportò il tentativo della propria dipendente, pur non ponendo alcun veto⁷³, consapevole del fatto che un eventuale successo personale della Genoni avrebbe comunque ricadute positive sui propri affari. Fu il marito Alfredo Podrereir a sostenere economicamente l'iniziativa⁷⁴ e probabilmente a stendere lo scritto programmatico pubblicato nella *brochure* illustrativa *Al visitatore* (vd. Appendice Testi). La Genoni e le Ifi non si trovano ad esporre fianco a fianco in maniera casuale: tra di loro, nonostante impostazioni politiche diverse, non c'era una semplice affinità merceologica, e neppure di genere. La Genoni fu membro delle Ifi e spese parole positive a riguardo delle loro iniziative⁷⁵, delle quali condivideva certamente i fini: promozione di un patrimonio culturale, aumento dell'occupazione femminile, emancipazione e sviluppo economico. La produzione in cui si impegnavano le Ifi era il fondamento da cui partire per allestire un'industria della moda che fosse italiana in tutte le sue componenti. Il loro accostamento rappresenta la riunione di due diverse anime nell'universo dell'associazionismo femminile. La Genoni era il prodotto dell'associazionismo di stampo socialista, e la sua storia personale incarna perfettamente l'esempio dell'emancipazione operaia attraverso il lavoro e lo studio; più legata al filantropismo invece l'azione delle Ifi. La stessa Ida Baroffio Bertolotti, voce della cooperativa, descrisse in termini entusiasti il lavoro della Genoni che secondo lei, se non per quantità, per qualità eguagliava sicuramente la sezione dell'esposizione dedicata alla moda francese⁷⁶, emancipandosi sia dall'eleganza sovraccarica proposta

73 Molte informazioni sono emerse dal colloquio con Raffaella Podrereir, nipote della Genoni, che ne detiene l'archivio.

74 Oltre ai laboratori che hanno fornito prestazioni per la realizzazione degli abiti, altri partecipanti all'iniziativa furono: la ditta Cantarelli di Milano che realizzò la vetrina in mogano e i mobili artistici per l'ambientazione, i gioielli furono eseguiti, su disegno di Saronni, nelle officine d'arte dell'Umanitaria, la ditta Foli di Roma per le "bambole" (i manichini), che si vollero anch'esse di forme prettamente italiane. Cfr. "Al visitatore", p. 14, e Basilio Cittadini, Pasquale De Luca, *Album-ricordo...* cit., pp. 84-88.

75 Cfr. u.n.d., *La Succursale Milanese delle "Industrie femminili italiane"*... cit.

76 Ida Baroffio Bertolotti, *Per l'eleganza femminile. La mostra d'abiti e d'indumenti per signora alla nuova Decorativa Italiana*, in "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione..." cit., p. 542. Per quanto riguarda il tessile, naturalmente gli entusiasmi maggiori della stampa sono per le sale dell'arte decorativa francese, ritenute per altro le migliori della di tutta la sezione francese, che destano stupore non tanto o non solo per i contenuti, perché, se è vero che il gusto d'oltralpe è molto accreditato, la qualità estetica dei manufatti delle sezioni *belga*, *austriaca*, *ungherese* può assolutamente competere con quella francese. La qualità della mostra francese dunque viene indicata come prerogativa del settore delle mode femminili, da più parti definito "*Paradiso delle signore*", epiteto tratto dall'omonimo romanzo di Zola (tradotto nel 1883 in Italia con questo titolo da Ferdinando Martini). Ma i nostri vicini d'oltralpe sono insuperabili nella sapienza espositiva che si dispiega nelle loro sale, dove l'attrazione principale è forse la mostra di Worth che però appare in parte superato agli occhi della cronista: "*mi fa specie che sia ancora vivo, tanto mi sembra storico*".

dai francesi sia da quella troppo sobria e lineare degli inglesi e cercando modelli nazionali.

La vetrina contenente i primi otto modelli, purtroppo, andò in cenere come il resto del padiglione e dovette essere riallestita in tempi brevi. Vi apparirono quattro abiti diversi dai precedenti, per lo più ispirati direttamente alla pittura italiana tra Quattrocento e Cinquecento. Il primo allestimento (fig.10) si componeva di un abito da ballo ispirato alla Primavera del Botticelli; un manto da corte ispirato alla *Venezia in Trono* del Veronese conservata alle Gallerie dell'Accademia, posto sopra un abito con decorazioni in merletto di Burano realizzato dalla ditta Melville e Ziffer, il cui ornato, ispirato alle spighe presenti nel dipinto, era riprodotto anche dal ricamo del manto; un abito da passeggio, più economico, ispirato alla Madonna del Barabino della Chiesa dell'Immacolata di Genova, dove i ricami riproducevano i fregi del basamento, un abito da ricevimento ispirato all'Amor Sacro del Tiziano; un mantello invernale ispirato ad un Cantore del Bramante conservato a Brera, con un ricamo ispirato ad un fregio ornamentale del dipinto; un abito da visita ispirato alla Santa Cecilia di Raffaello conservata alla Pinacoteca di Bologna; un abito da bambina ispirato ad un angelo del Donatello scolpito per il Duomo di Prato⁷⁷. Vi era poi un ottavo abito, che non aveva diretta ispirazione nell'antico perché si adeguava alle necessità di movimento della donna moderna e sportiva, con sottana-pantalone.

Nella vetrina ricostruita (fig.11)erano invece presenti un numero minore di modelli, permangono i riferimenti a Botticelli, nell'abito da ballo, ispirato alla *Primavera* degli Uffizi; vi era poi il manto da corte in velluto verde con ricami in oro e argento ispirato a Pisanello (fig.12), l'abito da caccia in velluto e pelle ispirato al San Giorgio di Mantegna (fig.13), che raccoglieva l'eredità del precedente abito sportivo, l'abito

E accanto a Worth, Ogetti elenca gli altri nomi che definisce “della tentazione”: Doeillet, Doucet, Redfern, Paquin, Raudnitz, Beer, Drecoll... etc., e ancora i grandi magazzini “Printemps”, Belle Jardinière”, “Samaritaine”, etc... Nella gran parte di loro, Ogetti rileva una tendenza al revival neoromantico che ben si accorda del resto con il nuovo avanzamento degli “stili” nel campo dell'arredo. Da segnalare, in questa sezione, anche la presenza di vetrine “didattiche”, che mostrano le varie fasi della lavorazione di fiori artificiali e piume. Cfr. Ida Baroffio Bertolotti, *Industrie femminili*, p. 320 e Eadem, *I fiori e le piume*, p. 384, B.S., *Le signore dei padiglioni dell'arte decorativa*, pp. 411-412 in “Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione...” cit.; G. Adami, *L'arte decorativa francese* in “L'esposizione illustrata di Milano del 1906...” cit., p. 174; Ugo Ogetti, *L'arte nell'esposizione di Milano...* cit., p. 128 e Basilio Cittadini, Pasquale De Luca, *Album-ricordo...* cit., p. 106 e 110.

77 Cfr. Basilio Cittadini, Pasquale De Luca, *Album-ricordo...* cit., pp. 84-88.

azzurro ispirato al *Parnaso* di Raffaello, e infine un mantello in chiffon verde con applicazioni d'ermellino, ispirato al ritratto di Giovanna Tornabuoni del Ghirlandaio⁷⁸. Regina incontrastata della sezione accanto alle Ifi, la Genoni si affiancava a diverse ditte italiane che espongono abiti finiti o semi-lavorati d'ispirazione francese e ai maggiori produttori di ricami e merletti⁷⁹ (fig.8 e fig.9). Proprio la ricchezza delle mostre di merletto indusse Ugo Ojetti ad auspicare l'ordinamento di un'esposizione internazionale dedicata solo al merletto e al ricamo. Un simile evento avrebbe contato del resto molti aspetti positivi: oltre al garantito successo di pubblico e dunque al successo economico, all'essere occasione di confronto educativo per operaie, direttrici, maestre, avrebbe potuto diventare il primo passo per un museo italiano dedicato a quest'arte, e soprattutto per dimostrare come l'Italia primeggiasse in questo campo, supremazia che a Ojetti appariva singolare nel panorama delle arti⁸⁰.

Il percorso di Rosa oltre l'esposizione

Sarà dunque alla mostra del 1906 che la Genoni si presentò come la prima realizzatrice dei sogni dei precursori da lei ricordati nei successivi articoli, scatenando la stampa italiana riguardo al problema della moda nazionale. La sua proposta era di fatto improntata ad un *revival* ispirato alle stesse fonti di molti dei ricami e dei merletti delle IFI, cioè allo studio della pittura del Rinascimento italiano. Se ricami e merletti eleggevano a modelli gli "ornati", la Genoni riprese le fogge dei costumi, con

78 Cfr. ibidem, p. 235.

79 Ricordiamo le sorelle Testa, presenti con quattro "*toilettes da gran soiree*", la ditta Vittorio Sabbioni, le ditte Laforêt Felix, Ermolli, Ottolenghi. Ojetti nota però l'assenza di grandi ditte del nord, che non partecipano all'evento: Bellom, De Gasperi, Ventura, Magugliani...l'unica ditta a reggere il confronto con le produzioni francesi è secondo Ojetti la Pontecorvo di Roma, che presenta cinque *toilettes*. Ciò non permette di mostrare fino in fondo che almeno nella produzione la moda italiana non dipende più dall'estero. Sono poi presenti busti, piume, cappelli, fiori artificiali. Presenti qui le maggiori ditte produttrici di merletti: le Manifatture Riunite di Cantù, che propongono anche un abito di trine al tombolo dove "la bontà del lavoro supera troppo l'eleganza del taglio", a rimarcare che l'Italia deve ancora compiere molti passi nell'ambito della progettazione dell'abito. E ancora, tra gli oggetti andati in cenere i merletti di Jesurum, frutto di lunghi studi su originali antichi custoditi a Bruxelles, Parigi, Anversa, e anche nel museo della ditta a Pellestrina. Tra di essi anche merletti ispirati ai medaglioni bizantini della chiesa di Torcello, e una tovaglietta "gotica" ricamata e guarnita di merletto, oltre a oggetti da "esposizione", come la guarnizione per collo eseguita con filati talmente sottili da rendere necessario l'uso di una lente per individuarne i punti e il disegno. Degni di menzione appaiono come sempre anche Melville e Ziffer di Venezia e Navone di Firenze. Cfr. Basilio Cittadini, Pasquale De Luca, *Album-ricordo...* cit., p. 235; Ugo Ojetti, *L'arte nell'esposizione di Milano...* cit., pp. 127-128, 163; *Le meraviglie d'arte della ditta Jesurum distrutte*, in "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione..." cit., p. 378.

80 Cfr Ugo Ojetti, *L'arte nell'esposizione di Milano...* cit., pp. 166-167.

un'operazione che può essere definita parallela alla prima e ha il suo perno nello studio del costume attraverso le testimonianze iconografiche, così come lo studio degli stili era il perno dell'architettura del *revival*.

Anche Ugo Ojetti, del resto, discutendo dell'esposizione del 1906, intrattenne un lungo discorso sulla necessità dello studio del costume, in particolare femminile, perché rivelatore di tendenze sociali e culturali, e proclamando l'identità tra abito in sé ed ornamento, inteso come insieme dell'apparire.

L'ascendente della Genoni non si limitò però al piano pratico-progettuale, ma si estese anche su quello teorico. Dal novembre del 1905 infatti diresse la scuola di sartoria presso l'Umanitaria, incarico che le diede occasione di riflettere sui programmi scolastici e di formare maestranze permeate della sua stessa attenzione per la storia del costume; tale attività la portò ad organizzare una cospicua collezione di campioni e di immagini, e ad allestire la pubblicazione *Storia della Moda attraverso i secoli a mezzo dell'immagine*⁸¹, edita nel 1925, lo stesso anno in cui la Ricci sintetizzava i progressi verso la rinascita del ricamo moderno nella sua opera dedicata al ricamo italiano⁸².

Quando la sarta milanese, nel marzo del 1908, lesse la sua relazione⁸³ *Per una moda italiana* al primo Congresso Nazionale delle Donne Italiane, il suo primo pensiero era enunciare i due principali motivi per i quali appariva così importante il processo già in atto della rinascita dell'arte decorativa: il valore etico e salvifico dell'ingresso dell'arte nella vita di tutti i giorni, le ragioni politiche ed economiche che sostenevano l'elaborazione di una moda nazionale. Rosa esplicitò un pensiero presente *in nuce* già in molte pubblicazioni di genere: gli ambiti ritenuti solitamente spazi di manovra femminile, cioè abbigliamento e arredo, erano strettamente correlati tra loro e rappresentavano anche gli ambiti d'azione dell'arte decorativa, era perciò ineluttabile che le donne e i lavori femminili assumessero un ruolo trainante nel processo di rinascita. Ma naturalmente, l'azione più incisiva per le donne italiane doveva essere quella di scegliere abiti che, per “purezza di linee e di forme” sapessero porsi in dialogo

81 Il primo ed unico volume, dedicato alla preistoria e al popolo egizio, viene pubblicato dall'Istituto di Arti Grafiche nel 1925, ma erano previsti un secondo volume che copriva il lasso di tempo tra i Greci e la metà del 1550, ed un terzo che giunge agli anni Venti e prevede la “ricostruzione di stoffe, broccati, ricami e gioielli, pizzi antichi attraverso l'iniziativa artistica, individuale e dell'industria”.

82 Cfr. Elisa Ricci, *Ricami italiani*... cit.

83 Cfr. Rosa Genoni, *Per una moda italiana* in “Vita femminile italiana” n. V, A. II, maggio 1908, pp. 667-677. Su questa relazione cfr. anche Alessandra Vaccari, *La moda nei discorsi dei designer*, Bolgina, Clueb, 2012.

con la nostra tradizione etnica, storica e artistica. La soluzione proposta era quella già azzardata a Milano: abiti ispirati a quelli ritratti dai più eccellenti pittori e scultori, ma adatti alle forme del vivere moderno. Con il tempo la ricerca si estese oltre al Quattrocento, al Cinquecento e al Barocco, per concentrarsi sulle civiltà antiche e sul costume popolare. Il ruolo delle donne doveva essere insomma duplice, di artefici – e in questo campo operava magistralmente la cooperativa delle Ifi, che la Genoni non dimenticava mai di citare – e di committente: se Ruskin aveva fissato la propria attenzione sulla funzione degli oggetti commissionati, la Genoni si focalizzò sul piano formale, auspicando che fossero le clienti a imporre modelli italiani, per tornare ad essere modelli europei di buon gusto come Lucrezia Borgia e le altre protagoniste del Rinascimento. In effetti la Genoni trovò le proprie muse-mecenati in alcune facoltose dame dell'epoca, che si prestarono quali *testimonial* aparendo sulle pagine delle riviste⁸⁴ con gli abiti creati per loro: dalla famosa attrice Lidya Borelli, che indossò anche in scena abiti di Rosa, alla baronessa De Lindeberg, forse la maggiore azionista della sarta milanese, alla quale quest'ultima dedicò anche alcuni scritti; e ancora Javotte Bocconi Villhermosa, la marchesa Anna Cristina Del Majno Casati, Mary Maluta Martelli, Carla Visconti di Modrone, e altre, che comparirono soprattutto in una serie di articoli apparsi su “Vita d'arte”, definiti *Il libro d'oro della moda italiana*.

L'operazione della Genoni fu sostanzialmente tecnica, e come tale giustifica il paragone dell'abito all'architettura, e dell'ornamento dell'abito all'ornamento architettonico, entrambi esiti di un processo di razionalizzazione geometrica delle forme naturali: in questo caso il discorso della Genoni si inserì nel dibattito sulla natura dell'ornamento e la sua origine particolarmente vivo in quegli anni (non va dimenticato, ad esempio, che nel 1908 uscì anche *Abstraktion und Einfühlung* di Wilhelm Worringer).

Le convinzioni della Genoni riguardo all'interazione abito-ambiente, alla riscoperta dell'antico e al rapporto con l'industria sono raccolte in un articolo dal titolo emblematico, *Vita d'arte nella moda*, destinato alle pagine di “Vita femminile italiana”⁸⁵, una sorta di manifesto dove si enunciavano i capisaldi del suo pensiero. In primo luogo una presa di posizione netta riguardo all'interazione tra arte scienza, e all'uso della macchina – di fatto in contro tendenza rispetto alla sua adesione alle IFI –

84 In particolare nel 1910 appariranno sulle pagine della rivista “Vita d'arte”.

85 Cfr. Rosa Genoni, *Vita d'arte nella Moda* in “Vita femminile italiana”, n. X, A. II, ottobre 1908, pp.1102-1108.

perché la seconda aveva ormai necessità della prima e, come nei casi della pittura impressionista, del cinematografo e del teatro wagneriano, la collaborazione con la scienza e la tecnica poteva portare a risultati altissimi; il campo dove meglio era possibile comporre il dissidio tra le due discipline era proprio quello dell'abito, sintesi di bellezza e meccanica. Perciò la moda doveva ispirarsi all'arte, che diventa tale solo quando scende nella vita e non rimane chiusa nel museo, e sfruttare la collaborazione tra artista e artefice. Non a caso, quando un critico paragonò ritratti femminili esposti alla Biennale di Venezia a figurini di Paquin o della Genoni per sottolineare evidentemente la superficialità di immagini destinate ad influire solo sul costume di una stagione e non nel campo della ricerca artistica, relegando questi ultimi dunque in una condizione minore, scatenò una piccata reazione della disegnatrice milanese, che, anzi, avrebbe voluto in realtà una sostanziale unità d'intenti tra i due campi dell'arte e della moda, per poter contare sulla collaborazione di artisti destinati ad affrancare dagli usi francesi le dame ritratte⁸⁶. La colpa della scarsa qualità artistica di questi ritratti non sarebbe stata da ricercare nel linguaggio pittorico, ma nella tendenza uniformante della moda, che rendeva i soggetti impersonali; quindi una ricerca in quest'ultimo settore avrebbe finito per influire anche, ad esempio, sulla resa psicologica del soggetto ritratto, che avrebbe compiuto in prima persona una scelta o avrebbe aderito alla ricerca di un operatore di moda per abbigliarsi.

Per giungere agli obiettivi che la Genoni si poneva era necessario inoltre potenziare i settori delle industrie e dell'artigianato tessile che producevano articoli destinati alla decorazione. Si tratta, nel panorama che abbiamo descritto finora, di una voce che esprime contenuti nuovi, che non scriveva basandosi su un'esperienza composta di salotti e di attività filantropica tra i contadini, ma si era costruita attraverso la prassi produttiva, della quale conosceva i problemi, i tempi e le durezze, accogliendo quindi festosamente la macchina per fare meglio ed essere più competitiva, ma solo in accordo con la ricerca estetica, che guardava ancora una volta alla storia, ai musei e alle pinacoteche, a pochi mesi dall'esplosione futurista: una visione dell'arte applicata, basata sul "*connubio inevitabile*" di arte e macchina, che sarà la caratteristica del Novecento e si apre già alla concezione del design industriale, pur valorizzando l'operato delle Industrie femminili che di fatto però relega nell'Ottocento.

86 Cfr. Rosa Genoni, *Cronaca di Costume II. La moda femminile dalle commemorazioni del '59 all'esposizione d'arte di Venezia* in "Vita d'arte", n. 20, vol. IV, A. III, agosto 1909, pp. 380-386.

Il 1909 è un anno particolarmente importante per il dibattito sulla possibilità di una moda italiana. Venne tradotta e pubblicata in Italia l'opera del tedesco Oscar Fischel sulla moda del XIX secolo⁸⁷ che, a causa della poca attenzione tributata all'Italia, stimolò il dibattito sulla necessità di porre un argine al dominio dei modelli stranieri durato per tutto l'Ottocento. Lo notò "Vita femminile", così come Rosa Genoni, che proposero un evento che valorizzasse il costume italiano durante le celebrazioni del cinquantenario dell'Unità del 1911⁸⁸. Nello stesso anno venne fondato un Comitato di pura arte italiana⁸⁹, presieduto da Giuseppe Visconti di Modrone (la cui moglie Carla era cliente della Genoni) e patrocinato da Franca Florio, moglie dell'imprenditore meridionale Ignazio; iniziativa che non faceva capo direttamente né alla Genoni né alla rivista "Vita femminile italiana", ma che la direttrice Sofia Bisi Albini approvò, tanto più che il comitato lombardo attribuì proprio alla rivista romana il ruolo di ispiratrice⁹⁰. Il 1909 fu anche l'anno della pubblicazione dell'album *Per una moda italiana. Modelli – Saggi – Schizzi di abbigliamento femminile*, dove la Genoni non presentava testi, ad eccezione di una lista di articoli da lei pubblicati e di una citazione dal testo di Ojetti del 1906, ma solo immagini fotografiche dei modelli realizzati a partire da quella data, ispirati per lo più a "da statue e quadri italiani," o comunque ad altre espressioni del nostro patrimonio artistico come i Mosaici di San Marco o quelli di San Vitale, ma anche "da foglie e da insetti", a modelli storici che esulano dal contesto italiano, e al "costume popolare". È interessante notare come gli unici modelli di ispirazione naturalistica, più vicini alle forme dell'Art Nouveau⁹¹ – sebbene non accogliessero le istanze di liberazione del corpo⁹² e dei movimenti insite in molti degli abiti creati in contesti legati al nuovo stile – fossero legati all'ambito di insegnamento dove opera la Genoni, cioè l'Umanitaria. In un caso si trattò di un abito da passeggio a tema "edera" (fig.14), un vegetale che permette di simulare le sinuosità tipiche di questo stile, mentre l'altro, un abito da visita, si ispirava ad un'iconografia ampiamente presente nel

87 Cfr. Oscar Fischel, Max von Bohen, *Uomini e costumi del XIX secolo*, trad it di Antonio Bongiovanni, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1909 (*Die Mode. Menschen und Moden im achtzehnten Jahrhundert*, 1909).

88 Cfr. *Cent'anni di moda italiana* in "Vita femminile italiana", cit.

89 Cfr. Silvia Capalbo, *Storia della moda a Roma...* cit., pp. 77 e segg.

90 Messaggio di Sofia Bisi Albini in apertura di Driade, *Le nostre industrie femminili...* cit.

91 Cfr. Arianna Antoniutti, *Il tessuto Liberty dalla tradizione al nuovo stile* in Fabio Benzi (a cura di), *Il Liberty...* cit., pp. 306-313.

92 Già a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento si diffusero in Europa istanze igieniste e salutiste contro le costrizioni esercitate sul corpo delle donne in nome della moda.

repertorio di quest'ultimo, quella della libellula. L'ispirazione naturalistica, che la Genoni riteneva alla base di tutte le arti decorative e dell'architettura in ogni tempo, emergeva dunque in questo caso direttamente. Con i modelli realizzati per l'Umanitaria siamo ancora nel contesto dell'esposizione del 1906, sebbene per questi ultimi l'attenzione degli osservatori non sia assolutamente paragonabile a quella generata dai modelli di ispirazione "storica" che la Genoni presentò a suo nome. I modelli proposti nel 1907 denotavano una certa continuità di ispirazione, ancora per lo più orientata al Quattrocento, con Botticelli (fig.15), Cosimo Rosselli e Melozzò da Forlì eletti ad arbitri del gusto: da segnalare che la didascalia abbinata al manto botticelliano precisava che il capo era stato realizzato su "*suggerimento di Elisa Ricci*", unico caso dove non venne menzionata la futura proprietaria dell'abito ma l'ideatrice. L'autrice delle *Trine italiane* in quel momento era certamente una delle protagoniste più accreditate del movimento di riqualifica di ricamo e merletto, come abbiamo visto, perciò poter accostare il suo nome ad un modello significava per la Genoni potersi porre il suo operato nell'ambito di un progetto che investiva l'intera nazione, nella quale era coinvolta come membro di un comitato locale delle Ifi e promotrice del loro operato. Il recupero delle forme del vestire antico – o popolare – che essa propose fa il paio con il recupero delle antiche tecniche di decorazione da parte dei comitati sparsi per l'Italia. A porsi quale elemento dissonante in questo quadro è la già descritta posizione della Genoni riguardo all'utilizzo della macchina, nei confronti della quale le patronesse erano solitamente più diffidenti. Nel 1908, invece, il panorama delle possibili ambientazioni si allargò al medioevo paleocristiano: l'orante tratta dalle catacombe romane (riprodotta anche sulla relazione del Congresso di Roma), la dama romana del VI secolo, i mosaici di Ravenna (fig.16), per poi giungere alla Firenze del XII secolo e alla Cappella degli Scrovegni (fig.17); ma anche l'arte greca e i suoi drappeggi, in particolare il modello ispirato alla statua di Tanagra con il quale la Genoni si presentò al Congresso Nazionale a marzo (fig.18), presentato in diverse inquadrature e colori (fig.19). Il *robe-manteau* – o meglio abito-mantello – ispirato direttamente all'antico rappresentava probabilmente una risposta polemica alla ripresa da parte della moda francese delle forme del Direttorio, già criticata dalla Genoni, ma appare oggi un'alternativa più organica rispetto alle proposte della moda del periodo, se paragonata alle istanze classiche veicolate, con più evidente volontà di rottura, da Mariano Fortuny

y Madrazo⁹³ che negli stessi anni (il laboratorio a Palazzo Pesaro degli Orfei viene aperto nel 1907⁹⁴) produceva le prime tuniche Delphos e gli scialli Knossos, con un'operazione da un lato più archeologica e dall'altro molto più innovativa, perché basata sulla liberazione del corpo e su una particolare lavorazione della seta. È evidente che la Genoni colse un'esigenza diffusa, se i modelli da lei ideati vennero riproposti anche dalla casa francese Zimmerman⁹⁵, in odore di plagio. Non era solo la Grecia a tornare in auge, ma anche l'arte egizia, con il modello ispirato a Nefertari (fig.20), senza dimenticare la prima ispirazione, Pisanello (fig.21), e naturalmente il costume popolare (fig.22 e fig.23): cercare ispirazione nel costume locale era come cercarla all'interno dei dialetti per neologismi destinati ad arricchire di sfumature la lingua nazionale. Il 1909 invece si concentrò non tanto sulla citazione di costumi quanto sul reimpiego di elementi decorativi presenti in dipinti e monumenti (fig.24 e fig.25): operazione che naturalmente conferiva una maggiore libertà espressiva rispetto ad una ripresa puntuale, da un lato, e dall'altro sottolineava la tendenza a considerare l'architettura e la moda particolarmente vicine:

“La moda e l'architettura sono sorelle, e la moda forse è la primogenita. – Chiunque comprende il costume di un'epoca–, scrive Oscar Wilde, comprende –

93 Nato a Granada nel 1871 e morto a Venezia nel 1949, figlio del pittore Mariano Fortuny y Marsal, che tanto successo ebbe nell'ambito di una pittura di genere impegnata a descrivere scenari storici ed esotici e personaggi in costume che tuttavia a causa della morte prematura non accompagnerà la formazione del figlio, il giovane Mariano si forma tra Parigi, Venezia lo studio delle opere del padre e i contatti con la famiglia della madre, composta a sua volta di artisti, i numerosi viaggi. Nel 1899 allestisce il proprio studio a Palazzo Pesaro degli Orfei a Venezia, oggi Museo Fortuny, che verrà arredato con le collezioni antiquarie del padre e diverrà il fulcro della sua multiforme attività. Nel corso del primo decennio del Novecento, Fortuny inizia a sperimentare le sue idee sulla seta plissettata, che lo porteranno a ideare nel 1907 la tunica Delphos, brevettata a Parigi nel 1909, basata sull'antico abito ellenico, in particolare ispirato all'Auriga di Delfi (475-70 a.C.), e sui tessuti stampati, in particolare sul velluto - procedimento molto complesso per il quale brevettò una tecnica nel 1909 -, con motivi tratti sia dai motivi dei tessuti italiani antichi sia dal mondo orientale ed islamico, ispirati per lo più ai pezzi presenti nella sua imponente collezione. Egli approfondì anche la tecnica orientale della stampa katagami e si avvale sempre di colori vegetali preparati da sé. Ma l'attività di Fortuny non si limitò al mondo del tessile: egli fu anche pittore, scenografo, fotografo, grafico e incisore. Cfr. Guillermo De Osma, *Mariano Fortuny: his life and works*, Aurum Press, 1980; *Il Mago degli Orfei. Mariano Fortuny y Madrazo: una biografia Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei*, a cura di in Claudio Franzini, Giandomenico Romanelli, Pascaline Vatin Barbini, Venezia, Skira-Musei Civici veneziani, 2008, pp. 7-46; Ilaria Caloi, *Modernità minoica. L'arte egea e l'Art nouveau: il caso di Mariano Fortuny y Madrazo*, Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 59-134, dove si analizzano i modelli minoici recuperati dall'artista; Sofia Gnoli, *Moda. Dalla nascita...* cit. pp. 32 e segg.

94 Cfr. *Tra Delphos e velluti in Museo Fortuny...* cit., pp. 97 e segg.

95 Cfr. *Moda italiana in Francia...* cit.

anche la sua architettura: ed è facile vedere dalle sedie e dalle porte se era 'o no un secolo di crinoline"⁹⁶.

Naturalmente una decorazione architettonica può essere ripresa, e il fenomeno è stato abbondantemente rilevato, anche in chiave bidimensionale su un merletto o un ricamo, ma abito ed edificio sono apparentati dalla loro dimensione tridimensionale e dalla necessità di interagire con il corpo umano.

Contemporaneamente alla ripresa dei fregi architettonici, la Genoni del resto propose saggi di *"drappeggi d'arte"* (fig.26), che assegnavano la decorazione alla struttura stessa dell'abito, una soluzione che ricorda il modo di procedere dell'Art nouveau in architettura. La sarta era profondamente convinta che l'abito, in quanto opera d'arte, rispondesse ad un'idea, che doveva tradursi in progetto e poi in oggetto, e spesso chiamava in causa l'architettura come termine di paragone, perché, *"volere o non volere, il vestito è casa: tutto il resto: stoffe, trine, ricami, ecc... formano il materiale e l'accessorio per innalzare l'edificio"*⁹⁷.

Questa pluralità di modelli denotava da un lato una posizione adogmatica nei confronti della scelta dell'epoca storica prescelta per fornirli, senza apparentare le realizzazioni della nostra designer ai prodotti dell'eclettismo più spinto; ogni capo aveva del resto un modello di riferimento preciso e il tema in ogni singolo modello è svolto con estrema coerenza, senza indulgere nella ricostruzione archeologica, ma adeguando l'ispirazione storica a tessuti, tecniche di lavorazione e decorazione contemporanei, così come alla struttura ad *"esse"* tipica del periodo che non venne mai abbandonata. La pluralità non era però frutto di pressapochismo o disinformazione, ma anzi di una cultura didattico-enciclopedica che accompagnava la formazione degli artefici e si fece sempre più profonda e radicata nel corso dell'Ottocento, irradiando le sue ultime radici anche nel nuovo secolo.

Prima di deporre le armi nel campo della moda per impegnarsi la difesa della pace mondiale e dei profughi dell'incombente conflitto, la Genoni animò però un'ultima iniziativa, cioè il *Concorso per un disegno di abito femminile da sera* indetto nel 1910 dalla rivista *"Vita d'arte"*, che prevedeva la pubblicazione dei disegni dei partecipanti

96 Rosa Genoni, *Cronaca di costume. Dal monumento a Bernabò Visconti alle recenti avventure d'una gentildonna milanese a Parigi* in *"Vita d'arte"* n.15, vol. III, A. III, marzo 1909, p. 163,

97 Cfr. Rosa Genoni, *Rivendicazioni femminili della moda* in *"Vita d'arte"* n. 11, vol II, A. II, novembre 1908, p. 207.

selezionati da una giuria composta dalla Genoni e da altri colleghi dell'Umanitaria⁹⁸, sulla base dei criteri di originalità e di reinterpretazione di modelli antichi (vennero scartati coloro che si macchiarono di pedissequa ripetizione). Tra i figurini pubblicati, che apparvero su un numero speciale della rivista, il pubblico espresse poi la propria preferenza. Di essi la Genoni invitava a giudicare il soggetto di moda e non l'ispirazione artistica, nella quale scorgeva talvolta anche echi "futuristici". I modelli si dividevano tra la citazione storica (fig.28) e l'ispirazione liberty (fig.27), al quale può essere ascritto anche il figurino vincente, del giovane xilografo faentino Francesco Nonni⁹⁹ (fig.30 e fig.31).

Siamo ormai a ridosso dell'Esposizione del 1911, dove la presenza della moda e del costume regionale vennero lungamente dibattuti, come abbiamo già visto. E se della mostra etnografica di Roma si è fin troppo parlato, è invece necessario identificare quali elementi di continuità e di distacco nella proposta tessile emergano nell'esposizione torinese, dedicata alla produzione contemporanea.

La sensazione dunque è che, almeno nello spirito, si respiri veramente una rinnovata attenzione per quegli aspetti progettuali connessi alle più moderne forme di produzione e alle esigenze funzionali della vita moderna, nonostante alcune eccezioni: la Mostra serica associava ad un'esposizione collettiva dei maggiori produttori italiani e dei macchinari necessari alla produzione, perfettamente contestualizzati nella mostra industriale, quattro vetrine "artistiche" dove erano riprodotte scene di soggetto storico atte a mettere in evidenza il costume italiano, a sempre legato alla produzione serica. Non si scelse dunque di seguire la via della Genoni, che aveva indicato una possibile soluzione di incontro con la prestigiosa ma ingombrante tradizione con la quale i produttori italiani dovevano costantemente misurarsi, ma si continuò ad intenderla soprattutto come garanzia di qualità delle proposte contemporanee, qui in parte giustificata dal contesto celebrativo della nazione italiana, che indusse a isolare

98 I componenti sono appunto Rosa Genoni, Alessandro Mazzucotelli, Edgardo Calori e Silvio Thalmann.

99 Francesco Nonni, nato a Faenza nel 1885, aveva affrontato studi professionali e nel 1908 era un artista emergente, dedito in particolare alla xilografia, che partecipa in quel periodo alle mostre di Ca' Pesaro e alle Biennali di Venezia; la sua formazione è ancora in atto, e nel 1909 è alla Scuola libera del nudo diretta da Adolfo De Carolis a Firenze. Una lettera firmata da Rosa Genoni, pubblicata in *Francesco Nonni figurinista e grafico*, a cura di Faenza, EditFaenza, 2011, pp. 13 e segg. conferma peraltro che il rapporto tra i due non si esaurisce dopo il concorso. Cfr. anche, a proposito della sua produzione per la moda, Flavia Bugani, *Nonni ideatore di figurini per le riviste di moda*, in ibidem, pp. 29 e segg.

personaggi e momenti topici della storia preunitaria: Leonardo Da Vinci, donna Aldobrandini, Fulvio Testi e Carlo Emanuele I, Goldoni¹⁰⁰.

Troviamo poi il palazzo dedicato alla Moda¹⁰¹, “non ristretta alle fogge di vestiario, ma intesa nel senso assai più largo e comprensivo di arte di arredar le nostre case con buon gusto” la quale “ha una funzione di educazione sociale che non può sfuggire ad alcuno” e “rivela i gusti, le tendenze di vi abita”¹⁰². Tutto ciò venne allestito soprattutto per attirare l’attenzione sul problema della dipendenza dall’estero del settore. Ciò che venne esposto in questa mostra era infatti interamente di produzione italiana, benché non venisse specificato se l’italianità insistesse nei materiali e nel luogo di produzione oppure nei modelli di riferimento¹⁰³. Rosa Genoni, non presente in prima persona, recensendo l’iniziativa parlò di fogge non particolarmente originali, forse, ma che nell’insieme presentavano un’aura inconfondibilmente nazionale, difendendo i risultati raggiunti dal tessile italiano contro la posizione filofrancese dello scrittore Cosimo Giorgeri Contri¹⁰⁴.

Infatti il plauso verso la linea d’azione inaugurata dalla Genoni e dai suoi epigoni non è unanime: l’editore Nino Caimi dalle pagine de “La donna”¹⁰⁵ aveva criticato fortemente il proposito di una moda italiana che guarda al passato, definendolo utopistico, suggerendo di puntare invece sulla liberazione del corpo della donna. Da “Emporium” il giovane Raffaele Calzini¹⁰⁶ si lasciò tentare anch’esso dal commento della pubblicazione di Fischel, approfittando dell’occasione per sottolineare la poca credibilità di una generica ispirazione al passato, dal medioevo a Goldoni – chiamando in causa implicitamente proprio la Genoni, che aveva creato sia abiti ispirati al Trecento milanese¹⁰⁷ (fig.30) che un “costume goldoniano” per Carla Visconti di Modrone¹⁰⁸

100 Cfr. *Guida ufficiale dell’esposizione internazionale di Torino*, Torino, Momo, 1911, pp. 167-171.

101 La moda in senso stretto nel padiglione non sarà esposta solo su manichini, ma sarà anche messa in scena da attori che animano i vari ambienti, non sfilando, ma recitando i ruoli previsti dai vari ambienti quasi come se fossero parte di un’illustrazione di moda. Ciò che con difficoltà si potrebbe ricostruire all’intento del padiglione, è affidato a tre diorami, dipinti da Giorgio Ceragioli e Giovanni Giani.

102 Cfr. *Guida ufficiale dell’esposizione internazionale di Torino...* cit., pp. 68-72.

103 Cfr. *Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro 1911 Torino. Relazione della Giuria*, Torino, STEN 1915, p. 144.

104 Cfr. Rosa Genoni, *Cronache del costume. Nel libro d’oro della Moda Italiana* in “Vita d’arte” n. 45, vol. 8, settembre 1911.

105 Cfr. N.G. Caimi, *L’utopia di una moda italiana* in “La donna”, 5 agosto 1909.

106 Cfr. Raffaele Calzini, *Moda italiana...* cit.

107 Cfr. Rosa Genoni, *Cronaca di costume. Dal monumento a Bernabò Visconti...* cit.

(fig.31) – per quanto riguardava la creazione di una moda nazionale, così come la proponevano i “*vari comitati*” sorti per sostenere le sue sorti. Se doveva esserci ispirazione ad un linguaggio artistico da parte della moda nazionale, si sarebbe potuto trattare solo del Rinascimento, affermava il critico, in quanto ne’ il Medioevo ne’ il Settecento potevano essere indicati come momenti in cui il nostro paese era particolarmente propositivo. Anche nel Rinascimento non esisteva però una moda nazionale, ma solo fogge locali. Inoltre egli osservava che la pretesa riforma si era occupata solo dell’abito femminile e aristocratico, sottolineando che non era plausibile una moda nazionale che producesse unità culturale laddove manca, al massimo avrebbe dovuto attuarsi il contrario, specie in una società totalmente intrisa di riferimenti internazionali, nella lingua, nella quotidianità, nel costume. Se una riforma bisognava operare, comunque, essa avrebbe dovuto partire dagli artisti e non dalla moda perché, affermava Calzini,

“la patria sta un po’ più su delle sottane femminili, che in ogni tempo e sotto l’impero di ogni moda raccolsero tra le pieghe, non poco fango e non soltanto di strada!”

mostrando così di ritenere questi ambiti ben divisi, e rivelando poca simpatia per le rivendicazioni femminili.

Un atteggiamento intransigente che non si risolse però in proposte concrete, perché Calzini riconosceva l’impossibilità di una ripresa organica delle forme del vestire antico nella vita moderna, almeno in questo implicitamente concorde con la Genoni, per la quale il recupero delle fogge antiche non era mai archeologico, come abbiamo visto, ma si limitava a ricercare l’ispirazione formale nel passato, cosciente di non poterlo riportare in vita, non traendone in nessun modo, come accade ad esempio per le tuniche di Fortuny o per il rapporto fra gotico e architettura ingegneristica nel corso dell’Ottocento, spunti funzionali. I suoi abiti inserivano forme antiche su una struttura che rimane quella tradizionale all’epoca, che plasmava crudelmente il corpo femminile alle esigenze della moda attraverso il busto, fatto notato anche Ugo Ojetti descrivendo la mostra del 1906, unico appunto nell’incondizionata lode all’iniziativa¹⁰⁹. Per altri invece nel campo della moda questa operazione era ritenuta all’avanguardia:

108 Cfr. Rosa Genoni, *La moda femminile dalla commemorazione...* cit.

109 Cfr. Ugo Ojetti, *L’arte all’esposizione del 1906...* cit., pp. 126-127.

*“non bisogna anche dimenticare che la moda, pur cambiando sempre, si ripete spesso, e che frequentemente il ritorno all’antico è il più perfetto modernismo. Infatti, per quanto copiati o ricavati da costumi di parecchi secoli fa, i modelli della signora Genoni sono improntati alla più perfetta eleganza moderna.”*¹¹⁰

Se questo atteggiamento accomunava le sue pur splendide realizzazioni a molti esiti dell’architettura e dell’arte applicata di stampo revivalistico, d’altro canto esso diventava l’occasione per andare a definire e ad applicare alla produzione tessile gli elementi di una mitologia del fare italiano che andavano definendosi ormai da decenni in questo settore, e si diffondevano sempre più all’estero anche grazie all’apostolato delle Industrie femminili italiane. Molte delle patronesse che abbiamo incontrato continueranno peraltro a impegnarsi su questo fronte anche tra i due conflitti (un esempio su tutti può essere la fondazione della Boutique Italienne¹¹¹ a Parigi da parte di Bice Tittoni, Maria Monaci Gallenga, Carla Visconti di Modrone e altre) quando la collaborazione pratica con esponenti del mondo dell’architettura e delle arti visive andrà notevolmente incrementandosi, seguendo spesso altre vie rispetto a quelle della citazione dall’antico. Eppure il legame con il patrimonio artistico italiano tornerà anche negli anni Cinquanta a ispirare i creatori di moda, che della grande tradizione artigianale rivitalizzata in questi decenni raccoglieranno l’eredità. Su queste basi¹¹², composte di un’abilità artigianale diffusa attraverso le varie istituzioni deputate all’educazione degli artefici e promossa all’estero soprattutto attraverso le esposizioni, di ispirazione al nostro patrimonio artistico e di una “cultura del Bello”¹¹³ quasi innata, che permeava ogni espressione artistica, pura o applicata, basi che nel tempo verranno depauperate delle rivendicazioni nazionalistiche più oltranziste, e coniugate ad una maggior libertà espressiva, gli operatori del secondo dopoguerra sapranno finalmente dar vita al sogno

110 Ida Baroffio Bertolotti, *Per l’eleganza femminile. La mostra d’abiti e d’indumenti per signora alla nuova esposizione di Arte Decorativa Italiana*, in “Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione...” cit., pp. 542-544.

111 Cfr. Elisa Albano, *Stoffe d’arte a Parigi* in “La Casa Bella”, n. XXIII, A. II, 1929, pp. 30-31 e Elisa Ricci, *Ricami nuovi* in “La Casa Bella”, n. XXV, A. III, 1930, pp. 48-50.

112 Cfr. in proposito Elsa Danese, *La moda italiana* in Elsa Danese, Leopoldina Fortunati, *Manuale di comunicazione sociologia e cultura della moda. Volume III. Il made in Italy*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 71-77. Anche dal punto di vista economico vengono ad oggi ribaditi questi concetti: cfr. Michele Tronconi, *Il tessile e abbigliamento nella storia d’Italia...* cit., pp. 464 e segg.

113 Un esempio di quanto fosse diffuso questo sentimento ci viene dalle pagine della rivista “Arte e storia” (Cfr. F.B.P., *Trine senesi...* cit., p. 7.): “... non vi è nulla di trascurabile in Arte: tutto concorre a formare tempre d’artisti colti e questa cultura che è ancora troppo scarsa in Italia si acquista in mille modi anche ricamando e tessendo trine, purché non si perda mai l’alto ideale del Bello.”

di una moda italiana coltivato dai loro predecessori, incarnando la cosiddetta cultura del Made in Italy.

Appendice

Testi

AVVERTENZA

Le note a piè pagina contraddistinte da numero romano sono note presenti nel testo trascritto, quelle contraddistinte da numero arabo sono state aggiunte durante l'allestimento dell'antologia, e forniscono solitamente riferimenti bibliografici o archivistici riguardo al testo.

Da Fanny Bury Palliser, *A History of Lace*, 1865¹

PREFACE

“A History of Lace,,. The title of this book may at first call forth surprise, and many folks’ wonder, how so trivial a matter as lace can require a history.

This fabric, however, like those of porcelain, stained glass, and others essentially artistic, has, from its first origin, been an object of interest to all classes, from the potentate to the peasant, and from the cradle to the coffin has served as a favourite decoration to all those whose means permitted its acquirement.

Church, Court, Camp, and State, all alike valued the productions of the needle and the pillow, and by their patronage encouraged the prosperity of the manufacture.

Little, indeed scarce any knowledge on this subject can be gained from books; one author copies his statistics from another, seldom troubling himself to verify the accuracy of his predecessor. Wardrobe accounts, household bills, and public Acts are the most truthful guides; and from these documents alone we write, as a running commentary at the foot of each page will testify.

We cannot conclude this short notice without expressing our sincere thanks to T. Duffus Hardy, Esq., Deputy Keeper of the Records, and to the Count de Laborde, Keeper of the Imperial Archives, for the valuable assistance they have afforded the author in granting free access to the public documents both of England and France; also to various librarians of Europe, for their kind and patient researches in our cause; and lastly, among many others from whom we have received much useful information, to the Miss Lockes, from whose untiring exertions, both in Italy and Germany, we derive much that is interesting in our volume.

1 Fanny Bury Palliser, *A history of lace*, Londra, Sampson, Low, Son & Marson, 1869, pp. vii-viii. La prefazione è quella della prima edizione (1865), ma viene citata dalla seconda edizione, pubblicata nel 1869 e aggiornata alle novità presenti all’Esposizione Universale di Parigi del 1867.

Appendice. Testi

And again, before taking leave of our readers, we beg to state that, in case this work should, at some distant period, reach a second edition, any contributions derived from well-authenticated sources-wills, inventories, family documents, or ancient publications, overlooked or as yet unsearched-will, if addressed to the Publishers, be gratefully welcomed by

The obliged Author,

FANNY BURY PALLISER

Upper Brook Street, October, 1864

**Da Pietro Giusti, Sulle industrie ornamentali in Italia.
Pensieri di P. Giusti professore nel R. Museo Industriale
Italiano in Torino, 1867¹**

I.

Il bello esteriore degli oggetti ottenuto per mezzo della associazione dell'arte alle industrie ornamentali, produce denaro.

Poche e ben rare sono in oggi quelle industrie le quali senza l'aiuto amorevole della scienza e dell'arte, possano lodevolmente esercitarsi, prendere un importante sviluppo e approssimarsi alla perfezione.

Voler dimostrare su quali industrie e su quante influiscano di più o la scienza, o il disegno, è compito abbastanza facile, imperocchè fatte poche eccezioni, puossi asserire che della scienza ne han bisogno molte, e del disegno ne han bisogno tutte.

Quelle di cui particolarmente intendo intrattenermi, e sulle quali vorrei richiamare l'attenzione del Governo Italiano, degli amministratori delle provincie e degli amministratori; sono le industrie cui fa d'uopo il disegno, quelle cioè, per le quali si fabbricano oggetti di ornamentazione; industrie che tanto più un popolo stima utili e necessarie quanto più è inoltrato nella sua civiltà: industrie anch'esse che oltre il lustro, producono ricchezza nel paese, ogni qual volta che alla perfezione sono portate, o almeno vi si accostano molto da vicino. Epper ciò è necessario che io restringa l'argomento a quelle principali, a quelle cioè, che presso tutti i popoli civili sono tuttora fiorenti, sebbene l'origine loro dati da secoli molti e da tempi remotissimi; altrimenti correrei il rischio di dovere scendere a parlare anche dei ventagli, e giù giù fino ai più volgari ed umili utensili; tanto in oggi è esteso l'uso di abbellire ogni oggetto che fra le mani ci deve cadere.

Tutti i fabbricatori di oggetti ornamentali, tutti gli esercenti industrie artistiche, come mobilie di lusso, oggetti in bronzo e ferro, argenterie, gioie, vasi in maiolica e vetro, porcellane, pietre e marmi lavorati, i fabbricanti di stoffe arazzi e tappeti, e di qualunque altro oggetto decorativo, ai quali stia veramente a cuore di non abbassare l'industria

¹ Cfr. Pietro Giusti, *Sulle industrie ornamentali in Italia. Pensieri di P. Giusti professore nel R. Museo Industriale Italiano in Torino*, Torino, Biagio Moretti Editore, pp. 3-6.

loro, di non ridurla a vile mestiere, ma anzi di perfezionare sempre più i loro prodotti, affinché abbiano maggiore smercio e producano utili maggiori, debbono ricorrere all'arte, per aggiungere alla bontà intrinseca del lavoro, l'apparenza elegante e la leggiadria delle forme. Ed ogni giorno vediamo infatti che tali attributi esteriori fanno le opere dell'ingegno più attraenti, più gradevoli.

Qualunque oggetto per quanto semplice ed usuale sia, è suscettibile di bellezza e di eleganza. Il carico degli ori, dei dipinti, delle sculture, fanno ricco un oggetto, sì, ma non gli accrescono gran che di bellezza chè anzi questa, il più sovente esiste nel più semplice: tanto che, la sola forma di un oggetto, quando veramente è bella e gentile, basta, per farcelo immensamente gradire.

Il sentimento del bello nessuno può negare che esiste negli animi di tutti, tutti lo sentiamo dall'uomo incolto all'uomo dotto; e la bellezza si manifesta ai nostri sensi, oltre che nei prodotti della natura, in quelli pure dell'ingegno umano, tanto nella modesta forma di un piatto, di un bacile, di una tazza, quanto nelle più sublimi sue opere.

Il bello visibile, tocca il cuore di ognuno, e ad alcuni poi lo infiamma del pari che qualunque altra nobile e generosa passione; e questi sono i prediletti che la provvidenza destina a infonderlo nelle opere delle loro mani, dalle più modeste fino a quelle di grande entità.

Non è mio assunto di discorrere di questo bello, ne tampoco vi riuscirei essendo cosa a discutersi fra filosofi, e non da chi lavora; ma come abbiamo veduto che l'artefice può infondere la bellezza in qualunque creazione delle sue mani, ne viene di piana conseguenza che il piacere di gustare il bello è dato provarlo a tutti quanti sono dotati di un cuore gentile e capace di quel sentimento delicato. Il popolo va anche più oltre, e, senza tante ambagi, dice che il bello e il buono piacciono a tutti.

Ora, se queste osservazioni non si credono astratte, quale sarà fra i fabbricanti, quello che non vorrà adoperarsi per ottenere che i suoi prodotti abbiano quei pregi esteriori atti a sedurre il compratore anche intelligente ed istruito? Io voglio credere che nessuno si arrischierebbe a negare la necessità di raggiungere colle sue opere lo scopo in discorso. E come lo potrà far egli, se alla sua industria non associa l'arte con intelligenza? A mano a mano che la società s'inoltra nell'incivilimento, è, si può dire, ella stessa che esige che la eleganza, la bellezza, il gusto, si trovino in tutti gli oggetti di cui abbisogna e di cui si circonda: e non è soltanto per procurarsi un diletto che tale esigenza manifesta

un popolo civile; ma è perchè la sua intelligenza, le sue accresciute cognizioni, i suoi studi economici e sociali lo hanno fatto persuaso che il bello, oltre ad appagare l'occhio, produce onori e ricchezze, ed è convinto che quanta più bellezza, leggiadria, e buon gusto sa infondere nei prodotti del suo ingegno, tanto più questi vengono ad essere coronati di pregi, che non solo li fanno accettare di buon grado nei mercati del suo paese, ma quel che più monta li fanno avidamente ricercare in quegli stranieri; e così, mentre quel popolo vantaggia la sua cultura, sa che questo mezzo concorre ad accrescere il suo decoro e la sua prosperità.

[...]

Comunicato del Comitato Centrale agli espositori in occasione della chiusura della Prima Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili¹, 1871

Firenze, 10 Aprile 1871

L'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili volge al suo termine e a dire il vero il comitato ordinatore non poteva sperare un esito migliore considerando, che questa era la prima Esposizione di tal genere che si progettava e si faceva in Europa, e che i primi tentativi se lasciano sempre qualche cosa a desiderare, pure sono e riescono un utile esempio a chi osi ritentare la prova.

Ma l'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili apertasi in Firenze deve essere feconda di più utili risultamenti e porgere i primi elementi a creare uno stabilimento nel quale si conservino le egregie prove del lavoro della donna italiana, dall'umile rammendo al più minuto ricamo e dalla più umile alla più elevata e più sublime opera dell'industria e dell'arte.

Le Espositrici alla pubblica mostra del 1871 debbono concorrere per le prime a questa opera nazionale che potrà prendere in seguito le proporzioni di un grande museo industriale, come quelli che si annoverano a Londra, a Vienna e a Parigi e che incominciato colla storia del lavoro femminile finirà per raccogliere gli elementi della storia del lavoro in generale.

Alcuni degli egregi uomini che diressero e ordinarono la Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili si costituirono in Comitato per raggiungere questo nobile scopo, e si rivolgono a tutte le Espositrici perché sovvenzano loro ad attuare il generoso progetto o donando al Comitato l'oggetto esposto, o impegnandosi a farne uno simile o darne anche un semplice saggio quando il ripeterlo dovesse costar loro soverchia fatica.

E il Comitato si rivolge a Lei, o Signora, in particolare che ha preso tanta e sì bella parte alla mostra nazionale esponendo l'oggetto che porta la seguente indicazione nel Catalogo ufficiale dell'Esposizione:

1 In ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze.

Voglia Ella informare il sottoscritto se Ella intendesse o donare l'oggetto o impegnarsi a rifarne uno consimile, o almeno apparecchiare un saggio che servisse a dare un'idea dell'importanza del particolare ramo di lavoro al quale Ella ha in special modo applicata la sua attività.

Il Comitato confida che Ella vorrà apprezzare la maggiore importanza che saranno per avere i suoi lavori esposti in pubblica e continua mostra in un museo nazionale, onde oltre al merito che le sarà acquistato per aver preso parte attiva alla fondazione di uno stabilimento che riuscirà a grande onore del paese, Ella ha ragione di sperare che l'opera sua abbia ad essere maggiormente ricercata e favorita.

Mentre godo assicurarla e della mia particolare gratitudine e di quella di coloro che hanno a cuore simili istituzioni le quali saranno destinate un giorno ad essere prova certissima che l'Italia in tutto e per tutto può rivaleggiare con le estere nazioni, creda alla mia profonda considerazione.

Il Presidente del Comitato

Conte FINOCCHIETTI

Il Segretario

Prof. PARRINI

Si compiaccia dirigere la sua risposta al seguente indirizzo:

Conte DEMETRIO FINOCCHIETTI,

Via Valfonda, N. 16, Firenze

Circolare del Comitato Centrale per l'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, n° 1035 del 17 giugno 1871¹

COMITATO CENTRALE

PER

L'ESPOZIONE NAZIONALE

DEI LAVORI FEMMINILI

IN FIRENZE

Via de' Pilastri N. 31, Secondo piano

Firenze, 17 Giugno 1872

L'Esposizione Nazionale di Lavori Femminile testé chiusa, è riuscita un fatto glorioso per la Nazione tutta.

I Commissari spediti dagli esteri Governi hanno riconosciuto l'importanza di questa Mostra e molti giornali forestieri hanno propugnata la necessità d'imitare lo esempio dato dall'Italia.

Nell'Impero Austriaco è già bandito il concorso per una Esposizione consimile che avrà luogo in Vienna nell'anno venturo.

Il Comitato Italiano, mentre può andare superbo che la sua opera abbia portato così larghi frutti e che un numero relativamente grande di Espositrici abbia risposto al suo appello, deve riconoscere che i suoi sforzi e quelli dei Sotto-Comitati Provinciali intesi a raccogliere i mezzi per far fronte alle spese, non furono coronati di felice successo. Per quanto siasi studiato di fare la più rigorosa economia, le spese hanno superato le entrate di circa 22,000 Lire come si può riscontrare dal bilancio che fa seguito alla presente Circolare.

Il carattere nazionale dell'Istituzione fa ardito il Comitato a ricorrere ai Municipii del Regno perché la offerta per quanto tenue di tutti valga a provvedere al disavanzo incontrato per fare opera che a tutti fosse di utilità e di vantaggio.

L'Esposizione Nazionale produrrà certo utili effetti per lo sviluppo delle industrie paesane femminili. Molto maggiori ne otterremo quando a questa prima gara italiana,

1 In ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, busta 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze.

terrà dietro quella Universale come logica conseguenza della prima: perché se nell'una si ebbe argomento a conoscere quanto possano le donne italiane, è conveniente e necessario che nell'altra debbasi conoscere quanto possano al dirimpetto delle forestiere per dar vita a quella onesta concorrenza della quale potentemente si avvantaggiano le arti e le industrie e con esse la pubblica ricchezza di una Nazione.

Signor SINDACO ...

di ...

Mentre il Comitato fa istanza a Lei Signor Sindaco, perché Ella si faccia interprete presso il Consiglio Comunale, che sì degnamente presiede, dei suoi desideri e dei suoi voti, dichiara fin d'ora che ove le offerte, che confida gli giungeranno dai Municipii d'Italia fossero superiori alla somma necessaria per pareggiare il suo Bilancio, depositerà ogni avanzo nella Cassa del Municipio Fiorentino affinché possa servire al fine che si propone una eletta di Cittadini di apparecchiare fra tre o quattro anni la Esposizione Universale di Lavori Femminili della quale è sopra discorso.

Il Comitato confida che il nobile Municipio, del quale Ella è capo, vorrà fare buona accoglienza alla presente e La prega a far giungere quella qualsiasi offerta che crederà mettere a sua disposizione per mezzo del sindaco di Firenze, suo Presidente Onorario. Accetti, Signor Sindaco, ecc.

Il Presidente

C. PONIATOWSHY

Il Segretario

C. PARRINI

Francesco Dall'Ongaro, *Moda francese e moda italiana, 1871*¹

I

Il titolo di *Moda italiana* che avete osato stampare in fronte al vostro giornale, avrà fatto ridere tutto il sesso femminile, e gran parte del mascolino in Italia e fuori... intendo quella parte o quel tutto che ha tempo di occuparsi di mode, e in specie del nuovo giornale che dedicate alla volubile dea.

Moda italiana? Credete dunque che la Francia sia affatto scomparsa dal numero delle nazioni e dalla carta d'Europa? Credete che il signor Bismark pretenderà imporre come condizione di pace e di vita l'abolizione del figurino francese, e della lingua universale del mondo diplomatico ed elegante? Il fucile ad ago e la disciplina del soldato tedesco potranno mutar le frontiere di Francia, ed aggravare il suo debito di cinque miliardi: ma la Francia perdendo la sua influenza politica, e la supremazia militare, conserverà sempre il privilegio d'imporre le sue stoffe, le sue creste, i suoi modelli, i suoi figurini, il suo *chic*!

Così dicono in coro le belle donne e i galanti giovani, che hanno voce in capitolo di qua e di là del Reno, di qua e di là dell'Alpi, di qua e di là dalla Manica e dei Pirenei. Io rispetto troppo le maggioranze per permettermi una protesta. Lasciando dunque alla nostra sorella mutilata e umiliata questa *fiche de consolation*, lasciamole il privilegio dei cappellini, delle cuffie, delle creste, delle code e dei capelli posticci. Lasciamo alla maggioranza la moda francese.

Ma siccome anche le minoranze sono rispettabili, se non rispettate, ci sia permesso inalberare per esse la nostra bandiera, scrivendovi sopra: *Moda italiana*.

II

Che cosa s'intende per *moda italiana*?

È possibile nel mondo una moda che non sia assolutamente conforme al figurino di Francia? E prima di tutto qual'utilità può venire all'Italia da questo tentativo di emancipazione *modistica*?

1 Parti I e II in "La moda italiana", n.15, A. 1 (15 giugno 1871), Milano, Enrico Politti, p.8, Parte III in "La moda italiana", n.18, A. 1 (31 luglio 1871), cit., pp. 7-8.

Una utilità grandissima e multiplce. Prima di tutto la *varietà*, ch'è condizione elementare della bellezza.

L'Italia, per quanto si voglia concedere agli apostoli dell'unità della razza latina, l'Italia non è Francia. Noi abbiamo una fisionomia a parte. Sarà men bella della vostra, o mie graziose amiche che abitate al di là dell'Alpi; ma il fatto è fatto, e voi stesse col vostro dispetto ce lo provate.

Quante volte non vi ho io sentito a dire: *c'est un minots italien*; cela a de la fisionomie. Ce n'est pas comme tout le monde.

In conclusione volevate dire che voi avete l'onore di essere *comme tout le monde*, e noi, cioè, le nostre donne, hanno qualche cosa di proprio che le distingue dalle altre. Ora se la natura ci ha dato questo carattere distinto, perché dovremmo noi dissimularlo sotto l'uniformità della moda che voi pretendete imporre *à tout le monde* (sic). Dico dunque e sostengo che avendoci la natura gittati in uno stampo differente dal vostro, abbiamo il diritto e direi quasi il dovere di chiedere all'arte colori e fogge diverse, secondo la diversità del tipo e della sembianza.

Dunque, esaminando la cosa da questo punto di vista, la moda italiana ha la sua ragione d'essere e il suo fondamento nella natura medesima.

"Vestite pure all'italiana", diranno i fabbricatori di Lione: "ma commettete a noi i rasi, i velluti e le altre stoffe di cui avete bisogno".

"Ornatevi pure, a vostro talento", soggiungono i gioiellieri di Parigi: "ma noi vi daremo i monili, i braccialetti, gli anelli, gli orecchini, le fibbie e gli altri gioielli che accrescono pregio alla vostra persona".

"Scegliete pure il vostro modello, ma siamo noi, modiste francesi, che lo aggiusteremo alla vostra persona, ne metteremo in rilievo la bellezza, ne dissimuleremo i difetti".

"Vantate pure la ricchezza dei vostri capelli", soggiungono i parrucchieri francesi: "ma noi ve li taglieremo se occorre, per farli parer più copiosi, più macchinosi, più assurdi".

"Noi vi daremo le scarpettine e gli stivalini che diminuiranno la dimensione apparente de'vostri piedi".

"Noi daremo il nome di guanti Soavin ai vostri guanti di Napoli, e avrete la soddsfazione di pagarli il doppio, e far crepare d'invidia le vostre rivali".

"Vi piacciono i cappelli di paglia di Firenze? Noi li compreremo greggi a Prato e a Pistoia, e ve li rimanderemo da Parigi accresciuti di prezzo, se non di pregio".

"Quel pazzo del duca di Sermoneta si è fitto in capo di riformare l'oreficeria, mettendo in voga il genere etrusco e pompeiano. Ebbene: noi scriveremo gli artefici del Castellani di Roma e vi manderemo tutto ciò che portavano le vostre trisavole di Pompei ed Ercolano. In una parola, vi vestiremo noi all'italiana, se avete la malinconia di emanciparvi dalla moda francese".

"Non avete che a guadagnarci: e noi ci guadagneremo del pari. In quanto a voi non accresce mai quel non so che, quello chic che da tempo immemorabile è nostro".

Qui ci sono due domande a fare: l'una agli economisti, l'altra ai produttori del nostro paese. È vero sì o no che la paglia di Firenze nasce e si lavora a Firenze, è vero sì o no che l'oreficeria novella si è inventata a Roma e non si esercita altrove se non dai nostri? È vero sì o no, che i coralli si trovano nei nostri mari, e si pescano dai nostri corallieri di Resina, di Torre del Greco? È vero sì o no, che le più belle sete sono prodotte e filate in Lombardia, e sono apprezzate anche in Francia più delle altre? Questo ai produttori.

Agli economisti mi farei lecito di chiedere qual è la differenza che passa fra la materia prima che noi possiam dare, e la materia elaborata che riceviamo dall'estero? Ho udito dire, per esempio, che la pesca del corallo fatta annualmente produce per tre milioni; e che, lavorati dai nostri orefici, questi tre milioni di materia prima quadruplicano di prezzo. Non sarebbe la stessa cosa delle altre materie prime, dato che noi potessimo assottigiarle, migliorarle, foggiarle meglio degli altri?

E allora non potremmo noi vestirvi ed ornarci col prodotto del nostro clima e coll'opera de' nostri orefici, vendendo agli altri ciò che non serve per noi, aggiungendo al prezzo della materia prima, il valore artistico che ne acquista?

Io mi limito a far la domanda: Altri risponderà. Mi basta poter concludere che a voler vestirvi *all'italiana*, non ci si perde ne' dal lato dell'eleganza ne' dal lato del tornaconto.

III

Ma che cosa intendete per *Moda Italiana*?

Questo è un quesito più difficile ancora.

La moda non s'impone. La bella metà del genere umano la sceglie per certe ragioni che sfuggono alla ragione. Si ha un bel dire: adottare una sudicia parrucca, voi che avete sì belli e sì abbondanti i capelli vostri? Perché costringere le vostre membra entro una guaina che le deforma? Il perché d'ordinario non è che uno solo: si usa così.

Ma non potreste usare diversamente, e piuttosto che prendere la moda altrui, dare agli altri la vostra?

"La nostra? E quale?"

Ecco la replica che si chiude per ordinario la bocca.

Quale? Mentre Parigi era stretta d'assedio e non poteva mandarci i modelli *par ballon monté*, i nostri chiedevano a Berlino, chiedevano al Belgio, chiedevano all'Inghilterra i figurini settimanali. Erano brutti e sguaiati. Nessuno pensò a cogliere quel momento per domandare agli italiani qualche cosa di nuovo, di originale, di conveniente. Si aspettò che Parigi fosse aperta all'Europa, e si respirò da un capo all'altro della penisola italiana e delle isole che le fanno corona.

Il figurino di Parigi, benché il governo segga a Versailles, riprese l'antico predominio, e ci manda di settimana in settimana gli ordini e i contrordini della moda. Diciamo male della Francia, ma vogliamo come a lei piace. E scommetto che anche a Berlino c'è un partito di donne che piega la cervice al giogo della Francia debellata e fallita.

Si ripete il caso della *Grecia vinta*, che impose a Roma vittoriosa le sue arti, i suoi capricci, i suoi vizi.

Sempre più mi confermo che i figurini contano più dei cannoni: e che ad esser indipendente nel mondo bisogna cominciare dal creare una moda nazionale: una *Moda Italiana*.

Quale? Ripeteranno le nostre avversarie. Questo veramente non tocca a noi che siamo del sesso forte e brutto: tocca a voi che siete la più bella metà del genere umano. Mettete il cervello a partito, e pensate ciascuna a scegliere quella foggia che meglio risponda ai pregi e ai difetti della vostra persona. Ma fate da voi, senza consultare il beneplacito della vostra modista francese. Noi scrittori di questo giornale possiamo fare tutt'al più una cosa: possiamo riprodurre due volte al mese una serie di costumi nazionali e storici, o copiati dai quei paesi che conservano ancora un costume speciale, o tratti dai quadri, dai ritratti onde son ricchi i nostri musei. Fortunatamente siamo in un tempo di perfetta anarchia... in fatto di moda. Caduta con l'impero francese la crinolina, abbiám veduto a far capolino le tuniche greche, le gonnelle anguste e pieghettate come il peplo di Minerva egineica. Nella moda attuale sarebbe facile vedere remiscenza di tutti i tempi e di tutti i paesi. È probabile dunque che la nostra galleria di ritratti potrà somministrare alla fantasia femminile qualche nuovo nodo, qualche

combinazione di tinte, qualche acconciatura della Magna Grecia, qualche armilla dimenticata sotto i lapilli e la cenere di Ercolano e Pompei.

Chi sa? Potrebbe sorgere anche tra noi qualche modista di genio, che facesse tesoro di questi vari elementi per creare un abbigliamento tra il vecchio e il nuovo, che fosse bello e nazionale ad un tempo. Sono vissuto due anni a Parigi in una cameruccia dell'Hôtel Molière, accanto a una crestaina che passava tutte le giornate ornando di nastri e di trine alcune teste di cartone che teneva dinnanzi a sè. Quando credeva di aver trovato una *combinazione felice*, la portava ad una delle rinomate madame, che governavano le teste del mondo elegante. E in un anno riusciva due volte o tre: ma quando aveva trovato l'acconciatura più bella buscava tre o quattro migliaia di lire per cederne la proprietà a *Madame Alexandrine*, o ad alcun'altra delle dittatrici della moda francese.

Quella crestaina era un'artista e se si è fatta ricca, non ha rubato i quattrini. Perché non potremmo noi avere in Italia una Bossi qualunque, che sappia discernere e premiare l'impegno inventivo di un'artista siffatta?

I nostri artisti di genere che corrono dietro al brutto potrebbero, per una felice eccezione, cercare il bello, e invece di copiare il primo pezzente che incontrano, creare un modello di donna garbata ed elegante come si sarà loro presentata nei rosei sogni dell'età prima, e nelle visioni fantastiche dell'amore?

Invece di darci ogni quindici giorni una copia imperfetta delle creazioni altrui, non potreste voi, caro Enrico², domandare al Sala, al Bianchi, al Bertini, al Pagliano un disegno, un acquarello originale, che possa essere un modello opportuno per le nostre crestaie?

Non tutti i pittori italiani sono zingari. Molti di essi sanno apprezzare la vera eleganza dove si trova, e quindi potrebbero suggerirla dove ancor si desidera. Solamente bisogna pagare un figurino, almeno quanto un buon quadro di genere: trattare colle principali modiste d'Italia per trarne il miglior vantaggio possibile.

Non ho nominato a caso la vostra Bossi, che espose due o tre vestiti all'ultima Mostra Industriale lombarda. Cercando in quell'emporio alquanto disordinato le tracce dell'arte, mi sono più volte fermato dinnanzi a quella vetrina, e se fossi stato nel giurì,

2 Si tratta di Enrico Politti, l'editore della rivista.

avrei dato la medaglia d'oro a quel primo tentativo felice di una moda nostrale, che certe dame francesi volevano assolutamente copiato da modelli più accreditati di Parigi. Eppure, come ebbi a convincermi, quelle sete e quei velluti erano manifattura lombarda, quelle trine erano state trapunte a Cantù, il taglio, la foggia apparteneva alla Bossi, e nessun punto era stato dato a quegli abiti, se non dalle venti o trenta operaie milanesi che lavoravano ne' suoi magazzini. C'era dunque il doppio elemento d'una moda italiana: la materia prima e l'ordinamento, l'invenzione artistica e l'esecuzione manuale. Non una ma due medaglie si convenivano a quella brava lombarda. E se il suo nome sta scritto a Firenze ed a Roma, ciò vuol dire che l'impegno e il merito non ha sempre bisogno né dai giurati né dalle medaglie per essere conosciuto e stimato.

Mettete la vostra *Moda Italiana* sotto il patrocinio della vostra modista, ch'io non conosco, e forse il nostro pio desiderio sarà coronato da un buon successo.

Stampate quest'articolo, se accettate il programma. Se no *buttatelo nel cestino* come il papa Gregorio XVI faceva de'memoriali, e le nostre dame seguitino senza rimorsi a copiare il figurino francese per *omnia secula seculorum*.

Noi tanto, finché possiamo, continueremo ad amarle... all'italiana.

DALL'ONGARO

Brano da Di palo in frasca... 1875¹

– [...] tu intanto non ammetti che la moda femminile possa diventare educatrice del sentimento nazionale.–

– Sì, quando il sentimento nazionale avrà educato la moda femminile. –

Il professore crollò le spalle con un po' di bizzze e s'apprestava a rispondere; ma il cavaliere, accennato colla mano, continuò:

Ho ben letto in un libro, che pretende di esser serio, che – la moda può considerarsi come espressione del carattere morale delle popolazioni, non che della loro organizzazione sociale; – ma, ti domando io, come può applicarsi, per l'onore del nostro paese, tale definizione alla moda delle donne italiane, sempre servilmente imitatrice di tutte le strambezzze che la speculazione dei manifattori e dei mercanti di nouveautés fa pullulare là sulla Senna? Comincia prima a persuadere le signore a rendersi indipendenti...–

– Indipendenti sempre, isolate mai, come dice il nostro biondo ministro, non è vero cavaliere? – interruppe scherzando la contessa.

E il cavaliere di rimando:

– La contessa è la più bella incarnazione di questa sentenza. –

Converrete però, – continuò la marchesina, che le cose che vengono da Parigi hanno tutte un buon gusto e una leggiadria, che non si trovano nei lavori delle nostre fabbriche. Sono dolente di non poter essere interamente d'accordo con la marchesina –, rispose inchinandosi. Poi, volto al professore: – persuadi prima le nostre signore di rendersi indipendenti dal despotismo della moda francese, e poi si potrà tentare forse, dico forse ve', di ridurre in atto quello che, per ora, non è che una utopia. –

– Ma perché l'avete tanto colla moda francese, che è pure accettata da tutti i paesi più culti? Se tutti le concedono la preferenza, bisogna bene che ve ne sia la ragione, – disse la contessa.

– Ragioni ve ne sono, e molte. Alcune potrebbero cercarsi, – rispose sorridendo il cavaliere, – nella storia delle aberrazioni del cervello umano, e in quella tendenza che le

1 Da Ditta Emilia Bossi, *Di palo in frasca. Conversazione sul cappello Michelangelo* (modello disegnato dalla Bossi in occasione delle celebrazioni michelangiolesche).

figlie d'Eva hanno ereditato dalla mader loro per tutto ciò che è nuovo, perché non è di casa, alla mano...

– Scellerato! – mormorò la contessa.

– Poi nell'indole più fantasiosa e più libera dei Francesi, – continuò l'oratore, – nella lingua loro, che è compresa da tutto il mondo, e nelle circostanze economiche dei diversi paesi. La moda si alimenta di un'infinità di industrie, che non possono fiorire senza un larghissimo sfogo....e pronto dei loro prodotti;.... per i quali abbisogna poi di un compenso molto maggiore del loro valore intrinseco, per indennizzarsi della quantità degli oggetti che la sua volubilità stessa lascia indietro.

– Infatti, ad onta della carezza, che talvolta pare esagerata, degli oggetti di moda, i fabbricatori di questi oggetti sono quelli che fanno i minori guadagni, – soggiunse il professore. – In Normandia e nelle Fiandre, per citare un esempio, i più bei merletti sono lavorati da gente poverissima; e gli operai, che fabbricano a Lione i broccati d'oro, sono quasi tutti cenciosi.

È questa una delle ragioni per cui in Italia, dove si cerca di più il positivo, non sono fiorenti le arti di fantasia; oltre che le barriere doganali, che fino a questi ultimi tempi inceppavano il libero corso dei prodotti italiani nei diversi stati italiani, non permettevano nemmeno alla speculazione di tentare una concorrenza coi prodotti forestieri. –

– Dopo tutto, ammetterete che i Francesi hanno potuto perfezionare meglio di noi il buon gusto, almeno nelle fogge del vestito, – disse la marchesina.

– Avrebbero potuto, se non lo avessero invece guastato, come hanno guastato il gusto della loro letteratura, che ha pur esercitato tanta influenza su di noi, ma che finalmente, grazie a Dio, comincia a nausearci. C'era buon gusto, per dirne una, in quei cappellotti tonti, schiacciati come sottocoppe, che si portavano poco fa sul davanti della testa, abbassati fino alla radice del naso, e che nascondevano le belle fronti delle nostre signore? E adesso, c'è buon gusto in quel volume di stoffe, che si appendono le signore sotto la schiena? C'è una foggia che più di quella deturpi la grazia delle forme femminili?

Quello fu un trovato delle donne parigine per correggere un difetto posteriore.... naturale, come i cerchi servivano a nascondere le esuberanze anteriori, più o meno legali, –

– Ma, conte!... – esclamò in aria di rimprovero la marchesina.

– Che vuole? Quando io incontro una donna brutta, con quel coso voluminoso appeso per di dietro, mi ricordo sempre le donne di un certo popolo selvaggio dell’Africa, di cui ho veduto i disegni, le quali vanno al corso in abito adamitico, mostrando sotto la schiena una protuberanza carnosa, su cui potrebbero comodamente sedere i loro marmocchi –.

– Che orrore! – esclamarono insieme la marchesina e la contessa.

– Noti, marchesina, che ha detto una donna brutta! –

– S’intende bene: quando vedo una bella creatura, io guardo il volto, gli occhi, il molle ondeggiamento dell’andatura, i bei piedini, che so io?.... e allora, o la foggia del vestito non mi dà nell’occhio, o tutto mi par bello, seducente;.... – e, in così dire, mangiava cogli occhi ora la marchesina, ora la contessa sorridenti.

– È proprio vero, – aggiunse il cavaliere – una bella donna ha la virtù di render bello, amabile tutto ciò che la circonda. Se lei, contessa, o lei, marchesina, comparissero al corso, al teatro, in una festa da ballo con una foggia di abbigliamento nuova, originale, anche un po’ strana... –

– Una foggia impossibile! – disse ridendo la contessa.

– No, per questo mi affido al gusto squisito della contessa e della marchesina e, in generale, al buon gusto delle donne italiane... –

– Prendo nota di questa dichiarazione, cavaliere – interruppe il professore.

Il cavaliere accennò con il capo e continuò:

– È un fatto; non c’è foggia, per quanto strana e ridicola, che, messa intorno a una bella persona, non finisca per rendersi simpatica. L’occhio vi si abitua, come erano abituati i nostri vecchi alle stravaganze del barocchismo. –

– E come – aggiunse la marchesina – ci eravamo abituati al puff, che però, grazie alla felice reazione del buon gusto, va a poco a poco modificandosi e scomparendo. –

– Io però – soggiunse il professore – sono interamente del parere di quell’autore, ora non ricordo il nome, che della moda femminile, lasciò scritto: «ci fa vergogna osservare in qual maniera l’Italia, colle varie forme introdotte nei vestimenti, cominciò ad alterare l’intrinseca forma caratteristica della nazione ed a scomporne ogni ordine, usando mostruose fogge, che a’ giorni nostri vediamo ripetersi, contro ogni retto senso del bello e contro ogni pratica degli antichi maestri.» –

- Voi dunque ci vorreste imporre un abito nazionale, uniforme, come usano i Chinesi, i quali, se è vero quel che raccontano, per molte pratiche della vita e per la forma e il colore degli abiti, ad una ferrea immobilità. –
- Domando perdono, contessa, non mi par questo il pensiero del professore, – soggiunse con ironica serietà il cavaliere: – egli ammetterebbe la varietà, ma vorrebbe interamente nazionale, caratteristica. –
- La varietà è l'elemento della moda, – aggiunse il professore; – e dalla varietà della moda hanno vita una moltitudine di industrie, che diffondono prosperità nel paese. I paesi, in cui si conservò uniforme il modo di vestirsi, sono sempre stati stazionari anche nelle industrie e nelle arti. –
- Eppoi la moda è la cuciniera dell'amore, – soggiunse il conte con fare burlesco sentenzioso; – che cosa fa una brava cuoca per solleticare i palati resi talvolta ottusi dall'abitudine? Inventa nuovi intingoli, nuove salse, nuovi sapori... –
- Ma che uomo materiale è quel conte!.... – osservò la marchesina.
- Che vuole? Io guardo la vita come ella è in fatto.... e lascio al cavaliere i beati sogni della fantasia. Le donne sanno il conto loro, se mutano ogni tratto le fogge (sic) dei cappellini, dei vestiti....; siano fanciulle, siano maritate, esse procurano sempre di mettere in evidenza le loro grazie, e studiano con assiduo amore l'arte di ornarsi per piacere all'amante, al marito, per sempre più innamorarli.... e fanno bene, e adempiono il loro dovere....–
- Voi fate alla donna, una missione molto meschina.–
- No, marchesina; la missione della donna è quella di abbellire, di render dolce il consorzio umano;.... io ammiro la coltura, le grazie dello spirito, la bontà del cuore e tutte le altre qualità morali, che hanno tanta influenza sull'animo e rendono sì cara la compagnia delle donne;.... ma, in pratica, l'uomo ha anche altri bisogni, che dipendono dai sensi, e, più questi sono educati, più sono impressionabili dal bello e dal brutto.... e una donna mancherebbe alla sua missione, se non assecondasse questo bisogno, che in fine è il principale fattore del legame che unisce l'uomo alla donna, che forma le famiglie, la società.... –
- La teoria del conte è inconfutabile, – disse il cavaliere; ma non ammettete che nella mutabilità della moda abbiano parte un po' anche la vanità, l'ambizione....? –

- Anche il capriccio, se volete; ma infine chi ne vantaggia? Sempre noi uomini, che cos’ possiamo saziar la vista in una più grande varietà di fiori, come in un bel giardino, – replicò il conte, inchinandosi alle dame.
- Purché l’ambizione e la vanità non degenerino in una pazza ostentazione di ricchezza.... –
- Eccolo qui l’eterno censore, – disse ridendo la contessa; – provocheremo al caso, una legge suntuaria contro gli abusi della moda. –
- Quando il Senato di Venezia, per metter freno alla gara dei ricchi nello sfarzo delle gondole, ordinò con una legge suntuaria che tutti i felzi fossero vestiti di nero, cominciò a stendere il panno mortuario, che dovea coprir la repubblica, – disse il professore.
- Del resto, – aggiunse ridendo il conte – in Italia c’è una legge suntuaria naturale.... permanente.... se non generale;.... domandatene notizia, fra l’altre, alle mogli dei travet in dodicesimo. –
- È un argomento troppo serio, – soggiunse la marchesina, – e che oramai stringe il cuore a parlarne; non si tratta di moda, ma del decoro messo a terribili prove contro la fame. –
- E aggiunga una lotta tra la fame e il dovere, – disse il cavaliere.
- Fatto sta che la giustizia non si è mai venduta a sì buon mercato. –
- È un brutto scherzo, perdonatemi, conte; le prevaricazioni, la corruzione sono conseguenze del carattere, non della miseria. –
- Ammesso pure;.... ma, giacchè avete accennato al carattere, dite un po’ quando si forma il carattere dell’uomo? Non è fin dai primi anni, nelle scuole, colla coltura della mente e del cuore, che si forma la dignità personale, il sentimento del decoro, l’elevatezza di principi, che costituiscono l’uomo veramente onesto? Or tu siami sincero – , aggiunse, volgendosi al professore, – quantunque tu appartenga all’università e quindi alla schiera dei privilegiati, credi tu che i docenti delle scuole elementari e secondarie, e massimamente questi, avviliti come sono da ogni sorta di abnegazioni, coll’animo angustiato dai bisogni di cui vedono circondata la famiglia, possano aver lena e voglia d’impartire alla scolaresca una istruzione efficace e trasfondere negli animi della gioventù il sentimento del vero e del bello, che nobilita il carattere? E riscaldare i cuori nell’amor della patria.... che li lascia languire nella miseria?.... –
- Ed imprimere – continuò il cavaliere – nella crescente generazione delle varie parti d’Italia , per tanti anni divise, il carattere nazionale, che le unifichi in un solo pensiero,

in un solo amore? Carlo Magno l'avea ben compreso che l'unità delle idee è il cemento indispensabile della unità politica. –

– In quanto all'unificazione del carattere nazionale, – disse il conte ridendo, – qui il professore ne lascia l'incarico alle donne. –

– Tu sei sempre matto, – gli disse il professore; – io ho formulato il mio pensiero abbastanza chiaramente, cioè ho espresso il desiderio di vedere le donne italiane vestire all'italiana, e sono persuaso che una foggia di vestito italiana contribuirebbe, per quel legame ineluttabile che esiste tra le cose materiali e le morali, ad educare il carattere italiano. –

– Dunque un abito uniforme, come ti osservava poc'anzi la contessa. –

– No: nè uniforme, nè invariabile; anzi io concedo alla moda, volubile per come è, la varietà continua, come il moto perpetuo. –

– Il conte si strinse nelle spalle, come volesse dire: – non capisco; – e presso a poco il medesimo pensiero esprimevano i volti delle due dame e del cavaliere. Ma il professore continuò: – La moda usa attingere le sue varie fogge e le denominazioni loro ora dall'invenzione capricciosa dell'artista, ora dalla imitazione di oggetti che colpiscono l'occhio e attirano l'attenzione, ora dai ricordi di fatti o d'uomini che fanno od hanno fatto durevole impressione negli animi della moltitudine. Ve ne do un esempio: vi ricordate del *cappello Lobbia*, che portavano tre anni fa le nostre signore? –

Oh quella sì fu veramente una foggia da ascriversi tra le aberrazioni del cervello umano, – esclamò la contessa.

– Non più che il *vestire alla ghigliottina*, sì giustamente condannato dal Parini, e il *cappello Rabagas*, e adesso il *cappello fille de madame Angot*, e molti altri di quella risma, che pure hanno fatto e fanno il loro giro nel bel paese.... –

– Contento solo di soddisfare il desiderio di novità, – aggiunse con un fino sorriso il cavaliere.

– Che non è però un privilegio delle sole donne, – gli saettò di rimando la contessa.

– Per me poi, – entrò in mezzo a dire il conte, – qualunque foggia di vestito è bello, quando la forma e il colore ben si adattino alla persona, alla espressione del volto, al colorito.... e quando poi, sotto quel viluppo di rasi, di trine, di merletti, di piume, e che so io? Non sia sconciamente trasfigurata l'Eva, che Dio creò

Nel più ardente

Suo trasporto d'amor.

- Oh iniquo! – esclamò la contessa.
- Manco male – disse il cavaliere – che siete più discreto e non vi capiterà la disgrazia di quel vescovo, il quale, avendo voluto vedere il bel corpo di sant'Eulalia, che gli asserivano intatto e fresco, come quando era viva, nell'atto di levar il panno, accecò.
- Quel povero vescovo non era pratico, non sapeva che le sante..... e le beghine..... per concedere le grazie loro si nascondono nel mistero.
- Ma insomma – gli gridò la contessa, dandogli un leggero colpo sulla spalla col *Fanfulla*, che avea preso in mano, – questo scapestrato è proprio incorreggibile?
- Del resto, – ripigliò la marchesina, a cui, quantunque sposa e madre, le facezie un po' libere del conte urtavano il delicato sentimento, – del resto sarebbe uno studio curioso quello dei nomi che portano le mode.
- È interessante – soggiunse il cavaliere. – Ci sarebbe da ridere e da restare anche un po' umiliati della nostra leggerezza, al vedere come, per la smania di novità, si accettino qualche volta delle mode, che ridestano memorie tutt'altro che gloriose. Vi bastino le *roses bombardées*, che portarono nei cappelli le signore parigine, dopo la guerra colla Prussia e l'assedio di Parigi.
- E le signore italiane – soggiunse la marchesina, – non vestirono, in principio di questo secolo, il colore *barba di Cosacco*? E i nostri eleganti non fecero pompa degli *stivali alla Sunwarow*, di quel barbaro lordo del sangue della generosa Polonia, e di cui Torino, Novi.... il Piemonte infine e la Lombardia serbano ancora un sì funesto ricordo?
- Oh ma tutto ciò è un nulla in confronto della originalità del colore *du caca du roi Rome*, che i nostri vecchi videro in voga ai loro bei tempo, nel 1811, se non fallo, – disse il conte.
- Abbiatta adulazione, che non si può perdonare nemmeno al fanatismo, allo stordimento....
- Ebbene, cavaliere mio, queste furono follie, aberrazioni di mente, – entrò a dire il professore; – non diresti così del color *Magenta*, del color *Zolferino*....
- Domando la parola, – disse ridendo la contessa; – mi pare che si avrebbe dovuto dire, almeno da noi Italiani, color *S. Martino*.
- L'osservazione è giusta, così la marchesina è storica.... dico bene, professore?.... Ma le donne italiane allora, se ben mi ricordo, hanno portato quel colore come dimostrazione nazionale di gratitudine alla Francia.

–Così un colore, una foggia di vestito, un nastro, un gingillo, – continuò il professore, – risvegliano talora pensieri, memorie ed affetti che, resi comuni in un popolo dai medesimi segni materiali, possono unificare gli animi e drizzarli ai medesimi intenti. Dopo il '59, vi ricordate che senso ci facevano quelle collane, che adornavano il petto delle nostre signore e che si dicevano *lacrime di Venezia*? Quante volte, nei periodi della nostra felice rivoluzione, un cappello di foggia italiana, il calabrese per esempio, un fazzoletto rosso gettato al collo invece di cravatta, un altro segno qualunque portato sul vestito, o adottati dalla moda, hanno bastato per tener desto nel popolo il sentimento nazionale e il desiderio dell'indipendenza?

– Ecco dove non siamo interamente d'accordo, – disse il cavaliere: – tu attribuisce a questi segni adottati dalla moda una influenza sul sentimento nazionale, mentre, in fatto, era il sentimento nazionale che prescriveva la moda.

– E l'una cosa e l'altra; non siamo in disaccordo, come tu credi. Ammetterai certamente che il concetto della nazionalità e della indipendenza italiana non ha potuto sorgere spontaneamente nel popolo inculto, ma è nato e si è sviluppato mercè l'educazione, voglio dire è nato e si è sviluppato negli animi educati alla coltura del vero e del bello, al sentimento della umana dignità. Le aspirazioni alla indipendenza nazionale, manifestate al popolo, per mezzo di segni convenzionali, dagli uomini per coltura e per condizione sociale messi alla testa del movimento, hanno agevolmente trascinato anche il popolo, naturalmente desideroso di novità, di miglioramento.... Adesso non ti parrà più strano che io abbia attribuito alla moda una qualche benefica influenza sul sentimento nazionale del nostro popolo, e che io vagheggi una moda italiana, che coltivi ed educi questo sentimento.

– In questo senso, comprendo che tu faccia assegnamento principalmente sulle donne.... già tanto benemerite del risorgimento nazionale.

– Ci affidate un compito molto lusinghiero, caro professore, – disse la marchesina, – ma troppo serio....

– Per carità, non fatemi diventar serie anche le donne, – gridò il conte: – non c'è che il loro sorriso e le loro bricconate, che ci compensino un po' di questo marasmo che ci consuma a ghiado.

– In conclusione, – disse la contessa, volgendosi al professore, – fin qui voi non avete esposto che una vostra idea, un vostro desiderio, che può essere lodevole.... ma non

avete chiarito il modo di porlo in atto. Fuori un bel programma, professore; e, poiché fate assegnamento su noi, vedremo se potremo accettarlo.

– Un programma? Eccolo in due parole. Come tante amorose sorelle che, state divelte a forza dal seno materno e tenute per molto tempo lontane, quando appena hanno potuto raccogliersi intorno al focolare domestico, godono raccontarsi a vicenda i casi della vita loro, e i dolori patiti, e le gioie provate, e mostrarsi l'un l'altra con orgoglio i frutti del loro amore....

– Dì' un po' dei loro amori, e sarai più giusto, – interruppe il conte; mentre la contessa sussurrava all'orecchio dell'amica:

– Sa odor di cattedra lontano un miglio questo esordio. Il professore continuò:

– Così le popolazioni italiane, riannodate finalmente, dopo tanti secoli di separazione, intorno all'antica madre Roma, fanno a gara per mettere in evidenza i propri vantì; province, municipi, accademie, associazioni celebrano fatti gloriosi, gli uomini grandi che hanno contribuito al risorgimento morale e politico della nazione, innalzano monumenti.....

– Sì, c'è anche il progetto, – interruppe di nuovo il conte, – di aprire un gran stradone monumentale che passi per tutte le provincie, fatto a spese delle provincie s'intende, *dall'Alpi al Lilibeo*, e sarà l'arteria principale d'Italia.....

– Le arterie d'Italia son le ferrovie, – notò la contessa.

– No, le ferrovie servono agli amici per correre a visitare le mogli dei deputati, mentre questi siedono alla Camera ad aspettare il pareggio: servono ai banchieri, ai negozianti, agli imprenditori ed ai cassieri, che hanno fretta id mettere in salvo i loro depositi. Lo stradone in progetto sarà il solo stradone piemontescopartenopeo privilegiato d'Italia.... e avrà lungo i margini, invece dei paracarri, tutti i monumenti e tutte le statue che le provincie, a loro spese s'intende, hanno innalzato, innalzano e innalzeranno agli uomini più o meno illustri.... I forestieri percorreranno questo stradone per imparar la storia d'Italia.....

– Siete un gran burlone, – esclamò la marchesina.

– E, tra statua e statua, tra monumento e monumento, – disse ridendo il cavaliere, – porremo le piante indigene di ogni provincia, cominciando dai cipressi e dalle querce, fino agli aranci ed alle palme; così i poeti sederanno alle ombre loro ad ispirarsi.

– Ma insomma, volete lasciar finire il professore? – gridò la contesa.

– Non ho che da concludere, – disse questi. – Se le donne italiane, colle fogge dei vestiti e dei cappelli, coi colori, colle guarnizioni, cogli ornamenti in fine del loro abbigliamento, asseconassero questo ardore di onoranze patrie ai fatti magnanimi ed agli uomini che ben meritano della nazione, non credete che ciò influirebbe a rendere popolari le glorie nostre e farcele più care? Un vestito, un cappellino, un gingillo qualunque, che ci richiamasse alla memoria un fatto, un nome, un libro....

– Che peccato, – interruppe secondo la sua abitudine il conte, – che peccato che voi, contessa, quando siamo andati a Milano per le funebri del Manzoni, non vi siate adornata la testa cogli spilloni d'argento e non abbiate portato il bel busto broccato a fiori, con le maniche separate e allacciate da bei nastri, come la Lucia! Avreste fatto girare il capo a tutti i don Rodighi della *Panneropoli* e di tutto il mondo.... perché tutto il mondo era là.

– Mi fate un bell'onore, conte.... ma bisogna perdonarvi perché siete matto.

La marchesina non aveva dato retta agli scherzi del conte, e s'era invece raccolta ne' suoi pensieri. Voltasi poi al professore, disse:

– Io comprendo benissimo la vostra idea, quantunque vi abbiano appena permesso di tratteggiarla. E credo che ne abbiate già fatto propaganda; se no, mi duole dirvelo, siete stato prevenuto.

– Davvero?

– Voi conoscete l'Emilia Bossi e mi avrete veduto quel graziosissimo cappello ornato di rami d'ulivo, che essa ideò e denominò *Richard* in omaggio del benemerito promotore del Congresso della pace. Fu un pensiero felicissimo. Or bene adesso la Bossi, con un pensiero ancora più generoso.... e che è poi il vostro, fa eseguire a Parigi, sopra disegno suo, de' cappelli di nuova foggia, che chiamerà cappelli *Michelangelo*, perché ricorderanno il berretto che portava questo grande Italiano.

– Mando di cuore un mi rallegro alla signora Bossi, per questo felicissimo pensiero, – disse il professore. – Ed ella, marchesina, lo porterà?

– Ho promesso all'Emilia di comparire con quel cappello nell'occasione della Esposizione dei fiori.

– Ed ella, contessa?

– Io auguro alla brava Emilia Bossi che la Principessa Margherita, di cui è fornitrice, le faccia l'onore di adottare il suo cappello.

– E ne è ben capace, – disse la marchesina, – massime quando sappia che si tratta di assecondare un sentimento nazionale e di incoraggiare una artista italiana.... quella cara Principessa....

– Ella è l’angiol dell’amore, che all’Italia ha dato il cielo.... – soggiunse declamando il cavaliere.

– Ah sì, quei versi – esclamò la contessa – li avete detti a tavola, in Venezia, quando i Principi visitarono quella città. Ve li ricordate?

– È impossibile, contessa, furono versi ispiratimi al momento dalla gioia che tutti ne inebbrìò, in mezzo alla entusiastica e affettuosa accoglienza, che la generosa Venezia ha fatto alla nostra Principessa e al Reale suo sposo. Ma quel giorno mi è restato impresso nella memoria.... E ricordo ancora la *gondolata* che abbiamo fatto alla sera, al chiaror d luna, sotto un cielo azzurro seminato di stelle, nel canal grande, mentre le bande suonavano sulla piazza di S. Marco e sulla riva degli Schiavoni.... Io non ho mai sentito, come allora, quella pienezza di soave malinconia, che gonfia il cuore e solleva il petto a lunghi sospiri.... Io stavo in piedi, col gomito appoggiato sul felze della gondola; i palazzi illuminati si riflettevano nelle chiare onde del canale; i remi, uscendo dall’acqua, pareva che stillassero diamanti e rubini.... la scia tracciata dalla gondola sembrava anch’essa d’argento....qua e là, su pel canale, ora una striscia d’oro, ora uno sprazzo di luce, che la tingeva di porpora. E intanto la banda empiva l’aria delle sue melodie.... Si ricorda, contessa? Il conte Steno di Venezia, che ci accompagnava, le andava additando i palazzi degli antichi signori dell’Adriatico; ed ella lo lasciava parlare, e non rispondeva.... e infine gli disse: “Vi prego, conte, un altro momento, domani mi farete vedere le bellezze di Venezia; ora lasciatemi gustare in silenzio tutta l’ebbrezza di cui mi sento inondata...”. In quei momenti, il cuore non ha sentimento che non sia dolce.... si diventa affettuosi.... io avrei abbracciato il mio più fiero nemico.

– Ed anche la contessa, – sussurrò il conte, ghignando, nell’orecchio del professore. Ma la celia del conte non isfuggì all’occhio della contessa, che prontamente ripigliò:

– Ma sapete che la Bossi ha avuto un magnifico pensiero! Fra l’altre cose, ella ha trovato il modo di farci quasi pregustare la festa del centenario di Michelangelo, che avremo l’anno venturo;.... mi pare che, ogni volta ch’io mi porrò in testa quel cappello, dovrò risovvenirmi ora di una circostanza della vita di quel grand’uomo, ora di alcuni de’ suoi stupendi lavori, che ho imparato a conoscere dalle biografie, e che spero ci

saranno poi descritti con maggiore ampiezza e con più estetici apprezzamenti nelle letture che si faranno in quella occasione.

– E il popolo, – aggiunse il professore, – vedendo il cappello Michelangelo sulla testa delle signore, che rappresentano in società quanto vi ha di più culto e di più gentile, sentirà nascere in cuore il desiderio di conoscere più intimamente le virtù di colui che ha empito il mondo del suo nome, e per le quali ha meritato anche dal bel sesso questa simpatica onoranza.

– E le mamme e i papà ne intratterranno i figli e le figlie ne' famigliari convegni....

– O sapete che cosa mi rappresenta il cappello Michelangelo? – disse il cavaliere con impeto d'entusiasmo. – Io vedo il grande Italiano, là, tra il fumo dei moschetti, sulle alture di S. Miniato, intento alla difesa di Firenze contro le armi collegate di Clemente VII e dell'imperatore.... Per me, il cappello Michelangelo è una protesta del popolo italiano contro il potere temporale, che i nemici della civiltà sognano invano di poter un dì ricostruire sulle sue ruine.

– Ma dopo Michelangelo? – domandò la marchesina al professore.

– Questa non sarà che una occasione di iniziativa – rispose egli; – desto questo sentimento di nobile italianismo, ei farà il suo corso.... sono tanti i grandi uomini e i grandi fatti a cui potrà ispirarsi.... e produrrà naturalmente una felice rivoluzione nella moda,.... che le donne italiane renderanno più accetta col buon gusto di cui vanno lodate.

– Se però la volubilità non farà abbandonare tutti i bei propositi, – disse il cavaliere. Ma né la contessa né la marchesina vi badarono, assorti come erano nella contemplazione del bell'ideale, che il professore avea fatto balenar loro nell'animo, Ed egli continuò:

– E i disegni della moda, che al giorno d'oggi possono chiamarsi le caricature dell'arte, si informeranno a poco a poco a quei bei tipi del buon gusto italiano, che ci lasciarono gli antichi maestri.... e i nostri migliori artisti non isdegheranno trasfondere nei disegni degli abbigliamenti femminili le grazie schiette dell'arte....

– Ed è giusto che questa rivoluzione negli abiti delle donne sia iniziata in nome di Michelangelo, – disse il conte ridendo e tanto sottovoce, che non lo udirono che gli amici; – egli è inarrivabile, divino nella rappresentazione del nudi.

– Mi resta una domanda da farle, marchesina, – disse il professore. – Perché mai la Bossi ha commesso i suoi cappelli a Parigi?

– Per tutte quelle ragioni che sapete, alcune delle quali voi stesso avete accennate, e che non permettono per ora in Italia un grande sviluppo delle industrie di fantasia. La Bossi avrà il merito di aver dato corpo alla vostra idea eminentemente italiana e raggiungerà l'intento di presentarci lavori di tutta perfezione.

– Quando poi l'ideata rivoluzione sia accettata dalle donne italiane, – conchiuse il cavaliere, – toccherà ai nostri artisti e ai nostri manifattori a somministrare i materiali alle toelette delle signore.... e.... se non sapranno cogliere il vento in poppa.... peggio per loro. Io intanto vado a stringere la mano e portare le congratulazioni alla brava signora Emilia per questo suo gentile tentativo di italianizzare anche la moda.

**Progetto per una Esposizione Campionaria di Prodotti
Nazionali PER L'ABBIGLIAMENTO FEMMINILE SUL
FIGURINO DI PARIGI promossa dalla Ditta EMILIA
BOSSI¹**

Seguire i dettami della Moda parigina con prodotti, per quanto sia possibile, dovuti all'industria italiana – ecco un quesito, la soluzione del quale ha da lungo tempo preoccupata la ditta Emilia Bossi, e che tra le cure da essa consacrate al suo commercio, le fece sorgere nella mente l'idea di una ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TUTTI I GENERI ATTINENTI ALLA MODA IN QUANTO CONCERNE L'ABBIGLIAMENTO FEMMINILE.

Non è la prima volta che un simile quesito venne discusso in Italia e che una specie di agitazione videsi promessa per raggiungere un intento che fu ritenuto altamente lodevole e patriottico.

Ma, sinora, coloro che impresero a trattare questo argomento, cercando dargli un pratico sviluppo, si levarono a volo sulle ali delle utopie, spaziarono in un ideale che non è possibile di raggiungere.

Or son circa trent'anni, quando l'Italia veniva qualificata un' "espressione geografica", tanto per protestare contro il dominio straniero e per mettere a profitto la scarsa dose di libertà che i Governi meno dispotici della Penisola lasciavano a disposizione dei loro sudditi – la libertà di vestire ognuno a modo suo, – saltò in testa ad una numerosa brigata di animosi e brillanti giovani, di leggiadre ed eleganti signore di immaginare un figurino di Moda italiana e di attuarlo con prodotti nazionali.

Era poco dopo il 1840 ed uno splendido giornale di letteratura e di mode: *Il Messaggero delle donne italiane*, che pubblicavasi a Lucca sotto la direzione di Vincenzo De Nobile, nel quale collaboravano i migliori scrittori italiani, mise fuori quel *figurino* e si diede a patrocinarlo calorosamente.

Siccome però a codesto concetto si diede forse una tinta un po' troppo accentuata di patriottismo, richiamando nel nuovo figurino la moda della Repubbliche italiane ed i

1 ACS, Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, I° versamento, busta 116B, fasc. Esposizione campionaria di prodotti nazionali per l'abbigliamento femminile in Firenze 1876.

colori nazionali, i pochi ardimentosi che lo usarono nel loro vestiario non ebbero imitatori, sotto la trepidazione in cui erano allora le popolazioni italiane di suscitare, anche per lieve cosa, le vessazioni dei Governi assoluti. E dopo poche settimane il *figurino italiano* cadde in dimenticanza, lasciando di nuovo affatto libero il campo a quello francese.

Ora però che la questione nazionale è risolta e che il reclamare la Moda italiana come protesta politica non ha più scopo; ora che vediamo come tutte le nazioni colte e civili si sieno fatte seguaci della Moda francese – o, per parlare più tecnicamente, del *Figurino di Parigi* – e che l'antico vestiario nazionale è rimasto tradizionale fra quei popoli soltanto che sono i meno progressivi del mondo, ci parrebbe puerilità l'aprire una crociata contro quelle mode circa le quali per comune e tacito consenso si lascia alla Francia il pronunciare la prima e l'ultima parola.

Così dovrebbe dirsi dell'altro nobilissimo intento che si aveva di mira con quel tentativo, quello cioè, di surrogare nel figurino italiano le stoffe, i tessuti, i veli, le trine, ecc., dell'estero con prodotti dovuti esclusivamente all'industria italiana.

Se, come abbiamo detto, non vogliamo essere noi i banditori d'un figurino prettamente nazionale – perché ora non lo riconosciamo di veruna utilità – ci facciamo però propugnatori del secondo intento, per la convinzione che il potere emancipare l'Italia da quell'increscioso tributo cui deve sottostare ogni popolo che non sappia creare opificii, sviluppare industrie, stringere consorzi per pratici divisamenti, fondare Società per bastare a se stesso, per alimentare la propria attività, per stimolare il proprio ingegno e far restare in paese il denaro che va ad impinguare altri popoli ed a dare incremento alle industrie ed al commercio di altre nazioni – sarebbe, sotto il punto di vista economico, un gran passo verso il benessere di tutte le classi cittadine, ed aggiungerebbe titolo rafforzare la nostra indipendenza.

Ma anche questa aspirazione all'epoca del tentativo del *figurino italiano*, poteva sembrare una utopia. La divisione politica dell'Italia aveva per conseguenza d'inceppare i rapporti di una provincia coll'altra, accerchiate com'erano tutte da barriere doganali, ridotte all'inerzia da una polizia sospettosa, da una fiscalità spesso ignorante ed arbitraria sempre, da Governi che condannavano la libertà e la temevano anche sotto il nome e la forma di libertà economica e di libero scambio.

La produzione italiana, sotto il rapporto dei tessuti di lusso, di fantasia e di gusto, di cui la Moda fa principalmente consumo, era allora nulla o di lieve conto.

Ma oggi che la nazione è libera e indipendente, oggi che l'Italia è unificata, che le antipatie e le rivalità fra provincia e provincia, allora aizzate e mantenute dalla tirannide, le riforme economiche incoraggiate, attuate al pari di quelle politiche e amministrative, ora che dappertutto sorgono fabbriche ed officine consacrate ad ogni ramo d'industria, oggi che l'Italia è solcata da una rete, che va sempre affollandosi, di ferrovie, noi ci chiediamo se non sarebbe tempo di dedicarsi ad un attento e serio esame, affine di porre in sodo la possibilità di *seguire*, come abbiamo in principio accennato, i *dettami DELLA MODA PARIGINA con prodotti in gran parte dovuti all'industria italiana*.

Esonerare, almeno in parte, l'Italia da un annuo tributo di circa 37 milioni di lire che, per l'abbigliamento femminile, essa paga all'estero per mancanza di forte iniziativa e nelle patrie industrie; volgere questa fonte di ricchezza all'impianto e all'incremento delle nostre manifatture, e al conseguente benessere delle classi artigiane; tale è il problema, per la soluzione del quale, senza tema di uscire dalla modesta cerchia delle sue attribuzioni né di eccedere in pretese, la ditta Emilia Bossi si è decisa a prendere una iniziativa.

I motivi che le valsero d'impulso, le conseguenze che possono risultare da questo primo tentativo, non ci sembrano indegne di qualche considerazione.

Facciamoci in primo luogo a esaminare da quali ragioni e da quali fatti devesi la nostra convinzione.

Esamineremo quindi se la desiderata emancipazione sia possibile, ed in qual modo più efficace e sollecito ci lusinghiamo di raggiungere l'intento.

La cifra che abbiamo indicata come rappresentante il totale del nostro tributo all'estero, per le merci e pei generi che hanno attinenza all'abbigliamento della donna, è – ci affrettiamo a dirlo prima di entrare in ulteriori e minute disamine – approssimativa e non di una esattezza matematica.

Causa di ciò è la fonte alla quale abbiamo dovuto attingere i dati su cui basare i nostri calcoli, cioè il *movimento commerciale* dedotto dalle statistiche doganali per l'importazione, le quali, comprendendo sotto *un'unica voce* un genere od un articolo che può servire anco ad usi diversi da quello dell'abbigliamento femminile, ci obbligò a dovere da noi istituire dei calcoli in via di approssimazione, ed in base alla nostra esperienza di negozianti di mode, congiunta a quella di persone pratiche da noi interpellate in proposito.

Ad ogni modo, essendoci attentamente e coscienziosamente occupati dell'argomento ed avendo usata ogni possibile diligenza nel raccoglierne i dati, ci lusinghiamo di avere tanta esattezza e precisione che bastino a richiamare seriamente l'attenzione degli Italiani sulla utilità di studiare quanto ora ci facciamo loro a proporre.

E qualora chi più fortunato di noi negli studi sul nostro soggetto trovasse che in qualche cifra da noi attribuita a questo o a quell'articolo avessimo fatto una ipotesi poco ardita, possiamo osservare come di non pochi generi di importazione, che servono a formare il complesso dell'abbigliamento d'una donna elegante, noi abbiamo dovuto fare il sacrificio ed ometterli completamente, siccome quelli che, essendo più svariati degli altri nei loro usi, non si prestavano al computo senza farci correr rischio di cadere in errore.

Così, ad esempio, fra gli oggetti di cui la Moda fa grande consumo sono da accennare i così detti *Articoli di Parigi* i quali, non avendo una *voce propria* sotto cui registrarli, non abbiamo tenuti a calcolo.

Le nostre cifre, quindi, piuttostoché (sic.) diminuire, verrebbero ad aumentare ragguardevolmente, quando con un esame più paziente e minuto si giungesse a determinare la parte che viene impiegata nella Moda femminile dei generi che, come sopra accennammo, abbiamo dovuto trascurare affatto nelle risultanze delle nostre ricerche.

Ed abbiamo pure trascurato il contingente del contrabbando, contingente che collo sviluppo delle nostre industrie e coll'uso esclusivo dei nostri prodotti viene necessariamente a cessare.

Malgrado tali omissioni, malgrado la moderazione che ponemmo nei nostri computi, il bilancio del tributo per la toeletta femminile è imponente, se pensiamo al denaro che esce dall'Italia nel modo che stiamo per esporre, prendendo ad esame le tabelle più recenti del Commercio d'importazione: quelle cioè del decorso anno 1874.

Una delle più forti somme pagate dall'Italia alle manifatture estere viene assorbita dalle seterie in pezza, in fazzoletti di seta o di filosello. Cotesta somma, nel 1874, può ritenersi essere ascisa, per ciò che riguarda l'abbigliamento femminile, alla enorme cifra di circa 22 milioni e mezzo di lire.

Vengono di poi, per importanza di cifra, gli sciali e gli altri tessuti di lana di mediocre valore, ma la cui importazione costituisce non pertanto una somma di oltre 3 milioni e mezzo di lire. Se tali generi hanno poca parte nella moda elegante, pure facendo parte

anch'esse del vestiario femminile in genere, la loro importazione senza dubbio vistosa, chiaramente ci ad dimostra che l'industria nazionale o non è sufficiente a sopperire all'abbigliamento femminile o non è bastantemente nota per avere i mezzi da svilupparsi.

La importazione dei pizzi e tulli di cotone ascese a chilogrammi 58,500, quantità che può valutarsi, rispettivamente al vestiario della donna, per oltre un milione e trecento mila lire.

I pizzi e i tulli di canapa o lino pervenutici dall'estero nell'annata, rappresentano una cifra non meno rilevante, giacché figurano per chil. 328, dei quali senza tema di errare possiamo attribuire all'uso della donna pel valore di lire 150,000.

Abbiamo luogo di sorprenderci che in Italia, della quale è antico il vanto nella industria dei cappelli di paglia, si debba ciò nullameno veder figurare nel bilancio della importazione estera 16,900 chilogr. Di trecce fini di paglia di cui abbiamo ritenuti applicate all'abbigliamento femminile per il valore di 200 e più migliaia di lire, ed un numero di cappelli di paglia, superiori al valore di L. 5 ognuno, per L. 6,000.

I nastri di velluto in seta tengono un posto relevantissimo nell'importazione. Cotesti leggeri ornamenti pesano nel nostro bilancio dell'anno 1874 per chilogr. 4,956. Ritenendo che di questi siano stato assorbiti dal vestiario femminile per un valore di circa due milioni di lire, crediamo essere nel vero.

Abbiamo poc'anzi registrati i pizzi ed i tulli di cotone, di canapa e di lino. Il milione e mezzo circa di lire che sotto codesta forma ci sottrae la gentile arte di Aracne è lungi dall'esaurire i bisogni della Moda! Sono occorsi nell'anno 1874, e probabilmente saranno occorsi di più nel 1875, altri 1,300 chilogr. Di tulli di seta pel prezzo L. 813,000: trine di seta pura o mista formanti un complesso di 20 chilogr. pel prezzo di L. 6000 e 1798 chilogr. di pizzi di seta pel prezzo di L. 575,000 e finalmente altri pizzi daziati a valore per L. 172,000.

Sebbene lieve sia la cifra per la quale figurano i vestiti e la biancheria di canapa o di lino, sì degli uni che dell'altra possono ritenersi importati per uso della toeletta donnesca almeno pel valore L. 20,000. I vestiti e la biancheria di cotone oltrepassano questa cifra, e possono valutarsi in L. 35,000.

Né meno ragguardevole è la somma che ci viene riscossa dall'estero per vestiti e per oggetti di vestiario di lana da donna, che pel 1874 si potrebbe calcolare circa L. 30,000.

Gli scialli di lana, superiori al valore di L. 50, per un valore di 50 e più mila lire, i vestiti di velluto per 1 milione circa, i vestiarii di cotone per quasi cento mila lire, le vesti ed altri lavori di seta per una valore di 250 mila lire vanno annoverati nella stessa categoria.

Del tutto consacrati all'uso femminile sono i 4500 cappelli guarniti, d'ogni sorta, e portanti la qualifica "per donna" i quali furono pagati ai manifattori esteri lire 113,000.

Pel valore di L. 144.000 possono ritenersi destinati per uso femminile i cappelli d'ogni sorta, non di paglia e non guarniti, che figurano nell'importazione nell'anno ridetto.

Se aggiungiamo 2500 chilogrammi di carcasse da cappelli pel valore di 25,000, (sic.) lire vediamo che per il solo esiguo cappellino, non contati i nastri, le piume ed altri costosi accessori, s'importa in Italia, in capo all'anno, un valore che può calcolarsi non meno di lire 280,000.

Se avessimo ad aggiungere i capelli e le trecce finte, che per buona sorte non sono di nostra competenza, la somma sarebbe notevolmente accresciuta in ragione proporzionale della lunghezza delle chiome delle nostre signore!...

Per le piume d'ornamento gregge e lavorate troviamo nel resoconto della importazione dall'estero la non indifferente cifra di L. 400,000 ad un dipresso.

Se tutta codesta somma fosse spesa dall'Italia per piume di uccelli esotici, noi certamente non potremmo fare osservazioni in proposito né consigliare che si istituiscano raccolte ornitologiche per lo scopo della moda, ma quello che ci meravaglia si è che buona parte delle piume le quali ci giungono dall'estero appartengono a razze d'uccelli comunissime fra noi.

Perché dunque non ci possiamo sottrarre da questo gravoso tributo all'industria estera?

Ma dove lasciamo i fiori finti?... Noi ne vediamo a casa nostra lavorazioni dappertutto.

Le fioriste formano una graziosa classe, ed assai numerosa, della popolazione operaia.

Or bene, malgrado ciò, dentro il solo anno 1874, vennero importati in Italia 2,500 chilogrammi di fiori finti pel prezzo di L. 373,000. Daziati a valore ce ne giunsero poi per L. 100,000; ed i finimenti di fiori finti, per 2133 chilogrammi, raggiunsero da soli la cifra di L. 359,000: in tutto L. 832,000, cioè quasi un milione di lire in fiori e foglie usciti dalle mani delle operaie straniere!

Questa terribile concorrenza fatta alle nostre fioriste deve attribuirsi specialmente alla mancanza fra noi di associazione di capitali per sviluppare in *colossali* proporzioni una industria tanto gentile, coadiuvandola con tutti i mezzi che possono perfezionare la

manifattura e diminuire i prezzi dei suoi prodotti in guisa da rendere impossibile la concorrenza.

Invece, se togliamo qualche eccezione, fra cui ne piace menzionare lo stabilimento Zeano di Torino, non vi sono in Italia fabbriche propriamente dette, ma solo piccoli opificii, nei quali poche operaie si applicano alla manifattura dei fiori finti in genere, riuscendo a fare di tutto, ma non bene, o almeno non in modo perfetto.

A Parigi (siaci permessa questa digressione giacché trattasi d'un genere che cresce tutti (sic.) i giorni d'importanza nei dominii della Moda) a Parigi ed in altre città dell'estero è applicato nella fabbricazione dei fiori, su larga scala, il principio economico della divisione del lavoro. Chi sa maneggiare i ferri per tagliare i petali e le foglie delle rose non le colorisce, non le riunisce; chi sa imitare perfettamente le foglie non fabbrica un fiore, non monta una rappa, non dispone un mazzetto, non una guarnizione.

Ognuna fra le tante e tante lavoranti ivi si applica per anni, per la vita, ad un solo genere di lavoro, e riesce perciò ad eseguirlo con inappuntabile precisione.

Né basta; vi sono delle vere fabbriche con numerose operaie che si occupano soltanto di dati fiori, cioè rose, geranii, viole, ecc. In altri opificii il personale è intento esclusivamente a riunire i molteplici fiori lavorati nelle soffitte delle tante operaie sparse nei più popolosi quartieri di Parigi, a ridurli in mazzi, in tralci, a prepararli per la vendita, per l'applicazione a seconda della Moda del giorno.

Raccogliere i diversi elementi industriali della manifattura dei fiori nella sola Firenze, farne una fabbrica unica, grande, provvista di tutto il necessario sarebbe ottimo pensiero, se non di facile attuazione.

Ma chiudiamo questa specie di parentesi e proseguiamo il cammino per le stazioni che ancora abbiamo da percorrere nella dolorosa via dei tributi pagati dalla privata finanza italiana alla industria straniera.

Il velluto di cotone per un mezzo milione circa, i feltri per cappelli per più di 20,000 lire i pizzi di lana per 400,000 ed i lavori di moda in genere, confezionati all'estero, i quali, a loro volta, figurano nei prospetti d'importazione nel 1874 per la somma d'un milione e mezzo circa, daziati a peso ed a valore, sono le ultime cifre con le quali abbiamo stancata la pazienza dei nostri lettori. Dopo le cifre, i criterii; dopo la constatazione del male, cerchiamo i rimedii.

Se ci facciamo a indagare fra gli scarsi ed incompleti lavori statistici concernenti le industrie manifatturiere d'Italia, restiamo maravigliati nel vedere quali sieno i loro prodotti in località d'Italia che credevamo pressoché prive di tali industrie.

E riesce doloroso che malgrado le vie di comunicazione ogni dì maggiormente agevolate, Milano, a cagione di esempio, ignori in parte quali altri rami d'industria manifatturiera fioriscano in Napoli oltre quelli della lavorazione della lana, del corallo e dei guanti. Tale ignoranza è anche più grande quando si tratti, in Sicilia e in Sardegna, di sapere ciò che producano le città lombarde, le venete e persino quelle dell'Italia centrale.

Già dicemmo come la difficoltà, per l'Italia, di far concorrenza all'estero nei manufatti eleganti e di lusso non risieda nella rozzezza dei lavori, nella loro imperfezione ed inferiorità a fronte degli eguali prodotti stranieri, ma sibbene nell'isolamento in cui rimangono certi opificii, nel limitato loro spaccio, nelle difficoltà infinite che trovano gli industriali per ottenere l'appoggio dei capitalisti, l'aiuto del credito, per formare poderose associazioni, e talvolta anche per conseguire qualche patrocinio dal Governo.

Se ciò non fosse, noi non vedremmo a Genova ed a Milano, per tacere d'altre città, industrie importantissime, come quelle delle trine, dei veli, dei merletti, sebbene giunte a grado altissimo di perfezione, non bastare di gran lunga al consumo interno.

Infatti, sino al 1867, il Comm. Pietro Maestri, nella sua opera *L'Italia economica*, registrava come nella sola Genova le trine costituiscano un prodotto annuo da 5 a 600 chilogrammi, rappresentanti un valore di 450 a 500,000 lire e come in Lombardia più di 500 donne e fanciulle si occupino della fabbrica di veli, velette, scialli e *fichus*.

Tanto a Genova che in Lombardia, ci dice il Maestri, i ricami se sono inferiori per la venustà dei disegni a quelli parigini, riescono però superiori, per la bellezza del lavoro, a quelli della Svizzera. Bensì la industria dei ricami stenta a svilupparsi e si mantiene stazionaria perché essa non può lottare in perfezione coi prodotti parigini né col buon mercato di quelli svizzeri.

Ciò nulla meno l'Italia possiede la industria di talune qualità di trine e di ricami affatto speciali; come sarebbero la *trina a spunta* fabbricata dalle donne di Palestrina: i *veli crespi* di Bologna, in seta ed in lana in cui, per l'addietro, erano occupati 12,000 lavoratori: le trine di refe, di cotone, di seta e d'oro fabbricate a Napoli e negli Abruzzi: i veli di Cantù in Lombardia. E di recente è stata riattivata la manifattura delle trine di seta veneziane un dì tanto celebri e tanto ricercate. Noi non abbiamo d'uopo, adunque,

che di sviluppo, di incremento, di sostegno. Gli elementi vi sono: non abbiamo bisogno di andare oggi a cercare maestri e direttori all'estero, come nel Medio Evo, ed in epoche anche più recenti, le nazioni straniere cercavano maestri e direttori d'industrie e di officine in Italia. Noi abbiamo d'uopo di conoscerci, di riunire le forze ora disperse e di conquistare con unanimi sforzi e con fermo volere un posto onorevole nel banchetto delle nazioni gareggianti nel progresso delle industrie e nel primato dei commerci.

E' oramai tempo che cessi per l'Italia il dispiacere di vedere il proprio commercio coll'estero consistere principalmente di materie grezze che poi l'estero ci rimanda lavorate e centuplicate in valore, al contrario di quello che avveniva nel Medio Evo, allorquando i negozianti stranieri inviavano agli abili operai dell'Arte della Lana e della Seta in Firenze, a Milano e altrove, a tingere e ad acconciare le loro stoffe.

Ma pur tuttavia e febbriche (sic.) di stoffe, anco così dette di fantasia, e di bellissimi tessuti di seta operati, e opificii che hanno la specialità della fabbricazione dei nastri di seta o di velluto d'ogni specie dalle più umili alle più ricche, ne abbiamo ancora noi, sparse più quà (sic.) più là in tutte le provincie di Italia; *l'Esposizione dei lavori femminili*, tenutasi in Firenze nel 1871, sebbene incompletissima, pure ci mostrò meraviglie in fatto di lavori per abbigliamento femminile eseguiti da donne, e ci rivelò fabbriche bene avviate e cospicui opificii laddove appena ne sospettavamo l'esistenza. Giammai – è proprio il caso qui di ripeterlo – nessuna nazione più dell'italiana ha avuto bisogno di imprimersi in mente e di applicare la massima inscritta sul frontone del Tempio di Delfo: "Conosci te stesso."

"Conoscendoci", pensando e misurando tanti sparsi elementi, ponendo in luce l'ignoto e il poco cognito potremmo per avventura raccogliere un tal fascio di svariate lavorazioni d'industrie, di prodotti, da poterci servir di leva e di punto di partenza per sciogliere le vele verso quel porto che è la meta dei nostri desiderii.

Come pervenire all'intento?

Ecco adesso ciò che proponiamo, nella speranza che l'idea nostra sia il seme da cui emerga – col concorso, che andiamo implorando, delle persone più competenti a patrocinare, ad attuare l'impresa – una messe florida nel presente e immensamente ubertosa nei campi dell'avvenire.

UNA ESPOSIZIONE CAMPIONARIA DI TUTTI I PRODOTTI DELLA INDUSTRIA ITALIANA CHE SERVONO ALL'ABBIGLIAMENTO FEMMINILE, ecco il pratico esperimento da cui crediamo debbano prendersi le mosse per giungere alla soluzione di

questo problema: *il Figurino della Moda di Parigi eseguito, per quanto sia possibile, coi prodotti nazionali.*

Questa Esposizione dovrebbe aver luogo in Firenze, ed esser promossa da una Commissione a ciò eletta e patrocinata da un Comitato di Signore dell'alta società che hanno quivi dimora; Comitato il quale può in parte esser composto di quelle benemerite signore che già patrocinarono la *Esposizione dei lavori femminili* nel 1871.

Tutto quanto da industriali italiani viene prodotto e smerciato in generi che servono all'abbigliamento femminile, come stoffe, biancheria, tessuti, guarniture, veli, smerli, trine, ricami, fiori finti, piume, nastri, ecc. dovrebbe essere inviato alla Commissione direttiva, nominata coll'appoggio del Municipio, della Camera di Commercio e dell'Associazione Commerciale, limitando l'invio, per maggiore economia, ai campioni delle merci, colla indicazione dei prezzi e della quantità a cui potrebbe giungere, secondo le richieste, la loro produzione, affine di avere una norma sicura per stabilire in qual misura l'industria italiana permetterebbe di seguire il Figurino di Parigi per le signore, adoperando prodotti italiani.

Ufficio del Comitato delle Signore patronesse esser dovrebbe il giudicare quali articoli nazionali abbiamo raggiunto una perfezione più o meno identica a quella degli stessi articoli fabbricati all'estero, e quali possano, senza danno della eleganza e del buon gusto, essere sostituiti ad articoli forestieri.

Dicemmo come l'*Esposizione dei lavori femminili* tenutasi nel 1871 riuscisse incompleta, soprattutto a motivo della deplorable inerzia nella quale mostrarono accasciarsi una gran parte di produttrici italiane. Ad ovviare nella *Esposizione* da noi ideata un consimile inconveniente, stimeremmo opportuno che fossero interessati dalla Commissione direttrice suaccennata i Sindaci dei Comuni d'Italia, e tutte le Camere di commercio (sic.) italiane venissero pregate a caldeggiare con ogni loro potere ed influenza la riunione e l'invio dei prodotti all'Esposizione, invio che senza dubbio sarebbe agevolato dalle Amministrazioni ferroviarie, sebbene, trattandosi di campioni, la spesa dei trasporti non potrebbe essere molto ragguardevole.

E perché l'invio riuscisse assortito e nessuno dei prodotti italiani attinenti all'abbigliamento femminile ed alla Moda mancasse all'Esposizione, ci parrebbe opportuno che in ogni città in cui esiste una Camera di Commercio si promuovesse da questa la formazione d'un Comitato locale di signore per stabilire anticipatamente quali prodotti del luogo possano essere ammessi a far parte della Esposizione.

Per poco che si voglia ponderare il presente Progetto, ci sembra risultare evidenti parecchi immediati ed immancabili vantaggi, chiaro affacciarsi il prospetto di utili assai maggiori in un avvenire non lontano.

Ed in primo luogo è indiscutibile l'utilità d'una Esposizione industriale, anche limitata ad articoli speciali, dacché essa sia per offrirci il destro di conoscere ciò che far sappia da produttori italiani.

Qualunque sia per essere la cifra che in conseguenza di tale Mostra potremo defalcare dal bilancio dell'importazione dall'estero per porla a vantaggio della nostra industria, sarà pur sempre una conquista non solo materiale, ma ben anco morale.

Essa riavvicinerebbe e coordinerebbe le industrie nazionali. Le relazioni sulla Esposizione, le quali occuperebbero la stampa, farebbero conoscere, con una pubblicità ufficiale, la qualità l'importanza e il grado di perfezionamento di ciascuna delle industrie concorrenti. E tale pubblicità e diffusione potrebbero essere accresciute, se, con tenuissima spesa, gli espositori incaricassero la Direzione dell'Esposizione di far distribuire appositi prospetti dei vari articoli da essi esibiti, unendovi, ove loro piacesse, la storia della relativa industria, dei progressi fattivi, i prezzi e tutte le altre informazioni le quali possano meglio giovare a mettere in luce i loro prodotti ed a farli apprezzare dal consumatore.

Questa riunione, questa scelta ed accurata accolta di Campionarii di tante diverse industrie convergenti ad un solo scopo – cioè all'abbigliamento e all'adornamento della donna – potrebbe dar luogo a fondare un grandioso Deposito Generale di cotesti articoli, al quale ricorrerebbero, siccome ad un unico centro, le Sarte e le Modiste, le quali, anche in vista della comodità, della vicinanza, delle facilitazioni negli acquisti e della sollecitudine nell'invio dei quanto fa loro di mestiere, si troverebbero adescate a far costì le loro provviste, anziché all'estero, valendosi dei prodotti forestieri solo per ciò che ad esse riuscisse assolutamente indispensabile.

Frattanto i produttori italiani, veggendo quali sieno quelli articoli di cui fosse per continuare la richiesta all'estero, avrebbero cura e porrebbero studio a migliorare i loro prodotti difettosi e si deciderebbero ad introdurre nei loro opificii la fabbricazione di quelli oggetti di cui alle modiste ed alle sarte d'Italia si rendesse tuttavia necessario il far provvista oltremonte ed oltremare.

La Moda, una volta italiana per le stoffe, le trine, i nastri e la massima parte dei suoi molteplici accessori, sempre però rimanendo *parigina* nelle forme, nel gusto, nei tagli,

nell'eleganza, nella novità, non sarebbe difficile introdurvi, come accessori ragguardevolissimi, dei prodotti la cui industria è ignota alla Francia e all'Inghilterra e che i Modigrafi parigini a bella posta trascurano di porre a contributo, come guarnizioni e finimenti nelle toelette da essi immaginate, per l'ottima ragione che questi profitti non si trovano loro fra mano e che, adottandoli, Francia e Inghilterra sarebbero necessariamente tributarie della industria straniera.

Così le perle di Murano, i mosaici di Firenze e di Roma, il corallo, la lava di Napoli, le filigrane di Genova ecc. potrebbero essere applicati come ornamenti in sostituzione d'altri che l'instancabile genio inventivo dei Modigrafi francesi ci offre e ci sforza di adottare, in special modo all'aprirsi d'ogni novella stagione.

Una delle prime domande che potrebbero fare gli espositori darebbe in quali locali dovesse avere luogo l'Esposizione.

La ditta BOSSI, autrice del progetto e iniziatrice della sua attuazione offre, sin d'ora, gratuitamente, una porzione dei suoi Magazzini, situati nella parte più centrale della città, per la formazione e le sedute preliminari del Comitato direttivo.

Da questo, poi, a tempo opportuno, potrà esser fatta la richiesta al Municipio per la cessione provvisoria di taluni dei suoi grandi locali, rimasti liberi per il trasporto della capitale. Ed è sperabile che il Municipio voglia aderire, anco in vista dei vantaggi che l'Esposizione recherebbe alla città, ove assumesse lo sviluppo e le proporzioni da noi desiderate.

Questo è il Programma che la Ditta BOSSI fiduciosamente sottopone agli industriali e produttori dell'intera Italia, ai consumatori, ai proprii clienti, agli Italiani tutti cui sta a cuore l'incremento, il lustro e la ricchezza del proprio paese, che trattasi di rendere viepiù indipendente, e che vorremmo una buona volta, in tutto e per tutto, potesse ripetere, coi fatti, il detto di Carlo Alberto: *L'Italia farà da sé.*

Lettera di Demetrio Carlo Finocchietti al Ministro... sul progetto di Emilia Bossi¹

Eccellenza,

La ditta commerciale Emilia Bossi favorevolmente nota qui e altrove per l'eleganza delle sue manifatture si fece tempo addietro iniziatrice e promotrice del progetto di raccogliere in Firenze e possibilmente non più tardi del prossimo autunno, una mostra campionaria dei prodotti d'ogni maniera di fabbricazione nazionale più specialmente destinati all'abbigliamento femminile.

A differenza di tanti altri progetti che promettono spesse volte quanto non possono mantenere e si mostrano irti di difficoltà gravi e non di rado insormontabili sul modo per tradurli in fatto, il progetto della Ditta Bossi, formulato con chiarezza e con savio accorgimento pratico circa alla maniera più efficace e meno dispendiosa per attuarlo, si presentò fin dal principio confortato da ragioni manifeste e indiscutibili di opportunità, di utilità immediata e di generare interesse.

Questo progetto ha per suo principalissimo intendimento la soluzione di un importante problema economico-industriale, del problema, cioè, di trovare il modo di esonerare almeno in parte, il nostro paese da un ingente tributo annuo di circa quaranta milioni in oro, ch'esso paga all'estero, per l'acquisto dei generi occorrenti al vestiario e all'ornamento delle donne; e di rivolgere questo cespite di ricchezza all'impianto e all'incremento della patria industria e alla conseguente prosperità della numerosa classe artigiana.

Una delle più forti somme pagate dall'Italia alle manifatture estere secondo i calcoli approssimativi dedotti dalle statistiche doganali, viene assorbito dalle seterie in pezza e dai fazzoletti di seta o filosella. Vengono dopo, per importanza di cifra, gli scialli e gli altri tessuti di lana, i pizzi e i tulli (sic) di seta, di cotone o di lino, le trecce di paglia, i nastri di velluto, i ricami, i vestiti, la biancheria di canapa di lino, le piume, i cappelli guarniti e senza guarnire e i fiori artificiali.

1 ACS, Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, I° versamento, busta 116B, fasc. Esposizione campionaria di prodotti nazionali per l'abbigliamento femminile in Firenze 1876

La Ditta Bossi, giovandosi della sua lunga esperienza nel commercio dei generi di moda, aveva dovuto notare che questo enorme tributo pagato annualmente dall'Italia all'industria estera, non si trovava interamente giustificato, sia dalla mancanza, sia dall'assoluta inferiorità o dal maggior prezzo delle manifatture congeneri, fabbricate in paese.

C'è anzi di che maravigliarsi, scorrendo e interrogando gli scarsi e incompleti lavori statistici sulle fabbriche italiane, nel vedere quali e quanti sieno i prodotti e le manifatture d'ogni maniera, che fioriscono non solo nei centri più grandi e più operosi, ma ben'anche in molte modeste località della penisola, credute generalmente prive di ogni e qualunque industria.

E qui è il caso di avvertire che se molte manifatture nazionali non hanno potuto attecchire rigogliosamente, né mettersi in grado di tener testa alla irruente concorrenza straniera, fra le varie ragioni che si potrebbero addurre in proposito, forse la principale e la più concludente bisogna cercarla in questo fatto, che parrebbe incredibile se non fosse vero: quello, cioè, che mentre gl'italiani, politicamente parlando formano una sola e compatta famiglia che ha la coscienza intera di quel che vuole e di quanto può, d'altra parte poi, sotto il punto di vista industriale e commerciale, questi stessi italiani si conoscono pochissimo fra di loro, e, di fronte a molti rami d'industrie, coltivate con amore e con onore dentro il proprio paese, appariscono quasi forestieri gli uni agli altri.

Prova ne sia che Genova e Milano ignorano in parte, a mo' d'esempio, quali altre manifatture fioriscano a Napoli e nelle provincie meridionali, oltre a quelle della lavorazione dei guanti e dei coralli; nello stesso modo che la Sicilia e la Sardegna ignorano quanto possano e sappiano produrre, in materia di industrie e manifatture, le città Lombarde, le Venete, le Liguri e quelle dell'Italia Centrale.

Eppure a Milano e Genova le industrie dei veli, delle trine e dei merletti, raggiunsero un grado altissimo di perfezione; eppure, e lo afferma il Commendatore Maestri, nella sua Italia Economica, tanto a Genova che in Lombardia si fabbricano dei ricami, che per bellezza di lavoro, vincono quelli stessi della Svizzera. Oltre a questo abbiamo le celebri trine a spunta di Palestrina, i veli crespi di Bologna, le trine di refe, di cotone di seta e d'oro fabbricate a Napoli e negli Abruzzi e le trine di seta, Veneziane, una volta tanto celebri e tanto ricercate; e qua e là disseminate altre fabbriche di eccellenti stoffe, così dette di fantasia, e di tessuti artisticamente operati e di nastri di seta e di velluto, d'ogni maniera e d'ogni prezzo, come già ebbe a farne ottima testimonianza l'esposizione dei

lavori femminili, tenutasi in Firenze nel 1871, la quale sebbene riuscisse incompletissima per motivo di quella solita indolenza, che per non far torto a nessuna Provincia, chiameremo nazionale, pur non di meno ci rivelò opifici importanti e stabilimenti manifatturieri molto bene avviati laddove mai non se ne sarebbe sospettata l'esistenza.

Parrebbe dunque oramai tempo, osserva giustamente l'autore del progetto Bossi che cessasse per noi italiani il danno e la vergogna di vedere il nostro commercio rilevarsi principalmente e quasi esclusivamente dall'invio all'estero di materie greggie, che gli stranieri poi ci rimandano lavorate e centuplicate di valore, al contrario di quello che accadeva in altri tempi, quando i commercianti esteri inviavano agli abili operai dell'arte della lana e della seta, a Firenze, a Milano e altrove a tingere e lavorare le loro migliori stoffe.

Come raggiungere questo interesse? Come inaugurare questo primo grande tentativo (ci sia lecito chiamarlo così) d'indipendenza industriale e commerciale?

Studiato l'arduo quesito per ogni verso, la ditta Bossi, giusta quanto avemmo l'onore di accennare in principio all'eccellenza vostra, prepose e patrocinò calorosamente una mostra campionaria di tutti i prodotti e manufatti dell'industria italiana, più specialmente attinenti al vestiario e all'ornamento della donna.

Questo progetto, propagato e diffuso col mezzo della stampa trovò in tutti gli ordini della cittadinanza e del commercio accoglienza onesta e lieta: di guisa che i sottoscritti, invitati a costituirsi in Comitato provvisorio, per provvedere all'opera di primo impianto, accettarono di buon animo il compito onorevolissimo, confortati dalla coscienza, nel caso che l'intrapresa non fosse riuscita di buon fine, di poter dire a se stessi e agli altri "noi siamo contenti e quasi orgogliosi di averla tentata!".

E oggi i componenti del Comitato provvisorio, per mezzo del loro egregio Presidente, si onorano di portare a conoscenza dell'Eccellenza Vostra, che la detta mostra campionaria, da inaugurarsi nel mese di settembre o di ottobre del corrente anno, sarà patrocinata da una Commissione Direttiva e da un Comitato di Signore dell'Alta Società, delle più note per la loro eleganza e per il loro buon gusto in materia d'ornamenti femminili: il qual Comitato avrà il delicato ufficio di giudicare quali articoli di moda, usciti dalle fabbriche italiane, abbiano raggiunto un grado tale di perfezione da rivaleggiare con quelli fabbricati all'estero, e da potersi a questi sostituire, senza pregiudizio di sorta.

Intanto il Comitato Provvisorio, rispondendo all'incarico affidatogli, si è dato ogni premura per interessare tutte le provincie d'Italia a questa opera industriale, ed oggi è lieto di far conoscere all'Eccellenza Vostra che dai principali Comuni del Regno, da quasi tutte le Camere di Commercio e da quella parte della stampa che più tiene a cura il miglioramento delle nostre condizioni economiche e commerciali, gli giunsero vive adesioni, parole di incoraggiamento e spontanee profferte di cooperazione e d'aiuto.

Di modo che al punto in cui sono le cose, potendosi oramai ritenere con ragione che il progetto di questa mostra Campionaria sia uscito dalle sfere vaporose degli sterili tentativi, per entrare in quell'ordine di fatti che hanno una vitalità propria e un'attitudine vigorosa a svolgersi ed attuarsi in tutta la loro pienezza, il Comitato Provvisorio si rivolge all'Eccellenza Vostra, per pregarla di voler accordare a questa solennità industriale la sua valevole assistenza e il suo illuminato patrocinio. Sarebbe superfluo accennare qui quanti prestigio e quanta fiducia di buona riuscita aggiungerebbe a questa intrapresa, un atto o una parola benevola che le venisse da parte del Governo del Re.

I sottoscritti confidano di vedersi nella loro rispettosissima domanda, e tanto più confidano, in quanto che son certi che non può sfuggire alla perspicua sagacia dell'Eccellenza Vostra, tutta l'importanza dell'esposizione fiorentina. La quale esposizione, se pare un'opera modesta, considerata in se stessa e come fatto isolato, raggiunge per altro un'entità e un valore non comune, quando si voglia riflettere che si potrebbe diventare la prima di una lunga serie di esposizioni parziali, destinate a far conoscere agli italiani quanto sappiano e quanto possano fare gl'italiani nei diversi rami delle industrie e delle manifatture. Questo risveglio di operosità: questo apprezzamento comparativo dei nostri prodotti quelli provenienti dal di fuori: questo provvido avviamento a preferire i manufatti nazionali a quelli forestieri, ogniquale volta reggano al confronto via per la bontà del lavoro via per la ragione del prezzo, possono diventare nel volgere di pochi anni elementi nuovi di prosperità e di benessere generale, e contribuire efficacemente a togliere di mezzo quella calamità del corso forzoso, ardentissimo voto che è nel cuore di tutti, e che forma parte integrante e splendida del nuovo programma governativo.

D.C.

Finocchietti

**Relazione di Olga Ossani Lodi su incarico del Ministero di
Agricoltura Industria e Commercio¹
Esposizione di Tessuti, Tappezzerie, merletti tenuta nel
Palazzo delle Belle Arti nell'anno 1887**

1°- Merletti

Con sicuro e chiaro intendimento di utilità industriale ed economica, con profondo sentimento d'arte finanziata, diretta e compiuta questa Esposizione di tessuti, tappezzerie e merletti che fra le annuali mostre d'industrie artistiche, tenute in Roma per iniziativa del Museo d'arte industriale, è riuscita la più ricca e interessante.

A Londra, a Parigi, a Vienna, nelle più grandi capitali d'Europa, là dove maggiore, più ampio e possente è il movimento industriale e intellettuale; dove più fervido è il culto delle cose d'arte, l'amore alle reliquie d'ogni passata grandezza, difficilmente sarebbesi raccolto un maggior numero d'oggetti preziosi e rari.

Le più grandi, nobili e antiche famiglie d'Italia hanno esposto i pregevoli oggetti delle avite ricchezze, e dato che è stato come il segnale di una nobilissima gara in cui ogni sentimento di orgoglio, di egoismo, di gelosia; ogni preconceito appassionato, ogni meschino dissidio, fu vinto e soffocato dal desiderio di essere utile, pure in minima parte, all'incremento delle industrie nazionali, al prossimo e sicuro risorgimento del gusto artistico e dell'attività industriale in quei prodotti, almeno, che già hanno in Italia, gloriose tradizioni.

Ogni pretesto, ogni appiglio alla malavoglia di qualsiasi classe di persone fu tolto di mezzo con molta cautela e prudenza; e alla mostra, iniziata da uomini liberali, furono liberalmente consessi oggetti preziosissimi da fabbricerie, da chiese di vescovi, che vollero intender come nel culto del bello, e nell'amore alle industrie e alla prosperità della nazione lo spirito di parte e le preoccupazioni politiche non hanno nulla da vedere.

1 Cfr. ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, busta 79, fasc. cit., Relazione di Olga Ossani Lodi su incarico del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. Esposizione di Tessuti, Tappezzerie, merletti tenuta nel Palazzo delle Belle Arti nell'anno 1887. 1°- Merletti e Relazione di Olga Ossani Lodi su incarico... II°- Tessuti. Vd. Appendice Testi.

Pel valore e la bellezza degli oggetti esposti, per la varietà e pel numero, dunque, questa esposizione è riuscita insuperabilmente bella e interessante.

Del suo fine pratico e industriale, che avrebbe dovuto essere quello di rendere possibile uno studio ordinato e progressivo: analisi comparate e raffronti fra i prodotti di diversi paesi e di epoche diverse; e porgere agli industriali colti e intelligenti la occasione, rara e preziosa, di completare una accurata educazione tecnica con una brillante e evidente illustrazione pratica; parmi la Mostra dei tessuti, tappezzerie e merletti abbia, se non interamente fallito allo scopo, pur realizzato assai meno di quel che avrebbe dovuto e potuto.

È da deplorarsi che la Esposizione non sia stata organizzata e ordinata come alcune sale di essa. Ad esempio: la prima sala a destra, dove son esposti i tessuti serici della provincia di Reggio Emilia, e la seconda sala a destra dove è la “Grammatichetta tessile” che il Conte Gandini ha donata al Museo Civico di Modena. Nelle vetrine di queste due sale i pezzi di stoffa, e i tessuti rari, gli esemplari preziosi, i codici dell’arte, i campionari sono sapientemente divisi e classificati: vi si legge la storia dell’arte tessile come in un chiarissimo libro, in un dotto volume splendidamente illustrato.

In molte altre sale, in molte altre vetrine, gli oggetti che avrebbero dovuto essere divisi tutti per gruppi e categorie, e ordinati cronologicamente, sono spesso raggruppati a caso, o secondo un concetto di relazione, di omogeneità, assai arbitrario e fantastico.

Di ciò non possono essere incolpati gli espositori che hanno naturalmente spedito in blocco tutto quanto parve loro degno di nota, e con grande liberalità e senza distinzioni o classificazioni. E il Comitato per l’Esposizione non ha voluto, per un sentimento forse eccessivo di delicatezza, disporre a suo talento della roba altrui, smembrando e dividendo le collezioni private, distribuendo in diverse sale o vetrine gli oggetti appartenenti a uno stesso proprietario.

I merletti, soprattutto, avrebbero dovuto essere ordinati con maggiore accorgimento, divisi e classificati secondo un qualunque criterio di età, di stile, di qualità, di paese; o anche (come fu fatto per i tessuti), soltanto di proprietà; chiudendo almeno in una medesima vetrina tutti i merletti appartenenti ad una stessa fabbrica o a uno stesso proprietario. Ciò fu fatto per alcune fabbriche soltanto; per le principali e più importanti manifatture; come quella di Burano, quella del Jesurum, di Venezia; quella del Frigerio e della Meroni di Cantù: le due prime splendide per magnificenza di merli nobili, di ricchissime trine, di merletti rari e preziosi quanto quelli che, nel secolo XVI, furono

colpiti dalle severissime leggi, emanate in Venezia, contro il lusso; le due ultime notevolissime per varietà e quantità di merletti più semplici, di uso comune, di facile smercio, di sicuro rimborso; un articolo puramente commerciale e industriale, ma che meriterebbe di essere altamente incoraggiato, perché sicurissima fonte di larghi guadagni.

I minori espositori, invece, quelli che pel numero e valore degli oggetti esposti, furono posti in seconda linea, non ebbero sempre la fortuna di salvare la integrità delle loro collezioni; e i prodotti delle loro fabbriche, o i piccoli tesori d'arte ereditati con le avite ricchezze o acquistati e collezionati con molte cure e spese, furono sparsi qua e là per la vasta sala o anche in altre sale e ambulatori: così i ricami e i merletti della Scuola Professionale: diciotto campioni di trine ad ago e a fusello; e i merletti del cinquecento (sic) e del seicento, di proprietà della Marchesa Gravina; e l'interessantissima collezione di merletti gotici, latini e longobardi della fabbrica del R. Ritiro Ecce Homo, di Napoli sono come abbandonati e persi nella vasta sala M, dove trovasi l'arazzo in lavorazione dell'Ospizio di San Michele di Roma; ed arazzi moderni su disegni (purtroppo!) moderni; e come per la lavorazione degli arazzi, ed altre cose che, con i merletti, non hanno alcuna relazione o analogia. E dappertutto le trine e i merletti sono incorniciati e appesi alle pareti, o esposti nelle vetrine con grande preoccupazione d'effetto estetico, con amorosa cura e ricerca di artistiche pieghe, di sapienti drappeggiamenti, ma senza il menomo criterio storico, cronologico, etnografico.

Sicché anche in questa parte della Mostra, gli oggetti esposti servono assai più ad uno scopo estetico e ornamentale che ad un pratico fine educativo e istruttivo. A persuadersi della importanza di certi ravvicinamenti, basti fermare l'attenzione sopra tre picciolissime cornici appese al muro fra i due arazzi vendemmiali del secolo XVI; fiamminghi l'uno e l'altro francese, esposti insieme con fine accorgimento ed intenzione. Le tre piccole cornici appartengono alla collezione Guggenheim e contengono tre pezzi di merletto "punto della rosa", quasi simili per disegno e dimensione: nei tre merletti le roselline sono id una delicatezza squisita; le "punte metalliche" paiono stami di microscopici fiori, il filo p d'una lucentezza e d'una sottigliezza impareggiabile; il disegno è fine, leggero, elegantissimo: visti separatamente, a distanza l'uno dall'altro, parrebbero anche all'occhio più esperto, tre esemplari di uguale bellezza e valore. Esposti insieme, l'uno presso l'altro, risultano così evidentemente diversi per finezza di disegno e di esecuzione da non permettere

nemmeno un confronto: due di quei merletti sono semplicemente belli; il terso: un rettangolo di circa quindici centimetri su sette di cui non saprei veramente precisare il possibile uso, ma che, come tutte le cose puramente e perfettamente belle, non ha bisogno di servire a nulla – il terzo è un preziosissimo gioiello, un piccolo capolavoro dell'arte veneziana del secolo XVII.

Alla merlettaia che coscienziosamente venga a visitare l'Esposizione dei tessuti, tappezzerie e merletti, per istruirsi e perfezionarsi nell'arte sua tornerà certamente più utile il facile raffronto di quei tre esemplari di "punto alla rosa" in cui cercherà e studierà la ragione della diversità, fra un punto e l'altro, che non lo sfoggio magnifico, pomposo di ricami e trine, punti ad ago e merletti a fuselli, pizzi antichi e moderni, veneziani e fiamminghi, inglesi e gotici, francesi e spagnoli, Bruges, Cluny, Argental (sic), Valenciennes, Alençon, Bruxelles, Malines, punto di Malta, d'Inghilterra, di Milano, di Genova, punto all'aria, punto alla rosa, punto alla Galla, punto tagliato, punto a cameo, punto russo, punti greco, reticelle e rapporti, merletti policromi e merletti a rini, trine di seta, d'argento, e d'oro, blonde spagnole e francesi, artisticamente disposte e raggruppate, confuse in una mescolanza diletteosissima all'occhio, ma nociva o per lo meno inutile per lo studio tecnico, industriale.

Da questo minimo esempio parmi possa giudicarsi di quale e quanta utilità, di che preziosi ammaestramenti sarebbe stata larga ai visitatori una più accurata disposizione e classificazione degli oggetti esposti, regolata da criteri e considerazioni più pratiche e industriali che estetiche.

Ad ogni modo la mostra è riuscita insuperabilmente bella e ricca, e, seppure un ordinamento più semplice e pratico avrebbe potuto rendere più agevole lo studio delle antiche e moderne industrie artistiche, e le osservazioni tecniche e i raffronti, pur tuttavia questo studio, questi raffronti e queste osservazioni sono possibili per i volenterosi, per i bene intenzionati, anche nella Mostra qual è; e il maggior tempo impiegato nel considerare tante bellezze è largamente compensato dal vero e profondo diletto intellettuale e artistico che va dovuto, in gran parte a chi, con tanto amore e finissimo gusto ha iniziato, diretto e compiuta questa Esposizione di tappezzeria, tessuti e merletti, posponendo all'arte l'industria.

Per quel che riguarda la manifattura dei merletti, e le attuali condizioni di questa arte gentile e raffinata, che dà lavoro e sostentamento a tante donne povere, che aggiunge grazia e leggiadria alla sontuosa eleganza delle donne ricche, parmi che dalla

osservazione accurata, minuta e coscienziosa dei prodotti moderni esposti in questa Mostra d'arte industriale risulti evidente questa realtà semplice e chiara: quello che è bello non è abbastanza utile; quello che utile non è abbastanza bello.

E per illustrare con esempi questa chiarissima verità tornerò a parlare della fabbrica di Burano dove si fanno merletti di Maline, di Alençon, di Bruxelles, d'Argental (sic) da quaranta e cinquanta lire il metro; dove si fanno imitazioni di antico "punto di Venezia", di "Argentan" (papa Rezzonico) di Vieux Bruxelles", che difficilmente si distinguono dai veri merletti autentici; tornerò a parlare della fabbrica Jesurum, dove si fanno ad imitazione dell'antico e sugli antichi disegno, merletto di filo e di seta, trine d'argento e d'oro, merletti policromi e "rapporti" che messi insieme ai modelli antichi, nella istessa vetrina, si distinguono soltanto per la lucentezza dei fili, per la freschezza del colore; e ricorderò, anche, i merletti della Rappacini, soprattutto le imitazioni del "vecchio Alençon", perfettissime; e della Mazzanti, di Roma: miracoli di abilità e di pazienza che necessariamente entrano nella categoria degli oggetti di lusso. Non v'ha donna, per semplice e modesta che sia, la quale non voglia ornare le sue biancherie con un piccolo merlettino di filo, d'una trina di pochi soldi, ma elegante e varia, non v'ha madre che rinunzi alla piccola civetteria di guarnire di merlettini e di "entre-deux" il corredo del suo bambino; e le vesti più semplici, le gonne, i corpetti, i cappelli, gli ombrellini poche lire, a decorare i guanti di pelle, a orlarli di guarnizioni di merletto. Il merletto è dunque, non un oggetto di lusso, ma un articolo commerciabile, di uso comune. Tutti i bellissimi e finissimi merletti sopra citati, richiedono troppo tempo, abilità, pazienza; quindi non troppo alto; finché adeguato compenso per essere ammissibili a molti, per essere considerati fecondo ramo d'industria che dia, oltre i fiori, i frutti.

Il Frigerio e la Antonia Meroni, di Cantù, Grosi e Paquez, di Napoli, alcune fabbriche di Aquila e di Catanzaro, producono invece una grande quantità di merletti d'uso comune, di pizzi di filo da guarnire biancheria e abiti, di piccole Valenciennes e dentelles torchon, e guipûres di cui ora le signore fanno un grandissimo uso per guarnizione di gonne e vestaglie, e in cui non si tien conto della finezza del punto, della precisione del lavoro, ma soltanto della qualità del filo, dell'eleganza del disegno.

Orbene, questi merletti che sarebbero articolo di sicuro smercio, epperò sicura fonte di larghi guadagni, rimangono vinti e sopraffatti, in commercio, dai prodotti delle fabbriche belghe, francesi e svizzere, unicamente perché in quei prodotti forestieri, la qualità del filo, la solidità, e la eleganza del disegno (soprattutto nei pizzi) è intimamente superiore.

E ad accertarsi di ciò basti interrogare, i nostri negozianti di biancherie, di mode; quelli che hanno tentato di fornirsi presso le fabbriche di merletti italiani, che hanno dovuto cedere poi alle rimostranze e ai reclami della loro clientela, perché i merletti italiani erano meno eleganti e graziose dei merletti svizzeri, francesi e belghi, meno solidi e resistenti.

Sicché ripeto conchiudendo: Nei merletti (e forse in molti altri prodotti esposti in questa Esposizione di tessuti, tappezzerie e merletti) quello che è bello ma non abbastanza utile; quello che è utile non è abbastanza bello!

2°. Tessuti

Fare dell'Esposizione dei tessuti, una descrizione minuta, esatta, evidente, procedendo per ordine, classificando le impressioni, graduando l'ammirazione, dividendo in categorie le cose ammirevoli per interesse storico e quelle notevoli per interesse industriale; belle per colore e disegno o preziose per rarità e singolarità di fattura; fare questa descrizione ragionata e comparata sarebbe impresa ardua quanto inutile. Ardua perché non si descrive la bellezza delicata d'una vecchia seta di Spagna o di Sicilia, la finezza di rilievo d'un velluto contrattagliato di Genova, la eleganza di una vecchia stoffa dai gotici disegni, il colore inimitabile di un antico velluto di Utrecht, la trama lucente di un gorgorano filigranato d'oro. Tutto ciò non si può dire con parole; non si descrive, non si classifica! E sarebbe inutile poiché fu già fatto, per cura del Comitato dell'Esposizione. Un catalogo accuratissimo di tutti gli oggetti esposti in questa Mostra Industriale del 1887, la quale ebbe più felice esito d'ammirazione da parte d'industriali e artisti, che fortuna di buoni risultati finanziari.

Nel catalogo, accuratamente e sapientemente redatto, troviamo continuamente gli stessi nomi: otto o dieci vocaboli, sempre gli stessi, che indicano le varie qualità di stoffa; poiché non si aveva, nei secoli scorsi, l'abitudine che si ha oggi d'inventare per i colori e per le stoffe, nomi sempre nuovi, chiedendoli agli avvenimenti politici, ai personaggi illustri, al titolo dell'ultima commedia applaudita, o all'eroina dell'ultimo dramma popolare, al vocabolario poetico o a quello naturalista.

Noi abbiamo ora stoffe che si chiamano p.e. la "Erzegovina", l' "Alsaziana", l' "Orléans", il "Naukin", l'"Alpaka", la "Sultana", il raso "Margherita", il raso "Merveilleuse", il drappo "Vittoria", il drappo "Mac Ferland", la "éolienne", la

"zaffirina", la "pelle d'uovo", e i colori Bismark, Maria Luisa, Solferino, Magenta, Bordeaux, lie-de-vin, Vesuvio, sangue di bue, e infiniti altri, e peggiori, presi al regno animale, al minerale, al vegetale. Cosicché la semplice nomenclatura d'un catalogo di stoffe moderne è per se stessa divertente, e pittoresca, e strana.

Altravolta invece i colori erano sempre queglii istessi, chiari, vivi, fulgidissimi, ma senza gradazioni di tinte, senza varietà di mezze tinte. E laddove pretendiamo di trovare ora la sapiente gradazione dei colori, e le sfumature e le armoniche fusioni, non è invece che il lento ed inconscio lavoro pittorico del tempo, più abile, in questa scienza raffinata del colore, del più abile pennello.

E le stoffe erano sempre le stesse, poiché non eravi la soverchia libertà che havvi ora di variarne o alterarne la tessitura; la quale era, invece, imposta e regolata da severissimi codici.

Così colori e stoffe erano designati sempre con gli stessi otto o dieci vocaboli; e un catalogo, ovvero una descrizione precisa, esatta, riuscirebbe poco evidente, e di una monotonia intollerabile: monotonia che non è in quei vecchi tessuti, i quali per diverso e sapiente accoppiamento dei colori, per la fantastica varietà dei disegni, per la tinta giallognola o bigia, dorata o polverosa, stratificata dal tempo sulla tinta primitiva, sono infinitamente vari e diversi.

Non descrizione dunque, ma appunti e osservazioni, sulle collezioni o sui singoli oggetti esposti che meritano particolare menzione, saranno per tornare di maggiore utilità ed evidenza.

Come già notai nel descrivere la Esposizione dei ricami e dei merletti, è da deplorarsi che tutta la Mostra Industriale non sia stata ordinata e organizzata come alcune sale di essa; come p.e. la prima e la seconda sala a destra.

Nella prima sala erano esposti tutti gli oggetti inviati dal Museo Chierici di Reggio d'Emilia: i codici, i campionari, i migliori e più notevoli esemplari delle bellissime stoffe. La serica industria tessile fu impiantata a Reggio d'Emilia nell'anno 1502, per iniziativa di Lucrezia Borgia, e per favorire un operaio setaiuolo da lei protetto; e subito quella industria prese tale sviluppo commerciale e artistico, furono tante le ordinazioni e commissioni, e così belle, morbide, lucide le stoffe, che se ne ricercò la ragione in qualche singolarità dell'aria, del clima, e della materia colorante.

Chi trovò così che la rara bellezza e morbidezza delle sete reggiane dovevasi unicamente all'acqua, in cui si facevano bollire. E il risultato di queste ricerche è

consegnato in apposito codice di pergamena, appartenente alla famiglia degli Almansi, a cui appartengono quasi tutti i documenti, campionari, libri mastri, registri di tessitori e tramaroli esposti nelle verrine basse della prima sala.

Interessantissimi per la storia dell'arte industriale sono questi documenti, specie per il Codice dell'arte tessile, in cui sono iscritti i nomi di tutti coloro che furono autorizzati ad esercitare l'arte della seta, e che, in tal modo, si impegnarono a rispettarne le norme, le tradizioni, le leggi severissime: non era lecito adoperare se non quella certa seta, filata e torta in quel certo modo, né intorno all'aspo poteva essere più stretta o lenta; né due fili di seta di diversa qualità potevano esser torti insieme; e i filatori, i tramaroli, i tessitori dovevano render conto separatamente, ognuno, del proprio lavoro; e ogni infrazione era punita con la fustigazione, per gli uomini; col taglio di un orecchio, o del naso, per le donne.

È strano che l'industria della seta, così vincolata e inceppata abbia avuto allora un sì potente slancio e sviluppo commerciale; abbia toccato altezze, non mai più raggiunte, di buon gusto ed arte.

Nella stessa sala è il piviale del cinquecento, rubato dal Borbone nel sacco di Roma, e riacquistato da Alessandro I Gonzaga. È in velluto cremisi, con ricami riportati. È benissimo conservato, come la vicina tunicella, che, invece, è una finissima imitazione dello stesso lavoro, eseguita per ordine di un Gonzaga, nel Settecento. Non si potranno mai abbastanza lodare questi ravvicinamenti di oggetti somiglianti ma diversi, per esecuzione, stile e qualità della materia tessile, essendo i raffronti il mezzo più potente ed efficace un vero risorgimento dell'arte industriale.

È anche qui la pianeta di San Carlo Borromeo, con la scritta: L'anno 1581, lì 19 aprile fu adoprata da S. Carlo; e un abito da signora, a fiorami, con alcuni gioielli di strass ancora cuciti sulle guernizioni del corpetto; e la elegantissima veste dell'Impero, in velo di lana bianca, ricamato in oro, a coroncine d'alloro disseminate sulla lana finissima, e il pallio di velluto contrattagliato di velluto color rubino su fondi di lana d'oro, di gusto fiorentino; e le imitazioni di ricami orientali; e piviali, dalmatiche, pianete, paliotti, tunicelle; ed ogni sorta d'arredi sacri che, in parte, appartengono alle collezioni di Casa Gonzaga, esposti nelle vetrine a destra. La collezione di Casa Almansi, gli oggetti inviati dalla Sinagoga di Scandiano, i rasi vellutati policromi, i broccati, i broccatelli, le prime stoffe che arieggiano il gorgorano dalle blonde finemente disegnate, erano nelle vetrine a sinistra.

E in fondo, in apposita vetrina, erano gli abiti di papa Innocenzo XI Odescalchi: dall'abito nero di semplice sacerdote alla bianca e magnifica veste papale, di una seta cordonata spessa e lucente come oggi più non se ne trova.

Sul passaggio dalla prima alla seconda sala è una vetrina in cui sono esposti gli ultimi prodotti dell'industria tessile di Reggio Emilia. Sono stoffe tessute liberamente sul cadere del diciottesimo secolo, da poveri tessitori affrancati da ogni codice; ma abbandonati, disorganizzati, miserabili. Interessantissimo, per la storia dell'arte tessile, l'ultimo pezzo di stoffa serica tessuto a Reggio, nel 1796.

Nella seconda sala a destra erano i piccoli campioni così sapientemente disposti; raccolti con tanto amore e tanta erudizione dal Conte Gandini: quella che egli ha chiamato, con termine adatto, la sua "Grammatichetta tessile"; e ha donato al Municipio di Modena. Il conte Gandini ha illustrato con una sua dotta conferenza sull'arte tessile, tenuta nelle sale dell'Esposizione questa sua collezione di campioni di stoffe preziosissime per bellezza intrinseca di disegno o di tessitura, e per curiosità storica; poiché comprende tutte le stoffe tessute dal periodo bizantino al 1700 (periodo Direttorio e Impero).

Presso le stoffe d'ogni epoca sono analoghi piccoli campioni di merletti, trine, ricami, o semplici fettucce di filo, che servivano nei tempi più rozzi, d'ornamento e guernizione alle stoffe.

V'ha, nella interessantissima raccolta, un pezzo di stoffa che ha tutto il carattere delle stoffe romane dell'ultimo periodo imperiale; altri campioni di stoffe bizantine, a disegni circolari, ingenui disegni geometrici, a croci ed aquile; alcuni pezzi di stoffa arabosicula preziosissima, e un pezzo di tessuto saraceno, trovato in Santa Croce di Firenze; un tessuto del 1300 in cui è raffigurato San Giacomo di Compostella.

Notevolissimi i rasi miniati, messi in voga dall'imperatrice Giuseppina, le stoffe rigate del Direttorio, e il primo pezzetto "d'Indienne" tessuto in Francia, fresco, leggero, graziosissimo, e i Folas, tessuti prima in Francia, imitati poi a San Leucio: stoffa prediletta dal cardinale Ruffo che, oltre che la Santa Fede, pare patronasse anche le industrie seriche. Il duca di Gallese espose nella stessa sala una pianeta appartenuta anche a San Carlo Borromeo, il quale santo, pare avesse oltre agli alti meriti, anche quello di una grande cura della sua persona, e dell'eleganza dei sacri arredi di cui doveva servirsi, a giudicare dalla ricchezza e dal numero di questi oggetti che si rinvennero in varie collezioni.

Appartengono alla collezione del Conte Gandini, donata al municipio di Modena, i tessuti esotici, ricami montenegrini e greci, stoffe del Ceylon, dell'Haway, dell'Egitto, giapponesi, cinesi; e persino un antico ricamo della dinastia dei Ming.

E qui cominciassi a notare l'ordinamento, la disposizione arbitraria, fantastica, degli oggetti esposti, senza un chiaro concetto di divisione storica o etnografica. Prodotti di diverse epoche e di paesi diversi, di diverso valore e qualità, sono esposti nella medesima sala, e spesso nella medesima vetrina, tenendo soltanto conto d'una certa eleganza pittoresca; così vediamo insieme i costumi Pompadour, in lama-specchio d'argento, a fiorami azzurri e rossi, del conte Cesare Pace, e i paramenti per Messa del duca di Gallese; gli arredi sacri dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma, di D. Carlo Franchi, di Scipio Teodori, del Ricovero dei Mendicanti, e i tessuti esotici del Gandini, i tappeti persiani, le sete cinesi e giapponesi; le sciarpe e i veli turchi; le candide vesti "dell'Impero" ingiallite e flosce, i magnifici panciotti d'oro e di velluti, che lasciano vedere la trama, le vesti di broccato veneziano del secolo XVI, le eleganti e finissime stoffe del Direttorio, i cappellini Watteau civettuoli, leggeri, in cui la paglia è meravigliosamente conservata; le vestine da bimbo rigide e pompose, come in certi ritratti di regali fanciulli del Van Dick, i trampolini delle cortigiane veneziane, le mules dal tacchetto alto e acuminate, le scarpine dal tacchetto rosso della corte di Luigi XV; insieme, confuse e mescolate, con paliotti e pianete, stoloni e piviali, sopracalici e tunicelle; con stoffe gotiche ad Aurifrisie, del mille e quattrocento, e seterie francesi della fine del lo scorso secolo: tutte cose notevolissime, bellissime, preziose, ma che, ammucchiate e profuse nelle vetrine, senza ordine e divisione categorica, generano un senso di sazietà, un'impressione di noia più che d'ammirazione; e, soprattutto, non servono allo scopo della Mostra: quello d'ammaestrare, con l'esempio glorioso delle antiche industrie, con i facili raffronti e le evidenti diversità di stile e di esecuzione, gl'industriali moderni, i lavoratori intelligenti e coscienziosi, che cercano, nei prodotti delle antiche industrie, il segreto del loro sviluppo commerciale e della loro bellezza artistica.

A prova di ciò notisi come maggiore fu l'ammirazione destata dai pochi oggetti che ebbero la fortuna d'essere esposti isolatamente, o in piccoli gruppi omogenei e assortiti. Così le importantissime vetrine in cui furono esposti, separatamente i prodotti antichi e quelli moderni della Industria tessile di Catanzaro. L'addotto delle vetrine, la disposizione degli oggetti fu accuratissima, sicché era facile confrontare le antiche

stoffe e le odierne; notare che le stoffe seriche tessute in oggi a Catanzaro, serbano inalterato il tipo e il carattere delle stoffe del 1500, e i disegni e i colori. L'orditura è identica a quella ordinata negli statuti emessi da Carlo V, recentemente illustrati con grande amore e dottrina, per cura della Camera di Commercio di Catanzaro, dal relatore Filippo Marincola di San Florio.

Così, mentre cumuli di piccoli tesori d'arte rimangono dimenticati, ed io stesso non so più ricordarli minutamente e classificarli nella memoria, non v'ha chi abbia visitato pur una sola volta l'esposizione dei tessuti, che non ricordi il manto imperiale di Napoleone I, la collezione dei guanti e quella delle scarpe del Simonetti, la coperta di Garibaldi, la piccola collezione Castellani, la raccolta dei libri dell'Ongania, la collezione dei ventagli nella Sala K, la magnifica collezione egizia del Comm. Clemente Maraini, il penello di Santa Fosca di Torcello, il paliotto di Santa Maria della Scala di Siena, i piviali della Cattedrale di Pienza, la famosa dalmatica di Carlo Magno, tutti oggetti esposti isolatamente, o ordinatamente.

Presso questi tesori della produzione industriale d'altri secoli o di paesi lontani, i saggi della industria odierna italiana non fanno povera figura come sarebbe da temere per una nazione da poco reintegrata nei suoi diritti d'unità e dignità. Dinanzi a questi saggi si può andar lieti, se non dei risultati, delle intenzioni, dell'evidenza di fermi e nobili proponimenti, di operosità, e buona volontà.

I damaschi, i lampassi, i broccati dell'Osnago, di Milano, sono ammirevolissimi per tessitura e colore. V'hanno, fra le stoffe da lui esposte, certi broccati spolinati a fondo cenere o nero, con disegni Pompadour; e stoffe di seta color oliva, vieil or, vert-mousse, réséda, di tinta simpaticissima e assai originale.

Questi colori indecisi, queste mezzetinte sono pregevolissime nelle stoffe destinate a addobbo e tappezzeria d'appartamento, poiché più facilmente s'intonano con i mobili di legno scolpito, coi mobili orientali e strani, coi mobili antichi che sono ora in voga, ed ai quali mal s'adatta una stoffa di colore vivo.

Nella ricerca di queste mezzetinte parmi sia l'Osnago il più fortunato fra gl'industriali italiani moderni,

Bellissime tinte ha trovato anche il Martini di Milano, ma troppo vive e sgargianti; e difficilmente smerciabili, quindi al giorno d'oggi, in cui il gusto del pubblico non è più (per gli appartamenti) pel giallo, per lo scarlatto, per l'azzurro intenso; ma piuttosto pel celeste morente, pel rosa pallido, pel paglierino, pel lilla sbiadito, negli appartamenti di

stile più moderno; e pel colore “vieil or”, “foglia morta”, “cuoio vecchio”, “chuadron”, “grigio ferro”, “vanille” ed altri che tendono tutti ad imitare, per quanto è possibile, l’inimitabile colore delle stoffe su cui il tempo ha spalmato i magici colori della sua tavolozza fatata.

Notevolissimi per tessitura e morbidezza i “soprarizzi” e i “broccatelli” del Trapolin di Venezia, soprattutto nelle stoffe a tinta unita. Nelle stoffe a disegno, non sempre il disegno è elegante e puro. Questo è l’appunto che può esser fatto a quasi tutti i prodotti dell’industria moderna: né si capisce, vedendo conservati con tanto amore, con tanta religione d’arte gli esemplari più rari, i migliori prodotti delle antiche industrie italiane, come non si pensi, per rimediare a quest’unico difetto notato nelle stoffe moderne, ad una cosa semplicissima: prendere, cioè, a modello, quelli antichi preziosissimi campioni, e copiarne il disegno, riprodurlo fedelmente senza alterarne una sola linea.

Ma no! Il disegnatore moderno, il disegnatore delle grandi fabbriche, che dovrebbe essere un artista in tutto il valore della parola, ed è invece, il più delle volte, un povero operaio incolto; il disegnatore delle tessorie, delle manifatture, vuol concedere qualcosa alla propria fantasia; vuol inventare, vuol creare; e siccome non ha il gusto educato alle bellezze pure dell’arte, non riesce a produrre che tessili anacronismi, goffaggini ordite e tramate.

Tutto ben considerato, se gli antichi ordinamenti, con le leggi che tutto disponevano...rispettabilmente... erano fissi ... perché rispettavano la più santa delle libertà: la libertà del lavoro; avevano però dall’altra parte il loro utile e pratico fine che era quello di mantenere ad una certa altezza, e quindi più fine e incontaminate, le industrie che oggi possono esser trascinate in basso da qualunque volgare commerciante, che voglia sacrificare la bellezza dei suoi prodotti ad un piccolo aumento del lucro.

Da ciò come dalla osservazione minuta, dallo studio accurato dei prodotti delle antiche industrie, messi a confronto coi migliori prodotti moderni, si può trarre una convinzione che è già nella mente di chiunque abbia gusto fine e vasta cultura artistica: che, cioè, nei secoli scorsi l’arte invadeva il campo dell’industria, senza perciò insterilire i campi, come la melma del Nilo nella pianura egizia, lo fondava e arricchiva. Mentre nelle

moderne industrie artistiche, l'industria prende il sopravvento sull'arte; pel maggior lavoro di sacrificare l'eleganza ora alla moda, le tradizioni pure al capriccio volgare: circolo vizioso in cui il cattivo gusto del pubblico è, al tempo stesso, causa ed effetto, poiché alle richieste, l'industria s'avvilisce e deroga, mentre la cattiva e vile produzione ogni giorno più corrompe il gusto.

Ai grandi industriali, ai proprietari di ricche tessorie, d'importanti fabbriche e manifatture è l'avvenire di queste nostre industrie che hanno un così splendido passato.

Abbiano essi il coraggio di vagheggiare, nelle industrie loro, orizzonti più vasti e una meta più elevata che non sia il guadagno di poche lire economizzate sullo stipendio di un disegnatore, sulla compra dei modelli, degli antichi esemplari; sulla migliore o peggiore qualità della materia colorante o tessile. E allora, allora soltanto avranno il diritto di chiamare i loro prodotti: Industrie artistiche!

Da Alfredo Melani, *Decorazione e industrie artistiche*¹, 1888

Introduzione alla prima edizione¹

Ogni età ha la sua arte la quale corrisponde a certe esigenze sociali assolute che si possono disciplinare, cambiare no. Considerando queste esigenze si capisce che l'avvenire dell'arte moderna sta nella decorazione o, come potrebbesi dire, nell'industria. L'arte decorativa vive oggi, trionferà domani. Il secolo è utilitario e nelle creazioni del bello vuol trovare l'utile. Oggigiorno si ama l'arte, ma il nostro amore è platonico; l'architettura è abbandonata a sé stessa; la pittura è viva, promettente, ma infeconda di pensiero; la scultura non vive che a condizione di non essere monumentale. – Cosa resta? L'arte intima: l'arte che si volge a dare aspetto dilettevole agli oggetti dell'uso; l'arte che ben coltivata, oltre a ornare e arricchire il paese, può contentare persone di gusto ed economisti.

Il pubblico è assolutamente e benevolmente inclinato a quest'arte. La casa è il simbolo della civiltà moderna, come dell'antica il tempio, il foro, l'anfiteatro; onde pensare a sé, alla propria casa, è un desiderio, un bisogno universalmente sentito. Se i Greci, meno egoisti di noi, aveano portici, templi, statue d'ogni maniera, noi abbiamo mobili, stoffe, vasi giapponesi per noi e non per il pubblico.

Dai tempi ora rievocati quanto cammino! Le macchine hanno ucciso l'arte, dicono. La collana d'oro, il fermaglio che prima escivano dalle mani del Cellini, ora escono dalle officine di Parigi, di Londra, di Milano più forti e a più buon mercato. Quello che prima fabbricava l'uomo ora esce dalla macchina, la quale moltiplica all'infinito gli oggetti d'uso. E il pubblico si è viziato in questa produzione che trovasi in aperto contrasto con le leggi del bello: così invece di un dipinto sceglie un'oleografia; e se vuole un ritratto si reca dal fotografo che glielo fa in un batter d'occhio a poca spesa. Da ciò il desiderio o

1 La prima edizione di questo testo è pubblicata nel 1888 con il titolo *Decorazione e industrie artistiche*. La seconda, "rifatta con un capitolo sul Dolce Stil Novo", viene invece pubblicata nel 1907 con il titolo *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*; seguiranno altre edizioni, ma il testo introduttivo qui citato, relativo come specificato nel titolo alla prima edizione, è quello pubblicato nel 1907.

I Ripubblico, tal quale, la presente Introduzione che appartiene al Manuale del 1888, di cui accetto la sostanza e potrei abbandonare o trasformare qualche particolare, sia attenuando sia rafforzando le espressioni verbali. Ivi si trova chiaramente delineata la questione sui copisti dell'arte antica e la mia avversione ai pirati dell'arte, la quale ormai ormai toccò il massimo punto.

il bisogno di avere la casa ornata di oleografie e di fotografie, e di possedere la collana e il fermaglio.

Osservai che le esigenze del pubblico se non si possono mutare si possono dirigere, disciplinare: ed oggi gli Stati d'Europa intendono, appunto, a disciplinare il gusto del pubblico viziato dalle produzioni che hanno molta apparenza e poca sostanza.

Questo desiderio di disciplinare il gusto del pubblico nell'arte decorativa o applicata all'industria, ricevette novo e potente impulso dall'Inghilterra.

Nel 1851 ebbe luogo a Londra la prima Esposizione Universale: l'Inghilterra vi apparve la prima nazione industriale del mondo, ma quella che meno sapeva associare l'arte all'industria; in questo primeggiava la Francia, che metteva sul mercato oggetti meno stabili dell'Inghilterra, fabbricati con materie di minor costo, che vendeva tuttavia a prezzi più alti. Chiusa l'Esposizione, l'Inghilterra studiata la ragione di questo fatto che si prospettava sinistramente sulla vita economica del Paese, trovò questa ragione nella incompleta organizzazione delle scuole di disegno, alle quali bisognava sollecitamente provvedere.

E nel mentre in Francia le scuole industriali o d'arte applicata continuavano a recare benefici inenarrabili allo Stato, l'Inghilterra con slancio meraviglioso fondava il Museo detto di Kensington diventato, in pochi anni, la prima raccolta del mondo d'oggetti d'arte. Con il Museo istituiva una scuola normale, destinata a formare gli insegnanti per le scuole di provincia, i quali, nutriti di studi grafici e di cultura sufficiente, sono utili alla nostra causa^{II}; ed i risultati di tutto ciò non si fecero attendere lungo tempo. Venuto il 1862 l'Inghilterra si presentava all'Esposizione Universale con 89.481 alunni delle scuole di disegno elementare, e con dei saggi sì notevoli da destare sorpresa anche nei Francesi, i quali si vedevano minacciati nel monopolio degli oggetti d'arte. Così di progresso in progresso, l'Inghilterra arrivò al punto a tutti noto.

Le altre nazioni, o per dir di due, la Germania e l'Italia, impararono dall'Inghilterra il modo di farsi avanti nel commercio degli oggetti destinati alla decorazione; e la

II Gli insegnanti! Sono la chiave di volta nell'edificio dell'insegnamento; ma purtroppo son pochi quelli che posseggono l'intuito e l'amore necessario alla loro opera educativa. E le nostre scuole, fatta qualche eccezione, sono in mano ai disegnatori o amanuensi dell'arte, mentre dovrebbero affidarsi a sagge e istruite persone aperte a tutti i rivi del progresso; così dalle scuole stesse vien soppressa ogni fonte intellettuale: si copia, si trasforma, non si medita, non si riflette, non si interroga l'anima. Orinate male, su basi vecchie, le leggi che dovrebbero regolarle ne intorbidano la funzione: così le nostre scuole si mantengono a un grado di inferiorità di cui non si accorgono coloro che non sono nati a pensare e coloro che accettano uffici in queste scuole senza intendersi d'arte, d'istruzione, di nulla che ha relazione con esse.

Germania ha già fatto molto cammino, tanto che la Francia sempre vigile, se ne mostra impensierita.

Il desiderio e il bisogno dell'ornamento, si è fatto più forte oggidì per lo sviluppo delle grandi fabbriche moderne, le quali sostituirono le modeste botteghe di una volta: la macchina prese il posto alla mano dell'uomo, e l'opera di un giorno si riduce a quella di un minuto; perciò all'abbondanza della produzione va unito ora il buon mercato e tutto si vende, si volgarizza facilmente.

Vuolsi che quando un bisogno esiste si trovino i mezzi ad appagarlo. È vero. Un secolo fa non si conosceva il tabacco. Un abile finanziere pensò di favorirne l'uso per bene della finanza, e ora le popolazioni europee pagano all'anno in ragione di quattro o sei lire a testa (se sono bene informato) questo bisogno che si inoculò a poco per volta nella gente.

Se dunque il desiderio di ornarsi esiste, devesi cercare che il pubblico si diriga alle cose belle e abbandoni quelle che corrompono il gusto. Mi riferisco agli oggetti fabbricati da speculatori, che si giovano dell'arte come la cortigiana della bellezza.

Ma – sicuro – un ma c'è in questa come in tutte le cose del mondo: se l'abbondanza della produzione rese possibile l'uso di tanti oggetti che prima costavano cento volte e più d'ora, per quanto migliori degli attuali, la stessa abbondanza abituò la gente a spendere poco; onde a trarre profitto dai desideri e dai bisogni presenti, è necessario non alzare o alzare poco i prezzi se no, cessato il buon mercato, possono dileguare desideri e bisogni.

Insomma, che giova la retorica anche in questo? Noi siamo diversi dagli antichi; abbiamo altri usi e altri costumi. Anticamente il corredo di una ragazza che andava a marito, per quanto fossero state modeste le sue condizioni economiche, veniva disposto galantemente in una cassa di legno scolpita, dipinta, intarsiata, oggi si fa a meno della cassa perché non costuma più.

Non accusate tanto il pubblico. Come volete che esso abbia delle tenerezze colla arte vostra – parlo d'arte decorativa – se gli offrite di tutto fuorché l'arte del suo tempo che può comprendere e gustare? Per culto che sia l'arte del Rinascimento o del Seicento, non potrà mai esercitare sul pubblico nostro alcuna influenza; e quando applaude ai Musei deserti, il suo applauso ignora la sincerità perché non è sentito; nonostante, testardi, andiamo resuscitando dei morti ad uccidere dei vivi.

Compito principale di chi si occupa soprattutto di arte applicata è di interrogare i bisogni e i desideri del pubblico e servirli. Tutta l'arte dovrebbe esser democratica, principalmente quella volta a dare aspetto dilettono agli oggetti della vita pratica. Si è oggi arricchita per l'idiotismo dei nostri artisti, i quali non sanno ideare un mobile senza pensare al banchiere milionario o all'americano ricolmo di dollari^{III}. Allora tant'è abbandonare l'arte, se arte deve equivalere a fasto, pompa, a godimento esclusivo di gente ricca. Cosa mi faccio d'un panchetto a trafori, figure in rilievo, fiori, foglie, intarsi se costa tanto? E qui finisse! Quel panchetto traforato e figurato si adatta poco all'uso, e quasi si deve mettere sotto una campana di cristallo per non sciuparlo, onde qui il mezzo perde di vista il fine.

A questo modo si sacrifica chi compra e chi non può comprare; e si prova che i denari a tutto rimediano fuorché alla morte e ad aver dei mobili soddisfacenti in casa.

Si deve credere che questo stato di cose durerà un pezzo! Mai! Noi dobbiamo riescere, in breve tempo, a contemperare l'arte all'industria. Ciò sta nelle nostre forze. – Diceva l'Arago che al di là dalle matematiche pure, chi pronuncia la parola "impossibile" commette per lo meno un'imprudenza, e Napoleone voleva cancellata la parola stessa.

Sì; purtroppo la produzione d'arte decorativa volge in Italia a fabbricare oggetti troppo cari e poco pratici. Il suo indirizzo dunque non potrebbe esser peggiore e dobbiamo combatterlo fieramente. Il gusto, la linea dell'arte, il garbo della forma debbono trovarsi in tutti gli oggetti di qualsiasi prezzo e di qualsiasi materia; così nel mobile del ricco che vale centinaia di lire, come in quello dell'umile borghese che ne vale decine. In Italia non si è ancora capito il contemperamento tra arte e industria^{IV}.

Domandate un mobile artistico: vi si offrirà un monumento: se non vi siete spaventato alle sue statue, ai suoi vasi, alle sue ricercatezze, chiedete ancora un mobile d'uso comune o se davanti a tanta vacuità di concetto e brutalità di forma, non vi sdegnate, date prova di una mitezza fuor dalla ragione.

Curiosa! Se volete un mobile pratico, bisogna lo dichiariate, perché se appena aspirate all'arte bisogna che vi sacrificiate al mobile di decorazione.

III Inutile ricordare che queste parole appartengono all'edizione del 1888.

IV Ciò scrivevo nel 1888 quando l'attuale risveglio della modernità estetica era un sogno. Il male che accenno deriva dall'uso degli antichi stili. Una volta i mobili d'arte si fabbricavano per ricchi; il mezzo ceto non esisteva e la gente non poteva avere, e non aveva, desideri di case ornate con gusto; oggi esistono ancora i ricchi, ma la società sostanzialmente si compone di gente che lavora, la quale dà un carattere particolarissimo alla nostra epoca: e questa gente ha sete di bellezza e impone delle forme che son moderne, quanto è moderna la società nostra profondamente differente dall'antica.

Un mobile non può essere pertanto un assieme sconclusionato se vuole essere pratico, e neanche può essere un oggetto di eccessivo riguardo da servire all'ornamento e nulla più se vuol nobilitarsi d'arte. Perché, infine, il mobile è oggetto di uso e di decorazione; e, condannandosi quello che mira all'uso soltanto, devesi condannare l'altro che si fa unicamente oggetto d'ornamento. Lo scopo d'un mobile è doppio, e il mobile deve soddisfare la pratica e la bellezza.

Un panchetto è fabbricato per sedersi, se le finezze artistiche ne fanno solo un'opera d'arte, esulando il fine pratico da esso, la sua ragione all'esistenza sparisce e nessuno lo compra.

Pare impossibile che in un'epoca come la nostra, positiva al sommo grado, sianvi da censurare simili incongruenze. Eppure i fatti son fatti.

Rovina la produzione nazionale la imitazione delle cose antiche, la quale più si condanna, più rifiorisce. È un vizio generale di educazione, al quale bisogna apportar rimedio. Noi siamo troppo infeudati agli antichi; gli antichi dobbiamo studiarli non copiarli; la nostra ammirazione all'antichità è la condanna più fiera che ci infliggiamo al cospetto della storia. Noi dobbiamo vivere la vita del nostro tempo, soprattutto nell'arte decorativa. È ridicolo che una signora d'oggi debba sedersi su un cassone gotico o su una poltrona roccoccò. Gli stili antichi sono belli e buoni finché rimangono fedeli all'ideale che li ispirò, essendo la conseguenza di bisogni che non sono più i nostri e di desideri che non appagano più.

Per quale ragione la produzione francese vide le cime del trionfo? Perché i Francesi, meno ligi di noi alla tradizione, chiedono alle forme contemporanee le eleganze moderne.

L'arte che non esprime pensieri e sentimenti contemporanei, equivale a un esercizio meccanico senza significato e senza scopo: tant'è allora aver le macchine come mezzi utili di produzione. Del resto anche le macchine fanno quanto il volere dell'uomo impone loro: se l'uomo immagina dei modelli eleganti, le macchine diffondono oggetti che non turbano profondamente la gente che ama le cose belle.

Insomma si torna sempre qui, sulla necessità di raccomandare l'insegnamento del disegno e la completa indipendenza delle scuole.

Il disegno dovrebbe essere il nostro carbon fossile, fu detto dal Prof. Villari. Esso come rinvigorì le industrie artistiche inglesi, francesi e tedesche, così può migliorare le industrie nostre, le quali potrebbero preferirsi a quelle d'altri paesi poiché gli Italiani

sono supremamente inclinati all'arte. E le scuole si diffondono e i musei d'industrie artistiche si arricchiscono in questa nostra Italia; ma più che abbondanza di scuole occorrono buoni metodi ed esperti insegnanti. Il Castellani a Roma, da sé, fece rifiorire un ramo d'oreficeria; a Firenze, a Siena per opera di pochi l'intaglio mantiene le grandi tradizioni antiche; e se la perizia tecnica ivi potesse mai associarsi all'originalità della creazione estetica, l'intaglio toscano sarebbe invincibile. Ne io so in che misura noi manchiamo d'esperti insegnanti; so che le nostre scuole ben ordinate, potrebbero divenire efficace mezzo a ristabilire la corrente di simpatia tra artisti e pubblico, che da tempo fu interrotta: e senza questa intesa fra pubblico e artisti, le nostre industrie d'arte resteranno mezzo di vano allettamento e di nessuna educazione pubblica.

Da qualche tempo all'incremento della nostra arte decorativa si rivolsero le cure di Governi, Municipi e privati, ed il risultato economico comincia ad albeggiare, pare, sull'orizzonte d'Italia. Questo rinascimento artistico-industriale corrisponde ad una legge storica, i cui effetti sono propri di ogni nazione. In ogni Paese, notò il Taine *“la riche invention de l'art a pour précédent l'énergie indoptée dans le champ de l'action”*. Noi Italiani ci troviamo perfettamente in questa condizione. Si voleva l'Italia e s'ebbe; gli Italiani, resi più forti dalla rivoluzione politica che creò l'Italia, offrirono esempi meravigliosi di energia nel campo dell'industria e del commercio, ad affermarsi come nazione. Così in quest'ultimo ventennio la esportazione italiana raddoppiava; l'industria nazionale prendeva inaspettato vigore soprattutto nelle provincie settentrionali, mentre i nostri arsenali lanciavano in mare battelli come il Dandolo e il Duilio.

Dietro questi mirabili segni di forza nazionale, il movimento delle arti è sicuro; e sarà un movimento in armonia coi bisogni presenti. Nel Quattrocento i primi segni del Rinascimento italiano apparvero nelle modeste botteghe degli orefici, dei bronzisti, degli intagliatori, ad esser seguiti subito da una fioritura di architetture, sculture e pitture recanti in trionfo, pel mondo, la parola dell'arte italiana: - nell'epoca attuale il rinascimento artistico avrà origine e sviluppo essenzialmente democratici.

L'arte decorativa, l'arte della vita pratica s'impone, in un'epoca come questa, in cui le grandi cattedrali della fede non sono più popolate di santi, ma di manichini a buon mercato.

È bene ricordarlo.

Il popolo italiano, come il perpetuo lamentator di sé stesso della leggenda goethiana, dai tentativi insufficienti dell'oggi, vuole assorgere alle glorie dell'avvenire.

Prefazione Disegni per ricamo di Alfredo Melani¹

A UN VOLUMETTO SU L'ARTE IN FAMIGLIA scrivemmo questo motto: La Donna è la regina della casa.²

Con ciò non volevamo indicare soltanto che la donna deve avere il supremo comando delle faccende domestiche, ma intendevamo dire che essa deve eziandio diffondere il profumo della gentilezza in casa sua.

La donna fa la casa e la disfà. Se la disfà peggio per lei, forse più che per chi sta con lei. Una casa senza le cure di una donna è come se fosse senza tetto – è in continua distruzione. La casa, dunque, è tutto nella vita. L'ordine e la pulizia della casa dà ordine alle occupazioni della mente e del corpo; non è la felicità intiera ma una parte della felicità, non è la saggezza ma una condizione della saggezza. Così voi vedrete che la gente più irregolare è quella senza casa o con la casa senza le cure di una donna per bene. La donna attinge queste cure dalla educazione ricevuta in famiglia; ossia la famiglia alimenta la sorgente di queste cure che è istintiva nella donna e sta fra la gentilezza dell'animo e la rettitudine della mente.

La gentilezza dell'animo si alimenta con mille nonnulla, e per via di questi nonnulla, i quali sono tutto nella vita di una donna, - il fiore della gentilezza cresce su bello e vigoroso, e dà a chi lo possiede un tesoro inestimabile di soddisfazioni. E chi tra le donne non desidera possedere questo fiore? Chi dice di non possederlo? Tutte le donne si presumono gentili, ma prima di crederlo visitatene la casa. Hanno amore alla casa? Il loro amore è di quelli senza vaghezze e senza entusiasmi? Visitiamo il salotto, guardiamo di penetrare nel *sancta sanctorum* della casa, nella camera nuziale, volgiamo gli occhi sui guanciali, sui tappeti, sui gingilli *dell'étagère*. Oh Dio che brutto ricamo! È fatto a macchina. Dio mio che biancheria! Che cifre! Come si fa a pigliar lo stampino e l'inchiostro per marcare la biancheria? E quel tappeto con quei fioracci e quei colori stonáti!... Povero amico che donna volgare! Dicono che non è senza virtù, è economa, vuol molto bene ai bambini, sa stare in cucina, ma questo è egli tutto in una donna? È in questo solo che un uomo, il quale è gentile, trova la compiacenza di avere una casa? No davvero. L'uomo stima una donna che non sciupa, vuole assolutamente che sia

1

2 A. MELANI. L'Arte in Famiglia. Lettere a una Signorina. - Seconda edizione con 60 incisioni, Milano, Ulrico Hoepli editore libraio della Real Casa, 1890.

affettuosa coi bambini e sappia adattarsi a tutto in caso di estrema necessità ma – egli pensa: - La donna che possiede soltanto queste virtù non può sognare un compagno il quale ama i fiori e le carezze. Una donna a questo modo è come un giardino senza rose, come un amore senza slanci, come una vita senza speranze. E voi che volete il giardino colle rose, e l'amore con entusiasmi, e la vita circondata di speranze non trascurate ciò che può far gentile la donna e farla diventare per merito suo la regina della vostra casa.

Perciò non brontolate signori uomini se trovate la vostra signora col telaio del ricamo sulle ginocchia o coi fusetti in mano. Non vedete che pensa ai vostri bambini e alla casa? non indovinate che vuole farsi bella col lavoro della sua intelligenza e delle sue mani per apparirvi sempre graziosa ed elegante? Non spartaneggiate, non ripetete brutalmente:

- Ci vuol altro per vivere! Il mondo è pratico e positivo e a' gingilli non guarda...

Come non guarda? Siete voi, o signori uomini, che fingete di non guardare e fate gl'ipocriti perché in cuor vostro sentite profondamente la differenza fra una donna vestita bene e una che non è. Dunque non sdegnate che tra gli oggetti della vostra casa, fra i ferri della calza e le cazzuole di cucina si trovi un innocente telaio o un tombolo pieno di spilli. Volete la poesia della vita, vi lagnate che nel cielo della vostra esistenza non voli più nemmeno una falena di quella santa idealità che avete imparato a ... desiderare sui libri; ebbene lasciate che la vostra signora abbia nel cassetto i modelli del ricamo: - lasciate che si interessi a sfogliare il volumetto dei pizzi del Vecellio, e siate un po' ... romantici, signori uomini!

Sì siatelo: A che serve tutto il vostro positivismo? Vi consola? No. E dunque? L'avete letto sui libri che la generazione passata non era come la vostra la quale sdegna l'alimento d'ogni idealità. La generazione che vi ha preceduto non si vantava ipocritamente di non sentire entusiasmi per le cose che non poteva toccare. Il gusto del reale è vizio pedantesco d'oggi, è la scorza secca di un albero che non dà frutti.

Oh lasciate, signori uomini, lasciate che le vostre signore coltivino l'amore di quei mille nonnulla che sono i fiori della nostra esistenza! Poiché la vita illuminata dal sole della bellezza solleva lo spirito nostro lo educa e lo fortifica.

Le signore amino dunque il telaio e le sete in colori, amino i fusetti e la selva di spilli del tombolo, si facciano belle se vogliono piacere, abbelliscano la casa se vogliono essere amate, e lascino ai brontoloni la noia e le molestie del mondo.

Le signore che hanno il culto della bellezza sanno benissimo che per tutto ci vuole la sua misura, e chi ama il bello, ama necessariamente il buono e l'utile; perché il bello, il buono e l'utile come le Tre Grazie non possono star scompagnati.

Su questo punto essendo perfettamente d'accordo, noi offriamo alle signore la prima serie di una raccolta di ricami, lieti e orgogliosi di poter alimentare la sorgente della loro intelligenza, e sicuri di non essere fulminati dal sesso... forte. Sicuri! ... e chissà! L'uomo, signore, è animale irragionevole. La ragione è femmina.

Scusino: non pensavamo affatto alla vanità.

AL VISITATORE¹:

Se è vero che l'arte sia l'espressione della società in cui fiorisce, e che risenta dell'impronta di quanto la circonda, bisogna venire subito ad ammettere che uno dei più importanti fattori, da cui possa essere influenzata, sia la bellezza femminile. – E per bellezza femminile non si intende soltanto il viso, le fattezze, il corpo della donna, ma tutto quanto completi, perfezioni, idealizzi, renda estetici questi doni della natura colle risorse delle acconciature, delle vesti, del portamento, delle movenze, che sono anch'esse tutta una arte delicata, finissima e complessa. Cornice e quadro di devono armonicamente fondere, per dare una visione di bellezza, che desti non solo nel profano un senso d'istintivo piacere, ma che susciti anche l'entusiasmo e l'ispirazione dell'artista.

Se la acconciatura invece deforma, rende volgare, o diminuisce la bellezza femminile l'artista non sentirà lo stimolo alla creazione dell'opera d'arte, ma dovrà sforzarsi a trovare in se stesso le nuove immaginazioni, le inedite fantasie, per rivestire il corpo della donna, ripudiando la moda deturpatrice. Ed è perciò che i pittori e gli scultori italiani, che vogliono fare veramente opera artistica e di sé lasciare traccia, sono costretti ad abbandonare la riproduzione della bellezza delle donne appartenenti alle classi sociali alte e medie, perché ravvolte nelle solite forme cosmopolite della moda parigina; e si dilettono, s'entusiasmano, s'ispirano dinanzi alle popolane, la cui bellezza caratteristicamente risalta nelle semplici locali o nazionali fogge nel vestire, dalla Friulana alla Sarda, dalla Brianzola alla Abruzzese ed alla Napoletana. – Gli stessi artisti francesi, quando non si dedichino alle macchiette, *esquisses*, o quadretti di genere, e facciano, com'essi la chiamano, della grande arte, di guardano bene dal rivestire le loro figure di donne, colle contorte, arabesche e bizzarre creazioni dei sarti parigini alla moda, e di adornarle colle ardite e stravaganti acconciature più in voga, che trasformano la donna moderna in una frivola bambola.

Essi stessi si affaticano e si sforzano di creare una moda ben diversa dalle linee artistiche e sobrie, dalla, dirò così, *intima bellezza*. E seguono lo stesso indirizzo i pochi artisti italiani che non cedono alla facile tentazione di riprodurre la donna nuda i la popolana; ed è così che ammantano le loro figure in un mondo fantastico ed ideale,

1 Opuscolo distribuito ai visitatori dell'esposizione di Rosa Genoni all'Esposizione di Milano del 1906.

contrario alla realtà, e ben diverso dalle fogge di vestire adottate generalmente dalle nostre signore.

Tutto questo è indiscutibile prova che la moda attuale, bandita imperialmente da Parigi, coi suoi soliti motivi più appariscenti che lussuosi, più solleticanti che estetici, più scenografici che signorili, più impressionanti che armonici, non ammanta artisticamente la donna, come potrebbe vagheggiarlo la fantasia di un'artista o semplicemente il buon gusto d'un italiano. – Ed allora perché imitare e produrre servilmente le acconciature d'oltr'alpe, quando l'Italia può tentare di fare da sé e molto meglio?... Non è questione soltanto di patriottismo, che potrebbe far sorridere trattandosi di moda, ma è questione di storia, perché nulla di più caratteristico che l'arte del vestire, la quale, altrettanto come il linguaggio, ha sempre segnato il genio di una razza, d'un popolo, d'una stirpe: e nessun paese, come l'Italia, che viene chiamata la terra classica dell'arte, può trovare in sé medesima tante tradizioni, tanti elementi, tante attitudini per risollevare il vestito femminile alla purezza delle linee, delle forme e delle pieghe artistiche, Sono le NOSTRE SIGNORE che dovrebbero farsi le iniziatrici di questa rinnovazione dell'abbigliamento femminile, ed emanciparsi dagli uniformi ed oleografici modelli, che rivestono indistintamente le signore di tutti i paesi, di tutte le razze, di tutti i climi, di tutte le latitudini, di tutte le condizioni morali, dalla gran dama, alla *cocotte*, dalla sartina alla *chanteuse*.

Se è vero che la moda ha sempre preceduto o seguito gli avvenimenti storici d'un paese, o quanto meno, vi si è conformata, non è assurdo forse che l'Italia, che presentemente si afferma in uno spiccato ed individuale periodo storico, debba invece adattarsi alle imposizioni d'altra nazione, i cui eventi storici sono ben diversi dai nostri?

Le DAME, gli ARTISTI, le SARTE ITALIANE, devono collaborare nel proficuo sforzo, per vincere il misoneismo e la consuetudine di copiare servilmente il modello di Parigi; e così anche in questo ramo d'arte, l'Italia potrebbe in modo originale affermarsi, com'è in procinto di farlo vittoriosamente in tutti gli altri campi dell'Arte Decorativa.

Le NOSTRE SIGNORE dovrebbero finalmente lasciarsi tentare dall'attraente compito di compiere questo rinnovamento della moda, come ai tempi dei romani le dame, che facevano parte del *Conventus Matronarum*, dettavano le leggi dell'eleganza. Dovrebbero cercare di far rivivere i bei tempi dei Comuni Italiani e delle gloriose repubbliche di Firenze, di Venezia, di Roma, dove lo sfarzo della veste femminile,

sempre accompagnato ad un sapore d'Arte e ad uno squisito buon gusto, rendeva l'Italia maestra all'Europa d'eleganza e di bellezza.

Nel Cinquecento poi, non solo Isabella d'Este trovava fogge nuove di vestire, che dalle regine e principesse d'altre Corti venivano adottate con entusiasmo, ma era tutto un rifiorire d'un'arte individuale ed originale nell'abbigliamento femminile, per cui la bellezza italiana risaltava caratteristicamente inquadrata in una cornice di forme e di colori, che suscitava l'entusiasmo ed il genio dei grandi artisti.

Ed erano Beatrice Sforza, Lucrezia Borgia, Renata d'Este che gareggiavano con Isabella d'Este; ed a quest'ultima, Francesco I, re di Francia, chiedeva con insistenza modelli di vestiti, per regalarli alle sue dame; e quando essa venne in Francia, era una generale e spontanea ammirazione per l'arte del suo vestire.

Correvano allora i bei tempo in cui la moda italiana dettava legge al di là delle alpi; e non era ancora giunto il giorno, in cui le nostre fogge di vestire, emigrate in Francia, sarebbero tornate tra di noi peggiorate e snaturate, ed in cui si sarebbe cominciato ad esporre a Venezia nelle Mercerie, al di là dell'Ascensione, per formare il buon gusto italiano, la famosa pupattola che indossava l'ultimo modello di Parigi.

Ora, per contribuire a dare un modesto impulso a questo attraente miraggio, che l'Arte della moda possa ancora rifiorire tra di noi a novella vita, e senza alcun movente o scopo di speculazione, la signora **Rosa Genoni** ha esposto alla Mostra di Milano, nella sezione *Abbigliamenti* dell'Arte Decorativa, otto vestiti da signora, dall'abito da passeggio a quello di Corte, dalla veste da ricevimento a quella da ballo, in cui ha cercato d'adattare alle esigenze dei costumi moderni le purissime linee e forme d'abbigliamento, con cui i nostri classici pittori e scultori hanno ammantate le bellezze, magistralmente ritratte nei loro capolavori.

Ma si noti ancora che, questa armonica fusione, si potrà poi ottenere ugualmente, non soltanto ispirandosi per ogni vestito ad un solo capolavoro, come ha fatto l'espositrice, ma anche cogliendo i diversi particolari ed aspetti delle varie opere d'arte, ed armonizzandole e fondendole in un tutto assieme, che conservi sempre la classicità della linea, e realizzi la desiderata visione d'arte. Ed in seguito, non solo ai capolavori del pennello e dello scalpello, l'artefice di moda dovrà ispirarsi, ma potrà anche attingere ai mille tesori di bellezza che offre la natura nella sua infinita ed inesauribile tavolozza di forme e di colori, come puranco ai preziosi motivi che sono racchiusi nelle popolari

fantasie delle antiche e moderne vesti, indossate dalle donne del popolo e della campagna.

E non sarà difficile né lontano il giorno in cui gli artefici italiani, fatti famigliari ed esperti colle classiche linee d'arte, potranno rinvenire in sé medesimi tanta forza d'ispirazione, da creare le novissime ed elettissime forme d'una moda, che sia la vera espressione estetica dell'arte, della società e dei tempi moderni.

Se forse l'esecuzione sarà riuscita inferiore al compito prefissosi dall'espositrice, non c'è dubbio che, una volta lanciata l'idea, si potrà perfezionarla e fare, come sempre, molto meglio nei successivi tentativi. – In ogni modo, la signora **Rosa Genoni**, si permette di ricordare i modelli d'arte, a cui si è ispirata, ed il sistema di lavoro, a cui si è attenuta.

L'abito da ballo con **Manto da Corte**, fu ispirato dalla *Venezia in trono* del Veronese, che si ammira nell'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Le spighe, che recano nel quadro gli offerenti, per deporle ai piedi della *Venezia*, vennero genialmente riportate nel pizzo a punta di Burano, fatto eseguire appositamente dalla Ditta Melville e Ziffer, di Venezia, e che forma uno dei motivi dominanti del vestito. Il disegno del pizzo è poi riprodotto a sua volta nel ricamo del manto, che è lavorato con corallini bianchi di Venezia, secondo lo stile del cinquecento.

L'**abito da ballo**, è ispirato dalla *Primavera* del Botticelli, che si ammira alla Galleria degli Uffizi a Firenze. Cercando di conservare al vestito la freschezza e la vaporosità del modello, l'espositrice ha sostituito alle solite spumeggianti mussole una artistica festonatura di tessuto, come si ammira nel quadro stesso. Ha voluto poi, colla massima naturalezza, riprodurre in ricamo i fiori di campo nella loro svariata gamma di disegno, nella loro inesauribile tavolozza di tinte, in parte caduti, in parte strappati, in parte sfogliati, in parte soffiati dal vento; e così attenersi simbolicamente al tema della *Primavera* stessa.

L'*Amore sacro* del Tiziano, che si trova nella Galleria Borghese di Roma, ha ispirato la **veste da ricevimento**. Le rose, che nel quadro sono pensosamente sfogliate dalla bellissima figura di donna, si stendono, s'allacciano, s'inerpicano, serpeggiano coi loro rami e le loro corolle, lungo la sottana del vestito; e nessuno penserebbe che ognuno di questi leggiadri fiori è opera di mirabile, lungo e paziente lavoro tecnico, in cui la sarta volle riassumere tutti i *punti possibili* della sua arte.

L'**abito da visita** è tolto dalla *S. Cecilia* di Raffaello, che si ammira alla Pinacoteca di Bologna.

La **tunica**, in cui Raffaello, con una grande semplicità di disegno, ha creato un armonico intreccio di linee sovranamente bello, fu riprodotta colla massima devozione e fedeltà; e nulla si è cambiato, tanto più che un altro sommo artista ha prediletto un simile disegno, che si ammira infatti nella celebre volta della sala delle Assi nel Castello di Milano.

Il **mantello** fu foggiato sul quadro del Bramante, che si trova nella Pinacoteca di Brera a Milano, e che rappresenta un *cantore*. Nella parte inferiore del mantello e del vestito, il ricamo, fatto a punti d'arazzo antico, imita il disegno ornamentale dello sfondo, da cui nel quadro la figura del *cantore* artisticamente si distacca.

Il **vestito da passeggio** è stato ispirato dalla *Madonna* del Barabino, che si trova nella chiesa dell'Immacolata a Genova, - Le guarnizioni a medaglione, riproducono i fregi del basamento, su cui si distacca la figura della Vergine.

Il **vestito da bambina** è tolto da un *angelo* scolpito del Donatello, e che si trova nel Duomo di Prato.

L'espositrice ha così voluto cimentarsi, non solo negli abiti da ballo, da ricevimento, da visita, che abbondano sempre nelle Esposizioni e che sono i lavori più facili ed i maggior effetto, ma anche nel modesto vestito da passeggio, nell'abitino per bambina, generi che scarseggiano in queste grandi Mostre, ed in cui era più difficile fondere le linee d'Arte colle esigenze dell'uso quotidiano. Per la stessa ragione ha esposto un ottavo abito, genere sport, (**sottana-pantaloni**) in cui se non si è ispirata a qualche modello antico (e sarebbe stato difficile), se non forse lontanamente nella mantellina che richiama il motivo della toga romana, ha cercato però di conservare alla donna quella grazia e quelle forme femminili, che negli abiti sportivi sono quasi sempre sacrificati a vantaggio di una *mascolinità*, punto necessaria per la libertà e comodità dei movimenti e che è una negazione assoluta del buon gusto e dell'eleganza.

L'espositrice, inoltre, ha avuto cura, in tutto quanto era possibile, di scegliere i suoi collaboratori negli artefici ed industriali italiani.

Avrebbe potuto, con minore studio e più facile effetto, drappeggiare i suoi vestiti sulle solite figure di cera, che riproducono i noti tipi di perturbanti ed artificiose bellezze alla moda, colti nelle fiere internazionali del lusso e dell'eleganza, e che si contano in una diecina di esemplari, perfettamente identici, in tutte le Esposizioni, nelle vetrine del riparto moda, od in quelle del riparto parrucchieri e bustaie.

Si vollero avere, invece, speciali modelli, cercati appositamente, meno solleticanti ed appariscenti degli altri, è vero, ma più severi, accennanti, se è possibile farlo senza sacrilegio, all'idea informatrice dell'abbigliamento e riproducenti un tipo più fine, più ideale, più mistico, più italiano.

Il pubblico, potrà sicuramente preferire le tondeggianti bambole, adorabilmente sorridenti, dalle capigliature lussureggianti, e dalle pettinature architettonicamente sapienti, dalle labbra incredibilmente vermiglie, dagli occhi smisuratamente grandi, inquadrati da ciglia e palpebre inverosimili, colorite come le artiste sul palcoscenico, dalle spalle nivee, splendenti nel loro, candido luccicare, e dalle ardite forme, di curve esuberanti e rientranti, da indignare il più fine fisiologo: e, lo stesso pubblico, troverà bruttissime ed antipaticissime le figure modellate con tanta coscienza dalla Ditta Foli di Roma. – Eppure, facendo una punta nei saloni delle Belle Arti, ognuno potrà convincersi che i ritratti e le figure di donna esposti, sono ben lontani dalle troppo appariscenti e leccate *poupées* di Parigi, e si avvicinano ben più a quelle sdegnose, smorte, emaciate, misteriose, ieratiche figure di donna nella vetrina della signora **Genoni**. Non tutte sono riuscite, come avrebbero voluto la mente e la mano dell'artefice, e non tutte corrispondono all'idea d'arte prefissasi: il tentativo non fu coronato dal successo, specialmente per la Venezia in trono; ma basterebbe la Primavera del Botticelli eretta sul busto, snella, slanciata come un giunco, pura nella guaina della sua veste come un giglio, per assicurare la riuscita dell'arduo cimento.

Non si volle nemmeno la solita vetrina banca, filettata d'oro, che tanto piace per l'effetto chiassoso al volgo.

Fu creata una vetrina d'angolo, tutta di mogano, dalle linee movimentate, snelle, leggere, dalle colonne agili e flessuose, lontana dagli eccessivi e stravaganti effetti come dalle dozzinali edizioni di vetrine, che si seguono e si rassomigliano.

In essa, come nei mobili, l'una e gli altri della Ditta Cantarella, c'è un'originalità signorile, c'è una classicità e modernità di forme, che non è riproduzione dell'antico, né dedizione alle acrobatiche e serpentine forme della così detta Nuova Arte, ma un'armonica fusione, che deve piacere ai conoscitori ed agli artisti.

I gioielli, furono appositamente eseguiti dalla sezione orefici della Società Umanitaria, sopra disegni diretti dal Saronni, ispirati allo stile classico delle diverse epoche.

Tutto quanto si è tentato, per molti sarà un demerito, e verrà giudicato una audace presunzione l'aver voluto dare un nuovo impulso ad un ramo dell'Arte Decorativa, che

sino ad oggi era quasi una esclusiva privativa della Francia. – Sembrerà tale, specialmente a quelli italiani che non ammirano se non i prodotti esotici, e che graduano e modulano i loro entusiasmi secondo i colpi di gran cassa che le Ditte mondiali, disponendo di forti mezzi, sanno fare quotidianamente echeggiare dovunque. Così anche riterranno i timidi, che si lasciano rimorchiare dall'opinione pubblica, la quale inneggia sempre agli *arrivati* ed a coloro che hanno notorietà assicurata. Ma tutti coloro che apprezzano lo sforzo individuale, l'entusiasmo dell'idea, la fatica dell'attuazione, la passione per la propria arte, l'amore per il proprio paese in un senso evoluto e non convenzionale e rettorico, dovrebbero dimostrare il loro interessamento a questa prova, facendosene i fautori convinti ed operosi. Bisogna innanzi tutto, persuadere il pubblico femminile come sia una calunniosa leggenda che in Italia non si sappia che malamente copiare i lavori d'oltr'alpe, o creare abbigliamenti goffi ed ineleganti, perché più d'una volta i modelli di Parigi, che le signore acquistano con tanta compunzione ed ammirazione sono stati creati, lavorati ed eseguiti in Italia. Pensi poi la donna che, se l'abito di carne, come scrive il Morasso, non si può tanto rapidamente e profondamente mutare, come l'abito di stoffa, può però assumere diversi aspetti, mediante le modificazioni delle vesti, delle acconciature, del portamento, e che il tipo di fisico si adatta e si conforma all'ideale di moda! Pensi perciò la donna, che la sua bellezza si raffinerà, trionfalmente ammantata nei vestiti d'arte! Ma pensi soprattutto che la foggia del vestire sarà, in lei, l'indice rivelatore della sua intellettualità!

Angelica Rasponi, *I lavori di Aracne*¹, 1906

Chiudiamo questa serie di articoli con quello che, nel "Marzocco", scrisse la contessa Angelica Rasponi a proposito di una mostra parziale del Sottocomitato fiorentino.

Ci pare che meglio di ogni altra cosa indichi e riassume il compito intrapreso dalla Cooperativa Le Industrie Femminili Italiane e lo scopo cui mira e che ha già in parte raggiunto.

“Non ce ne siamo accorti, ma è accaduta una rivoluzione fra noi – o piuttosto una risurrezione. Zitte, zitte le donne hanno aperto i vecchi armadi fragranti di lavanda e di giaggiolo, hanno tirato fuori i pesanti rotoli di tela sbiancati al sole di maggio. Frugando e rifrugando hanno ritrovato i fuselli e i tomboli che le arcibisnonne usarono per fare merletti ai lini battesimali – con pazienza e con amore hanno studiato e ritrovato punti d’ago dimenticati – qualche vecchierella di Venezia, di Roma, del montuoso Abruzzo serbava tradizioni di cui si è fatto tesoro.

Prima Venezia rispose a una voce venerata e regale, poi Bologna sorse e di nuovo insegnò, poi da ogni parte d’Italia si levarono voci di consiglio e d’aiuto. La Sicilia si ricordò delle linee greche e dei dolci colori orientali; la Calabria e l’Abruzzo rivelarono il tesoro dell’antichissima arte italica; Pisa trovò e riprodusse uno strano stile arabo portato dai mori fuggiaschi fino al suo lido. E il Piemonte mandò le bandiere dei suoi castelli, tralci sbocciati fra vecchie mura feudali. La Lombardia mandò sete e frange e squisiti ricami a reticella. Le vecchie tele di Romagna rivissero nell’Aemilia Ars. E tutto questo si fonde e si scambia, ogni contrada d’Italia porta il ricco manipolo suo, e Roma tutto raccoglie. Ma nell’infinita varietà si sente, patente, l’istinto dell’unica razza: quel genio latino che cerca e trova l’armonia, la proporzione, la bellezza raggiunta nel modo più semplice e schietto. Nel più piccolo merletto sono le stesse qualità d’arte che nell’edificio più importante: il camice del vescovo ha fregi delicati degni della sua cattedrale.

Alcuni di questi lavori erano esposti nel vecchio palazzo dei Bardi e parevano cose tornate al loro posto. Merletti di Burano, di Fobello, buratti, sfilati di Firenze, dell’Antella, di Campi, punti a riccio colorati di Sorbello sobri e intonati su di una

1 L’articolo, oltre che sul "Giornale d’Italia" e sul "Marzocco", venne riportato anche in chiusura del Catalogo della mostra delle Industrie Femminili all’Esposizione di Milano del 1906.

mirabile stoffa dei Rucellai, tessuti a fregio azzurro cupo di Perugia e altri molti preziosi lavori di cui mi sfugge il nome e la provenienza ma la cui memoria di bellezza rimane. Mi parve di sognare. Pensare che apparteniamo alla generazione educata al *punto in croce* e al *crochet* per tendine e coperte, e abbiamo afflitto i nostri nonni con berrette e pannelle ricamate a perline; mentre le nostre case erano deturpate da fiori di lana e da bruttissimi paralumi e sottolumi... L'unica scorta artistica era la pagina a ricami figurati bianca e azzurra del "Journal des Demoiselles"!

E intanto il tesoro artistico lentamente accumulato nel nostro popolo giaceva inutile. Le attitudini meravigliose d'occhio e di mano stavano forse per scomparire. Eppure in ogni povera casa, in ogni mano di donna stavano gli strumenti della fortuna, un po' di refe, della tela e degli aghi.

Avrei voluto guardare e studiare; ma già toglievano le *fatali tele*: la festa per gli occhi era finita.

Ma ciò che vedono soltanto quelle che lavorano e fanno lavorare è l'intelligenza fine e aperta delle donne del nostro popolo, è la mirabile abilità delle loro mani; è il benessere che rapido e sicuro si diffonde da questa 'Cooperativa' in cui tutto il guadagno netto va alle operaie. Ogni giorno si aprono nuovi mercati; l'America ha sete di cose belle, e l'Italia, antica nutrice, la sazia: ma sono migliaia e centinaia di migliaia di lire che vengono e diventeranno ben altro. Eravamo in un labirinto di miseria e d'ignoranza, producevamo cose bruttissime che nessuno più voleva; era perduta la materia e la mano d'opera. Le donne che possono guadagnare molto in lavori delicati si sfinivano guadagnando poco in mestieri di fatica.

Che cosa si poteva fare? Ogni tradizione d'arte era stata disprezzata, spezzata, gettata via per far posto a false Dee. Noi donne ci siamo inginocchiate a raccogliere e a riaccostare i frammenti, cercando di capire la legge mirabile che li unisce per assoggettarci a quella, abbiamo piantato nella terra il ramo stroncato che ha fiorito nelle nostre mani. La miseria e l'ignoranza sono per scomparire. Arianna fedele ha gettato il filo alle sue sorelle ed esse l'hanno raccolto."

Angelica Rasponi

Intervento di Rosa Genoni al Primo Congresso delle Donne Italiane, 1908¹

Non è più possibile oggi il negare che, dopo un lungo periodo di sosta, l'Arte decorativa italiana, sia entrata in una fase di fecondo risveglio, di rigogliosa resurrezione ed i febbrile attività.

Le ragioni determinatrici di questi sintomi di rinnovellata vita, sono molteplici e complesse.

Innanzitutto sta il bisogno di reagire col conforto e il godimento, che dà l'Arte, al dominante spirito di mercantilismo e di speculazione che ci avvince da ogni lato, e di ritemperarci colla visione del bello, dalla banale lotta giornaliera per l'utile, e dalla bruttezza della affaristica ed affannosa concorrenza quotidiana.

In secondo luogo la nostra consolidata libertà ed indipendenza nazionale, politica, ed economica, apre l'adito a questo risvegliarsi d'un Arte decorativa italiana originale, ed offre il più potente impulso.

Vi contribuiscono ancora il divulgarsi delle conoscenze d'arte, ed il formarsi del buon gusto, colle Università popolari, coi musei, colle esposizioni, colle scuole professionali, coi congressi, e colle conferenze; e questo risveglio d'intellettualità collettiva, suscita una generale tendenza ad una istintiva aspirazione ad un sistema di vita più elevato, più fulgido, più brillante, e sprona alla ricerca di un miglioramento intellettuale ed estetico nella vita quotidiana.

Dal tempo glorioso, in cui fiorirono le federazioni d'arti e mestieri, sino ad oggi, solo ora si constata questo sbocciare di nuovi germogli e solo ora noi vediamo questo desideroso entusiasmo di produrre negli artefici italiani.

Ma questi artefici hanno ancora bisogno più che mai d'aiuto, di consenso, d'incoraggiamento, di protezione, di guida, per superare gli ostacoli, per lottare contro la produzione straniera, per affinare le loro concezioni, per affermarsi con un carattere di schietta ed originale italianità, per creare insomma un'arte decorativa veramente nazionale. E, lo diciamo subito; questo nobilissimo compito, e questa invidiabile impresa di propaganda e d'incoraggiamento deve essere riservata specialmente alla

1 Opuscolo a stampa conservato in AFP.

donna, che può aspirare così a produrre una maggiore felicità per tutti, una nuova fonte di ricchezza nazionale.

La donna, nei due rami essenziali dell'arte decorativa, l'arredamento della casa e l'abbigliamento femminile, in cui essa esplica la sua illimitata sovranità, dovrebbe reclamare, imporre, volere, esigere dagli artefici delle vere creazioni d'arte, *e d'arte italiana*; ed allora il vestito, che fa parte del quadro, e la casa, che ne forma la cornice, armonizzando nella comunione estetica, daranno una vera sensazione e visione di bellezza e piacevolezza.

Quelle donne, le quali sono tanto desiose di provarsi in un pratico proficuo cimento, sino ad aspirare alla vita pubblica ed alle pubbliche funzioni, troveranno in questa crociata per l'Arte decorativa italiana, da impiegare una parte della loro attività; e potranno così indirettamente esercitare anche un'influenza sull'indirizzo della vita politica e sociale del paese, perché nulla è più pacificatore e civilizzatore che l'arte e la bellezza.

Questo pubblico culto dirozza gli animi, smussa le angolosità dei conflitti tra le diverse classi sociali, educa la mente del popolo e ne ingentilisce i costumi.

Per le donne che amano la casa, il piacere, il bello, il lusso, l'eleganza, niun campo più adatto di questo; per la ricca niun migliore impiego delle sue ricchezze; per la meno ricca, nessun sforzo più lodevole, che quello di dimostrare come la bellezza non sia soltanto legata al lusso ed allo sfarzo, e come si accompagni anche alla modestia; ed allora la casa del povero e la persona della lavoratrice potranno essere abbellite dal riparatore sorriso dell'arte, che ravviva e riconforta indistintamente tutti.

Ma più che nell'arredamento della casa, è nella moda, che la donna dovrà lottare; lottare anche contro se stessa, e contro il misoneismo, che la potrebbe trascinare irresistibilmente a ricercare sempre le fogge di abbigliamento, che ci vengono d'oltr'Alpe. Se è vero che la moda, se non precede, almeno si conforma al periodo di vita politica e sociale, che attraversa, e si plasma secondo il carattere storico ed etnico del paese in cui fiorisce, come mai in Italia che da più di trent'anni è assurta a regime di indipendenza e di libertà, nella terra tradizionale della purezza e della classicità della linea, in questo rinnovellarsi di vita nazionale, politica, industriale ed artistica, come mai una moda italiana non esiste ancora, e trova tante difficoltà per sorgere, per espandersi, per affermarsi, per trionfare?

In uno studio sul costume, edito a Parigi a cura “*de l’Institut des Beaux Arts*” Renan dice:

“La storia del costume nel suo assieme, è uno degli aspetti della storia dell’uomo; è la storia della civiltà e della società umana. Il vestito è in apparenza, un involucro, ma in realtà è il più sicuro simbolo delle qualità più nascoste ed inafferrabili di un individuo, di una nazione, di un’epoca. La razza più barbara – dice ancora Renana – adotta sempre le mode delle razze più incivilite”.

Non vi ha dubbio che le manifestazioni esterne della nostra personalità rivelino il carattere dell’individuo e della collettività, del singolo ed ella stirpe, e che nessuno possa sottrarsi alla gran legge, per cui rappresentiamo il prodotto dell’ambiente e dell’eredità, accumulati attraverso i secoli.

Ed è perciò che rinunciare ai caratteri del proprio costume, equivale a rinunciare ad una piccola parte della propria psiche, ed alle caratteristiche della propria gente; significa in questo lasciarsi sottomettere ed assorbire, perché son sempre i deboli quelli, a cui piace assumere gli atteggiamenti dei forti.

Il figurino cosmopolita bandito da Parigi, che rende spesso l’italiana una bambola, la moda inglese che la dissecca e l’irrigidisce, quella tedesca che l’infagotta, non sono per nulla adatti alla nostra indole etnica e storica, alle nostre tradizioni d’arte, al nostro tipo di fisico, ed alla rinnovellata vita nazionale.

A noi sembra quindi che il momento sia indicato ed i tempi maturi per liberarci da questo avvilito tributo verso l’estero, nell’abbigliamento femminile; e per risollevare quest’arte ad una purezza di linee ed i forme, che le dia una vera impronta d’italianità.

Se è vero che il costume, altrettanto come il linguaggio, abbia sempre segnato il genio d’una razza, d’un popolo, d’una stirpe, sembra che sia giunta finalmente l’ora, in cui la signora italiana possa scegliere quelle linee e quelle forme di vesti e di acconciature, che s’ispirino ai capolavori dei nostri grandi pittori e scultori, laddove hanno eternate le purissime forme d’abbigliamento, con cui ammantavano le bellezze femminili da loro riprodotte.

È giunto, lo si spera, il momento di adattare questi classici modelli alle esigenze del costume moderno e del nostro tempo, conservando loro però tutta la vaga nobiltà dello stile ed il sapore del ricordo classico.

Ma non solo il delizioso, fresco, olezzante Quattrocento, il magnifico e pomposo Cinquecento, il contorto e arabescato Barocco, e così di seguito sino a quei motivi che

ponno essere attinti anche al nostro Risorgimento, debbono esclusivamente concretare il materiale, a cui possa conformarsi. Non è punto detto il limitare il campo e la sorgente d'ispirazione alle opere dei nostri grandi pittori e scultori, ma potremo attingere anche all'arte delle Civiltà, che hanno preceduto la nostra, ai tesori dell'arte Egizia, così ricca di fantasia nei suoi motivi ornamentali, a quelli dell'arte Greca, dove troviamo linee purissime ed idealmente belle, nonché all'arte Etrusca, a quella Romana, che pur derivate dalla Greca, ci arrivano coll'impronta e la caratteristica dell'epoca loro.

Altra fonte vivida d'ispirazione la troveremo nei costumi popolari antichi e moderni, nelle fogge caratteristiche delle nostre campagne, nelle fantastiche vesti delle nostre montanare, e tutte potranno fornirci preziosi motivi per la moda nazionale.

Ed è questo il momento di ricordare a titolo d'onore la Società delle Industrie Femminili, che sotto il patronato delle più preclare ed intellettuali gentildonne italiane, ha già tradotto in pratica quest'ultima idea con lodevolissima iniziativa, vera genialità e sempre crescente successo.

Finalmente la natura, come è compresa da noi italiani, e come ci appare, ed è realmente nel nostro paese, fulgida nella sua infinita tavolozza di forme, di colori, potrà offrirci l'ispirazione fecondissima, come per ogni ramo d'Arte Decorativa, anche per quello dell'abbigliamento femminile.

Così l'artefice di moda, abituato a ricercare nell'arte, nella natura, nei costumi nazionali, l'ispirazione per creare i modelli italiani d'abiti femminili, nato familiare ed esperto in questa ricerca di classiche e caratteristiche forme d'abbigliamento, temprato al buon gusto ed alla bellezza, potrà in un giorno non lontano foggare il nuovo stile, ed immaginare le arditissime e modernissime linee d'una moda, che sia la vera espressione del nostro tempo, del nostro paese e della nostra civiltà.

Ma per raggiungere questa desiderata meta, è necessario che la donna italiana, la quale, a detta di scrittori stranieri, dal Lamartine al Bourget, dal Byron allo Stendhal, ha un intuitivo senso tradizionale dell'arte e della bellezza, diventi essa stessa la propagandista a fatti, fervida, operosa e convinta, specie dando l'esempio, della nuova moda italiana d'arte.

Le signore devono guidare e consigliare le loro sarte, ed insistere presso quelle fra esse, che da principio rifuggeranno dallo sforzo ed alla fatica di creare nuovi modelli, preferendo di copiare servilmente i modelli di Parigi, salvo poi, un giorno, a

compiacersi di non essere più, loro malgrado, la macchina che eseguisce materialmente e che copia, ma una mente d'artefice, che pensa e che crea.

Nessun paese è più superiormente dotato per eredità, per carattere etnico, per storia, per la bellezza della terra, per la ricchezza del patrimonio artistico, per la genialità degli ingegni, che non sia il nostro, per trionfare nell'arte dell'abbigliamento.

Siamo stati maestri al mondo intero nell'arte dell'orafo e dell'incisore, del fabbro, del vetro, del ricamo, del merletto, ecc. ecc.; la moda italiana è stata introdotta in Francia da Francesco I e dalle dame della sua Corte. – Beatrice sforza, Lucrezia Borgia, Renata d'Este, erano maestre all'Europa d'eleganza e di buon gusto.

Dopo Caterina De-Medici soltanto, la Francia ha cominciato timidamente ad emanciparsi dalle mode italiane; ed a poco a poco si è finito così per dimenticare, che la prima culla del buon gusto e delle classiche linee dell'arte dell'abbigliamento, era stata l'Italia.

Ma è tempo che la nostra donna se ne ricordi finalmente, e si convinca che è ad essa riservata una efficace e decisiva azione nella risurrezione di questo importantissimo ramo dell'arte decorativa.

È questa collaborazione, diciamolo con una frase commerciale e prosaica, tra produttori e consumatori, (anzi consumatrici), che può assicurare la realizzazione in pratica di questa vagheggiata idea.

È vero che già artisti insigni, come Luigi Cicconi, Carlo Zambelli, Tranquillo Cremona ebbero per lo passato a bandire il nuovo verbo d'una moda nazionale, ma i tempi allora volgevano difficili per il nostro paese, che non aveva ancora conquistata la propria indipendenza politica, o che era ai primi albori di quella libertà, per la conquista della quale si sentiva ancora esausto e spossato di forze.

Perciò il pubblico, e la donna specialmente, si disinteressarono di questi nobili tentativi, e mancò il consenso e l'entusiasmo femminile, che è tutto in questo ramo d'arte decorativa.

Ora invece il nostro paese, come si è già detto, si sta vigorosamente affermando nelle scienze, nelle arti, nelle industrie, nel commercio, e palpita d'un rigoglioso sangue di rinnovellata vita: e può oggi la donna italiana, maggiormente evoluta, comprendere ed attuare il nuovo verbo, e ridonare, per merito suo, all'Italia, anche in questo campo il primato della bellezza.

Im ogni modo sarà sempre un vanto per noi, l'aver ripresa la fisionomia nostra, l'essere emancipati dalla servitù industriale da un lato, dalla servitù estetica dall'altro, e l'aver rimessi in onore degli abbigliamenti intonati alla purezza delle linee, all'armonia del colore, squisitamente, essenzialmente italiani.

Dal lato teorico della questione è il momento di passare alle pratiche applicazioni.

È opportuno dimostrare in quale modo e con quale tecnica, si possono riprodurre i motivi e le linee d'un capolavoro dello scalpello o del pennello, in un vestito femminile adatto alle esigenze moderne: come anche si possa poi attingere l'ispirazione dai costumi popolari antichi e moderni; e come la natura possa finalmente fornire alla sarta inesauribili e novissimi temi.

Se è un'opera d'arte, che deve ispirare il vestito femminile, è necessario innanzi tutto sorprenderne e divinarne la linea dominante e la nota sovrana, che caratterizza ed esalta il lavoro: tradurla poi nel vestito, il quale nel suo assieme ne riproduca il significato d'arte, e dia la sensazione di bellezza del modello, a cui esso è ispirato.

Si supponga che si voglia ricavare un abito dall'*Angelo che suona la viola*, di Melozzo da Forlì.

La caratteristica della figura è la dolce morbidezza dei gradanti e sfumati colori, che , circonfondono d'un'aureola ultraterrena una figura giovane, che ha però tutta l'espressione della vita e della bellezza umana: ed il vestito nella ricchezza delle sue pieghe si affina in una manica attillata ed aderente, che modella il braccio.

La fusione armonica del divino coll'umano, dell'ideale col reale è completa.

Perciò l'abito potrebbe essere convenzionato in uno di quei *liberty cangianti*, che ora sono molto di moda, dalla tinta *mordorè* chiara ed oscura. Il rovescio *glacé* della stoffa sarà di un colore rosa antico o verde dorato. L'abito di forma *princesse* nel drappeggio delle sue pieghe riprodurrà le tinte sfumate *desgradés*, emananti quell'impressione di armonia e di dolcezza, che è l'anima del quadro stesso; ed il rosa od il verde, il cui riflesso vagamente s'intravederà prima nello sfondo della stoffa, verrà poi a dare la nota di vita, risaltando trionfalmente nel formare la manica che modellerà il braccio.

Se si avesse vaghezza per caso di ricavare un abito dalla Pallade del Botticelli, che si ammira a Firenze a Palazzo Pitti, si dovrebbe tenere ben presente che la nota caratteristica dell'opera d'arte è la fusione della bellezza plastica pagana col misticismo e la tristezza cristiana – e che l'esteriorità della carne è temperata da una calma e da una spiritualità sacra.

E così pure nella veste, la trasparenza leggera e spumeggiante delle mussole e la decorazione pagana di rami e di foglie, ispirata agli eterni motivi della natura, viene nobilitata dalla severità del manto e dal composto drappeggio delle pieghe. La figura è un'armonica fusione di sacro e di profano.

Il vestito da sera potrebbe essere perciò in velo bianco su un fondo di seta color avorio cosparso dei simbolici tre anelli (che nel quadro raffigurano quelli di Lorenzo de' Medici) riccamente ricamati in oro sul velo stesso. L'abito di tulle drappeggiato dovrebbe ravvolgere la persona, modellandone le forme, ma tale arditezza verrebbe subito attenuata da una sciarpa di color viola, che scendesse giù dalle spalle, dando all'assieme un'apparenza di modestia e di sentimento, ed incorniciando il motivo decorativo di foglie e di rami, ricamato sull'alto del corpo. E, dal contrasto tra queste due opposte forme di *mezza-madonna* e *mezza-baccante*, ne risulterebbe un abito dal piccante sapore moderno.

A questo punto è il caso di ricordare a riprova della possibilità e praticità della esecuzione di siffatti modelli, i vestiti che vennero esposti alla Mostra di Milano del 1906, nella Sezione Italiana degli abiti femminili, come primo tentativo di Moda Italiana; e cioè:

1. Un manto da Corte – ispirato dalla Venezia in trono del Veronese.
2. Altro manto da Corte – da un acquarello del Pisanello.
3. Abito da ballo – dalla Primavera del Botticelli.
4. altro abito da ballo – da una Musa del monte Parnasso di Raffaello.
5. Abito da ricevimento – dall'Amor Sacro del Tiziano.
6. Abito da visita – dalla S.^a Cecilia di Raffaello.
7. Abito da passeggio – da una Madonna del Barabino.
8. Altro abito da passeggio – dalle Figlie di Jetro al pozzo del Botticelli.
9. Mantello – da un Cantore del Bramante.
10. Altro Mantello – dalla Tornabuoi del Ghirlandaio.
11. Abito da bimba – da un Angelo del Donatello.
12. Abito da caccia – dal S. Giorgio del Mantegna.

Una geniale scrittrice, Paola Lombroso, sul giornale La Lettura, accennando appunto a questo tentativo di Moda Italiana all'Esposizione di Milano, prendeva occasione per svolgerne il concetto colla sua solita arte persuasiva, e suggeriva pure opportunamente alle signore italiane ancora molti altri modelli d'arte, a cui ispirarsi.

Passando alle fogge dei costumi popolari, sarà il caso di dare solo qualche accenno di quanto si potrebbe fare, perché la materia d'ispirazione è troppo vasta ed estesa, per poterne trattare con ampiezza.

È noto a tutti che ogni regione d'Italia può contribuire in questo illimitato campo: tra gli altri i costumi sardi ed abruzzesi possono fornire molte idee per abiti *tailleurs*. – Dalla *Mila di Codra* si può ricavare un elegante abito da passeggio.

Una camicia abruzzese riprodotta nell'ultimissima opera della signora Ricci "Antiche Trine Italiane" servì di modello per una camicetta da signora eseguita in questi giorni, colla solita finezza dall'ÆMILIA ARS.

Il costume delle fanciulle di Caraffa in Calabria potrebbe essere trasformato in un vestito da visita elegantissimo, dalla sottana ampia e rotonda, in velluto *bleu*, e dal giacchettino in ermellino, intramezzato da grandi festonature di velluto bianco, ricamato a grosse fettucce.

Le donne dell'Isola d'Ischia portano un corpetto a basca, di stoffa a larghe righe, che può dare una giacca *tailleur* di ultimo modello.

Le valtellinesi portano delle sottane nere a fitte pieghettature e dei boleri dalle ampie maniche, che con piccole modificazioni potrebbero essere adottate dalle più eleganti delle nostre dame.

Ogni signora potrà scegliere il modello popolare, che le aggrada, e l'artefice di moda dovrà sapere conservare la nota caratteristica del costume regionale, che in massima è sempre in armonia anche coll'indole degli abitanti di quella regione, modificandola ed adattandola però all'esigenza del costume moderno, e guardandosi bene dal cadere nelle stravaganze e nelle teatralità dei vestiti da maschera.

Il campo, come si vede, è illimitato. Vesti e costumi storici italiani, medioevali, latini, possono nelle loro leggiadre fantasie fornire un'inesauribile abbondanza di idee, spunti, decorazioni, per l'assieme o per i particolari del vestito moderno d'Arte Italiana.

L'*Orante Cristiana*, riprodotta in principio nella presente relazione, è una foggia di veste femminile di un periodo di transazione, caratteristico e culminante nella storia della donna che coll'avvento del Cristianesimo assurge alla dignità di sposa e compagna spirituale dell'uomo, e diventa uguale a lui, almeno dinanzi alla religione ed a Dio. Ed il vestito se ne risente nell'intima idealità e nella casta dolcezza della linea, ed in qualche cosa di angelicamente battagliero, che emanava da quelle primitive cristiane, già

presaghe del martirio. Ed è quest'effluvio dell'involucro, all'unisono coll'interna vita, che si è tentato di conservare nella semplice veste moderna.

La Guelfa e Ghibellina, pure qui riprodotta, è un abito da visita, in cui si richiama la forma della copricorazza, ornamentata col giglio fiorentino, ed in cui si tenta di sorprendere il lato artistico e decorativo di quell'epoca di lotte fratricide.

Ma il tempo incalza e la lunga via ci sospinge.

L'artefice di moda, può ancora ottenere tutto quanto vuole, attingendo a piene mani alle bellezze della natura, che in tutti i campi dell'Arte decorativa, dai mobili alle ceramiche, dai vetri agli arazzi ed alle stoffe, sono gli eterni, inesauribili e sempre nuovi modelli. Essi possono suggerire le linee fondamentali del vestito, o semplicemente i particolari decorativi, come guarnizioni, pizzi, trine, ricami, passamanerie.

L'architettura antica e moderna non è forse un'imitazione degli alberi nelle loro varie dimensioni, svetti o tozzi, fronzuti o sminuzzati, e delle caverne dagli archi imponenti e maestosi, e dei disegni fantastici e arabescati delle grotte? Ed il vestito femminile non potrebbe seguire l'insegnamento stesso?

Le incantate e magiche forme dei ghiacciai, il capriccioso e bizzarro gioco delle cascate d'acqua, i fantastici ricami delle stalattiti, le foglie, i fiori, il creato, insomma non potrebbero far vibrare nell'artefice di moda il potente soffio del nuovissimo stile?

La scuola professionale dell'Umanitaria, esponeva alla Mostra Milanese del 1906 due vestiti, uno ad imitazione d'una *foglia d'edera*, l'altro d'una *libellula*, traducendo in pratica lo scopo dell'insegnamento, che non si limita a meccaniche nozioni, ma mira allo sviluppo della mente e dello spirito d'iniziativa dell'operaio.

Come si vede, la fonte d'ispirazione, il materiale greggio, le idee nuove sono molte e seducenti, ma il più difficile è l'esecuzione, la traduzione in pratica.

Le vesti femminili devono innanzi tutto plasmarsi ed adattarsi alla persona fisica e psichica della donna, che le deve indossare. Qui è il segreto dell'arte, e la difficoltà della riuscita. Ed è questa la ragione, per cui una veste che rende ridicola una donna, ammanta elegantemente e trionfalmente un'altra.

Nell'artefice di moda, oltre la capacità tecnica, deve perciò essere coltivato un vero senso d'arte e di buon gusto estetico, accoppiato ad una coltura artistica generale.

E questo maggiore studio, che si potrà pretendere nell'avvenire, importerà anche una migliore moralità, ed una più dignitosa serietà nelle lavoratrici di questo ramo.

Ma tutto ciò non è ancora sufficiente. E qui chiudiamo cogli stessi argomenti, con cui abbiamo cominciato.

In ogni città d'Italia le signore di riuniscano, si intendano, si associno per il trionfo dell'idea. Formino come nell'antichità un *conventus matronarum*, che detti le leggi d'un'eleganza schiettamente italiana ed artistica; e pensino che la bellezza femminile emanerà un maggior fulgore, illuminata anche dalla vivida luce dell'intellettualità.

Dall'Introduzione di Teresita e Flora Oddone, Lavori femminili

Sono varie e quasi diremmo infinite le produzioni che le macchine lanciano nel mondo; la macchina crea l'oggetto di cui la raffinatezza dei tempi fa sentire il bisogno, oppure non fa che perfezionare quanto già usavano i nostri antenati; sian nel primo caso che nell'altro la macchina ha sulla mano dell'uomo il vantaggio della rapidità non solo, ma anche della maggior precisione.

Nessuna industria probabilmente vorrebbe tornare all'antico. Visitando un'esposizione noi tutti ci fermiamo, ammirando, davanti alle macchine, colossali nell'insieme eppure così fini e delicate nei particolari, che vediamo muoversi ed operare come se avessero un'intelligenza propria, e ce ne sentiamo orgogliosi come di cosa nostra.

Quando però la macchina non s'accontenta di sostituirsi materialmente alla mano dell'uomo e di compiere nello stesso tempo un lavoro *intelligente*, ma vuol salire più in alto e si lascia prendere da velleità artistiche, allora cessa la sua superiorità.

Ricami di sorprendente effetto, bianchi o a colori, montagne di fini merletti vaporosi; ma quale signora preferirebbe i vistosi ricami a macchina a quelli creati dall'accurato e paziente lavoro dell'ago, o i leggeri e graziosi merletti prodotti al telaio a quelli altrettanto finemente lavorati dall'agile fusello?

Anche in questo la maggior grazia ha il sopravvento sulla forza, e la macchina è vinta dalla delicata mano femminile, sia pur quella di un'umile operaia¹ (...).

(...) Lasciemo quindi, in omaggio a sì variata produzione, cadere per sempre l'arte antica, l'arte nostra e la gloria immortale dei ricchissimi lavori che seppero creare? No, no: è troppo innato negli animi italiani il sentimento artistico per non sentire che appunto la precisione e l'inappuntabilità della macchina pongono i suoi lavori molto al disotto di quelli a mano. Quale signora, anche tra le meno colte ed intellettuali, vorrebbe adornare il suo salotto di oleografie, ancorché riproducenti quadri di stimati autori? Se la fragilità dei merletti, o fors'anche l'incuria dovuta all'abbondanza di tali ricchezze non lo avesse impedito, vedremmo ora quei lavori a fianco degli altri oggetti d'arte, parlarci delle glorie passate.

1 Teresita e Flora Oddone, *Lavori femminili...* cit., pp. 1-2.

Un risveglio benefico ha già ridato un po' di vita alla povera industria che pareva moribonda, Burano coi suoi merletti ad ago, Pellestrina e Chioggia con quelli a fuselli hanno preso ormai uno slancio artistico apprezzato in Italia e fuori. Vive ancora la lavorazione dei merletti lungo la costa Ligure e in Lombardia, dove, oltre ai ben noti pizzi di Cantù troviamo qualche altro nobile tentativo di risurrezione. Ma non basta: occorre l'attiva cooperazione delle signore perché l'industria riprenda vita florida.

Certamente la vita d'oggi e la coltura della donna moderna non le consentono più di dedicare le intere giornate ai lavori d'ago, ma quando volete riposare dalla fatica intellettuale, oppure assistendo alle lezioni dei vostri figliuoli vi piace aver tra le mani un lavoruccio, perché non scegliere appunto uno di questi, geniali ed artistici piuttosto che un banale ricamo di fantasia? Nè occorre che, per riuscire artistiche le trine siano di quell'esagerata finezza, che fa pensare con raccapriccio all'infelice che l'ha eseguita; non richiede più all'operaia il sacrificio a cui era costretta una volta: l'arte sa accordarsi con l'igiene e con l'umanità.

Le gentildonne dei tempi antichi crearono l'arte dei merletti a cui lavoravano chiuse nelle sale dei manieri o nelle celle dei conventi; le signore d'oggi la faranno risorgere a grandezza nuova, coll'adottare i prodotti di un'industria che, oltre al portare nel mondo una nota geniale, incoraggerà tante donne a perfezionare un lavoro che dà loro il pane, e col pane l'indipendenza.