

Artisti contemporanei della Fiber art italiana

La fiber art in Italia, oggi, annovera presenze e ricerche molto varie e significative che attestano la vitalità di questo settore nell'esplorare le potenzialità espressive del mezzo. In questo panorama molti sono gli artisti che, pur partendo dalle grandi sperimentazioni delle avanguardie e dai maestri del Novecento, hanno saputo declinare in modi originali questa grande eredità, grazie anche a nuove contaminazioni testuali ed extratestuali in cui tecniche e linguaggi si interrogano sul senso del fare in rapporto a contesti sociali e politici.

È il caso, ad esempio, di Elena Redaelli, giovane comasca che è approdata al mondo della Fiber Art con una solida preparazione in scultura presso l'Accademia di Roma, cui hanno fatto seguito diversi approfondimenti nel settore dell'arte come terapia e nel design tessile. L'attenzione alla natura, ai suoi processi formativi e agli equilibri dinamici dell'ecosistema è sempre stata al centro della sua ricerca, generando risposte via via più complesse. La conoscenza analitica delle strutture cellulari e dei microorganismi, che nasce da un'attenta osservazione dei processi formativi, si traduce in strutture sempre fortemente evocative.

Nelle sue prime tessiture *off loom* la superficie vive di tensioni dinamiche, di strappi, ricomposizioni e scarti direzionali che interrompono l'ortogonalità degli intrecci, mentre le commistioni polimeriche rinforzano la tridimensionalità dell'opera. Quando l'attenzione dell'artista si concentra prevalentemente sull'uso di materiali naturali e riciclati, le opere cominciano ad essere ambientate in esterno, tra rami, alberi e prati. Non è solo lo scenario a modificarsi, ma anche il destino e la natura stessa dell'opera, poiché iniziano a entrare in gioco fattori casuali, come i venti che possono modificare gli assetti, ma anche gli agenti esogeni che alterano le fibre nel tempo. È un volontario abbandono della conservazione di tipo storico e museale per abbracciare la dinamica sempre mutevole della natura. Come nidi d'uccelli sospesi, come foglie fragili appese, o teli gonfiati dal vento, sono innumerevoli i modi in cui Elena intreccia un dialogo armonioso con l'ambiente naturale, quasi a volersi appropriare di una sapienza costruttiva che la porta a farsi lei stessa natura con procedimenti paralleli.

Il tema ambientale trova, in anni più recenti, una interpretazione più complessa. Messi in secondo piano gli aspetti quasi idillici e romantici, affiorano quelli legati all'interazione con l'uomo e alle sue responsabilità. Diventano di grande importanza in questo contesto le esperienze di *artist in residence* susseguites rapidamente in tutto il mondo. Le installazioni visualizzano i contesti di una natura minacciata ma anche ricostruiscono i legami umani: con i fili si intrecciano rapporti, dialoghi con culture diverse, includendo nell'iter progettuale anche le tradizioni locali e gli abitanti stessi. È interessante a questo proposito il suo ultimo progetto *site specific* per Pechino, realizzato con cento studenti delle scuole elementari per dar vita a un'installazione collocata all'Accademia e ispirata al contesto locale. L'insegnamento delle tecniche base della tessitura ha permesso ai ragazzi di creare collettivamente un arazzo tridimensionale con materiali naturali riciclati e biodegradabili. Si riannoda quindi la



fig. 1
Elena Redaelli, *Città invisibili*, 2010, arazzo
in carta e filo, 180 x 120 cm



fig. 2
Elena Redaelli, *Le forme del tempo*, 2012,
lana, feltro, carta, filati riciclati, ferro.
100 x 100 x 60 cm. Chieri, Collezione civica
di Fiber Art

circolarità antica dell'artista rinascimentale per cui artigianato, insegnamento e originalità d'invenzione stabiliscono un flusso vitale, restituendo all'arte un ruolo sociale.

In una installazione del 2016, a Taiwan, ha organizzato una sorta di "palcoscenico" per raccontare il dramma di un ambiente, quello caratterizzato da zone umide e barriere coralline, distrutto dai numerosi tifoni. Il senso di panico e l'istanza di sopravvivenza è tradotto nella drammatica e fragile arrampicata lungo le pareti di microorganismi, piante ed esseri viventi che chiedono all'uomo di essere protetti. È interessante notare come nell'opera di Elena Redaelli la denuncia non sia né urlata né violenta ma diventi canto, musica, che chiede di essere ascoltata e ammirata nella sua fragile bellezza (fig. 1, 2).

Le scelte tecnologiche e materiche rivelano indirettamente le poetiche dell'artista che, a sua volta, viene portato a confrontarsi con la storia culturale del mezzo stesso. Nel caso del feltro ci si trova di fronte a un materiale naturale di antichissima memoria, che, forse più di altri, ha avuto declinazioni familiari, domestiche e funzionali: chi vi si cimenta rimane facilmente invischiato in modelli e funzioni pratiche oltremodo radicati. Per questo risulta ancora più apprezzabile il percorso di Cristiana di Nardo che solo risalendo alle origini mitiche e preistoriche di manufatti intrisi di religiosità e di magia ha potuto reinventare e rinnovare tipologie e linguaggi (fig. 3, 4). La sua ricerca si avvia già durante gli anni della formazione presso l'Accademia di Brera, a Milano, in particolare nei corsi di incisione. Una tecnica che un'apparenza sembrerebbe non avere nulla da condividere con la Fiber Art; ma proprio la



fig. 3
Cristiana Di Nardo, *Protezione 2*, 2012
monotipo con applicazioni in feltro su carta
di cocco, 40 x 40 cm



fig. 4
Cristiana Di Nardo, *Il confine degli opposti*, 2009,
feltro naturale, 40 x 20 x 20 cm

sperimentazione condotta sulle matrici per la stampa l'ha portata a considerare le fibre di feltro come "lastra": l'effetto è di sorprendente eleganza. Si assiste a una sorta di trasmutazione: la materia spessa e intricata si imprime con segni lievi come di matite grigie e nere in una serie di monotipi, texture su cui a volte si sovrappongono lacerti di materia tridimensionale in un mix equilibrato di progettazione e casualità non disgiunto, ovviamente, da una grande perizia tecnica.

Un'altra tappa che ha segnato l'immaginario artistico di Cristiana e che ha dato il titolo alla sua prima personale, "Feltri d'arte in viaggio", è stata una spedizione archeologica nell'altopiano dell'Altai, in un ritorno alle origini dove mito e storia ancora per poco coabitano con i nomadi e le loro yurte. In questa missione etnografica l'artista si è trovata a condividere un quotidiano fatto di semplicità arcaica e magica. Donne, bambini, uomini e sciamani, tribù e focolari segnano gli spazi e i ritmi di una vita, ancora per poco, ancestrale. Il viaggio di ritorno è una lenta metabolizzazione delle suggestioni visive e tattili, organizzate però in una grammatica moderna. Nella formazione del suo linguaggio convivono due polarità: quella arcaica, vissuta e conosciuta in questa importante esplorazione, e quella moderna, in particolare l'opera di Joseph Beuys, il grande artista tedesco che fece del feltro il medium privilegiato per molte sue opere. Nella ricerca di un rapporto sempre più stretto fra arte e vita, memorabile fu una celebre performance di Beuys del 1974 in cui lui, avvolto in una coperta di feltro, decise di coabitare con un coyote: il lento avvicinamento all'animale divenne presto l'icona moderna della ricomposizione dei due opposti di natura e cultura. Ecco allora che Cristiana rilegge questa ricerca con una sua performance in cui i visitatori sono invitati a entrare nel calore avvolgente di un abito in feltro per ri-sentire l'origine protettiva e avvolgente della vita.

È ancora sulle polarità che la sua ricerca si approfondisce con la serie delle forme, denominazione che libera questi morbidi contenitori dalla funzione propria dei vasi. I colori naturali, bianchi, neri, grigi e marroni, si compongono ora in modi che rimandano a mimesi di rocce e sassi, ora in modi più formalizzati come la serie degli opposti, bianchi e neri, i cui confini, come nella vita, non possono essere nettamente separabili.

Il confronto con le origini, gli archetipi e le culture più ancestrali è una tensione che attraversa da un secolo l'Occidente, attratto dalla forza e dall'integrità delle forme d'arte collettive, anonime. Anche il mondo della Fiber Art si è relazionato, ad esempio, con quello dei nativi americani in occasione del-

la grande esposizione del 1965 al Newark Museum. Questo dialogo trova oggi una sua prosecuzione originale con Shafiqul Kabir Chandan, perché il suo "primitivo" coincide innanzitutto con il suo vissuto nei villaggi del Bangladesh, suo paese natale, dove gli intrecci, le corde, i filati e i tessuti nascono da operazioni manuali, tramandate da secoli per soddisfare i bisogni della vita quotidiana (fig. 5). Gli anni della formazione accademica in India e poi in Europa gli hanno fornito gli strumenti per rielaborare queste memorie in modi aggiornati e creativi.

Se il suo maestro Rashid Chowdhuri lo ha introdotto allo sguardo dell'Occidente, l'Oriente ha costruito il suo immaginario con mussole, divinità, archetipi, intrecci di palme e bambù, nodi. Se tra gli anni cinquanta e sessanta Chowdhury aveva rivitalizzato la tessitura come forma d'arte, intendendola ancora come un supporto sul quale trasferire un disegno progettato, Chandan invece va oltre, in un approccio materico e corporeo con l'opera, superando la concezione bidimensionale a partire proprio da quanto veniva solitamente nascosto: il nodo.

Queste sue radici antiche rivivono anche grazie al confronto con figure della modernità come quelle di Magdalena Abakanowicz, autrice delle grandi installazioni morbide e drammatiche esposte alla Biennale di Venezia del 1980, come pure nelle grandi sculture di Henry Moore: ritroviamo infatti i pieni e i vuoti delle avvolgenti figure femminili coricate in una versione miniaturizzata, in cui il percorso delle annodature rivela le tensioni, le incertezze e la forza della genesi creativa. Un'altra versione "tessile" della memoria è un'opera realizzata a china che ha, come supporto, oltre tre metri di stoffa: la lunghezza di un sari indiano. Il disegno, fluido ed elegante, s'intreccia con la scrittura rievocando il ricordo di una vita che la stoffa trattiene nelle sue fibre. Occorre ricordare che il sari è molto importante nella vita di una donna, al punto che, alla fine della sua vita terrena, il suo corpo viene avvolto in un sovrapporsi di teli, il più consunto sotto, e sopra quello più intatto: è su questo che viene eseguito un ricamo a mano. Il titolo, *La mia sostanza*, esplicita le radici del suo immaginario da una nostalgia esistenziale che trova nel fare la possibilità di un ritorno alle origini attraverso un linguaggio universale.

È in un orizzonte totalmente moderno che si colloca l'opera di Marialuisa Sponga che parte dalla rivisitazione di una tecnica particolare, il quilt, che ha avuto grande diffusione negli Stati Uniti. Il quilt in senso stretto è un'opera tessile costituita da tre strati. Quello superiore, il *quilttop*, si compone di tanti pezzi di stoffa cuciti insieme, quello intermedio (*battin*) è formato da lane o cotonei sfilacciati e poi imbastiti, e quello posteriore è costituito da una stoffa unica. I tre strati di stoffa vengono quindi trapuntati con procedure che ora sono eseguite prevalentemente a macchina. È proprio questa la tecnica su cui si concentra gran parte della produzione di Marialuisa Sponga, con una originalità che è stata ampiamente riconosciuta in tutto il mondo con mostre personali a lei dedicate anche in prestigiosi musei.

Il suo apporto al mondo della Fiber Art consiste nell'aver sottratto la sua creazione alla sudditanza verso una tradizione, anche moderna, centrata prevalentemente sull'accumulo, la decorazione e l'illustrazione. *Less is more*, come sosteneva Mies van der Rohe, è un monito che bene può descrivere il suo modo di procedere. All'esuberanza materica e quantitativa, al virtuosismo spesso esibito e fine a se stesso, Sponga ha sempre opposto una composta eleganza giocata su pochi materiali e su forme essenziali. Ha anche abbandonato la pura decorazione a favore di un racconto ellittico, contratto, spesso lirico, tanto che le bastano pochi segni per evocare, anziché descrivere, gli spazi dei suoi viaggi, i racconti delle sue letture. Un altro aspetto del suo rinnovamento è da ricercare nell'originale ricerca sui materiali, una sperimentazione polimerica coraggiosa che la porta a inglobare, fra le morbide trapuntature del quilt, schegge di vetri, plexiglas, rami, metalli, velature di tulle e plastiche. Il segreto della classica bellezza finale è nel tipo di trasformazione cui sottopone le materie, scomponendole, tagliandole, destrutturandole o trasformandole con il fuoco – proprio come un'alchimista.

La Fiber Art non poteva non intrecciarsi con le modalità della performance che già le Biennali di Losanna avevano incentivato con una progressiva spinta verso l'appropriazione dello spazio, degli ambienti: non poteva quindi rimanere estranea la modalità performativa, che proprio nel nostro millennio ha coinvolto un numero sempre crescente di artisti. Dalle severe esibizioni che abbiamo già citato di Joseph Beuys ai *tableaux vivants* di Janine Antoni (a partire da *Slumber* del 1994) fino alle più scioccanti performance dello statunitense Vincent Tiley, l'azione combinata di corpi che agiscono insieme a un materiale tessile in uno spazio scenico a stretto contatto con lo spettatore si dispiega in molteplici varianti. In Italia, attualmente, l'esponente di maggior spicco è Thomas De Falco. La sua è una ricerca che nasce dalla pratica di due campi artistici diversi: la scenografia teatrale e la tessitura



fig. 5
Shafiqul Kabir Chandan, *Il grembo vuoto della madre*, 2006, cotone, juta e corde di cara, 32 x 14 x 15 cm

(fig. 6, 7). È nel teatro infatti che ha maturato la sua esperienza con lo spazio, gli attori e i corpi prima di avviarsi ai corsi di tessitura e arazzeria al Castello Sforzesco di Milano. Immediato il riconoscimento che lo vede nel 2005 vincitore del primo premio agli Awards Young Artists di Tokyo. Telai verticali, circolari, intrecci e scorticamenti sono gli attrezzi e le operazioni con cui costruisce lunghi filati che si dipartono, espandendosi nello spazio, dal corpo di attori in scena. Anche quando utilizza filati policromi, questi vengono celati lasciando prevalentemente alla luce dei bianchi e alla severità dei neri il compito della narrazione. Nelle sue ambientazioni la predilezione monocromatica mette in evidenza la bellezza scultorea di gesti, posture e azioni minime. Eccezionali a volte i fondali prescelti per queste vere e proprie azioni sceniche, come l'Ara Pacis a Roma: il biancore dei suoi rilievi marmorei è parte integrante dell'allestimento, e se il tema centrale è la tensione sofferente dei corpi, tale dolore si acquieta nella equilibrata bellezza.

Molto articolato è il rapporto abito/corpo. Il tessuto non è mai rappresentazione ma possibilità di azione scenica: i lunghi *wrappings* sono infatti modificati dagli spostamenti degli attori, dall'azione delle loro mani e sembrano assumere a tratti una vitalità propria quando si trasformano impercettibilmente in rami e radici. Una metamorfosi che ha le sue "radici" nell'altra metà delle sue origini, le terre del casertano. Affiora un apparentamento con le pratiche alchemiche dell'epoca barocca nel dinamico, mutevole e ambiguo trapasso da uno stato di natura all'altro. Non meno importante, infine, è la ricerca minuziosa che lo porta a raccogliere e cucire foglie in segreti quaderni, aspettando che l'essiccazione riveli venature e scritture del mondo naturale. La natura entra quindi nel processo creativo e trova nella performance un efficace dispositivo per comunicare, con complesse rielaborazioni, il dolore dell'esistenza.

Nomadi di se stessi, gli attori mettono in scena il continuo attaccamento e distacco dalle cose, e il tessuto, materiale nomade per eccellenza, ne asseconda le azioni, ora con le ruvide texture di canape, corde e sisal, ora con le morbidezze delle lane o le luci delle sete. Sicuramente, come afferma Thomas, i suoi modelli si collocano nell'area di ricerca dell'Arte povera, ma è soprattutto con i maestri dell'azione scenica – Pina Bausch, William Kentridge e Louise Bourgeois – che questo artista si confronta per esplorare il suo modo di mettere in scena arte e vita.

La Fiber Art moderna, nella sua rivisitazione di generi e tipologie, non poteva non interrogare la grande tradizione dell'arazzo che, a partire dal XIV secolo, dalla Francia, si è diffusa in tutta Europa. Come è spesso accaduto per le grandi manifatture, l'aiuto economico di nobili e sovrani ha sempre costituito un sostegno indispensabile, e la sua assenza si è rivelata spesso esiziale per la loro sopravvivenza. Poche in Europa oggi le arazzerie che si avventurano nel contemporaneo: in Italia, l'unica ancora attiva è la manifattura di Penne, in Abruzzo. Alberto Di Fabio, insieme ad altri artisti, ha voluto cimentarsi anche con



fig. 6
Thomas De Falco, *Frozen love*, installazione tessile presso il Triennale Design Museum, Milano, 2014



fig. 7
Thomas De Falco, *The Lock*, installazione tessile, marzo 2011

questo medium in un rapporto né immediato né semplice, avendo egli sempre operato su supporti di carta e tela. L'occasione si è presentata come un invito rivoltogli nel 2015 per contribuire alla riattivazione della celebre arazzeria pennese, rimasta chiusa per alcuni anni (cat. 181). Questa circostanza esterna ha fatto riemergere sopite attenzioni verso questo mondo: innanzitutto l'ammirazione per i grandi maestri che in Europa hanno rinnovato l'arazzo, come Le Corbusier e Miró, o, in Italia, Capogrossi, Afro e Balla, operosi proprio a Penne grazie alla lungimirante visione del suo fondatore, Fernando Di Nicola, negli anni cinquanta e sessanta. Nella ricostruzione del percorso di De Fabio entrano in gioco anche le opere di Alighiero Boetti con i suoi celeberrimi disegni eseguiti a ricamo dalle donne afgane.

In questo suo interesse per l'arazzo si intreccia anche quella propria del collezionista di stoffe e tappeti, incantato soprattutto da immagini ottenute con una precisione matematica nella artigianale manipolazione a telaio di filati policromi.

A Di Fabio il ricamo si rivela come un mantra ripetuto all'infinito, un gesto in cui la coscienza si rappacifica in un procedere ordinato e silenzioso, in un respiro che si coordina con il mondo come nelle orientali preghiere esicastiche. Questa ricerca di ordine è guida anche nella sua osservazione della natura: l'indagine sulla struttura del mondo vivente si nutre di uno scambio continuo di informazioni scientifiche ed emozioni. Archetipo ricorrente è la montagna, nella sua simbolica elevazione spirituale e nelle geometrie segrete dei suoi materiali: il "magma" di silici, quarzi e gas è in realtà costituito dello stesso invisibile ordine cosmico e la potenza a lui prossima delle montagne, come il Gran Sasso, è sempre lì – come per Cézanne era la montagna di Sainte-Victoire – a riproporgli il mistero della segreta bellezza.

Per l'arte contemporanea, dove prioritario è il processo, o il concetto che può anche non contemplare l'azione e la manipolazione, accettare di trasferire un proprio disegno su un supporto diverso e tramite altre mani potrebbe rivelarsi operazione accettabile e prevedibile. Ma per Di Fabio, la cui esecuzione paziente è fase essenziale per la creazione, era necessario trovare un analogo.

Si può dire che nell'arazzo si trasferisca non solo l'immagine ma anche il processo, e il risultato è straordinario: il disegno geometrico dei cristalli e delle sinapsi si scalda e prende corpo nello spessore degli intrecci di lana, irrompendo morbidamente nello spazio quotidiano. I suoi disegni sono trasferiti su cartone sotto la supervisione di Mario Costantini, artista tessile e grande conoscitore delle tecniche in questa ormai storica arazzeria, riaperta dopo una chiusura di sedici anni grazie a un progetto della cooperativa Cogestre, sostenuta da Brioni spa, Fondazione Musap, la cooperativa Alisei e il Gal Terre Pescaresi, sotto la direzione di Laura Cutilli.