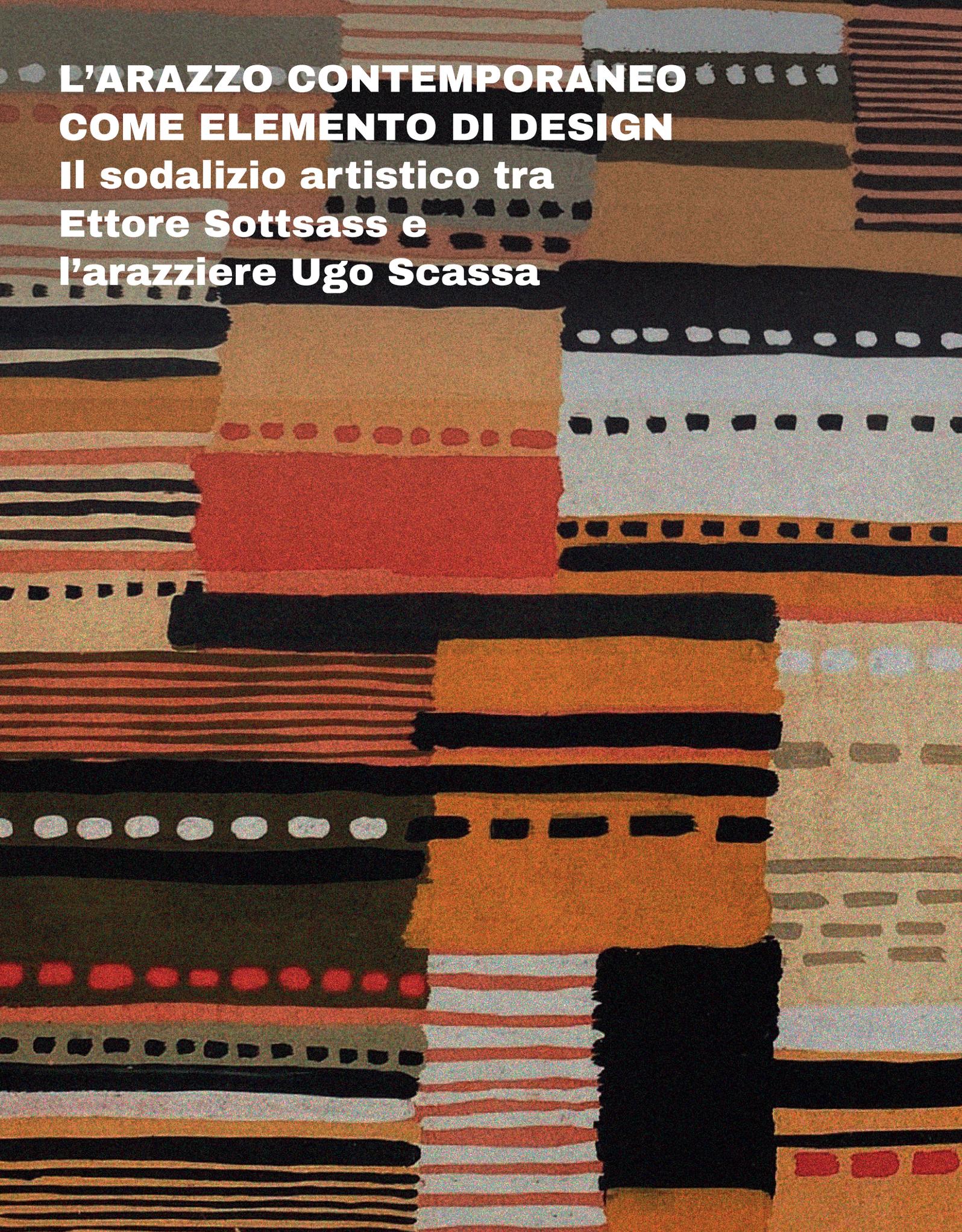


L'ARAZZO CONTEMPORANEO COME ELEMENTO DI DESIGN

Il sodalizio artistico tra
Ettore Sottsass e
l'arazziere Ugo Scassa





**Politecnico
di Torino**

Politecnico di Torino

Dipartimento di Architettura e Design

Collegio di Design

Corso di Laurea Triennale in
Design e Comunicazione

A.a. 2021/2022

Sessione di Laurea - Dicembre 2022

**L'arazzo contemporaneo come
elemento di design.
Il sodalizio artistico tra Ettore Sottsass
e l'arazziere Ugo Scassa**

Docente Relatore:
Pier Paolo Peruccio

Candidata:
Gaia D'Aleo

Desidero ringraziare il mio Relatore, il Professor Pier Paolo Peruccio, per la disponibilità e il supporto nella redazione dell'elaborato.

Un sentito ringraziamento va al Professor Gianluca Grigatti, al Dottor Andrea Rocco e al Dottor Marco Scotti per i preziosi suggerimenti.

Un ringraziamento speciale va all'architetto Massimo Blotta e alla madre Franca Alcaro che ci hanno introdotti con passione e competenza nell'affascinante mondo dell'Arazzeria Scassa.

Ringrazio infine i miei genitori e i miei amici per la pazienza e il sostegno dimostratomi ogni giorno di questo lavoro.

INDICE

	Introduzione	7
1	LA STORIA DEGLI ARAZZI NEI SECOLI	
1.1	Dalle prime attestazioni a Ugo Scassa	11
2	LA FIGURA DELL'ARAZZIERE UGO SCASSA	
2.1	Cenni biografici	25
2.2	Il Museo degli Arazzi Scassa	36
2.3	"Il metodo Scassa"	39
2.4	Le innovazioni concettuali	42
2.5	Il legame tra Scassa e il design	46
2.6	La collaborazione con gli artisti	48
3	L'ARAZZO DIVENTA ELEMENTO DI DESIGN	
3.1	La riscoperta dell'arazzo da parte dei designer nel corso del XX secolo	57
3.2	La visione di Scassa verso l'arte arazziera	63
4	LA FIGURA DEL DESIGNER ETTORE SOTTASS	
4.1	Cenni biografici	67
4.2	Il disegno di tessuti e le prime esperienze con la manifattura Redan	77
4.3	Italia disegno e il sodalizio tra Scassa e Sottsass	89
5	L'EVOLUZIONE COMUNICATIVA DELL'ARAZZO	
5.1	L'arazzo come strumento comunicativo	97
6	L'ARTE ARAZZIERA NEL XXI SECOLO	
6.1	Esempi di arazzi e arazzieri contemporanei	109
6.2	La necessità di tramandare l'arte arazziera	116
	Conclusioni	119
	Elenco immagini	121
	Fonti bibliografiche e sitografia	127

INTRODUZIONE

L'arte arazziera viene considerata una delle più antiche e nobili forme d'arte praticata da abili maestranze sin dai tempi più antichi. Ciononostante rimane un'opera spesso sottovalutata sia dagli artisti sia dai loro committenti che, a seconda delle mode del tempo, hanno preferito all'arazzo forme d'arte più auliche e rappresentative, disconoscendo i suoi valori artistici e simbolici più profondi.

Dopo un periodo di oblio solo nel corso del Novecento riacquista un meritato interesse, raggiungendo la sua massima espressione anche in termini di sperimentazione artistica. Questo ritrovato successo è stato possibile grazie all'apporto di artisti e designer che hanno donato all'arazzo un aspetto e un valore contemporanei, rendendolo un manufatto in grado di rispecchiare l'uomo moderno e le sue necessità.

Uno degli esempi maggiormente virtuosi in questo campo è quello dell'Arazzeria Scassa di Asti che, grazie al suo fondatore, l'arazziere Ugo Scassa, ha realizzato più di duecento arazzi dalle opere degli artisti più famosi dell'epoca.

Il legame tra arte arazziera e design si rivela quindi determinante per la "rinascita" dell'arazzo. Emblematica è la collaborazione fra Scassa e il designer Ettore Sottsass jr. con il quale realizza una cospicua serie di tessuti e prodotti che si inseriscono nella branca dell'industrial design e con i quali viene tracciata una nuova via per l'arazzo moderno, caratterizzato non solo da un'estetica attuale ma anche da un messaggio ben definito, imprescindibile rispetto all'opera stessa.

Con Sottsass emerge davvero quella funzione, forse prima ignorata, che l'arazzo possiede, ovvero quella di essere un complemento d'arredo vivo e con una forza comunicativa tale da poter venire considerato un oggetto imprescindibile nell'abitazione contemporanea. Non è quindi un caso che personalità di spicco come ad esempio Renzo Piano o le famiglie Agnelli e Olivetti ne siano sempre rimaste affascinate tanto da richiederli per le loro abitazioni



**(1) Da Paul Klee,
*Paesaggio con uccelli
gialli*, arazzo, 202 x
255 cm. Ettore
Sottsass, scrivania
in cristallo e metallo,
Arazzeria Scassa, Asti**

private. L'obiettivo di questo elaborato consiste nell'indagare i molteplici aspetti che rendono l'arazzo contemporaneo un elemento di design e nel contempo un'opera d'arte.

Un secondo aspetto analizzato risiede nel sodalizio tra Scassa e Sottsass, iniziato con la fondazione dell'azienda Italia disegno che testimonia come l'origine dell'Arazzeria Scassa risieda proprio nel design.

In seguito si è redatto un excursus storico inerente all'evoluzione dei valori e del messaggio comunicativo dell'arazzo, partendo dalle sue prime attestazioni per giungere all'epoca contemporanea. Infine si ricorda l'attività odierna dell'Arazzeria Scassa, diretta dal nipote Massimo Bilotta che, oltre a rendere vivo il ricordo del suo fondatore, ne continua l'attività del laboratorio.

Successivamente vengono descritti alcuni esempi dell'arte arazziera odierna e dei suoi nuovi metodi produttivi, insistendo sul fatto che l'arazzo continua ad essere un portavoce dei valori e dei messaggi dell'epoca in cui viene realizzato.

Si conclude evidenziando la necessità di non disperdere le tecniche produttive che rappresentano un ricco patrimonio da preservare alla stregua di altre forme d'arte, con l'auspicio che si attui un progetto culturale che porti alla fondazione di una vera e propria scuola dell'arte arazziera.

1. La storia dell'arazzo nei secoli

1.1 DALLE PRIME ATTESTAZIONI A UGO SCASSA

Per arazzo si intende propriamente un'opera decorativa tessile, solitamente di ampie dimensioni, formata dall'intreccio regolare di trama e ordito, che viene ideata da un artista e realizzata materialmente da un artigiano arazziere. L'etimologia della parola arazzo potrebbe derivare dalla città di Arras, nelle Fiandre, dove nel Medioevo era ben nota la fama e la qualità della produzione di arazzi. La sua esecuzione può essere effettuata utilizzando lana, lino, cotone, seta, fili d'oro e d'argento.

La tessitura si ottiene mediante l'intreccio tra la trama e l'ordito e la realizzazione del manufatto può essere ottenuta tramite due tipologie di telaio, ad alto liccio e a basso liccio.

L'alto liccio corrisponde alla tecnica tradizionale dei grandi arazzieri del passato; è la prima e più nobile forma di tessitura ed è anche la più lunga e laboriosa, si pensi che per tessere un metro quadrato di arazzo occorrono in media cinquecento ore di lavoro. Il telaio ad alto liccio veniva utilizzato in ambienti in cui dominava una grande professionalità e maestria; tra gli esempi più spesso ricordati vi sono le tessiture realizzate dalle monache dei conventi sassoni, le manifatture di Arras, Tournai e Bruxelles e i lissiers dei Gobelins. Il telaio ad alto liccio non ha subito significative variazioni nel corso dei secoli mentre i soggetti rappresentati negli arazzi si sono evoluti, assecondando i gusti e le mode delle diverse committenze.

La tecnica a basso liccio invece risulta meno pregiata, in quanto la tessitura viene effettuata mediante la disposizione orizzontale del telaio che permette sì una produzione più rapida rispetto all'alto liccio, ma rende difficile la creazione di arazzi di grandi dimensioni.

Il basso liccio per questo motivo è stato meno utilizzato nel corso dei secoli, rendendo più popolare l'altra tecnica¹.

Gli arazzi, sin dall'antichità, venivano utilizzati per scopi decorativi all'interno di ambienti pubblici e privati, sia secolari che religiosi. Oltre a questa finalità, prettamente estetica, rendevano

1. v. M. Viale Ferreo, *Arazzi italiani*, Electa, Milano, 1961.



gli ambienti caldi e accoglienti, schermando le pareti dalle temperature rigide durante l'inverno. Inoltre venivano considerati comodi e funzionali poiché potevano essere arrotolati e quindi facilmente trasportabili da una residenza all'altra.

La storia dell'arazzo è complessa e discontinua, influenzata dalle alterne fortune delle committenze che si sono succedute durante i secoli.

Le prime attestazioni di una lavorazione tessile degna di nota, considerando una geografia non soltanto europea, possono essere ricondotte agli arazzi copti, noti per la complessità del disegno. Si trattava per lo più di stoffe purpuree, decorate dapprima con scene mitologiche e successivamente con scene cristiane. Anche il celebre poeta Omero cita nel *Libro III* dell'*Iliade* l'arazzo: «Trovolla che tessea/ A doppia trama una splendente e larga/ Tela, e su quella istoriando andava/ Le fatiche che molte a sua cagione/ Soffrìano i Teucri e i loricati Achei»².

A partire dal periodo dell'alto Medioevo l'arazzo comincia la sua ascesa diventando una forma d'arte riconosciuta e molto richiesta dalla committenza aristocratica. I primi esemplari, seppure conservati in modo frammentario, risalgono alla fine del XI secolo. Si tratta dell'arazzo di San Gereone, tessuto a Colonia, e dei tre arazzi provenienti dalla cattedrale di Halberstadt in Germania, realizzati mediante la tecnica del punto annodato. La curatrice Silvana Cincotti afferma che presso il Museo dello Jämtland, nel cuore della penisola scandinava, è presente un ciclo di tessuti perfettamente conservati, datati all'epoca vichinga, tessuti probabilmente tra il IX e l'XI secolo d.C., scoperti nel 1909 all'interno della chiesa di Overhogdal, in Svezia. Caratterizzati da iconografie con soggetti misti questi tessuti potrebbero appartenere sia al credo cristiano, sia al mondo norreno.

Il periodo più florido dell'arazzo inizia però nella seconda metà del XIV secolo, quando esso assunse una considerevole importanza come ornamento di residenze nobiliari e luoghi sacri. I principali centri di produzione di questo periodo sono Parigi ed Arras, seguiti da Tournai e da Bruxelles. Per quanto riguarda l'elemento figurativo, iniziano a intravedersi scene al limite della mitologia, caratterizzate da uomini selvaggi coperti da peluria e vegetazione, spesso occupati in attività venatorie. Solo a partire dal 1313 verrà utilizzata la tecnica dell'alto liccio, la quale, secondo Guiffrey, verrà sistematicamente adottata a Parigi qualche tempo

2. R. Ricci, Storia dell'arazzo, in A. Rocco, T. Balduzzi (a cura di), *Asti. Città degli arazzi*, Fondazione Asti Musei, Palazzo Mazzetti, Arthemisia Books, 2021, p. 33.

(2) Telaio verticale ad alto liccio



(3) Manifattura di Bruxelles, *Allegoria della Promessa*, arazzo, sec. XVI, Museo di Palazzo Mazzetti, Asti

dopo, al fine di rendere più agevole il continuo controllo della tessitura su entrambi i lati della tela. Verso il XIV secolo, si assiste a una crescente produzione arazziera specialmente in Germania, Svizzera, Francia e Olanda.

Durante il XV secolo, si denota una fiorente produzione di arazzi da parte di moltissimi licciai fiamminghi che, a causa della Riforma protestante, si trovarono costretti a fuggire e a trovare asilo in diverse corti italiane, per le quali produssero le loro grandi opere in tessuto. Un esempio in tal senso è dato dalla presenza di alcuni arazzieri fiamminghi nella città di Ferrara, presso la corte del duca d'Este. Tra le opere più significative di questo periodo vanno ricordati senz'altro gli arazzi tratti da Battista Dossi. A Firenze, invece, i licciai fiamminghi produssero arazzi su cartoni del Bronzino, Pontorno, Francesco Ubertini detto il Bacchiacca e Salviati. Un altro esempio assai noto è quello intitolato *La dama e l'unicorno*, composto da sei opere a tema araldico e cortese, in "stile millefiori", esposto al Museo di Cluny a Parigi. Intorno alla prima metà del XV secolo, le manifatture di Arras entrano progressivamente in declino, complice anche un assedio alla città nel 1477, a vantaggio della città di Tournai in Belgio, che invece stava vivendo un periodo produttivamente fertile grazie anche a una maggiore libertà espressiva concessa dal governo. Tuttavia, anche questo centro manifatturiero cominciò a risentire di una progressiva crisi provocata dalle repressioni religiose, dalle guerre e dalle epidemie dell'epoca.

Durante il Rinascimento le tecniche e l'aspetto figurativo dell'arte arazziera vengono sempre più implementate raggiungendo la loro massima espressione nelle Fiandre, in particolare a Bruxelles, e in Francia ad Arras. Importante per la sua influenza in questo ambito sarà il pittore di corte di Margherita d'Austria, Jean Van Roome, la cui diffusione artistica avrà luogo grazie a Carlo V d'Asburgo. La città di Bruxelles, inoltre, viene anche ricordata come grande centro produttivo grazie al celebre ciclo di dieci arazzi, aventi per tema *Le Storie dei Santi Pietro e Paolo tratte dagli Atti degli Apostoli*, realizzato dalla bottega di Pieter van Aelst, su cartoni realizzati da Raffaello, per volere di Papa Leone X. Proprio grazie a Raffaello, l'aspetto figurativo ed estetico dell'arazzo viene magistralmente esaltato. Come in pittura, infatti, l'artista cerca di conciliare armonicamente la visione prospettica, l'enfasi della gestualità, il significato spirituale e il valore monumentale

delle opere. Nel 2020, per celebrare i 500 anni dalla morte di Raffaello, questi arazzi vengono nuovamente esposti nella Cappella Sistina cui erano destinati.

La produzione italiana non ha nulla da invidiare a quella fiamminga e, in particolare a Ferrara, la corte degli Este continuerà a commissionare grandi opere arazziere quali la *Storia di Ercole* e una variante delle *Metamorfosi* di Ovidio. Tuttavia, in seguito alla morte del mecenate la produzione ferrarese cesserà la sua attività e Nicolas Karcher, già licciaio presso gli Este, proseguirà il suo operato presso altre due corti, quella di Mantova dei Gonzaga e quella fiorentina dei Medici.

Nel XVIII secolo si assiste a una piccola ma efficace rivoluzione che riguarderà sia l'aspetto figurativo sia la resa finale dell'arazzo. Rubens, grazie ai suoi bozzetti a olio, indurrà gli arazzieri all'utilizzo dei tratteggi con fili di colori diversi, tecnica che darà spazio al chiaroscuro e a una resa maggiormente realistica.

Nel 1627 apre a Roma l'Arazzeria Barberini, in nome del celebre Pontefice Urbano VIII che realizza, in collaborazione con Pietro da Cortona, una serie di arazzi barocchi che raffigurano tematiche inerenti alla letteratura e al mondo antico. Come già successe in precedenza con altre produzioni, la morte del mecenate porta ad un'infelice chiusura delle botteghe e questo caso non fu da meno, in quanto la scomparsa del pontefice, avvenuta nel 1679, portò la Fabbrica a una crisi profonda dalla quale non riuscì a riprendersi, per poi chiudere in breve tempo.

A Parigi, le sorti dell'arazzo vennero risollevate grazie a Jean-Baptiste Colbert, politico ed economista francese che nel 1662, per volere del Re Luigi XIV, decise di raggruppare le diverse officine di alti e bassi licci sparsi per la capitale francese e fondare la celebre manifattura Gobelins, diretta dal pittore Charles Le Brun. Colbert mirava a sviluppare una produzione artistica in grado di competere con i laboratori fiamminghi che fino al XVII secolo avevano occupato una posizione preminente, ruolo che venne ben presto perso in favore delle pregiate manifatture reali di Luigi XIV. Il laboratorio è tuttora in attività e produce arazzi sia con la tecnica dell'alto liccio, sia con quella del basso liccio.

Verso la fine del secolo la rivoluzione industriale porta a uno scardinamento degli assetti sociali, fenomeno che compromette in gran parte le sicurezze della classe dirigente che si trova costretta a fare i conti con i diritti richiesti dalla classe operaia.



(4) Manifattura Gobelins, atelier Lefebvre (da Raffaello), *Giudizio di Paride*, arazzo, 1691-1703, 455 x 640 cm, Mobilier National, Parigi

La manodopera, richiedendo un costo sempre maggiore, porterà al declino dell'arazzo come testimonianza del prestigio dell'aristocrazia, tant'è che durante la Rivoluzione francese gli arazzi vengono bruciati per cercare di recuperarne i fili d'oro tessuti all'interno. I laboratori manifatturieri si devono quindi adeguare al gusto e alle necessità dell'epoca, mettendo in secondo piano le opere tessute.

Tuttavia, verso la fine del secolo, si distinse il laboratorio spagnolo di Santa Barbara, voluto da Filippo V di Borbone. Il prestigio di questa officina scaturì dalla presenza del pittore Goya che entrò a farne parte con il compito di realizzare i cartoni preparatori. Tra il 1777 e il 1790 Goya porterà finalmente un'innovazione nel mondo degli arazzi, raffigurando scene di vita madrilenas a lui contemporanee. In particolare realizzerà quarantacinque tele destinate a servire da modelli per gli arazzi che andranno ad arredare i palazzi reali spagnoli. Il soggetto raffigurato comincia lentamente ad evolversi, passando da elementi di carattere letterario e religioso a tematiche meno impostate e finalmente contemporanee.

Sfortunatamente, nonostante qualche picco innovativo come quello spagnolo, le arazzerie italiane più importanti non riescono a superare questo momento di crisi e si trovano costrette a chiudere: la Manifattura di San Carlo alle Mortelle a Napoli chiude nel 1798, quella a Torino nel 1813, la Fabbrica pontificia di San Michele a Ripa si ferma nel 1910 mentre la scuola di arazzi romana di Erulo Eruli alla fine del XIX secolo.

Intorno alla prima metà del XIX secolo la ricostruzione delle vicende legate all'arte arazziera si interrompe. La motivazione di tale fenomeno scaturisce non solo dalle mutate circostanze storiche ma anche perché si pensava che l'arazzo, inteso come opera a carattere narrativo e monumentale, avesse esaurito la propria fortuna. «La cessazione dell'attività di queste, come di altre arazzerie, non giungeva a conclusione di un'esistenza facile, giacché anche in periodi precedenti, nonostante il pregio dei molti lavori che erano passati per i telai nel corso dei secoli, la loro sopravvivenza era stata incerta e fragile, spesso legata alle fortune dei committenti e sostenuta soprattutto da ciò che Mercedes Viale Ferrero ha definito «una passione ostinata»³.

Tuttavia l'arazzo non stava vivendo un periodo critico solo in Italia, anche nelle altre nazioni europee, dove solo qualche

3. E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p.37. Il catalogo è stato realizzato in occasione della mostra dedicata a Ugo Scassa, organizzata dalla Provincia di Asti con il contributo della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Asti e Banca C.R.Asti.

4. *ibid.*

5. *ivi*, p. 38.

decennio prima godeva di ottima fortuna, ora non possiede lo stesso trattamento. «La tapisserie est un art perdu. Ce n'est qu'une laborieuse imitation terne et noire de la peinture»⁴ scrive Edmond de Goncourt nelle pagine del "Journal" nel 1874. Secondo Goncourt, estimatore e ottimo conoscitore degli arazzi e anche secondo altri critici, alla base della decadenza dell'arte arazziera vi era un'eccessiva dipendenza dalla pittura, che portava le opere intessute a perdere tutti quei caratteri che le rendevano uniche nel loro genere. La perdita degli elementi tipici degli arazzi si accentuò quando, durante il XIX secolo, volendo realizzare opere che andassero a copiare i dipinti a olio, si cercò di riportare con i fili di trama e ordito le infinite sfumature presenti, andando però ad appesantire il telaio e il risultato finale. Un secondo motivo di decadenza era portato dal desiderio della committenza a volere opere differenti da quelle passate, portando innovazione nelle proprie dimore, senza continuare a riprodurre dipinti o arazzi antichi. Tuttavia questa esigenza di novità necessitava di un costo e di una quantità di tempo maggiori, che i laboratori, vertendo già in una situazione critica, non potevano soddisfare.

Inoltre, il coincidere della chiusura dell'officina napoletana con la fuga del re Ferdinando I di Borbone, evidenzia come il destino dell'arazzo fosse scandito dalla condizione sociale della classe aristocratica. L'immagine degli arazzi dati al rogo dai rivoluzionari, con il fine di recuperare i fili d'oro e distruggerne i tanto disprezzati vessilli nobili, segna definitivamente la fine dell'egemonia aristocratica e, come afferma la curatrice Elda Danese, questo non è altro che «la metafora visiva della fine di una funzione degli arazzi: quella di esibire il prestigio di una classe egemone»⁵.

Successivamente però, tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo, si assiste a una rivoluzione dal punto di vista iconografico e l'arazzo vede la nascita di nuove correnti artistiche insieme ad una nuova classe borghese. In questo periodo infatti tra i diversi gruppi e movimenti artistici europei si diffuse un ritrovato interesse per il Medioevo e per l'arte arazziera che si concretizzò in diverse produzioni artigianali realizzate dai simbolisti francesi e dai più importanti esponenti del movimento inglese Arts and Crafts, quali Ranson, Bernard ma anche in Burne-Jones e Morris. Quest'ultimo, teorico e raffinato artista, secondo Silvana Cincotti segnerà la rinascita dell'arte arazziera aprendo la via

all'arte tessile contemporanea. «[...] William Morris riconosce all'arazzo un valore estetico autonomo, avviando un processo di rivalutazione delle tecniche e del linguaggio tessile. Come ad azzerarne la storia degli ultimi quattro secoli, riduce la gamma cromatica a pochissimi colori, abbandonando ogni effetto prospettico, influenzando con queste scelte radicali e di ritorno alle origini ciò che presto avverrà in Germania, con la nascita del Bauhaus [...]»⁶.

In particolare il laboratorio di tessitura della scuola tedesca, grazie alla direttrice Gunta Stölzl rivendicherà l'importanza delle arti minori, tra cui quella arazziera, compiendo un ulteriore passo verso il rinnovamento in chiave contemporanea dei panni tessuti.

In Francia il pittore Jean Lurcat tentò un incontro tra l'arte arazziera e gli effetti decorativi e le scomposizioni di piani propri del cubismo. In Italia, invece, il conte Nicola Marcelli, probabilmente influenzato dalle linee guida del movimento modernista, decise di far rivivere la fama delle arazzerie medicee. Intorno ai primi anni del Novecento, aprì a Firenze un laboratorio nel quale venivano intessute alcune celebri scene tratte dal *Decameron* di Boccaccio e dalla *Vita Nova* dantesca. Tuttavia, come in diversi casi antecedenti, l'officina non ebbe l'esito desiderato e dopo qualche anno dovette chiudere.

Nel Novecento, sempre in Italia, l'interesse per l'arazzo non era diminuito, infatti ci furono diversi esperimenti da parte di artisti che fecero realizzare i loro lavori ad ago in laboratori più o meno specializzati. Come scrive la curatrice Elda Danese «Tra gli anni venti e trenta, alle Biennali di Monza (diventate dal 1927 Triennali di Milano) e alle Biennali di Venezia vennero presentati al pubblico pannelli ricamati su disegni di Vittorio Zecchin e Marcello Nizzoli, di Duilio Cabelotti e Francesco dal Pozzo»⁷.

Grazie a queste sperimentazioni, l'arazzo e tutto quello che ne concerneva aveva cambiato radicalmente prospettiva, in quanto veniva abbandonata la concezione aristocratica per giungere a una dimensione più privata e borghese, che si legava al piacere anche sensoriale della materia.

Una svolta fondamentale venne con le Case d'Arte del movimento futurista, in cui erano presenti delle composizioni ricamate, che non possono definirsi veri e propri arazzi, ma testimoniano un'apertura degli artisti dei primi del Novecento a questa antica forma d'arte.

6. D. Avanzo, S. Cincotti (a cura di) *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo. L'Arazzeria Scassa e l'arte del '900*, Milano, Skira, 2018, p. 37. Catalogo della mostra che si è tenuta presso Palazzo Zaguri a Venezia.

7. E. Danese, *op. cit.*, p. 40.

Durante gli anni venti, in contemporanea all'attività delle ultime Case d'Arte, l'unico laboratorio attivo era quello romano di Erulo Erolì, che produceva pannelli tessuti.

Pio e Silvio Erolì avevano ereditato del padre Erulo il laboratorio in via del Babuino, aperto nel 1880 come studio di pittura e trasformandolo successivamente in un'officina per la produzione di arazzi, avvalendosi della manodopera delle ex allieve dell'istituto San Michele a Ripa, nel quale aveva lavorato. Il laboratorio degli Erolì si occupava soprattutto di opere di carattere monumentale e istituzionale, come per esempio gli arazzi destinati al Ministero delle Corporazioni degli anni trenta, oppure l'arazzo per la nuova ferrovia di Firenze o quello per la stazione di Ostia.

La produzione di opere intessute è sempre stata una scelta ottimale per le istituzioni pubbliche, forse perché faceva ancora emergere qualche segno di autorità e agiatezza come nei decenni passati. In quegli anni inoltre, sia in Italia che all'estero, si era diffusa una nuova passione per il muralismo, che ebbe la sua massima espressione nel Manifesto di pittura murale del 1933, scritto da diversi artisti italiani tra cui Campigli, Carrà, Funi e Sironi e, sempre nello stesso anno, nell'articolo di Cagli pubblicato sulla rivista "Quadrante", intitolato *Muri ai pittori*.

Questa ritrovata tensione verso la materia e verso l'armonia sinergica delle arti, venne ulteriormente approfondita dal MAC, il Movimento di Arte Concreta, che ebbe un ruolo fondamentale nell'organizzazione di esposizioni di opere, tra le quali gli arazzi e creazioni intessute.

Durante gli anni cinquanta vennero allestite alcune mostre di arazzi francesi, che suscitavano l'interesse di artisti e critici. Nel 1953 a Roma, Napoli e Venezia, ci fu la mostra *Arazzi Francesi dal Medioevo ai nostri giorni*, nella quale vennero esposti diversi esempi di arazzi francesi attraverso i secoli. Le finalità della mostra, secondo gli organizzatori, erano quelle di sottolineare la potenza francese riguardo a quest'arte antica, resa viva e moderna più che mai grazie all'intervento di Lurçat, artista all'interno del gruppo dei *peintres cartonniers*.

Allo stesso modo però emerse la problematica legata alla completa assenza in Italia di una scuola che tramandasse le linee guida dell'arte arazziera e infatti, proprio nello stesso anno, il Ministero della Pubblica Istruzione decise di aprire un istituto presso il laboratorio di Erolì a Roma. Purtroppo, come per i passati

tentativi, anche questo fallì e dopo pochi anni l'attività cessò.

8. *ivi*, pp. 42-43.

Quattro anni dopo, nel 1957, si tenne alla Triennale di Milano un'esposizione di alcune opere tessute su cartoni di Aymone, Bordoni, Chighine, Dova, Magnelli, Prampolini, Reggiani, Soldati e Sottsass jr.

Gli arazzi erano stati tessuti dalla scuola di Esino Lario che, tra l'altro, aveva anche eseguito un arazzo dei sedici complessivi realizzati, come noto, nel 1960 da Ugo Scassa per il transatlantico *Leonardo da Vinci*.

L'idea di inserire elementi decorativi all'interno delle navi, come gli arazzi, era legata alla tanto desiderata sinergia delle arti che in questo periodo veniva applicata su tutti i fronti da parte di artisti e architetti. «La possibilità di inserire arazzi nelle navi era stata quasi sicuramente suggerita ai progettisti delle realizzazioni che Gustavo Pulitzer aveva fatto eseguire in anni precedenti: dopo il primo arazzo per il Conte di Savoia, tessuto nel 1932 da Maria Hannich su disegni di Campigli, intorno al 1950 l'architetto triestino incaricò dell'esecuzione di altri tre lavori la M.I.T.A di Genova-Nervi, azienda famosa per i bellissimi tessuti stampati su disegni di artisti locali»⁸. Questa azienda aveva precedentemente partecipato alle Triennali degli anni trenta con tappeti annodati e si presentava alla Triennale del 1951 con due arazzi, uno di Bice Lazzari e nel 1954 con uno di Lele Luzzati.

All'esposizione del 1954, aveva anche partecipato la manifattura Redan di Pinerolo con un arazzo realizzato su cartone di Ettore Sottsass Jr. e con un'opera di Francesco di Cocco.

La manifattura Redan si occupava prevalentemente di tessere tappeti, per i quali la titolare, intorno alla metà degli anni cinquanta, aprì un negozio in via Viotti a Torino, il cui arredamento venne progettato da Sottsass jr. Nel 1956 si aggiunsero alla Redan due soci, il pittore Filippo Scropo e Ugo Scassa, suo allievo, e l'attività del negozio venne estesa all'esposizione di dipinti e sculture. Questo spazio così rinnovato venne chiamato Il Prisma dove vennero allestite personali di Enrico Baj, Sandro Cherchi, Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro, Asger Jorn, Erich Keller e altri artisti. L'attività della galleria però non durò a lungo e così Scassa, dopo una serie di incomprensioni con i soci, decise di rilevare la manifattura della signora Tron e di proseguire autonomamente.

Nel 1957 fonda Italia disegno, centro di produzione di tappeti e complementi d'arredo e da quel momento in poi la sua

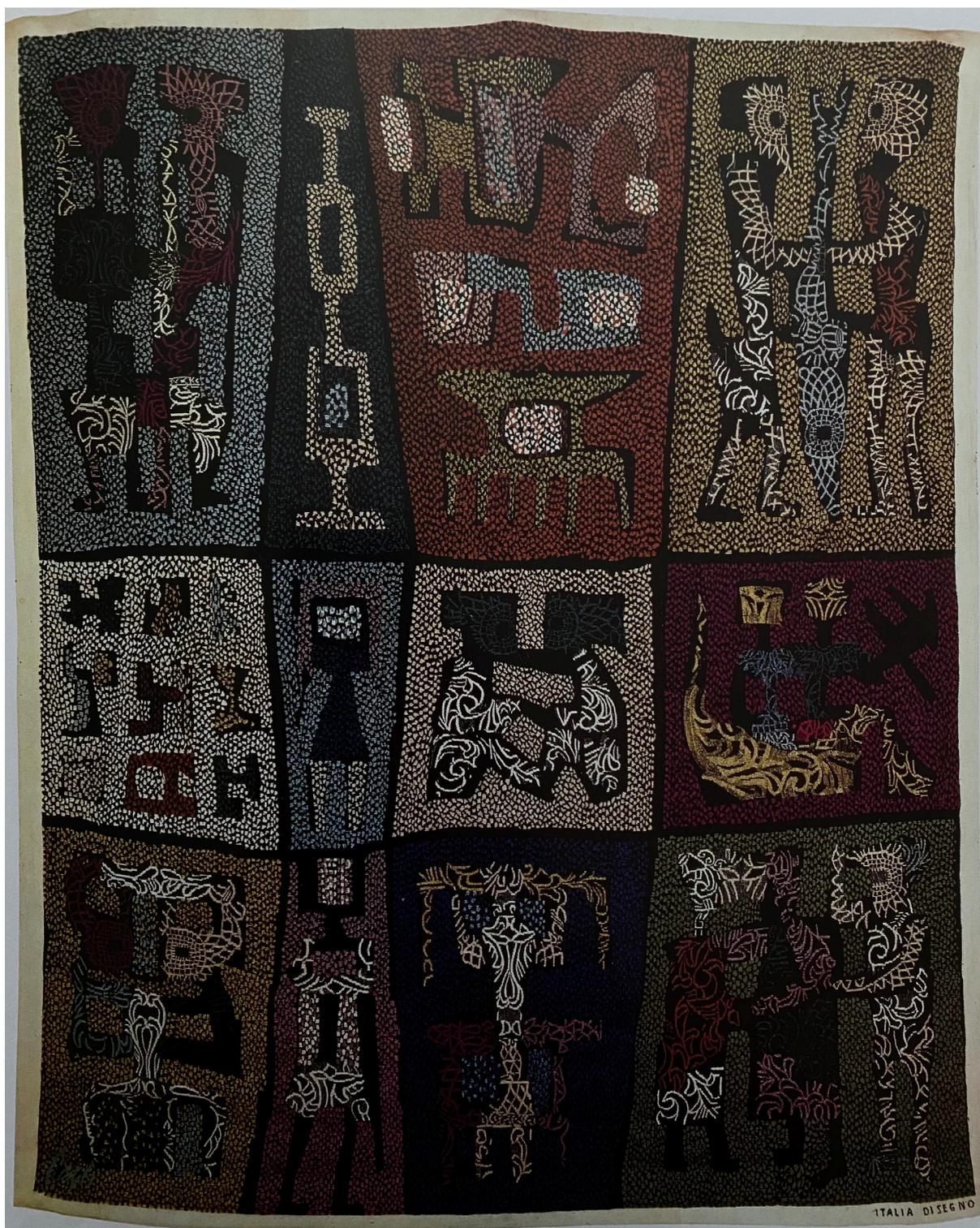
9. cit. A. Rocco, T. Balduzzi, (a cura di), *Asti. Città degli arazzi*, Fondazione Asti Musei, Palazzo Mazzetti, Arthemisia Books, 2021, p. 37.

fama accrebbe notevolmente, sino ad oggi.

Anche un'allieva di Scassa, Vittoria Montalbano, nel 1980 aprì una propria arazzeria, avvalendosi della direzione artistica di Valerio Miroglio, con il quale collaborerà fino alla morte del maestro nel 1991. Successivamente lavorerà in collaborazione con diversi artisti contemporanei come Xerra, Gastini, Donovan, Preverino, Baretta, De Alexandris, Boetti e Pistoletto.

In conclusione, come affermano Rocco e Balduzzi, «La storia dell'arazzo, dagli albori fino ad oggi, ci mostra quindi come tessere sia una concreta manifestazione di provvidenziale fede nel futuro, nell'ispirazione (tratta sia dal presente che dalla memoria), nella dedizione umana, nella passione, nella tradizione e nella capacità di innovare con una lentezza che è sintomo di umile solidità ed intima meditazione, ma contemporaneamente gloriosa e raffinata espressione di unità tra le discipline, le arti e gli uomini»⁹.

(5) Da Corrado Cagli, *Figure*, 1959, arazzo, 192 x 159 cm, prodotto da Italia disegno, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



1.1 Dalle prime attestazioni a Ugo Scassa

2. La figura dell'arazziere Ugo Scassa

2.1 CENNI BIOGRAFICI

Ugo Scassa nasce nel 1928 a Portacomaro, in provincia di Asti, dove risiede fino all'età di sei anni. Dopo aver frequentato l'Istituto Tecnico, Commerciale e per Geometri di Asti apre un suo studio autonomo. Negli anni cinquanta, durante il periodo del boom economico, decide di abbandonare la sua professione, in quanto non riteneva che si potesse trascorrere la vita assecondando la speculazione edilizia, tipica di quegli anni. Per migliorare le proprie competenze professionali si appassiona alle riviste di architettura come "Domus" e "Casabella" dove erano spesso presenti pagine dedicate all'arte figurativa; grazie a queste ultime conosce gli artisti caposcuola dell'arte figurativa moderna e le loro opere coltivando verso di esse una vera e propria passione.

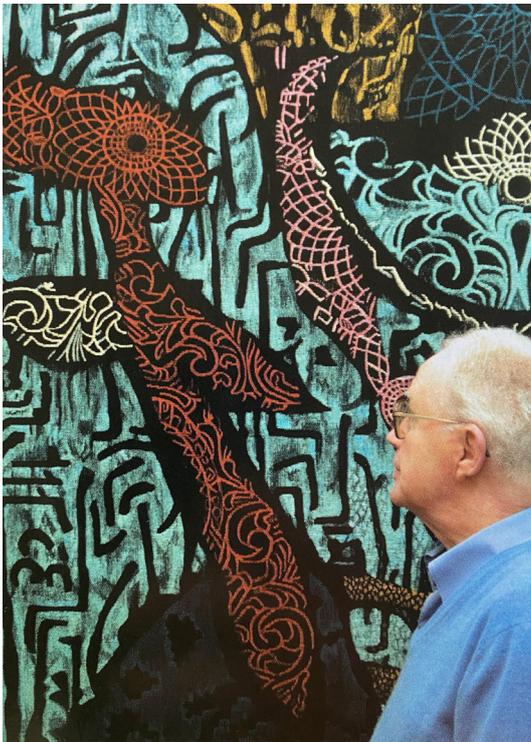
Successivamente, nel 1956, rileva con Filippo Scropo, professore dell'Accademia di Belle Arti di Torino, un negozio in Via Viotti a Torino che doveva essere adibito sia a galleria per l'esposizione di quadri e sculture, sia a punto vendita di tappeti, prodotti dalla manifattura Redan di Pinerolo, entrambi di proprietà della signora Tron. Il laboratorio di tappeti innesca subito in Scassa un grande interesse, in quanto questi venivano realizzati su cartoni di pittori contemporanei, un elemento che gli fa intravedere una nuova possibile prospettiva professionale. La galleria torinese, chiamata Il Prisma, aveva inoltre accolto diverse personali di artisti contemporanei, tra i quali Arnaldo Pomodoro e Lucio Fontana. Grazie alla passione di Scassa verso l'architettura e l'interior design, la galleria si occupa di arredare ambienti con mobili, oggetti, tessuti e tappeti progettati dal consulente Ettore Sottsass e prodotti dalla manifattura della signora Tron. Gli anni trascorsi all'interno della galleria e la precedente formazione contribuiranno a fare di Ugo Scassa un arazziere curioso, aggiornato e pienamente inserito all'interno del panorama culturale dell'epoca, che gli assicureranno un'ottima rete di conoscenze e amicizie.

La vita di Scassa è stata riportata fedelmente in un'interessante e lunga conversazione tra l'artista e la giornalista



UGO SCASSA CON CORRADO CAGLI, MILANO 1965

2. LA FIGURA DELL'ARAZZIERE UGO SCASSA



Laura Nosenzo che nel 2010 ne ha tratto il libro *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*¹⁰.

Numerosi sono gli aneddoti, anche curiosi, ricordati da Scassa che consentono, per quanto possibile, di rivivere l'atmosfera che animava quel periodo, colmo di energia creativa e di inaspettate opportunità professionali.

Nel giugno 1957 per preparare la mostra di Lucio Fontana, Scassa e Scropo, scrive Nosenzo, raggiungono lo studio dell'artista a Milano dove avrebbero scelto insieme le opere da esporre. La fiducia che Fontana riponeva negli amici e collaboratori lo portò ad assentarsi quel giorno, lasciando loro completa libertà all'interno dello studio. I due soci così scelsero in autonomia i pezzi che ritenevano più appropriati e li trasportarono a Torino grazie all'auto di Scassa¹¹.

Anche il pittore Luigi Spazzapan era un assiduo frequentatore de Il Prisma e apprezzava particolarmente il gusto artistico del giovane Scassa, tanto da affidargli il compito di arredare il suo studio con i mobili realizzati a Pinerolo. Tuttavia, la morte improvvisa del pittore avvenuta a Torino nel 1958, interromperà il progetto. Poco tempo prima l'artista aveva tenuto una personale di tempere astratte alla Galleria Gregoriana di Roma e, in questa occasione, aveva preteso che venisse esposto anche un tappeto realizzato da Scassa su un suo disegno. L'idea di accostare due forme d'arte dello stesso artista ebbe grande successo e il gallerista romano de La Bussola, Sergio Pogliani, stupito dalle maestrie artigiane del tappeto piemontese, ne ordinò addirittura una serie che sarebbe approdata negli Stati Uniti per allestire una mostra a Dallas. Pogliani, infatti, aveva organizzato nella città americana un'esposizione di prodotti tipici italiani nei locali di un grande magazzino. Grazie a questa particolare occasione, il gallerista propose a Scassa un nuovo progetto.

Gli architetti Monaco e Luccichenti, insieme a Millo Marchi, avendo ricevuto l'incarico di decorare il Salone delle Feste di prima classe del transoceanico *Leonardo da Vinci*, avevano progettato di inserirvi sedici arazzi, i cui cartoni sarebbero stati disegnati da diversi artisti contemporanei. Proprio in quel periodo Scassa cercava di impraticarsi nel lavoro di annodatura a mano dei tappeti e della tintura delle lane e stava lavorando alla tessitura di un tappeto su cartone di Ettore Sottsass. Per partecipare all'appalto decide di tingere una quantità maggiore di lana che gli servirà per

10. L. Nosenzo, *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*, arabAFenice, Boves, 2010.

11. v. L. Nosenzo, *op. cit.*, p. 40.

(6) Ugo Scassa con Corrado Cagli, Milano, 1965
(7) Ugo Scassa con l'arazzo tratto da Chimera di Corrado Cagli

(8) Interni della turbonave Leonardo da Vinci

(9) Da Giuseppe Capogrossi, Astratto, 1959, arazzo, dettaglio, 149 x 665 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

12. *ivi*, p.24.

13. Verso la fine degli anni cinquanta Scassa, dopo aver rilevato l'azienda della signora Tron e averla rinominata Italia disegno, trasferisce il laboratorio ad Asti dapprima in via Carducci, poi in via Boito e infine nei locali dell'antica Certosa di Valmanera.

realizzare un piccolo arazzo sperimentale, la sua prima opera di questo genere.

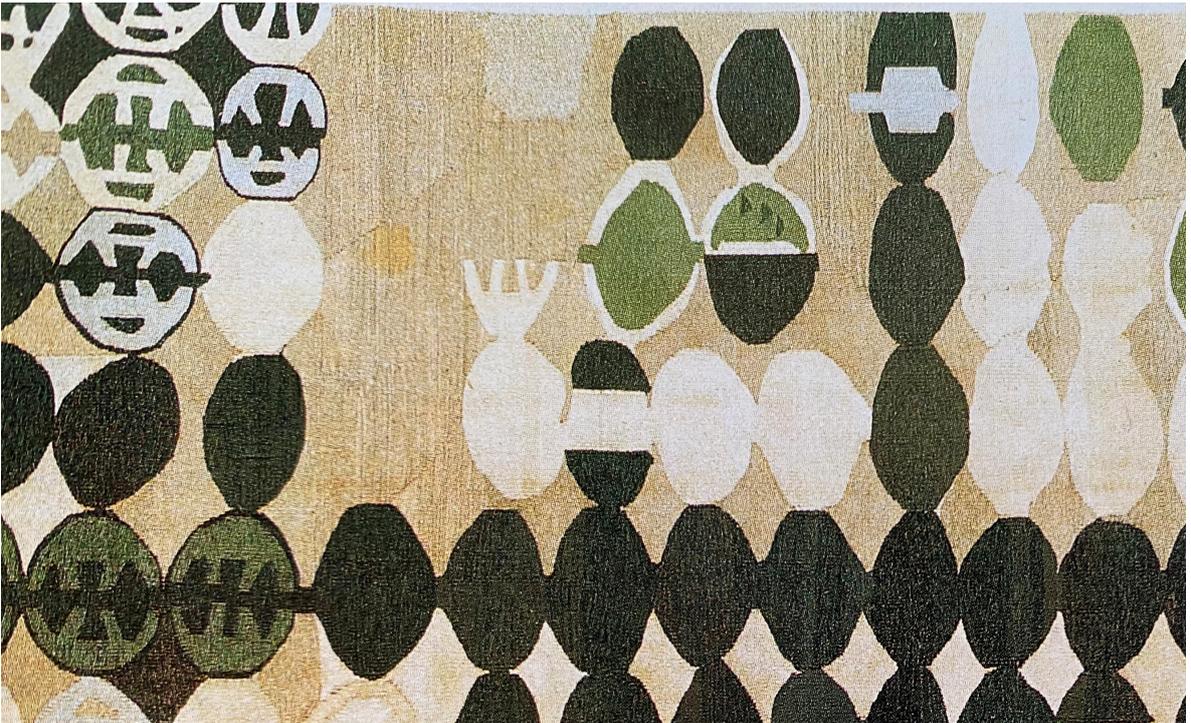
Il campione viene mandato agli esperti della commissione artistica nominata dalla Società di Navigazione Italiana che, presieduta dal critico Giulio Carlo Argan, aveva il compito di selezionare gli artisti e scegliere il laboratorio di esecuzione degli arazzi. Scassa vince l'appalto e l'Arazzeria Scassa di Asti realizza sedici arazzi per il transatlantico *Leonardo da Vinci*.

Il transatlantico, costruito nei cantieri Ansaldo per conto della Società di Navigazione Italiana appartenente al gruppo IRI, diventa negli anni del boom economico uno dei simboli di affermazione dell'Italia, ambasciatore dell'industria nazionale, dell'architettura e delle arti.

Sul tema si sofferma anche Argan nella prefazione del testo ufficiale di presentazione della *Leonardo da Vinci*: «Il viaggiatore attento avrà così modo, durante il suo soggiorno a bordo, di farsi un'idea abbastanza precisa delle attuali correnti dell'arte italiana. Ma a questi illustri artisti non si è chiesto soltanto di dare prestigio alla nave con alcuni esemplari dell'arte loro: si è chiesto di collaborare con gli architetti e i tecnici [...] ecco dunque, il principio al quale si sono ispirati gli ideatori della nave, eliminare tutto ciò che è falso antico o falso moderno, ricorrere soltanto a valori autentici, cioè a opere di accertata qualità artistica [...]»¹².

La serie dei sedici arazzi viene realizzata ad Asti¹³ su disegno di pittori contemporanei: sei di Corrado Cagli, tre di Antonio Corpora, tre di Giulio Turcato, due di Giuseppe Santomaso, uno di Giuseppe Capogrossi e uno di Pia Bernini. Le opere avrebbero avuto dimensioni notevoli, l'arazzo più grande misurava 7 metri per 1,50 e tutti avrebbero dovuto evocare il senso del viaggio e dell'avventura. Scassa, che all'epoca non possedeva alcuna esperienza nella realizzazione di arazzi, pensò di documentarsi e di andare a Parigi per visitare la storica manifattura Gobelins. Fortunatamente, il tempo per effettuare questo viaggio venne a mancare e l'arazziere decise di utilizzare le tecniche di cui era già a conoscenza mentre per il resto avrebbe improvvisato. Questa scelta non voluta fu tuttavia strategica poiché se avesse approfondito il metodo di tessitura francese ne avrebbe certamente subito l'influenza e la sua produzione non sarebbe mai giunta all'eccezionale risultato che gli viene riconosciuto.

Tornando alle turbonavi costruite nel secondo dopo guerra, va



2.1 Cenni biografici

14. D. Avanzo,
S. Cincotti, *op. cit.*,
p.21.

**(10) Virna Lisi
sul transatlantico
Michelangelo
fotografata davanti
all'arazzo Atrato
tratto da Giuseppe
Capogrossi**

ricordato che queste ultime rappresentavano la volontà della rinascita sociale e culturale, in cui l'industria si legava all'arte esportando il made in Italy in tutto il mondo. L'arte contemporanea tra gli anni '50 e '60 è la protagonista indiscussa dello spazio sospeso delle navi che, trasformandosi in spazi espositivi, assumono il compito di diffondere la gloriosa storia d'Italia e di illustrare le ultime eccellenze artistiche e tecnologiche.

La scelta dell'arazzo quale elemento decorativo risiedeva nelle caratteristiche formali e decorative dell'opera stessa, in quanto le più attinenti alla tipologia di quegli ambienti. Tale allestimento diventa pertanto una delle novità più significative dell'impresa nautica tanto da essere replicata negli anni successivi.

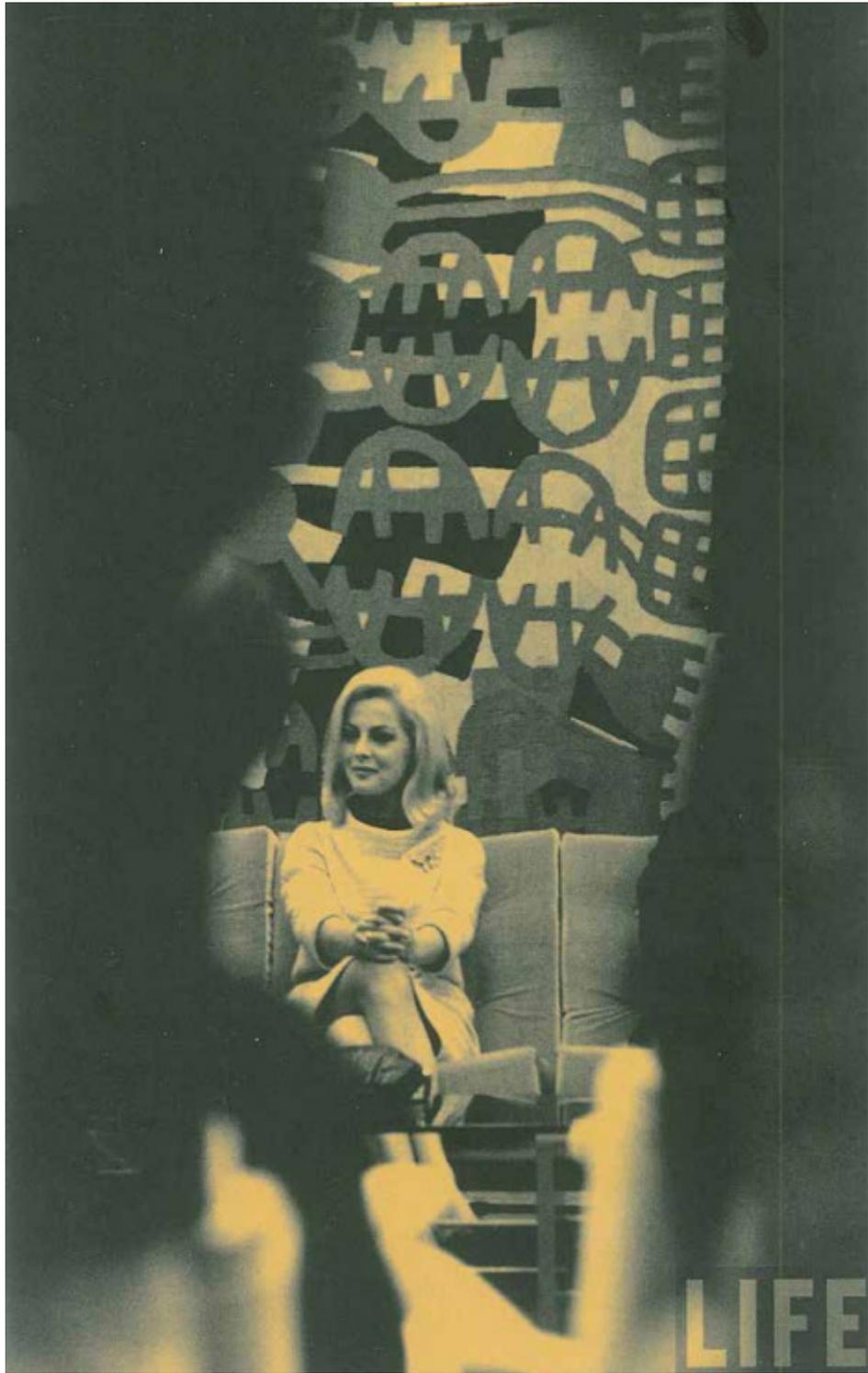
Con l'innovazione dei grandi transatlantici italiani si cercava di rifuggire dal ricordo di quei padri che, qualche decennio prima, si erano avventurati sulle medesime navi per cercare fortuna, alla volta del sogno americano. Le navi degli anni '60 possono essere considerate quasi una forma di riscatto in quanto esportano il glamour italiano e i prodotti artistici d'avanguardia.

I locali della turbonave *Leonardo da Vinci* erano stati infatti concepiti come grandi spazi espositivi in cui poter mostrare la qualità tecnica ed estetica del product design made in Italy.

Gli allestimenti vantavano pezzi progettati dai migliori designer e artisti dell'epoca, tra cui l'arazziere astigiano, il quale aveva compreso la portata di questa occasione che avrebbe sicuramente portato all'apice la sua azienda.

«L'arazzo contemporaneo diviene un *arredamento alternativo*, inizia a essere glamour ed esporta nella sua funzione, frequentemente, le opere degli importanti pittori di allora (esposte nei musei) nelle nuove corti della società: dai *castelli* ai *transatlantici*»¹⁴.

Gli arazzi tessuti per la *Leonardo da Vinci* avevano suscitato un interesse tale che, nel 1963, Scassa riceve un secondo incarico per decorare i due transatlantici gemelli, *Michelangelo* e *Raffaello*, rispettivamente con altri dodici e ventiquattro pezzi. Il Salone delle Feste della prima classe e il Soggiorno, erano stati progettati dagli architetti Nino Zoncada, Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti. Zoncada, per diversificare il progetto rispetto all'esperienza della *Leonardo da Vinci*, aveva pensato di accostare tra loro arazzi antichi e moderni, ma senza riuscirvi perché dagli antiquari era impossibile trovare tessuti che rispondessero ai requisiti dimensionali richiesti.



2.1 Cenni biografici

15. L.Nosenzo, *op. cit.*, p. 104.

Aveva deciso dunque di chiedere a Scassa e alle sue tessitrici di realizzare, su disegno dello Studio Zoncada, cinque trasposizioni di nature morte in stile fiammingo.

Nella sala Soggiorno, il secondo spazio di cui Scassa si occupò in questa prima nave, prevedeva una grande composizione astratta di Giuseppe Capogrossi mentre altri sei lavori astratti, su cartoni di Roberto Aloj, erano destinati al Salone delle Feste di seconda classe.

Per gli allestimenti della *Raffaello* collaborarono personalità quali Accardi, Conte, Ercolini, Giordano, Guenzi, Lazzari, Montanarini, Novelli, Pace, Parisi, Perilli, Picciotti, Picone, Rotella, Sadun, Sanfilippo, Scordia, Spotore, Trotti, Turcato, Vedova e Virduzzo. Il Gran Bar Atlantico venne decorato con ventidue arazzi, uniformati sia nella misura che nel colore che riprendeva la tonalità dello sfondo.

La produzione decorativa delle navi gemelle aveva subito però diverse modifiche imposte dalla committenza, come l'assenza di fibre vegetali per comporre l'ordito, realizzato esclusivamente in lana e, in alcune opere, la mancanza della bordatura.

Quest'ultima esperienza, rispetto all'avventura della *Leonardo da Vinci*, non aveva scaturito lo stesso fascino né in Scassa né nelle tessitrici. Infatti, come riporta ancora Nosenzo «Lo stesso Scassa trovò meno belle le navi gemelle rispetto al transatlantico precedente: nonostante persino il più piccolo particolare fosse stato pensato per colpire la concorrenza, constatò che complessivamente le due navi rivelavano un gusto scadente. Sulle composizioni prive di bordo, come quelle fintamente antiche, rifiutò di apporre il nome dell'arazzeria»¹⁵.

Nel 1965 le turbonavi *Michelangelo* e *Raffaello* salparono verso New York e, dopo dieci anni, piegate dalla concorrenza del nuovo trasporto aereo, terminarono i loro viaggi.

Nel tratto tra Napoli e Genova sulla *Raffaello* scomparve misteriosamente uno degli arazzi su disegno di Vedova, mentre gli altri arazzi di entrambe le navi vennero spostati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Sin dal periodo di attività della galleria Il Prisma, Scassa conobbe diversi imprenditori importanti, quali ad esempio la signora Agnesi, Elena Olivetti, sorella di Adriano, e la famiglia Agnelli. Nel 1962 Umberto Agnelli e Giovan Battista Farina, meglio noto come Pininfarina, conobbero Scassa visitando una

sua mostra presso la Pinacoteca Civica di Asti. Questo incontro fu davvero proficuo per l'arazziere poiché riuscì a collaborare con diversi membri e amici della famiglia.

Pininfarina, dopo il soggiorno astigiano, ordinò a Scassa un tappeto avente come soggetto un lavoro su tempera di Antonio Corpora. Il tappeto, realizzato in pochi mesi, era a pelo lungo e a tinte vivaci, elementi tipici dei primi anni '60. Scassa consegnò personalmente l'opera presso lo stabilimento torinese che in quegli anni serviva le più importanti case automobilistiche internazionali.

Qualche anno dopo ricevette da Albertini, architetto della famiglia Agnelli, l'incarico di realizzare un grande tappeto rettangolare per il nuovo arredamento dell'appartamento torinese di Umberto Agnelli. In questa occasione, data la complessità dell'operazione di posa, Scassa e le sue tessitrici dovettero lavorare per tre giorni consecutivi all'interno della residenza privata. Si può dedurre che Agnelli fosse una grande estimatore delle opere astigiane, motivo per cui chiese che la sua barca venisse interamente tappezzata con i raffinati tessuti di Scassa. Anche questo lavoro richiese tempo e un'ottima manualità affinché l'intera pavimentazione dell'imbarcazione venisse ricoperta. In seguito Umberto Agnelli ordinò altri tre tappeti per decorare la sua nuova abitazione situata nel parco della Mandria.

Anche il fratello Gianni Agnelli e sua moglie Marella furono incuriositi e affascinati dalla maestria esercitata nella tessitura. L'avvocato, infatti, gli commissionò due tappeti che avrebbero decorato la camera da letto del suo yacht, mentre la moglie, nel 1968, decise di andare di persona in visita all'arazzeria. Dopo una lunga conversazione con l'arazziere, Marella Agnelli e il suo accompagnatore, all'epoca l'emergente stilista Valentino Garavani, vennero accompagnati all'interno del laboratorio.

«[...] Marella osservò le tessitrici al telaio, ne apprezzò le agili mani e s'informò sulle tecniche di lavorazione: aveva in mente di farsi fare un tappeto»¹⁶.

Il laboratorio di Scassa ottenne anche diverse commissioni da parte di Elena Olivetti, sorella di Adriano, la quale ordinò alcuni manufatti, tra cui un imponente tappeto per decorare la camera da letto della sua villa situata sulle colline della città di Ivrea.

Persino personaggi illustri della storia della letteratura italiana come Giulio Einaudi, Enzo Biagi e Giuseppe Ungaretti furono attratti dalla personalità creativa di Scassa. Ungaretti nel 1968,



(11) Giuseppe Ungaretti in visita all'Arazzeria Scassa con Bruna Bianco, Corrado Cagli e Ugo Scassa

accompagnato dalla poetessa Bruna Bianco, organizzò una lettura delle sue liriche all'interno dell'Arazzeria.

Tra il 1960 e il 1961 Corrado Cagli propone a Scassa di continuare l'esperienza delle turbonavi. L'indomani l'arazziere era già nel suo studio a Roma e da quel momento inizia un'amicizia e una collaborazione che durò fino alla morte del maestro.

La fama e la statura culturale di Cagli convinse Scassa a nominarlo direttore artistico dell'arazzeria, in quanto era consapevole che la sua presenza sarebbe stata fonte di prestigio per lui e per il suo laboratorio, che nel frattempo aveva trasferito ad Asti nei locali dell'antica Certosa di Valmanera. La stima reciproca tra i due artisti è testimoniata da una lettera che Cagli invia a Scassa, dove si congratula con lui per il meraviglioso arazzo che gli aveva consegnato e che tutti avevano apprezzato rimanendo stupiti della maestria delle sue artigiane che, tra qualche anno, scriverà lo stesso Cagli, avrebbero potuto raggiungere un livello tecnico talmente alto da superare addirittura Lurçat e l'arazzeria francese. Scassa realizzerà più di cinquanta arazzi su cartoni del Maestro, anche di grandi dimensioni.

La fortunata collaborazione con il pittore marchigiano aveva prodotto il coinvolgimento di alcuni dei suoi amici e colleghi quali Avenali, Clerici, Guttuso, Mastroianni, Mirko e molti altri autorevoli artisti del Novecento che, come lo stesso Cagli, erano diventati i più fedeli committenti del laboratorio astigiano, sollevandolo così da una delle maggiori preoccupazioni per un'arazzeria esordiente, ovvero la ricerca di acquirenti. La strada era ormai spianata e Scassa continuerà a realizzare arazzi tratti dai dipinti di grandi artisti internazionali come Klee, Kandinskij e Matisse, opere uniche, prive di altri esempi nel mondo, esperienze contemporanee rappresentate con un'antica tradizione.

Fra i committenti italiani più illustri si ricorda l'architetto Renzo Piano il quale gli affiderà nel 1998 l'incarico di realizzare due arazzi e un tappeto per una sua mostra a Bonn.

Il 6 maggio 2000 viene inaugurata all'Antica Certosa la mostra *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*. Per l'occasione la galleria espone cinquantasette arazzi ricevuti in prestito dai loro legittimi proprietari. Mancano solamente gli arazzi tessuti per i tre transatlantici, ancora conservati nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Grazie a questa esposizione nasce il progetto di fondare un museo

al fine di esporre al pubblico la personale collezione del proprietario e anche una scuola con l'obiettivo di tramandare alle nuove generazioni non solo l'antichissima arte arazziera ma anche il "metodo Scassa", unico nel suo genere.

Negli anni successivi Scassa vedrà l'istituzione del suo museo e si occuperà della realizzazione di diversi arazzi, tra cui uno per il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, che nel 2003 aveva fatto visita alla città di Asti, e altri ancora per le Istituzioni astigiane come il gonfalone della Provincia e lo stendardo con San Secondo consegnato al vincitore del Palio nel 2010.

Ugo Scassa muore il 20 gennaio 2017, dopo aver realizzato più di duecento arazzi e aver frequentato moltissime personalità rilevanti in ogni ambito sociale e culturale. La sua figura è ritenuta fondamentale nella storia dell'arte arazziera per le sue innovazioni tecniche ma anche per la sua prospettiva aperta e curiosa verso la contemporaneità, un binomio che ha saputo mescolare egregiamente con una delle più antiche e immutate forme d'arte esistenti.

2.2 IL MUSEO DEGLI ARAZZI SCASSA

Il Museo degli Arazzi Scassa, attualmente chiuso e in fase di riallestimento, si trova all'interno della Certosa di Valmanera di Asti¹⁷ dove è presente anche il laboratorio di tessitura, tuttora attivo. Il progetto di istituire un museo come lascito alle generazioni future nasce ufficialmente nel 2002 quando il Presidente della Provincia di Asti e Ugo Scassa sottoscrivono il Protocollo d'Intesa, con l'obiettivo futuro di ampliare i locali per poi fondare una scuola di arte arazziera. Otto anni dopo il museo viene finalmente inaugurato.

Il percorso espositivo si snodava su due livelli, il primo comprendeva l'ingresso, situato al primo piano dell'edificio sotto al loggiato, superato il quale si accedeva a una piccola sala adibita all'accoglienza dei visitatori e alla prima galleria espositiva. Allo stesso piano, in posizione laterale, vi era il laboratorio di tessitura e restauro.

Il secondo livello invece si componeva di sei sale espositive poste a loro volta su livelli differenti collegati da diverse rampe di scale. La galleria esponeva ventotto arazzi prodotti dal laboratorio, per i quali i curatori avevano studiato modalità specifiche che

17. Il laboratorio ha avuto diverse sedi ad Asti, dapprima in Via Carducci, in seguito in Via Boito e infine alla Certosa di Valmanera dove risiede tuttora.

garantissero agli stessi una perfetta illuminazione artificiale in modo da far risaltare i cambiamenti cromatici delle opere.

La collezione ospitava tessiture la cui produzione spazia degli anni sessanta fino alle realizzazioni più recenti.

Fra tutti si possono ricordare *Canto d'amore*, *La torre rossa*, *Piazza d'Italia*, *Il trovatore* tratti da opere di Giorgio De Chirico, *Improvvisazione VI* e *Giallo, rosso e blu* tratti da Vasilij Kandinskij, *Paesaggio con uccelli gialli*, *Fiori notturni* e *Il ponte rosso* tratti da Paul Klee, *Composizione* di Joan Mirò, *Museo della Scienza*, *Amsterdam* e *Kansai* ispirati ai progetti architettonici di Renzo Piano. Molte opere di Scassa appartengono a collezioni private tanto è vero che arazzi molto noti come *La caccia*, *Apollo e Dafne* e *Narciso* di Corrado Cagli si trovano a Roma, presso residenze private, o alla Presidenza del Senato. In Italia le città in cui si conservano le sue opere sono numerose, Torino, Firenze, Roma fino alle più internazionali Montecarlo e Madrid.

Attualmente il Museo degli Arazzi Scassa non è visitabile in quanto la proprietà ha avviato un nuovo allestimento delle sale e ne sta risistemando l'archivio.



2. LA FIGURA DELL'ARAZZIERE UGO SCASSA

2.3 IL METODO SCASSA

Ugo Scassa, durante la sua esperienza di arazziere, introdusse diverse innovazioni tecniche che in parte si discostano dalla tradizione precedente o da quella francese contemporanea, riuscendo a rendere nelle sue opere una forza interpretativa assolutamente rilevante e degna di nota.

Nonostante Scassa affermi che avrebbe comunque voluto mantenere la tecnica degli «squisitissimi maestri delle manifatture italiane cinquecentesche»¹⁸, apporta dei cambiamenti sia per quanto riguarda l'utilizzo concreto del telaio ad alto liccio, sia per la modalità con cui maneggia le fibre necessarie per la tessitura.

Una prima innovazione fu l'allontanamento dai *peintres cartonnier*, in quanto Scassa non utilizzava più i cartoni disegnati dai pittori, ma cercava i soggetti per gli arazzi nella loro produzione pittorica complessiva.

Infatti, come ribadito durante un'intervista rilasciata alla curatrice Elda Danese, «lo lavoro secondo concetti ben diversi rispetto ai francesi. Per quanto concerne la qualità del cartone, io oriento le mie scelte verso le opere dei più bravi e affermati artisti contemporanei anziché, come pretenderebbe la corporazione dei «peintres cartonnier» verso i loro cartoni. Però, anziché costringere gli artisti a realizzare espressamente cartoni da tessere in arazzo con il rischio di creare al loro linguaggio pittorico tutte le limitazioni che i pittori «cartonnier» si impongono, ritengo più utile scegliere tra le loro opere quelle che considero, proprio perché più aderenti al mezzo tecnico con cui saranno riespresse, le più adatte ad essere utilizzate come cartoni d'arazzo»¹⁹.

Il cartone veniva tendenzialmente scelto tra l'artista e l'arazziere, cercando di armonizzare le scelte stilistiche del primo e le necessità tecniche del secondo. L'opera quindi veniva accuratamente scelta e affidata a Scassa per tutta la durata della tessitura, che la utilizzava direttamente come gran patron, senza il passaggio intermedio dell'ingrandimento del bozzetto pittorico nelle misure dell'arazzo.

Infatti l'idea di Scassa consisteva nel proiettare l'opera sui fili d'ordito, ricalcarla e successivamente tessere la trama. Questo permetteva alle sue tessitrici di operare sul dritto invece che sul rovescio, tecnica tradizionale utilizzata sia negli antichi laboratori sia tuttora, in altre manifatture contemporanee.

(12) Certosa di Valmanera, 1966, loggiato
(13) Certosa di Valmanera

18. M. Viale Ferrero, *Arazzieri alla Certosa*, in *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Asti, 1966, p.12.

19. E. Danese, *op. cit.*, p. 79.

**(14) Ugo Scassa
e le tessitrici nel
laboratorio di Via
Boito ad Asti**

Le tessitrici potevano quindi effettuare in modo diretto il confronto della parte tessuta con il bozzetto, anziché attraverso la riflessione di uno specchio posto dietro l'arazzo, sul rullo inferiore.

Successivamente Scassa spiegava loro quali elementi dell'opera andavano enfatizzati e quali colori si sarebbero dovuti utilizzare per avere una resa ottimale. Scassa, mancando di manualità, rinunciò alla tessitura, lasciando campo libero alle sue "ragazze" che monitorava vigile per individuare anche ogni più piccola imperfezione.

Durante la tessitura egli si occupava di tingere la lana, inviata dalle Filature Grawitz di Biella, scegliendo personalmente i pigmenti da utilizzare. Accanto al laboratorio si trovava uno stanzino nel quale era predisposto un focolare in muratura in cui veniva tinta la lana in grandi paioli di rame. «Le matasse venivano filate a una sbarra di legno e rigirate di continuo, con l'apporto delle tessitrici, affinché il pigmento potesse fissarsi in modo uniforme durante la bollitura dell'acqua, che durava circa mezz'ora a cento gradi»²⁰. Venivano cercate le lane all'interno del magazzino, poi tinte e dipanate e in un secondo momento si preparavano le matassine, mescolando e sistemando i fili.

Il desiderio di Scassa era ottenere una trasposizione in arazzo che consentisse di conservare la preziosità e la raffinatezza degli elementi chiaroscurali dell'opera pittorica.

Per poter fare questo aveva ideato un nuovo sistema, il *melange*, in cui venivano accoppiati cinque fili di lana, anche di colori diversi per riuscire a ottenere gamme cromatiche pressappoco infinite, potendosi così avvicinare il più possibile al tema del quadro. «Per ottenere ciò – spiega Scassa – abbiamo rinunciato al tipo di tessitura più facile e comoda da realizzare e cioè la giustapposizione di parti di tessuto di colore uniforme e che, al massimo, si sfumano uno nell'altro mediante il tratteggio, e di adottare invece quella più difficile e lenta del tessuto cangiante. Questo risultato si ottiene mescolando nella medesima matassina parecchi filati di colori e tonalità diverse. Se poi, nella tessitura, si impiegano più matassine composte con accoppiamenti di colori diversi si otterrà una gamma cromatica e tonale praticamente illimitata»²¹.

La resa finale del prodotto era impossibile da ottenere in Francia, poiché la tecnica di tessitura adottata nelle moderne arazzerie francesi era stata talmente semplificata che il cartone poteva

20. L. Nosenzo, *op. cit.*, pp. 19-20.

21. E. Danese, *op. cit.*, p. 79.



Il lavoro al telaio nel laboratorio di via Boito (1960).

22. *ivi*, p. 49.

venire semplicemente disegnato con contorni precisi e i colori potevano essere indicati solamente con una cifra corrispondente a una tonalità, precedentemente scelta all'interno di un campionario predefinito di lane colorate.

Inoltre, la creazione del gradiente risultava complicata, in quanto potevano solamente accostare due colori e l'unica sfumatura possibile veniva realizzata attraverso il tratteggio. Il celebre arazziere francese Lurçat infatti aveva adottato diverse modifiche, tra le quali un numero molto ridotto di fili d'ordito, la sostituzione dei passaggi graduali cromatici mediante le *hachures* e contrasti di colore ben definiti privi di profondità. «Questi fattori tecnici influiscono notevolmente sulle caratteristiche formali delle opere tessili: costringendo ad una forte semplificazione dei particolari essi conferiscono all'arazzo un aspetto che Lurçat definì «rozzo e virile», accentuando nettamente la diversità tra gli effetti ottenuti con il mezzo pittorico e quelli raggiunti con la tessitura»²².

2.4 LE INNOVAZIONI CONCETTUALI

Tra le molteplici innovazioni concettuali del maestro astigiano, ve ne sono alcune intrinsecamente legate agli aspetti tecnici.

Infatti ogni suo esperimento procedurale viaggiava parallelamente a un'esigenza concettuale e creativa.

In primo luogo, la volontà di non richiedere ai pittori appositi bozzetti per la tessitura degli arazzi, non arrivava solamente da un'oggettiva necessità tecnica. Scassa infatti sceglieva accuratamente le opere pittoriche da trasporre in arazzo e sempre in accordo con l'artista lasciava far emergere il suo lato più creativo, istintivo, per selezionare gli elementi emblematici del dipinto che sarebbero poi diventati raffinatissimi intrecci, colmi della sua interpretazione e del suo messaggio.

Infatti Scassa non ha mai rifiutato il dialogo con la pittura, indirizzandosi verso la più consistente resa espressiva, che diventava possibile anche grazie al gioco di intrecci con molteplici sfumature cromatiche.

Al contrario di Lurçat, la cui esperienza nel settore aveva eliminato quasi del tutto la libertà creativa dell'arazziere, riducendo di gran lunga la sua area di competenza e trasformandola in un mero ruolo esecutivo, Scassa e i suoi artisti, cercavano ogni mezzo per far esaltare l'operazione di tessitura, rendendola essenziale nel

risultato finale della nuova opera.

Un secondo elemento distintivo di Scassa consisteva nel conferire la stessa libertà interpretativa anche alle sue tessitrici. Una fotografia molto puntuale e quasi affettuosa del loro operato viene offerta da Elda Danese «[...] a questo punto le tessitrici, senza ausilio alcuno di cifre o campioni, ma con il solo uso della loro capacità interpretativa, “arpeggiando” sulle catene d’ordito, “passata” dopo “passata”, eseguendo quegli “avanzamenti” che consentono di costruire di volta in volta il disegno, scegliendo tra le miriadi di colori a disposizione, eseguono sotto la direzione dell’arazziere quell’opera che di per sé ha valore artistico autonomo e di cui l’opera pittorica iniziale non è che [...] lo spartito musicale»²³.

Le ventidue donne che popolavano il laboratorio astigiano possono essere considerate il vero e proprio braccio esecutivo delle opere di Ugo Scassa. Si erano distinte, in particolare, nell’avventura che poi diede l’avvio all’ascesa dell’Arazzeria.

Nel 1960, per sei mesi, “le ragazze”, come amava chiamarle Scassa, dovettero tessere i sedici arazzi da consegnare alla Società di Navigazione Italiana per il transatlantico *Leonardo da Vinci*.

A questo proposito la giornalista astigiana Laura Nosenzo aveva più volte intervistato Scassa²⁴. Nonostante la mole di lavoro fosse considerevole, racconta la giornalista, la loro stanchezza veniva mitigata dalle parole di Scassa che ripeteva loro l’importanza di questa occasione e di come il loro operato potesse rimanere nella storia.

Lavorarono ogni giorno per tredici ore consecutive, senza mostrare alcuna opposizione e quando lo sfinimento le assaliva, lasciavano il telaio e si sdraiavano su una branda o sulle matasse di lana nel laboratorio. La bottega si trasformò nella loro casa e cominciarono ad amare il lavoro e a percepirlo come una parte integrante della loro vita. A mano a mano che gli arazzi erano pronti Scassa li portava a Genova e una volta tornato ad Asti veniva accolto dalle sue tessitrici, curiose di conoscere qualche aneddoto inerente alla sfarzosa città galleggiante.

Scassa aveva quindi capito che l’unico modo per vincere la stanchezza che le rendeva ormai sempre più esauste, consisteva nel raccontare loro ogni dettaglio di quel luogo che suscitava fascino e stupore, facendole viaggiare con l’immaginazione. Questa leva alimentava le energie delle tessitrici facendo loro comprendere il valore artistico-sociale che derivava dalla raffinata

23. *ivi*, p. 80.

24. v. L. Nosenzo, *op. cit.*

**(15) Certosa di
Valmanera, sala di
tessitura**

maestria alla quale erano giunte.

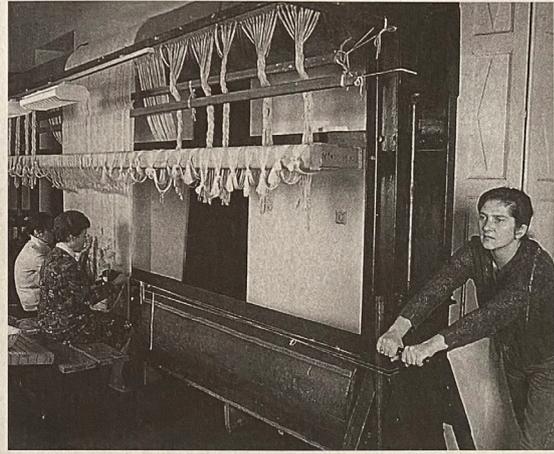
Nonostante molte di loro non avessero neanche mai visto il mare, le opere che stavano nascendo dalle loro mani, avrebbero attraversato l'oceano e sarebbero sbarcate in un altro continente, potendo vantare un prestigio e una notorietà mondiali.

Scassa, il 28 giugno 1960, due giorni prima del viaggio inaugurale, per premiare i loro sforzi portò con sé le tessitrici a Genova per consegnare l'ultimo arazzo mancante. Le donne così videro con i loro occhi lo sfarzo della turbonave che fino al giorno prima avevano solo potuto immaginare. Vennero guidate nel Salone delle Feste, già allestito per la serata inaugurale.

Ammirarono le loro opere appese alle pareti e finalmente presero coscienza del loro fondamentale ruolo, con il loro apporto avevano realizzato una vera e propria galleria d'arte all'interno di una nave. «Le giovani videro tutto ciò che il titolare aveva raccontato loro: le cabine elegantemente arredate e con i letti già preparati, i saloni dove si sarebbe danzato, il cinema con le poltroncine di velluto, le cucine, persino i negozi. Nella sala da pranzo di prima classe la grande scultura di bronzo nero di una donna dal nome tenebroso, *La Notte*. "Erano incantate, le bocche spalancate dinanzi alla bellezza dei fuochi d'artificio erano niente rispetto alle loro in quel momento"»²⁵. Scassa le rese importanti, attribuì loro il riconoscimento che avevano duramente meritato.

Il 29 settembre 2000 la l'Amministrazione Provinciale di Asti consegnò alle tessitrici l'attestato di maestre arazziere.

25. L. Nosenzo, *op. cit.*, p.32.



2.5 IL LEGAME TRA SCASSA E IL DESIGN

La passione di Ugo Scassa per l'arte figurativa, l'architettura e il design è sicuramente iniziata in giovane età. Nonostante non avesse potuto ricevere un'educazione orientata verso queste discipline, soleva cibarsi di riviste e magazine settoriali come "Domus" e "Casabella" con le quali aveva cominciato a sviluppare un certo gusto estetico e ad apprezzare i nomi più significativi del panorama artistico dell'epoca.

La sua indole artistica si concretizza con l'apertura della galleria d'arte di Via Viotti a Torino, Il Prisma, con la quale poteva cimentarsi finalmente in quello che maggiormente lo appagava.

Nello stesso periodo ebbe la fortuna di conoscere un'interessante personalità locale, ovvero il pittore astrattista Luigi Spazzapan, il quale affida a Scassa l'incarico di disegnare un allestimento per il suo studio. Le diverse collaborazioni con il designer Ettore Sottsass jr., lo avvicinarono alla cultura internazionale dell'epoca che già dal primo Novecento ambiva al superamento della tradizionale separazione tra le arti maggiori. Tale aspirazione coinvolse in modo diretto non solo gli artisti, ma anche gli architetti e li portò a confrontarsi in un profondo dialogo.

L'edizione del 1936 dell'annuale convegno Volta di Roma, dedicato proprio ai Rapporti dell'architettura con le arti figurative, darà l'avvio a nuovi esperimenti artistici. Durante il convegno vengono scandagliati accuratamente tutti gli aspetti e le problematiche inerenti alle diverse discipline artistiche, oltre che ai rapporti tra di esse e tra queste e lo Stato. Uno dei principali argomenti trattati fu il tema dell'architettura in relazione alla pittura e alle arti decorative e, di altrettanto interesse, fu l'evoluzione delle mostre d'arte e delle gallerie, tematica molto innovativa per l'epoca.

L'evento fu un'occasione di incontro tra le maggiori figure dell'architettura e dell'arte sul piano nazionale e internazionale, del calibro di Ponti, Bontempelli, Prampolini, Sironi, Gropius e Le Corbusier.

Tornando al concetto di «sintesi delle arti» Giò Ponti, in particolare, si impegnò notevolmente affinché questa aspirazione potesse diventare un sodalizio concreto e fattibile. Egli infatti, da direttore

e fondatore della rivista "Domus", condusse una lunga battaglia per portare in auge le arti applicate, sostenendo la necessità dell'affermazione di uno stile decorativo italiano moderno.

Inoltre, nel 1936, pubblicò sulla sua rivista, un rilevante articolo dedicato all'arazzo, nel quale spiegava l'importanza di rinnovare e risollevare le sorti dell'arte arazziera. Nelle case moderne Ponti vedeva negli arazzi un'interessante alternativa agli affreschi, in quanto questi «non sempre meritano il dono di opere preziose e inamovibili – e possono adornarsi in questo modo di – una nota decorativa di signorile raffinatezza»²⁶.

Inoltre, da una recente conversazione con il nipote di Ugo Scassa, l'architetto Massimo Bilotta, è emerso che l'Arazzeria sia nata proprio con il design grazie alla fondazione di Italia disegno, che seguì le orme della manifattura Redan.

Nel 1957 nacque infatti la società Italia disegno, di cui il giovane astigiano divenne amministratore e, l'architetto designer e pittore Ettore Sottsass jr., consulente. In un primo momento entrò nella società anche la signora Tron, la quale continuò a realizzare tappeti nel laboratorio di Pinerolo, firmandoli però come Italia disegno, e le cui etichette venivano disegnate proprio da Sottsass. Quest'ultimo aveva già collaborato per la Redan, in quanto la signora Tron, pioniera nell'attribuire valore all'arte contemporanea dell'epoca, gli aveva commissionato la creazione dell'allestimento del negozio torinese, nel quale erano presenti tappeti e arazzi tessuti a Pinerolo.

Come anticipato in questa stessa sede, qualche anno dopo Scassa convinse la signora Tron a cedere le azioni della Italia disegno, diventando così il proprietario esclusivo della società dopo che anche Filippo Scropo se ne era distanziato progressivamente. A questo punto il laboratorio di Italia disegno si era trasferito ad Asti e Scassa aveva assunto qualche ragazza che lavorasse come tessitrice, dapprima di tappeti e successivamente di arazzi.

Scassa dunque ebbe per tutta la sua vita un dialogo costante con il design. Italia disegno infatti voleva essere un centro di produzione di manufatti per l'arredamento d'avanguardia in quanto credeva fermamente nella necessità di rendere la casa un luogo di evocazione artistica, dove poter essere circondati da elementi esteticamente appaganti ma anche funzionali, nei quali si potessero incontrare il genio artistico del designer e lo sguardo

26. G. Ponti, *Arazzi*, in "Domus", n. 101, 1936, pp. 17-21.

pragmatico dell'industria, dando vita a quella branca, non ancora forse resa abbastanza nota, che era l'industrial design.

2.6 LA COLLABORAZIONE CON GLI ARTISTI

Nel periodo fertile del boom economico Scassa strinse forti sodalizi con alcuni pittori italiani che si stavano progressivamente avvicinando al mondo tessile e, più in generale, a quello della materia. Oltre a Sottsass, di cui si dirà nelle pagine seguenti, Cagli fu sicuramente l'artista con il quale ebbe un rapporto intenso e duraturo, e con la sua collaborazione vennero tessuti più di cinquanta lavori tratti dalle sue opere pittoriche.

L'avvicinamento di Cagli verso l'arte arazziera era strettamente connesso alla passione che nutriva per il muralismo e per la sperimentazione con la materia.

L'operazione che Cagli e Scassa fecero insieme fu quella di scegliere accuratamente quali dipinti potessero avere una resa ottimale nella trasposizione in arazzo, in modo che, in questa nuova forma, riuscissero ad acquisire un'espressività propria e inedita.

Il gesto della tessitura era stato indagato tanto da Cagli quanto da diversi altri artisti, per le sue origini che risiedono nell'antichità. Infatti, nelle opere d'arazzo sono spesso presenti studi e riferimenti al senso della decorazione, al trattamento delle superfici e all'uso dei colori, propri delle culture originarie.

In analoga direzione era anche orientata la ricerca di Mirko, Clerici, Guttuso, Avenali e Mastroianni, i quali erano stati coinvolti da Cagli nella sperimentazione dei panni tessuti.

Molti di questi artisti, come Mirko, dovettero riconoscere che molto spesso l'opera prende vita in questi tessuti, nei quali la raffinatezza materica e cromatica supera quelle della tempera su carta da cui sono tratti. L'arazzo rende evidente la potenza simbolica del soggetto rappresentato, trasformandolo in uno standard moderno.

A causa della riscoperta della pittura murale e della sua funzione sociale, intorno agli anni '50 e '60 professionisti di diversa formazione condividevano l'aspirazione di poter dare un proprio contributo alla società civile attraverso le loro opere. Si trattava di concepire un dialogo corale con l'architettura, con lo

(16) Da Mirko Basaldella, Sacerdote, arazzo, dettaglio, prodotto dall'Arazzeria Scassa, 200 x 160 cm, Archivio Mirko, Roma



spazio e con la collettività. Il problema monumentale da sempre suscitava la curiosità degli artisti, che proprio in questo periodo avevano l'ambizione di svolgere un ruolo educativo e sociale verso la comunità.

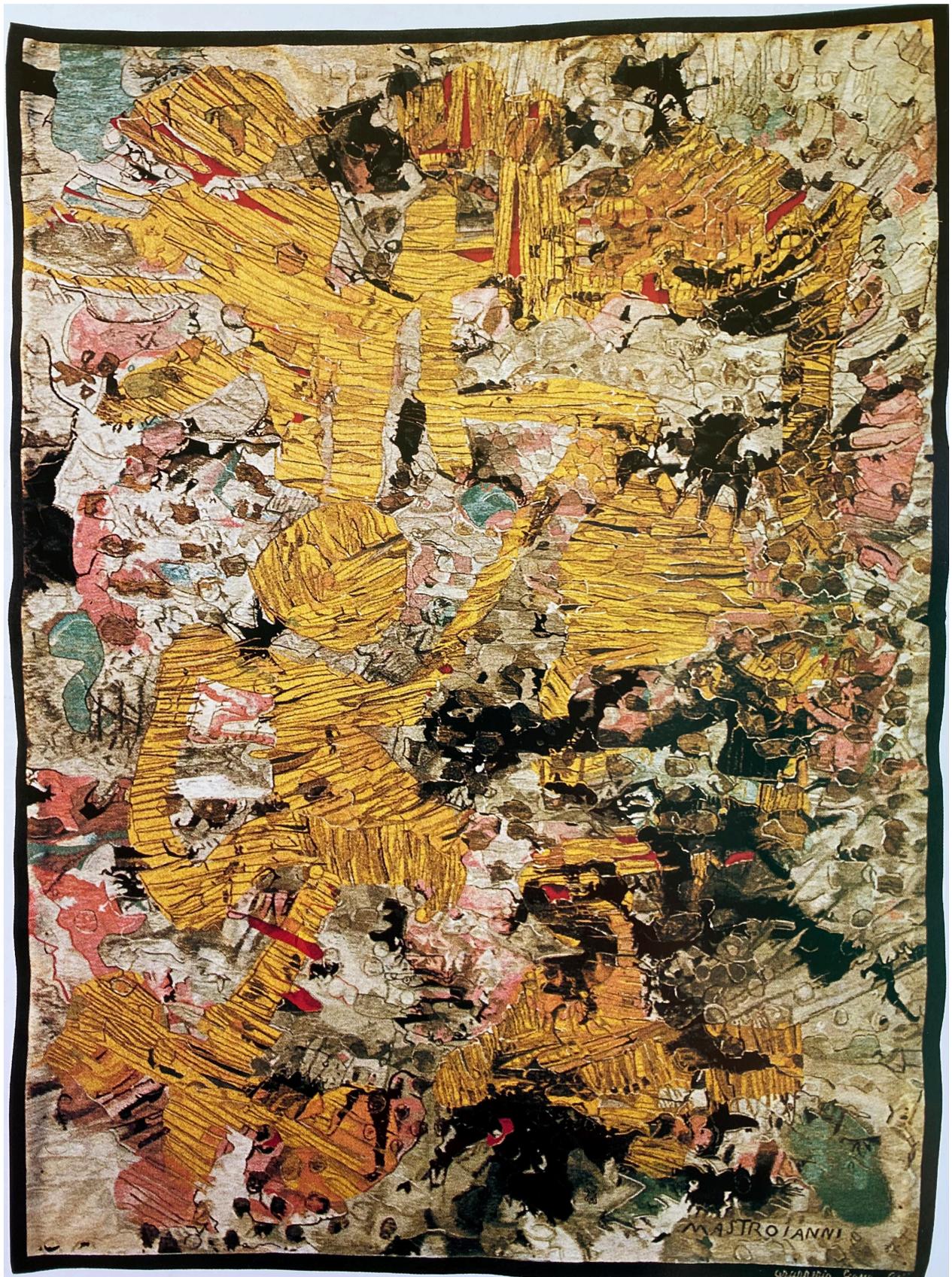
La realizzazione di queste opere vedeva un duplice interesse, da un lato gli artisti sentivano il bisogno di soddisfare la propria indole creativa e sperimentale attraverso nuovi utilizzi della materia, dall'altro lato, invece, cavalcando le concezioni dell'epoca, volevano utilizzare la loro tendenza creativa per diffondere i loro messaggi insieme a un nuovo stile decorativo contemporaneo.

Mastroianni in particolare, recependo le sollecitazioni delle tendenze astrattiste, cercò di portare a Torino una svolta all'interno del panorama artistico dell'epoca. Negli arazzi che fece eseguire dall'Arazzeria Scassa durante gli anni '60, emerge la sua predilezione verso la materia che esprime attraverso la pittura ma ancora meglio tramite il tessuto.

La materia risulta quindi un nodo centrale nella poetica di Mastroianni che egli considera sostanza in trasformazione, cambiamento e mutazione, rese esplicite tra le fibre e gli intrecci delle opere tessute, in cui la luce che vi si riflette rende vivo il soggetto rappresentato. Un esempio della sua concezione sperimentale è rappresentato dall'arazzo intitolato *Il grande volo*, in cui è presente, dapprima nell'opera pittorica e poi in quella tessuta, questa passione spasmodica verso la materia, il cui accumulo e sovrapposizione creano una resa plastica in cui il tatto è il senso più sollecitato.

La trasposizione in arazzo ha prodotto una nuova versione dell'opera, mantenendone il significato ma modificandone le sensazioni che ne derivano. Il tessuto rende quegli assemblamenti materici in grado di trasformarsi, pur rimanendo immobili, poiché i fili riflettono la luce rendendo vivo e tridimensionale il chiaroscuro.

Anche Spazzapan, amico fraterno di Scassa e, peraltro, mentore di Sottsass jr., aveva contribuito a rendere Torino una città d'avanguardia, grazie all'approccio verso l'astrattismo e l'arte Informale. L'artista di origine goriziana giunse a sperimentare l'eliminazione di ogni elemento naturale e, nonostante avesse mantenuto una struttura compositiva, disponeva liberamente sulle tele le colate di colore, gli agglomerati materici e combinava fra loro forme geometriche, creando un insieme armonico di



cromatismi, materiali e geometrie.

Dai dipinti di Spazzapan sono stati tratti diversi arazzi, i quali, come già affermato in precedenza, avevano il compito di far risaltare ogni elemento o colore utilizzato.

Scassa, uomo culturalmente aggiornato e pienamente inserito all'interno del panorama artistico, accolse con piacere ogni nuova prospettiva che gli veniva proposta e, insieme ai suoi artisti, creò opere intrise di significato e iper contemporanee.

La continua indagine inerente alla materia e ai suoi possibili sviluppi accumuna la maggior parte delle opere realizzate dall'Arazzeria Scassa, in quanto le maggiori sperimentazioni artistiche a cui l'arazziere prese parte, avvennero tra gli anni cinquanta e settanta del secolo scorso, periodo in cui in Italia si concretizzò un nuovo interesse per i panni tessuti. Nei dipinti e nelle trasposizioni in arazzo è visibile un'assenza quasi completa dell'elemento narrativo e figurativo tradizionale, fino ad abbandonare la propensione verso il monumentalismo.

Un altro nome illustre con cui Scassa collaborò fu l'architetto genovese Renzo Piano, per il quale il laboratorio astigiano realizzò due arazzi e un tappeto per l'allestimento di una sua mostra nella città tedesca di Bonn. Nel 1997 la Kurnst- und Ausstellungshalle di Bonn organizzò la mostra *Out of the Blue*, esponendo alcuni progetti dell'architetto. Il concept consisteva nell'esporre diverse versioni dei progetti, in formati differenti, accostando quindi lo schizzo progettuale realizzato su carta, a quello ricreato su tessuto d'arazzo. In questo modo si potevano ottenere diverse prospettive del medesimo complesso architettonico.

Renzo Piano tra il 1996 e il 1997 invitò Scassa e la moglie nel suo studio a Genova per scegliere i disegni da trasporre in tessuto. «Ugo Scassa, per presentare le caratteristiche del lavoro ad arazzo, portò con sé un lavoro desunto dalle opere di Mirò: mancando di vere e proprie sfumature l'arte di Joan Mirò meglio avrebbe rappresentato le linee e contorni di quelli che sarebbero stati gli arazzi dedicati a Renzo Piano»²⁷.

L'Arazzeria Scassa creò un tappeto su disegno del Centre Pompidou, uno dei progetti più famosi di Renzo Piano, in cui lo sfondo blu notte crea un intenso contrasto con le linee progettuali di colore bianco.

La seconda opera è invece un arazzo tratto da una vista a sezione trasversale dell'aeroporto di Kansai in Giappone. La pensilina

(17) Da Umberto Mastroianni, *Il grande volo*, arazzo, 310 x 224 cm, prodotto dall'Arazzeria Scassa, Lesa, collezione privata

27. cit. D. Avanzo, S. Cincotti (a cura di) *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo. L'Arazzeria Scassa e l'arte del '900*, Milano, Skira, 2018, p. 37. Catalogo della mostra che si è tenuta a Palazzo Zaguri a Venezia. p. 160.

28. *ivi*, p. 162.

dell'aerostazione dello scalo giapponese di Kansai, nei pressi di Osaka, è stata realizzata da Piano nel 1994 e l'architetto ha sapientemente unito le forme dinamiche e curvilinee del progetto a materiali più austeri come il vetro e l'acciaio.

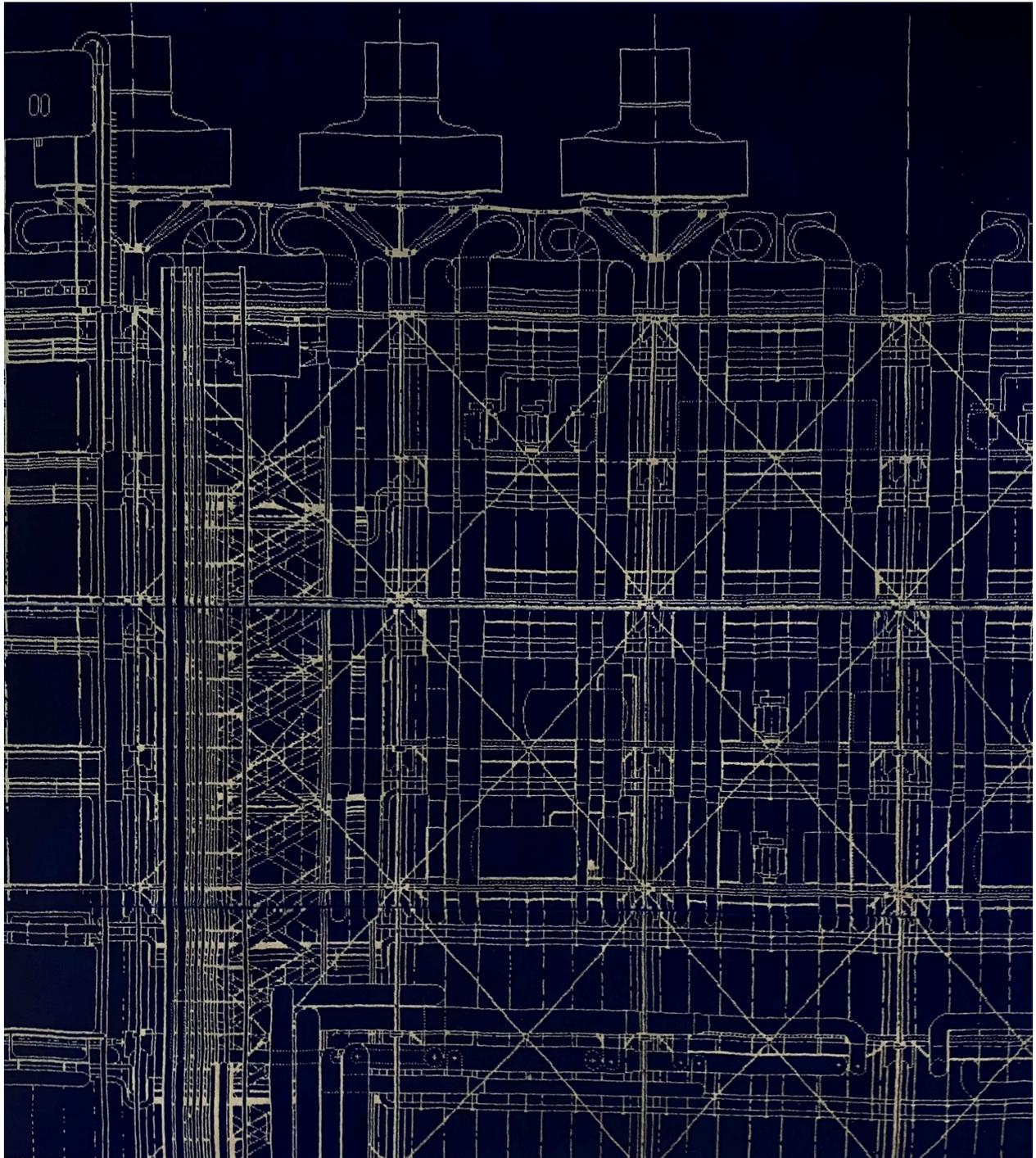
Il disegno dell'edificio, inoltre, richiamando sempre la commistione tra arte figurativa e architettura, ricorda un uccello ad ali spiegate. Questo aspetto, insieme alla natura stessa della trasposizione in arazzo, trasformano il disegno tecnico, le linee e la geometria in una moderna opera d'arte.

Il secondo arazzo realizzato da Scassa mostra l'immagine digitalizzata del progetto, datato 1997, per la costruzione del Museo della Scienza e della Tecnica di Amsterdam, conosciuto anche come NEMO. La sua forma evoca l'immagine di un'imponente nave attraccata al porto, su cui vi si riflette il mare, creando così una simbiosi perfetta tra l'ambiente circostante e l'architettura. Nell'opera è presente un interessante contrasto tra la maestosità del museo e il suo disegno in arazzo che è stato appositamente sintetizzato al minimo. Non vi sono infatti bordi o linee in eccesso per enfatizzare la perfezione progettuale. Il colore scelto per il background è un blu notte, nel quale, in una palette accesa e vivace, spicca la parte frontale dell'edificio che presenta la forma a ghiglia di nave. «L'arazzo è in realtà la renderizzazione in tre dimensioni del progetto, per cui è possibile osservare la profondità e la proiezione dell'edificio nello spazio»²⁸.

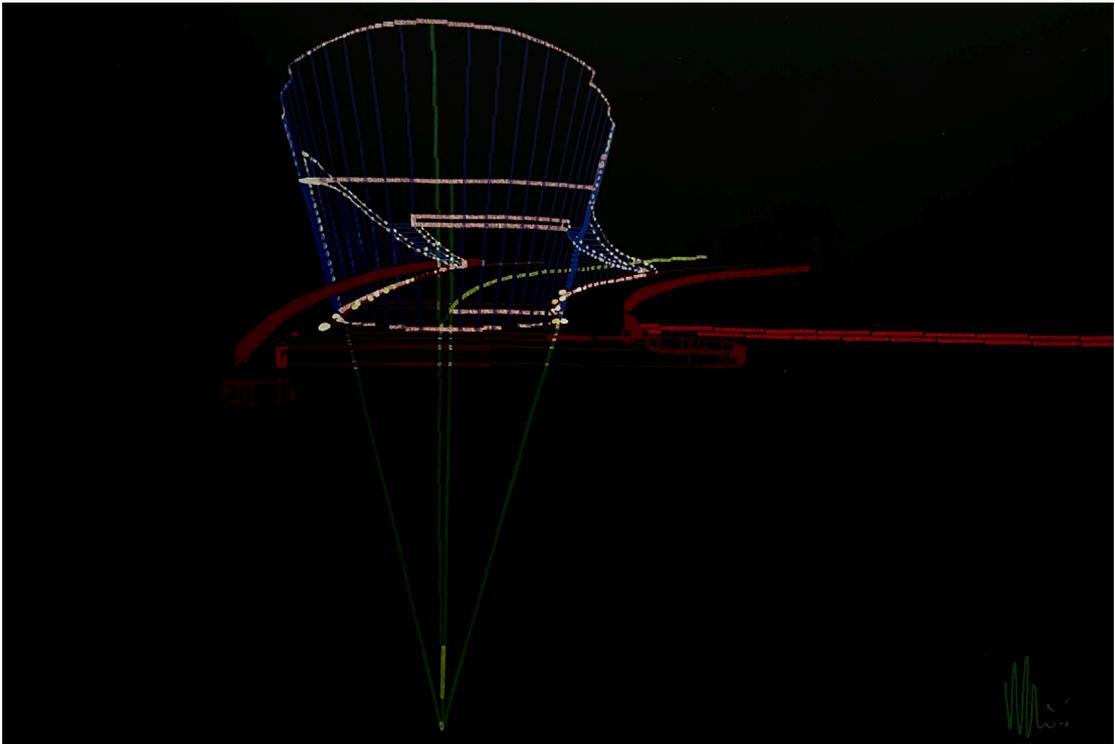
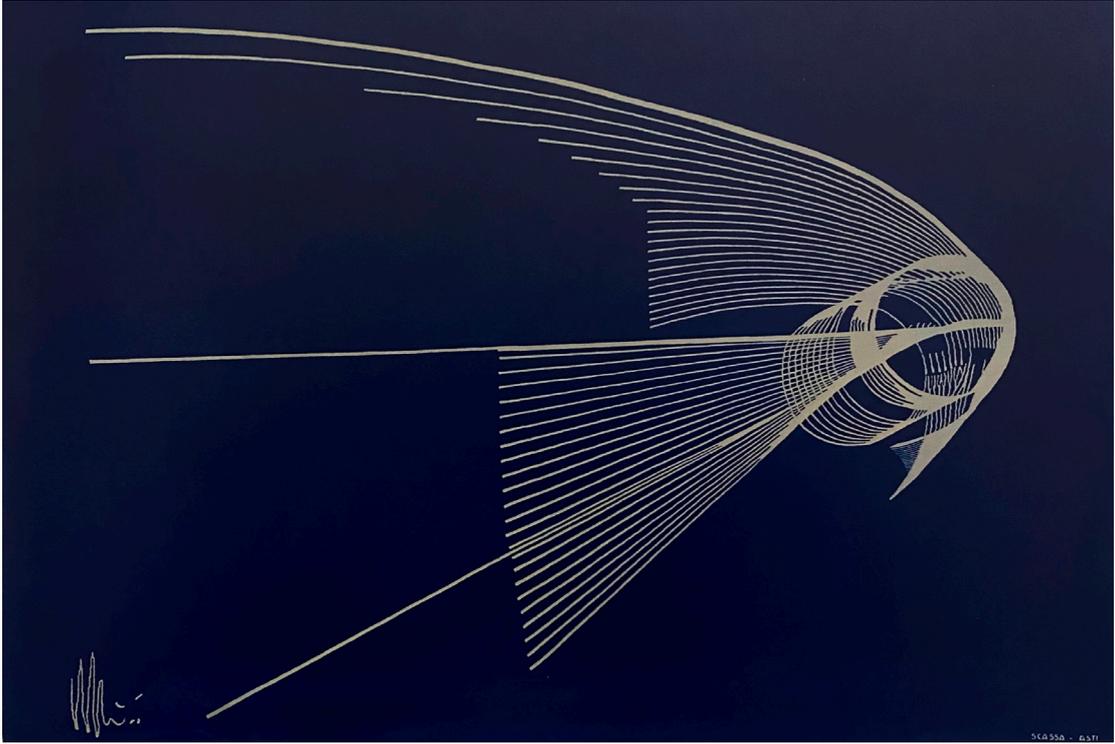
Questo progetto di exhibit design rappresenta l'ennesimo possibile messaggio dell'arazzo. La mostra, grazie alla presenza del tappeto e dei due arazzi, si è trasformata in un'esperienza totalizzante in cui potersi immergere completamente all'interno del disegno, capire il significato di ogni linea tracciata, riavvolgere il nastro dei pensieri di Renzo Piano, per poi giungere al termine dello sviluppo progettuale, dopo averne interiorizzato ogni passaggio. Circondarsi dei suoi disegni, in diverse forme, materiali e dimensioni, aiuta a comprendere il concetto secondo il quale potrebbero esserci punti di vista diversi, e che questi si potrebbero anche trasformare in vere e proprie opere d'arte e di design.

In ultima analisi, la funzionalità dell'arazzo, considerato in questo particolare allestimento vero elemento di design, consiste nel possibile parallelismo tra architettura e arte arazziera. Entrambe si sviluppano in un continuo alternarsi tra imponentza degli spazi, sia architettonici che tessili, e la loro progettazione che

è sempre lenta e minuziosa. Aspetti questi che rendono l'esposizione di Bonn un esempio di armonia simbiotica tra il contenuto e il contenitore, ovvero tra le opere e il luogo in cui vengono mostrate.



(18) Centre Pompidou, tappeto, 400 x 400 cm. (19) Kansai, arazzo, 158 x 232 cm. (20) Museo della scienza, Amsterdam, arazzo, 159 x 231 cm. Le tre opere del 1996 sono tratte da Renzo Piano. Asti, Arazzeria Scassa



3. L'arazzo diventa elemento di design

3.1 LA RISCOPERTA DELL'ARAZZO DA PARTE DEI DESIGNER NEL CORSO DEL XX SECOLO

Il rinnovato interesse verso l'arazzo risiede in alcuni esperimenti svolti già nei primi anni del Novecento quando William Morris, fondatore del movimento Arts and Crafts, si dedica nuovamente a quest'arte dimenticata.

Qualche anno dopo, con la nascita del Bauhaus, la direttrice dell'officina di tessitura Gunta Stölzl, rivendicherà insieme agli altri docenti il valore delle arti applicate minori, introducendo agli studenti la tecnica della tessitura su telaio.

Il Bauhaus nasce grazie a Walter Gropius, inviato a Weimar nel 1919 con il compito di fondere la Scuola d'Arti Applicate e l'Accademia di Belle Arti e di creare un luogo di formazione unico in cui potessero coesistere le «tre arti del disegno»²⁹, Pittura, Scultura e Architettura. «Missione originaria del Bauhaus era ricucire la frattura tra l'arte e le arti applicate, l'artigianato: attorno ad una nuova concezione del Gesamtkunstwerk, l'opera d'arte totale, si sarebbe dovuta riunire “una nuova comunità di artefici, senza le distinzioni di classe che provocano un'arrogante barriera tra artigiano e artista” come scriverà nell'aprile del 1919 Walter Gropius, primo direttore della scuola»³⁰.

Il testo su cui si basava la scuola tedesca, proclamava l'unità tra artisti e artigiani con lo scopo di creare una sinergia fondata sull'interscambio di idee e progetti. Esempio concreto del messaggio di cui il Bauhaus si faceva portavoce è il manifesto di Herbert Bayer che in alto recava la scritta “Arte/Tecnica/Una nuova unità”. Il fermento culturale che ne scaturì diede l'avvio all'industrial design, inteso come un nuovo modo di progettare e produrre.

Le lezioni erano incentrate sullo studio e sulla creazione di oggetti di uso quotidiano ed elementi d'arredo. Infatti, come affermava il programma, la loro intenzione era quella di concentrarsi sullo sviluppo contemporaneo dell'abitazione, costruendo oggetti adatti alla produzione in serie, che fossero conformi alle loro finalità e che riuscissero ad assolvere in modo pratico le loro funzioni.

29. D. Dardi, V. Pasca, *Manuale di storia del design*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p.78.

30. *Bauhaus*, Domus Web, <https://www.domusweb.it/it/movimenti/bauhaus.html>.



Il prodotto doveva possedere le seguenti caratteristiche: doveva essere durevole, economico ed esteticamente bello.

Tornando all'officina di tessuti del Bauhaus è interessante ricordare un prodotto realizzato dalle studentesse dirette dalla Stölzl tra il 1926 e il 1927, in cui l'ordito è di lino e la trama è di cotone e raffigura una composizione fortemente pittorica, con pattern geometrici contrapposti a curve libere³¹.

Numerose erano le ricerche sperimentali nella tessitura, come l'inserimento di materiali artificiali quali rayon o cellophan.

Risulta quindi spontaneo immaginare che l'unità tra arte e tecnica, così come la ritrovata passione verso i tessuti, si siano spinte fin verso l'Italia: la riprova di ciò è data da Giò Ponti che, solamente qualche anno dopo la chiusura del Bauhaus ormai invisibile al nazismo, pubblica su "Domus" una serie di articoli inerenti alle arti decorative minori e su come dovessero necessariamente essere riportate alla luce nelle progettazioni dell'epoca.

La medesima visione, sviluppatasi poco tempo prima in Germania, denominata «sintesi delle arti», riemerge dunque qualche tempo dopo anche in Italia. Artisti e architetti sentivano la necessità di ritrovarsi e instaurare un dialogo intenso, reso ufficiale dal convegno Volta di Roma del 1936.

Con lo scoppio della seconda guerra mondiale si ebbe un rallentamento di questo processo, che riprese successivamente durante il periodo post-bellico. Dal 1945 in poi si respira finalmente un'aria di libertà e di ritrovato entusiasmo verso quelle attività che si erano bruscamente interrotte durante la guerra.

A questo proposito è interessante citare quanto scrive Silvana Cincotti laddove ricorda che «in Italia vigeva una legge, oggi modificata, la n. 717 del 1949, nata nell'immediato dopoguerra per dare impulso alla promozione dell'arte e della cultura e che introduceva l'obbligo di destinare una percentuale dell'importo dei lavori per la costruzione di nuovi edifici pubblici "all'esecuzione di opere d'arte figurativa"»³².

La guerra tuttavia non fu sempre foriera di elementi negativi. Durante i combattimenti in Montenegro, Ettore Sottsass jr., per esempio, aveva avuto modo di osservare le trame dei tipici tessuti locali. Una fonte di ispirazione che alimentò il suo eclettismo, portandolo negli anni a venire a sperimentare l'arte del disegno per la manifattura di tessuti, arazzi compresi. In questo particolare momento storico di ritrovato dinamismo culturale, in cui si

**(21) Gunta Stölzl,
tessuto, 1926-1927**

31. v. D. Dardi, V. Pasca, *op. cit.*, p.86.

32. D. Avanzo, S. Cincotti *op. cit.*, p. 41.



(22) Manifesto della X Triennale, Enrico Ciuti - Marco Del Corno
(23) Ettore Sottsass, Paese marino, arazzo eseguito da Redan, Mostra del pezzo unico, 1954 (24) Poltrona presentata alla X Triennale, disegnata da Marco Zanuso e prodotta da Ar-flex

33. Allestimento per il mobile singolo alla Triennale, in "Domus", n. 300, 1954, p. 54.

concretizzava la tanto desiderata «sintesi delle arti», emerge l'arazzo come elemento storico completamente rinnovato.

L'arazzo, quindi, tra la fine degli anni '40 e la prima metà degli anni '50, si rivela come elemento ricercato di arredo moderno, tanto da essere considerato dagli artisti dell'epoca un elemento imprescindibile per gli appartamenti d'avanguardia. L'opera tessuta, inoltre, viene inserita nell'ampio contesto inerente all'industrial design, argomento molto discusso in questi anni. Infatti, nel 1954, viene organizzata La X Triennale di Milano, *Prefabbricazione e Industrial Design*, nella quale questo tema viene ufficializzato e diffuso al pubblico. All'interno dell'esposizione vengono allestite diverse mostre, molte delle quali riguardanti l'arredamento contemporaneo, in cui si enfatizza il ruolo di quest'ultimo all'interno della società.

«In questa sezione la Triennale presenta una collezione di mobili di serie, in produzione nei diversi paesi del mondo. Mobili dei paesi nei quali la produzione in serie è entrata nell'uso normale; e anche la serie italiana: alcuni di questi mobili sono novità, altri sono dei classici della recente produzione in serie»³³.

La *Mostra del pezzo unico*, invece, espone arazzi e tessuti di alcuni artisti tra cui l'arazzo *Paese Marino*, disegnato da Sottsass e prodotto dalla manifattura Redan. Il designer in questo periodo stava collaborando con la Signora Tron, proprietaria del negozio Redan, per il quale aveva realizzato i complementi d'arredo e diversi disegni per arazzi e tappeti.

L'opera tessuta stava vivendo un periodo molto fertile, sempre più artisti se ne stavano interessando in quanto intravedevano in questo manufatto l'emblema artistico-sociale della contemporaneità. «Le Corbusier lo esprime con chiarezza definendo l'arazzo "fresque du nomade", l'affresco del nomade. L'uomo contemporaneo è nomade, può girare per il mondo grazie a ciò che c'è di più moderno, l'aereo o la nave; è cittadino del mondo e questa nuova condizione antropologica del vivere contemporaneo, nomade appunto, gli permette di tenere salde le radici con se stesso e con la sua storia grazie a un arazzo.

Può arrotolarlo, dice Le Corbusier, e portarselo sotto braccio e con esso trasportare la sua vita, il suo passato, i suoi ricordi, le sue radici. Duttile, diversamente da un quadro con tanto di cornice, il panno tessuto sfrutta le innovazioni tecnologiche della nostra epoca e grazie a queste i colori sono fissati e non scoloriscono, le



3.1 La riscoperta dell'arazzo da parte dei designer nel corso del XX secolo

34. D. Avanzo,
S. Cincotti, *op. cit.*,
p. 39-41.

35. E. Danese, *op. cit.*,
p. 44.

trame e gli orditi sono morbidi e flessibili»³⁴.

Questo sarà anche uno dei motivi per i quali nel 1960 sedici arazzi vennero richiesti al laboratorio Scassa per l'allestimento del transoceanico *Leonardo da Vinci*. I grandi transatlantici, come affermava lo stesso Le Corbusier, erano insieme all'aereo il mezzo di trasporto più all'avanguardia e, come tale, era importante decorarla con un arredamento iper contemporaneo, che rispecchiasse la concezione di «sintesi delle arti» e che andasse incontro all'industrial design.

Come più volte accennato nel 1960 Scassa vinse l'appalto per l'allestimento della sala da ballo della prima classe della *Leonardo da Vinci*. Proprio in virtù di tale prestigioso incarico è utile evidenziare il ruolo rivestito da Argan in qualità di presidente. La scelta dell'arazzo potrebbe essere infatti collegata alle tematiche affrontate nella Triennale del 1954 della quale il critico fu relatore generale durante la prima giornata, dedicata a «Industrial Design e cultura».

Non a caso quindi vennero scelti gli arazzi, su disegni di pittori contemporanei, quali complementi d'arredo di design. «Qui l'opportunità della scelta di opere non figurative venne motivata con la considerazione che questo genere di lavori, per le loro caratteristiche formali e la loro «alta qualità decorativa», erano adeguati alla tipologia architettonica e funzionale di quegli ambienti, integrandosi e interagendo con le strutture degli spazi interni»³⁵. L'importanza e il messaggio artistico-sociale dell'arazzo vennero così condivisi con il grande pubblico, che in questi anni, grazie all'atmosfera artistica che si stava vivendo, poteva finalmente accedervi.

Durante gli anni '50 diversi artisti si focalizzano sull'arredamento, producendone alcuni pezzi e scrivendone sui magazine. Ettore Sottsass, nel periodo in cui lavorò per Redan e per Italia disegno, sperimentò nuove forme e materiali, realizzando una vasta gamma di prodotti di design di cui scrisse molti articoli su "Domus". In essi spiegava la sua poetica in relazione alla simbologia dei colori e dei materiali che utilizzava nelle sue opere e il loro ruolo all'interno dell'abitazione contemporanea.

Appare quindi rilevante indagare il rapporto tra un architetto e designer come Ettore Sottsass e un artista arazziere come Ugo Scassa. Il loro sodalizio artistico potrebbe essere un ottimo esempio della concretizzazione del legame tanto atteso tra arte e

tecnica e come si sia sviluppato in relazione all'arte arazziera e al design.

3.2 LA VISIONE DI SCASSA VERSO L'ARTE ARAZZIERA

Ugo Scassa considerava l'arazzo un elemento di design più che un'opera d'arte. Infatti è bene fare sempre una distinzione tra l'opera pittorica "originale", se così si vuol chiamare, e l'opera tessuta, che nonostante sia anch'essa un pezzo unico e altrettanto originale, tende a discostarsi dalla concezione di opera d'arte, o almeno lo diventa solo in un secondo momento.

Dalla conversazione intercorsa con Massimo Bilotta, nipote di Ugo Scassa e ora direttore artistico dell'arazzeria, alla domanda «Come veniva concepito l'arazzo da suo zio?» l'architetto risponde che l'arazzo è in primis un elemento di design, reso tale dalla sua valenza materica che si snoda fra il tatto e la vista, aspetto che lo rende unico nel suo genere.

La scelta della materia prima risulta essenziale per una raffinata esecuzione dell'opera tessuta. La lana, appositamente realizzata a Biella per l'Arazzeria Scassa, non crea "pelo" e quindi grazie alle mani esperte delle tessitrici riesce a creare un intreccio perfetto in grado, riflettendo la luce, di produrre un gioco di chiaroscuro naturale. Questi elementi, insieme alla tecnica del *melange* e ai soggetti scelti, danno vita a raffinatissime opere contemporanee. Come spiega la signora Alcaro, madre di Massimo Bilotta e storica tessitrice dell'Arazzeria, un arredamento che si compone di un arazzo è molto significativo.

L'arazzo rende vivo l'ambiente nel quale viene collocato, ti guarda, ti segue, perché ogni elemento sembra quasi voler uscire dall'opera stessa. L'arazzo svolge questo lavoro, riempie il luogo in cui si trova, con il suo aspetto materico e con le emozioni che sprigiona. Quando l'arazzo viene tolto dalla parete, si sente immediatamente la differenza, l'opera è in sé una presenza. L'ambiente quindi risulta vuoto, spento, privo di ogni emozione.

L'opera diventa un elemento di design nel momento in cui avviene uno studio precedente alla sua realizzazione. L'impulsività che spesso caratterizza il gesto pittorico, non è presente e viene sostituita da una lunga serie di analisi relative alla scelta della lana e ai colori da utilizzare, preceduti da un lavoro svolto insieme

all'artista per concordare gli elementi più importanti da riportare sull'arazzo.

Lo studio poi prosegue anche durante la tessitura, in quanto, come afferma l'architetto Bilotta, il vero arazzo cresce in maniera eterogenea, a zone, per creare l'appoggio tra un colore e un altro. In questo modo l'arazziere e le tessitrici possono cambiare in itinere lo stato dell'opera. Inoltre un elemento di design in quanto tale deve soddisfare un'esigenza e avere una funzione, che nel caso dell'Arazzeria Scassa e qualche anno prima con la manifattura Redan, risulta essere la trasposizione delle opere pittoriche moderne dagli anni '40 in poi.

Rendere un dipinto un vero e proprio complemento d'arredo, diffondere quindi l'arte pittorica contemporanea dell'epoca all'interno delle abitazioni, in contesti istituzionali, o ancora, negli ambienti delle grandi turbonavi, può essere considerato un obiettivo che l'arte arazziere con Redan e Scassa ha raggiunto egregiamente. Infine non bisogna dimenticare l'apporto della tecnica all'interno di quest'arte.

Ogni nodo effettuato, ma anche le operazioni precedenti alla tessitura, costituiscono un know-how che solo il design può avere. Tutti gli artisti che si sono rivolti alle diverse manifatture, da Redan, a Italia disegno, all'Arazzeria Scassa, avevano in comune la stessa visione, ovvero dare nuovamente sonorità all'arazzo, rendendolo un oggetto contemporaneo e attraente. Questa concezione, probabilmente, è scaturita dalla penna di Giò Ponti che, sulle pagine di "Domus" dell'aprile del 1936, scrive l'articolo *Arazzi*, un elogio a questa antica arte, che sarebbe dovuta ricomparire non solo nei magazine d'arte ma anche alle pareti delle più moderne abitazioni.

Egli scrive: «Oggi parliamo dell'arazzo, come di un'altra forma d'arte decorativa, se non caduta del tutto in disuso, certo non più coltivata con quell'amore e quella magnificenza che essa conobbe per secoli in Italia e fuori e che noi vorremmo ridonarle ancora, perché essa può rispondere assai bene [...] alle esigenze del gusto moderno. [...] Ed è appunto con la scorta di esempi antichi che noi auspichiamo una rinascita dell'arte dell'arazzo, perché ci sembra che i nostri pittori e i nostri architetti possano trovarvi un modo di espressione aderente alla loro più attuale sensibilità e che, nel complesso di un ambiente moderno di chiara concezione, un bell'arazzo possa portare una nota decorativa di signorile

raffinatezza»³⁶. Giò Ponti inoltre anticipa quello di cui si occuperanno Redan e l'Arazzeria Scassa, sostenendo che gli arazzi non devono essere copie pedissequae e noiose delle opere pittoriche, poiché devono rimanere due tecniche distinte. In quegli anni i pittori contemporanei, secondo Ponti, potevano «risuscitare con modi e forme originali quest'arte»³⁷ riconducendola al buon gusto e alle antiche tradizioni aristocratiche di un tempo.

36. G. Ponti, *op. cit.*, pp. 17-21.

37. *ibid.*

4. La figura del designer Ettore Sottsass

4.1 CENNI BIOGRAFICI

Ettore Sottsass jr. nasce nel 1917 a Innsbruck e nel 1928, appena undicenne, si trasferisce con la famiglia a Torino dove frequenta la facoltà di architettura presso il Politecnico di Torino, laureandosi nel 1939. Sottsass era profondamente legato a Torino, considerata per quei tempi una città moderna e internazionale, in pieno fermento industriale e culturale, frequentata da intellettuali e artisti di rilievo.

L'incontro con l'ambiente torinese e, in particolare, con il pittore astrattista Luigi Spazzapan, che considerava il suo mentore, è decisivo tanto da far scaturire nel giovane Sottsass molteplici interessi e orientamenti artistici che influenzeranno profondamente l'intera sua carriera, rendendolo uno degli artisti più eclettici e interessanti del suo periodo.

La sua formazione, quindi, non deriva solamente dall'esperienza scolastica al Politecnico ma è antecedente a quest'ultima in quanto già in ambito familiare Sottsass riceve un imprinting artistico davvero significativo (il padre, Ettore Sottsass senior era un architetto molto affermato) che successivamente svilupperà grazie alla guida di figure d'elezione che lo accompagneranno nel corso della sua esistenza.

Durante la seconda guerra mondiale viene chiamato alle armi e mandato a combattere in Montenegro, luogo che, nonostante le atrocità belliche, gli permette di conoscere le tradizioni del popolo autoctono. Durante il periodo vissuto in Montenegro, Sottsass non abbandona la pratica della fotografia e del disegno, realizzando alcuni brevi schizzi a penna e tempera che si ispiravano ai temi decorativi tipici dei tappeti e dei tessuti montenegrini.

Lo studio inerente agli schemi decorativi e cromatici di tali tessuti, si inserisce all'interno del suo personale archivio artistico costituito da immagini, codici visivi e patterns, i quali verranno rielaborati in diverse tipologie progettuali nel corso degli anni quaranta e cinquanta.

38. v. F. Bulegato, M. Scotti, *La produzione grafica di Ettore Sottsass jr.* nell'Archivio della Fondazione Giorgio Cini, 1940-53 in A. Filippini, L. Fiorucci, G. Levi, M. Piccioni (a cura di), *Ceramica e arti decorative del Novecento - n.X*, Zerotre Edizioni, Verona, 2022, p. 122.

39. v. F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, p. 25. Il presente catalogo è pubblicato in occasione della mostra *Ettore Sottsass. Oltre il design*, allestita dal CSAC dell'Università di Parma presso l'Abbazia di Valserena.

Nel 1946, tornato in Italia, decide di trasferirsi con la moglie Fernanda Pivano a Milano, città in cui coltiva moltissimi nuovi interessi. L'apporto culturale e letterario della Pivano fu molto importante per la produzione artistica di Sottsass poiché la moglie, tramite Cesare Pavese, fu una delle prime traduttrici italiane donne di letteratura americana, quali ad esempio E.L. Masters, E. Hemingway e F.S. Fitzgerald.

Sottsass e la moglie sono quindi costantemente immersi in un clima culturale attivo e dinamico che si snoda tra arte e letteratura, senza soluzione di continuità.

Tra il '45 e il '46, a Torino, si occupa di progettazione grafica per Orma, Eclettica e Einaudi editori e di allestimenti per Cogne e Carpano. Per la casa editrice Orma³⁸ dirigerà anche la collana d'arte "L'Atelier". Come afferma Francesca Zanella³⁹, in merito a questi progetti editoriali, è presente il piccolo quaderno blu, una sorta di diario progettuale di quel periodo in cui emerge come Sottsass fosse attento non solo alla pittura francese, come spesso viene ricordato, ma anche a quella del Bauhaus, a cui si ispira per il progetto di immagine coordinata per Orma e nelle copertine e negli studi per allestimenti, realizzati per le aziende Cogne e Carpano.

La grafica editoriale si rivelò un'efficiente palestra per l'accostamento di forme, colori e materiali, utilizzando procedimenti che si ritroveranno successivamente in progetti architettonici e nel design d'interni e del prodotto. Se la città di Torino aveva avuto un esito per lo più letterario e volto all'editoria e al graphic design, Milano invece porta Sottsass a soffermarsi sull'ambito della progettazione di oggetti e di interni.

La «sintesi delle arti» di cui parlava Giò Ponti faceva naturalmente parte del suo essere, concetto che cercò di diffondere attraverso il suo design e le sue architetture.

Il design, per Sottsass, è uno strumento di critica sociale tanto da affermare che «[...] il design è un modo di discutere la vita. È un modo di discutere la società, la politica, l'erotismo, il cibo e persino il design. Infine, è un modo di costruire una possibile utopia figurativa, o di costruire una metafora della vita. Certo, per me il design non è limitato dalla necessità di dare più o meno forma a uno stupido prodotto destinato a un'industria più o meno sofisticata; per cui, se devi insegnare qualcosa sul design, devi insegnare prima di tutto qualcosa sulla vita e devi insistere anche

spiegando che la tecnologia è una delle metafore della vita»⁴⁰.

Nel 1948 aderisce al Movimento di Arte Concreta, partecipando come artista alla prima collettiva dedicata a questa corrente. Sempre al periodo torinese degli anni '50 risale la collaborazione con Redan e, successivamente, con Italia disegno. Insieme al padre viene incaricato di realizzare alcuni progetti per INA-Casa e, successivamente, di creare allestimenti per mostre e arredamenti destinati a negozi e abitazioni private.

Gli allestimenti sono interessanti da ricordare poiché rappresentano il volano da cui avrà inizio il suo personale processo creativo verso la disintegrazione geometrica, tematica che si evolverà costantemente nel corso della sua produzione artistica.

Negli studi relativi alla gestione dello spazio diventa ossessiva la scelta degli oggetti, dei tessuti e dei colori e la disposizione delle sorgenti di luce, argomenti con cui l'artista troverà poi la sua personale forma di espressione.

Nel 1949 Sottsass entra in contatto con l'associazione americana House of Italian Crafts and Industrial Arts, così l'anno seguente il vicepresidente della Compagnia Nazionale Artigiana Ramy Alexander gli commissiona una ricerca sull'artigianato sardo, argomento precedentemente approfondito con Meyric Rogers, curatore della sezione di arti decorative presso l'Art Institute di Chicago, con l'obiettivo di allestire una mostra negli Stati Uniti.

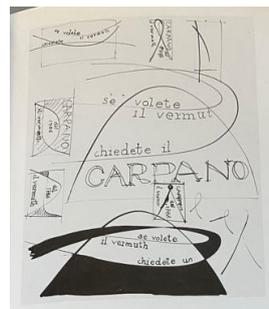
Grazie a questo incarico il designer intraprende una nuova indagine sperimentale verso le forme primitive e i segni di carattere ancestrale, i quali verranno ripresi in disegni per tessuti negli anni successivi.

Nel 1950 Sottsass viene anche coinvolto da Franco Albini per curare la sezione Architettura Spontanea presente all'interno della IX Triennale di Milano. Nel corso degli anni cinquanta collabora con la rivista "Domus" specialmente dopo il ritorno di Giò Ponti per cui scrive di architettura e delle sue continue ricerche visive.

Il 1955 rappresenta l'anno in cui Sottsass si cimenta nell'ambito delle produzioni di oggetti e dell'industrial design. Inizia quindi a realizzare ceramiche per Bitossi, un interesse che si evolverà nel tempo, arricchendosi di ricerche inerenti al colore, alla materia e al linguaggio figurativo e che proseguirà sempre in parallelo alle altre esperienze lavorative di architettura e design.

Per l'azienda monzese Arredoluce crea invece una produzione di

40. Ettore Sottsass jr., Domus Web, <https://www.domusweb.it/it/progettisti/ettore-sottsass-jr.html>



(25) e (26) Ettore Sottsass, grafiche editoriali per Carpano

(27) e (28) Ettore Sottsass, vaso per fiori e posacenere in ceramica, 1956 ca.

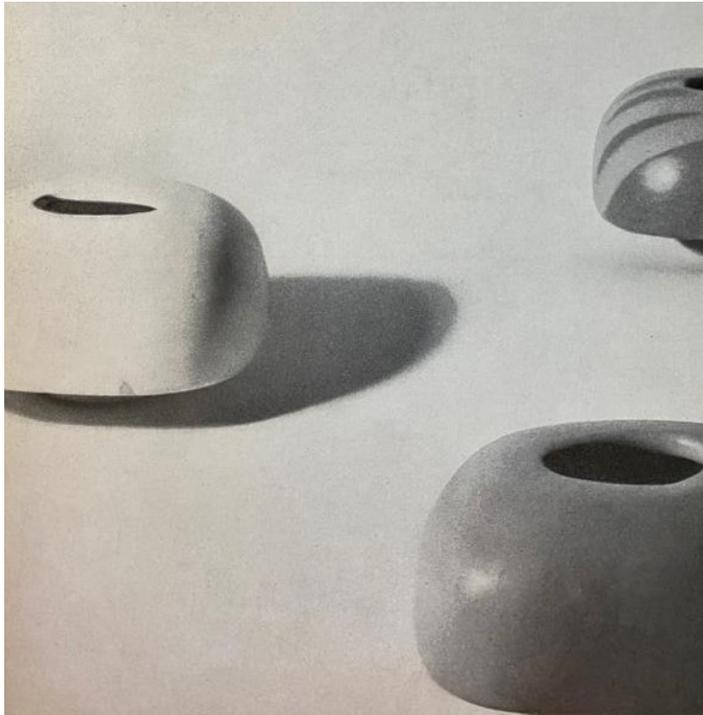
schizzi e disegni incredibilmente variegata, dovuta probabilmente alle influenze provenienti da un recente viaggio negli Stati Uniti che il designer intraprese con la moglie.

Al maggio 1957 risale la collaborazione con Poltronova, astro nascente nella produzione di mobili, situata ad Agliana, nella piana toscana tra Firenze e Pistoia e fondata da Sergio Camilli nel 1956. Assunto come consulente Sottsass si rivelerà ben presto per l'azienda un vero e proprio direttore artistico. Infatti il suo primo incarico corrisponde alla progettazione grafica del catalogo dei prodotti, consegnato nell'inverno del 1957.

Il designer si impegna a creare una sorta di immagine coordinata dell'azienda disegnando dapprima il logotipo Poltronova e, in seguito, realizzando le fotografie dei prodotti, grazie all'aiuto di Giorgio Casali, storico fotografo di "Domus", e di Giulio Confalonieri, autore dell'impaginazione. Successivamente inizia a rielaborare e aggiornare la collezione di mobili, rendendola organica e ben strutturata. Appare evidente che la linea di questi complementi d'arredo richiami il lavoro di George Nelson, conosciuto qualche tempo prima a New York. Nel corso degli anni, a causa anche di un suo periodo di infermità, la produzione per l'azienda toscana subisce numerosi cambiamenti formali e negli anni '60 finisce per abbandonare le influenze americane per accostarsi a quelle orientali.

Nel 1963 Sergio Camilli lo incarica di allestire un nuovo showroom che segna la nuova direzione artistica di Sottsass. Il concept prevede un'esposizione permanente dei prodotti Poltronova accostati ai migliori esempi di mobili in serie, provenienti da ogni parte del mondo. Il focus dell'allestimento consiste in un sistema modulare di elementi quadrati in legno laccato in grado di adattarsi a molteplici configurazioni, permettendo quindi un continuo dialogo con i prodotti esposti.

Nel 1966 Sottsass avvia una nuova collaborazione con l'azienda piemontese Abet Print, meglio nota come Abet Laminati, produttrice di laminati plastici. In merito a questo nuovo materiale l'artista concepisce anche una nuova idea per renderlo davvero contemporaneo e adatto a interpretare la sua visione attuale. «Sottsass presenta un mobile inedito, imponente e monumentale: una torre alta due metri a forma di ziggurat rovesciato posta su un ampio basamento e interamente rivestita in laminato plastico monocromo in toni digradanti. È la prima volta che Sottsass mette



41. F. Zanella, *op. cit.*, p. 109.

42. *ivi*, p. 251.

un mobile su un basamento, è un modo per isolarlo dal contesto e farlo vivere di vita propria, ed è un'operazione che d'ora in poi caratterizzerà in maniera inconfondibile il suo lavoro.

Comprese le potenzialità progettuali del laminato, Sottsass pensa di aggiornare il pensiero comune sull'utilizzo di questo materiale, solitamente destinato a fingere di essere qualcosa di diverso, a sostituire qualcos'altro. Intuisce che il laminato deve essere considerato per quello che è, un materiale nuovo, un prodotto industriale contemporaneo totalmente artificiale, con grandi potenzialità espressive ancora non comprese nemmeno dai produttori»⁴¹.

Nel 1967 il designer dà vita al "Laboratorio Serigrafico" in cui vengono realizzati laminati con grafiche disegnate dallo stesso Sottsass. Le prime sperimentazioni avvengono su un gruppo di mobili che disegna l'anno prima per Poltronova, ovvero i *SuperBox*.

Nello stesso anno in cui Sottsass intraprende il rapporto con Poltronova inizia anche la collaborazione con l'azienda eporediese Olivetti, sodalizio che si protrasse per oltre vent'anni. Il primo incarico ricevuto dall'azienda è in qualità di consulente per il disegno dei prodotti del Laboratorio di Ricerche Elettroniche Olivetti, istituito nel 1955, nel quale Sottsass sviluppa la fisionomia del primo elaboratore elettronico.

Come sostiene Zanella questo progetto ha un grande valore simbolico poiché permetterà all'azienda di approdare verso campi ancora inesplorati, come quello dell'elettronica dei grandi calcolatori. Il lavoro progettuale di Sottsass avviene in stretto contatto con un gruppo di tecnici e ingegneri, tra i quali quello che poi diventerà un suo caro amico, ovvero Mario Tchou.

Il primo modello realizzato è l'*Elea 9000*, detta "macchina zero": le sue funzioni avevano imposto un'estetica orizzontale in grado comunque di inserirsi armoniosamente all'interno dell'ambiente ufficio. «Sottsass parla di un'unità continua, di "un disegno che possa calmare, non agitare gli ambienti per uffici" e dove le macchine si accompagnino formalmente tra loro, in un processo di moltiplicazione naturale che non affatichi ulteriormente l'essere umano»⁴².

Risulta particolarmente significativa la riflessione riportata da Zanella che Sottsass conduce riguardo al progetto *Elea* in riferimento però al tema degli interni: «Sotto la pressione ho fatto il disegno della prima *Elea*. Che però era un disegno di architettura

in realtà, perché era una stanza intera, con armadi e via dicendo [...] era il disegno di un luogo, non soltanto di un oggetto: l'oggetto era nel luogo, ma provocava il luogo, diciamo così»⁴³.

43. *ivi*, p. 57.

Questo progetto così innovativo ebbe successivamente nuovi sviluppi e modelli che valsero a Sottsass un Compasso D'Oro (1959), insieme alla celebre macchina per scrivere *Valentine* firmata Olivetti (1969).

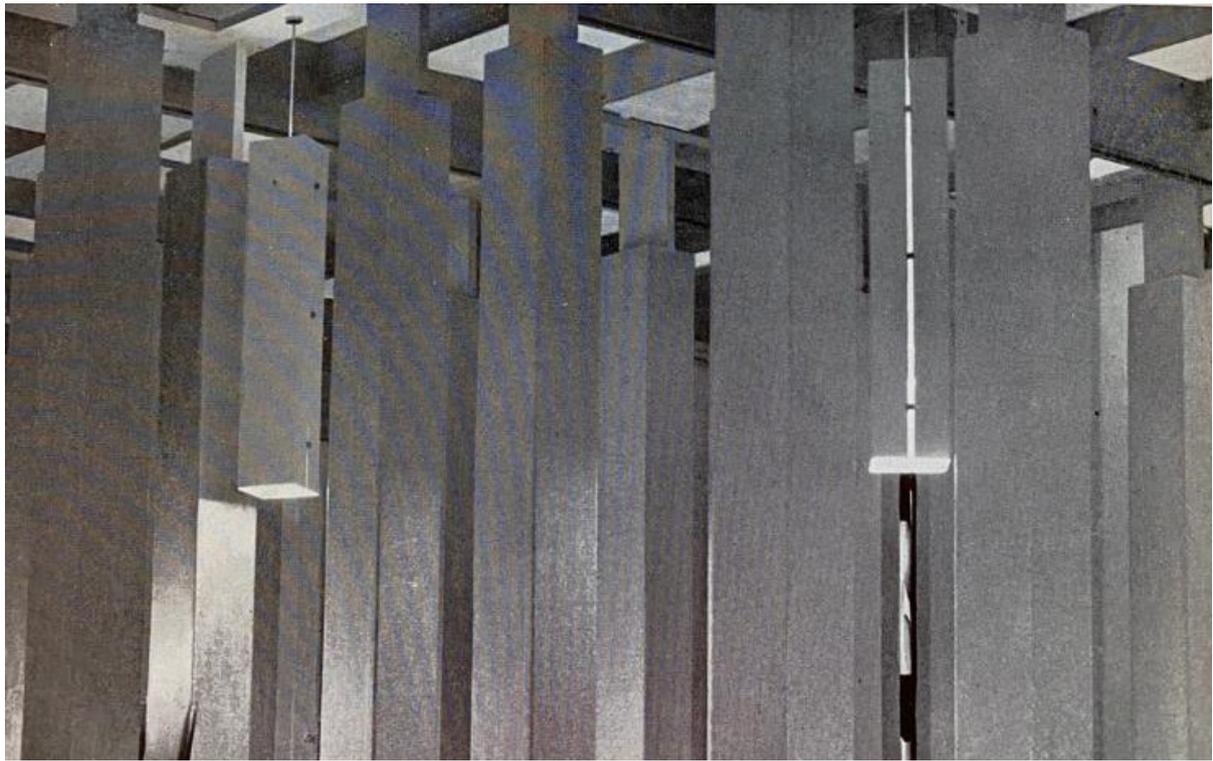
Sempre nel 1957 Sottsass partecipa alla *XI Triennale di Milano – Eclettismo e Formalismo* in cui si occupa della progettazione del marchio e dell'allestimento della Sezione del Vetro. Inoltre, presso la Sezione Tessuti, espone *Miraggio*, un disegno stampato su fondo marrone con motivi bianchi, gialli e rossi sul tessuto *reps di lilion*, opera che confermerà la sua inalterata passione verso differenti tipologie di materia.

La collaborazione con Poltronova, intrapresa nel 1957, termina nel periodo che coincide con la presentazione della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York del 1972. L'esposizione curata da Emilio Ambasz ha l'obiettivo di restituire lo stato del design italiano e di offrirne i differenti punti di vista. In questa sede Sottsass, grazie alla realizzazione del suo *enviroment*, ha l'occasione di dichiarare la sua personale visione del paesaggio domestico, sicuramente evolutasi rispetto alla concezione passata degli anni '50 e '60.

L'*enviroment* di Sottsass ha lo scopo di rappresentare l'idea di oggetto che varia a seconda dei comportamenti delle persone e risponde alle indicazioni di Ambasz di costruire un spazio multifunzionale. Dai disegni si osserva infatti che questo ambiente sperimentale, ad uso domestico, costituito da unità tecnologiche mobili alimentate da un sistema cablato aereo, presenta un soffietto estendibile che soddisfa diverse funzioni tra cui il fornello, il frigo, la doccia, l'armadio, una zona per sedersi, il juke-box e la biblioteca. La struttura permette quindi uno sviluppo infinito e illimitato poiché sfrutta la modularità di cui si compone.

Inoltre, la scelta di inserirvi le ruote consente alla struttura molteplici possibilità di utilizzo in relazione allo spazio in cui è inserito. Modalità questa che permette di modificare il rapporto con il fruitore sulla base delle sue necessità fisiche, psicologiche e comportamentali.

Oltre all'*enviroment* vengono esposti anche altri progetti del designer, come la *Valentine* Olivetti e alcuni pezzi firmati Poltronova.



4. LA FIGURA DEL DESIGNER ETTORE SOTTISSASS

Il background, l'esperienza e l'atmosfera di ribellione a cui si stava assistendo negli anni '60 conducono Sottsass verso l'ennesima nuova prospettiva artistica, il Radical Design.

Negli anni '60 in Italia è ancora forte il divario tra cultura progettuale e quella dei consumatori, fenomeno che, grazie al design degli oggetti quotidiani, verrà lentamente attenuato.

Si forma così un nuovo movimento che si nutre delle istanze della cultura internazionale, in particolare di quella Pop e si sviluppa una contro-cultura dettata dal desiderio di allontanarsi dai parametri e dai diktat imposti dall'ormai passato Movimento Moderno.

Tra i portavoce della contro-cultura spiccano i gruppi Superstudio e Archizoom che interpretano il sentimento artistico comune ovvero sia l'unione tra il seppellimento del passato e la ricostruzione di una visione contemporanea che si adegui ai nuovi valori della società. «Emerge un progetto che vede nel mobile di arredo non solo la possibilità di realizzare concretamente le proprie idee, ma anche un modo per immaginare un mondo, che, come massima espressione di ribellione, assume l'ipotesi di vivere senza architettura»⁴⁴.

I centri propulsori sono Torino e Firenze e tra il 1973 e il 1974, in una cascina toscana viene istituito Global Tools, un nuovo gruppo di influenza radicale a cui Sottsass partecipa.

Il movimento Radical propone una visione dello spazio in cui la distinzione tra discipline viene meno così come quella tra ambiente interno ed esterno.

La tendenza Radical di Sottsass si esprime tramite la critica al sistema capitalistico, sostenendo la necessità di «riappropriarsi di una vita più umana rispetto al progetto»⁴⁵.

Poco tempo dopo si lega ad Alchimia, movimento di influenza Radical nato nel 1976, di cui fu una delle voci maggiormente riconosciute insieme ad Alessandro Mendini.

Con Alchimia emerge un nuovo possibile modo di progettare, dove le funzioni di uno stesso oggetto possono essere molteplici e includere anche relazioni, pulsioni e i bisogni simbiotici dell'uomo. Lo specchio *Ultrafragola*, progettato dallo stesso Sottsass, è un esempio significativo di questa concezione, infatti, nonostante la sua forma eccentrica e dal gusto Pop, rappresenta la vanitas e la precarietà del sistema evocando al tempo stesso la possibilità del cambiamento e della trasformazione.

Qualche anno dopo, nel 1981, si allontana da Alchimia per fondare

44. D. Dardi, V. Pasca, *op. cit.*, p. 185.

45. *ivi*, p. 217.

(29) e (30) Ettore Sottsass, colonne d'argento al centro della sala del vetro e parete di esposizione dell'XI Triennale

46. *ivi*, p. 219.

47. Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) è un centro di ricerca dell'Università di Parma fondato dal professor Arturo Carlo Quintavalle nel 1968. La sua attività è volta alla costituzione di una raccolta di arte, fotografie, disegni di architettura, design, moda e grafica, all'organizzazione di numerose esposizioni e alla pubblicazione dei cataloghi. Il CSAC nel 2017 ha inaugurato la mostra *Ettore Sottsass. Oltre il design*. Nel 1979 Ettore Sottsass donò al CSAC quasi 14.000 materiali progettuali e ventiquattro sculture. Nel centenario della nascita dell'autore, a partire da questa preziosa donazione, il CSAC ha promosso un importante progetto espositivo ed editoriale con il patrocinio del Comune di Parma.

48. La produzione di Sottsass è molto ampia e in questa sede si è inteso ripercorrere solo alcune fasi della sua vita professionale. Per averne una visione approfondita è possibile consultare il catalogo F. Zanella (a cura di) *Ettore Sottsass. op. cit.*

Memphis con il supporto di De Lucchi, Cibic e Zanini.

Probabilmente, l'adesione a questa nuova corrente artistica, porterà Sottsass a produrre i suoi progetti più innovativi e tuttora maggiormente ricordati.

Come sostengono Dardi e Pasca, «Ne nascono mobili e oggetti che mettono in atto la rifondazione di un'attitudine ludica ed eclettica, non senza riferimenti al Decò, mediante una soluzione propositiva che segue finalmente a quella critica e distruttiva precedente. Fondamentale in questo senso la complicità con alcune industrie illuminate [...] Tra queste, un ruolo centrale lo avrà Abet Laminati che fornirà a Memphis una materia prima – il laminato plastico – in grado di interpretare al meglio una rivoluzione che dalla superficie penetra nella sostanza»⁴⁶.

Lo scaffale *Carlton* del 1981 rappresenta alla perfezione il pensiero di Memphis, poiché incarna l'idea di un mobile con una funzione pratica e simbolica.

Negli anni successivi fonda una rivista di architettura e design intitolata "Terrazzo", pubblicata fino al 1996. Questo magazine biennale e pubblicato interamente in inglese rappresenta una novità significativa nell'ambito del graphic design e dell'editoria di settore. All'interno infatti si possono trovare oltre agli articoli inerenti all'architettura, all'arte e al design, anche temi inediti come l'antropologia, la storia e la fotografia.

In seguito Sottsass realizza un'ampia serie di architetture in ogni parte del mondo come casa Wolf in Colorado, casa Olabuenaga a Maui, casa Bischofberger a Zurigo e il Museo dell'Arredo Contemporaneo a Ravenna, per poi dedicarsi quasi esclusivamente alla critica.

Ettore Sottsass jr. muore nel 2007, lasciando un enorme patrimonio artistico e documentario che si conserva presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma⁴⁷ al quale si rimanda per avere una visione completa della sua produzione che in questa sede non è stata ulteriormente approfondita⁴⁸.

4.2 IL DISEGNO DI TESSUTI E LE PRIME ESPERIENZE CON LA MANIFATTURA REDAN

Per cercare di comprendere le ragioni che legarono in modo così fecondo le figure di due personalità come quelle di Ugo Scassa e Ettore Sottsass, è necessario ripercorrere brevemente alcuni momenti della vita del designer austriaco. Il *trait d'union* è sicuramente l'interesse di Sottsass per i complementi d'arredo, tra cui non mancavano tappeti e arazzi.

La formazione di Sottsass è debitrice agli studi etnografici che si fondavano sulla passione, da sempre condivisa con il padre, verso le civiltà antiche e i repertori sulle arti e sugli apparati decorativi orientali e dell'antichità. La cultura che il padre gli aveva trasmesso derivava dalle letture di matrice mitteleuropea che anticipa gli anni dei viaggi in Oriente e nel bacino del Mediterraneo e forse anche la permanenza in Montenegro.

La ricca biblioteca del padre gli consente quindi di approfondire il patrimonio di oggetti d'uso, le pratiche del ricamo, del tessuto e della lavorazione della ceramica.

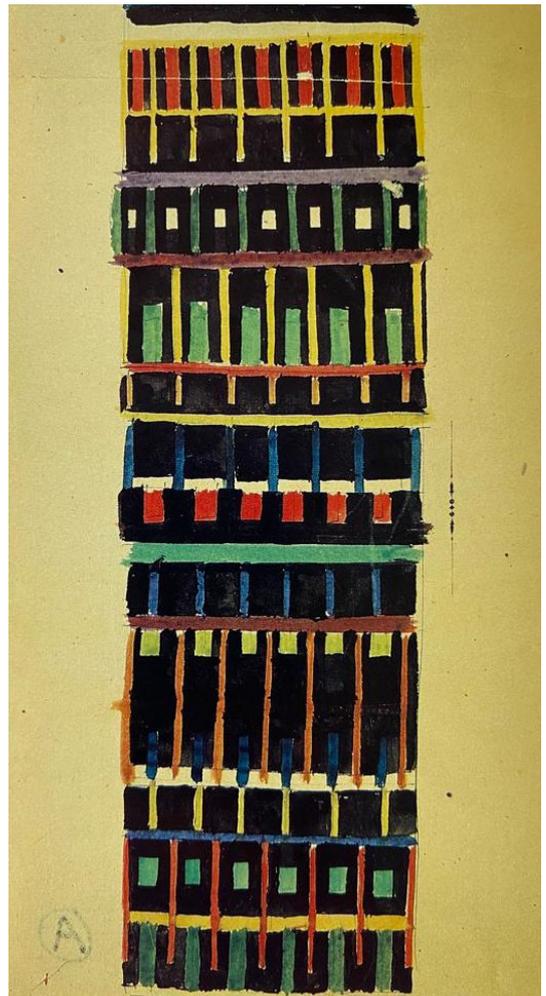
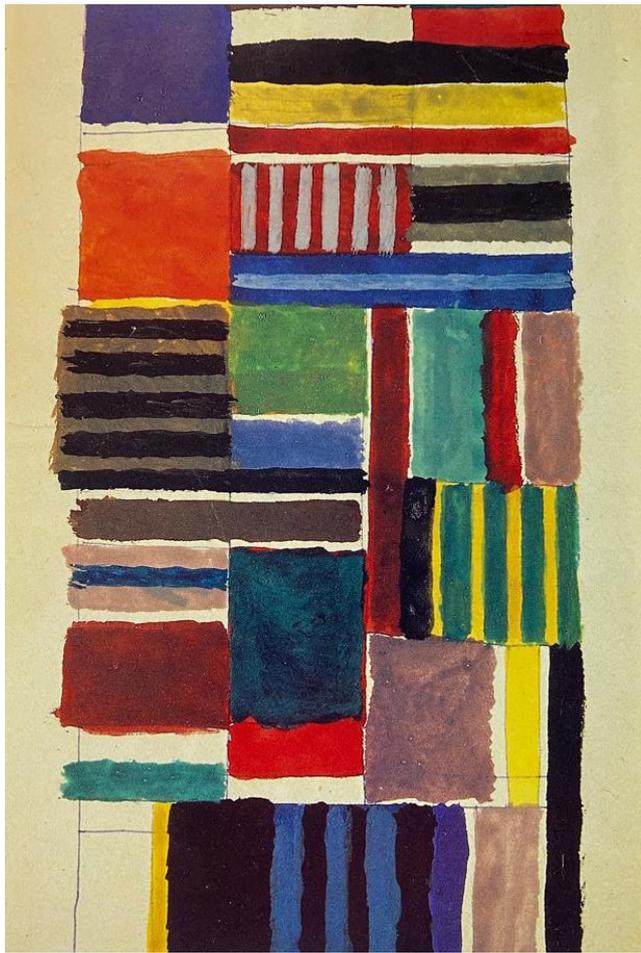
L'educazione non istituzionale ricevuta dal padre lo induce ad avere un approccio aperto e curioso nei confronti delle arti non convenzionali. La sua personalità è pertanto eclettica e alla continua ricerca di possibili sperimentazioni a tutto campo.

«Sottsass ha sempre guardato alle altre culture accompagnato non solo dai libri della biblioteca paterna, ma anche dalle frequentazioni, come quella di Spazzapan che, come lui stesso ricorda, lo incitava a osservare i tappeti orientali per comprendere cosa fosse il tono in pittura, oppure gli spiegava la pratica dei pittori orientali e in particolare alla verifica continua del segno sino ad arrivare al gesto automatico»⁴⁹.

Terminata la seconda guerra mondiale Ettore Sottsass decide di trasferirsi a Milano, insieme alla sua prima moglie Fernanda Pivano, inserendosi in un clima culturale che stava cercando di risollevarsi dalla fine della guerra.

Durante la fine degli anni quaranta elabora una cospicua quantità di disegni e tempere in cui si denota la continua ricerca di una sua identità stilistica che lo porterà a spostarsi dal neocubismo al picassismo per poi approdare verso l'astrattismo. In questo periodo è fondamentale la figura di Spazzapan, con il quale

49. F. Zanella, *op. cit.*, p. 18.



(31), (32) e (33)
Ettore Sottsass,
disegni per
tappeti con motivi
montenegrini,
1941-1943

comincia a frequentare la *koinè* dell'astrattismo divisa tra Torino e Milano. Nel 1947 partecipa a diverse mostre come *Arte astratta e concreta*, a Palazzo Reale di Milano e *Arte Astratta in Italia* a Roma. All'interno del primo dibattito Sottsass affronta il problema della rappresentazione: egli afferma di non essere interessato alla narrazione nelle sue opere preferendo soffermarsi sullo spazio, il quale peraltro si allontana dalla geometria per affiancarsi a una visione antropocentrica, legata al modo in cui l'uomo può vivere in quel determinato spazio⁵⁰.

Il designer si concentra sul gesto del movimento e della velocità, componenti che sembrano essere un retaggio del futurismo ma che in realtà Sottsass considera profondamente legati alla storia del presente e all'esistenza dell'uomo. Movimento e velocità appartengono a una dimensione antropologico-esistenziale in cui lo spazio, ribadisce, diventa il luogo in cui l'individuo si racconta tramite la propria vita e i propri comportamenti.

Grazie a questo suo nuovo orientamento artistico incontra Bruno Munari che lo invita a partecipare nel 1948, con una litografia, alla prima esposizione del Movimento di Arte Concreta o MAC. Il gruppo sosteneva il concetto della «sintesi dell'arti» di cui si facevano portavoce moltissimi artisti e intellettuali dell'epoca. «Nonostante questa sia l'unica presenza ufficiale al MAC, condivide con il gruppo le idee in favore della collaborazione tra le arti, l'attenzione al design e ai nuovi materiali industriali»⁵¹.

La «sintesi delle arti» vedrà davvero la luce con la produzione artistica di Sottsass, poiché venne costellata da mutamenti artistici e netti cambi direzionali, durante i quali l'artista riuscirà a toccare e unire quasi ogni forma d'arte.

Attraverso il dialogo con gli spazialisti, tra cui Lucio Fontana, esprime la volontà di esaltare il colore, partendo proprio dai mobili e dalle architetture del periodo.

Accanto all'interesse per la pittura non manca anche quello per l'arredamento e per la necessaria individuazione di uno stile moderno italiano da poter promuovere e diffondere anche all'interno delle abitazioni comuni, concetto già precedentemente anticipato da Giò Ponti nel 1936 nell'articolo *Arazzi*, pubblicato su "Domus".

La seconda metà degli anni quaranta è per lui un periodo di grande sperimentazione in cui lavora in molteplici direzioni: produce grafiche per alcune case editrici, come Einaudi ed

50. v. *ivi*, p.31.

51. L. Pesapane, *Ettore Sottsass jr. Arazzi, tappeti e tessuti 1947-1957*, in "Casabella" 746, 2006, pp. 95-97.

52. *ibid.* Pesapane cita E. Danese, *L'Arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino 2000. L'azienda tessile piemontese di cui si parla è Redan, manifattura di tappeti a Pinerolo di cui Maria Tron era proprietaria.

Eclettica, e per famose aziende torinesi come Carpano e Punt e Mes, crea scenografie e allestimenti teatrali per programmi televisivi e, ancora, scrive articoli e progetta editoriali, crea stoffe, gioielli, ceramiche e disegna cartoni per arazzi e tappeti.

La sua ricerca artistica si snoda all'insegna della sintesi delle arti e nell'allontanamento dalla categorizzazione. Egli desiderava raggiungere un rapporto armonico tra le discipline e una collaborazione con l'industria.

«L'ampio numero di disegni per stoffe e tappeti che realizza per diverse manifatture tra la seconda metà degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta conferma la volontà di integrare ricerca artistica e produzione industriale. [...] nel 1946 inizia la collaborazione con questa azienda tessile piemontese per cui realizza un'infinità di motivi per tessuti e arazzi. Ettore Sottsass ricorda: « [...] la signora Tron di Pinerolo era stata molto coraggiosa con tutta quella fiducia nella modernità, nel disegno moderno, nella pittura o decorazione moderna, che in Italia in quei tempi interessava ben poco e a Torino ancora meno. La signora Tron poi un giorno mi ha chiesto se potevo farle disegni per arazzi. Mi ha detto che avrebbe aperto un negozio a Torino e mi ha chiesto se volevo disegnare anche il negozio. E così dopo qualche mese c'era il negozio con dentro gli arazzi, a Torino in Via Viotti, sotto i portici»⁵².

Il sodalizio tra artisti, designer e industria era diventato ormai una realtà quotidiana nel settore tessile, infatti gli arazzieri si erano rivelati molto attenti e interessati al panorama artistico del secondo dopoguerra. Non solo la Redan di Pinerolo aveva chiamato artisti contemporanei a collaborare, ma anche altre realtà italiane, come la M.I.T.A di Genova, la JSA di Busto Arsizio e la Fede Cheti di Milano, avevano mostrato una grande intraprendenza nella sperimentazione, inserendo l'arte pittorica contemporanea all'interno di una tecnica antica. In questo periodo di grande sinestesia artistica, personalità come Ugo Scassa, Luigi Grampa e Mario Alberto Ponis, vengono considerati i mecenati del XX secolo, aprendosi agli artisti e lasciando loro libero spazio interpretativo, che si concretizzò con raffinatissime opere tessute.

La signora Tron, come più volte accennato in questa stessa sede, aveva incaricato Sottsass di progettare l'allestimento del negozio Redan di Torino. Il designer nel 1955 ne scrisse su "Domus" in un articolo intitolato *Esporre tappeti*. L'articolo illustra le scelte architettoniche necessarie per l'allestimento di un

negozio la cui finalità doveva consistere nell' esporre tappeti e stoffe d'arredamento, evidenziandone le trame, i colori e i materiali. «Così dalla architettura dell'interno si è cercato di eliminare ogni movimento complicato, e ogni colore: la luce artificiale è diffusa dalle grandi lampade in lamiera, che con la loro leggera curvatura ammorbidiscono la rigidità dello spazio. Il tavolo è in tubo di ferro parcherizzato, e rappresenta l'unico elemento espressivo di tutto l'ambiente»⁵³.

L'allestimento progettato da Sottsass è riprodotto in una fotografia pubblicata sulla rivista: vi si scorgono due tappeti da lui disegnati che risentono, senza dubbio, delle influenze di Luigi Spazzapan.

I tessuti, in particolare, mostrano insiemi di segni veloci e grafismi, simili a ideogrammi caratterizzati da contrasti cromatici violenti. Le stoffe di Sottsass degli anni cinquanta sono caratterizzate infatti da una semplificazione formale e da un disegno lineare che si focalizza maggiormente sulla scelta delle palette cromatiche.

Lo storico dell'arte Hans Hoyer, nel suo saggio *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*⁵⁴, esponendo le sue riflessioni, spiega che nella produzione di Sottsass è presente un'evoluzione tra i disegni per tessuti, realizzati agli inizi degli anni quaranta, e i bozzetti successivi degli anni cinquanta, teoria per altro confermata dai curatori di *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978*.

Nei suoi primissimi disegni di tappeti realizzati nel 1941 sono presenti sovrapposizioni di cerchi colorati irregolari, forme organiche e segni di colore che verranno poi ripresi e aggiornati qualche anno dopo.

I disegni per tappeti realizzati invece nel 1954 denotano l'alternarsi di sfondo e figure geometriche, oppure di campiture cromatiche e segni lineari. Probabilmente, Sottsass, adotta forme di linguaggio che derivano dai movimenti che si sono sviluppati dalla fine degli anni trenta, come per esempio "Espressionismo Astratto" e l'arte Informale.

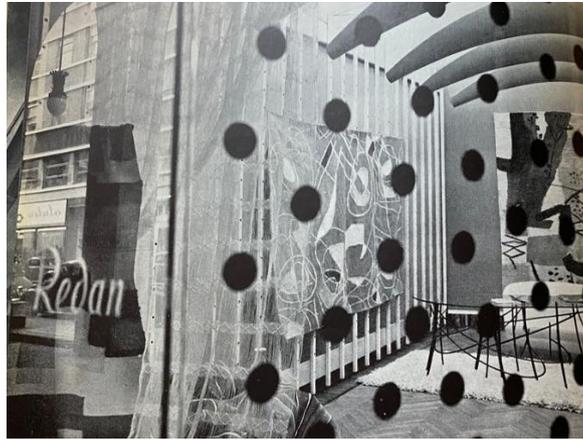
La caratteristica che accumuna questi disegni consiste nella sperimentazione attuata con diversi strumenti pittorici che Sottsass rielabora fino a renderli composizioni che, secondo Hoyer, rientrerebbero nella branca del design. I bozzetti successivi, compresi tra il 1954 e il 1957 e prodotti da Redan, evidenziano l'avvio di un nuovo codice visivo elaborato da Sottsass. I tappeti in questione vengono pubblicati nel fascicolo di "Domus" del 1954,

53. E. Sottsass jr, *Esporre tappeti*, in "Domus", n. 303, 1955, pp.38-39.

54. H. Hoyer, *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Wasmuth, Berlino, 1993.



(34), (35) e (36) Ettore Sottsass, allestimento del negozio Redan, 1954. (37) Ettore Sottsass, tappeti disegnati per Redan che si ritrovano anche nel negozio



4.2 Il disegno per tessuti e le prime esperienze con la manifattura Redan

attraverso una fotografia che mette a confronto quattro tappeti affissi al muro di una recinzione. Nell'immagine vengono mostrati due tessuti risalenti al 1947 e due realizzati nell'anno corrente.

La comparazione evidenzia un netto cambio di direzione artistica, di cui il tappeto a righe colorate sembra essere il punto di avvio.

Tale cambiamento venne poi giustificato dallo stesso Sottsass nel breve testo di presentazione per la mostra di tappeti Redan alla Galleria Totti nel 1955, in cui emergono due elementi chiave della sua nuova produzione.

Il primo punto è inerente alla duplice professione di Sottsass, architetto e artista, motivo per il quale egli, con le sue opere, cerca di rispondere all'esigenza di «trovare atteggiamenti e forme che non vivessero soltanto di sé stesse, astrattamente, ma che fossero previste in funzione di una applicazione più vasta, che comprendesse l'arredamento e la casa e tutti i termini di una nuova morfologia e in generale di una nuova tradizione plastica»⁵⁶.

Secondo Sottsass, il tappeto non è un quadro e per questo il nuovo codice segnico si nutre di elementi grafici lineari in modo da non sfondare il pavimento, riuscendo ad essere in armonia con il contesto.

Al fine di avere una visione più chiara rispetto al tema della gestione dello spazio all'interno di un appartamento e di come Sottsass scegliesse dove e perché inserirvi determinati complementi d'arredo, è possibile ricostruire parte del suo pensiero grazie alla pubblicazione di Zanella in cui emergono alcuni spunti significativi. La costruzione dell'ambiente, tema per Sottsass imprescindibile non solo dall'arredamento di interni, ma anche dalla progettazione di oggetti, si fonda sull'indagine della storia personale dell'individuo e si esprime attraverso un processo paragonabile alla costruzione di un abito su misura.

Sottsass ritiene che le pareti, i piani, i tessuti, i quadri, le sculture e gli oggetti che si trovano in un appartamento non devono essere visti come strutture asettiche e limitanti, ma piuttosto come superfici vive in cui la materia e il colore hanno un ruolo preminente.

Questi elementi diventano quindi una parte fondamentale della tessitura, sono incastrati nello spazio e qui prendono vita diventando fulcri di direzioni e nodi di flussi, come viene spiegato all'interno dell'articolo *Dipinti moderni e sculture in un arredamento* del numero 313 della rivista "Domus" del 1955 il quale mostra un

alloggio arredato secondo la visione di Sottsass. L'interior e il product design svolgono pertanto l'importante compito di creare oggetti e opere che contribuiscono in modo integrato alla moderna idea di abitare.

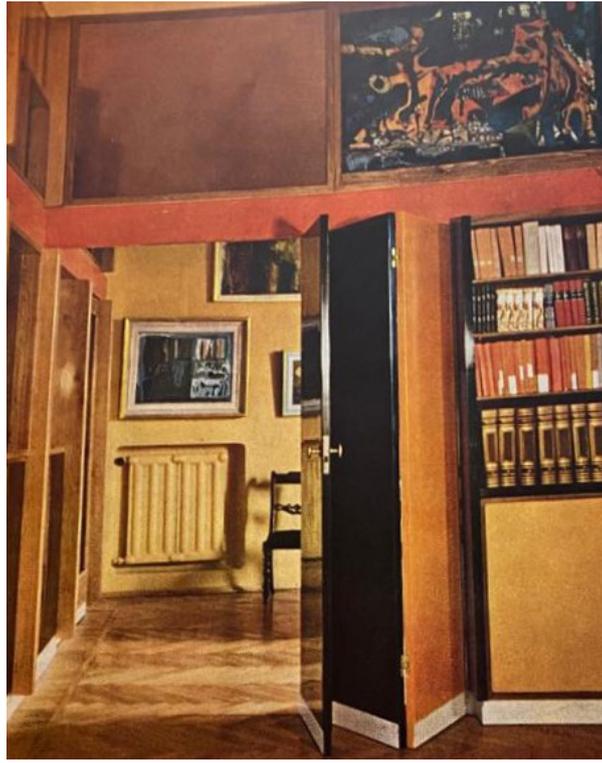
Sempre negli anni cinquanta il designer effettua ulteriori verifiche finalizzate alla comprensione di quale tipologia di arredamento potesse concretamente esprimere la sua visione della gestione di spazio, materia, luce e colore. A tal proposito risulta significativo segnalare alcuni disegni realizzati tra il '52 e il '58 nei quali Sottsass incolla piccole *maquette* (modellini di dipinti) con l'intento di verificarne il livello di catalizzazione della luce all'interno della stanza attraverso la loro matericità basata sugli spessori, sulla texture della materia e sul segno del gesto.

I suoi esercizi artistici di questi anni prevedevano inoltre lo studio dei tessuti e della decorazione, i colpi di spatola e gli intrecci di segni. Non è da dimenticare che Sottsass inseriva all'interno di queste sperimentazioni, alcune delle quali si sono poi concretizzate, le opere dei suoi colleghi come i dipinti di Capogrossi, Clerici e Spazzapan e i rilievi di Pomodoro.

Il *fil rouge* che accomuna la sua intera produzione consiste nella continua presenza culturale della pittura che aveva affascinato l'artista già nella giovinezza. Egli ambiva alla ricerca della sensualità che si sviluppava realizzando prodotti diretti alla percezione e all'esperienza individuale.



(38) Ettore Sottsass, tappeti prodotti da Redan. I primi due risalenti al 1947, gli altri due risalenti al 1954. (39) Ettore Sottsass, arredamento, 1955. (40) Ettore Sottsass, arredamento, divani Poltronova, ceramiche Bitossi, cuscini jugoslavi, tappeti e arazzi Italia disegno, 1960



4.2 Il disegno per tessuti e le prime esperienze con la manifattura Redan



4.3 ITALIA DISEGNO E IL SODALIZIO TRA SCASSA E SOTTSASS

Le collaborazioni che Ettore Sottsass intraprese con Redan e con Italia disegno furono davvero decisive per le aziende piemontesi. Italia disegno nacque con l'intento di voler essere un centro produttivo di complementi d'arredo, inserendosi nel contesto dell'industrial design.

Il sodalizio con Sottsass, che si colloca tra il 1957 e il 1964, ha prodotto diversi esempi particolarmente significativi. L'azienda Italia disegno risentì notevolmente delle sperimentazioni dell'epoca condotte a livello industriale che si proponevano di coniugare il concetto di «sintesi delle arti» con la produzione artigianale e industriale. In tale contesto Ugo Scassa può essere considerato un imprenditore illuminato il quale comprese la necessità di avvalersi della consulenza di personalità di rilievo come designer e artisti per produrre manufatti contemporanei che potessero trovare una loro precisa collocazione e riconoscibilità nell'ambito dell'arredamento moderno. Era parimenti consapevole della necessità di individuare contemporanee modalità di comunicazione dei propri prodotti, affiancando alle campagne pubblicitarie la cura della rete di vendita e produzione .

Non è un azzardo quindi supporre che la figura di Sottsass, così eclettico e colto, possa aver agito su tutti questi fronti, diventando per l'azienda di Scassa il suo primo art director.

Il CSAC di Parma conserva alcune prove, datate 1957, effettuate dal designer per la realizzazione delle etichette in stoffa da apporre sui tappeti di Italia disegno. Sottsass sceglie un carattere graziato, di colore nero, per il nome dell'azienda e, per creare un chiaro riferimento al luogo di produzione, lo inserisce tra un quadrato di colore verde e uno di colore rosso, che vuole alludere in modo palese all'Italia.

La seconda prova vede una serie orizzontale degli stessi quadrati posti al di sopra della scritta. Le etichette vennero utilizzate anche per gli arazzi destinati al transatlantico *Leonardo da Vinci* del 1960. Durante quest'ultima collaborazione Sottsass, progetterà diversi elementi d'arredo, come tavoli, scrivanie e posacenere, dimostrando un nuovo interesse verso la gestione dello spazio che, secondo Hoyer, proveniva dall'influenza di altri artisti come

(41) Ettore Sottsass, studio per arredamento, 1957

(42) Ettore Sottsass, disegni per tappeti, 1956. (43) Ettore Sottsass, tappeto prodotto da Italia disegno. (44) Ettore Sottsass, manifesto per XI Triennale di Milano

59. F. Zanella, *op. cit.*, p.68.

60. Alcuni degli arredi descritti progettati da Sottsass sono attualmente esposti all'interno dell'Arazzeria Scassa, come la scrivania, le panche in legno per le tessitrici e alcuni oggetti in ceramica.

Burri, Capogrossi e Scanavino.

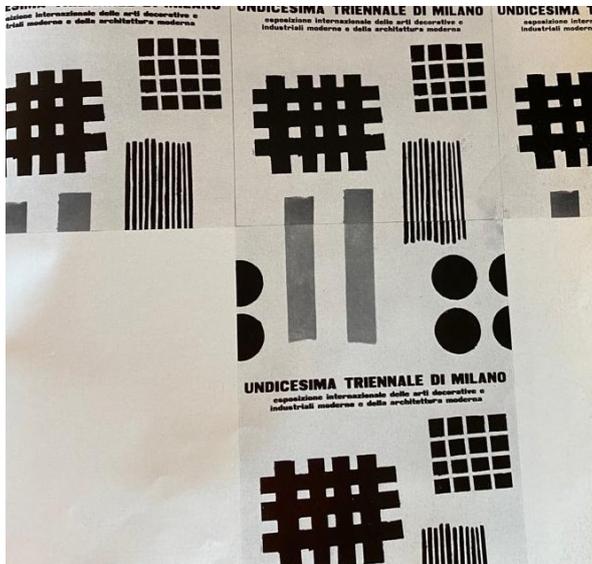
Sempre negli anni della collaborazione con Scassa, Sottsass, nei disegni per tappeti, cambia nuovamente il suo codice visivo caratterizzato da fasce di colori, frottage, ideogrammi e forme geometriche, in sostituzione dei grandi segni e delle macchie di colore utilizzate in precedenza. Questo nuovo codice ritorna più volte in progetti anche fra loro molto distanti. Infatti gli stessi segni grafici presenti nei tappeti prodotti tra il 1956 e il 1957 per Italia disegno si ritrovano nella grafica del manifesto realizzato da Sottsass per la XI Triennale di Milano.

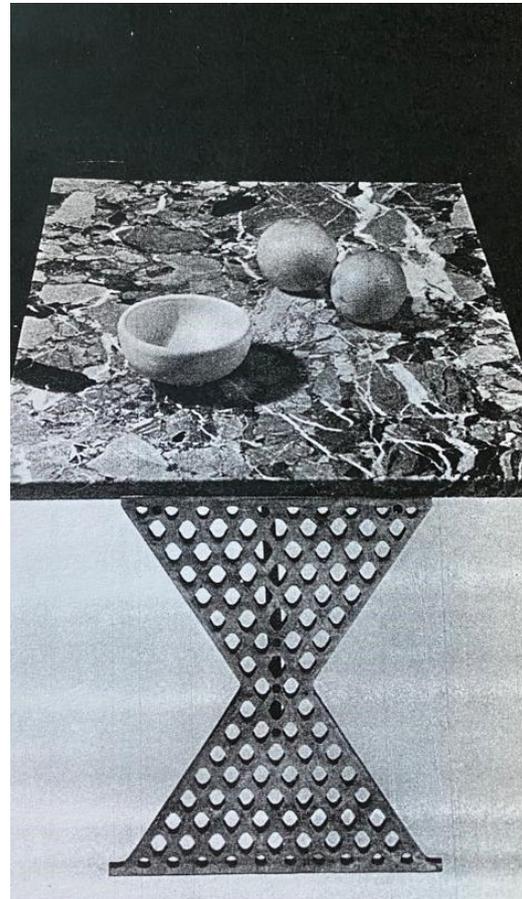
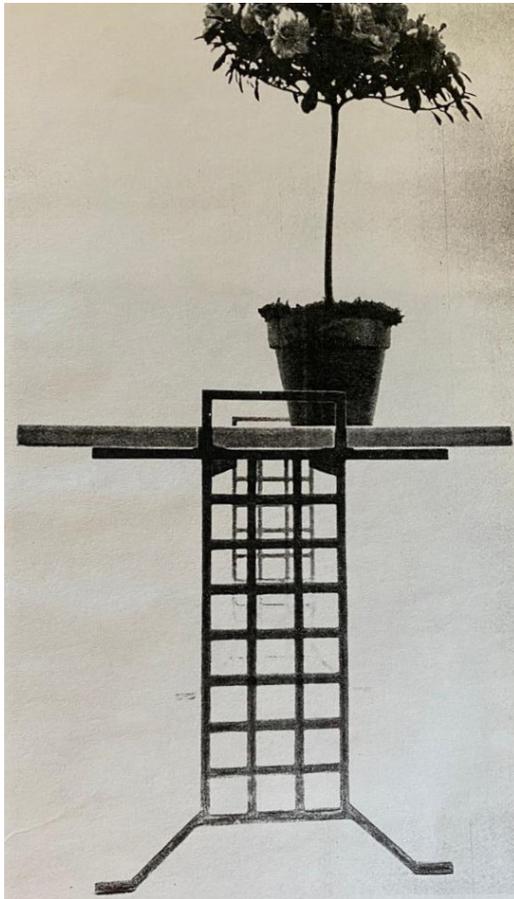
Oltre ai tappeti, Sottsass produsse una serie di tavoli e scrivanie la cui cifra caratteristica è rappresentata dalla manipolazione della materia in diverse forme e declinazioni, la cui finalità diventa quella di creare un gioco continuo di pieni e vuoti, luci e colori.

Nel periodo del dopoguerra e durante il corso degli anni cinquanta Sottsass intraprende lo studio della materia e della sua modellazione, concentrandosi in particolare sulla lamiera metallica. Probabilmente questo percorso trova origine nella recente esperienza artistica legata al MAC, in cui aveva realizzato diverse sculture in materiale metallico. Tra il 1946 e il 1948 approfondisce questo suo nuovo interesse seguendo il lavoro dei battilastra torinesi, artigiani altamente specializzati che con diversi attrezzi battevano le lastre di ferro trasformandole in figure tridimensionali.

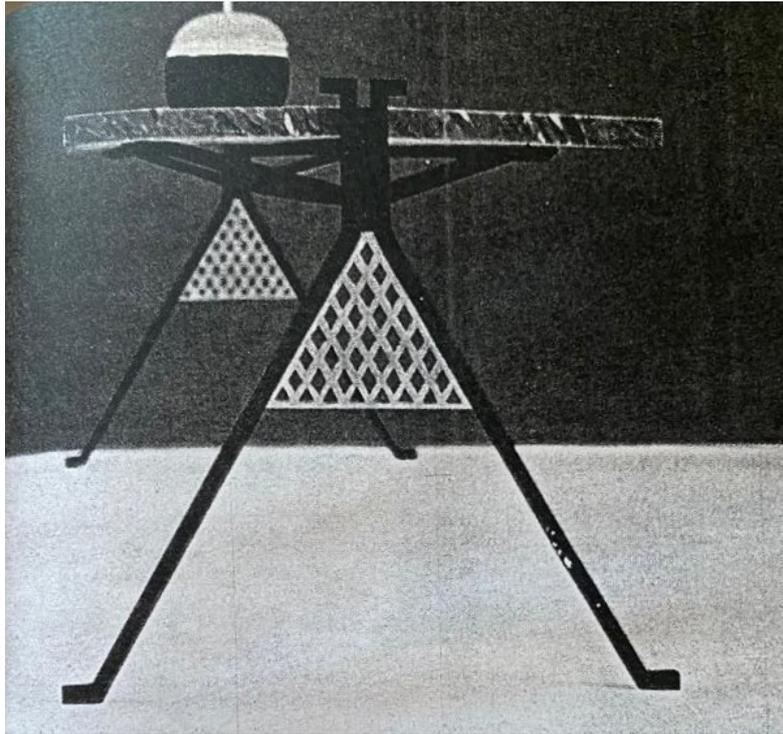
In questa fase sperimentale «si susseguono decine di prove in cui elementi metallici in ottone fuso si inseriscono nel ripiano del tavolino composto anche in questo caso da una serie di listelli di legno massello, di due essenze differenti, accostati l'uno all'altro, questa volta a sezione quadrata o rettangolare»⁵⁹. Questa serie viene pubblicata nell'aprile del 1958 su "Domus" e altri se ne conservano all'interno di casa Sottsass in Via Cappuccio a Milano, modelli che saranno poi ripresi dalla produzione di Poltronova a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta.

Un altro elemento di sicuro interesse, che testimonia lo stretto sodalizio tra Sottsass e Scassa, è la scrivania in metallo e cristallo conservata ancora oggi in una sala dell'Arazzeria Scassa⁶⁰ unitamente ad altri arredi come le panche in legno destinate alle tessitrici e piccoli oggetti soprammobili.





**(45), (46), (47) e (48)
Ettore Sottsass, serie
di tavolini in ferro,
ottone e legno prodotti
da Italia disegno, 1958**







(49) e (50) Ettore Sottsass, cartoni per Italia disegno, tempera e acquerello su cartone, 1957 (51) Ettore Sottsass, disegni per tappeti, 1955

5. L'evoluzione comunicativa dell'arazzo

5.1 L'ARAZZO COME STRUMENTO COMUNICATIVO

L'arazzo ha sicuramente modificato nel tempo la sua funzione e, di conseguenza, è mutato anche il suo messaggio comunicativo. Basti pensare a quanta differenza ci sia tra gli arazzi sontuosi che decoravano le corti seicentesche, rispetto a quelli che illustravano i magazine d'architettura e design, come "Domus" o "Casabella", disegnati da artisti del calibro di Sottsass, Capogrossi o De Chirico. Pertanto, ripercorrendo gli eventi che hanno segnato la storia dell'arazzo, si possono dedurre i molteplici aspetti comunicativi che ha ricoperto.

Gli arazzi fino al XVIII secolo venivano utilizzati per decorare e arricchire gli interni di chiese e residenze auliche, mettendo in risalto la gloria del cristianesimo e la magnificenza dell'aristocrazia, narrando le gesta di santi ed eroi pagani.

Ne deriva quindi che, oltre alla funzione primaria di riscaldare gli ambienti dalle rigide temperature, gli arazzi avessero uno scopo narrativo, quello di raccontare rappresentazioni sacre o solenni scene mitologiche attraverso le immagini tessute, in cui l'intreccio, i colori e le grandi dimensioni riuscivano ad amplificare sia la storia narrata, sia l'aspetto monumentale e imponente che derivava dall'oggetto fisico.

Con la Restaurazione, l'arazzo aveva avuto uno stanco tentativo di ripresa che però venne immediatamente accantonato tanto e vero che, come afferma Mercedes Viale Ferrero, risultava «quasi affatto privo di vitalità»⁶¹.

Riuscì a ritrovare l'enfasi perduta solo durante il Novecento in cui i pittori, stanchi e annoiati dalla pittura da cavalletto e dalla tradizionale narrazione storica, avevano intrapreso diverse sperimentazioni, cimentandosi in uno stile meno illustre, più rilassato, intimo e quotidiano.

Il motivo di questo cambio di direzione proveniva dal nuovo ruolo che stavano assumendo gli artisti, contrassegnato da una maggiore libertà espressiva e da una nuova committenza che sentiva la necessità di un rinnovamento artistico e comunicativo.

61. cit. M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*, Electa, Milano 1961, p. 58.

Ma un altro ostacolo sopraggiunse alla rinascita moderna dell'arazzo. Come scrive Elda Danese «[...] il rapporto tra arazzo e pittura parve diventare ancora più problematico quando, con il progressivo abbandono della rappresentazione mimetica della realtà, molti critici, in base alla convinzione che un tessuto murale potesse essere solo un'opera monumentale a contenuto narrativo, esclusero la possibilità di considerare «veri arazzi» dei lavori tratti da dipinti non figurativi»⁶².

Ma il rigore delle definizioni può essere sovvertito dalle innovazioni tecniche e concettuali che la cultura dei diversi periodi storici propone.

Infatti intorno agli anni venti e trenta del Novecento, con l'affermazione dello stile Liberty e con uno sguardo maggiormente improntato verso la multidisciplinarietà delle arti, coniugata con l'industria, emerge nuovamente l'opera tessuta, nella quale l'intreccio delle fibre diventa una tela bianca su cui sperimentare nuovi contenuti e soprattutto nuovi messaggi.

Diversi esempi si possono osservare nelle Biennali di Monza (diventate nel 1927 Triennali di Milano) e di Venezia in cui vennero esposti pannelli tessuti di Marcello Nizzoli, Duilio Cambelotti, Francesco dal Pozzo e Vittorio Zecchin.

Quest'ultimo, in particolare, si concentra sulla stilizzazione delle forme e della linea che insieme alla sua personale architettura del colore, dà vita a una dimensione artistica a cavallo tra arte pittorica e decorazione industriale.

Nelle opere tessute, quindi, emerge il tentativo di riprodurre la consistenza e il tratto della pennellata, un esperimento che con Ugo Scassa diventerà vincente laddove effettuerà la trasposizione della serie *Carte* di Corrado Cagli, in cui elementi materici e sensoriali si fondono in una sinergia perfetta.

Grazie ai lavori di questi artisti si introduceva una dimensione più privata e borghese, in cui si teneva in particolare considerazione l'aspetto sociale delle produzioni artistiche.

È una direzione meno improntata all'ambito istituzionale e narrativo della tradizione, sviluppandosi verso il piacere della materia e il desiderio di decorazione.

Con l'avvento del futurismo e delle Case d'Arte di Fortunato Depero e di Vittorio Corona, si introduce un nuovo punto di vista comunicativo rispetto all'arte e in particolare alle opere tessute. Questi artisti sperimentando con la materia si ritengono aperti

**(52) Fortunato Depero,
Festa della sedia, 1927,
tarsia in panno, Casa
Depero, Rovereto**

62. cit. E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arzzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p. 38.



5.1 Larazzo come strumento comunicativo

63. *ivi*, p. 40.

64. *ivi*, p. 41.

verso una pluralità di esperienze che «miravano alla trasformazione dell'ambiente, portando l'arazzo oltre il confine della cornice, ad invadere lo spazio della vita»⁶³.

La loro intenzione era quella di portare l'arte nella vita individuale delle persone, consapevoli della forza che questa poteva avere nella sfera collettiva: l'arte come manifesto, che esibiva la necessità di un ritorno alla decorazione e un incontro tra arte e mestiere. L'arazzo, pertanto, diventava, con la sua struttura fisica e sociale, un vessillo per la comunità, nel quale poter scrivere un messaggio forte e chiaro che tutti potessero comprendere.

Come più volte accennato l'arte arazziera era stata da sempre accostata al muralismo in quanto espressione artistica a grande valenza ideologica e rivolta alla collettività che la ospita. Come detto precedentemente anche l'arazzo doveva avere la medesima funzione, a cui aggiungere eventualmente manifestazioni di carattere ufficiale e di propaganda, rivalutando così il ruolo sociale dell'artista.

Fino alla metà degli anni trenta, gli artisti, influenzati dagli accadimenti storico-sociali di quegli anni e capitanati da Giò Ponti, intraprendono la battaglia per l'abolizione effettiva della separazione tra le arti maggiori. Il tema dominante di questo periodo consiste nel dare nuovamente importanza alle arti decorative, per legarle indissolubilmente con l'architettura e il design. L'arazzo rientrava nelle arti decorative e secondo il direttore di "Domus", poterlo riportare nelle abitazioni al posto delle pareti affrescate, conferiva all'ambiente una nuova prospettiva, moderna e d'avanguardia.

Proprio in quegli stessi anni vengono costruite nei Cantieri dell'Ansaldo di Genova le lussuose turbonavi in cui venne data agli artisti la possibilità di crearne gli allestimenti. «Le navi, quindi, sembrano essere quasi delle palestre in cui gli architetti sperimentarono l'idea di «sintesi delle arti», quella collaborazione tra pittori, scultori e architetti che negli anni cinquanta e sessanta verrà attuata in alcuni progetti di negozi, architetture pubbliche e di edifici residenziali nelle grandi città»⁶⁴.

L'intensa collaborazione che era nata tra gli artisti portò a risultati molto interessanti, basti pensare al negozio Redan, allestito da Ettore Sottsass, architetto e designer, e poi gestito da Scropo, pittore e insegnante, e da Scassa, geometra e successivamente arazziere. Il messaggio e la funzione dell'arazzo e, più in generale, delle opere tessute, assurge a manifesto di sperimentazione

artistica, in cui tecnici e artisti di diversa formazione lavorano insieme in un sodalizio di intenti verso una nuova forma di comunicazione artistica.

All'interno di questo percorso, utile per delineare i diversi messaggi comunicativi dell'opera tessuta, è interessante andare a scandagliare anche l'opinione, sebbene spesso contorta e contraddittoria, di Ettore Sottsass.

Il suo punto di vista riguardo al messaggio che poteva scaturire da questi elementi di design, si lega indissolubilmente con la sua teoria inerente all'arredamento moderno, all'industrial design e alla manifattura artigianale. Sottsass sosteneva che l'impostazione da eseguire, per ottenere un arredamento moderno, consisteva nel creare con la luce, e quindi anche con il colore, spazi reali nelle architetture, ovvero vivificare l'ambiente attraverso la modulazione delle cromie, cercando di arrivare a un colore che non sia «astratto, piatto e fermo, imprigionato nelle esatte superfici, ma che si irradia dalle superfici e prosegue, modulato e riflesso, dentro lo spazio, riempiendone il vuoto (e sia un colore anch'esso non astratto, ma vivo delle materie diverse da cui proviene)»⁶⁵.

Il perenne contrasto tra luci e ombre deve pervadere l'abitazione e, in questa tessitura continua, gli elementi posizionati sulle pareti, come quadri e tessuti, sono come incastrati e «vivono, per quanto è possibile, dentro e insieme alle cose e alle luci dell'arredamento; quasi tendono a diventare fulcri di direzioni, nodi di flussi, che vengono da tutta la struttura dello spazio [...]»⁶⁶.

Per Sottsass, dunque, l'arazzo e il tessuto diventano un mezzo per esprimere il contrasto tra i colori e tra luci e ombre, in modo da dare la massima espressività possibile ai raggi luminosi, con ombre profonde e misteriose, sia di giorno che di notte.

Nel 1955 vengono pubblicate le sue *Note sull'arredamento*⁶⁷, nelle quali afferma che la sua ricerca non si focalizza sull'arredamento concepito in sé e isolato dal contesto adiacente, ma piuttosto sulle relazioni, sulla distanza e sulla collocazione dei mobili all'interno di un ambiente, e soprattutto, sui materiali.

La coesione delle parti che formano l'insieme è data dal rapporto e specialmente da una certa coerenza tra i colori, i materiali e tra la tipologia di progettazione utilizzata. Ogni materiale utilizzato veniva concepito come un vettore sensoriale degno di essere posto al centro della progettazione.

Tutti esprimevano una funzione e un messaggio ben definiti e

65. E. Sottsass jr., *Dipinti moderni e sculture in un arredamento*, in "Domus", n. 313, 1955, pp. 35-37.

66. *ibid.*

67. v. Phillippe Thomé, Sottsass, Phaidon, London, New York, 2014

il tessuto, in linea con quanto precedentemente detto, grazie ai movimenti conferiti dalla sua struttura e dai riflessi di luce creati dalle fibre, dimostrava di essere per Sottsass un elemento fondamentale all'interno del suo arredamento ideale.

Questo ultimo punto, inerente ai giochi di chiaroscuro dati da luci e colori, collima perfettamente con il discorso di Ugo Scassa e con la raffinatezza e unicità artistica che lo contraddistinguono.

La scelta dell'arazzo, come tiene a sottolineare l'architetto Bilotta, ma in linea con il pensiero di molti altri artisti, risulta evidente, in quanto la trama e l'ordito che costituiscono l'opera, riescono a conferire una magnificenza e un'intensità emotiva inimitabile, andando inoltre ad amplificare e a impreziosire il messaggio originario.

Nonostante la lentezza produttiva, che per altro non viene considerata un difetto ma va anzi ad accrescerne il valore, l'arazzo riesce a rendere immediatamente comprensibile il contenuto dell'opera, sia quello posto in superficie, sia quello nascosto, poiché ha la capacità di far risaltare i dettagli della produzione pittorica, peculiarità che lo rende complesso nella struttura, ma puro e lineare nel significato.

Alcuni interessanti esempi della produzione arazziera di Scassa, che definiscono questo rapporto tra il significato concettuale e comunicativo dell'opera e l'opera fisica stessa, possono essere diverse trasposizioni dei dipinti di Corrado Cagli, come la serie *Carte* realizzata durante la fine degli anni cinquanta. L'aspetto su cui indagare risiede nella separazione tra l'immagine e la materia, in quanto questa serie vede l'eccezionale pennellata di Cagli che riesce a rendere realistico l'effetto della carta stropicciata, in linea al movimento dell'Arte Informale.

L'effetto di *trompe-l'oeil* del quadro, risulta ancora più stupefacente nella trasposizione in arazzo e questo, secondo la visione dell'artista, diventa un'immagine rivelatrice, evocatrice di una realtà profonda e atemporale. Il soggetto sembra affiorare direttamente dal supporto, grazie al chiaroscuro che Scassa ha saputo riportare all'interno dell'intreccio e che già nell'opera pittorica era un elemento fondamentale.

Un altro artista da citare all'interno di questo discorso è Alighiero Boetti che intorno agli anni '70 ha utilizzato l'arazzo per veicolare messaggi dal forte impatto sociale. Boetti, artista torinese, rinomato per essere uno degli esponenti maggiori

dell'Arte Povera, ha utilizzato l'arazzo per creare opere caratterizzate da un considerevole impatto espressivo.

Nel 1971 compie un viaggio in Afghanistan durante il quale rimane colpito dalle antiche tecniche della tessitura e del ricamo praticate dalle donne locali. Grazie alla loro sapiente maestria realizza tre serie di arazzi intitolate *Ricami*, *Mappe* e *Tutto*, opere concettuali con un'ironia vagamente Pop. La serie *Ricami* è composta da griglie in cui sono inserite delle lettere colorate che si combinano in parole e frasi che lo spettatore deve decifrare secondo una direzione di lettura che cambia da un'opera all'altra. Le frasi nascoste derivano da proverbi o citazioni, spesso inventate dallo stesso artista.

Le parole apparentemente semplici e disorganizzate sono il monito con il quale l'artista riflette su aspetti di carattere sociale, culturale, politico e linguistico. Inoltre, l'accostamento di tali parole innesta nell'osservatore emozioni contrastanti, portandolo a interrogarsi sul loro significato nascosto.

Il complesso dei centocinquanta arazzi intitolato *Mappe*, prodotto tra il 1971 e il 1994, raffigura l'insieme dei paesi del mondo, ognuno dei quali è rappresentato dai colori della propria bandiera. L'intenzione di Boetti è quella di illustrare l'andamento geopolitico mondiale nel corso del tempo. Il colore del mare che circonda gli Stati appare sempre diverso in quanto scelto dalle tessitrici che, non avendolo mai visto, lo inventano secondo il principio della casualità, molto caro all'artista.

L'ultima serie prodotta, *Tutto*, raffigura oggetti e simboli di uso quotidiano riuniti insieme per formare un intricato incastro di colori vivaci. Il messaggio che scaturisce da queste opere consiste nella volontà di indagare la duplice forma della natura umana attraverso parole contraddittorie e, spesso, apparentemente slegate. Inoltre, grazie ai colori accesi e alla tridimensionalità conferita dal tessuto, l'artista intende incanalare l'attenzione dello spettatore all'interno dell'opera e del suo significato che diventa accessibile solo in seguito a un'attenta lettura.

Boetti concepiva i suoi arazzi in quanto opere in grado di essere fruite in modo attivo, con le quali poter sviluppare una riflessione che andasse oltre il mero esercizio artistico per evolversi in una critica politico-sociale. Anche le opere di questo artista tendono a coniugare l'arte e la tecnica, producendo in tal modo manufatti tessili con un forte valore artistico-sociale⁶⁸.

68. v. l'Archivio Alighiero Boetti consultabile su <https://www.archivioalighieroboetti.it/libri-su-alighiero-boetti/>



Al giorno d'oggi l'arazzo non ha perso né queste funzioni, né tanto meno la sua forza comunicativa, che anzi viene ulteriormente amplificata. Un esempio potrebbe essere un progetto svolto ultimamente dall'Arazzeria Scassa per Cartier, la celebre maison di alta gioielleria e orologeria.

Bilotta racconta che l'incarico consisteva nella realizzazione di un arazzo, di notevoli dimensioni (circa 9 mq), che rappresentasse in chiave artistica e contemporanea il loro simbolo, ovvero la pantera, per andare ad allestire una nuova boutique a Madrid.

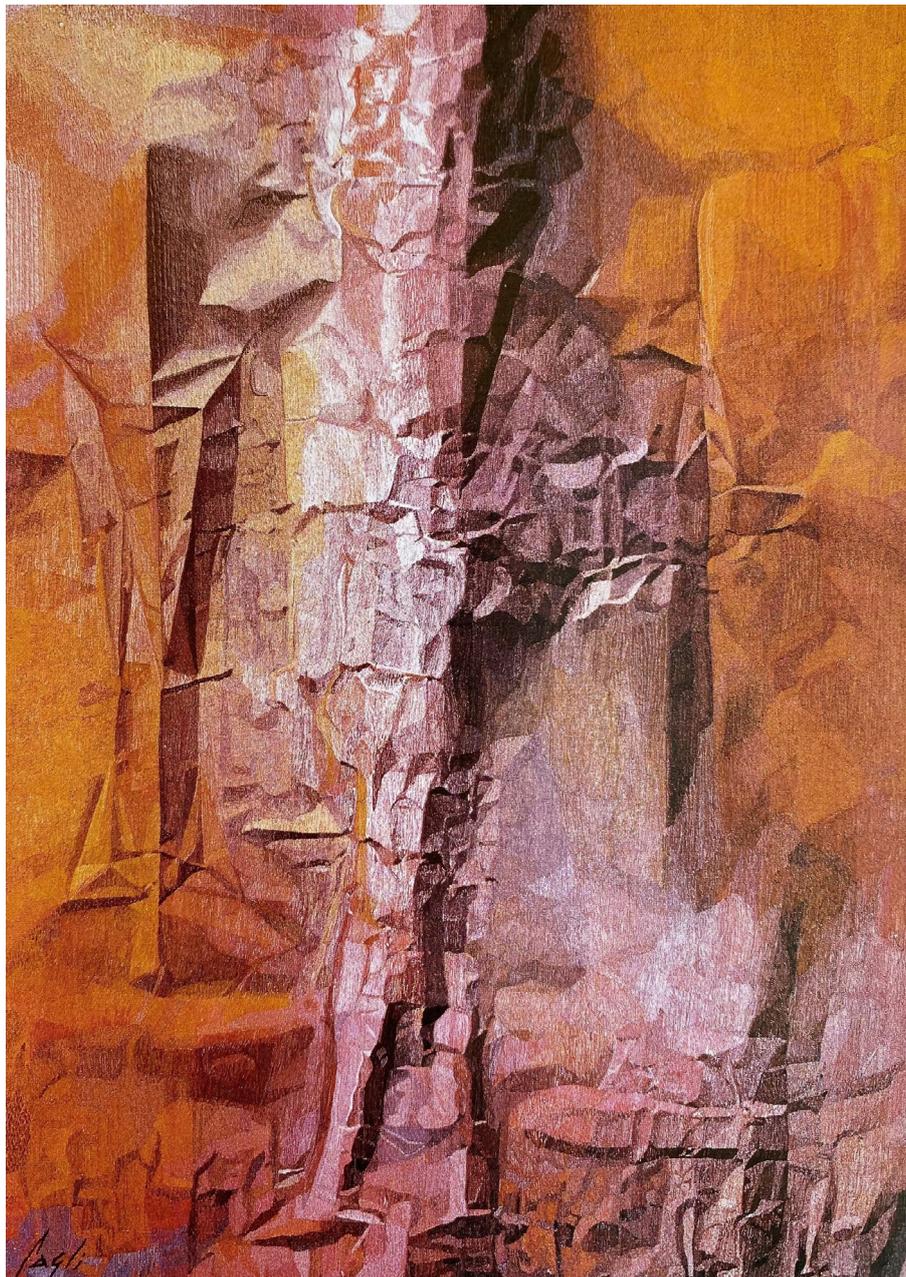
Oltre alla raffinatezza dell'opera, è necessario concentrarsi su due aspetti, il primo relativo al tempo impiegato per la tessitura e il secondo focalizzato sulla scelta effettuata dalla maison.

Per tessere questo imponente arazzo, il laboratorio astigiano aveva impiegato più di un anno, il tempo necessario per esprimere il loro know-how e creare un prodotto di qualità, che si nutre di lentezza e riflessione.

Tuttavia, l'elemento maggiormente interessante all'interno di questo discorso risulta essere il motivo per il quale Cartier abbia scelto proprio l'arazzo per decorare la sua boutique. Anche in questo caso è chiaro come questa esperienza nasca come un incontro tra le arti, poiché l'azienda crea un design che si snoda tra l'arte e la tecnica, esattamente come l'arazzo, ritenuta l'unica forma artistica in grado di esprimere in modo potente tutta la maestosità e la raffinatezza della maison. La forza comunicativa portata dall'arazzo, dimostrata concettualmente e concretamente, è stata convogliata in questo allestimento per poter esprimere inequivocabilmente la maestria, la storicità e il *savoir-faire* in fatto di design di lusso della maison francese⁶⁹.

(53) Alighiero Boetti, Senza titolo (Ricami), 1978 ca., ricamo su tela, 68 x 68 cm (54) Alighiero Boetti, Mappa, 1979-1985, ricamo su tela, 96 x 152 cm

69. Nel 2017 è stata allestita presso il Palazzo della Triennale di Milano la mostra *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane* curata da Moshe Tabibnia e Virginia Giuliano. La mostra espone più di cento opere tessili realizzate dalle principali manifatture italiane in collaborazione con i grandi artisti del secolo, molti dei quali sono stati trattati in questa sede.





**(55) e (56) da Corrado
Cagli, *Enigma del gallo* e
Enigma di Febo, arazzi,
250 x 160, 405 x 300**

6. L'Arte arazziera nel XXI secolo

6.1 ESEMPI DI ARAZZI E ARAZZIERI CONTEMPORANEI

L'Arazzeria Scassa detiene ancora oggi una posizione di rilievo nell'ambito dell'arte arazziera italiana e internazionale, tanto è vero che la sua attività non si è mai fermata e anche gli arazzi storici continuano ad essere richiesti da più parti per allestire mostre in Italia e all'estero.

Negli ultimi anni sono state avviate nuove sperimentazioni inerenti all'arte arazziera, benchè alcune di queste produzioni non possano essere considerate arazzi "tradizionali" poiché eseguite con tecniche diverse dal telaio ad alto liccio.

Scassa, attraverso la sua visione innovativa elaborata specialmente nel periodo del sodalizio con Ettore Sottsass e successivamente consolidata collaborando con altri artisti del Novecento, era riuscito a restituire all'arazzo moderno un valore, una funzione e un messaggio che si possono ritenere all'avanguardia all'interno del product e interior design.

L'arazzo del ventunesimo secolo continua ad essere un elemento d'arredo e una forma d'arte allo stesso tempo, intriso dei valori artistico-sociali dell'epoca contemporanea.

Il manufatto, grazie alla lentezza produttiva che lo caratterizza, può essere di sprone per le giovani generazioni a soffermarsi su di essa e a indagare la raffinatezza di ogni nodo tessuto, il quale nasconde un messaggio individuabile solamente dopo attenta riflessione.

Risulta quindi interessante procedere con un breve excursus inerente all'eredità attuale di una delle più antiche forme d'arte.

La 59esima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2022, intitolata *Il latte dei sogni*,⁷⁰ ha ospitato diversi esempi internazionali inerenti all'arte arazziera, ognuno dei quali caratterizzato da un messaggio e da un forte legame con il luogo di appartenenza degli artisti. Il nome dell'esposizione si ispira all'omonimo libro per bambini di Leonora Carrington, scrittrice e artista vicina al surrealismo.

La Biennale propone una divisione del percorso espositivo in tre

70. v. Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/59-esposizione>

71. v. M. Weisburg nel suo abstract di presentazione dell'artista, *Igshaan Adams*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/igshaan-adams>

72. v. M. Weisburg, *Zhenya Machneva*, Biennale Arte 2022 <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/zhenya-machneva>

aree tematiche, la rappresentazione dei corpi e le loro metamorfosi, la relazione tra individui e tecnologie e il legame tra il corpo e la Terra. Questi argomenti derivano dall'attuale situazione di precarietà che accumuna i popoli dell'intero pianeta indagando quindi su una possibile vita senza l'essere umano.

Viene messo in discussione l'antropocentrismo che da sempre ha caratterizzato l'uomo bianco occidentale, sostituendolo con visioni differenti legate alla permeabilità e all'ibridazione.

Qui di seguito si espone un focus su alcune opere in tessuto realizzate da sei artisti internazionali presenti alla Biennale d'Arte del 2022.

Igshaan Adams⁷¹ (1982) è un artista e designer originario di Bonteheuwel, un sobborgo di Città del Capo. I suoi arazzi, di notevoli dimensioni, sono ispirati ai pattern geometrici dei pavimenti in linoleum presenti nelle abitazioni della città natale. Nella tessitura si ritrovano testimonianze legate alle tradizioni del suo popolo. Gli arazzi sono cuciti con frammenti di legno, plastica, perline, conchiglie, filo e corda, materiali utilizzati nelle attività di commercio e legati all'ambiente dell'Africa postcoloniale.

In alcune opere traspone particolari tipi di movimento, attingendo alle "linee del desiderio", ovvero i percorsi improvvisati utilizzati nel periodo dell'Apartheid per collegare le comunità che il governo voleva tenere forzatamente separate. Con gli arazzi presentati ne *Il latte dei sogni*, Adams si ispira alle linee collocate tra la stazione ferroviaria di Bonteheuwel ed Epping, zona in cui molte persone andavano a cercare lavoro. L'opera quindi intende trasformare questi percorsi nati da una situazione di profonda sofferenza sociale, in un segno edificante di gioia collettiva.

Gli arazzi dell'artista russa Zhenya Machneva⁷² offrono una visione distorta in un universo misterioso e sconcertante riguardo ad alcune tematiche che avrebbero dovuto rendere economicamente prospera l'Unione Sovietica.

L'artista nelle sue opere mette a confronto alienanti immagini di stabilimenti produttivi abbandonati, paesaggi industriali e vecchi dispositivi meccanici con il presente mondo digitale. In questo caso viene contrapposta la lentezza produttiva dell'arazzo alla velocità e all'efficienza delle tecnologie contemporanee.

Opere come *Elephant Head*, *Portrait*, *Totem* e *A Dog*, per esempio, affrontano la tematica di una tecnologia dominata dalla logica che viene messa in discussione da esseri umani e animali.

Un terzo esempio significativo viene portato dalle opere dell'artista tunisina Safia Farhat⁷³ (1924-2004).

I suoi arazzi evocano un messaggio legato al gesto della tessitura inteso come espressione riformista della propria epoca e abbattendo i confini tra arte, artigianato e design rivelano la profonda innovazione che caratterizza questi manufatti.

«La strumentalizzazione del mezzo da lei operata viene interpretata come un omaggio modernista a una tradizione fondata sul lavoro delle donne. Combinazione di audaci motivi geometrici, colori accesi e motivi figurativi tessuti con lane tinte e filate a mano, *Gafsa & ailleurs* attinge alle tradizioni artigianali tunisine a cui le donne dell'interno meridionale del Paese hanno dato vita. Mescolando diversi spessori e trame, l'imponente dittico tridimensionale assume una qualità simile al collage, e raffigura un paesaggio verdeggiante, punteggiato da un cavallo al galoppo che sembra catapultarsi verso un terreno fantastico di forme astratte. Fondendo il mondo naturale con quello immaginato, tecniche antiche con nuove applicazioni, *Gafsa & ailleurs* è una proiezione postcoloniale indirizzata al futuro e un cenno al passato culturale di Farhat»⁷⁴.

L'artista e cantautrice cilena Violeta Parra⁷⁵ (1917-1967) intorno agli anni sessanta comincia a realizzare le *arpilleras*, una serie di monumentali arazzi che sicuramente costituiscono il corpus più complesso della sua produzione. Tali opere tessute traggono ispirazione dall'arte precolombiana e rappresentano con forte pathos eventi storici e festività tradizionali inerenti alla cultura cilena. Gli arazzi sono caratterizzati da spesse cuciture in lana, scampoli di macramè e trecce di tessuto, elementi che conferiscono tridimensionalità ai suoi soggetti.

Charlotte Johannesson⁷⁶ (1943) è un'artista svedese che durante gli anni sessanta ha fondato Malmo, un atelier di tessitura che realizza opere mediante le fibre ottenute dalla pianta di Cannabis, droga prediletta in quel periodo dominato dalla controcultura. Le tematiche inizialmente affrontate riguardavano ingiustizie socio-politiche. In seguito si orienterà verso argomenti legati alla tecnologia, come il soggetto del suo arazzo intitolato *Computer Mind*, presentato alla Biennale, in cui si osserva una figura collegata a un computer mediante il sistema nervoso. L'elemento maggiormente innovativo è costituito dalla fusione tra le antiche tecniche della tessitura e la ricerca sperimentale

73. v. M. Weisburg, *Safia Farhat*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/safia-farhat>

74. *ibid.*

75. v. S. Mudu, *Violeta Parra*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/violeta-parra>

76. v. L. Cuniberti, *Charlotte Johannesson*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/charlotte-johannesson>

77. v. M. Weisburg, *Britta Marakatt-Labba*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/britta-marakatt-labba>

78. v. R. Salerno, *Le forme e i colori della barriera corallina nei tappeti di Vanessa Barragao*, Elle Decor, 2018, <https://www.elledecor.com/it/design/a25459059/tappeti-vanessa-barragao/>

(57) e (58) Vanessa Barragão, arazzo

delle tecnologie informatiche, connubio che rende le opere di Johannesson sempre all'avanguardia.

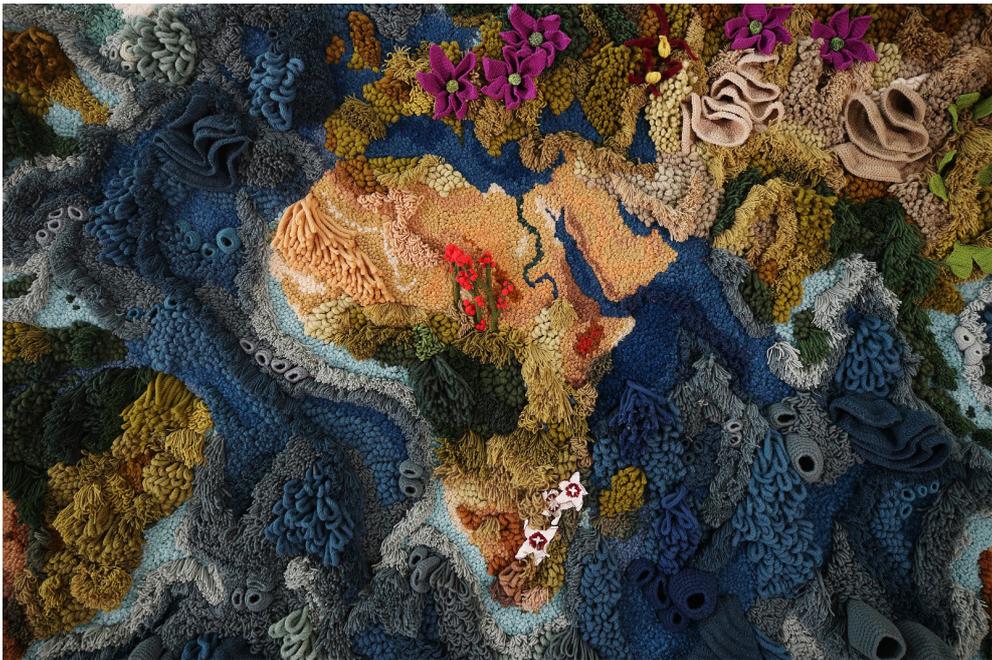
Una seconda artista svedese presenta alla mostra le sue opere tessute. Si tratta di Britta Marakatt-Labba⁷⁷ (1951), originaria di Sàpmi, uno dei territori più settentrionali del pianeta e patria della tribù indigena dei Sami. Le opere vengono intrecciate con sottili fili di lana, seta e lino su tele bianche che creano un notevole contrasto cromatico mettendo in risalto i suoi soggetti. *Milky Way* e *In the Footsteps of the Stars*, entrambi realizzati nel 2021 rappresentano immagini bidimensionali dei planisferi, nelle quali vengono evocate raffigurazioni di piante, animali, stelle e figure umane che indossano i tradizionali copricapi rossi della tribù Sami. Rendere noti al pubblico gli elementi tipici della sua terra permette di connettere nel presente questa antica cultura con il resto del mondo.

Ogni arazziere, attraverso le proprie opere, comunica un messaggio diverso, spesso legato a esperienze di vita pregresse. Il tema ricorrente non si trova tanto nel soggetto rappresentato, quanto nella portata della forza comunicativa utilizzata. L'impeto comunicativo che caratterizza l'arazzo rimane tuttora lo stesso del passato, si arricchisce solamente dei valori e delle tematiche contemporanee, continuando a rispecchiare l'epoca in cui viene realizzato.

Da alcune ricerche è emerso che una delle numerose caratteristiche che accomuna gli arazzieri contemporanei è quella di concentrarsi sulla sostenibilità, tema che viene declinato in diverse forme. I tessuti vengono sempre prodotti in grandi quantità, spesso superiori all'effettivo materiale necessario. Tale condizione porta alla formazione di ingenti quantità di scarto che in molti casi viene recuperato se i filamenti non sono stati compromessi.

La designer portoghese Vanessa Barragão⁷⁸, per esempio, utilizza materiali di scarto provenienti dalle fabbriche tessili, con i quali realizza i suoi arazzi tramite un processo di upcycling. I soggetti rappresentati indagano in chiave artistica la biodiversità dei fondali oceanici. La funzione dei suoi manufatti è quella di portare alla luce l'importanza e la bellezza di questi organismi attraverso tessuti di recupero che quindi non provengono da nuove produzioni.

Un secondo esempio virtuoso può essere rappresentato dalla



6.1 Esempi di arazze e arazzieri contemporanei

- 79.** v. Arazzi
Contemporanei,
i-Mesh, <https://it.i-mesh.eu/projects/contemporary-tapestry-collection>
- 80.** v. L. Cocciolillo,
Arazzi contemporanei. Una collettiva a Roma, Artribune, 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/01/mostra-arazzi-contemporary-cluster-roma/>

(59), (60) e (61) arazzi realizzati con le fibre I-Mesh

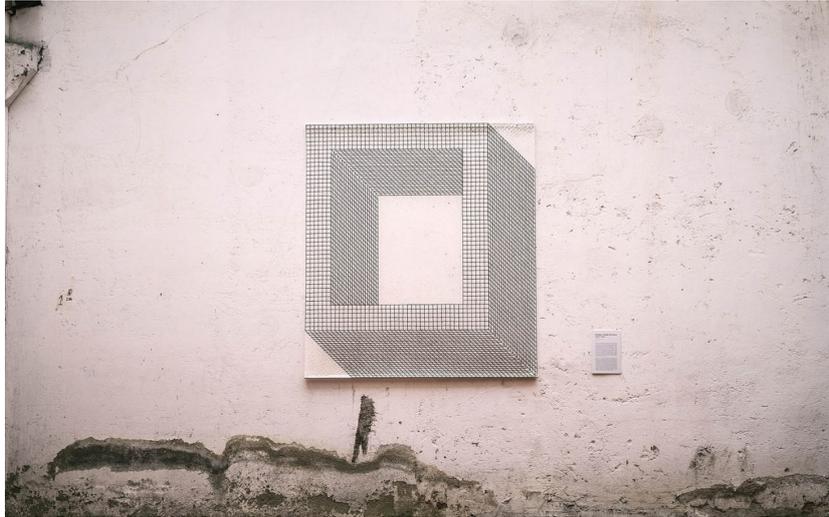
collezione di arazzi contemporanei di Alberto Fiorenzi presentata alla Design Week di Milano nel 2018.

Fiorenzi è il fondatore di i-Mesh⁷⁹, azienda italiana produttrice del tessuto omonimo, noto per essere tecnologico, sostenibile e riutilizzabile all'infinito.

Le fibre, di natura minerale, vengono realizzate in modo personalizzato, senza scarti di produzione e viene solitamente impiegato per facciate, coperture, complementi, schermi e pareti divisorie. Queste caratteristiche rendono i-Mesh un tessuto idoneo agli architetti e designer che mirano a un'edilizia più sostenibile, sia indoor che outdoor. L'intuizione di Fiorenzi è stata quella di estrapolare il tessuto dalla mera performance tecnica per riconvertirlo in una forma con la quale poter ottenere meravigliose opere artistiche.

Nel 2020 è stata allestita la mostra *Arazzi contemporanei*⁸⁰ presso la galleria Contemporary Cluster di Roma nella quale sono state esposte opere di artisti e architetti quali Cristiano Toraldo Di Francia, Migliore + Servetto Architects, Ippolito Fleitz Group – Identity Architects, Alberonero, Graphics Surgery, Rona Meyuchas Koblenz, Pierpaolo Pitacco, Marco Ferreri, Giovanna Latis, Lis Beltran & Alberto Lievore.

La sostenibilità sembra quindi essere un nuovo scopo dell'arazzo contemporaneo, interpretata dai designer sia come sfida ma anche come necessità. Questa nuova lettura rende l'opera tessuta un manufatto nel quale continuano ad essere intrisi i valori della società in cui è collocato. L'arazzo e gli arazzieri si evolvono nel tempo e, attraverso tale cambiamento, è possibile affermare che l'opera tessuta diventi una chiave di lettura dell'epoca in cui viene realizzata e, inserita all'interno di un arredamento, sprigioni i valori artistici, sociali e ora ambientali della contemporaneità.



6.1 Esempi di arazzi e arazzieri contemporanei

6.2 LA NECESSITÀ DI TRAMANDARE L'ARTE ARAZZIERA

Durante una recente conversazione con Massimo Bilotta, attuale direttore artistico dell'Arazzeria Scassa, è emersa l'esigenza di tramandare il patrimonio artistico e culturale di Ugo Scassa alle nuove generazioni di artisti. Per diffondere tale patrimonio l'11 luglio 2022 è stata inaugurata, presso la Sala Napoleonica dell'Accademia di Belle Arti di Brera, la mostra *Alto Liccio – L'arazzo tra passato, presente e futuro*⁸¹, frutto del workshop svolto dagli studenti della scuola di decorazione di Brera presso il laboratorio dell'Arazzeria Scassa di Asti. In tale occasione gli studenti hanno potuto apprendere la tecnica di tessitura dell'alto liccio e produrre autonomamente i loro arazzi con i telai presenti all'interno dell'arazzeria. Queste virtuose sperimentazioni potrebbero essere un primo piccolo passo verso l'istituzione di una vera e propria scuola dell'arte arazziera, in cui concentrare i metodi e le tecniche utili per la realizzazione di tessuti d'arazzo e tessuti d'arredamento. Da alcune ricerche effettuate non è emersa la presenza sul territorio italiano di scuole che prevedano l'insegnamento dell'arte arazziera, si registrano invece diversi laboratori di eccellenza la cui attività si esplica per lo più nel campo del restauro e della manutenzione dei manufatti tessili. A tale proposito può essere utile ricordare l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e il laboratorio di restauro degli arazzi al Quirinale, mentre per restare in Piemonte si segnala il Centro Conservazione e Restauro di Venaria Reale. Un tentativo in tal senso venne effettuato proprio ad Asti nel 2000 in occasione della mostra *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*.

Ugo Scassa e l'allora Presidente della Provincia di Asti firmarono un importante Protocollo d'Intesa per la costituzione di un museo⁸² di rilevanza regionale e di una scuola professionale per la formazione di giovani da avviare all'attività di produzione e restauro di arazzi. Purtroppo, ad oggi, il sogno di Scassa non si è ancora realizzato. Va ancora ricordato, a tale proposito, che l'utilizzo del telaio ad alto liccio è una pratica sempre meno conosciuta e che sarebbe pertanto fondamentale insegnarne le basi tecniche. Le innovazioni in qualsiasi epoca e in ogni forma d'arte e di design non possono nascere e svilupparsi se non si apprende dal passato la tecnica dei predecessori.

81. S. Nannicola, *Alto Liccio - L'arazzo tra passato, presente e futuro*, Manfredi Edizioni, Imola, 2022.

82. A tal proposito è stata proposta l'ipotesi di un possibile allestimento del Museo degli Arazzi Scassa presso le sale di Palazzo Ottolenghi di Asti. Vedasi Mallamace Laura, *Il riuso dell'edilizia storica ai fini culturali nella città di Asti. La collezione "Arazzi Scassa" e lo studio progettuale per la nuova collocazione del museo*. [tesi di laurea] Politecnico di Torino, facoltà di Architettura, 2018.

Conclusione

CONCLUSIONE

A fronte delle riflessioni effettuate all'interno dell'elaborato è emerso che l'arte arazziera non deve essere certamente considerata un retaggio del passato né tanto meno confinata ad esso, poiché esempi molto significativi hanno dimostrato il contrario. Nel corso del XX secolo artisti e designer hanno riscoperto le potenzialità dell'arazzo, trovandone nuove modalità di interpretazione e riportandolo così nuovamente in auge.

Fra questi vi è senz'altro la figura di Ugo Scassa che ha dato origine a raffinati esempi di arazzi contemporanei.

Inoltre la sua collaborazione con Sottsass ha reso l'arazzo un elemento di design, attribuendogli funzioni, valori e un'estetica completamente rinnovati. Con l'apporto del designer l'opera tessuta è diventata un elemento imprescindibile dall'arredamento moderno, in quanto la sua matericità, i colori e l'effetto chiaroscurale che produce rendono viva la stanza, arricchendo lo spazio e donandogli tutte le caratteristiche necessarie per giungere all'idea moderna di abitare. In ultima analisi è emerso quanto l'arazzo rappresenti la società, i suoi cambiamenti e i suoi valori, assumendo il ruolo di portavoce del periodo storico in cui viene realizzato. In ogni nodo tessuto permane l'essenza di ogni epoca il cui messaggio rimarrà nel tempo.

L'impossibilità di accedere all'archivio Scassa ha posto inevitabilmente un limite all'obiettivo prefissato, quello di scandagliare i rapporti tra l'arazziere e gli artisti con i quali collaborava, la gestione degli incarichi e l'evoluzione progettuale delle opere stesse.

Infine, poter mettere a confronto il suo archivio personale con quello di Ettore Sottsass presente al CSAC di Parma avrebbe rafforzato ulteriormente, anche con materiali inediti, il rapporto anche di amicizia e di stima che certamente si era instaurato nel periodo del loro fruttuoso sodalizio.

Elenco immagini

ELENCO IMMAGINI

(1) Scatto personale effettuato presso l'Arazzeria Scassa, su concessione dell'archietto Massimo Bilotta.

(2) A. Rocco, T. Balduzzi (a cura di), *Asti. Città degli arazzi*, Fondazione Asti Musei, Palazzo Mazzetti, Arthemisia Books, 2021, p.96.

(3) A. Rocco, T. Balduzzi (a cura di), *Asti. Città degli arazzi*, Fondazione Asti Musei, Palazzo Mazzetti, Arthemisia Books, 2021, p.34.

(4) <http://www.gallerianazionalemarche.it/arazzi/>, http://www.gallerianazionalemarche.it/wp-content/uploads/2021/03/GMTT-480_EKTA-18890_Photo-Philippe-S%C3%A9bert-1.jpg

(5) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p. 23.

(6) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p. 39.

(7) L. Nosenzo, *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*, arabAFenice, Boves, 2010, p. 58.

(8) <https://www.arazzeriascassa.it/collezioni>

(9) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p. 35.

(10) A. Rocco, T. Balduzzi (a cura di), *Asti. Città degli arazzi*, Fondazione Asti Musei, Palazzo Mazzetti, Arthemisia Books, 2021, p.25.

- (11) L. Nosenzo, *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*, arabAFenice, Boves, 2010, p. 139.
- (12) L. Nosenzo, *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*, arabAFenice, Boves, 2010, p. 74.
- (13) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p.46.
- (14) L. Nosenzo, *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*, arabAFenice, Boves, 2010, p. 24-25.
- (15) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p.47.
- (16) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p.18.
- (17) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p.81.
- (18) D. Avanzo, S. Cincotti (a cura di) *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo. L'Arazzeria Scassa e l'arte del '900*, Milano, Skira, 2018, p. 159. Catalogo della mostra che si è tenuta a Palazzo Zaguri a Venezia.
- (19) D. Avanzo, S. Cincotti (a cura di) *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo. L'Arazzeria Scassa e l'arte del '900*, Milano, Skira, 2018, p. 161.
- (20) D. Avanzo, S. Cincotti (a cura di) *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo. L'Arazzeria Scassa e l'arte del '900*, Milano, Skira, 2018, p. 163.
- (21) D. Dardi, V. Pasca, *Manuale di storia del design*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p.86.
- (22) <https://triennale.org/archivi-triennale/10>

(23), (24) *Allestimento per il mobile singolo alla Triennale*, in "Domus", n. 300, 1954, p. 59.

(25), (26) Phillippe Thomé, *Sottsass*, Phaidon, London, New York, 2014, p. 79.

(27), (28) Pier Carlo Santini, *Introduzione ad Ettore Sottsass jr*, in "Zodiac", 11, 1963, p. 96-97.

(29), (30) Pier Carlo Santini, *Introduzione ad Ettore Sottsass jr*, in "Zodiac", 11, 1963, p. 92.

(31), (32), (33) Hans Höger, *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Wasmuth, Berlin, 1993, p. 29.

(34), (35), (36) Ettore Sottsass jr., *Esporre tappeti*, in "Domus", 303, 1955, pp. 38-39.

(37), (38) Hans Höger, *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Wasmuth, Berlin, 1993, p. 29.

(39), (40) E. Sottsass jr., *Dipinti moderni e sculture in un arredamento*, in "Domus", n. 313, 1955, pp. 37-40.

(41) Hans Höger, *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Wasmuth, Berlin, 1993, p. 71.

(42) Hans Höger, *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Wasmuth, Berlin, 1993, p. 31.

(43) Ettore Sottsass jr arch, *Interni a Milano*, in "Domus", 362, 1960, pp. 29-36.

(44) Pier Carlo Santini, *Introduzione ad Ettore Sottsass jr*, in "Zodiac", 11, 1963, p. 92.

(45), (46), (47), (48) *Una serie di tavolini di ferro e ottone*, in "Domus", 341, 1958, pp. 50-51.

(49), (50) L. Pesapane, *Ettore Sottsass jr. Arazzi, tappeti e tessuti 1947-1957*, in "Casabella" 746, 2006, pp. 95-97.

(51) Phillippe Thomé, *Sottsass*, Phaidon, London, New York, 2014, p. 111.

(52) D. Dardi, V. Pasca, *Manuale di storia del design*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p.74.

(53), (54) Archivio Alighiero Boetti, consultabile al sito <https://www.archivioalighieroboetti.it/>

(55), (56) E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000, p.25.

(57), (58) L. Trombetta, *I paesaggi all'uncinetto di Vanessa Barragao*, Living Corriere, 2019, <https://living.corriere.it/design/product-design/vanessa-barragao-textile-designer-portoghese-tappeti-arazzi-ecosostenibili/>, foto your.heathrow.com

(59), (60),(61) *Arazzi Contemporanei*, i-Mesh, <https://it.i-mesh.eu/projects/contemporary-tapestry-collection>

Fonti bibliografiche e sitografia

FONTI BIBLIOGRAFICHE E SITOGRAFIA

FONTI BIBLIOGRAFICHE

D. Avanzo, S. Cincotti (a cura di) *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo. L'Arazzeria Scassa e l'arte del '900*, Milano, Skira, 2018.

F. Bulegato, M. Scotti, *La produzione grafica di Ettore Sottsass jr. nell'Archivio della Fondazione Giorgio Cini, 1940-53* in A. Filippini, L. Fiorucci, G. Levi, M. Piccioni (a cura di), *Ceramica e arti decorative del Novecento - n. X*, Zerotre Edizioni, Verona, 2022.

E. Danese, *L'arte al telaio. L'Arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 2000.

D. Dardi, V. Pasca, *Manuale di storia del design*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

Allestimento per il mobile singolo alla Triennale, in "Domus", n. 300, 1954.

H. Hoyer, *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Wasmuth, Berlino, 1993.

L. Mallamace, *Il riuso dell'edilizia storica ai fini culturali nella città di Asti. La collezione "Arazzi Scassa" e lo studio progettuale per la nuova collocazione del museo* [tesi di laurea] Politecnico di Torino, facoltà di Architettura, 2018.

S. Nannicola, *Alto liccio - L'arazzo tra passato, presente e futuro*, Manfredi Edizioni, Imola, 2022.

L. Nosenzo, *Gli arazzi nelle vigne. Storia dell'Arazzeria Scassa*, arabAFenice, Boves, 2010.

L. Pesapane, *Ettore Sottsass jr. Arazzi, tappeti e tessuti 1947-1957*, in "Casabella" 746, 2006.

G. Ponti, *Arazzi*, in "Domus", n. 101, 1936.

A. Rocco, T. Balduzzi (a cura di), *Asti. Città degli arazzi*, Fondazione Asti Musei, Palazzo Mazzetti, Arthemisia Books, 2021.

E. Sottsass jr, *Esporre tappeti*, in "Domus", n. 303, 1955.

E. Sottsass jr., *Dipinti moderni e sculture in un arredamento*, in "Domus", n. 313, 1955.

P. Thomé, *Sottsass*, Phaidon, London, New York, 2014

M. Viale Ferreo, *Arazzi italiani*, Electa, Milano, 1961.

M. Viale Ferrero, *Arazzieri alla Certosa*, in *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Asti, 1966.

F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.

SITOGRAFIA

Archivio Alighiero Boetti, consultabile al sito
<https://www.archivioalighiero-boetti.it/>

Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/59-esposizione>

L. Cociolillo, *Arazzi contemporanei. Una collettiva a Roma*, Artribune, 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/01/mostra-arazzi-contemporary-cluster-roma/>

L. Cuniberti, *Charlotte Johannesson*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/charlotte-johannesson>

Bauhaus, Domus Web, <https://www.domusweb.it/it/movimenti/bauhaus.html>

Ettore Sottsass jr., Domus Web, <https://www.domusweb.it/it/progettisti/ettore-sottsass-jr.html>

Arazzi Contemporanei, i-Mesh, <https://it.i-mesh.eu/projects/contemporary-tapestry-collection>

S. Mudu, *Violeta Parra*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/violeta-parra>

R. Salerno, *Le forme e i colori della barriera corallina nei tappeti di Vanessa Barragão*, Elle Decor, 2018, <https://www.elledecor.com/it/design/a25459059/tappeti-vanessa-barragao/>

M. Weisburg *Igshaan Adams*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/igshaan-adams>

M. Weisburg, *Safia Farhat*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/safia-farhat>

M. Weisburg, *Zhenya Machneva*, Biennale Arte 2022 <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/zhenya-machneva>

M. Weisburg, *Britta Marakatt-Labba*, Biennale Arte 2022, <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/britta-marakatt-labba>

