

*A Jacqueline Vodoz e Bruno Danese
che hanno reso indimenticabili molti
incontri*

*To Jacqueline Vodoz and Bruno
Danese who made so many meetings
unforgettable*

*... quando si vivono le domande,
forse, piano piano, si finisce,
senza accorgersene,
col vivere dentro alle risposte
celate in un giorno che non sappiamo.*

*Live the questions now.
Perhaps you will then gradually,
without noticing it,
live along some distant day
into the answer.*

Rainer Maria Rilke, 1903

**Grazie Marco
Luciano e Umberto**

Renata Bonfanti: tessere la gioia

- 12 Renata Bonfanti: tessere la gioia /
Weaving Joy**
- 24 Antologia di disegni e testi /
Drawings and Texts Anthology**
- Opere / Works**
- 48 Annodati / Knotted**
- 56 Algeria**
- 64 Normandia**
- 70 Bengala**
- 76 Fiandre**
- 80 Arazzi / Tapestries**
- 88 Biografia narrata / Narrated Biography**
- 102 Renata Bonfanti e il Compasso d'Oro 1962 /
Renata Bonfanti and the Compasso d'Oro 1962**
- 110 Bibliografia essenziale /
Essential Bibliography**

Sommario / Index

Sebbene sia stata lei, in un tempo ancora abitato da divinità in lotta, la prima di cui si narra l'abilità al telaio, Penelope c'entra assai poco in questa storia. Certo, la virtuosa moglie di Ulisse tesseva con grande abilità e sapeva che, tessendo, avrebbe fermato il tempo, ma faceva difetto di un attributo fondamentale: la gioia. Forse la gioia è, per l'arte della tessitura, una possibilità più recente? Forse bisognava aspettare che le donne scegliessero spontaneamente di sedersi al telaio e non fossero ad esso incatenate? A noi in realtà importa soltanto che, millenni dopo, Renata (Bonfanti) – è di lei che andremo a raccontare, e non della regina di Itaca – non abbia mai smesso di provare gioia nel tessere. Anzi, all'inizio della sua storia, che coincide con la ricostruzione post-bellica, Renata ha dovuto combattere perché questo suo sogno potesse realizzarsi: l'Italia, come si sa patria di santi, poeti e navigatori, ma anche di artigiani dotati di un'antica maestria, era assai poco propensa a considerare la tessitura un mestiere d'arte. Anche se telai molto antichi continuavano a produrre meravigliosi lampassi e broccati, l'aggiornamento figurativo era limitato e, caso mai, concerneva i tessuti, molto meno i tappeti. Erano diffusi allora solamente tappeti artigianal-regionali, piuttosto ripetitivi e di formato relativamente piccolo, e, per le classi abbienti, manufatti di importazione, dalla Francia, dalla Persia o dal lontano Oriente. Per questi motivi la scelta di Renata di occuparsi del tappeto fu una scelta anomala. Molto probabilmente se suo padre non fosse stato Francesco Bonfanti, il celebre architetto proto-razionalista, amico personale di Gio Ponti e anima urbanistica della città tessile di Valdagno (la patria dinastica dei Marzotto), questo sogno non si sarebbe concretizzato, rimanendo appunto soltanto un sogno.

E invece Renata non demorde: sebbene duramente provata nel fisico da una malattia infantile, va a studiare a Venezia, all'Istituto Statale d'Arte, con Anna Fredrika Karolina Akerdahl, moglie di Guido Balsamo Stella. Un dato questo su cui merita soffermarsi: la Akerdahl, nata a Stoccolma nel 1879, non era solamente pittrice e grafica, ma anche artista tessile. Prima di giungere a Venezia, aveva frequentato i centri di produzione della Secessione ed era coinvolta nel dibattito sull'artigianato artistico. Probabilmente è grazie alla Akerdahl che Renata scopre una diversa realtà per la tessitura, quella nordica, e, scelta nient'affatto comune per il periodo, decide di partire alla volta della lontana Norvegia per perfezionarsi con Else Halling. La Halling seguiva, ai tempi, un percorso assolutamente autonomo, recuperando e attualizzando gli antichi stilemi della tradizione nazionale. Il suo impegno creativo, caratteristica che sarà importante per Renata, si divideva equamente tra arazzi e tappeti e, dopo la seconda guerra mondiale, si muoveva anche in campi decisamente non figurativi. In Norvegia Renata apprende moltissimo: non solo le tecniche, ma soprattutto il ruolo e le potenzialità di un'artista tessile. Vorrei aggiungere di un'artista DONNA perché, sebbene da sempre la tessitura sia stata considerata appannaggio

RENATA BONFANTI: TESSERE LA GIOIA

femminile, era l'arte in se stessa a essere ritenuta, ancora a quel tempo, sostanzialmente maschile.

Rientrata in Italia, Renata Bonfanti si trova piuttosto isolata: la prima pubblicazione, in "Domus" nel 1955, presenta una sua opera, assieme a quelle di alcune artiste finlandesi, incredibilmente titolando *Una serie di tappeti scandinavi*. Ma, anche se non specificatamente rispetto alla tessitura, l'ambiente italiano del progetto è in realtà pronto al grande salto verso la modernità. Le *Biennali di Venezia*, le *Triennali di Milano*, la "Domus" di Gio Ponti, cui aggiungiamo, pensando nello specifico alla Bonfanti, il sodalizio intellettuale con Bruno Munari e con Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, costituiscono una rete mai eguagliata di dibattito e innovazione. A mettere in connessione la Bonfanti con i Danese sarà Licisco Magagnato, tramite Franco Meneguzzo, pittore e ceramista, nato a Valdagno come Bruno Danese e co-fondatore della DEM, la piccola azienda artigianale che precede cronologicamente la Danese vera e propria. Insomma Renata, nonostante il suo carattere dolcemente schivo, viene a trovarsi al posto giusto nel momento giusto. Si sente inizialmente più vicina all'Informale, corrente artistica adatta a esprimere la tragedia della seconda guerra, che non all'Astrattismo (vedremo però che giungerà, ben presto, a una sorta di astrazione poetica). Lavora in questo primo periodo a manufatti annodati a pelo alto cui grandi "macchie", sovente tono su tono, conferiscono una matericità pittorica (in famiglia venivano ironicamente denominati "i peloni"). Questi tappeti sono vere e proprie opere posate a terra (anche se Renata non lo ammetterà mai, anzi rifiuterà esplicitamente questa interpretazione). Fisicamente e metaforicamente "pesanti", molto presenti, trovano una perfetta collocazione negli interni milanesi dell'epoca, abbinandosi ai panni melanzana, bordeaux, senape che tappezzano poltrone e divani, ai carabottini di legno di palissandro, alle scorrevoli *modernfold*, alle opere di Crippa o di Chighine (quest'ultimo, per inciso, vince il premio Marzotto, a Valdagno, proprio nel 1954). L'illuminata borghesia milanese è fermamente decisa a superare la dolorosa memoria del passato e dà quindi credito a un gruppo di giovani architetti (tra essi Gianfranco Frattini, Ico Parisi, Angelo Mangiarotti, Sergio Asti, Roberto Menghi, Sergio Mazza) affinché costruiscano un'idea di interno più consona alla vita "moderna" e appunto capace di lenire le ferite della guerra.

Gli architetti di cui sopra comprendono che i tappeti della Bonfanti non possono costituire una scelta casuale (e a posteriori), ma tendono piuttosto a creare una comunione spirituale di intenti che considera lo spazio, la luce, gli arredi come una totalità. A questo proposito dice Alberto Rosselli nel 1961 che la "Bonfanti ha la costanza di prestare attenzione non solo alla propria arte, ma all'ambiente che deve accoglierla e giustificarla". È l'intera città di Milano a essere in pieno fermento creativo. In particolare la galleria Danese, in piazza San Fedele, è il luogo ideale per vedere,

e comprare, gli oggetti assoluti di Bruno Munari (nel 1957 il portacenere *Cubo* inventa una tipologia che fa impallidire decenni di “piattini”, in ceramica o vetro, adattati all’uso) e di Enzo Mari (del 1958 sono le sue *Putrelle*, pesanti trafilati in ferro proposti, apriti cielo!, come fruttiere). Renata espone da Danese proprio nel 1959 (con presentazione di Gio Ponti e allestimento di Franco Meneguzzo) e ancora nel 1961 (con presentazione di Alberto Rosselli e allestimento di Enzo Mari).

Sarà proprio Mari a disegnare il logo che accompagnerà tutta la vita lavorativa di Renata e ancora oggi rappresenta il laboratorio di Mussolente. Si tratta di un quadrato ruotato di 45 gradi che ne contiene un altro, più piccolo: la figura è composta da righe parallele e perpendicolari (trama e ordito?), forse a rappresentare schematicamente l’arte del tessere. Tuttavia è con Bruno Munari che Renata svilupperà, rapidamente, un rapporto speciale. Lo schivo maestro, 32 anni più anziano della giovane “tessitrice”, la prende a benvolere e, caso rarissimo, la coinvolge in alcuni progetti. Nella serie dei *Sottovasi* (la medesima tipologia e le stesse dimensioni sviluppate, nel 1962, con “variazioni materiche”) uno, composto da sottili cannuce di malacca accostate, viene “tenuto insieme” da una tessitura della Bonfanti che sborda sui lati. Un oggetto in cui fragilità è senz’altro sinonimo di bellezza.

Il secondo intervento di Renata su opere di Munari è ancora più impattante: la lampada da tavolo Bali, progettata nel 1958, monta usualmente, su una base in multistrati, una leggera struttura in tondini di ottone su cui viene calzata una guaina in PVC opalescente. Ebbene Renata toglie il PVC e utilizza il telaio metallico per tessere i suoi fili, seguendo i gesti antichi di chi “svolgeva” le matasse di lana.

La Bonfanti, nel primo periodo della sua attività, alterna la presenza a Milano con il ritorno a Bassano del Grappa. Il padre, amatissimo, scompare prematuramente nel 1959. Da lui Renata ha assorbito un concetto inedito e fondamentale: la tessitura va posta in relazione con l’architettura destinata a ospitarla (ricorderà la Bonfanti, nel 1998: “Ho sempre pensato alla tessitura come elemento architettonico e non riesco a disegnare un tappeto, un arazzo o un tessuto senza prefigurarmi la loro collocazione. Intervenire in uno spazio interno con una sequenza cromatica o figurativa che lo modifichi o lo completi è sempre stato per me un argomento di massimo interesse”). In particolare relativamente agli arazzi la Bonfanti citerà sovente la possibilità, d’altronde storicamente provata, di creare uno “spazio mobile”, modificando le reali condizioni stereometriche dell’ambiente.

Agli inizi degli anni sessanta Renata si allontana dall’Informale: comincia una fase, che non avrà più fine, che potremmo definire “astrattismo poetico”. Dal 1958 i tappeti divengono anche arazzi: rispetto ai precedenti sono volutamente più leggeri. Si chiamano *Algeria* e adottano un ordito

Anna Balsamo Stella era una donna molto aperta e colta. Il suo pensiero la portava a mettere sullo stesso piano pittura e tessitura. Mi insegnò l’uso del telaio a mano, finalizzandone la conoscenza a una libera progettazione che escludeva a priori la ripetizione della tradizione. R.B., 1998

di canapa, mentre la trama rimane in lana. Anche le tinte sono mutate, difficile ormai trovare gli aranci, i rossi, i verdi del primo periodo, piuttosto colori sabbiosi alternati a certi bruni come “zone d’ombra”. Non solo i disegni sono assolutamente personali (impossibile riportare queste opere in seno a una precisa corrente artistica), ma è l’utilizzo stesso degli *Algeria* a essere inedito: “I miei tappeti tessuti a mano – scrive Renata in una lettera autografa del 15 gennaio 1998- sono quasi tutti utilizzabili sia a pavimento che a parete: sono in realtà tappeti-arazzo, spesso disegnati appositamente per lo spazio a loro destinato”. Sarà per il nome stesso della serie, *Algeria*, sarà per il concetto di tappeto-arazzo, che crea lo spazio e contemporaneamente lo arreda e lo attrezza, ma non si può fare a meno di pensare a certe antiche civiltà ove il manufatto tessile fungeva “da terra e da cielo”, ovvero da parete e da pavimento, ma era anche copri-cassa o borsa da sella, in un *unicum* tanto pratico quanto simbolico.

Gli *Algeria* presentano improvvise variazioni tra ordito e trama dando luogo a motivi iconografici fluidi che simulano pieghe e anfratti del terreno, improvvise valli o fiumi prosciugati. Lune calanti. Nell’assoluta astrazione, l’occhio inconsciamente ricostruisce dei paesaggi.

La poetica degli *Algeria* accompagnerà, come abbiamo detto, Renata per tutta la sua vita artistica anche se, ben presto, emergerà una componente maggiormente razionale. Le campiture diventeranno più nette, le superfici più uniformi, la tecnica ricorda ora quella dei kilim: pare che un anelito di controllo cerchi di contrastare l’emotività.

Già dal 1962, con la nascita della serie *Normandia*, pur rimanendo l’esecuzione assolutamente manuale, l’invenzione di cucire assieme stretti teli in gradazione di colore permette una variazione dimensionale e una personalizzazione rare per l’epoca, trasformando i “paesaggi accidentati” degli *Algeria* in una visione serenamente “cromatica”: nessun disegno, unicamente un movimento di tinte, e quindi di luce, come se si stesse osservando un mare appena increspato o un campo arato da poco. È, *in nuce*, la premessa che porterà, molti anni dopo, all’accoppiamento di parti realizzate con telai manuali a parti eseguite con telai meccanici. Vedi, ad esempio, la collezione *Lavagna*, nell’ambito della serie *I Minerali*, progettati assieme al nipote Alessandro, dal 1998: una proposta di cui non deve sfuggirci la gravidanza e l’attualità. Scriveva Renata già nel 1975 relativamente alle due distinte possibilità del telaio manuale e di quello meccanico: “Ho sempre cercato di organizzare il mio lavoro in modo che le due tecniche fossero intercambiabili... Credo che un interesse eccessivo, di natura emotiva, per la produzione manuale e il rifiuto a priori delle nuove tecnologie possano ostacolare la ricerca, come d’altronde mi sembra assurdo pretendere che la produzione industriale ricopra tutti i ruoli”. Mezzo secolo fa, insomma, la Bonfanti ci forniva già, senza alcun giro di parole, la risposta a quel quesito sul rapporto tra arte e artigianato

che ancora costituisce il rovello di molti critici e su cui, proprio oggi, numerosi industriali impostano un improbabile “gioco delle tre carte”. Infatti, dopo decenni in cui la sola produzione industriale avanzata era considerata degna di attenzione, con la crisi economica del 2008, il fenomeno si è progressivamente invertito: unicamente i prodotti eseguiti a mano parevano a quel punto desiderabili. La realtà del mercato non era, né poteva essere, tuttavia così netta, dando luogo a situazioni di grande confusione comunicativa: da un lato aziende fornite di macchinari all'avanguardia che dichiaravano il loro prodotto come “finito a mano” e, dall'altro, artigiani che sfornavano pezzi assolutamente standardizzati proponendosi però nel ruolo di artisti. Ecco dunque, paradigmatica, la posizione della Bonfanti: nessuna mitizzazione né per quanto concerne il manuale, né per quanto concerne il meccanizzato. Importante è distinguere e controllare le due situazioni: instillare nei fruitori la cultura necessaria a riconoscere i due tipi di prodotto, e quindi anche a giustificarne la differenza di costo. Proprio per incrementare questa conoscenza, la Bonfanti ha organizzato per molti anni “Laboratorio aperto”, un momento di condivisione con il pubblico delle problematiche relative alla tessitura. E soprattutto, per questo motivo, Renata ha continuato a produrre, accanto a preziosissimi pezzi unici, tipologie adatte a un mercato più allargato e decisamente meno abbiente, dal tovagliato alle tende, sempre e comunque progettate in un'indiscutibile linea di continuità formale.

Ma passiamo ora a un altro punto anch'esso al centro dell'attuale dibattito disciplinare e su cui la Bonfanti assume una posizione assai peculiare. Faccio riferimento, è evidente, al tema della creatività al femminile.

Nonostante la frequentazione di Jacqueline Vodoz, importante esponente del gruppo di “Rivolta Femminile”, la lezione di Renata si è sempre basata, piuttosto che su proclami e manifesti, sull'esempio: l'esempio di un lavoro molto amato, eseguito con costanza e soprattutto senza mai prescindere dalla qualità. “Qualità” che fa rima con onestà intellettuale: è questo il minimo comun denominatore di tutta l'opera della Bonfanti.

Conseguentemente diviene necessario citare una parola ancora: “collaborazione”, se non addirittura “cenacolo”. Renata non si è mai vissuta come un'artista isolata, piuttosto come qualcuno in grado di trasmettere un sapere antico e una passione sempre rinnovata. Non le interessava soltanto la bellezza del prodotto ultimato e firmato (ricompensa all'egocentrismo dell'autore), ma anche la bellezza del percorso che aveva condotto a esso. Chiamava infatti il suo atelier (attivo ancora oggi) “laboratorio” e le tessitrici potevano intervenire direttamente, sebbene sotto la sua supervisione, sulle opere.

Scriveva di lei Gio Ponti, nel 1959, “essa lavora e dà lavoro”. Passare la conoscenza: ecco un'altra straordinaria lezione di Renata Bonfanti che la

Il mio lavoro si svolge in un laboratorio-studio dove tutte le operazioni, dal progetto all'esecuzione, vengono realizzate in un unico spazio operativo... organizzato in modo da utilizzare i telai da tessitura come strumenti di progettazione oltre che di produzione. R.B., 1998

generazione dei Maestri del design italiano, ovvero la generazione cui lei stessa apparteneva, ha veramente poco praticato!

Rimane ora un ultimo quesito cui dare risposta. Quesito che, se per i contemporanei di Renata non avrebbe avuto alcun senso, ne trova oggi molteplici: la Bonfanti è stata un'artista o una designer? La domanda è tutt'altro che oziosa e la risposta speriamo sia utile a fare piazza pulita di molti attuali millantatori. Ci aiutano in questo arduo compito sia Alberto Rosselli che, presentando come abbiamo già detto la Bonfanti alla galleria Danese nel 1961, scrive: “In questo campo l'improvvisazione non solo non ha fortuna, ma quasi non ha la possibilità pratica di esistere... Il disegno e il colore... sono il risultato non tanto di una sensibilità pittorica tradizionale quanto di un atteggiamento completo che collega il disegno alla tecnica, unisce il colore alla materia e sempre si preoccupa della destinazione e dell'uso”. Sia Bruno Munari che, in occasione dell'inaugurazione dello show-room di via Tommaso Grossi a Milano, nel 1969, precisa: “I tappeti e gli arazzi di Renata Bonfanti sono il felice risultato di quella che si potrebbe definire una programmazione esatta variata da una componente casuale. La programmazione opera sull'ordito e la componente casuale opera sulla trama, ossia, se ci mettiamo al posto della tessitrice, abbiamo una programmazione in senso orizzontale, con infinite possibilità di variazioni in senso verticale”. Mi pare piuttosto evidente che il rapporto tra libertà (trama) e struttura (ordito) rientri di diritto nel campo del design piuttosto che in quello, anarchico per definizione, dell'arte. Renata Bonfanti si è trovata benissimo, per tutta la sua vita, a giocare questo gioco tra “la regola e il caso”, riportando, a seconda dei momenti, la trama alla rigidità dell'ordito (pensiamo alla famiglia delle *Fiandre*) o piuttosto lasciandola libera di esprimersi.

Siamo noi, uomini di oggi, a dover imparare a usare le parole “regola” e “caso” nella loro più corretta accezione. Senza finzioni: come senza finzioni la trama si insinua nell'ordito.

La differenza tra un esemplare e l'altro, quando un modello viene ripetuto, consiste nel diverso apporto della persona che lo esegue. L'adozione di questa tecnica di tessitura deriva da una riflessione sulla funzione della manualità: la ripetizione meccanica non poteva soddisfare ogni esigenza. R.B., 1998