

Da artigianato a mestiere d'arte: il ricamatore per la moda a Milano

DI MARINELLA CAROSSO*

Abstract:

È possibile individuare nuove interpretazioni del ricamo per la moda, mettendo provvisoriamente fra parentesi quelle estetiche? È basandosi su questa argomentazione, che l'autrice mette in luce il virtuosismo tecnico (*virtuosity*) che caratterizza il mestiere del ricamatore artigianale e le sue diverse forme di manualità. Tale virtuosismo è emerso, progressivamente, attraverso l'analisi etnografica delle sequenze in cui si articola la catena operativa di un ricamo per la moda. Con la nascita del *prêt-à-porter* di lusso degli stilisti, il ricamo si è trasformato sempre più in decorazione, spostando l'accento sui materiali e sui colori, più che sulle tecniche di esecuzione. Ciò ha richiesto e richiede tuttora al ricamatore un notevole investimento nella ricerca innovativa. L'approccio in termini di tecniche non esclude le relazioni sociali. Il ricamatore deve sapersi abilmente muovere fra due principali reti di relazioni: quelle determinanti, con gli stilisti, che sono i suoi principali clienti, e quelle indispensabili con i fornitori.

Parole Chiave: ricamatori per la moda, virtuosity, materiali, colori, artificazione.

Premessa

Questo articolo corrisponde a una prima elaborazione di diverse tipologie di fonti (audio, audio-visive, fotografiche) raccolte fra il 2012 e il 2013 nell'ambito del mio progetto personale sui ricamatori milanesi, inserito all'interno del progetto di ricerca d'équipe Saperi Tecnici e Valori del Lavoro Artigianale in Lombardia (Sa.Te.Val), finanziato dall'Archivio di Etnografia e Storia Sociale (Aess), Direzione Cultura, Regione Lombardia¹. Come da specifica richiesta del bando, i *file* audio sono stati depositati presso l'Aess. Per fare ciò, è stato necessario ottenere le liberatorie da tutte le persone coinvolte nella ricerca. I nomi che compaiono nel testo sono quindi reali e non modificati.

L'argomentazione che regge questo articolo si sviluppa sull'individuazione

* marinella.carosso@unimib.it

1 Progetto Sa.Te.Val di cui sono stata promotrice e coordinatrice generale.

dei virtuosismi tecnici su cui si fonda il mestiere di ricamatore per la moda a Milano. Il “virtuosismo” (*virtuosity*) proposto dall’antropologo Alfred Gell (1992, p. 52), in riferimento all’arte intesa come sistema tecnico, si è ormai affermato nel settore dell’antropologia della cultura materiale e mi è servito come linea guida. Gell (1992) non ne dà una definizione univoca. Lungo tutto il suo articolo lo declina in vari ambiti, che vanno dai pittori occidentali (come Picasso) agli intagliatori delle prue delle canoe in Oceania. Sulla linea di Gell, in lingua italiana, virtuosismo è da intendere nella sua accezione positiva come “il fatto e la qualità di possedere e di dimostrare abilità tecnica”².

Le ricerche sul campo si sono svolte principalmente all’interno del laboratorio Pino Grasso. Qualche volta sono proseguite nel corso di visite a mostre allestite presso musei milanesi in cui erano esposti campioni di ricamo di Pino Grasso, altre volte ho accompagnato ricamatrici a vedere le vetrine di negozi in Via Monte Napoleone in cui erano presentati abiti o accessori ricamati dallo stesso laboratorio. I miei interlocutori sono stati tredici: due maestri ricamatori, responsabili del laboratorio (Pino e Raffaella Grasso, rispettivamente padre e figlia), due disegnatrici (Barbara Biggioggero e Elisa Fioretti), la responsabile dei materiali (Francesca Giambelli) e otto ricamatrici, dette “ragazze”.

Nel corso di parecchi incontri, svolti presso il laboratorio, sempre nell’arco di un’intera giornata, ho avuto modo di dialogare, sia singolarmente sia in piccoli gruppi, con tutto il personale. Condividendo il ritmo quotidiano del lavoro, ho potuto osservare la ripartizione interna dei compiti anche quando restavo in silenzio e non facevo domande. Come vedremo in seguito, tale ripartizione determina le sequenze della catena operativa su cui si articola la produzione di un ricamo per la moda. Il concetto di catena operativa mi è servito soprattutto per formalizzare il processo di fabbricazione. Una corrente della cultura materiale francese, detta oggi antropologia delle tecniche, poco conosciuta in Italia, ha portato avanti un corpus di ricerche sulle catene operative. Robert Cresswell così la definisce: “una catena operativa è una sequenza di gesti tecnici che trasformano una materia prima in un prodotto utilizzabile”³ (1983, p. 146).

Fra le fonti di questo articolo, vengono riportati spezzoni di conversazioni orali intercorse direttamente con il personale del laboratorio, ma anche qualche estratto di dialogo che i miei interlocutori hanno avuto con giornalisti, studenti, fornitori. Mi sono anche servita di osservazioni riprese dai

2 <http://www.treccani.it/vocabolario/virtuosismo/>.

3 In antropologia, la genesi del concetto di catena operativa è fatta risalire a Mauss che ne *Le Technique del corpo* l’aveva intuita senza, però, elaborarla. È stato un etnologo specialista della Francia, Marcel Maquet, nel 1953, a proporre “catena di fabbricazione e di operazione”. Nel 1964, Leroi-Gourhan ne *Il gesto e la parola* si è servito del concetto, ma non l’ha più ripreso negli altri suoi lavori successivi. Per tutte queste citazioni cfr. Djindjian 2013.

taccuini di appunti e di riflessioni emerse nelle diverse fasi di elaborazione. Mi sembra coerente precisare che non mi è stato possibile consultare i numerosi articoli su Pino Grasso pubblicati su quotidiani o settimanali nazionali. Le fonti su cui si basa questo contributo sono, quindi, solo quelle orali, raccolte durante gli incontri con il personale del laboratorio. Avendo già svolto in precedenza ricerche sui laboratori di ricamo per la moda a Parigi (Carosso 1993), ho potuto beneficiare di conoscenze di base sul funzionamento del mestiere, che mi hanno permesso di porre domande impregnate da una riflessione teorica maturata nel corso degli anni. D'ora in avanti per ogni riferimento al "laboratorio" si intende quello di Pino Grasso⁴.

Che cos'è un mestiere d'arte?

Nel corso del *vernissage* della mostra sui trent'anni di attività di Valentino, allestita a Roma ai Musei Capitolini e presso altre sedi, come l'Accademia Valentino nel 1991, mentre lo stilista presentava le sue creazioni a Francesco Cossiga, l'allora Presidente della Repubblica, colpito dai ricami, gli chiese:

Cossiga: Ma chi li realizza?

Valentino: Sono quasi tutti italiani, del milanese Grasso⁵.

Un giornalista di un noto quotidiano nazionale, dopo aver ascoltato questa conversazione, intitolò il suo articolo "Pino Grasso ricamatore". La copia dell'articolo, incorniciata e ormai sbiadita, è ancora esposta in bella vista nello studio di Pino Grasso. Si tratta di un riconoscimento a uno fra i vari mestieri che fanno da corollario alla creazione di moda spesso, complici i media, attribuito esclusivamente agli stilisti. Diciassette anni dopo, nel 2008, in un'altra mostra tematica su Valentino, presentata a Parigi presso il *Musée des Arts de la Mode et du Textile*, nel Palazzo del Louvre, Pino Grasso ha avuto la soddisfazione di vedere il suo nome scritto sulle targhette degli abiti da lui ricamati. Tale menzione non riguardava solo ed esclusivamente lui, ma comprendeva anche altri artigiani attivi nel settore della moda, ita-

4 Ringrazio Alberto Cavalli per avermi introdotta presso la "Pino Grasso Ricami", i ricamatori, tutto il personale del laboratorio per aver collaborato alle mie ricerche e per avermi dedicato quel tempo che a loro tanto manca. Un grazie particolare a Carlotta Cortona per aver gestito in pieno agosto, in un momento per me difficile, i *file* di questo articolo e a Angela Cuccu, allora studentessa presso il Corso di Laurea Magistrale in Scienze Antropologiche ed Etnologiche all'Università di Milano-Bicocca, nel frattempo laureata, che ha sbobinato le fonti audio. Grazie anche a Maria Paola Zanoboni.

5 La risposta di Valentino è precisa in quanto le ricerche svolte presso i ricamatori parigini hanno messo in luce il fatto che le case di moda e gli stilisti italiani ricorrono anche ai laboratori francesi di ricamo per la moda cfr. Carosso 1993.

liani e francesi. Pino Grasso ha avuto con Valentino un rapporto professionale molto intenso, che ricorda volentieri e che, per certi versi, rimpiange. Il fatto che il riconoscimento ufficiale del suo lavoro sia avvenuto a Parigi è particolarmente importante. Grasso, così come gli altri ricamatori milanesi, intrattiene con Parigi indispensabili relazioni professionali e commerciali.

Agli inizi degli anni '90 del Novecento, in Italia, l'espressione "mestiere d'arte" non era ancora affermata, come lo è oggi, nel linguaggio delle iniziative, sia private sia pubbliche, volte alla promozione di certi settori artigianali. In Francia, invece, sulla scia delle politiche avviate dalla seconda metà degli anni '70 dal Presidente della Repubblica Valéry Giscard d'Estaing, i mestieri d'arte ricevevano una particolare attenzione grazie a una miriade di iniziative a più livelli – nazionali, regionali, provinciali e locali. Gli anni '70 del Novecento erano fortemente contraddistinti dall'economia capitalista delle grandi industrie, con conseguente esodo rurale e crisi delle campagne. Erano anni in cui il lavoro manuale non godeva di grande prestigio. Secondo Giscard d'Estaing, le famiglie che desideravano la promozione sociale ed economica dei loro figli non li indirizzavano verso una formazione ai mestieri artigianali (Giscard d'Estaing 2000).

È rilevante, tuttavia, notare che Giscard d'Estaing ha promosso l'interesse politico francese verso i mestieri d'arte in un'ottica non ben chiarita. Nel corso di un convegno organizzato a Milano dalla Fondazione delle Arti e dei Mestieri, ora diventata Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte, Giscard d'Estaing ripercorse, nel suo intervento, le fasi che l'avevano portato a esercitare il suo potere presidenziale esecutivo nel creare la *Société d'Encouragement aux Métiers d'Art* (Sema) (Giscard d'Estaing 2000, p. 12), organismo parastatale trasformato, nel 2010, in *Institut National des Métiers d'Art*. A venticinque anni di distanza dall'istituzionalizzazione dei mestieri d'arte in Francia, nel corso del convegno milanese, Giscard d'Estaing si rivolse al pubblico chiedendo se avesse definizioni da proporre diverse da quella piuttosto vaga e ambigua degli inizi, su cosa sia un mestiere d'arte.

L'espressione mestiere d'arte si è diffusa e si sta diffondendo, anche in altri Stati⁶ e ha ispirato programmi di patrimonializzazione dell'Unesco. Tuttavia, la definizione di cosa si debba intendere per mestiere d'arte, decisiva nello scegliere le politiche di sostegno economico e mediatico, resta vaga. Michel Melot ex-direttore della *Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou e dell'Inventaire Général du Patrimoine Français au Ministère de la Culture*, sostiene: "Così come non sappiamo che cosa sia l'arte, non sappiamo neppure che cosa siano i mestieri d'arte. Anche se la denominazione è corrente e ufficialmente riconosciuta" (Melot 2012, p. 81). Anche dal punto di vista delle pur lungimiranti politiche istituzionali francesi, insomma, si

⁶ Sui mestieri d'arte e "sull'artigianato artistico d'eccellenza" nei Paesi dell'Unione Europea cfr. Colombo 2007.

è agito, senza sapere con un certo margine di certezza, su cosa si agisse. Quindi, certi mestieri, inclusi nella definizione prescelta, hanno ottenuto finanziamenti; altri, esclusi, nulla. Cercando di spiegare la difficoltà, Melot cita la scheda sui mestieri d'arte pubblicata dal Ministero dell'Economia, delle Finanze e dell'Industria:

Non esiste una definizione ufficiale dei mestieri d'arte. È stata presa l'abitudine di applicare qualche criterio empirico per distinguere cos'è un mestiere d'arte da cosa non lo è [...] Certe frontiere con altri mestieri restano incerte. Un esempio fra altri: artigiano d'arte o artista? Come sapere chi è chi? (Melot 2012, p. 81).

La difficile separazione fra arte e mestieri d'arte ha radici storiche. Andando a ritroso nel tempo, Melot constata che la *Société d'Encouragement aux Métiers d'Art* (Sema), istituita verso la metà degli anni '70 del Novecento, non è stata un'iniziativa totalmente nuova. Ha, infatti, preso il posto della *Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie*, che era stata creata, nel 1889, da un gioielliere e dal direttore delle Belle Arti presso il Ministero dell'Istruzione Pubblica. A quell'epoca, come negli anni '70-'80 del Novecento, si trattava di organizzare concorsi, di allestire mostre in cui venivano esposti gli oggetti premiati, di attribuire borse di apprendistato.

In Italia, dal punto di vista legislativo, si è scelta l'espressione "artigianato artistico", che viene dalla vecchia Legge 860 del 1956, rinnovata nel 1985, la quale considera lavorazioni artistiche:

Le produzioni [...] ispirate a forme, modelli, decori, stili e tecniche che costituiscono gli elementi tipici del patrimonio storico e culturale, anche con riferimento a zone d'affermata produzione artistica fatte prevalentemente con tecniche di lavorazione manuale ad alto livello tecnico-professionale anche con l'ausilio di apparecchiature [...] (Giacomin 2000, pp. 29-30).

Addetti del settore sostengono che il *design* ha fatto troppo da padrone assoluto, emarginando l'artigianato d'arte e dividendo ciò che la realtà non divide (Giacomin 2000, p. 31). Lo stesso Francesco Giacomin, nel Duemila segretario generale di Confartigianato, invita a rilanciare la formazione professionale e il rapporto con le università in modo che il Paese prenda coscienza di questo suo patrimonio. In Italia

C'è un problema di continuità aziendale: un terzo delle aziende non ha successione, chiude portando con sé nella tomba i saperi e i segreti di mestieri non codificati e non formalizzati. È da questo punto di vista che l'università potrebbe fare molto (Giacomin 2000, p. 33).

L'università, abbinando conoscenze teoriche e saperi pratici, potrebbe

collaborare a rilanciare la formazione professionale⁷ e aumentare il livello di presa di coscienza culturale. Nel settore del ricamo per la moda esiste una particolare competenza artigianale dei ricamatori di Milano, che si è sviluppata in dialogo con l'alta moda francese e le sue richieste stilistiche e tecnologiche. Tuttavia, la legislazione italiana la tiene in poco conto. A dispetto dell'importanza del ricamo nel successo della moda milanese e italiana, la specificità e la complessità di questo mestiere restano piuttosto poco conosciute.

Ricamatore

A Pino Grasso, che nel 1958 lasciò gli studi di medicina per diventare ricamatore, la questione di cos'è un mestiere d'arte interessa poco: presenta la sua attività come "una ditta, una bottega", termini cui tiene molto, parte del suo linguaggio quotidiano, più di "laboratorio", che infatti non usa quasi mai. Grasso lavora assistito dalla figlia Raffaella, che segue in particolare la creazione di campioni di ricamo. A prescindere dal genere, tutti e due, nelle loro funzioni di coordinatori del laboratorio, sono dei "ricamatori".

Va sottolineata la differenza tra ricamatore e ricamatrici. "Ricamatore" è, da secoli, nel campo di questo settore di attività, il responsabile di una bottega. Non può mai essere un addetto amministrativo, ma è colui che padroneggia il mestiere e interagisce sia con i fornitori sia con i clienti. Anche in anni più recenti, nei mestieri della moda⁸, e non solo per quanto riguarda i ricamatori, il genere maschile è usato per indicare un ruolo sociale gerarchico di coordinamento generale, sia creativo che esecutivo, indipendentemente dal genere della persona che ricopre il ruolo. Un caso celebre è costituito da Gabrielle Chanel, che era un *couturier*, "grande sarto", e non certo una *couturière*, una sarta. Per il settore del ricamo italiano citiamo Pia Osti che, dopo aver studiato all'Accademia delle Belle Arti di Brera, quando fondò nel 1920 la "Osti Ricami d'Alta Moda"⁹ a Milano, nelle sue funzioni di coordinatore, era chiamata "ricamatore". "Ricamatrici" sono, invece, le lavoranti che eseguono il ricamo. Nel corso delle mie ricerche a Parigi e a Milano non ho mai incontrato uomini che ricamino.

Pino Grasso è fra i "maestri" selezionati dalla Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte di Milano per beneficiare della valorizzazione e promozione del

7 In Italia, la questione dell'apprendistato subì un grosso colpo nel 1975 con l'accordo fra Lama e Agnelli. Questo accordo privilegiò il "lavoro" per il quale si può essere assunti da un giorno all'altro, senza preparazione, sacrificando il "mestiere" che comporta apprendistato.

8 Con l'avvento del termine di genere neutro, "stilista", le cose stanno cambiando.

9 La "Osti Ricami d'Alta Moda", dopo un periodo di sospensione, ha recentemente ripreso le sue attività e il ricamatore è Luisa Pelosio.

suo mestiere. Grazie a tale sostegno, gli sono stati dedicati numerosi articoli su quotidiani e settimanali nazionali e, quindi, dispone di una voluminosa rassegna stampa; è regolarmente invitato a presentare il suo mestiere presso scuole, istituti e università dove esiste una formazione sulla moda e partecipa, con altri artigiani, a esposizioni collettive. Inoltre, la Fondazione, in collaborazione con il Comune di Milano, ha organizzato per lui una breve mostra monografica¹⁰ presso la Sala Alessi di Palazzo Marino. Nel corso di un incontro avuto con Pino Grasso, è emerso come l'appellativo "maestro" sembri metterlo a disagio. Lui dice: "si rivolgono a me chiamandomi maestro solo da quando le strategie di comunicazione mi hanno portato a incontrare numerosi giornalisti, e dopo la mostra di Palazzo Marino. Ma a me va bene ricamatore".

Quest'intensa attività di promozione gli ha permesso di constatare che il suo mestiere non è conosciuto, non solo dal grande pubblico, ma anche, paradossalmente, dagli addetti ai lavori, come i giornalisti di moda e gli studenti iscritti a istituti superiori o a corsi di laurea sulla moda. Quando mi ha raccontato di sé, come spesso è accaduto nelle nostre lunghe conversazioni, Pino Grasso è stato molto abile nel riportare i dialoghi intercorsi con altri, riprendendo spezzoni di interviste orali con giornalisti:

Giornalista di moda: Signor Grasso, io le devo confessare di non sapere che, in Italia, esistessero i ricamatori.

PG: Lei come fa a scrivere un articolo di moda su abiti di Valentino, di Armani, di Versace, di Dolce, se non sa che in Italia esistono delle ditte artigiane che fanno i ricami?

Se ne deduce che i giornalisti vedono i ricami, ma non sempre si chiedono dove e come vengono eseguiti, a volte non sanno leggere i materiali e non necessariamente sanno individuare le tecniche. Un'altra giornalista di moda di Milano ha candidamente ammesso di non sapere che la sua città fosse un grosso centro di ricamo per la moda, ritenendo che i ricamatori fossero tutti in Cina o in India. Passando dai giornalisti di moda agli studenti, Pino Grasso, a seguito di una prima esperienza avuta alla Libera Università di Lingue e Comunicazione (Iulm), ha colto uno dei fondamentali dell'insegnamento, cioè che per poter parlare di ricamo, come di qualunque altra materia, si debba avere un'idea del livello di preparazione degli studenti: "perché se hai già una conoscenza parli in una maniera, se invece non sai nemmeno cos'è il ricamo, in un'altra", dice Grasso. Riportiamo altri stralci di dialoghi avvenuti questa volta con studenti universitari, che mi ha spesso riferito nel corso dei nostri incontri:

10 La mostra è stata organizzata durante la Settimana della Moda, dal 26 febbraio al 1° marzo 2011.

PG (a uno studente): Tu cosa ne sai del ricamo nella moda?

Studente 1: Ah, io so che il ricamo è la signora che con l'ago fa il punto croce e il punto passato.

Studente 2: Io so che il ricamo consiste in merletti, in tulle.

PG: Quindi, ragazzi, cancellate tutto.

Tali dialoghi offrono lo spunto per definire in cosa consiste il ricamo per la moda e in cosa si differenzia da altri mestieri artigianali del settore tessile.

La signora che esegue con l'ago il punto croce e il punto passato su tovaglioli o asciugamani, seduta sull'uscio di casa, è un'allegoria che si creò verso fine Ottocento, sulla scia del Romanticismo. Diciamo subito che il ricamo per la moda non è questo. Per quanto riguarda la distinzione fra ricamo e merletto, effettivamente, non sembra essere così chiara¹¹. A partire dal Cinquecento, ciò che differenzia la tecnica del ricamo da quella del merletto è che il merletto si esegue "in aria", senza supporto, in certi casi avvalendosi di fuselli, che sono solo uno strumento di lavoro. Mentre il ricamo si è da sempre eseguito su un supporto. Senza supporto fisso non ci può essere ricamo.

Il supporto è il tessuto o la stoffa di fabbricazione industriale su cui il ricamo è eseguito. Un tessuto ha un ordito e una trama e si ripartisce in tre principali armature: la saia, la tela e il raso. Nel ricamo-moda, le classificazioni e le sotto-classificazioni delle armature richiedono di avere delle specifiche competenze tecniche sulla tessitura. Questo perché la resa dell'ago o dell'uncinetto da ricamo, quando passa attraverso il tessuto, è diversa in base al tipo di armatura. Un tessuto, però, non è da confondere con una stoffa in quanto quest'ultima costituisce un agglomerato di peli o altro, come ad esempio il panno o il feltro. Quindi, d'ora in avanti, verrà usato il termine supporto per indicare la base o la superficie, in tessuto o in stoffa o altro, su cui è eseguito il ricamo.

E veniamo allo studente che pensa che il ricamo sia il tulle: è semplicemente un tipo di tessuto, oggi prevalentemente sintetico¹². Il tulle è certo utilizzato nel ricamo-moda, ma è un supporto sul quale viene eseguito il ricamo ed è utilizzato soprattutto per fare i campioni.

Il ricamo non è neanche da fraintendere con il cucito: infatti, il cucire

11 Ho avuto modo di constatare, nei primi anni '90 del Novecento, questa mancanza di competenze sui criteri di distinzione fra merletto e ricamo nel corso delle mie attività di ricerca e di allestimento per la mostra *Artisans de l'Élégance. Il conservateur en chef*, curatore generale della mostra, mi ha imposto all'ultimo momento di allestire, nel settore della mostra sul ricamatore da me seguito, anche un altro sulle merlettaie, in quanto per lui merletto e ricamo erano la stessa cosa.

12 Il tulle è un tessuto creato da fili sottili o sottilissimi, che si intrecciano, creando una rete con fori ottagonali, trasparente ma molto stabile. Il suo nome viene dalla cittadina francese di Tulle, ma è stato messo a punto all'inizio dell'Ottocento in Inghilterra.

delle sarte o dei sarti non è da confondere con l'azione tecnica del ricamare. Gli aghi delle ricamatrici si avvicinano, in certi casi, più a quelli usati nei settori della pelletteria e della tappezzeria che a quelli del cucito. Inoltre, certi materiali, come pietre e perle, sono comuni ai ricamatori e ai bigiottieri.

I ricamatori per la moda milanesi iniziarono progressivamente la loro attività all'inizio del Novecento, sotto l'impulso della specializzazione che si era creata a Parigi a seguito della nascita dell'alta moda francese¹³, che si incrementò a partire dagli anni '50 sull'onda della celebrità di Christian Dior. I laboratori milanesi aumentarono in seguito a tale boom. Le richieste di abiti ricamati ripresi tali e quali da modelli dell'alta moda dei grandi sarti francesi, di cui venivano acquistate a caro prezzo le licenze, si diffusero presso le sartorie italiane. A quell'epoca, in Italia, l'alta moda era in fase embrionale e il *prêt-à-porter* non esisteva ancora. Fra i laboratori di ricamo milanesi, molto attivi sia a livello nazionale sia per lavori di subappalto internazionale, eseguiti per i laboratori di ricamo parigini in periodo di alta stagione, c'erano, fra altri: Carimi, Carriero, Larena Paris, Verrati. Fra il 1980 e il 1990, tutti hanno chiuso le loro attività. Mentre Osti, dopo un periodo di interruzione, sembra la stia riprendendo in questi ultimi anni.

Suppongo che, a partire dagli anni '50 del Novecento, sia stata introdotta dalla Francia la tecnica dell'uncinetto da ricamo, fino ad allora apparentemente sconosciuta in Italia. Infatti, l'accurata ricerca storica di Marina Carmignani (2005) non fa alcun riferimento all'uncinetto da ricamo, mentre in epoche più vicine a noi, nel catalogo della mostra *Abiti in festa. L'ornamento e la sartoria italiana* (1996), l'uncinetto da ricamo è appena accennato. Gli uncinetti da ricamo usati nel laboratorio sono uno "strumento-bricolage", cioè creativamente riadattato, e non corrispondono a quello smontabile detto "Lunéville", usato in Francia. A quanto pare gli uncinetti francesi non si trovano in Italia. Gli uncinetti-bricolage sono dei normali uncinetti da maglia che ogni ricamatrice adatta, creandosi un'impugnatura proporzionata all'anatomia della propria mano. Tale impugnatura è fatta con scotch da elettricista: con una pancia centrale che degrada in uguale proporzione verso i due lati.

La specializzazione del ricamo-moda milanese nata, quindi, in relazione agli sviluppi dell'alta moda francese, si occupa principalmente, se non essenzialmente, di ricamare vestiti e accessori femminili, soprattutto per il *prêt-à-porter* di lusso degli stilisti, ma anche per l'alta moda, specialmente italiana, sartorie e clientela privata, in particolare abiti da sposa. Infine, va precisato che il ricamatore per la moda non lavora per ricamare paramenti sacri, arredi, divise, tovagliati, corredi, né pratica restauri di ricami antichi.

13 La *haute couture* (alta moda francese), regolamentata dal 1973 dalla *Fédération Française de la Couture du Prêt-à-Porter des Couturiers et Créateurs de Mode*, obbedisce a delle norme meno flessibili se confrontate con quelle della Camera Nazionale della Moda Italiana.

Per tutte queste sotto-specializzazioni esistono artigiani attivi in altre regioni italiane. Fra le più importanti spicca la Toscana¹⁴.

Occhi, mente, mani

Basandosi sull'osservazione dell'intreccio a spirale di un cestino, Timothy Ingold (2001) propone una tesi interessante sull'inseparabilità fra mente e mano, ma anche fra forma e materiali, a partire da una riflessione minimalista, acutamente e pragmaticamente elaborata. La "forma", per Ingold, non è da intendere come solo e puramente culturale, ma anche come determinata dalle proprietà dei materiali. Ingold invita a guardare con occhi diversi gli artefatti e a interrogarsi sul ruolo dei materiali. Negli artefatti:

La forma viene imposta dal di fuori, piuttosto che dispiegarsi dal di dentro. La distinzione fra dentro e fuori implica l'esistenza di una superficie dove la sostanza solida incontra lo spazio di azione, plasmandolo [...] La sostanza solida della materia bruta si presenta al creatore di artefatti come una superficie da modellare (Ingold 2001, p. 191).

Ingold critica il fatto che quando ci si pongono domande sulla forma, ciò voglia dire di per sé riferirsi al *design*. Come se "il *design* contenesse una specifica azione completa di ciò che è semplicemente iscritto nella materia [...] Tutto il lavoro creativo è solo ragione?" (Ingold 2001, p. 200).

Nel ricamo-moda, la questione del ruolo dei materiali utilizzati e della loro continua e assidua ricerca è determinante. Le passamanerie fatte a mano, la ciniglia¹⁵, le striscioline attorcigliate dorate e argentate con dentro una molla (dette canutiglia), la crinolina, i cavi o fili elettrici¹⁶ sono certo usati, ma i materiali più importanti sono i *jais*, gli strass, le paillettes, le perline, i cabochons, detti anche "pietre cristallo"¹⁷. L'elenco sarebbe lunghissimo e ci limitiamo a citare solo i più usati. Le pietre, gli strass, le perle, in certi casi, sono incastonati come fanno gioiellieri e bigiottieri. Per tali

14 In Toscana esiste l'Osservatorio dei Mestieri d'Arte (OmA), nato a Firenze nel 2001 come insieme di progetti dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Nel 2010, OmA diviene associazione senza scopo di lucro tra Fondazioni bancarie.

15 Un materiale che ha svolto un ruolo importante nel ricamo, il filo di seta in massine, detto *filo floss*, ora non esiste più. Ciò che rimane è stato acquistato dai laboratori che hanno chiuso le loro attività e viene usato, eccezionalmente, solo per richieste particolari.

16 I cavi della luce hanno all'interno una guaina che ricopre centinaia di filini sottilissimi di rame. Sono come un capello. Con questi filini sottilissimi si fanno fiorellini, intrecci e altro. Sono anche utilizzati nella bigiotteria cfr. Farneti Cera 1995.

17 Corrisponde a una pietra sia preziosa sia non preziosa, a base piatta, con superficie curva e liscia. Il termine indica anche il taglio della stessa pietra a emisferica (Farneti Cera 1995, p. 244).

motivi, il mestiere di ricamatore per la moda è molto vicino e ha scambi tecnici con la bigiotteria fantasia¹⁸.

Ingold imposta le sue riflessioni sostenendo che, secondo la “teoria standard”, cioè del senso comune, la forma preesiste nella mente dell'esecutore e viene imposta ai materiali. Il settore del ricamo moda ben si adatta alla tesi di Ingold. La forma concreta di una composizione di ricamo non scaturisce solo dalle richieste degli stilisti, ma dal dispiegamento graduale fra chi crea i campioni di ricamo, le disegnatrici, le ricamatrici, i materiali e i colori. Ingold permette di teorizzare il ricamo-moda. Ispirandoci alle sue prospettive, esso sarebbe un gioco di forze, sia interno sia esterno, al materiale che lo costituisce. I materiali si rispondono fra loro. Certi si lasciano trasformare, altri oppongono resistenza. Alla luce di ciò, le riflessioni innovative di Ingold offrono spunti per interpretare il virtuosismo tecnico del ricamatore per la moda.

Normalmente, gli artigiani producono oggetti, artefatti (vasi, tappeti, *bijoux*, cestini) finiti, cioè portati a termine. Il ricamatore no. Tranne rare eccezioni¹⁹, il suo è un lavoro in frantumi, in quanto ricama solo parti di vestiti (corpini, bordi di scollature, tasche, maniche, strascichi) senza avere la possibilità di farsi un'idea dell'abito finito. Tali parti ricamate saranno in seguito assemblate nella casa di moda. Ci si può chiedere quali siano le tensioni fra le esigenze del vestito finito e il ricamo. Gli spazi di intervento del ricamatore non sono illimitati ma, al contrario, strettamente delimitati. Questa delimitazione costituisce un'esigenza, ma anche una costrizione del mestiere. La decorazione si deve adattare e proporzionare alla parte del vestito o della giacca cui si applica, oltre che alla taglia della cliente.

Quella che Ingold chiama “forma”, per il ricamo che ci interessa qui, è la composizione al cui interno sono collocati dei motivi. I ricami si inseriscono in simmetrie ritmiche. Certi motivi nascono da esigenze tecniche: nelle composizioni del ricamo c'è una tendenza a frammentare lo spazio da decorare. In questi spazi e interspazi si crea una topologia della superficie, cioè una collocazione dei materiali che corrisponde sia a elementi formali previsti, ma che può anche adattarsi a elementi non intenzionali, richiesti dal progredire del lavoro. Negli elaborati modelli ritmici dei motivi, la disegnatrice prevede e la ricamatrice esegue punti a intervalli regolari, con tensione sempre uguale. Ciò richiede alla ricamatrice, quando lavora con

18 Nata in Francia, all'epoca dell'Art Nouveau, la bigiotteria detta di fantasia è “povera”, nel senso che non usa materiali preziosi, ma metalli di limitato prezzo, paste di vetro colorate, strass, marcassiti, ametiste, turchesi, legno, galatite, bachelite, ecc. L'arte di realizzare gioielli poveri con pietre false in vetro o cristallo montate su ottone era in realtà molto antica. Già praticata in epoca romana, conobbe un notevole sviluppo anche nel Medioevo. Nella prima metà del Cinquecento Benvenuto Cellini la indicò come attività tipica di Milano (Zanoboni 2005).

19 Un'eccezione è costituita da una tuta di Armani, collezione autunno/inverno 2011/2012, interamente ricamata, abbinata a mocassini anch'essi interamente ricamati, che ha riscosso successo presso le clienti dello stilista.

l'ago, un controllo delle due mani: con la destra lavora sulla superficie al diritto, accompagnandola con la sinistra, posizionata sotto il telaio. Mentre con l'uncinetto da ricamo i movimenti delle mani si invertono, in quanto il lavoro si esegue sul rovescio. In entrambi i casi occorre un controllo delle mani, che si può acquisire solo con un completo dominio della tecnica²⁰. Tale controllo non è solo specifico delle mani, ma anche delle dita, che devono coordinare pressione e elasticità. La ricamatrice deve tenere conto che troppa forza toglie elasticità e saper rilasciare la forza minima delle dita, quando si rivela necessario.

La tesi di Ingold sul fatto che il materiale possa determinare la composizione e, viceversa, che la composizione possa richiedere un certo tipo di materiale si applica felicemente a quella che costituisce la prima sequenza della catena operativa della lavorazione di un ricamo. Questa consiste nella creazione dei campioni (dimensioni medie 50x70cm). Come indica il loro nome, i campioni di ricamo agiscono come indispensabili intermediari fra il ricamatore e i suoi clienti che, come abbiamo visto, sono principalmente gli stilisti e le sartorie. È dal campione che il dialogo si avvia e si concretizza. All'interno del laboratorio non tutto il personale li crea; normalmente può essere o il ricamatore stesso oppure ricamatrici esperte che si distinguono per le loro abilità creative.

Nel marzo 2013, Raffaella Grasso, ricamatore, mi ha dato la possibilità di stare con lei una parte di un pomeriggio. L'ho seguita, accompagnata e ascoltata mentre lei rispondeva al telefono a fornitori e a stilisti o dava istruzioni alla responsabile dei materiali. Considerata l'intensità della sua agenda, lo spazio/tempo per il nostro dialogo è sempre stato ridotto. Osservarla in azione mi ha permesso di capire in diretta il suo ruolo. Laureata in Scienze dell'Educazione, Raffaella assiste il padre nel coordinamento generale del laboratorio. Dopo aver preso nota delle indicazioni fornite dall'assistente di Dolce e Gabbana incaricato dei ricami, stava preparando una collezione di campioni specifica e personalizzata. È interessante osservare come agisce. A partire dal tema richiesto, ad esempio "barocco siciliano", si costituisce una documentazione iconografica. Per lei fotocopiatrici a colori e internet sono diventati strumenti di lavoro indispensabili. Prende dagli scaffali delle librerie del laboratorio voluminosi libri illustrati di storia dell'arte, di storia delle civiltà e, soprattutto, cataloghi di mostre sulla moda. Se i suoi occhi, concentrati sul tema richiesto, si soffermano su un dettaglio che ritiene possa esserle utile, procede subito a fotocopiarlo e a ingrandirlo. Riunita questa prima documentazione iconografica, cui si somma quella reperita nel web, Raffaella si reca nell'archivio dei campioni, di cui è la responsabile, per ve-

20 Quando descrive la decorazione di perline (provenienti dall'Europa) lungo la cucitura esterna del gambale di una donna indiana dell'interno della Columbia Britannica, Boas rileva che "l'esperienza e l'abilità nell'aver a che fare con una terza dimensione determina la regolarità ma anche nuovi motivi decorativi" (1981, pp.22-23).

dere se ne scova di ricollegabili a ciò che sta cercando.

Dopo queste prime ricognizioni, Raffaella si sposta nel locale dei materiali. Se non trova ciò che ha in mente, fa ricorso a internet per reperire nuovi fornitori. Li contatta e vede con che tempistiche e in che “quantitativi minimi giusti” avrebbero, ad esempio, un tipo di ciniglia che la sta ispirando. Per evitare di sforare i limiti del proprio bilancio finanziario, viste le notevoli quantità di materiali di cui un laboratorio di ricamo-moda deve disporre, Raffaella non può permettersi giacenze troppo importanti. Tuttavia:

Finché sei in campionario non sai poi quanto avrai in produzione. Potresti avere dieci capi come cento capi. Quindi, non puoi sapere prima il prezzo che applicherai a quel ricamo perché non sai quanto materiale dovrai acquistare. Perché se il minimo di consegna imposto dal fornitore è cinquanta chili, però tu ne hai bisogno solo dieci, ti tocca comprarne sempre cinquanta, se scegli quel fornitore lì. Quindi è meglio cercarne un altro che abbia dei minimi meno alti (Raffaella, marzo 2013).

In seguito a tali fasi preliminari, Raffaella sceglie un doppio supporto, composto da tessuti leggeri, organza e chiffon, sul quale effettua degli intagli su velluto di seta. Fra tutte le tipologie di velluto, quello di seta è il più caro, ma ha la prerogativa di non sgualcirsi. Su questa base, Raffaella affida la continuazione della realizzazione del campione a una ricamatrice esperta, informandola sia delle sue specifiche scelte sia delle richieste dello stilista. Se, mentre la ricamatrice procede, emergono delle varianti ispirate dalla composizione, dai materiali o dai colori, queste saranno altrettanti stimoli per crearne altri e così, progressivamente, costituire la collezione specifica di campioni, che verrà spedita agli stilisti. I campioni fatti senza disegno, detti *semé* (con *jais* e *paillettes*), sono ricami “a ondina”, in quanto l’effetto è tale. All’interno di questa collezione, gli stilisti potranno scegliere uno o due campioni e chiedere eventuali rimaneggiamenti in previsione di un “capo collezione”.

I campioni, dopo aver agito come primo strumento di dialogo fra i ricamatori e gli stilisti, sono archiviati presso il laboratorio di ricamo. Quando Pino Grasso iniziò la sua attività, non ne aveva. Oggi sottolinea con fierezza di averne circa diecimila. Non sono classificati, ma divisi per cassetto. Mi spiega Grasso: “quando noi cerchiamo un campione sappiamo che è in tale cassetto”. Nell’archivio, oltre a cassette stracolmi, regna un guazzabuglio di campioni, di date diverse, messi sui tavoli, sulle sedie. Ciò è dovuto al fatto che gli stilisti vengono direttamente al laboratorio per trovare ispirazione. Ad esempio, uno stilista, dopo aver fatto la sua scelta, si è portato via cento o duecento campioni. Qualche volta vengono restituiti, altre volte no. Durante la mostra a Palazzo Marino, in un primo tempo, era vietato al pubblico toccare i campioni di ricamo, ma Grasso è intervenuto permettendo, invece, di prenderli in mano in quanto, secondo lui, i campioni vanno maneggiati, toccati. Ciò permette di capire il mestiere.

Notiamo che in questa prima sequenza, detta di “campionatura”, le disegnatrici quasi non intervengono.

Le disegnatrici o i disegnatori di ricami provengono principalmente dall'Accademia di Brera o dalla Facoltà di Architettura (in questo ruolo non c'è una distinzione di genere). Non sono da confondere con i designer e i loro disegni sono detti tecnici. All'interno di un laboratorio di ricamo per la moda il loro ruolo è strategico. Ne dà testimonianza il fatto che Pino Grasso quando, agli inizi della sua attività, ha potuto assumere del personale, ha scelto, per prima, una disegnatrice.

Nello svolgimento della catena operativa, necessaria alla realizzazione di un ricamo per la moda, ho individuato quattro maxi-sequenze principali: la campionatura, il disegno tecnico, il ricamo, le rifiniture. A loro volta, queste maxi-sequenze si possono scorporare in micro-sequenze come fanno solitamente gli archeologi, spesso servendosi della teoria dei grafi (cfr. Djindjian 2013). Vediamo più in dettaglio quali sono le micro-sequenze del lavoro delle disegnatrici: il disegno, la bucatura, lo spolvero e la legenda.

Disegno tecnico

Le disegnatrici dovranno tenere conto della tipologia dell'armatura del tessuto inviato dallo stilista, delle gradazioni dei materiali, dei colori scelti e proporzionarli al disegno, secondo la taglia da realizzare (una 38, una 40; per le sfilate, le taglie delle modelle sono solo 38). Barbara Bigioggero, una disegnatrice del laboratorio, mi spiega per esempio che dovranno anche accordare la massima importanza al drittofilo: “una rigatura di paillettes del 4 viene fatta in direzione della cimosa”. Uno dei compiti delle disegnatrici consiste, appunto, nel tracciare con estrema precisione una linea continua o tratteggiata o con qualche puntino, in funzione delle gradazioni dei materiali. Ad esempio, se c'è una paillette di una certa dimensione la riga è in un modo; se si usa uno strass, la riga sarà diversa. Nel loro lavoro di precisione, le disegnatrici, anche se non eseguono i punti da ricamo, li contano e li prevedono stretti o lunghi, in relazione al ritmo e alla simmetria dell'esecuzione e del risultato finale previsto. Nel caso in cui il supporto sia stretch, come sovente accade negli ultimi anni, il tratteggio deve tenere conto di questa costrizione tecnica.

Bucatura del disegno

Il disegno verrà in seguito “bucato” con una macchina “bucatrice”. I disegni così bucati servono alla disegnatrice per riportarli sulla superficie del sup-

porto, sul quale si eseguirà il ricamo, attraverso la sequenza dello spolvero²¹. Per bucare i disegni, eseguiti su carta oleata leggera e trasparente, le disegnatrici si servono di una macchinetta elettrica²² munita di ago, che ha diverse velocità. All'interno della catena operativa la micro-sequenza della bucatura è una fase molto delicata:

Bisogna avere una mano ferma per seguire precisamente il disegno. Se ci sono delle forme con dei fiori, si va un po' più spediti e sciolti. Quando ci sono delle rigature, se non hai la mano più che ferma, quando buchi, rischi che ti vengano delle righe oblique (Barbara Bigioggero, disegnatrice, febbraio 2012).

Ingold ha teorizzato l'inseparabilità della mano e della mente, ma nel caso della disegnatrice di ricamo occorre includere il rapporto occhi/mani. E, per estensione, anche il rapporto corpo/macchina. Barbara Bigioggero, per esempio, sostiene che è diventata "tutt'uno con la bucatrice".

Spolvero

La sequenza dello spolvero consiste nel riportare il disegno sulle parti del tessuto già tagliato, "squadrate", inviato dallo stilista. Il tessuto su cui viene appoggiato il disegno bucatore è ben tirato e solidamente bloccato con dei pesi. Con un apposito tampone in feltro si spolvera la polverina, che può essere bianca per i tessuti scuri e nera per quelli chiari. La polverina passa attraverso i forellini della bucatura. Quella usata per lo spolvero detto "bianco" è tratta da biacca mescolata a colle di pesce particolari. A contatto con una miscela di alcool le colle, ridotte in polvere, si sciolgono e si "attaccano" sul tessuto. "Le colle le tritiamo noi con il macinino. Prima si preparavano con mortaio e pestello. Le vendono in blocchi, come se fosse del torrone. Sembra quasi del quarzo", dicono Pino Grasso ed Elisa Fioretti, disegnatrice.

21 La tecnica dello spolvero avvicina il ricamo alla pittura ed è attestata fin dal Rinascimento italiano ne *Il libro dell'Arte* di Cennino Cennini: "spolverare" significa praticare la tecnica dello spolvero ("strafori") per riportare i disegni sopra una superficie (Cennini in Frezzato 2003, pp. 311-313). Cennini descrive accuratamente la tecnica per riprodurre i disegni sulle stoffe, distinguendo i tessuti di tela (lino o cotone), di seta (zendado), di velluto, di lana, e per disegnare su carta (bambagina) ricami per abiti, suggerendo alcuni stratagemmi per riportare i disegni sul velluto (Cennini in Frezzato 2003, pp. 182-188).

22 Le bucatrici elettriche sono state acquistate in Francia grazie all'intermediazione del ricamatore Lesage. Quando le disegnatrici si sono accorte che, usandole, si surriscaldavano troppo e fumavano, le hanno smontate. Hanno visto che, all'interno, avevano dell'ottone, materiale molto duttile che, appunto, si scalda e consuma facilmente. L'ottone è stato sostituito dall'acciaio e le macchine sono state rimontate. Questo cambiamento dall'ottone all'acciaio dimostra le competenze del personale del laboratorio nell'intervenire sui materiali, cosa che non è da tutti e non da poco.

Legenda

Le disegnatrici preparano, inoltre, una legenda per le “ragazze”:

Evidenziandolo, tratteggio il *jais* rosso, mentre, con un ‘tratto punto’ segno il *jais* cristallo, che sta sotto gli specchietti. Lo specchietto non lo marco perché viene messo dopo una prima base di ricamo. Per cui sarebbe inutile, complirebbe. Le ‘ragazze’ sanno già che dovranno metterli sopra (Barbara Bigioggero, febbraio 2012).

In altri termini, la legenda che le disegnatrici preparano ad uso delle ricamatrici costituisce una scheda di sintesi in cui ogni materiale utilizzato per una specifica composizione di ricamo è codificato con icone, che permettono di identificarlo. Tali icone prevedono le misure dei materiali: “per i rotondi è il diametro, mentre per uno strass è un quadratino. Ad esempio, perla barocca, diametro 10; altra perla barocca, diametro 14; perle normali dal diametro 10 al diametro 4”, dice Barbara Bigioggero, disegnatrice. In ultimo, un esemplare di ogni materiale è appiccicato con lo scotch alla legenda.

Riprendendo il titolo del sotto-capitolo Occhi, mente, mani, in antropologia, spesso si parla di “incorporazione” di un sapere o di un aspetto sociale o politico. Tuttavia, nel caso di studio del ricamo, è importante dettagliare come avviene questo processo e quali ne sono le implicazioni. Come abbiamo visto per le ricamatrici, anche per le disegnatrici, gli occhi, la mente, le mani costituiscono, secondo la tesi di Maurice Merleau-Ponty “un impegno totale del corpo” (Merleau-Ponty 1961, p. 194). Secondo questo autore, “il corpo vede e tocca” e lo sguardo in generale è, in effetti, “sguardo del corpo”. Nel senso che lo sguardo impegna tutto il corpo e avviene attraverso e a partire da esso.

Artificazione

Adesso si tende ad avere materiali, cose strane, cose sempre innovative, materiale non-materiale, colore non-colore, forma non-forma, tridimensionale, ti chiedono queste cose. Un'originalità pazzesca.
(Raffaella Grasso, marzo 2013).

Nei primi decenni del Novecento, Franz Boas in *Arte Primitiva*, considerava “arte” gli oggetti artigianali prodotti dai membri delle tribù indiane della costa Nord-Occidentale del Pacifico, stuoie, gambali, coperte, cestini, maschere (Boas 1981). Alla stessa stregua, per Boas, chi eseguiva un “artefatto” era un artista (*ibidem*). Il dibattito sulla differenza fra artista e artigiano, fra

artigianato e mestiere d'arte ha prodotto una ricca bibliografia. La questione sembra essere puramente astratta e avere scarsa aderenza con la pratica concreta. Il mio intento non è di discutere su questo dibattito. Vorrei, però, delineare alcune tendenze recenti.

Due sociologhe, Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012, p. 17) hanno proposto il neologismo "artificazione". Le ricercatrici si danno come obiettivo quello di misurare "la trasformazione di una pratica quotidiana modesta [...] in un'attività istituita come arte" (Heinich Shapiro 2012, p. 20), cioè prendere in considerazione diversi cambiamenti organizzativi, sociali, estetici, istituzionali, discorsivi: dalla fotografia agli oggetti di culto cattolici, dai mestieri d'arte ai fumetti, dalle arti primitive ai graffiti. Detto in altri termini, con tale neologismo, le sociologhe intendono uno spostamento durevole, collettivamente e socialmente assunto, della frontiera fra arte e non-arte, in epoca attuale. La loro argomentazione parte dalla domanda: "quando c'è arte?" Similmente, benché in maniera autonoma, le stesse problematiche vengono affrontate in una ricerca storica co-diretta da Julia Csergo, Frédérique Desbuissons ed Evelyne Cohen sull'artificazione e sulla patrimonializzazione del "culinario". L'argomentazione storica "si dà come obiettivo di esplorare le vie ancora poco percorse del processo di artificazione e di spettacolarizzazione del culinario, avviato in Europa almeno dal Medioevo" (Cohen Csergo 2012, p. 7). Per culinario, in italiano come in francese, si intende "ciò che si riferisce alla cucina come arte e tecnica del cucinare"²³.

In effetti, il settore della moda e quello del culinario sono sempre più spesso presentati come "arte" sui media cartacei ed elettronici. Tale fenomeno non è nuovo. Nel Rinascimento italiano, il ricamo, l'oreficeria e la pittura costituivano una rete di scambi di saperi fra botteghe correlate. Un caso esemplare è costituito dalla Bottega dei fratelli Pollaiuolo. Anche Botticelli realizzò numerosi "cartoni", cioè disegni, a uso dei ricamatori. Nel Cinquecento, a Milano, Francesco Da Niguarda, inizialmente pittore, passò al ricamo perché attività più remunerativa (Zanoboni 2004, pp. 513-514). In ambito italiano, la discriminazione fra arti maggiori e arti minori è avvenuta all'incirca fra la seconda metà del Cinquecento e il Seicento. Per Ferdinando Bologna tale discriminazione si inserisce nella rifeudalizzazione capitalista delle campagne (Bologna 2009).

Una recente teoria antropologica dell'arte, proposta da Gell (1992, 2009) toglie dal piedistallo il concetto di estetica. Gell sostiene che il criterio estetico è determinato dal grado di virtuosismo tecnico presente nell'opera considerata. Lo spunto per impostare questa sua tesi è fornito a Gell dall'effetto fascinatore esercitato, su chi li osserva, dagli intagli decorativi delle parti frontali e laterali delle canoe dell'arcipelago delle Trobriand. Gli intagli ab-

23 <http://www.treccani.it/vocabolario/culinario/>

bagliano. Notiamo che per le società occidentali, ma non solo²⁴, anche i ricami abbagliano: abiti da sera, abiti da sposa, abiti da gala, che sfilano sui tappeti rossi, sui palcoscenici di teatri e festival (Golden Globe, Oscar), sotto il flash dei fotografi e delle cineprese. Un caso limite dell'abbaglio dei ricami è costituito dai costumi delle ballerine e dei ballerini del music-hall: costumi che richiedono disegni di ricami specifici, in funzione dei giochi di luce e di seduzione che devono creare presso il pubblico, grazie a contrasti tonali e a colori brillanti. Questo forte impatto visivo non potrebbe essere una magia occidentale? Forse qualcuno troverà l'uso del termine "magia" desueto. Gell se ne serve tranquillamente riprendendolo dalla monografia etnografica *Coral Gardens and Their Magic* (Malinowski 1935). Le preoccupazioni di Gell non riguardano affatto le teorie della stregoneria, bensì il mago dell'orto che alle Trobriand, quando recita le litanie per la rigogliosità del raccolto, "non si limita a usare figure retoriche quali la metafora e l'antitesi, ma anche come esso includa un'accurata elencazione dei supporti e dei pali impiegati nei lavori dell'orto" (Gell 1992, p. 67). La meraviglia "del raccolto rigoglioso, convergendo verso l'ideale magico, fa intravedere gli orti nella loro realtà" (ibidem). Per Gell, la magia fa vedere ciò che sfugge.

Gell invita l'antropologia a considerare l'arte come una componente della tecnica. Sempre per Gell, che si serve del concetto di *agency*, non si dovrebbe considerare l'oggetto in se stesso, ma rivolgere l'attenzione al "modo in cui è costituito" (Gell 2009, p. 89). Secondo lui, l'"agency", cioè l'agire intenzionale dei soggetti è strettamente correlato al virtuosismo tecnico ed è stato troppo sottostimato dai critici [Gell non specifica di quali critici si tratti, ma si può supporre intenda critici arte]. "L'incanto della tecnologia" è "immanente a tutti i tipi di attività tecnica, è il potere che gli oggetti tecnici hanno di affascinarci così da farci vedere il mondo sotto una veste incantata" (Gell 1992, pp. 44-45). Riprendendo *La filosofia del denaro* di Georg Simmel, per il quale il valore di un oggetto è proporzionale alle difficoltà affrontate per realizzarlo, Gell argomenta che il virtuosismo tecnico crea "oggetti del desiderio". Per Simmel, "l'alone di resistenza" di un oggetto nei confronti di chi guarda è fonte del suo valore. Non è tanto l'abilità, quanto la resistenza come inaccessibilità a definire il suo valore (Simmel citato da Gell 1992). È la difficoltà dell'accesso all'oggetto che lo rende prezioso. Le tesi di Simmel si attagliano bene agli abiti ricamati artigianalmente per l'alta moda e per il *prêt-à-porter* di lusso degli stilisti. A differenza di ciò che avviene alle Trobriand, in cui il virtuosismo tecnico dell'intagliatore deve elaborare una

24 Una leggenda, creatasi verso la fine dell'Ottocento, che sembra storicamente non confermata, racconta che il colono olandese Pierre Minuit comprò nel 1626, l'isola di Manhattan dagli Indiani Irochesi con perline di vetro e articoli di bigiotteria europei (usati anche nel ricamo) dal valore di sessanta fiorini – ventiquattro dollari dell'epoca. Sulla fascinazione delle perline di vetro europee presso popolazioni di altri continenti cfr. Carosso 2012.

composizione restando nel repertorio iconografico della consuetudine (Gell 1992), per il ricamo-moda, al contrario, l'originalità e il fuori norma sono richiesti continuamente dagli stilisti, che desiderano composizioni originali e inedite. La domanda che viene rivolta quotidianamente dagli stilisti ai ricamatori è: "ma non avete qualcosa di strano?"

I mestieri d'arte in generale si collocano in un'economia di transizione fra il lavoro manuale e il modo di produzione liberale e neo-liberale globalizzato, sottoposto alle leggi della concorrenza. Secondo Melot, la nozione di "mestiere" rinvia al contatto frequente che l'artigiano deve avere con i materiali, sia nobili sia comuni (Melot 2012, p. 91). Se l'artista usa il polistirolo, perché il ricamatore per la moda non dovrebbe servirsi del plexiglass? Il plexiglass, introdotto nel laboratorio di Pino Grasso alla fine degli anni '90, viene tagliato con il laser solo in bidimensionale; tridimensionalità e smussature sono escluse.

Con la prima Guerra del Golfo degli anni '90 del Novecento e con gli attentati del 2001 alle Torri Gemelle, a seguito di una drastica diminuzione degli ordini, il mestiere di ricamatore per la moda si è trovato di fronte a una crisi pesante. Questa ha determinato cambiamenti che si concentrano principalmente su tre punti: necessità di stare nei limiti dei prezzi imposti dagli stilisti; richiesta sempre più pressante di nuovi materiali; necessità di trovare "chissà quale colore", come ripetono spesso i ricamatori, cioè tonalità cromatiche che appaiano come totalmente nuove. Se fino agli anni '80 del Novecento i materiali, seppur molto numerosi e declinati in molteplici forme, gradazioni di misura e tonalità cromatiche, si potevano anche comprare su catalogo, ora non è più così. Anche i fornitori sono stati coinvolti in tale crisi. Attualmente, il contatto con i fornitori richiede ai ricamatori un investimento di tempo sempre maggiore.

I tre fattori di trasformazione menzionati sono correlati a uno dei principali rischi del mestiere di ricamatore, le giacenze dei materiali. Un altro è l'incertezza degli ordini, cioè il rischio che un capo collezione, ricamato dal laboratorio, non abbia clienti presso lo stilista. I "capi collezione" sono un prototipo e corrispondono a una creazione sia per lo stilista sia per il ricamatore e per questo sono fatturati più cari dal ricamatore allo stilista. "C'è la ricerca, c'è lo studio, c'è la prova, la riprova, lo disfi, lo rifai. Cioè quando studi il 'capo collezione' ci perdi il triplo del tempo perché devi verificare", spiega Raffaella. Un "capo collezione" può entrare o meno in produzione.

Per "produzione" si intendono gli ordini ricevuti dagli stilisti, proporzionati alle taglie delle loro clienti. Si tratta di riprodurre i ricami prototipo dei modelli che hanno sfilato, che si basano su una grande quantità di lavoro già svolto. Per tale motivo, i "capi produzione" sono fatturati dai ricamatori agli stilisti a un costo meno elevato rispetto ai "capi collezione". Per l'alta moda si può arrivare al massimo di circa tre o quattro produzioni, mentre per *il prêt-à-porter* di lusso degli stilisti si può raggiungere una richie-

sta massima anche di cinquecento capi. Inoltre, sempre per il *prêt-à-porter* di lusso, uno stilista può richiedere al laboratorio di ricamo di consegnare presso la sua sede, entro il termine concretamente impensabile di quattro o cinque giorni, cinquanta “capi vetrina” per gli altrettanti negozi che ha in giro per il mondo. Occorre tener conto che la forza lavoro del laboratorio Grasso potrebbe ricamarli in trenta o quaranta giorni. Al fine di far fronte a queste richieste il laboratorio ricorre a collaborazioni esterne presso piccoli laboratori, che fanno, da tempo, rete esclusivamente con “Pino Grasso Ricami”, lavorando a domicilio. A seguito del successo dei ricamatori milanesi, infatti, a partire dagli anni '50, oltre alle sedi in città, quasi tutti avevano altri laboratori accentrati nella zona di Rho, Gorgonzola e San Colombano, come è il caso di Pino Grasso. Può anche succedere che lo stilista, dopo aver scelto tale “capo vetrina”, il giorno dopo cambi idea e ne richieda un altro. Raffaella, che segue la produzione, soffre molto per tali incertezze che sono un aspetto afferente al suo ruolo: “sì, questa lotta contro il tempo, questa pressione continua, questa difficoltà, molte volte, di riuscire ad avere un margine di tempo giusto per poter ragionare sulle cose mi manca tantissimo e mi opprime”, spiega in una conversazione. Per un capo ci vogliono tutte le dieci ore di ricamo, non è possibile dare una spinta alla ricamatrice per farla andare più veloce. Se le ricamatrici non possono lavorare all'impazzata, Raffaella deve farlo per gestire gli ordini dei materiali, assicurandosi presso i fornitori del seguito della loro consegna.

Il ricamatore è immerso in un contesto multi-relazionale da cui è continuamente assorbito, come si evince dal suo modo di parlare. Pino e Raffaella riferiscono volentieri frammenti di dialoghi intrattenuti con i loro diversi interlocutori. Un mattino di febbraio 2012 riesco a stare un paio d'ore con Raffaella. Ovviamente non è solo a mia disposizione. Come già detto, la seguo e prendo nota mentre interagisce con le disegnatrici. La vicenda che segue fornisce un buon esempio di questa soggettività intessuta di relazioni. Per un cliente importante, nella collezione 2011, era stato realizzato, su un corpino, un plastron con dei quadratini in resina colata. Erano sottili e un po' bombati, perciò facevano un effetto “a cupoletta”. Venne fatto l'ordine al fornitore, che rispose “Ah, ne ho milioni in casa”. Al momento della produzione i plastron da realizzare erano tanti da richiedere undicimila quadratini. Ma a questo punto il fornitore reagì dicendo: “Ah, non ne ho più”. Eppure erano stati ordinati per tempo. “Ah, ma poi è venuto un cliente e li ha comprati”, si giustificò il fornitore. Panico. Il “capo collezione” aveva già sfilato. Gli ordini per la produzione erano già arrivati. Non era possibile riprendere la produzione con i quadratini. Il fornitore aveva lo stampo talmente rovinato che, se vi venivano colati dentro 1000 quadratini, ne uscivano solo 500. Ciò determinava un notevole spreco di resina. In Cina, volendo, li avrebbero anche fatti, però in un periodo di tempo di sei mesi e obbligando all'acquisto di un quintale. Impossibile fare questo investimento e impossibile attendere. Come fare per

procurarsi i quadratini? Gli undicimila quadratini per la produzione furono fatti a mano, con il plexiglass, nel laboratorio.

Non solo i materiali sempre nuovi sono più complessi da ottenere, ma anche i colori. Tali difficoltà, di fronte alle quali si trova oggi il ricamo per la moda, contribuiscono alla percezione della moda di lusso come “oggetto del desiderio” in quanto i prezzi di vendita dei suoi articoli non sono accessibili alla maggior parte della popolazione. Nel ricamo per la moda è presente anche la tensione fra materiale e colore. In questa lotta, la parte più difficile è forse il colore, che è più complicato perché se un abito deve abbinarsi a quel viola o a quel blu degli stilisti non si può pensare di fare un colore fuori dai loro schemi. Se il laboratorio non lo trova, cosa succede?

Nel corso della stessa mattinata ascolto uno scambio di informazioni fra Raffaella e la responsabile dei materiali. Si tratta di una vicenda che riguarda l'altrettanto difficile ricerca dei colori. Per le collezioni 2011, il laboratorio ha vissuto un “disastro” in merito: gli stilisti volevano una lana di un bordeaux che non si trovava da nessuna parte:

Sembrava una “cavolata”, però di toni cromatici di bordeaux ce ne sono diecimila. C'è il bordeaux acceso, il bordeaux spento, il bordeaux che tende al marrone, il bordeaux che tende al viola...Gli stilisti volevano una tonalità di bordeaux che inizialmente era disponibile, ma il fornitore ha cambiato bagno e il nuovo non andava più bene (Raffaella, fine marzo 2013)

Quindi, non c'era più il materiale per realizzare la produzione. Che fare? È stata comprata della lana di colore grezzo e la si è fatta tingere. Ma il tintore non è riuscito a ottenere quel tono di bordeaux richiesto dallo stilista. La produzione è andata avanti ugualmente. I ricamatori sono ben coscienti che, quando non riescono a ottenere il colore che lo stilista vuole, “gli danno un colpo al cuore”, cioè feriscono la sua creatività. Le fatture al ricamatore vengono, però pagate, magari chiedendo qualche sconto.

Una soluzione innovativa risiede nell'abilità che un ricamatore può avere nel modificare lui stesso i colori. E tutto, ovviamente, nel giro di quattro o cinque giorni. Collocato al piano -1, all'estremità del grande locale dove sono archiviati i disegni, lo spazio dove vengono modificati i colori si presenta come qualcosa fra l'atelier di un artista contemporaneo e una carrozzeria. Chiedo: “chi tinge?”

Le coloriture degli strass di Swarovski o di Preciosa sono classiche. Man mano le rinnovano. Ma quando gli stilisti ci chiedono colori particolari li tingiamo noi. Tingiamo tutto: filati, materiali in vetro [...]. Tingiamo un po' tutti. Mia figlia, io, se c'è bisogno anche altro personale. Le nostre tinte non esistono in commercio (Pino Grasso, febbraio 2013).

Francesca Giambelli, diplomata all'Istituto professionale Caterina da Siena

di Milano, responsabile della gestione dei materiali, è incaricata di reperire i coloranti. I materiali con i colori modificati vengono cotti nei forni, ciò permette di renderli indelebili²⁵. “Penso che non ci sia nessuno a Milano che lo fa, tranne noi”, spiega la responsabile dei materiali.

Fino a un po' di anni fa non c'era tutta questa necessità di trovare “chissà quale colore”, perché le gamme erano disponibili presso i fornitori, che producevano materiali in tantissime tonalità cromatiche. Avere molti colori era un vanto dell'azienda. Adesso, siccome si fa fatica a vendere, si tende a ridurre: “Se proprio ne hai bisogno te lo faccio. Ma non mi faccio un magazzino di colori, lo tengo lì e non lo vendo”, risponde un fornitore.

Qui sta l'ingegno del ricamatore: districarsi fra ciò che trova e che non trova, fra ciò che ha e che non ha, trasformando un ostacolo in un accrescimento delle sue abilità. Il ricamatore non deve solo venire a patti con i materiali, ma anche con i colori. Si può supporre che tale abilità si potrebbe anche invertire. Cioè, il ricamatore può costringere i materiali e i colori a fare i patti con lui (vedi figura 1).

Conclusioni

“Non ci devono essere ambiguità. La tecnologia è una scienza; e perché i fatti tecnici sono fatti dell'attività umana, è una scienza umana, un ramo dell'antropologia”
(Sigaut 1994, pp. 422-423).

“Mentre è stato necessario eliminare ogni ambiguità per quanto riguarda la tecnologia come approccio scientifico, sarebbe prematuro in questa fase tentare una definizione della tecnica che ci potrebbe bloccare in categorie di buon senso”
(Sigaut 1994, pp. 422-423).

Per lo storico e antropologo delle tecniche François Sigaut, la tecnologia, nell'ambito delle scienze umane e sociali sarebbe lo studio delle tecniche. In particolar modo, Sigaut trova che il metodo antropologico è quello più appropriato per una “tecnografia”:

Esistono alcune definizioni, ma solo alcune: quella di White “il modo di fare le cose” è senza dubbio la più vasta; quella di Mauss è probabilmente la più elaborata: “una tecnica è un qualsiasi insieme di movimenti o atti, di solito e per lo più manuali, organizzato e tradizionale, uniti per raggiungere un noto obiettivo fisico, chimico o biologico”. Ma per i nostri scopi tali definizioni sono solo tante dichiarazioni di intenti (Sigaut 1994, pp. 422-423).

²⁵ I materiali da ricamo indelebili erano anche quelli che gli Indiani dell'Amazzonia chiedevano a Lévi-Strauss di portare loro da Parigi (Carosso 2012).

Se circoscrive l'ambito della tecnologia, Sigaut è invece molto aperto per quanto riguarda la definizione di cosa sia una tecnica. La trova prematura. Secondo Sigaut, White e Mauss non sono da prendere alla lettera:

Mentre sono utili per orientare il nostro sguardo, non possono dirci quello che vedremo. E, soprattutto, non possono sostituire la costruzione del nostro oggetto attraverso l'osservazione e la descrizione, mediante il lavoro di "tecnografia" (*ibidem*).

Sulla scia di Ingold, di Gell e di Sigaut ho cercato di far emergere, in via sperimentale, tramite l'osservazione dell'azione tecnica, nuovi strumenti descrittivi. Come invita a fare Sigaut, ho decostruito/costruito l'oggetto attraverso un lavoro di "tecnografia" e ho descritto il mestiere di ricamatore per la moda cercando di teorizzarlo pragmaticamente mentre facevo ricerca sul campo.

Arrivati a questo punto qualche lettore si chiederà "Ma perché le ricamatrici sono così poco presenti nel testo?" Nel lavoro di ricerca le ho incontrate tutte, seguendo i loro percorsi soggettivi e biografici²⁶, che saranno ripresi in prossime pubblicazioni. Quel che ho cercato di far emergere in questa sede è che, nel funzionamento del mestiere di ricamatore per la moda, i materiali e i colori occupano un posto di primo piano²⁷. Tale ruolo strategico si deduce visitando un laboratorio di ricamo-moda. Infatti, sia a Parigi che a Milano, la distribuzione degli spazi e dei movimenti interni di un laboratorio rende conto della ripartizione, non sempre su uno stesso livello, dei ruoli.

Presso il laboratorio, l'ampio e luminoso locale dove lavorano le ricamatrici si trova vicino allo studio dei ricamatori e la porta è sempre aperta. Ricamatori, disegnatrici e la responsabile dei materiali vi entrano liberamente, ma le ricamatrici rimangono sempre sedute al loro posto. I tessuti con il disegno riportato, la legenda, i materiali necessari per eseguire il lavoro vengono loro portati, contati o pesati, dalla responsabile dei materiali. Mentre, nell'ampio locale dove lavorano le disegnatrici e in quello collocato di fronte, nello stesso corridoio, dove sono classificati i materiali, un pannello indica "chiudere le porte". Se, nello spazio ricamatrici, le "ragazze" rimangono ferme e la porta è sempre aperta, al locale delle disegnatrici e in quello dei materiali, invece, accedono solo le disegnatrici, i ricamatori e la responsabile dei materiali. Lo stesso vale per gli spazi al piano -1, dove si trovano gli archivi dei campioni e dei disegni con l'angolo dell'alchimia dei colori.

Le ricamatrici, assunte con un contratto da operaio non specializzato, lavo-

26 Fra le ricamatrici qualcuna si è iscritta all'università senza laurearsi, altre hanno il diploma di scuola media superiore o inferiore.

27 La predominanza dei materiali e dei colori nel funzionamento del mestiere del ricamatore per la moda era già emersa agli inizi degli anni '90 durante le ricerche svolte a Parigi (Carosso 1993).

rano servendosi di uno specifico telaio da ricamo, con l'ago o con l'uncinetto da ricamo, tutti declinabili in svariatissime misure. Inoltre, il ricamo utilizza anche applicazioni di nastri o di striscioline di tessuto ritagliate o di altri materiali, incollati sul supporto. Si potrebbe dire che una ricamatrice possiede il mestiere quando sa archiviare nella sua memoria e comparare, in caso di bisogno, i ricami che ha eseguito. Tale comparazione deve tener conto di ciò che in precedenza è filato liscio e di ciò che ha creato difficoltà. Le ricamatrici sono come dei musicisti poiché interpretano una composizione già studiata e preparata nei minimi dettagli, servendosi di tale comparazione, anche se ogni mano è diversa, proprio come quella di un pianista o di un violinista. Per tale motivo, ho scelto di descrivere ciò che sta prima di loro, tutto il lavoro della composizione prima che arrivi alle ricamatrici.

Mi sembra coerente indicare che, per ragioni di fruibilità della descrizione, mi sono permessa di scompigliare sia le maxi-sequenze sia le micro-sequenze della catena operativa. In questo testo non sono tutte indicate, anche perché presentarle una per una lo avrebbe reso un manuale e appesantito scrittura e lettura.

Il lavoro che sta a monte, quello dei ricamatori, delle disegnatrici e della responsabile dei materiali, come abbiamo visto, è notevole: si complessifica e si trasforma incessantemente e si può sintetizzare in alcuni punti-chiave principali. 1. Il ricamatore per la moda è un mestiere che richiede sinergie, prima di tutto fra il personale interno al laboratorio e i collaboratori occasionali. 2. Un mestiere collaborativo che corre su doppie reti di relazioni sociali: una è costituita dagli indispensabili clienti, l'altra dagli altrettanto indispensabili fornitori. 3. Il ricamatore si muove in situazioni di mobilità sociale estreme: può recarsi dallo sconosciuto tintore di un paesino in provincia di Bergamo e poi va a misurare le maniche stretch ricamate di un vestito di Sofia Loren nello studio di Armani. 4. Un mestiere che esige prontezza e calcolo commerciale nel prendere decisioni. 5. Un'attività che richiede multi-abilità, costantemente confrontate con quelle di altri. Il ricamatore è un *bricoleur*, un riciclatore eccezionale fuori dagli schemi, frequentemente costretto, oggi più che mai, a trovare soluzioni innovative. Inoltre, deve saper coniugare "intelligenza adattativa" e "genialità dell'esperienza" (Judy-Ballini 2002, p. 8).

Ciò che caratterizza oggi l'antropologia culturale non è il luogo, ma il metodo. Uno sviluppo dell'etnografia delle tecniche potrebbe esserle utile per affinare i suoi linguaggi e concetti e portare nuovi sguardi sia materiali sia immateriali sugli oggetti. Vorrei riportare la testimonianza di Lucien Bernot invitato, quando era già a fine carriera, a presentare il suo apprendistato di ex-tipografo al convegno *Savoir-faire et pouvoir transmettre*, organizzato nel 1990, dalla *Mission du Patrimoine Ethnologique* presso l'abbazia di Royaumont. Bernot, dopo aver abbandonato l'attività di tipografo, ha ripreso gli studi, laureandosi in Etnologia. Ha fatto una brillante carriera, diventando professore al Collège de France di Parigi, titolare della cattedra di *Etnologia del Sudest asiatico*. Bernot ha così concluso il suo intervento: "Senza una

conoscenza pratica dell'etnologia non avrei potuto spiegare in questa sede quello che fu il mio apprendistato di tipografo" (Bernot 1991, p. 230).

Bibliografia

- AA.VV., (1996), *Abiti in festa: l'ornamento e la sartoria italiana*, Catalogo della mostra, Livorno, Sillabe.
- Bernot, L., (1991), D'un apprentissage à l'autre, in Chevallier, D., ed., *Savoir-faire et pouvoir transmettre. Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques*, Paris, Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme (MSH), pp. 219-230.
- Boas, F., (1981), *Arte primitiva*, Torino, Bollati-Boringhieri. Ed. Or. 1927.
- Bologna, F., (2009), *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Napoli, Paparo Edizioni. Prima edizione 1972.
- Carmignani, M., (2005), *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano, Electa.
- Carosso, M., (1993), Le brodeur, Catalogo della Mostra *Artisans de l'Élégance*, Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux (RMN), pp. 170-187 e schede, pp. 252-256.
- , (2012), Le perle di Claude Lévi-Strauss e una ricerca contemporanea sui ricamatori-moda parigini, in Faldini, L., Pili, L., a cura di, *Claude Lévi-Strauss: letture e commenti*, Roma, Centro Informazione Stampa Universitaria (CISU), pp. 271-286.
- Cohen, E., Csergo, J., (2012), eds., L'artification du culinaire, *Sociétés & Représentations*, 34.
- Colombo, P., (2007), *La Grande Europa dei mestieri d'arte. L'artigianato artistico d'eccellenza nei Paesi dell'Unione Europea*, Milano, Vita e Pensiero.
- Cresswell, R., (1983), Transfert de techniques et chaînes opératoires, *Techniques et culture*, 2, pp.143-163.
- Djindjian, F., (2013), Us et abus du concept de "chaîne opératoire" en archéologie, in Krausz, S., Colin, A., Gruel, K., Ralston, I., Dechezleprêtre, T., eds., *L'âge du Fer en Europe: mélanges offerts à Olivier Buchsenschutz*, Bordeaux, Ausonius éditions, pp. 93-107.
- Farneti Cera, D., (1995), *Bijoux*, Milano, Mondadori.
- Frezzato, F., (2003), a cura di, *Cennino Cennini. Il libro dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza.
- Giacomin, F., (2000), I mestieri d'arte in Italia, in *L'intelligenza della mano. Mestieri d'arte: ieri, oggi, domani*, Milano, Edizioni Vita e pensiero, pp. 29-33.
- Gell, A., (1992), The Technology of Enchantment and The Enchantment of Technology, in Coote, J, Shelton, H., eds., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, The Clarendon Press, pp. 40-63.

- , (2009), *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du Réel. Ed. Or. 1998.
- Giscard d'Estaing, V., (2000), L'approccio al problema e il caso francese, in *L'intelligenza della mano. Mestieri d'arte: ieri, oggi, domani*, Milano, Edizioni Vita e pensiero, pp. 12-20.
- Heinich, N., Shapiro, R., (2012), eds., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).
- Ingold, T., (2001), Intrecciare il mondo e produrre cultura, in Ingold, T., *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi, 189-218. Ed. Or. 2000.
- Jeudy-Ballini, M., (2002), Et il paraît qu'ils ne sont pas tous sourds? Le travail comme exploit et résistance au quotidien, *Terrain*, 39, pp. 17-32, versione online, pp.1-16.
- Malinowski, B., (1935), *Coral Gardens and Their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*, London, Allen & Unwin.
- Melot, M., (2012), Qu'est-ce qu'un métier d'art?, in Heinich, N., Shapiro, R., eds., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), pp. 81-93.
- Merleau-Ponty, M., (1961), L'œil et l'esprit, *Art de France*, vol. 1, n. 1, pp. 187-208.
- Sigaut, F., (1994), Technology, in Ingold, T., ed., *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London, Routledge, pp. 420-460.
- Zanoboni, M.P., (2004), I Da Gerenzano ricamatori ducali alla corte sforzesca, *Storia Economica*, n° 2-3, pp. 495-546.
- , (2005), Non c'è inganno a questo mondo che renda maggior guadagno. La corporazione milanese dei fabbricanti di pietre false, in *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*, Lenti, L. a cura di, Venezia, Marsilio, pp. 39-48.

Expografia

- 1991, *Valentino: trent'anni di magia. Le opere*, Accademia Valentino, Roma, 8 giugno - 3 novembre 1991.
- 1991, *Valentino: trent'anni di magia. Le immagini*, Campidoglio, Roma, 8 giugno - 3 novembre 1991.
- 1996, *Abiti in festa. L'ornamento e la sartoria italiana*, Galleria del costume di Palazzo Pitti, Firenze, 30 marzo - 31 dicembre 1996.
- 2008, *Valentino, Thèmes et variations*, Musée des Arts de la Mode et du Textile, Parigi, 17 giugno - 21 settembre 2008.
- 2011, *Mestieri d'arte, moda d'autore. La grande moda italiana nei preziosi ricami di Pino Grasso*, Palazzo Marino, Milano, 26 febbraio - 1° marzo 2011.



Figura 1 – Pino Grasso mentre prepara materiali da ricamo. Milano 2012. Scatto Roberto Bassignana. Progetto Sa. Te. Val – Università degli Studi di Milano-Bicocca. DIRITTI RISERVATI.