

Mutazioni e corrispondenze

Intrecci culturali tra design e antropologia nelle strutture tessili
di Paola Besana

testo di/text by Marco Manfra

Mutations and Correspondences. Cultural Intersections between Design and Anthropology in the Textile Structures of Paola Besana

Introduction

In enhancing to the utmost the constructive and expressive possibilities of the technical medium, Paola Besana (1935-2021) realized her designs in a serious interplay between mutations, tensions and correspondences, thus reaching multiple declinations of unique textile objects or, albeit in a context of small-scale manufacturing, of broader serial development. With the opening in Milan, in 1968, of the Paola Besana Weaving Studio, which was joined, first as students and assistants, then as partners from 1982 to 1997, by the figures of Paola Bonfante and Lalla Ranza, she launched her prolific career as an artisan and textile designer, putting into practice the technical experience gained during her juvenile travels between Sweden, Finland, the United States and England, acquired in particular with Lily Blumenau, Trude Guermonprez, Jack Lenor Larsen and Anne Sutton. Since always interested more in the structure of the weave, the effect of warp and/or weft, the materials and density of the yarn, and much less in motifs and colour fields, the latter being more suitable, according to her, to be rendered with graphic techniques (Besana, 2015), Paola Besana constantly pursues three research scenarios, intimately connected, overlapping and at times coinciding, namely, anthropological and ethnographic

Introduzione

Nel valorizzare al massimo le possibilità costruttive ed espressive del mezzo tecnico, Paola Besana (1935-2021) concretizza i suoi progetti in un gioco serio tra mutazioni, tensioni e corrispondenze, approdando così a molteplici declinazioni di oggetti tessili unici o, seppur in un contesto di piccola manifattura, di più ampio sviluppo seriale. Con l'apertura a Milano, nel 1968, dello Studio di Tessitura Paola Besana, al quale si affiancarono, prima come allieve e assistenti, poi come socie dal 1982 al 1997, le figure di Paola Bonfante e Lalla Ranza, ella avvia la sua prolifica carriera di artigiana e designer tessile, mettendo in pratica l'esperienza tecnica maturata nel corso dei viaggi giovanili tra Svezia, Finlandia, Stati Uniti e Inghilterra, in particolare acquisita con Lily Blumenau, Trude Guermonprez, Jack Lenor Larsen e Anne Sutton. Da sempre interessata più alla struttura dell'intreccio, all'effetto di ordito e/o di trama, ai materiali e alla densità del filato, e molto meno a motivi e campiture di colore, quest'ultime più adatte, a suo dire, ad essere rese con tecniche grafiche (Besana, 2015), Paola Besana pratica con continuità tre scenari di ricerca, intimamente connessi tra loro, sovrapposti e a tratti coincidenti, ovvero gli studi antropologici ed etnografici sui metodi di tessitura arcaici; l'elaborazione di manufatti tessili tridimensionali liberi, i quali si rapportano con lo spazio, o con il fruitore, in tensione o in equilibrio; e, infine, le relazioni sociali e gli "affetti" dai bordi ruvidi del mondo. In tale direzione, ogni manufatto tessile, prestato anche al design per l'industria, come nel caso dei tessuti in alcantara per la FIAT, o degli arazzi multipli variabili confezionati per le cabine della nave da crociera Costa Classica, voluti da Vittorio Gregotti nel 1991, e Costa Romantica, trasposti dagli acquerelli di Roberto Sambonet nel 1993, è il risultato di una mutazione culturale interiore al progettista-esecutore. Confermative ed emblematiche in proposito sono le sue affermazioni al convegno "Il Filo del Design", tenutosi il 23 settembre 2011 presso il Villaggio Leumann, a Collegno, dove ella dichiara: "[...] noi tessitori vogliamo tessere essendo innovativi, non ripetitivi. Torno qui a ripetere che l'innovazione è, secondo me, l'uso strettamente personale di una tecnica che conosciamo bene, per poter esprimere ciò che noi sentiamo, interpretandolo con il nostro bagaglio personale di interessi, gusto, coerenza. Parlo qui di innovazione come mutazione della singola persona, nella sua competenza e nella sua personale sensibilità, ben diversa da una generica novità e dalla moda del momento [...] credo che oggi sia importantissima la trasmissione dei modelli del passato come documentazione storica sia degli stili che della tecnica di una data epoca. Credo che la conoscenza delle competenze tecniche del passato ci faccia conoscere meglio non solo la storia tessile, ma anche la cultura e la storia sociale ed economica dell'epoca di cui si studiano i manufatti" (2012b, p.5). Con questa argomentazione, e contro la separazione tra la dimensione della conoscenza, dunque dell'imparare, e quella dell'essere, ovvero del pensare tramite il produrre, Paola

sotto/below: Archivio Paola Besana, momenti di lavorazione degli arazzi "Diagonali 91", con Paola Bonfante e Lalla Ranza, per Costa Classica, 1991 (Foto di Michele Tabozzi) / Paola Besana Archive, moments in the making of 'Diagonali 91' tapestries, with Paola Bonfante and Lalla Ranza, for Costa Classica, 1991 (Photo by Michele Tabozzi)



studies on archaic weaving methods; the development of loose tridimensional textile artifacts, which relate to space, or the user, in tension or balance; and, finally, social relations and "affects" from the rough edges of the world. To this extent, each textile artifact, also lent to design for industry, as in the case of the alcantara fabrics for FIAT, or the multiple variable tapestries made for the cabins of the Costa Classica cruise ship, commissioned by Vittorio Gregotti in 1991, and Costa Romantica, transposed by Roberto Sambonet's watercolours in 1993, is the result of a cultural mutation internal to the designer-executor. Confirming and emblematic in this regard are her statements at the conference "Il Filo del Design", held on September 23, 2011, at the Villaggio Leumann, in Collegno, where she states, "[...] we weavers want to weave while being innovative, not repetitive. I come back here to repeat that innovation is, in my opinion, the strictly personal use of a technique that we know well, used to express what we feel, interpreting it through our personal baggage of interests, taste, coherence. I am speaking here of innovation as a mutation of the individual person, within his or her expertise and personal sensibility, quite different from a generic novelty and trend of the moment [...] I believe that today the transmission of the models of the past is extremely important as a historical documentation of both the styles and the technique of a given era. I believe that knowledge of the technical skills of the past gives us a better understanding not only of textile history, but also of the culture and social and economic history of the era whose artifacts are being studied"

Besana vede l'innovazione come una mutazione della sensibilità e della creatività umana, scaturita dal corrispondere con il mondo esterno. In questa dinamica, indagare da vicino, sperimentare le tecniche primitive di tessitura, e quindi comprendere in profondità i manufatti atavici e i telai etnici, ma anche guardare ai materiali non per quello che sono, ma per quello che fanno, così come, nell'insegnamento dell'arte tessile, avere cura delle relazioni sociali che possono sorgere intorno a un tema di interesse comune, accompagnano, congiunte, verso un processo olistico di "deuteroapprendimento" (Bateson, 1972, p. 195), dove la conoscenza stessa è in movimento e in evoluzione. Il risultato di questo processo implica inevitabilmente un procedere insieme, imparando "con" le persone – o le cose – oggetto d'indagine, concretizzandosi in prodotti tessili, sempre nuovi e diversi, eppure che emergono, di volta in volta, da una sintesi delle influenze passate o presenti. È il caso, ad esempio, delle strutture tessili Medusa e Alberi e Pesci, o della serie Collane opalescenti A, B, C e Oro, prodotte e commercializzate negli anni Settanta, il cui significato non sta nell'imposizione esterna di una forma preconcepita a una sostanza materiale qualsiasi, ma, piuttosto, nel "tirar fuori" o dare realizzazione al potenziale "flessibile" di un materiale nuovo, ovvero, in questo caso, alla reggia da imballo in polipropilene, altresì funzionale al ricercato interesse per le palme intrecciate che si lavorano nei paesi dell'Europa meridionale e nel Sud America. Forte di questa lezione e delle prospettive critiche che essa apre, Paola Besana, parallelamente alla sua attività di designer e artigiana, nonché di maestra tessile, espone in decine di mostre collettive e personali in Italia e all'estero, in sedi prestigiose quali la Triennale, Palazzo Morando e Palazzo Reale a Milano, o il Camden Art Centre di Londra, senza mai smettere di viaggiare tra Europa, Siria, Stati Uniti, Messico, Guatemala, Colombia, Perù e Bolivia, per continuare a "imparare a imparare", mutare, evolvere tecniche di tessitura e oggetti, corroborando in questo senso la più ampia cultura del progetto. La finalità del contributo è quella di mettere in luce le prassi progettuali e produttive di Paola Besana, finalmente storicizzandola, riconoscendo la sua posizione di spicco tra le designer tessili italiane del Novecento (Annicchiarico, 2016; Romanelli, 2021), rimarcando – in una disquisizione epistemologica tra design e scienze umane – l'importanza della documentazione etnografica e antropologica, l'urgenza della "corrispondenza" tra il progettista e la materia, e, infine, nell'arte del tramandare, l'imprescindibilità della cura delle relazioni sociali, verso l'evoluzione di un'"ecologia della mente tessile" (Besana, 2010, p.5).

Sul senso "favorevole" della documentazione antropologica e storico-geografica

Secondo Tim Ingold, tra i primi studiosi a riportare i materiali come soggetti di indagine in sé per le scienze sociali e antropologiche, è nello studio della cultura materiale che l'attenzione ricade quasi del tutto sugli oggetti finiti e su come essi siano in grado di influenzare comportamenti o azioni di chi li utilizza o li conserva. In egual misura, è nello studio della cultura visuale che il focus di studio insiste

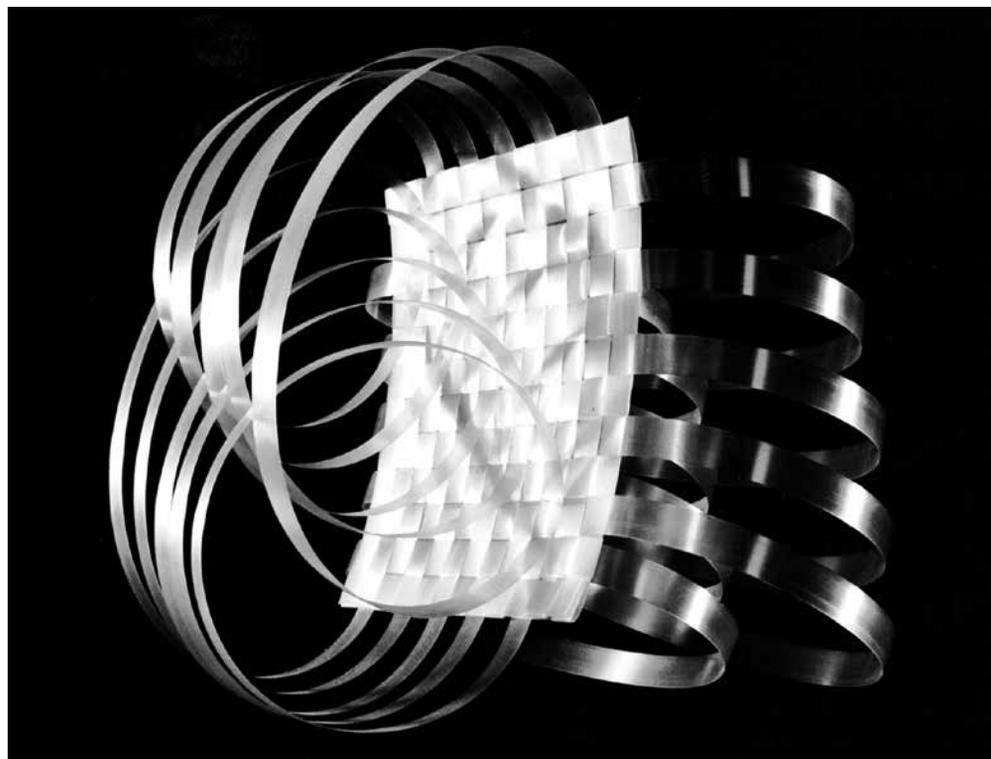
a sinistra/on the left: Archivio Paola Besana, "Kleeiade 3 e 4", alcune trasposizioni in tessuto dagli acquerelli di Roberto Sambonet per Costa Romantica, 1993 (per gentile concessione di Bruno Besana) / Paola Besana Archive, 'Kleeiade 3 and 4', some fabric

transpositions from Roberto Sambonet's watercolours for Costa Romantica, 1993 (courtesy of Bruno Besana)

sotto/below: Archivio Paola Besana, struttura tessile "Meduse", reggia da imballo in

polipropilene lavorata in intreccio manuale, 1970 (Foto di Romeo Valente, Gamma photo) / Paola Besana Archive, textile structure 'Jellyfish', polypropylene strapping woven by hand, 1970 (Photo by Romeo Valente, Gamma photo)

(2012b, p.5). Through this argument, and against the separation between the dimension of knowledge, thus of learning, and that of being, namely of thinking through producing, Paola Besana envisions innovation as a mutation of human sensibility and creativity, triggered by corresponding with the outside world. Within such dynamics, investigating closely, experimenting with primitive weaving techniques, and thus understanding in depth atavistic artifacts and ethnic looms, as well as looking at materials not for what they are, but for what they do, likewise, in the teaching of textile art, caring for the social relationships that may arise around a topic of common interest, accompany, conjoined, toward a holistic process of "deuterolearning" (Bateson, 1972, p. 195), where knowledge itself is moving and evolving. The result of this process inevitably implies proceeding together, learning "with" the people - or things - subject of investigation, materializing in textile products, always new and different, yet emerging, from time to time, from a synthesis of past or present influences. This is the case, for example, of the textile structures Medusa and Alberi e Pesci (Trees and Fishes), or of the series Collane opalescenti A, B, C (Opalescent Necklaces A, B, C) and Oro (Gold), produced and marketed in the 1970s, whose significance lies not in the external imposition of a preconceived form on any material substance, but, rather, in "drawing out" or giving realization to the "flexible" potential of a new material, namely, in this case, to polypropylene packaging strapping, also functional to the cherished interest in woven palms being processed in southern European countries and South America. Backed by this lesson and the critical perspectives it opens, Paola Besana, in parallel with her activity as a designer and artisan, as well as a textile master, exhibits in dozens of group and solo exhibitions in Italy and abroad, in prestigious venues such as the Triennale, Palazzo Morando and Palazzo Reale in Milan or the Camden Art Centre in London, never ceasing to travel between Europe, Syria, the United States, Mexico, Guatemala, Colombia, Peru and Bolivia, to continue "learning to learn," mutating, evolving weaving techniques and objects, corroborating in this sense the broader culture of the project. The purpose of the contribution is to highlight Paola Besana's design and production practices, finally historicizing her, acknowledging her prominent position among 20th-century Italian textile designers (Annicchiarico, 2016; Romanelli, 2021), pointing out - in an epistemological disquisition between design and human sciences - the importance of ethnographic and anthropological documentation, the urgency of the "correspondence" between the designer and the material, and, lastly, in the art of transmitting,



sulla connessione tra oggetti e immagini già formate, e dunque sulle diverse interpretazioni ad essi associate. Tuttavia, sempre secondo Ingold, in entrambi i casi sembra essere trascurata la creatività e la sensibilità intrinseca ai processi produttivi che portano alla realizzazione degli oggetti stessi (Ingold, 2019). In altre parole, egli sottolinea la necessità di allentare lo sguardo dall'oggetto o dall'immagine già compiuti, per esplorare e apprezzare appieno la ricchezza dei processi creativi subordinati e in essere, che coinvolgono tanto i materiali quanto la percettibilità, in questo caso, degli artigiani-progettisti, al fine di comprendere la complessità della cultura materiale e visuale, e mutarla verso nuovi immaginari, individuali o, meglio ancora, collettivi. Paola Besana coglie, sviluppa e fa propria questa pratica di conoscenza di tipo trasformativo, eseguita dall'interno delle culture che ella visita in diverse parti del mondo, studiando con artigiani - o ricercatori - che sono stati abili a tramandare, salvaguardare, e in taluni casi anche a innovare, processi produttivi tradizionali e popolari. Oltre alla mera e pur sempre utile catalogazione etnografica, prodotta con continuità durante l'arco della sua vita, collezionando libri e manuali, preziosi e inediti documenti storici, tessuti e oggetti ancestrali d'uso quotidiano, telai etnici e strumenti di lavoro antichi, Besana guarda avanti, "progetta" - dal latino "pro" e "jacere", cioè, "gettare avanti" -, pur riflettendo sulle esperienze passate. Ella, concorde sul fatto che "la trasmissione di informazione non dà garanzia di conoscenza, né tantomeno di comprensione" (Ingold, 2019, p. 13), opta per uno studio delle "cose" dall'interno, in un'esperienza diretta, toccando con mano, indagando su tecniche remote, ma facendolo in tempo reale, consentendo alle "cose" stesse di evolversi attraverso l'interazione con esse. Questa interazione dinamica, accompagnata dalla mutazione, rende la conoscenza un processo fluido e in costante evoluzione (Sennett, 2013). Strutture tessili come Schermo A e Schermo B, realizzate nel 1976 in pura lana, sono, ad esempio, il prodotto di un viaggio in Perù avente l'obiettivo di studiare i tessuti a orditi discontinui, generati per mezzo di una tecnica precolombiana che si credeva perduta (Broudy, 1993). Mentre Schermo A e B, a vederli oggi, possono forse essere considerati una riproduzione, una "copia", seppur in qualche modo evoluta, certamente utile alla personale consolidazione della tecnica da parte della tessitrice, ecco che con Schermo C, avviene una mutazione culturale più consistente. Paola Besana, padroneggiata la tecnica, concepisce dunque un telaio innovativo caratterizzato da una struttura flessibile, funzionale sia agli schermi a ordito discontinuo, sia a quelli a ordito allacciato, entrambi connessi manualmente con un nodo a doppia bocca di lupo. La peculiarità del suo originale telaio risiede nella possibilità di regolare la larghezza e l'altezza in modo variabile, grazie all'implementazione di montanti e barre trasversali mobili. L'obiettivo, ancora una volta, non è quello di imporre una forma dall'esterno - in chiave "ilo-



a sinistra/on the left: Archivio Paola Besana, struttura tessile "Schermo C", 1976 (Foto di Salvatore Licitra) / Paola Besana Archive, textile structure 'Screen C', 1976 (Photo by Salvatore Licitra)

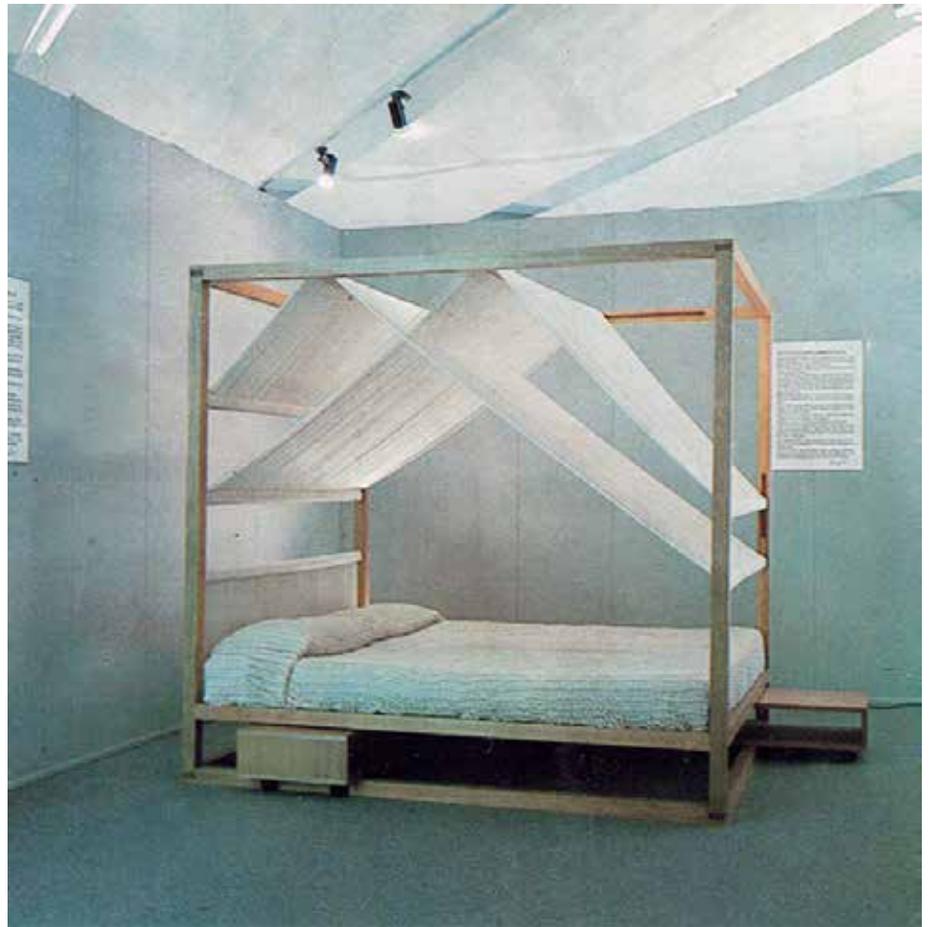
Lalla Ranza, per Ugo La Pietra, Roberto Beretta e Antonio Macchi Cassia, 1976, in Domus n. 578 / Paola Besana Archive, 'La tela di Penelope', with Paola Bonfante and Lalla Ranza, for Ugo La Pietra, Roberto Beretta and Antonio Macchi Cassia, 1976, in Domus no. 578

sotto/below: Archivio Paola Besana, "La tela di Penelope", con Paola Bonfante e

the essential nature of caring for social relations, toward the evolution of an "ecology of the textile mind" (Besana, 2010, p. 5).

On the "favourable" significance of anthropological and historical-geographical documentation

According to Tim Ingold, among the first scholars to bring materials back as subjects of inquiry per se for the social and anthropological sciences, it is in the study of material culture that the attention falls almost entirely on finite objects and how they are able to influence behaviours or actions of those who use or preserve them. Equally, it is in the study of visual culture that the focus of study insists on the connection between objects and already formed images, and thus the different interpretations associated with them. However, also according to Ingold, in both cases, the creativity and sensitivity inherent in the production processes that lead to the making of the actual objects seems to be neglected (Ingold, 2019). In other words, he stresses the need to loosen the gaze from the finished object or image, to explore and fully appreciate the richness of subordinate and ongoing creative processes, involving both materials and perceptibility, in this case, of the artisans-designers, in order to understand the complexity of material and visual culture, and mutate it toward new imaginaries, individual or, even better, collective. Paola Besana seizes, develops and embraces this practice of transformative knowledge, performed from within the cultures she visits in different parts of the world, studying with artisans - or researchers - who have been skilled in passing on, safeguarding, and in some cases even innovating, traditional and popular production processes. In addition to the mere and albeit still useful ethnographic cataloguing, produced continuously throughout her life, collecting books and manuals, precious and unreleased historical documents, textiles and ancestral objects of daily use, ethnic looms and ancient work tools, Besana looks ahead, she "projects" - from the Latin "pro" and "jacere," mean-



morfica", come direbbe Simondon (2011) –, bensì di progredire una tecnica per vederla in seguito auspicabilmente applicata alla risoluzione dei problemi progettuali contemporanei. Non è un caso che, nello stesso anno, i designer Ugo La Pietra, Roberto Beretta e Antonio Macchi Cassia, i quali per la Tosimobili S.r.l. di Rovigo stanno lavorando al progetto di un letto in pioppo con doppio sopraccielo scorrevole, La tela di Penelope, apparso per la prima volta in Domus n. 578, affidano allo Studio di Tessitura Paola Besana lo sviluppo tecnico del baldacchino e del copriletto. Alla struttura del letto, quindi ad alcuni bastoni che scorrono in senso orizzontale e verticale, Paola Besana e collaboratrici tendono un unico lungo filo di cotone che si intreccia in doppio ordine – in allacci con nodi a doppia bocca di lupo come nello Schermo C –, funzionale al cambio di inclinazione tramite lo scorrimento dei bastoni stessi. Besana ha saputo indagare, e riannodare, tutte quelle invarianti creative e culturali, quindi tecniche, presenti nella tradizione peruviana, per produrre e aggiungere un nuovo capitolo di inventiva nell'alveo del design del prodotto industriale "Made in Italy". Se La tela di Penelope resta un prodotto non concepito integralmente da ella, diverso è il caso della linea di Borse uomo-donna, progettate e fabbricate ininterrottamente con Paola Bonfante e Lalla Ranza dal 1970 al 1990, o, più recentemente, negli anni Duemila, delle strutture Domati da Ed, tessuti tubolari di lana a ordito continuo e annodato, e di Chancaysis e Chancaycat, drappi, tinti in modo naturale, formati da coppie di fili d'ordito in canapa, distanziati e legati da una doppia trama con possibilità di inserimenti aggettanti, che riconvocano la cultura andina Chancay; ma anche della Serie Collane senza capo né coda, cui, come peculiarità, condividono il fatto che grazie all'uso di un telaio etnico a verga separatrice e bacchetta porta maglie, predisposto ex-novo ad ogni occasione, le collane escono intere, senza tagli da ricucire, mantenendo intatta la loro uniformità (Stuart Thorpe & Lenor Larsen, 1967). La realizzazione di tali manufatti ispirati alle Ande, è stata resa tecnicamente possibile grazie all'acquisizione di competenze, dal basso, imparando anche "da" e "con" l'antropologo e tessitore statunitense Edward "Ed" Franquemont, allora massimo esperto nelle tradizioni tessili delle comunità andine del Sud America (Blum Schevill & Franquemont, 1986). È chiaro come Paola Besana affronti il tema del progetto e quello della produzione in una condotta non

sotto/below: (a sinistra) Archivio Paola Besana, struttura tessile "Quel chiodo fisso", 1979 (Foto di Salvatore Licitra); (a destra) Archivio Paola Besana, "Manta", con Eugenia Pinna, 2011 (Foto di Marcel De Buck) /

(left) Paola Besana Archive, textile structure 'Quel chiodo fisso', 1979 (Photo by Salvatore Licitra); (right) Paola Besana Archive, 'Manta', with Eugenia Pinna, 2011 (Photo by Marcel De Buck)

ing, "to throw forward" - while reflecting on past experiences. She, agreeing that "the transmission of information does not guarantee knowledge, neither does it guarantee understanding" (Ingold, 2019, p. 13), opts for a study of "things" from the inside, in a direct experience, touching with hands, investigating indeed remote techniques, but making it in real time, allowing the "things" themselves to evolve through the interaction with them. This dynamic interaction, accompanied by mutation, makes knowledge a fluid and constantly evolving process (Sennett, 2013). Textile structures such as Schermo A (Screen A) and Schermo B (Screen B), made in 1976 from pure wool, are, for example, the outcome of a trip to Peru having the purpose of studying discontinuous warp weavings, generated through the use of a pre-Columbian technique believed to be lost (Broudy, 1993). While Schermo A and B, looking at them today, can perhaps be considered a reproduction, a "copy," albeit somehow evolved, certainly useful for the weaver's personal consolidation of the technique, with Schermo C (Screen C), a more substantial cultural mutation takes place. Paola Besana, having mastered the technique, then conceives an innovative loom characterized by a flexible structure, functional for both discontinuous warp screens and laced warp screens, both manually connected with a double cow hitch knot. The peculiarity of its original loom lies in the possibility of variable width and height adjustment, thanks to the implementation of movable uprights and cross bars. The goal, once again, is not to impose a form from the outside - in a "hylomorphic" key, as Simondon (2011) would phrase it - but to advance a technique to see it later hopefully applied to solving contemporary design problems. It is no coincidence that, in the same year, designers Ugo La Pietra, Roberto Beretta and Antonio Macchi Cassia, who are working on the design of a poplar bed with a double sliding surcoat for Tosimobili S.r.l. of Rovigo, La tela di Penelope (Penelope's Cloth), which first appeared in Domus No. 578, commissioned to the Weaving Studio Paola Besana the technical development of the canopy and bedspread. To the structure of the bed, then to some sticks that slide horizontally and vertically, Paola Besana and collaborators stretch a single long cotton thread that is woven in double order - in lacing with cow hitch knots as in Schermo C - functional for the change of inclination through the sliding of the sticks themselves. Besana skilfully investigated, and reknotted, all those creative and cultural invariants, hence technical, present in the Peruvian tradition, to produce and add a new chapter of creativity in the "Made in Italy" industrial product design. If La tela di Penelope remains a product not entirely conceived



by her, different is the case of the line of Men's-Women's Borse (Bags), designed and manufactured continuously with Paola Bonfante and Lalla Ranza from 1970 to 1990, or, more recently, in the 2000s, of the structures Domati da Ed (Tamed by Ed), tubular woollen fabrics with continuous and knotted warp, and of Chancaysis and Chancaycat, drapes, naturally dyed, formed by pairs of hemp warp threads, spaced and bound by a double weft with the possibility of projecting insertions, that evoke the Andean Chancay culture; also of the Serie Collane senza capo né coda (Necklaces with no beginning or end Series), which, as a peculiarity, share the fact that by the use of an ethnic loom with a separating rod and link-holding rod, set up ex-novo for each occasion, the necklaces come out in one piece, without cuts to be sewn up, keeping their uniformity intact (Stuart Thorpe & Lenor Larsen, 1967). The making of such artifacts inspired by the Andes was made technically possible through the acquisition of skills, bottom-up, also learning "from" and "with" U.S. anthropologist and weaver Edward "Ed" Franquemont, at the time the foremost expert in the textile traditions of Andean communities in South America (Blum Schevill & Franquemont, 1986). It is evident how Paola Besana approaches the issue of project and that of production in a non-authoritative and static, but rather changeable behaviour, in order to see the evolutions of complex traditional textile techniques applied in the modern product, proposing a figurative realism that descends from her persevered desire to intimately understand and assimilate a material culture of reference.

On the "correspondence" and unfolding intelligence of gestures between forces and materials

"Thinking through making," thinking through producing, an operative concept proper of the craftsman, artist or designer, as again Tim Ingold would suggest today, means practicing "the art of investigating" (Ingold 2019, p. 11; p. 23). In the art of investigating, thought adapts in real time to the changing flow of materials, configuring each manufacture or artifact as an experiment not in the scientific or engineering sense of the term, but rather as an opening toward unseen and unexplored paths. In textile design, all questions pertaining to the generation of form, the peculiarities of materials, the energy of forces and flows, the interweaving and texture of surfaces, volumes and spaces, as well as rhythms and time, can be part of this investigation. In a production process thus conceived, moreover, as a humble dynamic and harmonious journey rather than a sterile mechanical and reductionist assemblage, Paola Besana thinks with her eyes and hands, catalysing "optical projection and haptic expression" (Deleuze & Guattari, 1980, p. 721) into an ineffable tactile experience, completely centred on grain and texture, on sensation at the contact between mouldable yarns and sensitive skin. In becoming familiar with natural fibres and technofibres, gaining an "intuition" of them through touch and repetition of gestures, she punctually encounters the different resistance of the materials and, along the warp trace, unifies the frictions, synthesizing them in the anticipation of what might emerge from them. Thus, the forces that take part in the formative process, gener-

a sinistra/on the left: Archivio Paola Besana, telaio umano in gruppo, 1977-1980 (Foto di Salvatore Licitra) / Paola Besana Archive, Human frame in group, 1977-1980 (Photo by Salvatore Licitra)

a destra/on the right: Archivio Paola Besana, momenti di corrispondenza sociale nei telai umani in gruppo, 1980 (per gentile concessione di Bruno Besana) / Paola Besana Archive, Moments of Social Correspondence in Group Human Looms, 1980 (courtesy of Bruno Besana)



ated by the opposing tensions between the warp and weft threads, as well as by the reed moved sentiently by the “humanity of the hand” (Ingold, 2011, p. 58), serve as a cohesive condition, demonstrating that threads and weaver maintain an intrinsic connection that is “correspondence,” and not mere “interaction.” The “correspondence” (Ingold, 2021), in fact, emerges precisely from the technical gestures, which become a question, to which the material, which is “active” - as Jane Bennett (2023) phrases it - responds according to its inclination, concretizing, together with the operator, a sophisticated dance between form and substance. In this “producing as an act of cultural growth” (Sheets-Johnstone, 1998), structures such as *Distrazione lombarda* (Lombard Distraction) of 1971, a double fabric, made of wool with perspex supports, open sideways and in depth, appreciated at the fifth Biennale Internationale de la Tapisserie in Lausanne, in Switzerland, or *Rapporto* (Relation) and *Rapporto stanco* (Tired Relation) of 1979, where, the same object, with two warps crossing each other, installed in a different way, shows “sought tension” or “involuntary fatigue,” prompting reflection, retrospectively, once again on the notion of “correspondence”. Again in 1979, it was the turn of *Quel chiodo fisso* (That Fixed Nail) instead, a tridimensional and complex textile form obtained with several warps suspended and interwoven together - continuing the research of Elsi Giauque (Bonfanti, 1982) - with a weave between warp and weft that is used only at the terminal points of each warp, also to obtain variation in transparency. Still considering them not as two-dimensional surfaces, but as tridimensional structures, Besana also thinks of a “functional” use of textiles, in which the “correspondence” remains, and the figuration arises from the contrast and juxtaposition of materials, designing in 1989 the *Tappeto Tile* (Tile Carpet)

autorevole e statica, bensì mutevole, al fine di vedere applicate nel prodotto moderno le evoluzioni di complesse tecniche tessili tradizionali, proponendo un realismo figurativo che discende dalla sua insistita volontà di comprendere e assimilare intimamente una cultura materiale di riferimento.

Sulla “corrispondenza” e sull’intelligenza in divenire dei gesti tra forze e materiali

“Thinking through making”, pensare tramite il produrre, concezione operativa propria dell’artigiano, dell’artista o del designer, come oggi suggerirebbe sempre Tim Ingold, significa praticare “l’arte di indagare” (Ingold 2019, p. 11; p. 23). Nell’arte di indagare, il pensiero si adatta in tempo reale al mutevole fluire dei materiali, configurando ciascun manufatto o artefatto come un esperimento non nel senso scientifico o ingegneristico del termine, piuttosto come un’apertura a percorsi inediti e inesplorati. Nel design tessile, possono essere parte di questa indagine tutte le questioni inerenti alla generazione della forma, alle peculiarità dei materiali, all’energia delle forze e dei flussi, all’intreccio e alla consistenza delle superfici, ai volumi e agli spazi, come pure ai ritmi e al tempo. In un processo produttivo così concepito, vieppiù come un umile tragitto dinamico e armonioso anziché uno sterile assemblaggio meccanico e riduzionista, Paola Besana pensa con gli occhi e con le mani, catalizzando “la proiezione ottica e l’espressione aptica” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 721) in un’esperienza tattile ineffabile, completamente incentrata sulla grana e sulla consistenza, sulla sensazione al contatto tra filati plasmabili e pelle sensibile. Nel prendere familiarità con fibre naturali e tecnofibre, acquisendo un’“intuizione” di esse tramite il tocco e la ripetizione dei gesti, ella puntualmente incontra la diversa resistenza dei materiali e, lungo la traccia dell’ordito, unifica gli attriti, sintetizzandoli nell’anticipazione di quello che potrebbe venirne fuori. Così, le forze che entrano a far parte del processo formativo, generate dalle tensioni opposte tra il filo di ordito e il filo di trama, nonché dal pettine mosso senziente dall’“umanità della mano” (Ingold, 2011, p. 58), fungono da condizione coesiva, a dimostrazione che fili e tessitrice mantengono una connessione intrinseca che è “corrispondenza”, e non semplice “interazione”. La “corrispondenza” (Ingold, 2021), infatti, emerge proprio dai gesti tecnici, che si fanno domanda, a cui il materiale, che è “attivo” - per dirla alla Jane Bennett (2023) -, risponde a seconda della sua inclinazione, concretizzando, insieme all’operatore, una raffinata danza tra forma e sostanza. In questo “produrre come atto di crescita culturale” (Sheets-Johnstone, 1998), nascono strutture come *Distrazione lombarda* del 1971, un tessuto doppio, di lana e con supporti in perspex, aperto lateralmente e in profondità, apprezzato alla quinta Biennale Internationale de la Tapisserie a Lausanne, in Svizzera, o *Rapporto e Rapporto stanco* del 1979, dove, lo stesso oggetto, con due orditi che si attraversano, installato in modo differente, mostra la “tensione ricercata” o la “fatica involontaria”, inducendo a riflettere, retrospectivamente, ancora una volta sulla nozione di “corrispondenza”. Sempre nel 1979, è invece la volta di *Quel chiodo fisso*, forma tessile tridimensionale e complessa ottenuta con più orditure sospese e intrecciate tra loro - a proseguire la ricerca di Elsi Giauque (Bonfanti, 1982) -, con un intreccio tra ordito e trama che viene usato soltanto nei punti terminali di ciascuna orditura, anche per ottenere variazione di trasparenza. Ancora considerandoli non come superfici bidimensionali, ma come strutture tridimensionali, Besana pensa anche a un uso “funzionale” dei tessuti, in cui la “corrispondenza” permane, e la figurazione nasce dal contrasto e dall’accostamento dei materiali, disegnando nel 1989 il *Tappeto Tile* - utilizzabile anche come futon -, con motivo negativo al rovescio, eseguito in un modulo “a misura umana”, con l’obiettivo di poter essere con facilità sollevato, rovesciato e combinato con altri pezzi uguali per mutare in una totalità di diverse geometrie; oppure la *Collezione Mediterraneo* - con Paola Bonfante e Lalla Ranza - per il Salone del Mobile del 1994, ovvero un set in fettucce di cotone bianco e beige, comprensivo di tende, pannelli divisorio o a parete, realizzati con motivi a traforo in tessuto a garza, cesti e oggetti tridimensionali tessili per la tavola studiati in tessuto doppio, privi di cuciture; oppure, - qui ancora riportato a carattere esemplificativo -, sempre nel 1994 e da un’idea dell’industrial designer Marco Ferreri, il *Tappeto Sonoro* per bambini, che emette suoni quando calpestato, quest’ultimo realizzato con tecnica a tela e tessuto doppio, con ordito in lino, trama in lana ed elementi sonori in para e ottone. Progetti, questi, tutti abili a stimolare una certa comprensione delle qualità sensoriali dei materiali, e delle loro tensioni. Eppure, dall’osservazione di chi scrive, forte emblema di “corrispondenza” tra il progettista e la materia resta *Manta*, copertina scalda piedi e scalda spalle che utilizza pura lana sarda autoctona, sia in ordito, sia in trama, ideata con Eugenia Pinna nel 2011, ma mutata da sperimentazioni su alcuni campioni in questa lana grossa, lavorati durante un corso tenuto da Besana a Cagliari più di vent’anni prima. La sovrastensione del filato determina infatti l’aspetto del tessuto finale, quasi a voler sfuggire dalla volontà della tessitrice: “tessuto a tela, sembra saia” (Besana, 2012a, p. 6). In effetti, seppur trascinando con sé un certo bagaglio teologico, il “pattern” emerge prevalentemente grazie al movimento e alle tensioni dinamiche interne al filato



- which can also be used as a futon -, with a negative reverse motif, executed in a “human-sized” module, with the aim of being easily lifted, turned over and combined with other identical pieces to mutate into a totality of different geometries; or the Collezione Mediterraneo (Mediterraneo Collection) - with Paola Bonfante and Lalla Ranza - for the 1994 Salone del Mobile, that is a set in white and beige cotton webbing, including curtains, dividing or wall panels, made with openwork patterns in gauze fabric, baskets and tridimensional textile objects for the table designed in double fabric, seamless; or, - still given here as an example -, again in 1994 and from an idea of industrial designer Marco Ferreri, the Tappeto Sonoro (Sound Carpet) for children, which emits sounds when stepped on, this one made with a canvas and double fabric technique, with linen warp, wool weft and sound elements in para and brass. Projects, these, all apt to stimulate some understanding of the sensory qualities of materials, and their tensions. Nonetheless, from the observation of the author, a strong emblem of “correspondence” between the designer and the material remains

crêpe ritorto. In conclusione, si potrebbe affermare che, nel rispetto di questo gioco serio di forze, ogni disegno che Paola Besana intelligentemente e “liberamente” compone è la traduzione grafica sia di uno “stato d’animo” proprio, sia di un comportamento materiale intrinseco, offrendo al fruitore un mosaico complesso di possibilità, ciascuna intimamente congiunta alle altre.

Sull’“aggregazione sociale” e sugli affetti dai bordi ruvidi del mondo

Come risposta alle sfide educative contemporanee, è il filosofo Edgar Morin a introdurre il neologismo “relianza”, unione dei due vocaboli francesi “relier” – collegare – e “alliance” – alleanza –, proponendo così un nuovo sostanziale costruito capace di affrontare l’incertezza tipica della società contemporanea (Morin, 2015). La “relianza” implica la cura, la coesione e la solidarietà in contrasto con le divisioni e le frammentazioni proprie del mondo contemporaneo, sottolineando l’urgenza di processi culturali e formativi, integrati e olistici, idonei ad attingere a ricordi, emozioni, eredità culturali e materiali, nonché a scambi sociali continui. Secondo Morin, gli operatori o le operatrici di “relianza” – come di fatto è Paola Besana – mediano, e fungono da ponte tra biologia, fisica, chimica, cosmologia, cultura umanistica, storia, poesia e matematica, arte e progetto, donando una comprensione più umana e intersoggettiva dei legami complessi tra saperi apparentemente discordanti. Secondo Franca Pinto Minerva, trasmettere un sapere, come potrebbe essere quello del tessere, e, al contempo, educare alla creatività, alla progettazione di manufatti futuri e all’ecologia sociale, significa anche “promuovere la divergenza, sollecitare a vedere – nelle cose, nelle esperienze, nelle parole, nelle teorie, nella trama delle relazioni affettive – collegamenti e intrecci che prima non si erano visti, interpretando percorsi di ricerca che si discostano dagli itinerari di pensiero e di azione maggiormente frequentati” (2007, p. 62). Il design tessile di Paola Besana, interpretato ora come esperienza partecipata nel processo didattico di trasmissione dei saperi, diventa, allora, ricerca pedagogica e pratica educativa, risolta nella cornice di un nuovo “spazio dell’educabilità” (Dallari & Filadoro, 2023), nel rapporto di cura con



Manta, a foot and shoulder warmer blanket made of pure native Sardinian wool, both in warp and weft, conceived with Eugenia Pinna in 2011, but mutated by experimentations on some samples in this course, native wool, worked during a course taught by Besana in Cagliari more than two decades earlier. In fact, the over-twisting of the yarn determines the appearance of the final fabric, almost as if trying to escape from the weaver's will: "woven in cloth, it looks like twill" (Besana, 2012a, p. 6). Indeed, although dragging with it a certain theological baggage, the "pattern" emerges predominantly through the movement and dynamic tensions within the twisted crepe yarn. In conclusion, it could be said that, in keeping with this serious interplay of forces, each pattern that Paola Besana intelligently and "freely" composes is the graphic translation of both her own "state of mind" and an intrinsic material behaviour, offering the viewer a complex mosaic of possibilities, each intimately connected to the others.

On "social aggregation" and affections from the rough edges of the world

As a response to contemporary educational challenges, it was the philosopher Edgar Morin who introduced the neologism "reliance," a union of the two French words "relier" - to connect - and "alliance" - alliance, thus proposing a substantial new construct capable of addressing the typical uncertainty of contemporary society (Morin, 2015). "Reliance" implies care, cohesion and solidarity in contrast to the divisions and fragmentations proper of the contemporary world, stressing the urgency of cultural and formative processes - integrated and holistic - suitable for drawing on memories, emotions, cultural and material legacies, as well as continuous social exchanges. According to Morin, practitioners or workers of "reliance" - as in fact Paola Besana is - mediate, and act as a bridge between biology, physics, chemistry, cosmology, humanistic culture, history, poetry and mathematics, art and design, donating a more human and inter-

subjective understanding of the complex links between seemingly discordant fields of knowledge. According to Franca Pinto Minerva, transmitting knowledge, such as weaving might be, and, at the same time, educating in creativity, in the design of future artifacts and in social ecology, also means "promoting divergence, encouraging to see - in things, in experiences, in words, in theories, in the pattern of affective relations - connections and interconnections unseen before, interpreting research paths that deviate from the most frequented itineraries of thought and action" (2007, p. 62). Paola Besana's textile design, now interpreted as a participatory experience in the educational process of knowledge transmission, becomes, then, pedagogical research and educational practice, resolved in the framework of a new "space of educability" (Dallari & Filadoro, 2023), in the caring relationship with others, with materials, with place and time. Between 1977 and 1980, for example, placing themselves in this gnoseological scenario,

and offering an effective praxis on the development of “alliances” to teach how to improve group or individual creativity, are the experiments of Telai umani (Human Looms), used and tested on several occasions as wide-ranging pedagogical actions, among which emerges the performance Telaio umano tricolore (Human Tricolor Loom) designed for the Mostra Operatori Tessili (Textile Operators Exhibition) in Fiorenzuola di Focara, organized in 1980 by the Municipality of Pesaro. These human looms are articulated in three archetypal structural variants, reminiscent of their primitive uses: the Telaio umano monopersona (single-person Human Loom), with prehensile foot that operates the shuttle, useful for individual correspondence with textile execution; the Telaio umano in coppia (Paired Human Loom), which is notable for its functionality and for the gratification that rises from the eurythmic collaborative interaction; and finally, the Telaio umano di gruppo (Group Human Loom), where cheerfulness and cooperation underscore the essentiality of “correspondences,” this time also transmuted in the social and cultural sphere and scale. In the end, Paola Besana therefore contributes to outlining a multifaceted, original and articulate instructional context, within a process capable of combining, with mastery and inventiveness, both the transmission of technical skills and the active promotion of social aggregation, of care for the self and for others - things or people -, educating in diversity and collaboration, thereby literating to an eco-social awareness even in the textile sector.

Short conclusion commentary

Interweaving history, design and anthropology, the contribution offers a critical and cultural insight about the design and production practices of Paola Besana, a textile designer capable of innovating, evolving tradition, yet never losing sight of its value, meaning and significance. In fact, Besana has shaped her individual research path as a continuous act of exploration, blending technical skills with a profound material and anthropological sensitivity: her correspondence with fabric is not simply an act of (re)production, but an “active,” and changing, dialogue with the material itself, where creativity is also revealed through a formative, knowledge-transmissive, dynamic and social process that is constantly evolving. In this way, Paola Besana consolidates herself, today, as an interesting, and perhaps still unparalleled, figure for innovation in textile design, whose technical and cultural legacy continues to inspire and change the landscape of textile design, both Italian and international.

gli altri, con i materiali, con il luogo e con il tempo. Tra il 1977 e il 1980, ad esempio, a collocarsi in questo scenario gnoseologico, e a offrire una prassi efficace sullo sviluppo di “alleanze” per insegnare a migliorare la creatività di gruppo o individuale, sono le sperimentazioni dei Telai umani, utilizzati e testati in più occasioni come azioni pedagogiche di ampio respiro, tra cui emerge la performance Telaio umano tricolore pensata per la Mostra Operatori Tessili a Fiorenzuola di Focara, organizzata nel 1980 dal Comune di Pesaro. Questi telai umani si articolano in tre archetipiche varianti strutturali, a ricordo degli utilizzi primitivi degli stessi: il Telaio umano monopersona, con piede prensile che aziona la navetta, utile all'individuale corrispondenza con l'esecuzione tessile, il Telaio umano in coppia, che si distingue per la sua funzionalità e per la gratificazione che si eleva dall'eurytmica interazione collaborativa, e infine, il Telaio umano di gruppo, dove l'allegria e la cooperazione sottolineano l'imprescindibilità delle “corrispondenze”, questa volta trasmutate anche nell'ambito, e nella scala, sociale e culturale. In ultima istanza, Paola Besana concorre dunque a delineare un contesto istruttivo poliedrico, originale e articolato, all'interno di un processo atto a coniugare, con maestria e inventiva, sia la trasmissione di competenze tecniche, sia la promozione attiva dell'aggregazione sociale, della cura per sé stessi e per gli altri – cose o persone che siano –, educando alla diversità e alla collaborazione, alfabetizzando in questo modo a una consapevolezza eco-sociale persino nel comparto tessile.

Breve commento conclusivo

Intrecciando la storia, il design e l'antropologia, il contributo restituisce uno spaccato critico e culturale circa le prassi progettuali e produttive di Paola Besana, designer tessile capace di innovare, evolvendo la tradizione, eppure senza mai perderne di vista il valore, il senso e il significato. Besana ha di fatto plasmato il suo individuale percorso di ricerca come un continuo atto esplorativo, amalgamando competenze tecniche con una profonda sensibilità materica e antropologica: il suo corrispondere con il tessuto non è semplicemente un atto di (ri)produzione, ma un dialogo “attivo”, e mutevole, con il materiale stesso, dove la creatività si svela anche attraverso un processo che è formativo, trasmissivo di saperi, dinamico e sociale, costantemente in divenire. In questo modo, Paola Besana si consolida, oggi, come una figura interessante, e forse ancora ineguagliabile, per l'innovazione nel design tessile, il cui lascito tecnico e culturale seguita a ispirare e mutare il panorama del textile design, italiano e internazionale.

References

- Annicchiario, S. (cur.). (2016). W. women in Italian design: Triennale design museum, 9. Corraini.
- Bateson, G. (1972). Steps to an Ecology of Mind. Chandler Publishing Company.
- Bennett, J. (2023). Materia vibrante: un'ecologia politica delle cose. *Timeo*
- Besana, P. (2010). Per un'ecologia della mente tessile: progettazione a km zero. *Tessere a mano*, 2010 (3), pp. 4-5.
- Besana, P. (2012a). Design del primo ordito - seconda parte. *Tessere a mano*, 2012 (2), pp. 6-8.
- Besana, P. (2012b). Design dal primo ordito - terza parte. *Tessere a mano*, 2012 (3), pp. 4-5.
- Besana, P. (2015). Paola Besana: la struttura e la tridimensionalità del tessere. *Domus*, 988, pp. 24-28.
- Blum Schevill, M., & Franquemont, E. (1986). Costume as Communication. University of Washington Press.
- Bonfanti, R. (cur.). (1982). Creatività nella tessitura: gli strumenti, i materiali e le tecniche. Zanichelli.
- Boudry, E. (1993). The Book of Looms: A History of the Handloom from Ancient Times to the Present. University Press of New England.
- Dallari, M., & Filadoro, L. (2023). Costruire valori di cittadinanza. Arte e patrimonio come elementi di partecipazione. Erickson.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). Mille piani. Capitalismo e schizofrenia. Orthotes.
- Ingold, T. (2011). Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines. Ashgate.
- Ingold, T. (2019). Making: antropologia, archeologia, arte e architettura. Raffaello Cortina.
- Ingold, T. (2021). Corrispondenze. Raffaello Cortina.
- Morin, E. (2015). Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione. Raffaello Cortina.
- Pinto Minerva, F. (2007). Creatività. In F. Frabboni, G. Wallnöfer, N. Belardi, & W. Wiater (cur.), *Le parole della pedagogia. Teorie italiane e tedesche a confronto*. (pp. 58-70). Bollati Boringhieri.
- Romanelli, M. (cur.). (2021). Renata Bonfanti: tessere la gioia. Electa.
- Sennett, R. (2013). L'uomo artigiano. Feltrinelli.
- Sheets-Johnstone, M. (1998). The Primacy of Movement. Ashgate.
- Simondon, G. (2011). L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione. Mimesis.
- Stuart Thorpe, A. & Lenor Larsen, J. (1967). Elements of Weaving. A Complete Introduction to the Art and Techniques. Doubleday & Company.