

MPRA

Munich Personal RePEc Archive

Elda Pavan Cecchele e il mondo della moda: 1950-1970

Inguanotto, Irina and Piva, Francesca

November 2006

Online at <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/875/>

MPRA Paper No. 875, posted 19 Nov 2006 UTC

ELDA PAVAN CECCHELE E IL MONDO DELLA MODA: 1950-1970

Irina Inguanotto, Francesca Piva

e.mail: irina.inguanotto@libero.it

Venezia, 26 ottobre 2006

Introduzione

“La moda non è solo qualcosa che sta nei vestiti. La moda è nell’aria. Ha qualcosa a che fare con le idee, con il modo in cui viviamo, con ciò che ci accade”¹. Queste semplici e chiare parole di Coco Chanel spiegano perché i creatori di moda siano diventati grandi protagonisti della vita sociale del XX secolo. Il grande talento, a volte il genio, di questi personaggi doveva però trovare il terreno fertile in cui nascere e crescere: la grande tradizione artigianale. Intorno agli stilisti c’è chi crea i tessuti, i ricami, i nastri, le passamanerie e i bottoni. Accanto a loro vive l’universo degli accessori: scarpe, borse, cappelli e così via. Mestieri che, nonostante il loro decisivo apporto al mondo scintillante della moda, rimangono nell’ombra. Eppure questi artigiani, creatori a loro volta, contribuiscono in maniera notevole, in percentuale difficile da determinare a posteriori, alla creazione delle collezioni. A volte qualcuno di loro riceve il giusto riconoscimento, come capita in Francia al celebre François Lesage, creatore di splendidi ricami, a cui Christian Lacroix tributa queste entusiastiche parole: “Il momento in cui Lesage mi mette al corrente della sua collezione è per me uno dei punti culminanti della stagione, un giorno felice, pieno di gioia e di eccitazione”². Ma il più delle volte il successo mediatico punta i riflettori solo sugli stilisti impedendo di vedere il talento dei tanti che ruotano nella loro orbita, oppure sono gli stilisti stessi che non hanno la generosità di dividere la loro gloria con nessuno.

In questo saggio vogliamo presentare una di queste figure rimaste nell’ombra: Elda Cecchele (1915-1998), un’artigiana veneta di grande talento, che ha prodotto tessuti a mano sia per abiti che per accessori, collaborando anche con importanti esponenti del mondo della moda.

Poiché il suo era un ruolo subalterno, i creatori di moda più o meno famosi cui forniva le proprie creazioni non indicavano mai il suo nome come autrice dei tessuti, e questo le impedì di veder riconosciuto il suo valore pubblicamente e col giusto risalto, caso di cui sicuramente soffrì, come ebbe a confidare a qualche amico³. Il nostro dunque è anche un tentativo di risarcimento, ma soprattutto pensiamo sia giusto aggiungere questo piccolo ma significativo tassello alla storia della moda italiana, raccontando questa vicenda umana e professionale in cui ci siamo imbattuti un po’ casualmente e che ci ha fin da subito appassionato. E’ stata infatti un’emozione per noi entrare nel suo laboratorio rimasto immutato, nella ex filanda di Galliera Veneta⁴ dei primi anni del '900, con i telai, le cantre, le retine, la lavagna con gli ultimi appunti di lavoro e ogni altra cosa, così come lei lo lasciò nel 1986, dovendo interrompere la sua attività per una grave malattia. E’ stato come scoprire un tesoro ritrovarci tra le mani i numerosi e ricchissimi esempi della sua produzione, nella forma di campioni, resti di lavorazione, parti di oggetti, e in misura minore anche prodotti finiti.

Proprio partendo da queste emozioni ci siamo impegnati in un percorso alla scoperta di Elda Cecchele, intervistando famigliari, amici, clienti, studiando i documenti tessili e cartacei conservati dalla famiglia, e cercandone anche altrove. Ne è emersa una figura di donna vitale e coraggiosa, dotata di uno straordinario talento, che ha saputo superare ostacoli sociali non indifferenti per esprimere se stessa, data anche la situazione della donna nell’Italia di quel periodo, una donna che è riuscita, partendo da una situazione svantaggiata, e da autodidatta, a raggiungere nella sua professione risultati davvero sorprendenti.

¹ Seeling C., *Moda. Il secolo degli stilisti. 1900-1999*, Köln: Konemann, 1999, p. 103.

² Seeling C., *Moda. Il secolo...*, p. 308.

³ Conversazioni con Gino Galleani e con Franca Polacco.

⁴ Via Postumia 1.

Certo, quando più sopra abbiamo citato François Lesage, grande progettista di ricami, era per chiarire quanta influenza possano avere gli apporti esterni per chi crea una collezione di moda; non era nostra intenzione stabilire un confronto con la nostra artigiana, che davvero non sarebbe possibile, né giusto. La Maison Lesage è un'impresa familiare già arrivata alla terza generazione, che dal 1922, anno in cui è stata fondata, ha collaborato con i più grandi stilisti iniziando la sua attività quando Parigi era l'indiscussa e potente capitale della moda. Elda Cecchele ha una storia alquanto diversa: come spiegheremo più avanti, non è mai stato nei suoi progetti allargare l'attività, che mantenne sempre, possiamo dire, le caratteristiche e le modalità di un piccolo laboratorio artistico creato a sua misura, dove poter dare vita alle sue creazioni. Forse per questo l'attività è nata e finita con lei.

Eppure anche una così piccola e periferica realtà produttiva riuscì negli anni '50 a inserirsi in un panorama più ampio, grazie all'impulso dato a questo settore dall'entrata in scena di un grande personaggio, Giovanni Battista Giorgini, il cui intento fu proprio quello di catalizzare intorno a un ambizioso progetto di lancio internazionale della moda italiana le tante diffuse realtà di grande sapienza artigianale e creatività. Alcuni creatori di moda avevano già raggiunto la celebrità e conquistato il loro spazio nel mercato più importante, quello americano: Salvatore Ferragamo, premiato negli Stati Uniti nel 1947 con l'Oscar della Moda per le sue calzature realizzate a mano, e Olga de Gresy, detta "Mirsa" per i golfini e le magliette, conosciuta in America come "Mirsa of Italy", che riceverà l'Oscar nel 1953. Si trattava però di casi personali che riuscirono ad imporsi nel campo della moda internazionale; mancava invece un'immagine forte e unitaria della moda italiana che permettesse di rompere l'egemonia di Parigi. L'idea vincente di Giorgini fu di puntare, oltre che naturalmente sull'alta moda, sulla moda boutique, una moda estrosa, a volte informale, dalle linee semplici, adatta ai nuovi tempi, ai nuovi ritmi di vita, che non aveva l'equivalente nel sofisticato tempio della moda francese. Ai modelli della moda boutique venne dato spazio e risalto fin dalla manifestazione organizzata da Giorgini nel febbraio 1951, a casa sua, la villa Torreggiani, prima sfilata collettiva di moda italiana, e subito essi ottennero un grande successo. Dato che i punti di forza di questi modelli, oltre alla fantasia e all'inventiva, erano un'eccellente esecuzione artigianale e una grande varietà e ricercatezza nei tessuti, si aprivano grandi prospettive per chi produce in questo campo, come Elda Cecchele. Chi avrà modo di conoscere i suoi tessuti non potrà non essere conquistato dal talento naturale di questa artigiana, dalla sua sensibilità cromatica e dalle sue continue invenzioni nell'accostare i più diversi materiali, che valorizzava al massimo inserendoli in sempre nuovi motivi tessili.

Metodo e fonti della ricostruzione storica

Pochi sono gli articoli su Elda Cecchele, per lo più pubblicati su stampa locale in occasione di mostre o manifestazioni a cui la tessitrice partecipava⁵. Ce n'è uno però che è stato fondamentale come prima traccia per la nostra successiva ricerca: quello scritto da Giovanni Ferretti nel 1981 per la rivista *Home Italia*⁶, che si basa su una intervista all'artigiana quando essa era ancora nel pieno della sua attività tessile.

Per ricostruire la biografia di Elda Cecchele, ci siamo basati in primo luogo sui racconti dei famigliari e di alcuni suoi clienti, con i quali spesso essa instaurava un rapporto che andava al di là del semplice contatto di lavoro. Elda era una persona semplice e diretta, come a volte sono le persone dotate di eccezionale talento naturale, ed ha lasciato vividi ricordi di una travolgente vitalità in chi l'ha frequentata. Particolarmente importanti sono stati per noi i molti incontri che abbiamo

⁵ Zanotto S., *Un'artista del tessuto, Elda Cecchele alla Biennale*, numero unico sulla fiera di Cittadella, 1956; Zanotto S., *Un'artista del tessuto, Elda Cecchele alla Biennale*, "L'Orologio. Settimanale di vita padovana", n.38, 22 settembre 1956, p.10; Pravisani R., *Componi "I lembi di cielo". La figlia di un granatiere caduto nella prima guerra mondiale*, "La gazzetta del Veneto", 4 settembre 1959; *Galliera Veneta. Festa in via Maglio con le stoffe di Elda Cecchele*, "Il Gazzettino di Padova", 18 giugno 1993.

⁶ Ferretti G., *Le mani e l'anima*, "Home Italia", Anno V n.4, Aprile 1981, pp.101-106.

avuto con la stilista veneziana Franca Polacco, con la quale Elda Cecchele collaborò per diversi anni a partire dal 1954. Generosa di racconti, la signora Polacco ci ha permesso di addentrarci nella personalità della stilista, nella sua arte, nella sua vita di quel tempo. E' importante aggiungere che Franca Polacco è tuttora proprietaria di un fondo tessile, di cui fanno parte anche una trentina di abiti realizzati tra il 1954 e il 1973 con tessuti di Elda Cecchele, testimonianza impareggiabile del gusto della moda del tempo. Faceva parte dello stesso fondo anche un gran numero di campioni, tessuti, avanzi di sartoria, sempre di produzione del laboratorio di Elda Cecchele, ora conservati presso l'Istituto d'Arte Pietro Selvatico di Padova, a cui la stilista li ha donati.

Altre conversazioni ci hanno aiutato nella ricostruzione del percorso di Elda Cecchele: con Gino Galleani e Franco Gregori, stilisti di accessori con i quali l'artigiana inizia rispettivamente negli anni '60 e '70 una intensa e lunga collaborazione fondata su una reciproca stima e amicizia; con Gabriella Ceccato e Donatella Lago⁷, che lavorarono nel laboratorio di Elda Cecchele rispettivamente dal 1962 al 1972 e dal 1974 al 1986, e che ci hanno quindi potuto dare anche molte informazioni di tipo tecnico; infine con amici e conoscenti, come l'architetto Svegliado, il pittore Baldessari, l'artigiano Bortolussi produttore di telai, che svolse una funzione di assistenza tecnica nel laboratorio dopo la morte del marito della tessitrice. C'è stata poi la conversazione con Adriana Frattin e con altre ex-lavoranti di Bessica di Loria, che all'inizio degli anni '60 relizzarono le borse col cordolo fatto di foglia di pannocchia, un tipo di lavorazione ben noto a Elda Cecchele che l'aveva proposto a Roberta di Camerino.

Fondamentale per ricostruire l'opera della tessitrice è il fondo tessile conservato dalla famiglia nell'ultimo laboratorio dove essa lavorò, che si trova a Galliera Veneta, vicino alla sua abitazione privata, ricavato da alcuni locali della filanda appartenuta alla famiglia del marito. Il laboratorio è ancora pressochè intatto, come l'ha lasciato la tessitrice alla fine della sua attività nel 1986. Oltre che all'interno del laboratorio, molto materiale si trovava anche in altre stanze usate come magazzino per i filati. Purtroppo l'artigiana non ha mai sentito l'esigenza di conservare i campioni in maniera sistematica, creando cioè un archivio da consultare per poter risalire al nome del tessuto, alla sua destinazione d'uso e al cliente per il quale esso veniva prodotto. L'unica raccolta di campioni e campionari venne fatta negli anni '50, probabilmente dal marito della tessitrice che volle dare un certo ordine al lavoro di campionatura, e rimarrà però l'unica esperienza di tal genere in tutta la vita del laboratorio. I campioni sono stati conservati sul loro supporto originario, e ciascuno di essi porta l'etichetta "Creazioni Elda Cecchele S.Martino di Lupari (PD) - Modelli Depositati"⁸. Si tratta di 71 campioni e campionari montati su 42 schede, costituite da cartelline con finestrelle protette da un cellophane trasparente (su alcune schede sono sistemati due o tre campioni insieme). Alcuni di questi campioni sono gli stessi che si trovano tra il materiale conservato dalla signora Polacco; in altri campioni ci sono gli stessi materiali che ritroviamo nei campioni del laboratorio della stilista e che presentano la stessa eleganza e ricercatezza: sono tessuti particolarmente elaborati e complessi, unici nella produzione della tessitrice, che impiegano i numerosi materiali che caratterizzarono la produzione di Elda Cecchele di quel periodo.

Dunque il fondo tessile consiste in un gran numero di elementi: campionari, che possono presentarsi come fasce tessute con diversi intrecci e/o diversi colori, oppure come vari campioni uniti insieme; ritagli; avanzi di tessitura, cioè parti tessute in più alla fine di un lavoro (tutti conservati come campioni); campioni veri e propri, cioè appositamente tessuti allo scopo di essere conservati come tali.

A volte su di essi è appuntato con uno spillo o una graffetta un foglio con annotazioni che possono riguardare il cliente, il materiale, le misure, o altro. Ma il più delle volte non c'è alcuna indicazione;

⁷ Prematuramente scomparsa alcuni mesi fa.

⁸ Bisogna precisare che dalla ricerca effettuata presso l'archivio del Ministero dell'Industria, del Commercio e dell'Artigianato di Stato, Fondo brevetti, non risulta alcuna registrazione da parte della Ditta Cecchele.

quindi è necessario, per risalire appunto alla destinazione d'uso (abiti, accessori, arredamento) o al cliente, procedere a una serie di controlli incrociati con i documenti cartacei.

Sempre nei locali del laboratorio e nelle stanze usate come magazzino, è conservata una grande quantità di materiali tessili di ogni tipo usati dalla tessitrice per la sua produzione: oltre a quelli tradizionali come lana, cotone, canapa, refe, seta, e a un certo numero di filati sintetici, vi è una serie di materiali più particolari come pelle, pelliccia, tondini cerati, rafia, legno, cordoncini con perle, cordoni, merletti, nastri, passamanerie, vari filati metallici, vergole, soutache, piattine, serpentine, fettucce e tubolari. Questi materiali si trovano nella loro confezione originale o preparati in matasse, rocche, rocchetti, oppure già pronti all'uso sulle navette.

All'interno del laboratorio sono conservate anche 40 catene con stecche di legno per le macchinette tiralicci dei telai⁹, che recano scritta l'indicazione del nome del tessuto per cui sono state approntate, e spesso anche il nome dell'oggetto da realizzare e del committente.

Come già accennato in questo paragrafo, c'è poi un'altra importante raccolta di materiali prodotti nel laboratorio di Elda Cecchele, che è il Fondo Polacco¹⁰.

Altra fonte preziosa per la ricerca, è il materiale cartaceo conservato dalla famiglia. Si tratta di documenti tecnici utilizzati per il lavoro all'interno del laboratorio, e di documenti commerciali e contabili. Anche questo materiale però non è stato raccolto con metodo, ma conservato in luoghi diversi, dentro scatoloni di cartone, o all'interno di alcuni mobili del laboratorio. Inoltre, nel corso degli anni, alla conservazione del materiale cartaceo non è stata data l'adeguata importanza, e purtroppo parte di questo è andata perduta.

I documenti tecnici sono una trentina tra quaderni, block-notes e agende, e circa 450 schede tecniche di lavoro, il tutto scritto a mano con diverse calligrafie.

I quaderni sono elementi di grande importanza per la comprensione dei tessuti da un punto di vista tecnico; è qui dove vengono annotate le modalità tecniche di tessitura (il rimettaggio e la catena dei tessuti) e i materiali impiegati nelle nuove proposte fatte dal laboratorio ai committenti, che normalmente sono registrate come "nuovi campioni". Talvolta vi si trova anche il nome del committente e l'indicazione della data. Questi quaderni hanno la funzione di registrare, di ogni intreccio eseguito in laboratorio, tutto ciò che serve per la riproduzione dello stesso in un momento successivo. A volte in altri quaderni sono indicate delle versioni rivedute, parzialmente modificate, oppure riprese dopo alcuni anni, in questo caso realizzate con materiali diversi. Mai si è trovato allegato alla pagina un campioncino, solo raramente un po' di filato. Diverse sono le scritture che si individuano in ciascun quaderno, alcune più sicure e chiare, altre infantili, e ciò fa dedurre che le stesse giovani lavoranti a volte scrivevano sui quaderni su richiesta della tessitrice.

Le schede tecniche sono fogli di cartone che andavano appese al telaio come guida per la tessitrice, e infatti spesso recano un foro nella parte alta. I cartoni utilizzati sono quasi sempre quelli delle scatole contenenti i filati acquistati per la tessitura, così molte volte sul retro della scheda c'è il nome della marca del filato e della ditta produttrice; essi costituiscono quindi un documento utile anche per queste ulteriori informazioni. Le schede sono scritte a mano con calligrafie diverse, quindi da persone diverse, e a volte alcuni termini sono di difficile lettura anche per il fatto che talora vengono usati termini dialettali¹¹. Capita anche che il nome di un filato sia riportato con delle piccole variazioni da una scheda all'altra.

⁹ Nei telai con macchinetta tiralicci, i licci sono comandati da grossi arpini di acciaio che si possono alzare secondo l'intreccio di una armatura tradotto su stecche e pioli di legno. La catena è la sequenza delle stecche. Vedi: Puliti Mario, *Disegno tecnico tessile*, Firenze: Istituto statale d'arte di Firenze, senza data.

¹⁰ Il Fondo Polacco (Istituto d'arte P. Selvatico, Padova) comprende abiti, tessuti per abiti e cinture, campioni e campionari per abiti, fotografie.

¹¹ "Puar", "sparangola", "sutas".

Le schede permettevano di seguire via via la costruzione del tessuto e indicavano la trama da usare e quando innestare la retromarcia per il completamento del decoro, tecnica che consentiva il risparmio di stecche.

Non è stato però seguito un criterio unico e costante nella compilazione di queste schede, che possono recare una sola delle seguenti indicazioni o più d'una: il nome del tessuto o del campione, il nome del committente, la data, il rimettaggio, i filati, i colori, le misure, i disegni, e alcune note di vario tipo utili all'esecuzione.

C'è un gruppo di schede su cui è riportata solamente la nota di tessimento; altre contengono solo indicazioni di lavorazione, senza la nota di tessimento: rimettaggio, elenco dei filati da usare, misure, note sui consumi, disegni, e altro (ovviamente non era necessario trascrivere tutte le indicazioni perché espresse oralmente dalla tessitrice alle lavoranti).

Come già detto sopra, parte del materiale è andato perduto, e di conseguenza solo nel caso di pochi tessuti abbiamo sia la scheda tecnica che la registrazione nei quaderni. La presenza allora di entrambi questi tipi di documenti è utile in quanto ci permette di registrare un maggior numero di intrecci e agevola così il lavoro di ricostruzione dell'opera della tessitrice.

Un altro elemento importante sono i documenti commerciali e contabili, fondamentali per la ricostruzione storica. Si tratta di un certo numero di lettere di vari clienti, tra i quali Salvatore Ferragamo, la ditta Frattegiani, Giuliana Camerino, e di fornitori, ad esempio la ditta Beolchi, fornitrice di materiali in pelle, o la ditta Dorures Louis Mathieu che forniva lame e laminette. Le lettere si riferiscono a ordini, sollecitazioni, precisazioni sul lavoro da eseguire, scambi di idee su un progetto di un tessuto. I documenti contabili sono costituiti da copie commissione, da fatture e da libri contabili.

Questo insieme di documenti è importante per poter determinare i periodi e la durata delle collaborazioni del laboratorio tessile con i vari clienti, e per un riscontro più preciso sui materiali usati, dal momento che spesso nelle schede tecniche i nomi di questi stessi materiali sono scritti in maniera scorretta (moar, sutas, sutache, buclè, paillettes, vergolina paillette)¹².

Elda o Gino, quando scrivevano ai propri clienti o ai propri fornitori, non usavano conservare la copia della lettera; si sono conservate però alcune brutte copie che la tessitrice talvolta scriveva nel quaderno che in quel momento usava¹³ per le annotazioni tecniche (non è quindi insolito trovare tra una nota di tessimento e l'altra lettere dove la tessitrice rivela il suo carattere e modo di esprimersi sempre molto diretto e sincero), oppure dietro la stessa lettera che riceveva¹⁴. Unica eccezione riguarda le lettere che scriveva direttamente sulle note di consegna che, essendo emesse in duplice copia, sono rimaste in quella trattenuta nel laboratorio.

All'esame dei documenti è emerso che nessun inventario dei filati giacenti in magazzino veniva redatto con regolarità: di un unico tentativo un po' approssimativo si è trovata traccia in un quaderno¹⁵ dove sono stati elencati, relativamente a 7 colori, tutti i materiali con la specificazione oltre che della quantità, della tonalità e della ditta fornitrice.

Ci sono infine gli abiti e le borse realizzati con i tessuti di Elda Cecchele. Si tratta in primo luogo delle creazioni di Franca Polacco, 25 tra abiti, cappotti, soprabiti e gonne, attualmente di proprietà della stilista, più alcune fotografie d'epoca, conservate presso l'Istituto Selvatico di Padova, di abiti creati sempre dalla stilista.

¹² Schede Tecniche Sezioni: Franca Polacco, Committenti Vari, Astucci Occhiali, Vestiti, Campioni o Tessuti, Bordi o Bordure.

¹³ Quaderni n. 1.21, 1.22, 1.27.

¹⁴ Lettera di Salvatore Ferragamo del 15.7.1954.

¹⁵ Quaderno n. 1.23.

Di grande aiuto per la nostra ricerca sono state le borse firmate “Roberta di Camerino” in possesso della famiglia, la ricca collezione di Enrico Quinto¹⁶, che egli molto gentilmente ci ha permesso di fotografare, e alcune borse di proprietà di privati: è stato così possibile documentare una delle collaborazioni più importanti e preziose di Elda Cecchele (1953-1968), dove il talento dell’artigiana nel creare intrecci, abbinare materiali e colori, viene esaltato in un prodotto di eccezionale qualità. Altre borse poi sono fotografate su riviste dell’epoca.

Per ricostruire la figura e l’opera di Elda Cecchele, abbiamo quindi scelto come metodo in primo luogo quello di conoscere, quando era possibile, i suoi committenti e i suoi collaboratori, per sentire dalla loro viva voce qual era stata la loro esperienza con l’artigiana, e così scoprire il suo modo di creare e di lavorare. Abbiamo poi messo mano alla grande quantità di materiale tessile e cartaceo che abbiamo descritto. Attraverso verifiche incrociate su ogni dato che veniva mano a mano acquisito, è stato possibile iniziare a ricostruire la vita di Elda Cecchele, e addentrarci nel copioso materiale che all’inizio appariva come una massa informe, datarlo, capire per chi era stato prodotto, e trovare i manufatti a cui un determinato tessuto aveva offerto la materia prima.

Alcune note biografiche

Elda Pavan nasce a S. Martino di Lupari nel 1915 e consegue il diploma di quinta elementare¹⁷. Il padre Adelchi, Granatiere di Sardegna, muore durante la prima guerra mondiale, quando lei è ancora molto piccola, il che le fa ottenere dal Ministero della Guerra il distintivo d’onore istituito per gli orfani dei caduti in combattimento¹⁸. Vive la sua infanzia e adolescenza con i nonni materni e la mamma, che, dopo la morte del marito, riprende la collaborazione con la sua famiglia di origine nella gestione del bar del paese. Elda, lasciata la scuola, aiuta la madre nel bar, e crescendo diventerà una persona sensibile e di grande e semplice fede. Dirà ad un giornalista, che la intervisterà nel 1959¹⁹, che ogni qualvolta aveva bisogno di ispirarsi rivolgeva la sua preghiera a Dio.

Adolescente, incontra Angela, operaia di Abbazia Pisani, che lavora in una filanda e che per passione aveva continuato a lavorare ad un vecchio telaio appartenente alla sua famiglia e tesseva biancheria per la casa, e da questa si fa insegnare i primi rudimenti della tessitura²⁰. In seguito le due tessitrici cooperano nella produzione di biancheria: in particolare, Angela tesse ed Elda vende i prodotti finiti a Padova e a Venezia. C’è chi la ricorda ancora quando, nei primi anni ’50, saliva alla stazione ferroviaria di San Martino di Lupari con una grande valigia per recarsi a Venezia²¹. A testimonianza di questo primo periodo, rimangono dei manufatti per la casa²² che denotano già una ricercatezza nella scelta e nella composizione dei decori.

Elda Pavan si innamora molto giovane di Gino Cecchele, appartenente ad una ricca famiglia proprietaria di alcune filande, che sposa nel 1937. La crisi della seta coinvolge anche questa famiglia, che non è in grado di assicurare ai propri figli un avvenire all’interno dell’industria familiare: la filanda smetterà definitivamente la propria attività nell’immediato dopoguerra. La famiglia Cecchele si stabilisce a S. Martino di Lupari presso una ex filanda di proprietà del marito²³,

¹⁶ Responsabile di Creativitalia, Piazza Sonnino Sidney 37, Roma.

¹⁷ Ottiene il certificato di studio il 30.7.1924 e nella disciplina “Lavori donneschi e lavoro manuale” consegue la valutazione “buono”.

¹⁸ Roma, 25 maggio 1923.

¹⁹ Pravisani R., *Compone...*, 1959.

²⁰ Famiglia e testo letto all’ inaugurazione della mostra “Mostra delle opere tessili di Elda Cecchele” dal dr. Mino Andretta.

²¹ Conversazione con l’arch. Luciano Svegliado.

²² Proprietà della signora Aldina Valpiana Cecchele.

²³ Via Cardinale Agostini.

e in questa abitazione Elda, interrotta la collaborazione con Angela in coincidenza col suo matrimonio, allestisce il laboratorio di tessitura e comincia a lavorare in proprio²⁴. Elda Cecchele inizia acquistando un primo telaio, ma ben presto il laboratorio viene dotato di quattro telai manuali in legno forniti di macchina tiralicci. In questi anni la presenza di un telaio nella casa di campagna della provincia padovana è abbastanza consueta, e l'originalità dell'esperienza tessile della signora Cecchele è dovuta a una tessitura di valore artistico, che va di gran lunga oltre il livello medio di ciò che viene eseguito normalmente dalle tessitrici della campagna veneta. Ancora più sorprendente è il fatto che il tutto viene creato da una autodidatta che non ha né maestri, né punti di riferimento precisi, che non ha viaggiato né ha contatti con centri di tessitura esistenti.

Nel laboratorio, dopo la sua morte, è stato trovato un unico testo di tessitura²⁶, da cui la tessitrice ha tratto ispirazione per la creazione di tessuti, in particolare negli anni '60-'70. In questo testo le armature sono riportate suddivise per il numero di licciaie necessarie per la loro esecuzione, che variano dalle otto alle ventiquattro, e ognuna è individuata da un numero. L'artista, nelle sue annotazioni tecniche, quando riproduce l'armatura del testo, la contrassegna con lo stesso numero²⁷, e tali armature sono comunque numericamente insignificanti rispetto al complesso di quelle create dalla tessitrice. Pensiamo di poter affermare con una certa sicurezza che il tipo di decoro geometrico, proposto da questo testo, abbia influenzato l'artista, caratterizzando in particolare la produzione per la ditta Roberta di Camerino di tessuti in pelle e altri materiali, come il cordoncino e il cerato. Va sottolineato che l'originalità di questi tessuti e il loro apprezzamento nel campo della moda, sono determinati, al di là del decoro, da elementi quali il tipo di materiale in pelle, l'accostamento originale di diversi materiali e, forse il più importante, la scelta dei colori.

Lungo tutta la sua carriera Elda Cecchele si è dedicata a due settori diversi: quello della moda per abiti e accessori, e quello dell'arredamento, ma ciò che più l'ha impegnata e l'ha condizionata è stata senza dubbio la moda. Lavorare a contatto con stilisti l'ha indotta inevitabilmente a operare e a rinnovarsi con gli stessi ritmi vertiginosi del settore.

Il suo laboratorio ha sempre conservato una piccola dimensione (non vi hanno infatti lavorato mai contemporaneamente più di tre, quattro lavoratori), e la tessitrice non ha mai pensato di trasformare la tessitura a mano in un laboratorio con telai meccanici. Anche i materiali usati nella tessitura spesso vengono preparati con l'impiego di piccoli attrezzi manuali; ad esempio, tra i materiali usati compare molto spesso un cordoncino creato dall'avvolgimento di più fili, talvolta uguali, talvolta diversi, realizzato in laboratorio con un arnese chiamato "molinella", che il marito ha costruito recuperando vecchi pezzi di attrezzi appartenuti alla filanda²⁸.

L'aspetto tecnico delle creazioni di Elda è affidato al signor Cecchele il quale, proprio per la precedente partecipazione all'attività della filanda della famiglia di origine e per gli studi effettuati, ha sviluppato una competenza tecnica che diviene indispensabile nel laboratorio della moglie. L'artigiana crea spesso con le mani, intreccia i fili per ottenere nuovi motivi, guidata dalla sua fantasia e dalla sua sensibilità, e affida al marito il compito di realizzare l'intreccio con il telaio e la creazione della "catena". Elda Cecchele ha cinque figli, di cui solo Livia, la primogenita nata nel

²⁴ Famiglia.

²⁵ "Triangoli intercalati", 20 stecche; "Rombetti", 24 stecche; "Cappe", 22 stecche, ecc..

²⁶ Poma E., *2500 armature-intreccio per tessuti di lana, cotone, rayon, seta. Da eseguirsi con telai a ratiera da 8 a 24 lame con passatura liscia e saltuaria*, Milano: Ulrico Hoepli, 1947.

²⁷ Nel Quaderno n. 1.16 troviamo riportati quattro intrecci: i numeri 15024, 16013, 16135 e il 16519; agli ultime tre dà rispettivamente il nome di "Guglie", "Frecce" e "Diamante". Di quest'ultimo intreccio, nel fondo di famiglia c'è il campione con l'indicazione del nome scritta di pugno dalla signora Camerino (Inv. n. 392).

²⁸ Famiglia.

1940, collaborerà con lei nella tessitura²⁹, ed è un compito non facile per lei combinare l'impegno professionale con quello familiare³⁰.

Come dicevamo, Elda Cecchele ha una elevata sensibilità cromatica, accosta i colori ispirandosi al mondo che la circonda, i fiori in un prato, la frutta su di un vassoio. Crea spesso i suoi motivi trendo ispirazione da oggetti che osserva casualmente durante una gita in automobile; il cancello di una villa sui colli asolani stimola la sua fantasia e la induce a creare il motivo decorativo denominato appunto "cancello asolano". Produce una serie di campioni chiamati "impressioni da vetrate gotiche" dopo aver visitato una chiesa gotica, il motivo "Palazzo Ducale" dopo aver ammirato la facciata gotica del palazzo dei Dogi a Venezia, e ancora dalla vista di un prato fiorito trae ispirazione per il decoro "Paloma fiorita"³¹. Insomma tutto quello che vede viene filtrato attraverso la sua mente, rielaborato e trasformato in decori per i suoi tessuti. Quando non riesce a trovare i filati del colore desiderato, si dedica a prove di tintura per ottenere ciò che la soddisfa. Uno scrittore scriverà, su di una foto comparsa su un quotidiano della tessitrice ripresa mentre lavora al telaio, questa dedica: "Ebbe da Dio il dono e la fortuna di strappare per le sue stoffe lembi di cielo"³². Coloro che l'hanno conosciuta la definiscono come una persona allegra ed estroversa, ricca di idee e sempre desiderosa di realizzarle³³.

I primi incontri importanti

Conclusasi la guerra, Elda Cecchele si iscrive alla Cassa Mutua Artigiana in via Berchet a Padova. Nel '48, rassicurata dagli ordini che si fanno sempre più numerosi, comincia ad assumere le prime operaie: Giovannina e Gabriella Stoppa³⁴.

Comincia così a farsi conoscere a livello locale ed entra in contatto con Giuseppe Dall'Oro, presidente dell'Istituto Veneto del Lavoro, che ha sede a Venezia in Riva del Carbon³⁵. L'ente, istituito già nel 1919, sin dal 1931 aveva creato nella sede di Palazzo Bembo una mostra permanente allo scopo di far conoscere alle imprese gli artigiani artisticamente più meritevoli, del ferro, del legno, del tessuto, del vetro e del mosaico, e si era dedicato poi a promuovere mostre personali e collettive nelle sale dell'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia, e infine la partecipazione del Veneto a mostre di artigianato in Italia e all'estero.

Per la tessitrice è certamente questo un incontro importante, che le permette di uscire dall'ambito ristretto in cui fino ad allora ha operato; comincia così a partecipare alle rassegne dell'artigianato veneto e a mostre, e i giornali locali cominciano ad interessarsi a lei. Nei primi anni '50 si apre il periodo più fecondo nella vita artistica della tessitrice, che lavora soprattutto nel settore

²⁹ Dal 1954 fino al 1969, anno in cui si sposa, e dal 1980, anno in cui muore il marito ed essa ritorna a vivere a Galliera Veneta fino al 1988, anno in cui prematuramente decede.

³⁰ In una lettera, di cui si è conservata la brutta copia (Quaderno n. 1.22), che non porta la data ma da altri elementi si può datare attorno al 1960, alla signora Irina dice: "...continuo a rifiutare delle offerte di lavoro non indifferente, voi lo sapete qual è, e con l'impegno che ho e una famiglia pesante è un delitto al giorno d'oggi chiudere le porte alla fortuna".

³¹ I motivi tessili sono presenti nel fondo tessile della famiglia: "Cancello asolano" (Inv. n. 165, 166, 167, 168, 169), "Impressioni da vetrate gotiche" (Inv. n. 304, 335, 336), "Palazzo Ducale" (Inv. n. 315) e "Paloma fiorita" (Inv. n. 302).

³² Il poeta si firmerà: "un amico", e, secondo il parere di alcuni amici della tessitrice tra cui il prof. Gavino Trevisan, si tratta del poeta editore Bino Rebellato di Cittadella, scomparso nel 2004. Il ritaglio di giornale incorniciato su un cartoncino è molto caro a Elda e verrà ricordato in Pravisani R., *Compone...*, 1959.

³³ Conversazioni con lo stilista Gino Galleani, la prof. Marisa Pasinato, la dr. Andreina Ballarin, l'arch. Luciano Svegliado e lo scultore pittore Alfio Rapisardi.

³⁴ Famiglia. In alcuni documenti cartacei è stata trovata, ripetuta molte volte sulla stessa pagina, la firma di Giovannina Stoppa, che, allora molto giovane, probabilmente così si divertiva.

³⁵ L'archivio dell'ente non è accessibile, impedendoci così la ricostruzione dettagliata di questo periodo della carriera dell'artigiana; ci si deve pertanto limitare a quanto scritto sui giornali del tempo.

dell'abbigliamento, e in cui hanno inizio le collaborazioni con importanti personaggi dell'alta moda e dell'accessorio. Sono anni di sperimentazione in cui è quasi travolta da un'ansia di trovare mezzi nuovi per esprimersi. Così ce ne ha parlato il pittore Antonio Baldessari³⁶ che l'aveva conosciuta in quegli anni, ed era legato a lei da un'amicizia che sarebbe continuata fino al trasferimento del pittore a Milano. Baldessari conduce a visitare il laboratorio di Elda Cecchele amici pittori, incuriositi da questa artista che usa il telaio e i filati per esprimersi, come Giuseppe Santomaso e Luigi Cadorin, e tutti apprezzano il desiderio di ricerca della tessitrice nel campo dei colori e dei decori e la sua volontà di non adagiarsi mai sulla riproposizione di vecchi temi.

Grazie a Dell'Oro, nel 1950 viene invitata ad esporre alla Bevilacqua La Masa nelle sale superiori dedicate all'artigianato, ed è questa la prima mostra importante che la fa conoscere nell'ambiente degli artigiani tessili³⁷.

Seguono la partecipazione, nel 1950, alla Mostra dell'Artigianato di Monaco di Baviera organizzata dall'Enapi³⁸, e quella nel 1952, a Oslo, alla mostra "Modelli internazionali all'esposizione internazionale" sempre organizzata dallo stesso ente³⁹. E' proprio ad Oslo, in occasione di questa mostra, dove la tessitrice entra in contatto con Roberta Coen Camerino⁴⁰, e da qui inizia una collaborazione con la stilista, in quegli anni non ancora famosa, per la produzione di tessuti, accessori e abbigliamento, che durerà sedici anni⁴¹.

Nel 1953 partecipa a Firenze alla mostra fiorentina dell'artigianato dove riceve il diploma d'onore⁴². Siamo indotti a pensare che sia in questa occasione che la tessitrice abbia conosciuto il conte Giovanni Battista Giorgini, figura come già detto determinante nel lanciare e affermare la moda italiana. E' questo un altro incontro che lascerà un segno nella vita professionale futura di Elda Cecchele, in quanto sarà proprio tramite lui che essa verrà introdotta nell'ambiente dei grandi artigiani della moda. La tessitrice non rimane intimidita nei confronti delle persone importanti, riesce a conservare la propria spontaneità e così, come con altre figure di spicco, anche con Giovanni Giorgini nasce una cordiale amicizia⁴³.

Grazie alla stima che Giuseppe Dell'Oro ha nei suoi confronti, viene invitata a partecipare alla sezione delle Arti decorative nel padiglione Italia della XXVIII e della XXX Biennale di Venezia, dove espone alcuni suoi tessuti assieme alle principali tessitrici del Veneto. Nel 1956 presenta quattro tessuti: "Stoffa tulle e lamè", "Stoffa marrone con velluto e madreperla", "Stoffa laminato a frange", "Tessuto cotone blu con frisotina e soutache"⁴⁴. Di questi manufatti è stato conservato il tessuto marrone⁴⁵ che, intessuto a tela e quindi molto semplice nella struttura, deve la sua originalità e ricercatezza all'inserimento di materiali particolari: una fettuccia di cellophane dai riflessi

³⁶ Conversazione telefonica.

³⁷ Pravisani R., *Compone...*, 1959; Ferretti G., *Le mani...*, 1981. Quest'ultimo articolo, come già detto, è stato di fondamentale importanza nella ricostruzione della vita e dell'opera della tessitrice; vogliamo ricordare che l'intervista su cui si basa l'articolo è avvenuta subito dopo che la signora era stata invitata a Milano all'esposizione Star. Tutte le informazioni trovate in questo articolo e nei quotidiani citati che non siamo stati in grado di verificare, le omettiamo.

³⁸ Pravisani R., *Compone...*, 1959.

³⁹ Pravisani R., *Compone...*, 1959; presentazione alla mostra del Maglio di Galliera Veneta di Mino Andretta, 19 giugno 1993; Frattani P. e Badas R., *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'Enapi dal 1925 al 1975*, Roma: Enapi, 1976.

⁴⁰ Non siamo stati in grado di verificare quanto riportato nell'articolo di Ferretti (p.104), che attribuisce alla signora Mandruzzato l'aver fatto conoscere alla stilista la signora Cecchele; sappiamo però che la tessitrice, quando andrà a Tokyo all'"Italian Festival" nel 1978 a rappresentare l'artigianato italiano tessile, in alcune note di presentazione scriverà che l'aveva conosciuta a Oslo e che appena la signora Camerino aveva visto i suoi tessuti le aveva chiesto di lavorare per lei.

⁴¹ La durata della collaborazione si è potuta determinare in base ai documenti commerciali trovati tra le carte di famiglia, alle conversazioni con la signora Polacco e ai ricordi delle figlie.

⁴² Per quanto detto ci basiamo esclusivamente sull'articolo di Pravisani.

⁴³ Conversazione con Gino Galleani, amico e importante committente del laboratorio di tessuti per borse.

⁴⁴ ASAC Fondo storico: Trasporti B. 132, 1956.

⁴⁵ Proprietà della famiglia.

madreperlacci che dà molta lucentezza al manufatto, assieme a nastri di velluto, a un cordoncino di cotone preparato nel laboratorio, e a un soutache, tutti in diverse tonalità di marrone. Nel 1960, presenta un ampio tessuto di cotone che viene catalogato col nome “Ricamo a traforo perlato fiorito”⁴⁶. Si tratta di un motivo che la signora esegue in questo periodo, una losanga aperta in corrispondenza dei vertici, e che, pur con qualche variante, è documentato in un campionario dello stesso periodo presente nel fondo tessile della famiglia⁴⁷.

Nello spazio di pochi anni, grazie alla conoscenza di persone lungimiranti nel campo dell’artigianato e della moda, la vita di Elda Cecchele prende una svolta decisiva e fa un salto di qualità, passando da una fase in cui produce manufatti per la casa, seguendo la tradizione di un’epoca che si sta esaurendo, ad una nuova produzione, quella dei tessuti per la moda. In un quaderno⁴⁸ della tessitrice, molto probabilmente risalente al 1954, accanto alle armature per tessuti prodotti per famosi committenti, è registrata quella di un “tessuto tovagliata a quadri”.

La collaborazione con stilisti di Milano e Firenze

Tra difficoltà non indifferenti, nel febbraio del 1951 Giovanni Giorgini organizza a Villa Torrigiani, sua residenza, la prima manifestazione della nascente moda italiana. Giorgini, da profondo conoscitore del mercato americano (per il lavoro che aveva svolto per anni come buyer dei migliori prodotti dell’artigianato artistico italiano per i grandi magazzini americani), ha l’intuizione che sarebbe potuta nascere una moda prettamente italiana. Esistevano infatti nell’Italia del dopoguerra grandi abilità artigianali e una elevata creatività, e sarebbe bastato unificare e organizzare queste potenzialità. A questa prima manifestazione partecipano 13 case di moda di cui 9 per l’alta moda e 4 per la moda boutique, rispecchiando in questo modo la segmentazione del mercato della moda di allora. La sfilata di Giorgini riscuote un grande successo e le manifestazioni si ripetono negli anni successivi, approdando già fin dal 1952 nella Sala Bianca di palazzo Pitti. Quando Elda Cecchele partecipa nel 1953 alla Mostra dell’Artigianato a Firenze, conosce Giorgini ed entra in contatto, tramite lui, con alcuni stilisti che avevano aderito alla sua iniziativa già fin dalla prima sfilata. Sia dalle dichiarazioni rilasciate dalla tessitrice⁴⁹ sia dai documenti del laboratorio, possiamo affermare che Elda Cecchele ha prodotto tessuti per Jole Veneziani e Franco Bertoli, la prima esponente dell’Alta Moda e il secondo della Moda Boutique.

Jole Veneziani

Jole Veneziani (1901-1988) inizia l’attività a Milano durante la guerra quando, scoperta la sua passione per la pellicceria, apre un atelier dove si creano pellicce per l’alta moda. Subito dopo la guerra apre un nuovo atelier dove svolge anche l’attività di stilista d’alta moda. Come dicevamo, è tra i nomi che con entusiasmo aderiscono alla proposta di Giorgini, e prende parte alla prima sfilata.

Nel gennaio del 1954, tra le carte del laboratorio⁵⁰, troviamo una nota di consegna (14 gennaio) intestata alla signora Veneziani di 4 tessuti: “Tessuto Camerino bianco”, “Tessuto Eleganza Pitti bianco”, “Tessuto Attilia”, “Tessuto Daniela”⁵¹. In un quaderno⁵² si può leggere la nota di

⁴⁶ *XXX Biennale di Venezia*, Catalogo della mostra, Venezia: Alfieri, 1960. Nella fototeca dell’ASAC si trova la fotografia del tessuto (n. 374) eseguita da Giacomelli.

⁴⁷ Inv. n. 303.

⁴⁸ Quaderno n. 1.2.

⁴⁹ Ferretti G., *Le mani...*, 1981, e al Festival di Tokyo, 1978.

⁵⁰ Del decennio 1950-1960, oltre ai quaderni dove le date sono piuttosto rare, sono state conservate le note di consegna o le copie commissione solo per alcuni anni; non siamo quindi in grado di stabilire la durata esatta delle collaborazioni di cui ci stiamo interessando.

⁵¹ Attilia e Daniela sono i nomi di due delle figlie della tessitrice.

tessimento relativa al “Tessuto Daniela” e un’altra relativa ad un tessuto denominato “Madreperla” con accanto il nome della stilista. Il primo si caratterizza per la presenza di una passamaneria in rafia tramata accanto a fili di rafia, materiale che la tessitrice usa non solo per tessuti per abiti ma anche per accessori, borse e cinture⁵³. Questi materiali vengono tramati con una armatura operata e alternati a trame di tela. Il secondo, in base ai materiali impiegati, sembra un tessuto per un abito da sera: sono tramati un materiale di cellophane denominato “cristallino”⁵⁴, tre fili assieme di laminetta argento, e un materiale denominato “madreperla” che la tessitrice usa in questo periodo⁵⁵ e che dà un effetto di luminosità al tessuto. Di madreperla la signora Cecchele tesse anche *passamanerie* che, al pari delle altre di rafia, di tulle con strass, di cotone e di frange, impiega come trame.

A quel tempo la passamaneria era molto usata nella confezione di abiti, ma veniva aggiunta nella fase della confezione dell’abito dagli stilisti o dai sarti, mentre nel caso dei tessuti della tessitrice ciò non era necessario, perché la passamaneria era già incorporata nel tessuto con un diverso effetto finale. Si trattava di un procedimento complesso che richiedeva una collaborazione stretta tra chi faceva il tessuto e chi disegnava o confezionava l’abito, per stabilire la necessaria distanza tra una passata di passamaneria e l’altra, o in quale parte del tessuto inserire o non inserire la passamaneria stessa⁵⁶. Il tessuto era fatto “su misura”, ed era proprio questa collaborazione tra stilista e artigiana che rendeva questa esperienza unica e che differenziava l’attività del laboratorio di Elda Cecchele da quella degli altri laboratori di tessitura a mano italiani.

Anche le passamanerie risentono del gusto del tempo: alcune sono molto elaborate, altre semplicissime, come la passamaneria per le rifiniture interne⁵⁷. Tra i materiali recuperati in laboratorio e nei campioni, ne sono stati trovati numerosi modelli, molti di colore nero: modelli in vergolina dalle forme piuttosto elaborate con volute e spirali⁵⁸, e in altri materiali, come il macramè meccanico⁵⁹, il tulle con decori di paillettes⁶⁰, il cotone. Di quest’ultimo materiale ci sono piattine soprattutto nere di diverse altezze e variamente decorate⁶¹, e poi merletti neri e beige⁶², nastri di velluto e soutache⁶³, passamanerie di panno lenci in vari colori dai contorni a onde⁶⁴.

Dai documenti del laboratorio risulta che varie erano le aziende di passamanerie e affini presso cui il laboratorio si riforniva⁶⁵, e la grande varietà di ditte fornitrici per questi materiali fa capire che si dedicava molta attenzione alla ricerca di sempre nuovi prodotti, che costituivano un elemento

⁵² Quaderno n. 1.2, certamente uno dei primi quaderni compilati dalla tessitrice. Sembra uno spaccato della vita del laboratorio: tra un disegno tecnico e l’altro si leggono le parole di una canzone, l’ordine impartito ad un familiare, disegni di bambini.

⁵³ Cintura Inv. n. 55 Fondo Polacco (Istituto d’arte P. Selvatico, Padova); tessuto per borse fornito alla ditta Camerino Copia Commissione 10.6.57. Il materiale veniva fornito dalla ditta Due Ponti sia sotto forma di trecce che di filo (fattura n. 21 del 13.1.1955).

⁵⁴ O anche detto “cristal”: si tratta di una vergolina la cui pellicola di poliestere è trasparente. L’informazione ci è stata fornita dal direttore tecnico responsabile della ditta Leoni Felisi (allora Felisi) che forniva il materiale al laboratorio in quegli anni.

⁵⁵ Vedi arazzo presentato alla XXX Biennale di Venezia.

⁵⁶ Conversazioni con Franca Polacco.

⁵⁷ Inv. n. 379.

⁵⁸ Inv. n. 144, 145, 146.

⁵⁹ Inv. n. 147, 148, e materiale non inventariato.

⁶⁰ Inv. n. 149.

⁶¹ Inv. n. 370, e materiale non inventariato.

⁶² Materiale non inventariato.

⁶³ Materiale non inventariato.

⁶⁴ Fascia Campionaria non inventariata.

⁶⁵ L’*Industria passamani guarnizioni ed affini* di Milano forniva bordini e passamanerie, il *Ricamificio Automatico* di San Giovanni Lupatoto (VR) strisce di macramè, la società *Inducap* di Firenze una fettuccina che nelle schede tecniche verrà chiamata col nome della ditta, la ditta *Longoni* di Monza passamanerie, cordoncini, e soutache (è stato conservato in laboratorio un campionario di soutache e coda di topo in 26 colori diversi), la ditta *Felisi* di Milano frange di cotone e di rayon oltre ad altri materiali di cellophane, e la ditta *Giordano Monfardini Guarnizioni di moda* applicazioni lenci, bordi, nastri tirolesi, strass forati, tulle di nylon.

chiave per l'originalità e la stravaganza dei tessuti. Ancora la presenza di questi "ready made", a volte alti anche 3 cm., diveniva un elemento talmente caratterizzante i tessuti, che faceva passare in seconda linea il disegno dell'intreccio, e per rendere ancora più evidente la passamaneria venivano fatti alzare pochi fili di ordito, circa due ogni quindici. La tessitrice non si limitava quasi mai all'inserimento di un solo elemento, ma guidata dalla sua fantasia li abbinava assieme: alla passamaneria aggiungeva il soutache, la coda di topo, e quasi mai mancava qualche filo di lamè a rendere più luminoso il tessuto.

Franco Bertoli

Non possono non interessare tessuti così particolari a Franco Bertoli (1910-1960), che si è reso celebre per le sue gonne stravaganti e fantasiose. Bertoli aveva messo a frutto la sua creatività e ingegnosità nel periodo bellico quando c'era carenza di materiali, e creava abiti e gonne originali anche utilizzando tessuti dai colori più strani che riusciva a trovare⁶⁶. Si dice che fu il primo a creare gonne con applicazioni di panno lenci, e nel mondo della moda viene pertanto chiamato "il re delle gonne". Nel luglio del 1953, sempre nelle carte del laboratorio⁶⁷, troviamo che la tessitrice gli fornisce dei tessuti e delle sciarpe per la sua collezione di Firenze. Sono indicati i materiali impiegati: passamanerie, cellophane, soutache, passamaneria di cellophane, e ancora in seguito tessuti per "gonna con corpino con cellophane a righe". In questo periodo lo stilista confeziona gonne scozzesi laminate oro il cui tessuto è eseguito con telai a mano⁶⁸, e sapendo che la signora Cecchele produceva tessuti scozzesi con laminette oro per altri stilisti⁶⁹, siamo indotti a pensare che siano state prodotte con tessuti provenienti dal laboratorio di San Martino di Lupari.

Sempre a Milano negli anni '50 comprano i tessuti di Elda Cecchele la sartoria diretta dalla signora Peppa Mauri⁷⁰ e la pelletteria Fantoni⁷¹. Di alcuni tessuti in un quaderno⁷², si trovano le indicazioni dei materiali usati per questi ordini e del loro consumo per metro.

Infine, sempre a Milano, l'artigiana fornisce tessuti anche ad un'altra casa di moda, la ditta Leu Locati⁷³, azienda di "pelletterie fini": si tratta di semplici tessuti in cotone con trame di cordoncini, ma anche tessuti per borse da sera con velluti intrecciati, con vergoline e soutache⁷⁴.

Salvatore Ferragamo

Trasferiamoci ora a Firenze. Particolarmente importante e ricca di soddisfazione per la tessitrice è la collaborazione con Salvatore Ferragamo (1898-1960) per il quale produce tessuti per la realizzazione di scarpe⁷⁵. Tale collaborazione è documentata da una serie di lettere⁷⁶, che vanno dal 1954 al 1956 e che riportano allegati una decina di campioni e una piccola fascia campionaria⁷⁷, e

⁶⁶ Vergani G. (a cura di), *Dizionario della moda*, <http://www.dellamoda.it/hdoc/dizio_1.asp?voce=Bertoli>.

⁶⁷ Quaderno n. 2.3.

⁶⁸ "Bellezza", gennaio 1953, p. 46.

⁶⁹ Alla ditta SART di Mauri Peppa di Milano vende scozzesi nelle tonalità di grigio e marrone, e verde e rosso, Copia Commissione 2.10.1953.

⁷⁰ Copia Commissione 5.8.1953, 2.10.1953, 26.10.1953, 16.11.1953, 22.17.1953, 4.1.1954, 23.1.1954.

⁷¹ Quaderno n. 1.2, Copia Commissione 12.11.1954 (dove sono registrate le note di tessimento con l'indicazione di modificare le alzate dei fili di ordito per evidenziare meglio il cordone che veniva tramato assieme alla vergolina).

⁷² Quaderno n. 1.2.

⁷³ Lettera del 30.4.1955; Copia Commissione 12.10.54, 16.11.54, 10.15.1955.

⁷⁴ L'azienda esiste ancora ma la proprietà è cambiata, e nessun collaboratore della ditta ricorda quei tessuti.

⁷⁵ Non siamo purtroppo riusciti, malgrado la collaborazione dei responsabili dell'archivio, a trovare nell'archivio Ferragamo alcun prototipo confezionato con questi tessuti. Per una trattazione più esauriente sulla loro collaborazione: Inguanotto I., *La collaborazione di Elda Cecchele con Salvatore Ferragamo, 1954-1956*, "Jaquard", n. 57, 2005, pp. 5-7, 10-11.

⁷⁶ 1. 15.7.1954; 2. 17.1.1955; 3. 28.10.1955; 4. 17.2.1956; 5. 23.2.1956; 6. 10.3.1956; 7. 6.4.1956; 8. 5.7.1956; 9. 17.7.1956; 10. 28.7.1956; 11. 25.8.1956; 12. 4.9.1956; 13. 17.9.1956; 14. 16.10.1956. Le Lettere 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13 sono firmate da Salvatore Ferragamo.

⁷⁷ Inv. n. 92-100, 102, 103.

da altri documenti ritrovati recentemente nel laboratorio tessile⁷⁸ che estendono la collaborazione almeno fino al 1957; in questi anni nell'azienda fiorentina lavorano circa 700 artigiani e vengono prodotte 350 paia di scarpe al giorno. In un quaderno del laboratorio Cecchele⁷⁹ sono state conservate le note di tessimento di 5 tessuti, con l'indicazione dei materiali e del loro consumo per metro. Dalle lettere si capisce che la tessitrice svolge un ruolo attivo, e spesso lo stilista le chiede di proporgli nuovi campioni. In una lettera del 1956 lo stilista risponde entusiasticamente al ricevimento dei campioni, e sottolinea con queste parole il ruolo attivo svolto dalla tessitrice nell'esecuzione delle commesse affidatele: "...ho ricevuto in questo momento i suoi campioni e non posso fare a meno di congratularmi con lei per la squisita interpretazione che ha dato alle mie idee"⁸⁰. In altri casi invece Ferragamo chiede l'esecuzione dei tessuti che desidera indicando esattamente i materiali e i colori. L'originalità dei tessuti, nella produzione per questa committenza, sta anche, a nostro avviso, nella scelta e accostamento dei materiali: l'artigiana tesse soprattutto il cellophane che lo stilista le invia⁸¹ e che troviamo nei campioni⁸² nei più svariati colori, assieme alla fettuccia di capretto a taglio vivo. Abbina poi cordoncini di madreperla nei colori bianco o rosa o verde acqua alla laminetta d'oro o d'argento, usa il *racellame*, materiale di paglia che acquista proprio a Firenze⁸³ assieme a fettucce di pelle a taglio vivo, sempre con un sottile ordito di cotone. Userà anche l'*irisé*⁸⁴, un materiale di cellophane molto particolare, ruvido e luminoso, abbinato alle laminette oro e argento, e la vergolina⁸⁵ sempre abbinata alle laminette oro e argento. L'*irisé* è composto da una pellicola di cellophane colorata non liscia ma arricciata in maniera irregolare, avvolta a spirale attorno ad un'anima di cotone dello stesso colore. Grazie alla sua irregolarità, l'inserimento di questo filato dona al tessuto un aspetto vitreo, il tipo di effetto che molto appassiona la tessitrice, che infatti lo userà frequentemente fino alla fine degli anni '60. Le fatture testimoniano che l'*irisé*, assieme alla vergolina, nel periodo 1954-1958, viene fornito dalla ditta Barbieri Arturo e dalla ditta Figli di Ettore Felisi, entrambe di Milano.

E' nel periodo precedente la seconda guerra mondiale che Ferragamo, alla ricerca di materiali per le sue scarpe in sostituzione della pelle di capretto allora introvabile, inventa il cellophane, che inizia ad usare per la creazione dei suoi modelli. "La lavorazione viene ripresa alla metà degli anni cinquanta, anche con l'impiego di fili in seta colorata, in oro e argento intrecciati insieme ai fili di cellofan, diventando quasi un marchio riconoscitivo dello stile Ferragamo"⁸⁶; ed è proprio in questo contesto che si inserisce la collaborazione con il laboratorio di tessitura di Elda Cecchele. Nuovo era il tessuto in quanto prodotto a telaio manuale e nuovi erano i materiali, e Ferragamo non solo sa cogliere la proposta dell'artigiana di produrre per lui tessuti, ma apprezza anche molto il suo contributo⁸⁷.

Non siamo in grado di dire se Elda abbia avuto proprio durante la collaborazione con il "calzolaio delle dive" l'idea di usare per i suoi tessuti il cellophane (altri laboratori artigianali tessili l'avevano già usato fin dal periodo prebellico), ma certamente lo userà molto nei tessuti per abbigliamento in quegli anni e in quelli a seguire.

Nello stesso periodo, fin dai primi anni '50, Ferragamo collabora con Roberta di Camerino, stilista di accessori che si andava imponendo con una certa forza nel mercato della moda. I loro manufatti

⁷⁸ Copia Commissione 20.5.56, 15.7.57.

⁷⁹ Quaderno n. 1.1.

⁸⁰ 16.10.1956.

⁸¹ Lettera del 28.10.1955. Nel magazzino della tessitura sono state trovati dei resti di filato avvolti nelle rocche e delle matasse di cellophane verde e giallo inviati dalla ditta Ferragamo. La caratteristica principale di questo materiale consisteva nel fatto che l'anima di cotone era avvolta da una leggera e continua pellicola trasparente.

⁸² Inv. n. 96-98, 100, 102, 103.

⁸³ Ditta *Figli di Alfredo Maioli*, fatture dal 2.12.1956 al 14.4.1960.

⁸⁴ Copia Commissione 9.10.1956.

⁸⁵ Copia Commissione 22.4.1957 e Fascia Campionaria Inv. n. 58, campione Inv. n. 100.

⁸⁶ Ricci S. (a cura di), *Materiali per la fantasia*, Firenze: Museo Salvatore Ferragamo, 1997.

⁸⁷ Lettera del 10.3.1956.

vengono esposti abbinati sia in concordanza di colore sia in colori contrapposti nelle vetrine dei negozi Ferragamo, a Firenze, a Roma, a Milano, a Napoli⁸⁸, e in abbinamento vengono anche sovente pubblicati nelle riviste di moda⁸⁹. Dalla corrispondenza risulta che i due stilisti hanno prodotto borse e scarpe con lo stesso tessuto di corda prodotto in vari colori dalla signora Cecchele⁹⁰

Edoardo e Alfredo Frattegiani

Negli stessi anni Elda Cecchele collabora con un altro noto calzaturificio fiorentino, quello dei fratelli Edoardo e Alfredo Frattegiani, fondato all'inizio del secolo e che sospenderà l'attività nel 1962. I due artigiani si erano resi celebri per la creazione di scarpe scultura, riuscendo a lavorare la porcellana, l'argento e la ceramica. Gestiscono in questi anni tre negozi, uno a Firenze, in via Tornabuoni, uno a Roma, in via Sistina, e uno a Venezia, a San Marco. Di questa collaborazione rimangono alcune lettere con allegati alcuni campioni in rafia, presenti anche nella raccolta dei "Modelli Depositati". Si conservano anche, come per i tessuti di Ferragamo, le schede tecniche in cui troviamo indicati i materiali e i colori; ne risultano tessuti eseguiti con rafia dai colori vivaci, in uno dei quali vi è la successione, ben precisata, di sedici trame di colori diversi, con cellophane e soutache assieme a fettuccine di rafia. In una nota commissione⁹¹ la tessitrice fornisce un tessuto con la *fettuccia Rio*, che lei molto usa in quegli anni anche per tessuti per abiti⁹². Si tratta di un materiale di fibra naturale normalmente utilizzato per la confezione di cappelli prodotto nelle campagne toscane da lavoratori a domicilio⁹³. Nei quaderni⁹⁴ sono poi riportate le indicazioni per la tessitura, cioè il rimettaggio e le note di tissamento.

Infine, tra i documenti conservati nel laboratorio, vi è una commissione⁹⁵ con cui la ditta Due Ponti⁹⁶, importante produttore di passamanerie da cui la signora Cecchele si rifornisce in particolare di materiali in rafia, ordina dei tessuti per conto della ditta Koret di New York⁹⁷. E' probabile che la signora avesse lasciato un campionario dei suoi tessuti alla ditta Due Ponti, e un rappresentante della ditta americana l'avesse visto e avesse deciso di ordinare alcuni tessuti. Si tratta dei tessuti "Superbo bianco" e "Superbo nero" con fettuccia di madreperla rispettivamente color avorio e nera⁹⁸, e "Arlecchino Giullare" con una passamaneria in velluto ornato da gocce di perline⁹⁹. Non è indicata la destinazione d'uso dei tessuti, ma la loro pesantezza e la misura ordinata, inferiore al metro, induce a pensare che fossero usati per la confezione di borse. Da quanto ci risulta sono questi i primi tessuti di Elda Cecchele ad attraversare l'oceano. Alcuni anni dopo venderà altri tessuti per accessori negli Usa, alla ditta Mel-Ton Bags di Long Island City¹⁰⁰, e tra questi vi è un tessuto con velluti dipinti: la tessitrice infatti si dilettava a colorare i velluti per renderli cromaticamente più adatti al tessuto che intendeva creare¹⁰¹.

⁸⁸ Morella, *Ferragamo e le borsette di "Roberta"*, "La settimana a Roma", 7 ottobre 1954.

⁸⁹ *La vita al mar*", "La Donna", Luglio 1953, p. 25; *L'estate vi aspetta in riva al mare*, "La Donna", Luglio 1955, p. 15; *Week-end sul lago di Lugano*, "Bellezza", Giugno 1956, p. 60.

⁹⁰ Inguanotto I., *La collaborazione...*, "Jaquard", n.57, 2005, p. 7.

⁹¹ 27.5.1954.

⁹² Campione Inv. n. 89, Fotografia Inv. n. 79 Fondo Polacco (Istituto d'Arte P. Selvatico, Padova), Fascia Campionaria Inv. n. 22 Fondo Cecchele.

⁹³ La fettuccina e la treccia Rio venivano fornite al laboratorio dalla "Società Anonima Figli di Alfredo Maioli di Firenze".

⁹⁴ Quaderno n. 1.2.

⁹⁵ 10.11.1954.

⁹⁶ Lungarno Guicciardini 21-23.

⁹⁷ 33rd Street east, New York 16.

⁹⁸ Campioni Inv. n. 144, 145.

⁹⁹ Nel fondo sono conservati campioni con nastri di velluto ornati da gocce di perline colorate Inv. n. 32, 33, 34, 334 (Modelli Depositati).

¹⁰⁰ Fattura del 26.3.1959.

¹⁰¹ Nel fondo sono presenti alcuni campioni (materiale non inventariato).

Le collaborazioni a Venezia

Franca Polacco

E' a Venezia dove l'artigiana porterà avanti due lunghe collaborazioni, le più lunghe certamente se prendiamo in considerazione questo ventennio: una con Franca Polacco che lavora nel campo della moda "boutique", e l'altra con Roberta Coen Camerino che lavora inizialmente nel campo dell'accessorio, ma estenderà ben presto la propria attività creativa anche agli abiti.

Franca Polacco (1928-...), alla fine della Seconda Guerra Mondiale, lascia la Svizzera dove si era rifugiata, in quanto ebrea, con la sua famiglia a causa della persecuzione razziale, e ritorna a Venezia, sua città natale. Ritrovatasi senza le sicurezze economiche di cui la famiglia disponeva prima della partenza obbligata, spinta dalla necessità trova lavoro in una fabbrica dove producono sacchi per la farina, un lavoro ripetitivo che le permette di vivere ma che non le dà alcuna soddisfazione. Nel tempo libero, mettendo a frutto la propria fantasia, comincia a creare delle gonne di panno lenci per bambini, e subito dopo le giunge una proposta di lavoro da alcune zie emigrate negli Stati Uniti. Queste ultime avevano aperto una piccola sartoria negli USA dove si eseguivano semplici lavori di sartoria, si allungavano o si accorciavano i vestiti, se ne modificava qualche rifinitura per adeguarli alla moda corrente. Nelle stagioni in cui c'è poco da fare, volendo diversificare la loro attività, chiedono alla nipote di confezionare, a mo' di campioni, degli scialli che cominciano in questi anni ad essere di moda. Franca Polacco li produce con della tela, che va a comprare a Mussolente, usata dalle suore per la confezione dei propri veli. In alcuni vi ricama le stelle della neve, in altri dei cuoricini, dei fiori, in altri ancora applica le verelle delle tende ricoperte a crochet di filo di cotone. Uno di questi scialli indossato dalla sorella viene visto ad una festa a Venezia dalla proprietaria di una famosa boutique veneziana, "La piavola de Fransa", che chiede subito di conoscere la giovane esecutrice. E' questo l'avvio verso una carriera ricca di soddisfazioni nel campo della moda. Franca Polacco inizia nel 1952 a creare in modo stabile ed esclusivo articoli di moda, e in seguito si impegna a vendere, per quanto concerne Venezia, esclusivamente a Brik, altro negozio storico in Bocca di Piazza. Franca Polacco non ha mai saputo cucire, si affida sempre ad una première, che cerca di scarsa esperienza ma veloce e intelligente, in modo che non sia condizionata da quello che già sa, ma la segua con disponibilità e accetti tutte le sue indicazioni, cosa difficile da chiedere ad una persona di esperienza e già professionalmente arrivata. Il suo primo manufatto che viene esposto in una vetrina di Brik è una gonna accompagnata da uno scialle, dove è applicata una miriade di coriandoli colorati di panno lenci, ottenuti manualmente uno ad uno con una fustella e pazientemente cuciti da sua madre. E' in questi anni, molto probabilmente il 1954¹⁰², che le due artigiane, Cecchele e Polacco, si incontrano grazie ad una signora¹⁰³ che lavora nel campo dell'accessorio, e che chiede alla signora Polacco se vuole fare la rappresentante delle sue creazioni nel Veneto. Quando la stilista le spiega che già sta svolgendo una sua attività di produzione di abiti, le propone di incontrare una giovane artigiana, Elda Cecchele appunto, conosciuta ad una mostra, che produce dei tessuti originali. Lei stessa aveva pensato di utilizzarli ma non era stato possibile, perché la Cecchele li forniva in esclusiva a Giuliana Camerino. La stilista rimane colpita dalla bellezza e originalità dei tessuti, e decide di usarli per confezionare degli abiti. Inizia così la collaborazione tra le due donne che, pur diverse per estrazione sociale e formazione culturale, hanno in comune un grande desiderio, quello di sfondare nel campo in cui operano. Nessuna delle due, quando inizia, ha una preparazione specifica: sono quasi delle autodidatte, ma per loro, dotate di una forte determinazione, questo non rappresenta un ostacolo. Non cercano modelli esterni, anzi Franca Polacco, nelle numerose conversazioni che noi abbiamo avuto con lei, rivendica con fierezza l'originalità delle proprie creazioni, ed è pienamente consapevole del proprio ruolo di stilista quando afferma di non essere mai stata capace di cucire, ma di aver solo avuto molte idee e la capacità di risolvere tutti i problemi tecnici che le lavoranti le

¹⁰² La prima nota commissione trovata tra le carte del laboratorio risale al 3.9. 1954.

¹⁰³ Di questa signora Franca Polacco non ricorda il nome.

sottoponevano. Allo stesso modo Elda Cecchele è dotata di una inesauribile vena creativa, che la porta a sperimentare sempre nuovi accostamenti di materiali e colori per dare forma alle sue idee. La loro collaborazione è stata talmente entusiasmante che, come racconta Franca Polacco, “la gioia di creare è stato un dono reciproco”.

La casa di mode “Creazioni Franca” aveva sede a palazzo Jarach in Piazzale Roma, posizione strategica nella città perché si poteva raggiungere in automobile. L’atelier della signora Polacco, che arriva ad avere negli anni '60 24 lavoranti, non vende a privati, ad eccezione di pochi abiti fatti per amici e conoscenti in particolari occasioni. A Venezia sarà l’unico atelier ad impostare la propria organizzazione in funzione di una vendita a negozi e non a privati, e a raggiungere queste dimensioni.

Nel '57 Franca Polacco va a Firenze e, su suggerimento di Elda Cecchele, mostra a Giorgini e ad altri suoi collaboratori le proprie creazioni; queste piacciono molto ed essa ottiene l’approvazione di Giorgini per partecipare alle sfilate al Pitti. Poiché per ragioni organizzative ciò non sarà possibile, espone i suoi prodotti alla Mostra dell’Artigianato al Grand Hotel, ma ciò non le dà un’adeguata soddisfazione. Fa un altro tentativo per essere ammessa tra le case di “moda boutique” l’anno successivo, ma viene ostacolata nuovamente per motivi burocratici; ci rinuncia così definitivamente. Decide allora, consigliata dai buyers, che si riunivano in occasione delle grandi sfilate, di recarsi a Firenze in occasione di questi eventi di moda, e prende alloggio in un grande hotel della città dove poter mostrare i propri modelli ai buyers che già si trovano lì. Usa questo metodo per vendere la propria produzione anche in altre città: a Roma, a Rimini, a Milano. Organizza degli incontri dove invita tutte le boutique di quell’area geografica e mostra la collezione della stagione. Si reca inoltre personalmente in alcune boutique con qualche sua creazione, e la sua clientela si fa col passare degli anni sempre più ampia. La giovane stilista, a cui non manca il coraggio di sfondare, va anche all’estero, e come primo negozio sceglie Harrod’s a Londra. Incontra la responsabile del settore “boutique” a cui mostra un abito e una gonna, entrambi confezionati coi tessuti di Elda Cecchele; va detto infatti che fino al 1960 confezionerà abiti esclusivamente coi tessuti della tessitrice, e inizia a lavorare il jersey per la produzione di maglie. L’abito è il modello “Gitana” confezionato con un tessuto bianco che ha in trama la fettuccia e la treccina Rio¹⁰⁴, anch’esse bianche, e la gonna è il modello “Spagna”. Questa gonna¹⁰⁵ si compone di 5 volant, il primo quasi aderente ai fianchi, mentre i successivi sono via via sempre più arricciati, e ciascuno è limitato da una frangia intessuta. Il tessuto di questa gonna, a piccole losanghe, colpisce per la luminosità data dall’irisé usato in trama. La direttrice ne rimane entusiasta e fissa un appuntamento con la stilista a Venezia presso il suo atelier. In questi anni, abiti suoi sono acquistati da personaggi famosi: la principessa Soraya acquista un abito da sera a Santa Margherita Ligure dal corpetto attillato senza spalline, confezionato con un tessuto con del tulle intrecciato, e una gonna amplissima di tulle sostenuta da una sottogonna in taffetà, e Ava Gardner compera presso la casa di moda delle “Sorelle Fontana” il modello “Bronzo” nella versione blu ottanio, un abito da sera attillato¹⁰⁶, corto, e con ampia scollatura. Il modello è prodotto anche nei colori rosso e marrone¹⁰⁷, e deve la sua eleganza ed eccezionalità al tessuto che si caratterizza per la presenza della laminetta color blu intrecciata sia sotto forma di filo che di cordoncino, e di nastri di velluto blu su di uno sfondo nero di cotone tessuto a tela. Lo stesso modello, di moda al tempo, verrà realizzato anche con altri tessuti del laboratorio¹⁰⁸. A New York, guardando le vetrine di Macy’s, vede esposto uno

¹⁰⁴ Fotografia Inv. n. 79 Fondo Polacco (Istituto d’Arte P. Selvatico, Padova) e Quaderno n. 5.

¹⁰⁵ La tessitrice conserva una gonna modello “Spagna” di cui abbiamo potuto studiare il tessuto.

¹⁰⁶ Quando la tessitrice produce i tessuti per questo tipo di abito, corto e attillato, li indicherà nei quaderni con la denominazione di “tubino” perché così chiamato dalla stilista.

¹⁰⁷ Campione Inv. n. 21, Campionario n. 23, e modello “Bronzo” Collezione Franca Polacco.

¹⁰⁸ Tubo con vergolina bianca e cordoncino di seta 3 x 3 bianco; tubo con tulle verde, tulle giallo e vergolina celeste; tubo con cordoncino verde marcio (Quaderno n. 1.4); tubo con pizzo nero, tulle rosa e cordoncino rosa; tubo bianco con tulle marrone e tulle rosa; tubo con lamé celeste e tulle viola; tubo nero con velluto beige e cordoncino seta beige; tubo

stesso modello di cappotto in molteplici versioni, da giorno, da sera, elegante, sportivo, ottenute utilizzando stoffe diverse, e inserendo particolari che diversificano ciascun modello (collo, abbottonatura, polsi, ecc.); si ispira pertanto a questa soluzione quando crea il modello “Party”, un cappotto confezionato sempre secondo lo stesso modello, a sacco e con le maniche a raglan, ma con rifiniture e tessuti diversi tali da renderlo adatto a circostanze e a momenti della giornata diversi.

Talvolta la stilista per le nuove collezioni organizza dei servizi fotografici in alberghi o in abitazioni prestigiose, altre volte è invitata a manifestazioni di moda¹⁰⁹.

La collaborazione tra Elda Cecchele e Franca Polacco ha inizio nel 1954 e si conclude nel 1972, con una interruzione di una decina d'anni dal 1961 al 1969. Le due fasi sono caratterizzate dall'uso di materiali molto diversi. Nel primo periodo la stilista confeziona abiti con i tessuti nei quali Elda Cecchele trama le passamanerie, i cordoncini, l'irisé, il cellophane, la vergolina, la coda di topo, il soutache, i velluti, le fettucce di cotone e il tulle. Nel secondo periodo invece esprime l'esigenza di avere dei tessuti diversi e nuovi, e pensa così alla lana; propone dunque alla tessitrice un particolare filato fiammato in tinta unita e melange che la stilista ha trovato in un lanificio.

Vale la pena soffermarci su alcuni dei materiali usati dalla tessitrice nella prima fase della collaborazione con Franca Polacco. È interessante perché è davvero il periodo in cui Elda Cecchele dà libero sfogo al suo estro, alla sua fantasia, creando i tessuti più ricchi di materiali e di effetti particolari della sua vasta produzione. Il *cordoncino* si può dire sia il marchio di fabbrica dei tessuti Cecchele, dal momento che è largamente presente nei suoi manufatti. Tranne poche eccezioni, i cordoncini sono creati in laboratorio: per Elda l'invenzione comincia dal filato. Infatti non si accontenta di cercare sempre nuovi materiali, ma li crea da sé combinandoli insieme. Questi cordoncini vengono realizzati in laboratorio con un arnese chiamato “molinella”, costruito dal marito della tessitrice recuperando vecchie parti di attrezzi appartenuti alla filanda dove il laboratorio si era insediato. Il cordoncino dunque viene fatto avvolgendo insieme un numero variabile di filati, in molte possibili combinazioni: filati dello stesso materiale e colore della trama del tessuto, filati uguali ma di colore diverso, oppure differenti sia per colore che per materiale a seconda dell'effetto cromatico che la tessitrice desidera raggiungere. I materiali dei cordoncini sono i più diversi: cotone, lana, seta, lamé, irisé, vergolina, rafia. Nelle schede tecniche e nei quaderni dove sono annotate le note di tessimento, è indicato di quanti fili il cordoncino è fatto: ad esempio nella scheda “Sottana Vienna”¹¹⁰ è di seta grossa celeste 1x1; nella scheda della “Sottana Cordoncini”¹¹¹ è di cotone grosso 3 x 3. Il cordoncino risulta molto grosso nella scheda relativa alla “Gonna ungherese”: rosso 10x10¹¹². Ed è così anche in un'altra “Sottana cordoncini”, dove ci sono cordoni di 14 fili rosa e 14 fili bianchi messi assieme¹¹³. A volte comunque usa anche dei cordonetti industriali: dai documenti contabili risulta che acquista, dal 1954 al 1958, un cordonetto e un cordoncino dalla ditta Facetti Giulio¹¹⁴, produttrice di filati di seta, lana, rayon e cotone.

Altro materiale molto usato per tutti gli anni '50, e presente in molti tessuti per abiti delle collezioni Polacco¹¹⁵ e per abiti da sposa¹¹⁶, è la *vergolina di cellophane* (di cui uno dei fornitori era sicuramente la Ditta Barbieri Arturo di Milano¹¹⁷), filato prodotto con un'anima di cotone bianco o in colori pastello attorno alla quale è avvolta a spirale una fettuccina di cellophane trasparente o

nero con tulle blu, lamé rame, cellophane blu (Quaderno n. 1.6); tubo “Maggiolino” con cellophane e cordoncino marrone scuro, beige e marrone bruciato (Quaderno n. 1.12).

¹⁰⁹ Di questi eventi si ha una documentazione fotografica: Fondo Polacco (Istituto d'Arte P. Selvatico, Padova).

¹¹⁰ Quaderno n. 1.4.

¹¹¹ Quaderno n. 1.4.

¹¹² Quaderno n. 1.6.

¹¹³ Quaderno n. 1.4.

¹¹⁴ Via Zecca Vecchia 4, Milano.

¹¹⁵ Campioni Inv. n. 32, 35 Fondo Polacco (Istituto d'Arte P. Selvatico, Padova); Quaderno n. 1.5 (ad esempio: tubo con tulle verdino e giallo, tubo con tulle verde e giallo, bordo n. 2, 3, 4, 5, ecc.).

¹¹⁶ Fascia Campionaria Inv. n. 244; Scheda Tecnica Franca Polacco, n. 34; Scheda Tecnica Sezione Vestiti, n. 8.

¹¹⁷ Fatture e note di consegna della ditta relative al periodo 1954-1958.

iridescente. Questo filato crea un effetto di lucentezza molto particolare, madreperlaceo che piaceva molto alla tessitrice¹¹⁸. Nel laboratorio sono conservati diversi rocchetti e alcune matassine di questo materiale, di diverse grossezze¹¹⁹; c'è anche un campione¹²⁰ in cui è usata la versione “riant”: l'anima di cotone è più visibile, essendo la fettuccia di cellophane avvolta in modo da lasciare più spazio tra una voluta e l'altra. Nei campioni è presente anche una passamaneria di vergolina bianca che si snoda in volute a formare un arabesco¹²¹.

Nella costante ricerca di Elda Cecchele di effetti luminosi non potrebbe mancare il *lamè*. E infatti lo ritroviamo di frequente nei suoi tessuti, e quindi in quelli creati per la stilista, usato in diverse forme. Presente spesso come trama di fondo¹²² (allora è un solo filo, quindi poco appariscente), in alcuni casi lo si trova concentrato in alcuni punti, a più fili insieme¹²³, in un equilibrato dosaggio accanto agli altri materiali. Molto spesso col lamè la tessitrice crea dei cordoncini¹²⁴, nel modo sopra descritto, avvolgendone insieme diversi fili dello stesso colore, di diverse tonalità del medesimo colore, o anche di colori contrastanti. In laboratorio sono presenti moltissimi rocchetti e cannelli già pronti in una ricca gamma di colori sia di cordoncini che di lamè in un solo filo, o duplicato, o triplicato, o in più fili. Dalle fatture risulta che il primo fornitore sia stata la ditta Vedeme¹²⁵, da cui il laboratorio acquistava laminette oro, guarnizioni e soutache; dai documenti esistenti risulta che la fornitura si sia limitata solo all'anno 1952. Nello stesso anno la tessitrice comincia a rifornirsi di lamè presso una ditta francese, la Dorures Louis Mathieu¹²⁶, e dai documenti risulta che la fornitura continuerà fino al 1961, arrivando anche a consistenti quantità di materiale. Si tratta di una delle più grandi imprese europee specializzate nella fabbricazione delle lame e laminette d'oro. Come possiamo verificare dai campionari di laminette conservati in laboratorio, l'offerta della carta colori di questa ditta francese è così ricca (12 tonalità diverse solo per il colore oro) che la ditta Cecchele è pronta a superare le difficoltà della lingua e le spese aggiuntive per la dogana pur di poter continuare ad acquistare i filati metallici della Dorures Louis Mathieu. Dal 1953 al 1960 acquista filati metallici, come risulta dalle fatture, anche da un'altra ditta italiana, la Felisi¹²⁷, ma, come si può appurare dalle cartelle colori ritrovate in laboratorio, l'offerta di colori è più limitata.

La collaborazione tra Franca Polacco e Elda Cecchele si svolge secondo canoni precisi: quando la stilista sceglie il tessuto lo pensa già in funzione di un modello disegnato, e propone alcuni dettagli: per esempio a quale distanza fare le fasce decorate, o come modificare il motivo decorativo a seconda della parte dell'abito dove si colloca il decoro, o ancora come inserire un motivo diverso che appaia solo in una parte dell'abito, e così via. Tutto ciò consente che le varie parti dell'abito possano venir accostate senza cuciture. I pezzi che ne escono sono pezzi unici, molto elaborati, curati fin nei minimi particolari. Tutto ciò viene spiegato dalla stilista ai suoi clienti, che apprezzano l'eccezionalità del tessuto accanto alla bellezza dell'abito.

La signora Polacco trova, a volte, i campioni di tessuti prodotti dal laboratorio Cecchele eccessivamente elaborati, eseguiti con l'impiego di troppi materiali e con armature complesse, e ne chiede un alleggerimento, una semplificazione: un campione complesso può venire sezionato e ogni parte può dar luogo alla produzione di un tessuto che risulta in questo modo più semplice. Spesso i

¹¹⁸ Campioni Inv. n. 319, 320, 325, 327, 468 (“Modelli Depositati”).

¹¹⁹ Materiali non inventariati.

¹²⁰ Campionario Inv. n. 308 (“Modelli Depositati”).

¹²¹ Campione Inv. n. 35 Fondo Polacco (Istituto d'Arte P.Selvatico, Padova).

¹²² Campioni Inv. n. 306, 319, 338 (“Modelli Depositati”); Campioni Inv. n. 11, 66, 113, 114, 132, 153, 154, 164, 167, 168; Campionari Inv. n. 6, 16, 206/1, 206/2, 208/1, 208/2, 303.

¹²³ Campione Inv. n. 313, 317, 324, 468 (“Modelli Depositati”); Campionario Inv. n. 469.

¹²⁴ Campioni Inv. n. 462, 463 (“Modelli Depositati”); Campioni Inv. n. 28, 125, 130; Campionari Inv. n. 23, 35.

¹²⁵ VEDEME Manifatture S.p.A., via Montegani 14, Milano.

¹²⁶ Dorures Louis Mathieu, Rue Son-Tay 15, Lyon Villeurbanne.

¹²⁷ Figli di Ettore Felisi S.p.A., via Crocefisso 21, Milano. Il lamè della ditta francese ha l'anima di rayon, mentre quello della Felisi ha l'anima di cotone o di seta.

tessuti hanno un fondo eseguito con armatura tela o a losanga (di quest'ultimo decoro si sono catalogate numerosissime varianti); nel fondo la tessitrice inserisce delle fasce decorate con altri materiali come passamaneria, nastri, soutache, codina di topo e cellophane. A volte ampie fasce tessute con armature elaborate vengono alternate a fasce tessute con armature più semplici, tutte prodotte con lo stesso ordito. Spesso le due collaboratrici a tavolino cercano di fronte alle difficoltà di trovare assieme una soluzione, senza sapere con precisione cosa ne risulterà alla fine. La collaborazione è molto stretta; l'unica richiesta che la stilista rivolge alla tessitrice è quella di alleggerire i tessuti, di renderli più semplici dal punto di vista dell'uso dei materiali. La scelta dei colori invece è affidata esclusivamente alla tessitrice.

Nel corso della loro collaborazione, e proprio per ovviare all'inconveniente della pesantezza di alcuni tessuti, basti pensare a quelli con il lamé, spronata dalla stilista che desidera un manufatto più leggero, Elda Cecchele concepisce un tessuto nuovo fatto tramando il *tulle*, materiale che allora la stilista importava dagli USA e col quale faceva delle gonne molto ricche secondo la moda del tempo¹²⁸. Il *tulle* viene tagliato in striscioline e queste vengono ripiegate quattro o cinque volte, per ottenere la necessaria consistenza, e tessute con un'armatura in cui l'ordito diventa quasi invisibile, lasciando volutamente che la trama mostri tutto il suo effetto. Il tessuto che ne risulta è molto leggero ed originale, ed è presente in vari capi di abbigliamento conservati dalla stilista e in molti campioni¹²⁹, e la tessitrice continuerà a produrlo durante tutti gli anni '60¹³⁰.

Di fronte alla novità, la fantasia della tessitrice si sbizzarrisce: in questi campioni troviamo i più diversi accostamenti con altri materiali, il cordoncino di cotone, la passamaneria, il lamé, tutti materiali che lei già usava a quel tempo. Ricordiamo in particolare due campioni in cui usa il *tulle* in modo nuovo, intrecciando striscioline di *tulle* di colori diversi e usando poi come trama la treccia che ne risulta¹³¹.

Va ricordato anche un altro tessuto, quello col *chiacchierino* tramato. In questo caso è interessante notare che la tessitrice dà alla ricamatrice, che esegue la bordura, lo stesso filato che lei poi usa nella tessitura, in ordito e trama, ottenendo così un lavoro del tutto omogeneo. Tra i materiali conservati in laboratorio se ne possono vedere vari esempi. Ci sono vari metri di un bordo a *chiacchierino* in lana rossa composto da un motivo a tre cerchi, uno più grande e due più piccoli, decorati da pipiolini e uniti insieme nello stesso punto, che si susseguono divisi da un arco¹³². Un altro bordo, sempre di lana, di un rosso diverso dal precedente, è formato da cerchi decorati con pipiolini che si alternano ad archi¹³³. In una terza versione, realizzata in cotone nero, tre cerchi piccoli, uno di seguito all'altro, si alternano ad un arco¹³⁴. Altri modelli presentano varianti nelle componenti del bordo, in cui la merlettaia si sbizzarrisce alla ricerca di sempre nuovi motivi per accontentare la tessitrice, che desidera offrire un tessuto sempre unico e originale. C'è inoltre un campione di lana azzurra con un motivo a losanghe e l'inserimento, a circa cinque centimetri l'una dall'altra, di trame di bordo a *chiacchierino*, formato da una successione di cerchi con pipiolini divisi da un arco¹³⁵; con questo tessuto la stilista ha confezionato una gonna svasata tuttora presente nel fondo della stilista.

¹²⁸ Di questo tessuto è l'abito acquistato dalla principessa Soraya.

¹²⁹ Fondo Polacco (Istituto d'Arte P. Selvatico, Padova): Inv. n. 31, 41; Fondo Cecchele: Inv. n. 123, 124, 125, 181, 182, 301, 317, 323, 324, 328, 330, 331.

¹³⁰ Ad esempio nel 1962 si reca dalla signora Cecchele la signora Maria Pagiola, accompagnata dal pittore Nino Baldessari, per ordinare il tessuto per il suo abito nuziale. La signora ordina un tessuto col *tulle* con il quale si fa confezionare da una sarta del posto, presentatale dalla tessitrice, un coordinato, di cui gentilmente ci sono state messe a disposizione le fotografie. In questo tessuto la Cecchele abbina al motivo decorativo a lei più caro, la "losanga", la fettuccia di *tulle* e la laminetta d'argento.

¹³¹ Campioni Inv. n. 301, 468 ("Modelli Depositati").

¹³² Inv. n. 26.

¹³³ Materiale non inventariato.

¹³⁴ Materiale non inventariato.

¹³⁵ Campione Inv. n. 305 ("Modelli Depositati").

In una foto scattata in occasione della partecipazione di Franca Polacco alla Mostra dell'Artigianato tessile al Grand Hotel a Firenze, la stessa stilista indossa una gonna a volants di un tessuto eseguito dall'artigiana¹³⁶.

Il nome della passamaneria che viene intrecciata, spesso viene utilizzato dalla stilista per la denominazione dei modelli: la passamaneria di rafia, usata sia nel colore bianco che giallo, di nome "Paloma" e fornita dalla ditta Arturo Barbieri¹³⁷, dà il nome al modello "Paloma fiorita"¹³⁸, un abito costituito da una ampia gonna di tessuto dove viene intrecciata la passamaneria, e un corpetto attillato di jersey; anche il modello "Liliom"¹³⁹ prende il nome da una passamaneria, costituita da un cordoncino di raso che forma delle volute con piccole palline pendenti¹⁴⁰. Si tratta di un abito molto elegante di seta, ornato da due fasce di tessuto molto elaborato eseguite a telaio, che veniva accompagnato da un soprabito formando un completo sovente usato dalle clienti come abito nuziale¹⁴¹.

La tessitrice fornisce alla casa di mode anche tessuto per cinture¹⁴², col quale la stilista crea questi accessori per completare i propri modelli.

Le produzioni per ciascun modello di abito sono limitate, mai più di 25 capi; i prezzi sono elevati, ma si tratta di pezzi unici nel loro genere e, come dicevamo, ciò viene spiegato dalla stilista ai suoi clienti. I capi sono distribuiti tra le varie boutique in modo che mai ciascun negozio possa averne più di tre o quattro. Talvolta le gonne si accompagnano a maglie di jersey, oppure la stilista confeziona abiti con il corpetto di jersey e la gonna coi tessuti fatti a telaio. Conclusa la prima fase della collaborazione con la signora Cecchele, la signora Polacco inizierà a produrre abiti esclusivamente con il jersey, un jersey di viscosa finissimo di cui già aveva l'esclusiva, che userà ininterrottamente fino al 1981, anno in cui sospenderà l'attività.

Per amici e parenti, coi tessuti di Elda, la stilista crea 4 abiti nuziali, due dei quali destinati a due cugine che vivono negli Stati Uniti. Nel tessuto di uno, è tramato un pizzo industriale a fusello, di cui si conservano ancora le matassine¹⁴³, assieme ad una laminetta argentata; nel tessuto di altri due è tramata una fettuccia di tulle, il quarto è costituito da un corpetto lavorato con passamaneria e da una gonna ampia di tulle¹⁴⁴.

Nel 1961¹⁴⁵ la collaborazione con la Polacco si interrompe per riprendere nel 1969 con i tessuti di lana. La tessitrice usa i filati fiammati che la stilista le propone, accosta diverse tonalità, e produce dei tessuti scozzesi e pied-de-poule, con i quali Franca Polacco crea completi che si ispirano ai modelli di Coco Chanel, molto apprezzati in questi anni. Impiega un'armatura tradizionale con una trama poco battuta in modo da ottenere un tessuto morbido; la stilista poi lo foderà con altro tessuto di colore contrastante, sempre fornito dal laboratorio, e lo impuntura. Altri tessuti sono ricercati e più complessi nel disegno tessile e sempre interessanti per l'accostamento dei colori, ma non sono paragonabili per originalità a quelli di pochi anni prima¹⁴⁶.

¹³⁶ Modello "Spagna" Fondo Polacco (Istituto d'arte P. Selvatico, Padova) confezionato con tessuto operato a losanghe e con l'inserimento di irisé bianco e blu e di una passamaneria a frangia. A quel tempo il laboratorio acquistava le frange dalla ditta "Figli di Ettore Felisi".

¹³⁷ Fattura del 21.4.1954.

¹³⁸ Fotografia Inv. n. 2 Fondo Polacco (Istituto d'arte P. Selvatico, Padova).

¹³⁹ Fotografia Inv. n. 71 Fondo Polacco (Istituto d'arte P. Selvatico, Padova).

¹⁴⁰ Quaderno n. 1.6 dove vi è la nota di tessimento con accanto la successione dei materiali: con la prima passata si trama "palline liliom". La stessa passamaneria è presente in due campioni: Inv. n. 313, 468 (Fondo Cecchele).

¹⁴¹ Franca Polacco.

¹⁴² Cintura Inv. n. 55 Fondo Polacco (Istituto d'arte P. Selvatico, Padova).

¹⁴³ Materiale non inventariato.

¹⁴⁴ Nel fondo sono conservati campioni e fotografie.

¹⁴⁵ Conversazione con la signora Polacco. Inoltre è ipotizzabile la sospensione in questo anno perché dopo tale data, e fino al 1969, non è stato trovato alcun documento.

¹⁴⁶ Campioni Inv. n. 17, 18, 20, 21, 49, 87 Fondo Polacco (Istituto d'arte P. Selvatico, Padova).

Di moltissimi tessuti vi sono le annotazioni tecniche per l'esecuzione a telaio registrate nei quaderni¹⁴⁷ e le schede tecniche che fungevano da guida per la lavorante¹⁴⁸.

Prima di iniziare ad affrontare quella che è stata la più lunga collaborazione della vita di Elda Cecchele, vogliamo accennare ad un'altra fornitura di tessuti, sempre nella città di Venezia, di cui è emersa traccia nei documenti. Si tratta della ditta Luigi Vogini, la più nota "valigeria di lusso", come è scritto nella sua carta intestata, della città, che aveva anche un laboratorio di produzione proprio. Ci rimane solo, allegato ad un ordine¹⁴⁹, un campione di un tessuto bianco, dove sono intrecciati una passamaneria e il soutache, bianchi anch'essi. Ciò induce a pensare che la borsa "in tessuto bianco a telaio a mano", simile a quelli eseguiti da Elda Cecchele, la cui fotografia è stata pubblicata nel 1958 sulla rivista *Bellezza*¹⁵⁰, sia stata prodotta con tessuti suoi.

Giuliana Camerino

La seconda collaborazione importante a Venezia, fondamentale per la tessitrice e che lascerà su di lei un segno indelebile¹⁵¹, è con Giuliana Coen Camerino, che dà all'azienda il nome "Roberta di Camerino".

La tessitrice e la stilista si conoscono ad Oslo alla mostra "Modelli internazionali all'esposizione internazionale" del 1952, organizzata dall'ENAPI¹⁵², e ha inizio così una collaborazione che durerà ininterrottamente fino al 1968¹⁵³. È una collaborazione molto stretta e intensa, e l'artigiana cercherà di esprimere al meglio la propria creatività continuando a proporre sempre nuovi campioni. Ne è rimasta una traccia consistente nel Fondo, più di 50 campioni solo per la pelle e il cerato. Infatti il ritmo di produzione dei nuovi tessuti è intenso per rispondere alle esigenze della moda che impone ritmi molto rapidi. Tre sono le campionature che la signora prepara in un anno, e la stilista poi sceglie quali utilizzare per le collezioni: un telaio del laboratorio è riservato a questo scopo e ad esso lavora la tessitrice.

Le figlie dell'artigiana ricordano che quando la loro madre si recava a Venezia nell'azienda Camerino, vi restava tutta la giornata, talvolta fino a tarda notte¹⁵⁴, per discutere assieme alla stilista come i campioni scelti dovessero essere realizzati in funzione dei modelli; tra le carte del laboratorio sono stati conservati appunti, schizzi della stilista, dove si può individuare qua e là annotazioni aggiuntive della signora Cecchele. Abbiamo anche trovato campioni con il nome scritto di pugno della stilista. Le figlie rammentano ancora con quale soddisfazione la loro madre tornava a casa quando i suoi campioni incontravano il gradimento della signora Camerino, e quanto grande era l'ammirazione che l'artigiana aveva per lei: ne era affascinata per l'energia, l'intraprendenza, l'imperiosità, doti che riteneva indispensabili ad una imprenditrice.

¹⁴⁷ Quaderno n. 1.24: "campione a rombi" 1.12.1969, "scozzese bianco e nero" 15.10.1971; "retina VI lana castoro ricciolina".

¹⁴⁸ Schede Tecniche n. 5, 7, 19, 23, 30, 37, 42, 67, 68, e Note di Lavoro 22, 36, 50, 108, 110.

¹⁴⁹ Lettera del 14.8.1954.

¹⁵⁰ *Giugno*, p. 67.

¹⁵¹ Conversazioni con Franca Polacco, Gino Galleani, e con i famigliari.

¹⁵² Frattani P. e Badas R., *50 anni...*, 1976.

¹⁵³ La tessitrice lo dice nella lunga intervista rilasciata a Ferretti e lo scriverà in occasione dell'"Italian Festival '78" di Tokyo. Dei primi anni della loro collaborazione ci mancano i documenti contabili; le prime note di consegna risalgono al febbraio del 1956 e coprono l'intero arco della collaborazione ad eccezione del periodo 17.12.60 - 15.9.1964. Per gli anni 1961-1968 si ha la contabilità relativa alla cliente. Numerosi sono i quaderni della tessitrice dove sono registrate le note di tessimento dei campioni presentati per le nuove collezioni e dei tessuti realizzati; purtroppo la tessitrice, o chi faceva le annotazioni, scriveva di rado la data. Possiamo affermare che i primi disegni tecnici risalgono al periodo della collaborazione con Ferragamo, e si trovano nei quaderni n.1.1 e 1.4 che riportano le schede tecniche relative a committenti che sappiamo per certo aver ordinato tessuti nel periodo 1954 - 1955. Purtroppo parte della corrispondenza è andata perduta per la cattiva conservazione del materiale cartaceo: le prime lettere risalgono al 1954.

¹⁵⁴ Ciò è stato confermato anche dalla signora Clotilde Toniolo, nota fotografa e amica di Elda che, disponendo di un'automobile, quando poteva l'accompagnava a Venezia.

Il ruolo creativo svolto da Elda Cecchele in questa collaborazione ci è parso più evidente con il procedere della ricerca; l'originalità dei materiali, il loro accostamento ci hanno fatto scoprire la capacità inventiva dell'artigiana. Ovviamente vanno riconosciute la creatività e la bravura della stilista che ha saputo produrre borse uniche per il disegno e le rifiniture raffinate¹⁵⁵, merito che il mondo della moda le ha sempre giustamente attribuito.

La collaborazione con la signora Camerino si differenzia dalle altre per la mole di tessuti e di altro materiale che la stilista richiede all'artigiana, e il laboratorio ha qualche difficoltà nel rifornimento dati i tempi brevi con i quali si vuole che gli ordini vengano evasi, anche perché in parallelo continua a produrre per tutti gli altri committenti di cui abbiamo detto, e anche per privati. Nel '54 in una lettera¹⁵⁶ la stilista si rammarica di “essere trascurata e che ciò potrebbe toglierle??? l'entusiasmo di continuare a lavorare con lei”. Scelto il campionario, vi è la legittima esigenza di ottenere un rifornimento continuo e, prosegue la stilista, “a stagione inoltrata è impossibile trovare un altro fornitore per la produzione di sciarpe”, eseguite in quella stagione unicamente da Elda Cecchele.

Si arriverà nel 1955 a stilare un accordo tra le due parti, in cui la signora Cecchele si impegna a vendere i propri tessuti per accessori esclusivamente alla Camerino, e da parte sua la stilista assicura di acquistare in un anno non meno di 400 metri di tessuto. L'accordo si rinnoverà tacitamente di anno in anno¹⁵⁷.

La stessa richiesta le viene fatta da Franca Polacco per i tessuti per abiti, e si viene così a creare in questi anni una divisione di settore tra due operatori nel campo della moda a Venezia: alla ditta Roberta di Camerino sono forniti tessuti per borse, e alla casa di mode Franca Polacco tessuti per confezioni.

Le borse create con i tessuti della signora Cecchele riscuotono un immediato successo, tanto che quando la stilista va a Dallas nel 1953 a ricevere l'Oscar della moda come riconoscimento della sua creatività nel campo dell'accessorio, porta accanto alle più famose borse in velluto anche le borse intrecciate¹⁵⁸.

I tessuti che l'artigiana fornisce nei primi anni della collaborazione, dal 1952 al 1956, si caratterizzano, al pari dei tessuti per abiti, per la presenza di passamanerie: ciò emerge ad esempio da una lettera commerciale della ditta Camerino in cui si inviano campioni di pelle da abbinare a passamanerie dello stesso colore,¹⁵⁹ e da fotografie di borse pubblicate nelle riviste del tempo¹⁶⁰. Di alcune di queste passamanerie esistono nell'archivio tessile dei campioncini conservati con il nome della stilista¹⁶¹. Sono tessuti in cui l'ordito è di cotone e la trama di base è pure di cotone, e poi vi

¹⁵⁵ La signora Giuliana Camerino non ha autorizzato la consultazione dell'archivio della ditta, impedendoci quindi di approfondire il tema dei tessuti intrecciati prodotti durante la loro collaborazione; a non tutti i quesiti che sono emersi esaminando il materiale in possesso della famiglia (documenti commerciali, documenti contabili, schede tecniche, appunti di lavoro, corrispondenza) siamo riusciti a dare una risposta. Numerose sono le borse che abbiamo potuto studiare, in particolare la ricca collezione di Enrico Quinto, che molto gentilmente ci ha permesso di fotografarla.

¹⁵⁶ 20.8.

¹⁵⁷ Documento dattiloscritto non datato.

¹⁵⁸ Ufficio stampa Roberta di Camerino, *1947-1997. The Art of Elegance. Roberta di Camerino*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 1998 copyr., p. 27.

¹⁵⁹ Lettera del 20.9.1954.

¹⁶⁰ Morella, *Ferragamo...*, p. 18: vi è pubblicata la fotografia di una borsetta in “camoscio a guipure”, che è un tessuto di cui in laboratorio si conserva la passamaneria a forma di “chiocciola”, in vendita da Ferragamo, via Condotti 65, Roma; Luce, *Bellezza*, giugno 1954, p. 52: vi è pubblicato il modello “Asolana”, una “borsa bianca elegante di proporzioni considerevoli di capacità pur rimanendo non ingombrante. Essa si fa notare oltre che per la forma per i materiali di cui è composta: passamaneria e pelle bianca”; *Bellezza* n. 11, novembre 1954, p. 26: vi è la fotografia di una elegante borsetta in camoscio color mosto “ricoperta in parte dalla foderina in tessuto passamaneria”.

¹⁶¹ Busta gialla con tre campioni.

sono tramate le passamanerie¹⁶²: ne risulta un tessuto abbastanza consistente, che tuttavia si è deteriorato nel tempo, il che non ci ha permesso di trovare alcuna borsa risalente a questo primo periodo.

Le passamanerie impiegate sono le più varie: passamanerie con palline bianche, nere, rosa, passamanerie di frangia di seta o di cotone, soutache dei più vari colori¹⁶³. Altri materiali usati sono i cordoncini, preparati in laboratorio con la “molinella”, di cotone, di seta, di lamé e di rafia¹⁶⁴.

Si producono nel 1956 tessuti nuovi, quelli con la lana ad esempio. Si dice nella rivista di moda “Bellezza” in un articolo su “Accessori Made in Italy” che “questi speciali tessuti in lana ‘Ducale’, ideati da Giuliana di Camerino esclusivamente per le borse ‘Roberta’, sono una riprova della genialità e della fervida fantasia di questa creatrice che fu la prima ad applicare i motivi di maglia, in varie maniere, alle borsette. ... Preziose e delicate le tinte: toni castoro e grigio violaceo, per i due modelli che hanno nome Lyon e Tzarina”. Il prezzo del tessuto è di 9.000 lire al metro¹⁶⁵ per una altezza di 90 cm. Più costoso è il tessuto chiacchierino¹⁶⁶, il prezzo cui prezzo di 15.000 lire al metro è dovuto al fatto che la bordura che si inserisce nel tessuto, eseguita con lo stesso filato dell’ordito e della trama, è fatta a mano, e pertanto non è un prodotto industriale come una normale passamaneria. Il tessuto, come abbiamo già detto, viene usato anche per la confezione di abiti; ciò che cambia è solo lo spessore dei materiali, perché per la confezione di accessori è necessaria una maggiore consistenza. Sempre in questi anni vengono impiegati, nei tessuti forniti alla ditta Camerino, altri materiali: vengono intrecciati fili di metallo color oro e argento o color argento e rame per i tessuti per borse da sera¹⁶⁷, molto difficili da realizzare per la presenza sia in trama sia in ordito della laminetta, che è un materiale molto rigido, e proprio per queste difficoltà e per l’elevato costo della materia prima tale tessuto viene venduto ad un prezzo elevato¹⁶⁸. Il tessuto in lamé è prodotto per tutta la durata della committenza: in un blocco notes¹⁶⁹ nel 1960 è annotato: “Ha telefonato la signora Camerino che ha bisogno urgentissimo di 10 borse lamé tutto grigio piombo con la fascia centrale di cm 36...ha bisogno anche che le spediamo subito tutti i laminati”; nel 1962 viene fornito un tessuto chiamato “margherita”¹⁷⁰ in cui sono tramati cordoncini di lamé color oro. L’ultimo tessuto fornito alla ditta, il 29.11.1968¹⁷¹, è ancora un tessuto in lamé color rosso e oro con un minuscolo decoro a fiori stilizzati, di cui si conserva un campione in archivio¹⁷².

Viene inoltre fornito alla ditta veneziana un tessuto in racellame (ramiè ricoperto di cellophane) in vari colori¹⁷³, abbinato o a cordoncini di cotone¹⁷⁴, o al cellophane¹⁷⁵, o a fettucce di pelle a taglio vivo¹⁷⁶, come l’artigiana aveva già fatto per Ferragamo. Vengono creati poi tessuti dove viene

¹⁶²Quaderno n. 1.2: “tessuto Camerino *cippolline*”(1953 - 1954): la passamaneria viene tramata in un ordito di cotone e alternata a trame dello stesso cotone; Quaderno n. 1.7: “Ultimi campioni bianchi Camerino cotone bianco”: per uno di questi campioni usa una fettuccina bianca fornita dalla ditta Barbieri di Milano. Per ordito e trama viene usato il filato *cocodrillo*, un filato di cotone particolarmente resistente e lucido che le viene fornito o dalla merceria di Locatelli & Esposito di Milano, via Cusani 18, o dalla ditta Castoldi di Milano, via Romagnosi 1.

¹⁶³Lettere del 27.7.1954, 15.9.1954, 11.8.1954, dove si fa riferimento a passamanerie bianche, nere, con palline nere, rosa, castoro, tabacco e rosse. In una Nota di Consegna 2.4.1957 si registra un tessuto con passamaneria a treccine bianche, in un’altra del 25.11.1958 un tessuto con fettuccina rossa.

¹⁶⁴Note di Consegna di tessuti in rafia del 12.9.1959; in cotone del 15.12.1958, 14.9.1959, 29.1.1959, 5.2.1959, 20.2.1959, 28.2.1959; in seta del 15.12.1958, 29.1.1959, 14.9.1959, 9.3.1959.

¹⁶⁵Copie Commissione 17.7.1956, 27.7.1956, 3.8.1956.

¹⁶⁶Copie Commissione 27.7.1956, 25.6.1956, 15.11.1956.

¹⁶⁷*I giorni le ore i momenti di novembre*, “Bellezza”, novembre 1957, p. 30; Campione Inv. n. 296 Fondo Cecchele.

¹⁶⁸Lire 20.000 il metro in oro e lire 30.000 in oro bruciato: Copia Commissione 11.12.1956.

¹⁶⁹Quaderno n. 1.22.

¹⁷⁰Conto Cliente Camerino 26.9.1962.

¹⁷¹Conto Cliente Camerino 1966-1968.

¹⁷²Campione Inv. n. 213.

¹⁷³Copie Commissione 25.6.1956, 17.1.1957, 13.3.1957, 5.4.1957, 29.4.1957.

¹⁷⁴Nota di Consegna 22.5.1957.

¹⁷⁵Nota di Consegna 4.7.1957.

¹⁷⁶Quaderno n. 1.17.

tramato il nastro di velluto¹⁷⁷, lo spago (col quale vengono eseguiti due tipi di tessuto, uno fitto ottenuto con una forte battitura della cassa battente, ed uno meno battuto¹⁷⁸), il nastro canneté impiegato in ordito abbinato al soutache¹⁷⁹ o usato come trama in un tessuto con un disegno tessile a rombi¹⁸⁰, la rafia assieme a fettucce di cuoio¹⁸¹, la lana abbinata alla fettuccia di pelle di vari colori¹⁸², la canapa con cordoncino di paglia¹⁸³, la paglia in un ordito di cotone¹⁸⁴, e un tessuto in lana dove in un ordito di lana nera si tramano cordoni di lana del medesimo colore da 6 x 6 fili¹⁸⁵.

E' del 1957¹⁸⁶ il tessuto con le *perle*, tessuto che sarà uno tra i più richiesti negli anni successivi. Le borsette con le perle sono fatte conoscere per la prima volta a Palazzo Loredan a Venezia, sede della fabbrica degli accessori, alla presenza di G.B. Giorgini e delle persone importanti del mondo della moda, e sono presentate da maschere a ritmo di balletto. La stampa locale¹⁸⁷ aggiunge che "il nuovo tipo di borse ha dato vita a un settore speciale dedicato alle conterie veneziane". Pensiamo che l'idea di usare la perla di vetro, tipico prodotto delle vetrerie di Murano, in un tessuto a telaio a mano, sia stata della stilista. Sappiamo infatti che già nel 1949¹⁸⁸ Giuliana Camerino aveva realizzato due borsette da sera in conterie veneziane ricamate su raso, e quindi probabilmente è lei a proporre alla Cecchele di intesserle. E' geniale il modo con cui viene risolto tecnicamente il problema: la perla infatti deve emergere dal tessuto sempre dalla stessa parte, non deve mai comparire sul retro, non deve spostarsi tra i fili dell'ordito, e per formare un disegno deve essere posizionata a distanze prestabilite. La tessitrice inventa un sistema di intreccio con cui produce un cordoncino composto da più fili, e a uno di questi fili aggancia la perla alla distanza stabilita. Tramando questo cordoncino si può ottenere un tessuto in cui le perle rimangono ben fisse sul diritto. I cordoncini così costruiti hanno la lunghezza necessaria per una singola trama, e le perle vengono fissate in base al motivo decorativo che si vuole creare. Abbiamo trovato nel fondo tessile un quaderno¹⁸⁹ completamente dedicato alla lavorazione di questi tessuti, dove è indicato il numero dei cordoncini di perle necessario per confezionare una borsa, quante perle deve avere ciascun cordoncino, e il numero delle trame (senza perle) che devono essere inserite tra un disegno e l'altro, e dove è disegnato il motivo che le perle devono realizzare, e quindi sono indicate le distanze tra una perla e la successiva, i colori del filato e delle perle. Ad esempio sono indicati rispettivamente per il filato (ordito, trama e cordoncino) e le perle il bianco e il rosso rubino, il bianco e il blu lapis, il giallo e il bianco, il giallo e il giallo ecc.. In un altro quaderno¹⁹⁰ troviamo la precisa indicazione del consumo di perle per 7 metri di tessuto "Degradé": kg 3 se piccole e 7 se grosse, e il numero dei cordoncini per 1 metro di tessuto. Il decoro può essere una fascia a spina di pesce, oppure file di triangoli sfalsati o di rombi grandi, o rombi piccoli disposti a scacchiera, oppure le perle sono distribuite sul cordoncino in modo da creare delle onde. Tra un cordoncino di perle e l'altro sono tramati alcuni fili dello stesso materiale, in modo da fissare i cordoncini di perle e renderli più distanziati. Il tessuto viene fornito a metraggio, o a volte vengono ordinati pezzi di tessuto 50 x 50 cm, oppure 50 x 80, a seconda del modello che deve essere confezionato¹⁹¹. Nel 1961 il prezzo di

¹⁷⁷ Quaderno n. 1.17: "Borse velluti bordò neri Americano", Nota di Consegna 4.3.1959.

¹⁷⁸ Quaderno n. 1.4: 26.6.56 "Camerino" m 2,80 "spago bianco con buchi".

¹⁷⁹ Quaderno n. 1.16.

¹⁸⁰ Nota di Consegna 11.4.1959.

¹⁸¹ Quaderno n. 1.17: "Tessuto rafia in doppio e cuoio mordoré".

¹⁸² Quaderno n. 1.17: "Campione con lana Natté Royal", "Campione ultimo con lana Natté Royal".

¹⁸³ Conto Cliente Camerino 22.8.1961.

¹⁸⁴ Quaderno n. 1.17.

¹⁸⁵ Quaderno n. 1.1.

¹⁸⁶ La prima fornitura di questo materiale è del 17.1.1957.

¹⁸⁷ Come risulta dalla Rassegna Stampa pubblicata in 1947-1997. *The art of...*, p. 33.

¹⁸⁸ 1947-1997. *The art of...*, p. 12.

¹⁸⁹ Quaderno n. 1.9.

¹⁹⁰ Si tratta di un quaderno usato principalmente per annotare le consegne alla ditta Roberta di Camerino (dal 16.6.1959 al 17.12.1960), quindi con una funzione contabile.

¹⁹¹ Copie Commissione dal 2.6.1957 al 8.2.1958.

un metro alto 80 cm è di lire 15.000. Il laboratorio si rifornisce delle perle a Murano; dai documenti¹⁹² emerge che almeno tre erano le ditte vetrarie: la Società Veneziana Conterie e Cristallerie, la ditta Moretti e la ditta Mazzega. La scelta del fornitore avviene in base ai colori che piacciono alla tessitrice: per il colore giallo ad esempio il laboratorio fa capo alla ditta Mazzega, per i colori rosso e arancione alla ditta Moretti. Queste borse hanno un grande successo e le loro fotografie sono pubblicate nelle più importanti riviste di moda¹⁹³. Per alcuni anni il laboratorio continua a produrre il tessuto, ma la produzione va via via riducendosi, anche se delle ordinazioni vengono eseguite ancora nel '63. Gli ordini alle ditte muranesi vengono presentati indicando il numero di perle: il 19.2.1958 ad esempio sono ordinate “35.000 arancio n° 6”, “Bianco n° 6 1.000”, ecc.. In laboratorio sono stati trovati dei sacchetti contenenti questi cordoncini con le perle dai colori e dalle forme più svariati (perle trasparenti, opache, striate, punteggiate, rotonde, sfaccettate), e di varie dimensioni. Il tessuto con le perle risulta pesante e quindi soprattutto adatto all'accessorio¹⁹⁴, pur essendo stato usato anche nell'abbigliamento¹⁹⁵.

Si inizia a produrre in laboratorio nel 1962 un modello di borsa estiva, la cosiddetta “Scugnizza”: si tratta di una sacca in cui una parte dell'ordito viene tessuto ed una parte è lasciato sfilato perché viene poi annodato per formare una tracolla, in parte ricoperta da pelle e provvista di una fibbia¹⁹⁶. L'ordito viene eseguito con *cordoncino cerato*, mentre per trama oltre al cordoncino viene usata una *piattina cerata*¹⁹⁷, materiali in cotone trattati con paraffina, per renderli più lucidi e resistenti¹⁹⁸ nelle più diverse combinazioni di colori; per l'esecuzione sono impiegati m 100 di cordoncino e 65 di piattina. La borsa riscuote un certo successo visto che gli ordini, che si susseguono fino al 1965, raggiungono talvolta anche le cento unità¹⁹⁹. La signora Cecchele non è nuova alla produzione di borse estive di questo tipo; infatti precedentemente aveva prodotto un sacco a rete in cotone rosso annodato con bacche rosse e nere²⁰⁰ con la tecnica del macramé, che le era sempre piaciuta e a cui si era dedicata acquisendo una certa abilità; il sacco poi era stato elegantemente rifinito e foderato di fine pelle rossa nel laboratorio dell'azienda Camerino²⁰¹. Produce ancora tessuti con il *giunco*²⁰², materiale che le viene fornito dalla ditta Camerino, e realizza inoltre un tessuto da lei chiamato “caneté” in cui in un ordito di cotone cerato si intessono pelle e cordoni realizzati in laboratorio.

Possiamo far risalire al 1959 l'impiego da parte dell'artigiana, sempre per la ditta Camerino, di un nuovo materiale in pelle chiamato *mignon*, che caratterizzerà tutto il periodo successivo della sua collaborazione con questa ditta, anche se Elda Cecchele continuerà a produrre, in quantitativi inferiori, anche gli altri tessuti di cotone e di paglia. Per esempio, nell'estate 1961, Giuliana Camerino propone una serie di borse di paglia intrecciata²⁰³ secondo un decoro, chiamato “Speronella”, che la tessitrice usa molto spesso anche nei tessuti per arredamento²⁰⁴. Anche le

¹⁹² Vedi nota n. 190.

¹⁹³ La stampa femminile ne parla nel 1957 in “Bellezza” (novembre 1957, p. 54) dove, è pubblicata la fotografia di una borsetta che viene così descritta: “una nuova borsetta di Roberta in tessuto a telaio a mano di lana grigia in cui sono incorporate perline nere di vetro di Murano”, e nel 1959 in “Rossana moda bazar” (n. 4, 1959), dove sono presentati ben sei modelli di borse confezionate coi tessuti della signora Cecchele, e tra queste due borse con le perle intessute: sono il modello “Delfino”, borsa tessuta in cotone rosso con perle dello stesso colore, e il modello “Loredana”, borsa con manici, in tessuto bianco con motivo a spina formato da perle azzurre.

¹⁹⁴ Nel Fondo Cecchele ci sono i campioni Inv. n. 421 e 439 e una borsa elegante confezionata con tessuto con perle intrecciate di colore nero, bordata di vernice nera, e con un manico dello stesso tessuto.

¹⁹⁵ La famiglia conserva l'abito nuziale di una figlia in cui i cordoncini di perla formano un decoro a zig zag.

¹⁹⁶ Una “scugnizza” fa parte della collezione romana di Enrico Quinto.

¹⁹⁷ Quaderno Inv. n. 1.16; Scheda Tecnica Cliente Camerino, n. 17.

¹⁹⁸ Numerose matasse dei più diversi colori sono rimaste in laboratorio: Inv. n. 432, 433, 436, e altro materiale non inventariato.

¹⁹⁹ Conto Cliente Camerino: 1962 - 1965.

²⁰⁰ Del materiale usato per la confezione di questa borsa è stato conservato in laboratorio (Inv. n. 435).

²⁰¹ Collezione Enrico Quinto.

²⁰² Conto Cliente Camerino 31.8.1961.

²⁰³ *Ci vorranno questi accessori d'estate*, “Bellezza”, aprile 1961, p. 83.

²⁰⁴ Campione Inv. n. 15 e altri non inventariati.

passamanerie ormai vengono intrecciate molto raramente; ancora nel settembre del 1961 si useranno delle passamanerie con palline²⁰⁵, mentre la bordura di chiacchierino continuerà ad essere impiegata solo nella tessitura di sciarpe.

La *fettuccia mignon* consiste in una fettuccia di pelle incollata longitudinalmente attorno ad un'anima di cotone, e può avere altezze variabili da 1,5 a 4 mm²⁰⁶; quando assume la forma rotonda si chiama *tondo mignon*²⁰⁷. Questo materiale in pelle viene fornito in questo periodo dalla ditta Fratelli Beolchi di Vigevano²⁰⁸, titolari di una fabbrica di bordi e profili in pelle, con i quali la signora Cecchele instaura un rapporto di stretta collaborazione, e che consigliano l'artigiana nell'acquisto delle fettucce e le riservano dei prezzi favorevoli grazie anche agli elevati ordinativi che ricevono. I famigliari e i dipendenti della ditta Beolchi chiedono poi, desiderosi di conoscere i suoi tessuti per abbigliamento e arredamento, dei campioni che apprezzeranno con parole veramente entusiastiche e ne fanno seguire delle ordinazioni²⁰⁹.

La pelle può essere di nappa, di capra Madras, di capretto; talvolta le pelli, soprattutto quando si tratta di colori particolari, vengono fornite direttamente alla ditta Beolchi dalla ditta Camerino²¹⁰. Dall'esame dei campioni dei materiali rimasti in laboratorio e dei documenti²¹¹, sono stati individuati vari altri tipi di fettuccia, e siamo riusciti ad attribuire a ciascuno di essi l'esatta denominazione. Il "mignon con soprappiglio con doppia cucitura"²¹² che la tessitrice ha iniziato ad usare nel 1965, è una fettuccia che presenta sul diritto due cuciture sfalsate una accanto all'altra; oppure il soprappiglio poteva consistere in una cucitura a zig zag, il "mignon bombé con zigrinatura"²¹³, normalmente di capra madras in quanto più rigida, ha una forma bombata con incisioni superficiali e trasversali. Il "Mignon con bucatura quadrata"²¹⁴, usato dal 1961, che è chiamato dalla tessitrice nei suoi quaderni "Trasparenza", è una fettuccia molto particolare e originale che la tessitrice usa sempre o in due colori contrastanti, verde e rosso o rosso e blu, oppure in una sola tinta ma in due tonalità, ad esempio di marrone o di rosso, e presenta degli intagli quadrati sul diritto con un altro strato di pelle di colore diverso a questi sottostante. Di solito viene usato in un tessuto il cui ordito è di fettuccia mignon di un solo colore, e questa stessa fettuccia è usata in trama alternata a quella con bucatura. Vi sono poi la "Lista a coste", composta da tre fettucce mignon che possono essere o di colori o di materiali diversi, incollate su un supporto di pelle (spesso sono abbinati pelle e camoscio)²¹⁵, e la "Mignon multicolor", che presenta due, tre o quattro colori diversi a tratti alternati, di grande effetto per il risultato cromatico ottenuto nel tessuto²¹⁶, e nei quaderni²¹⁷, dove questa viene chiamata "Melange", vengono indicati i colori che si susseguono. Nel 1961 la tessitrice inizia anche ad usare una nuova fettuccia chiamata "Plissé", che presenta una plissettatura cucita lungo il centro²¹⁸. Alla fine del '63²¹⁹ la Cecchele inizia ad usare una fettuccia di pelle a taglio vivo, caratterizzata dal profilo a zig zag, chiamata "Festonato", che

²⁰⁵ Conto Cliente Camerino; nel fondo Cecchele ci sono una Fascia Campionaria (Inv. n. 143) e matassine di questa passamaneria (materiale non inventariato).

²⁰⁶ Inv. n. 424, 425, 431.

²⁰⁷ Inv. n. 428.

²⁰⁸ La fornitura è documentata dal 1960 fino alla chiusura del laboratorio.

²⁰⁹ Lettera del 1.9.1966.

²¹⁰ Lettera del 2.8.1965.

²¹¹ Numerose sono le lettere della ditta Fratelli Beolchi conservate nel Fondo; di grande aiuto ci sono stati anche i documenti contabili.

²¹² Inv. n. 426, 430.

²¹³ Inv. n. 427.

²¹⁴ Materiale non inventariato e campioni Inv. n. 67, 81.

²¹⁵ Fascia Campionaria Inv. n. 109/9.

²¹⁶ Campioni Inv. n. 46; Campionario Inv. n. 44.

²¹⁷ Conto Cliente Camerino 1961.

²¹⁸ Inv. n. 429.

²¹⁹ Conto Cliente Camerino 1962-1964.

viene usata in tutti i colori e con intrecci diversi²²⁰. Sempre in questi anni userà anche la fettuccia “Elastico” simile alla fettuccia Mignon, solo che all’interno al posto dell’anima di cotone vi è un elastico che dà l’aspetto di una minuscola pieghettatura sulla superficie²²¹.

E’ il prezzo della fettuccia che determina il prezzo del tessuto: un tessuto con cordoncino cerato nel 1961 viene fatturato tra le 1.800 e le 2.500 lire al metro, quando invece un tessuto di pelle varia tra le 22.000 e le 29.000 lire²²². Il prezzo più elevato si riferisce di solito al tessuto intrecciato con fettuccia di vernice. I prezzi del Mignon variano a seconda dell’altezza e del tipo di pelle, e variano tra le 50 lire al metro per il Mignon piatto colorato e le 66 lire per il Mignon rotondo piccolo di vernice. La fettuccia Trasparenza, che richiede molto più lavoro, costa circa 100 lire al metro, la Plissé sulle 300, i cordoni con Mignon a 4 capi sulle 400 lire al metro²²³. Con la fettuccia Mignon, che domina la scena di questi anni, la tessitrice crea una grande varietà di tessuti, i cui disegni tecnici sono conservati nei quaderni con accanto il nome della stilista. Con questi tessuti la signora Giuliana crea le collezioni di questi anni: il modello “Sherlock Holmes” (1960)²²⁴ col decoro “grande spina”, il modello “Orlando” (1960)²²⁵ a “piccola spina”, la collezione “Fantasia” col disegno chiamato “Punte”, costituito da triangoli disposti su righe in modo sfalsato. Questi ultimi modelli sono abbinati ad un soprabito a redingote²²⁶ per la cui confezione il laboratorio tesse una metratura di 3 metri per una altezza di 90 cm circa. Attorno al 1960 il laboratorio inizia a fornire alla ditta Camerino, su sua richiesta, tessuti per cappotti: prevalentemente questi sono ottenuti con ordito e trame di lana, mentre la pelle viene impiegata in trama per formare dei bordi, delle greche, delle spine. Questi decori, da quanto si legge nei documenti²²⁷, sono spesso tessuti in colori contrastanti: lana nera con bordi in pelle verde, lana nera e bordi in pelle rossa bordeaux, oppure lana nera e vernice nera.

Viene così meno quell’accordo stipulato con la signora Polacco negli anni addietro, per cui lei si era riservata l’esclusiva per i tessuti per abito, mentre la ditta Camerino aveva quella per i tessuti per borse, ed è questa la causa dell’interruzione della loro collaborazione. Il motivo a “punte” ottiene un grande successo, e per alcuni anni sarà molto richiesto sia per tessuto per borse che per soprabiti, in tutti i colori e tipi di fettuccia Mignon, ed anche in fettuccia multicolor marrone e smeraldo, e marrone e nero.

Altri sono i decori realizzati in questi anni: “frece”, “diamante”, “guglie”, “campanili”, “rombi”, “saraceno”, e molti altri, e di tutti si sono conservate le schede tecniche. Ancora nel 1962 “Bellezza”²²⁸ presenta un nuovo decoro chiamato “Roselline”, e qui l’intera pagina dedicata alla stilista è per noi particolarmente interessante per diversi elementi. La borsa in pelle ha la cerniera ricoperta da una treccia eseguita con lo stesso materiale, e così il manico (si tratta di manufatti che fanno parte di quell’indotto che ruota attorno al laboratorio e su cui torneremo). Ma non solo: i guanti, sempre di Roberta, “sono ornati al polso da ghiande di pelle a striscioline intrecciate”, e anche questo entra nel novero dei prodotti realizzati da artigiani che fanno capo al laboratorio della signora Cecchele. A Firenze, alle sfilate a Palazzo Pitti, nel 1963 la signora Camerino presenta una “giacca in morbidissima pelle intrecciata rosso-nero”²²⁹, accompagnata da una borsetta; entrambe sono realizzate con un tessuto ad armatura saia di cui il laboratorio conserva il campione²³⁰. Nel

²²⁰ Fascia Campionaria Inv. n. 44/1, 71.

²²¹ La foto di una borsetta di tessuto intrecciato con questa fettuccia, abbinata a un foulard, ad un ombrello e ad un paio di scarpe, queste ultime di Ferragamo, è stata pubblicata in “Bellezza”, febbraio 1963, p. 75.

²²² Conto Cliente Camerino 1961.

²²³ Lettere e Fatture della ditta Fratelli Beolchi.

²²⁴ “La Galleria del Costume informa”, n. 7, p. 20.

²²⁵ “La Galleria...”, n. 7, p. 21.

²²⁶ “La Galleria...”, n. 7, pp. 22-23, e “Bellezza”, settembre 1963, p. 116.

²²⁷ Conto Cliente Camerino 1961-1963, e Quaderni n. 1.15, 1.16.

²²⁸ Ottobre, p. 51.

²²⁹ Pelle intrecciata e cintura con borsette in “Bellezza”, settembre 1963, p. 116.

²³⁰ Campione Inv. n. 63.

1962 la stilista realizza un modello a bauletto con un tessuto chevron a tre tinte in gradazione, molto raffinato²³¹, il cui tessuto, fornito dal laboratorio viene chiamato “degradé” in quanto di solito è indicato il colore della trama secondo tonalità digradanti di colore²³². Il tessuto di fettuccia Mignon in pelle, come già detto, è molto costoso sia per il materiale che per la lavorazione particolare che richiede. Pur essendo il prodotto finito, cioè l’accessorio, un bene di lusso, per ridurre il costo, la fettuccia e il tondino di pelle vengono talvolta sostituiti con quelli in cotone cerato, molto meno costosi. A volte la fettuccina di cotone cerato viene verniciata e il tessuto risultava in questo caso più luminoso²³³. Sempre dai documenti possiamo dire che il laboratorio di tessitura forniva tessuto intrecciato in pelle per portafogli²³⁴ o per cinture, e nel fondo si sono conservati dei tessuti in pelle dai decori straordinariamente belli²³⁵; forniva inoltre manici “scubidù”, di cui sono conservate tutte le misure per l’esatta esecuzione²³⁶, e quindi in questo caso prodotti all’interno del laboratorio e non commissionati all’esterno, e infine bordi tessuti per le guarnizioni di guanti²³⁷.

Il laboratorio nel contesto economico produttivo veneto

Il laboratorio sorge in una zona del Veneto che nell’immediato dopoguerra è a prevalente attività agricola, e ben lontana dalla situazione di benessere economico e di piena occupazione che la caratterizzano oggi (bisognerà attendere gli anni '70 perché inizi a decollare lo sviluppo economico con la crescita della piccola impresa anche nelle aree agricole attorno a Castelfranco). In questi anni, la donna risente direttamente della situazione di arretratezza venutasi a creare: molte giovani emigrano andando a “servizio” in città, e quelle che rimangono condividono con i familiari il lavoro nei campi e l’allevamento del baco da seta, tipica attività delegata a donne e bambini, o vanno a lavorare nelle filande, molto numerose nella zona. In questo contesto di arretratezza e di povertà, il laboratorio di Elda Cecchele non fatica a trovare lavoratori per la tessitura.

Elda Cecchele è - come ce la dipingono le molte conversazioni avute coi committenti - una persona molto attiva, e se da una parte non vuole mai ampliare le dimensioni del laboratorio, è sempre tuttavia alla continua ricerca di nuovi committenti e anche di nuove collaborazioni che possano farle allargare la cerchia delle conoscenze e delle relazioni produttive. In questo modo attorno al laboratorio si crea un indotto significativo di artigiani e lavoratori a domicilio.

Prima di affrontare questo aspetto, iniziamo col fare alcune osservazioni sulla gestione interna del laboratorio. Chi si interessa dell’amministrazione, gestione e attrezzaggio, è il marito, che però interpreta anche i decori che la moglie inventa, traducendoli nelle armature e predisponendo le catene. Nei quaderni della tessitura, con la sua scrittura, troviamo l’indicazione del calcolo dei consumi dei materiali per metro²³⁸ su cui si stabilivano i prezzi, che risentivano del valore del materiale impiegato più che del tempo di esecuzione. Infatti vi è una notevole differenza nei prezzi tra prodotti che richiedono grosso modo lo stesso impegno di lavoro, ma materiali di valore molto diverso: si passa dalle 4.000 lire al metro per un tessuto di racellame e fettucce di pelle²³⁹, alle 12.000 lire per un tessuto tramato con soutache e passamaneria di madreperla²⁴⁰, prodotto che richiede una quantità di lavoro simile al primo. La presenza infatti della passamaneria o del velluto è un elemento che fa lievitare i prezzi al metro dalle 9.000 lire in su.

²³¹ Collezioni di Enrico Quinto e di A.N.G.E.L.O., e “Bellezza”, gennaio 1964, p. 84.

²³² Conto Cliente Camerino 1962-1964.

²³³ Fascia Campionaria Inv. n. 44/10.

²³⁴ Conto Cliente Camerino 1961.

²³⁵ Tessuti Inv. n. 395, 396, 397, 398.

²³⁶ Quaderno n. 1.16.

²³⁷ Quaderno n. 1.16.

²³⁸ Quaderni n.1.1, n. 2.3.

²³⁹ Copia Commissione 11.8.1956.

²⁴⁰ Copia Commissione 27.11.1956.

²⁴¹ Copia Commissione 27.11.1956.

Il costo della manodopera incide poco: un tessuto di lana e laminette viene venduto a 4.000 lire al metro, e in una annotazione fatta dal signor Cecchele in un quadernetto²⁴², troviamo che il costo delle materie impiegate, lana e laminette, è pari a 2.150 lire al metro, e quindi costituisce circa il 55% del valore del prodotto finito.

I prezzi, soprattutto dei tessuti più elaborati, sono mediamente alti: basti pensare che la retribuzione mensile di un ausiliario dello Stato nei primi anni '50 era pari a 50.000 lire²⁴³, e cifre leggermente inferiori le possiamo constatare, per il salario operaio mensile, dal censimento dell'industria e del commercio del 1961 relativo ai dipendenti della provincia di Treviso²⁴⁴.

Va anche ricordato che si tratta di produzioni molto limitate: difficilmente un ordine supera i 10 metri, e molto spesso vengono forniti tessuti in quantitativi inferiori al metro.

In un quaderno²⁴⁵ della fine degli anni '50, si registrano le consegne mano a mano che vengono eseguite. Non sapendo quante persone lavoravano nel laboratorio in quel periodo (i telai erano comunque 5 ed uno era usato esclusivamente per la campionatura), è difficile dedurre quanti metri venissero prodotti giornalmente; si desume però che il laboratorio fosse quotidianamente occupato nella produzione di svariati tessuti. Ad esempio il 23.6.1959 comincia la produzione di diversi tessuti che si concluderà tre giorni dopo: il tessuto "Trottola" in lana e pelle blu, lo stesso tessuto in lana e pelle rossa per ordini non superiori ai 6 metri, un tessuto "Spina" in pelle blu, un tessuto "Spina" in vernice nera, anche questi per un metraggio non superiore ai 6 metri, 2 metri di tessuto con perle nere a righe, e 1 metro di tela nera alta 80 cm. Sono comunque tutte quantità molto ridotte e che richiedono, quando si tratta di tessuti di colori diversi, rimettaggi diversi. Il laboratorio non produce mai per il magazzino, e la produzione non viene mai standardizzata. Raramente il medesimo tessuto è fornito a più di un committente, almeno i colori e i filati vengono modificati.

Quasi costantemente nelle lettere dei committenti si sollecita la fornitura, si richiede la massima urgenza, si protesta dicendo di sentirsi trascurati. La difficoltà di garantire nel tempo la produzione di determinati tessuti scelti in base a campioni, è un problema costante del laboratorio, perchè la continuità della fornitura richiederebbe una grande disponibilità in magazzino di filati e materiali. L'azienda conserva sempre, come già detto, una dimensione modesta: infatti la signora Cecchele concepisce la tessitura come un'attività artistica e segue le lavoranti personalmente, controlla costantemente il loro lavoro e si dedica, come attività principale, alla progettazione di nuovi disegni tessili e alla collaborazione coi committenti, temendo che il suo lavoro perda il carattere di fucina di creatività. Il laboratorio produce esclusivamente su ordinazione: il cliente, dopo che gli è stato proposto un campionario, può richiedere colori diversi, modificare i materiali e talvolta anche il decoro e il suo inserimento nel tessuto²⁴⁶. Si instaura così un rapporto di collaborazione molto stretto tra l'artigiana e il committente; a volte è l'artigiana che, sentite le esigenze del committente, propone dei campioni, a volte invece esegue pedissequamente ciò che le viene domandato, oppure modifica i disegni tessili a seconda del manufatto che deve essere confezionato, e soprattutto cambia i filati. Infatti lo stesso decoro può essere usato per un tessuto per borse o per abiti, e si ottiene una diversa consistenza modificando il materiale (come ad esempio i tessuti col chiacchierino di cui abbiamo già parlato e usati sia per accessori che per abiti, e i motivi "fiamma aperta" e "fiamma chiusa", che si ritrovano sia in tessuti per tendaggi, quindi molto leggeri, che in quelli per tappezzeria, e quindi molto pesanti).

L'artigiana produce continuamente nuovi intrecci, e anche questo elemento contribuisce alla difficoltà di garantire una continuità almeno stagionale ai suoi prodotti. Talvolta si trova nell'impossibilità di riprodurre lo stesso tessuto perché non riesce più a ottenere dal fornitore lo

²⁴² Quaderno n. 2.3 : "Laminette per metro alt. 130 g. 40 Lire 650, lana gr. 210 lire 1500".

²⁴³ Istat, Sommario di Statistiche Storiche Italiane.1861-1965, Roma: 1958, tav.107.

²⁴⁴ Istat, IV Censimento Generale dell'Industria e del Commercio, Roma: 1961, dati provinciali: Treviso.

²⁴⁵ Vedi nota n. 190.

²⁴⁶ Lettere delle ditte Salvatore Ferragamo e Fratelli Frattegiani, e conversazione con la stilista Franca Polacco.

stesso colore del filato. Ad esempio, in una lettera alla ditta Leu Locati²⁴⁷, la signora Cecchele si scusa per il ritardo nella consegna dovuto alla ritardata fornitura del velluto, e avverte che “il velluto grigio non è della stessissima tonalità. Abbiamo quindi tessuto un pezzo di una tonalità e un pezzo della tonalità leggermente differente”. E ancora in una lettera alla ditta F.I.A.O. così Elda si esprime: “...L’informiamo subito che ha azzeccato il tessuto più sfortunato poiché la ditta fornitrice che era tra l’altro l’unica che facesse quell’articolo fettuccia non lo fa più”²⁴⁸.

Il laboratorio allaccia rapporti economici importanti e stabili con una rete di subfornitori che vendono prodotti usati direttamente dal laboratorio, e svolge un ruolo attivo di intermediazione nel collegare il suo stesso cliente finale, che negli '50 e '60 è soprattutto la ditta Camerino, con alcuni artigiani della zona.

Quando la tessitrice, a metà degli anni '50, inizia a intessere la bordura “chiacchierino”, sia per la creazione di tessuti per abiti e sciarpe che per tessuti per borse, è in grado di intraprendere questa nuova produzione solo perché può appoggiarsi alla collaborazione di lavoratori a domicilio che le forniscono la bordura. Lo stesso avviene quando il laboratorio si rivolge a lavoratori della zona circostante il laboratorio per la produzione dei cordoncini di perle, di cui abbiamo precedentemente parlato. Le lavoranti sono circa una decina: in un quaderno sono annotati i loro nomi, e il numero delle trame suddivise per tipo di perla a loro consegnato²⁴⁹. Ottenuti questi cordoncini, il laboratorio procede all’esecuzione del tessuto con le perle. In entrambi questi casi il laboratorio di tessitura fornisce la materia prima che acquista dai venditori di filati e dalle conterie a Murano, e la passa alla lavorante che mette soltanto il suo lavoro.

Nei quaderni del laboratorio sono spesso annotati i nomi di artigiani che producono manufatti direttamente per la ditta Roberta di Camerino; i nomi vengono registrati dalla signora Cecchele in quanto i prodotti di questi artigiani sono contabilizzati dalla ditta Cecchele, e risultano quindi come crediti del laboratorio nei confronti della signora Camerino. Gli articoli forniti sono manici, foderature di cerniere, maniglie, alamari, gemelli, bottoni in cuoio, fiocchi, palline, trecce ad uncinetto, trecce, tracolle, trecce ad uncinetto in pelle, e una particolare treccia in pelle a 12 capi chiamata “Giuliana”. Alcuni di questi manufatti²⁵⁰ sono rimasti nel fondo tessile, e abbiamo potuto notare la loro eleganza, l’originalità nell’intreccio dei nodi e l’accostamento dei materiali.

La signora Cecchele collabora in questi anni con la signora Camerino, capisce quali sono le sue esigenze e ciò che le può servire per la confezione delle borse, e le propone di far eseguire questi articoli a laboratori artigianali della zona attorno a Galliera, o a semplici lavoratori a domicilio che abbiano abilità manuali e siano disponibili a lavorare su commessa. La signora Camerino disegna la forma degli oggetti, stabilisce come debbano essere eseguiti, ma soprattutto interpreta le esigenze del mercato della moda, e gli artigiani eseguono abilmente quanto richiesto. La signora Cecchele e suo marito fanno da tramite tra la domanda finale e l’offerta di lavoro artigianale, e il laboratorio svolge la funzione di vero e proprio “integratore versatile” della conoscenza, capace da un lato di stimolare le potenzialità locali a intraprendere una nuova attività, indirizzandole a nuove lavorazioni, e dall’altro di agevolare la condivisione delle conoscenze che la ditta Roberta di Camerino possiede in merito al circuito dell’alta moda internazionale, che restano lontanissime dall’orizzonte di questi artigiani e sono a loro certamente precluse²⁵¹.

La funzione del laboratorio tuttavia non si limita a integrare queste diverse realtà produttive, ma crea un “tessuto fiduciario” in quanto costituisce un’entità produttiva conosciuta e leale nei rapporti commerciali, di cui gli artigiani del posto si possono fidare. E così si innesca un meccanismo

²⁴⁷ Di questa lettera si è conservata la brutta copia scritta sulla stessa pagina della Nota di Consegna 16.11.54.

²⁴⁸ Quaderno n. 1.22.

²⁴⁹ Quaderno (vedi nota 190) dove i cordoncini di perle vengono registrati come “trame fuori”.

²⁵⁰ Inv. n. 24, 37, 88.

²⁵¹ Becattini G., Rullani E., *Sistema locale e mercato globale*, “Economia e politica industriale”, n. 80, 1993, pp. 25-49.

complesso di collaborazione economica, che vede da un lato la stilista affermata, dall'altro il laboratorio di tessitura e un insieme di artigiani e lavoranti a domicilio che al laboratorio fanno riferimento, da questo ricevono gli ordini e da questo sono pagati. La funzione di intermediazione svolta dal laboratorio si rivela essenziale per gestire questo insieme non irrilevante di attività (se fosse stata marginale, la signora Camerino avrebbe potuto benissimo trovare dei lavoranti direttamente nella provincia di Venezia, e questo non si verificò).

La “signora Maria” di Montemerlo²⁵², paese poco distante dal laboratorio, è l'esperta del macramé, la cosiddetta tecnica con la quale si creano frange ed ornamenti a partire da una serie di fili intrecciati e annodati in vario modo con le dita, e produce un articolo molto interessante chiamato “briglie”. Si tratta di un contenitore in corda intrecciato ornato da un fiocco che raccoglie i vari fili²⁵³, e che serve a contenere un cesto in vimini. E' prodotto in tutti i colori, con o senza fiocco, in diverse dimensioni, con o senza treccia. Ciascuna briglia viene addebitata dal laboratorio Cecchele alla ditta Camerino per 550 lire nel 1961, prezzo comprensivo del materiale²⁵⁴. Il “signor Bepi” di Cittadella²⁵⁵, altro artigiano coinvolto in questa catena, fornisce invece i manici e le maniglie in cuoio; a volte riveste col tessuto di pelle che la signora Cecchele gli ha dato e che è lo stesso della borsa le maniglie di legno e le cerniere che gli vengono consegnate; altre volte rifodera maniglie di gomma e confeziona alamari e bottoni in pelle.

Ma l'esperienza più significativa di integrazione economica e di creazione di rapporti fiduciari da parte del laboratorio, è senza dubbio quella di Bessica di Loria. Nei primi anni '60²⁵⁶ la signora Cecchele propone alla signora Camerino²⁵⁷ di creare borse impiegando dei cesti confezionati con le brattee delle pannocchie, dette *cartossi*, dopo che queste sono state tinte e successivamente arrotolate. Esisteva già a Bessica di Loria, e nel Veneto in generale, una lavorazione di borse che usava come materia prima il *cartosso* delle pannocchie: con questo si creava un cordolo che veniva intrecciato all'orditura del cesto, preparata in precedenza, attorno ad una sagoma di legno a forma di parallelepipedo; le borse così create erano molto semplici e venivano usate in campagna e anche in città per fare la spesa.

Elda Cecchele pensa di sfruttare questa tecnica avvalendosi della collaborazione dei signori Adalberto e Lina Marcon, che gestiscono a Bessica un negozio di alimentari. La forma delle borse non è più quella tradizionale, ma acquista ora maggiore fantasia: si introducono i colori, e l'intreccio e il grado di finitura sono completamente cambiati. La signora Camerino disegna²⁵⁸ alcune forme alquanto bizzarre, che sono individuate nei documenti contabili del laboratorio e nelle lettere commerciali con i nomi²⁵⁹ di “bauletto”, “barchetta”, “burrito”, “scolaretta”, “carovana”, e altri. Per ciascun modello si costruisce una sagoma in legno sulla base della quale si intreccia il *cartosso*; alcune di queste sagome sono particolarmente elaborate e composte da più parti: quelle trapezoidali ad esempio, più strette all'imboccatura che al fondo, si avvalgono di un gioco di incastri che consente, al termine della lavorazione, di smontarle per poter estrarre i pezzi, e vengono costruite da alcuni falegnami del luogo²⁶⁰. Viene anche intrecciato un borsellino abbinato ad un

²⁵² Conto Cliente Camerino 1961-1964.

²⁵³ *Ci vorranno questi accessori d'estate*, “Bellezza”, aprile 1961, p. 83; una “briglia” fa parte del fondo Cecchele (Inv. n. 27).

²⁵⁴ Conto Cliente Camerino 1960-1966.

²⁵⁵ Conto Cliente Camerino 1962-1964.

²⁵⁶ Il primo documento trovato in laboratorio relativo a ordini di cesti è una lettera del 10.7.1963, ma trattandosi di un sollecito relativo ad un ordine già inviato, è certo che la produzione di cesti era già iniziata.

²⁵⁷ Famiglia.

²⁵⁸ Ci sono alcuni schizzi di cesti eseguiti dalla stilista: “furlana”, “scolaretta” e “piccolino”, con l'indicazione dei colori, delle misure, degli intrecci da eseguire, integrati qua e là da precisazioni scritte dalla signora Cecchele.

²⁵⁹ Lettere del 10.7.1963 e 16.11.1964.

²⁶⁰ Signora Adriana Frattin. La sagoma “saccon”, molto grande e somigliante ad un tronco di cono a base elicoidale, è stata regalata all'archivio Cecchele dal dr. Fabio Marcon.

modello di borsa e legato ad essa con una catenella²⁶¹. In un ordine inviato dalla signora Giuliana ad Adalberto Marcon²⁶² così viene descritto il bauletto: “con una maniglia sola attaccata e con la patella che finisce col bordo”, e si aggiunge tra parentesi, con un linguaggio codificato, riferendosi ad un altro modello: “è la suocera senza la lingua, senza le due maniglie”.

Il secondo elemento di novità che viene introdotto, accanto alla forma, è il colore. Di solito i *cartossi* venivano lasciati ad asciugare, decolorati con lo zolfo e poi intrecciati: la borsa quindi era di colore giallo più o meno scuro a seconda della pianta di granoturco impiegata e della sbiancatura. La signora Cecchele inizia a tingere i *cartossi*, fa delle prove di colore e propone alla stilista alcuni abbinamenti; possono essere usati anche tre colori diversi: il rosa e il verde, il turchese il verde e il marrone, il castoro e il nero, combinazione questa molto amata dalla tessitrice, e poi il blu, il rosso e il nero, il nero e il grigio, il grigio e il bianco, e altri ancora²⁶³. La signora Cecchele dà indicazioni precise alla signora Marcon, che procede alla tintura di tutto il materiale necessario. Il cesto viene confezionato dalla ditta Camerino, ed è trasformato in un oggetto di moda elegante e raffinato, foderato di fine pelle e fornito di un manico elegante, spesso ricoperto con gli stessi *cartossi*²⁶⁴; può essere anche ornato con borchie o rifiniture in metallo, tutti accessori prodotti da artigiani del luogo.

Ultimo elemento di novità, e il merito di ciò va attribuito all’artigiana, alla sua fantasia e dimestichezza con le trame tessili, è l’intreccio con cui vengono tessuti i *cartossi*, che non è più quello semplice di un tempo, ma può essere anche molto elaborato. Tra gli intrecci usati nelle borse ricordiamo il motivo “fiamma” che è il più richiesto, particolarmente difficile da realizzare²⁶⁵ e di grande effetto.

Scelti i modelli e i colori, l’organizzazione della produzione dei cesti viene affidata ai signori Adalberto e Lina Marcon. E’ loro il compito di trovare le lavoranti, di trasmettere gli ordini, di consegnare il materiale tinto e le sagome. A Lina spetta il compito di tingere i *cartossi* nei colori scelti dalla signora Camerino, seguendo le indicazioni della Cecchele.

Trovare lavoranti non è difficile. Sono questi anni, come già detto, economicamente difficili per la campagna veneta, quando la donna è relegata in casa e l’allevamento dei bachi da seta, attività a lei principalmente affidata, è ormai al termine. La campagna attorno a Castelfranco è molto povera a confronto con il comune principale dove si svolge una qualche attività industriale²⁶⁶: mentre la popolazione residente a Castelfranco si accresce dal 1951 al 1961, il comune di Loria subisce una caduta del 9% dei residenti, in particolare della popolazione femminile, che non trovando lavoro emigra verso le città²⁶⁷.

La presenza industriale è quindi molto modesta, e la famiglia si basa esclusivamente sul reddito del capo famiglia, spesso mezzadro, un reddito perciò di autoconsumo e di andamento incerto, legato direttamente al raccolto agricolo. Anche la produzione dei bozzoli non dà più i rendimenti di un tempo: Treviso è la principale provincia di produzione nel Veneto, con 5 milioni di bozzoli nel 1952, ed è particolarmente colpita dalla crisi della seta, con una caduta della produzione di bozzoli a 3 milioni nel 1958 e a 1,1 nel 1966²⁶⁸.

²⁶¹ Signora Adriana Frattin.

²⁶² Lettera del 16.9.1964.

²⁶³ Ordine della ditta Roberta di Camerino del 10.7.1963, e dall’ordine del 16.11.1964 si evince che i due modelli “madison con maniglie” e “bauletto” venivano prodotti entrambi in dodici diverse combinazioni di colori, di cui nove in due colori e tre in tre colori.

²⁶⁴ Nel Conto Cliente Camerino viene addebitato il costo dei manici di legno consegnati o di altro materiale.

²⁶⁵ Signora Adriana Frattin.

²⁶⁶ Regazzola T., *Il processo di industrializzazione della Castellana*, “Economia e società regionale”, n. 3, 2005.

²⁶⁷ Questo dato trova conferma nel numero delle donne residenti per classi di età in relazione ai maschi: infatti mentre al passare dal 1951 al 1961 i maschi residenti per età comprese tra 6 e 35 anni restano pressochè costanti, le femmine diminuiscono del 16% (Istat, IX e X Censimento Generale della Popolazione, Dati sommari per comune).

²⁶⁸ Istat, *Annuario di Statistica Agraria*, Roma (anni vari). A Loria la popolazione residente in condizione professionale in agricoltura passa dal 68% del totale dei residenti nel 1951 al 46% nel 1961, con una caduta in 10 anni per i maschi del 36% e per le femmine del 64% (Istat, IX e X Censimento Generale della Popolazione...).

Con la produzione dei cesti, viene assicurato un piccolo reddito che permette qualche acquisto in più, e le lavoranti di allora²⁶⁹ che abbiamo potuto incontrare ricordano con soddisfazione quel periodo: al sabato²⁷⁰ portavano le borse confezionate nel negozio dei signori Marcon, e ricevevano un buono acquisti pari alla retribuzione spettante da spendere nel negozio stesso. Le lavoranti di Bessica coinvolte in questa produzione domiciliare sono circa un centinaio, ma vi partecipano anche altre donne di Loria e di Spineda, e c'è chi oggi ricorda come questa esperienza lavorativa “servisse a sconfiggere la miseria nel paese”.

Le borse hanno un grande successo, e reportage vengono pubblicati sulle riviste di moda²⁷¹ e, quasi a precorrere i tempi, vengono messi in atto tentativi di imitazione; anche noi durante il nostro lavoro di ricerca, abbiamo trovato cesti che riportavano nomi di altri produttori²⁷², di gusto però molto grossolano e al di sotto del livello di raffinatezza delle borse firmate “Roberta”²⁷³.

Anche in questo caso, ma in misura più complessa, si è creata una rete di rapporti fiduciari: gli operatori economici sono tre, e ciascuno con compiti e obblighi ben precisi nei confronti degli altri. La ditta Camerino ha il compito di creare il progetto della borsa, e di scegliere la forma e i colori. Poi, ricevuto il cesto, provvede alla confezione e distribuisce le borse nel circuito dell'alta moda. La signora Cecchele fa da *trait d'union* tra la ditta Camerino e i signori Marcon, spiega come devono essere fatti i cesti e quali devono essere le loro caratteristiche, l'intreccio, il colore e la forma, passa gli ordini, dà le scadenze e fa da “garante” per i pagamenti e il ritiro della merce. I signori Marcon devono invece acquistare il materiale, tingerlo, trovare le lavoranti, consegnar loro le sagome e il materiale pronto per l'intreccio, e ritirare i cesti. A volte viene richiesta la confezione del manico che è sempre consegnato staccato, altre volte si devono foderare i manici di legno fatti da altri artigiani della zona²⁷⁴.

Dalla contabilità del laboratorio di tessitura, in relazione al cliente Camerino, risulta che un cesto veniva pagato dalla Camerino dalle 2.000 alle 2.900 lire, e le lavoranti interpellate ricordano di aver ricevuto per cesto 300 lire e che l'esecuzione richiedeva 5-6 ore di lavoro²⁷⁵. L'esperienza procede per alcuni anni, poi i rapporti si incrinano per i tentativi di imitazione a cui abbiamo accennato. Nel 1965 la signora Camerino informa il signor Marcon, e per conoscenza la signora Cecchele, quasi a significare il dubbio che i cesti “della concorrenza” possano essere usciti dallo stesso circuito produttivo, che l'esclusivista di Ischia della ditta Camerino ha restituito un notevole quantitativo di cesti perché non è in grado di controbattere la concorrenza, che li ha posti in commercio a prezzo dimezzato, e che, di conseguenza, i suoi ordini avrebbero risentito della situazione²⁷⁶.

²⁶⁹ Incontrate nel garage-laboratorio della signora Adriana Frattin, dove essa ora incolla selle di bicicletta e intreccia qualche borsa coi *cartossi* naturali.

²⁷⁰ Signora Adriana Frattin e altre ex lavoranti.

²⁷¹ “Grazia”, 1964, riportato in Ufficio Stampa Roberta di Camerino, *1947-1997, The Art ...*, p. 45, “Bellezza”, maggio 1964, pp. 62-63.

²⁷² “Adalberta” ad esempio.

²⁷³ Con la lettera di Roberta di Camerino del 28.5.1965, si informano la signora Cecchele e il signor Marcon che ad Ischia e a Palermo sono stati messi in vendita cesti definiti “identici” a quelli venduti con il marchio “Roberta”, e dalla lettera dell'avvocato Adolfo Errera del 31.1.1968 si evince che vi è stata una causa legale nei confronti dei contraffattori, che tuttavia non risultano, dalla corrispondenza, identificabili.

²⁷⁴ Conto Cliente Camerino 1963-1964.

²⁷⁵ I salari giornalieri per un bracciante donna in provincia di Treviso nel 1952 variavano, per 8 ore di lavoro, dalle 440 alle 590 lire. Tuttavia le braccianti non lavoravano tutto l'anno. Nel 1958 il salario variava dalle 530 alle 700 lire (Istat, *Annuario...*, anni vari). Un operaio dell'industria in provincia di Treviso riceveva in media un salario di 900 lire al giorno (1.100 nel tessile), ma 460 nella confezione di abbigliamento e nella lavorazione del legno (Istat, *IV Censimento dell'Industria...*).

²⁷⁶ Lettera del 28.5.1965 dove anche dice: “Io stessa ho comperato a Palermo un cesto “liston”, naturalmente non di mia produzione, ma identico”. Nel 1968 da una lettera dell'avvocato Adolfo Errera del 31.1 si deduce che vi è stato un processo nei confronti dei contraffattori.

Dopo la collaborazione con Giuliana Camerino

Negli ultimi due anni della collaborazione tra il laboratorio della Cecchele e la ditta Camerino, gli ordini della stilista vengono a ridursi di molto, e soprattutto non vengono quasi più richieste nuove campionature. Solo due nuovi tessuti sono registrati in questo periodo: uno in fettuccia di pelle²⁷⁷, e uno in laminette oro e cotone con un decoro a fiorellini²⁷⁸, mentre continuano le consegne dei cesti prodotti a Bessica²⁷⁹. Si può facilmente ipotizzare che la stilista, dovendo proporre al mercato articoli nuovi, consideri conclusa, in quanto a lungo sfruttata, la produzione delle borse “intrecciate”.

L'interruzione recherà molta sofferenza all'artigiana²⁸⁰ che si era appassionata a questa collaborazione, a cui molto teneva, malgrado il suo lavoro di creatrice di tessuti non le fosse mai stato riconosciuto ufficialmente, e che, va ricordato, le aveva dato la possibilità di ottenere un soddisfacente introito finanziario.

Ciò segnerà un punto di svolta nella carriera di Elda Cecchele, in quanto le nuove collaborazioni le daranno la possibilità di continuare nella propria ricerca e di rinnovarsi nell'elaborazione di disegni tessili. Nel 1970 riprenderà a produrre tessuti per la signora Polacco, e si tratterà di tessuti nuovi in lana, come già precedentemente detto. In questi ultimi anni aveva cominciato a collaborare con importanti committenti²⁸¹, ma a due vogliamo accennare, sempre nel campo della moda, perché significativi anche per la maturazione artistica di Elda: lo stilista di accessori “Fabio” di Mussolente, e la ditta “Cerruti 1881”, casa di mode italiana fondata da Nino Cerruti nel 1965, che trasforma e consolida il preesistente lanificio di famiglia. La prima collaborazione, che durerà una quindicina d'anni, arricchirà professionalmente la tessitrice, perché le esigenze dello stilista la porteranno a creare dei tessuti nuovi e originali completamente diversi da quelli creati precedentemente per la ditta Camerino. Alla seconda ditta invece l'artigiana fornirà tessuti per abiti e scarpe²⁸², che le richiederanno un certo impegno per soddisfare le esigenze del signor Cerruti e dei suoi collaboratori, ma si cimenterà anche in questa impresa con entusiasmo, impegno e un grande senso di umiltà, come traspare da una lettera da lei scritta a Nino Cerruti²⁸³, che colpisce se si pensa che la tessitrice aveva già al suo attivo collaborazioni con grandi stilisti: “Lei può rimanere tranquillo sul mio impegno, c'è solo una cosa importante che bisognerà incontrarci a Biella o a Milano perché.....dopo diverse prove per i tweed e i jaquard non so decidere da sola, bisogna che il peso e il tono del colore sia adeguato e perfetto, e questo mi dà un po' di filo da torcere dato che io non ho avuto scuola di tessitura e di disegno tessile”.

²⁷⁷ Tessuto “Dama”, un tessuto “doppio” tecnicamente difficile da realizzare con la fettuccia di pelle, che viene fornito dal 3.2.1967.

²⁷⁸ 29.11.1968 e Campione Inv. n. 213.

²⁷⁹ L'ultima consegna risulta essere stata effettuata l'1.9.1967.

²⁸⁰ Familiari e signora Franca Polacco.

²⁸¹ Nel 1967 ad esempio ha inizio la collaborazione con la ditta Fedon, per la quale produce tessuti per la confezione di astucci per occhiali, e con la ditta T Bag di S. Donato in Franzano (FI), a cui fornisce tessuti in pelle intrecciata per borse.

²⁸² Schede Tecniche Sezione Committenti Vari, n. 71, 72 (7.11.1970), 73.

²⁸³ Quaderno n. 1.27.