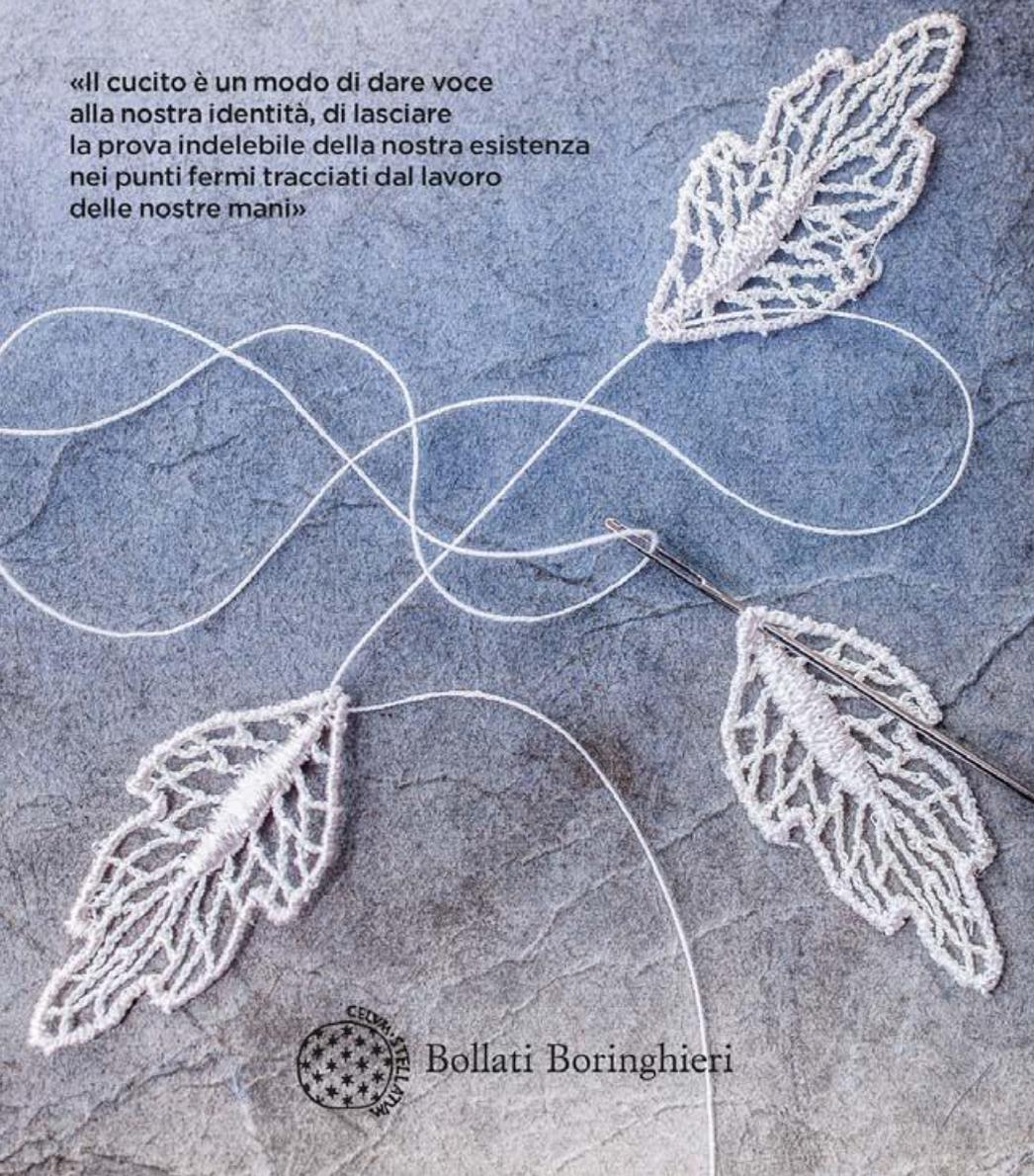


**CLARE HUNTER**

**I FILI DELLA VITA**

**UNA STORIA DEL MONDO  
ATTRAVERSO LA CRUNA DELL'AGO**

«Il cucito è un modo di dare voce  
alla nostra identità, di lasciare  
la prova indelebile della nostra esistenza  
nei punti fermi tracciati dal lavoro  
delle nostre mani»



Bollati Boringhieri

Varianti

Clare Hunter

# **I FILI DELLA VITA**

Una storia del mondo attraverso la cruna dell'ago

Traduzione di Carlo Prospero



Bollati Boringhieri



[www.bollatiboringhieri.it](http://www.bollatiboringhieri.it)



[facebook.com/BollatiBoringhieri](https://facebook.com/BollatiBoringhieri)

**IL LIBRAIO**

[www.illibraio.it](http://www.illibraio.it)

© 2019 Clare Hunter

Titolo originale *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of a Needle*

First published in Great Britain in 2019 by Sceptre. An imprint of Hodder & Stoughton.  
An Hachette UK company

© 2020 Bollati Boringhieri editore  
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86  
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

ISBN 978-88-339-3269-9

Illustrazione di copertina: © Reilika Landen / Arcangel Images

Prima edizione digitale: agosto 2020

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.  
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata

## I fili della vita

*Alla squadra, al consiglio direttivo, alle volontarie e alle comunità della Needle-Works; ad Anne Munro, paladina di comunità e di stendardi; e al Thursday Group di Glasgow, che condivide con me lo stesso amore per il cucito.*

## Avvio

Tagli un pezzo di filo, ne annodi un'estremità e fai passare l'altra nella cruna dell'ago. Prendi un tessuto, infili l'ago da un lato, lo tiri dal rovescio fino ad arrivare al nodo. Lasci uno spazio. Rinfili l'ago dal rovescio, lo tiri dall'altro lato. Continui così, fino a tracciare una linea, una curva, un'onda di punti. Non c'è altro: filo, ago, tessuto e i motivi che il filo disegna. Questo è cucire.

I.  
Sconosciute

Certe notti i tessuti entrano nei miei sogni. Un tremolio di stendardi illuminati dalla luna traccia pennellate di colore sullo specchio di un lago. Metri e metri di morbida seta lucente vengono affidati alle acque di un fiume dai contadini radunati lungo la sponda, a osservare in silenzio la tela che la corrente trascina verso il mare.

Quasi sempre però, l'ambientazione del sogno è più prosaica: un magazzino deserto, un polveroso negozio dell'usato pieno di vestiti abbandonati sugli stand. Passo la mano tra le stoffe dismesse da chissà quanto tempo – crêpe de chine, raso duchesse, tulle – sfioro con le nocche una decorazione di perline, liscio una languida frangia, accarezzo il braille del pizzo, accompagno con le dita il ritmo dei plissé. Rimasugli di splendore esausto, scarti, oggetti di cui sbarazzarsi, sconosciute le mani che li crearono.

Al risveglio provo sempre una sensazione di perdita, una fitta più acuta di quella che può darti un tessuto reale. Perché i tessuti che tocco nei miei sogni non sono mai esistiti. Non c'è speranza che qualcuno li riscopra.

Sono su un treno partito da Parigi, vedo i margini della città spiegarsi nel patchwork ameno della campagna fran-

cese. Sto andando a Bayeux a vedere il celebre arazzo, raro superstite del ricamo medievale, preziosa reliquia culturale ritenuta meritevole di una speciale salvaguardia, tanto che l'UNESCO l'ha inserito nel Registro della Memoria del mondo. Non sempre, tuttavia, l'arazzo ha goduto della stessa protezione e della stessa visibilità. Anzi, i primi cinquecento anni di vita li ha trascorsi nell'oscurità, venendo esposto una sola volta all'anno in occasione della festa delle Sante Reliquie, quando per pochi giorni veniva svolto lungo la navata della cattedrale per ricordare ai fedeli il trionfo del bene sul male, una vittoria francese sull'Inghilterra.

L'arazzo di Bayeux è infatti una fascia di tessuto istoriato con le vicende della conquista normanna dell'Inghilterra culminate nella battaglia di Hastings del 1066, anche se le cinquantotto scene, numerate e ricamate con filo di lana su una tela di lino ecru, andrebbero interpretate come vero e proprio racconto morale sul costo del tradimento, quello dell'inglese Aroldo che rinnega il giuramento di alleanza con il francese Guglielmo pur di salire al trono d'Inghilterra. Guglielmo reagisce, prepara la spedizione militare, sconfigge l'esercito di Aroldo e conquista l'Inghilterra: un torto raddrizzato, punite l'arroganza e l'avidità.

Iconica descrizione della vita quotidiana nella Gran Bretagna dell'epoca, le immagini dell'arazzo di Bayeux fanno ormai parte della nostra cultura popolare, riprodotte non solo in numerose pubblicazioni ma anche su cartoline e schemi di ricamo, adorate dai vignettisti per la comicità che scaturisce dall'accostamento tra ricami medievali e battute sull'attualità. Tutto questo è valso all'arazzo una grande notorietà, addirittura affetto, ma sebbene mi sia documentata a fondo e ne abbia visto diverse versioni stampate, mi rendo conto di conoscerlo solo per singoli quadri, non so che effetto mi farà vederlo nella sua inte-

rezza, confrontarmi con le sue reali dimensioni e la sua presenza tangibile.

Quando arrivo alla stazione di Bayeux, il Musée de la Tapisserie mi sembra fin troppo vicino. Per raggiungerlo basta infatti attraversare un parcheggio alberato e proseguire per poche centinaia di metri, con le foglie secche che scricchiolano sotto le scarpe. Avevo sperato in una sorta di pellegrinaggio, del tempo in più per assaporare il gusto della scoperta.

Vado a fare il biglietto procedendo a zigzag lungo il sinuoso percorso delimitato dai nastri che regola il massiccio afflusso turistico dell'alta stagione. L'arazzo attira quasi quattrocentomila visitatori ogni anno e persino oggi, in una fredda mattina di ottobre, c'è un po' di coda. La ragazza dietro il banco mi spiega il funzionamento dell'audioguida, ma a dire la verità non la sto ascoltando. Sono come un levriero in attesa di scattare al colpo di pistola dello start. Pronta per il via.

Una lunga sala buia è illuminata da un tenue bagliore, un fiume di tessuto che si estende a perdita d'occhio per poi ripiegarsi su se stesso. Rinuncio all'audioguida; dev'essere un incontro privato. Voglio che sia l'arazzo la mia guida, a trattenermi o a spingermi avanti, voglio che la scoperta segua il suo ritmo.

Il ronzio delle audioguide altrui si intromette e, anche se riesco a estraniarmi dalla babele delle diverse lingue, non posso evitare le fragorose colonne sonore, le voci dei cantori medievali che mi seguono – ora alte, ora basse – facendo da coro al mio girovagare. Perché l'arazzo di Bayeux esorta al movimento. Gironzolo lungo le sue sponde, stupita dalla facilità con cui, a dispetto della sua estensione, mi attira verso i dettagli più minuti: il disegno del ricamo su un cuscino, l'emblema di uno scudo, il liquido versato da una brocca.

L'inizio del racconto è grandioso, con l'immagine di un imponente palazzo munito di torrette e, sulla bordura inferiore, due leoni affrontati che ringhiano uno contro l'altro, simbolico presagio di una guerra fra re. È la reggia di Edoardo il Confessore, identificato dal nome ricamato in maiuscolo, dove il re d'Inghilterra (che morendo darà il via alla lotta per la successione) istruisce il cognato Aroldo sull'imminente ambasciata di quest'ultimo in Normandia, in seguito alla quale Aroldo giurerà fedeltà a Guglielmo in quanto erede designato al trono d'Inghilterra. Il finale, settanta metri dopo, è tragico: la bordura inferiore disseminata delle vittime della guerra si chiude con la penosa immagine di un soldato inglese, nudo e impaurito, che brandisce il ramo di un albero come sua unica, ultima difesa.

Tra le due scene si alternano descrizioni di feste e lavoro nei campi, costruzione di navi e battute di caccia, spie, arcieri, nobili a cavallo, cruento battaglie. Lo stretto fregio, alto appena cinquanta centimetri, si serve di stilizzati alberi sentinella per separare un quadro dall'altro, mentre le bordure forniscono un commento emotivo e satirico che amplifica i significati e le atmosfere con la sua successione di motivi simbolici e istantanee di vita quotidiana. Il testo che attraversa la superficie dell'arazzo in un ben marcato ricamo riporta personaggi ed eventi, e tutto il racconto visivo è punteggiato da sfoggi di erudizione e viaggi: prestati dalle saghe nordiche, immagini copiate da manoscritti miniati, composizioni riprese dalla scultura greca e romana, illustrazioni di favole di Esopo come *Il corvo e la volpe* o *Il lupo e l'agnello*. L'arazzo, infatti, non narra un'unica vicenda in maniera lineare. Si tratta piuttosto di una complessa stratificazione di racconti storici, biblici, della mitologia e del folklore, alcuni dei quali riusciamo ancora a decifrare, ma il cui significato è in gran parte perduto: la distanza temporale non ci permette più di interpretarne i

doppi sensi, risolverne gli enigmi intellettuali, interpretare tutte le inventive associazioni racchiuse tra i fili colorati dei suoi ricami.

È generalmente accettata l'ipotesi che il disegno preliminare dell'arazzo sia di un uomo. Dalla vivida descrizione dei preparativi di guerra alla precisa raffigurazione dei cavalli e al meticoloso dettaglio delle armi, tutto lascia pensare a un'origine maschile. Lo confermano recenti ricerche dello storico Howard B. Clarke, dello University College di Dublino. Clarke identifica il probabile autore del progetto nell'abate Scolland, morto intorno al 1087, abate del monastero di Sant'Agostino di Canterbury e in precedenza a capo dello scriptorium di Mont-Saint-Michel, abbazia raffigurata nell'arazzo stesso. Molte immagini sembrano tratte dal vero o dal ricordo e mostrano una stretta associazione con luoghi e persone legate all'abate. Committente dell'opera è ritenuto il vescovo Oddone di Bayeux, fratellastro di Guglielmo il Conquistatore, sebbene alcuni studiosi suggeriscano che a commissionarla sia stata invece la regina Edith, moglie del defunto Edoardo, sulla base del precedente di una donazione da parte della vedova del conte inglese Brythnoth di un drappo ricamato raffigurante le imprese del marito, donato alla cattedrale di Ely nel 991. Per quanto riguarda la fattura, la si attribuisce a ricamatrici attive nei conventi dei territori inglesi conquistati. A tale ipotesi si oppongono i sostenitori dell'origine francese dell'arazzo, i quali ritengono che l'opera sia stata realizzata nei laboratori tessili del monastero normanno di San Fiorenzo a Saumur; che il filo impiegato presenti alcune similitudini con quello filato nella regione normanna del Bessin; e che autrice principale ne sia la regina Matilde, moglie di Guglielmo, nota per i suoi ricami.

Quel che è certo è che all'epoca le ricamatrici inglesi erano celebri in tutta Europa per la loro maestria, reputa-

zione confermata dal cappellano di Guglielmo il Conquistatore, Guglielmo di Poitiers, il quale scrive che «les femmes de l'Angleterre sont très-habiles aux travaux d'aiguille», molto brave a lavorare con l'ago. Se, come ampiamente accettato, l'arazzo fu cucito da mani diverse, sembra plausibile il coinvolgimento di donne presenti nei conventi compresi tra Winchester e Canterbury (ben sette, a distanza di un giorno di cavallo l'uno dall'altro), alcuni dei quali ospitavano famosi laboratori di ricamo sostenuti da mecenati del clero e dell'aristocrazia. Anche l'ipotesi che i ricami siano frutto di abilità tecniche di grado diverso indicherebbe questi conventi come luogo di provenienza, dato che nell'XI secolo essi non si limitavano ad accogliere donne richiamate dalla vocazione religiosa, ma costituivano un rifugio sicuro e rispettabile per le figlie nubili degli aristocratici, offerte a Dio talvolta contro la loro volontà, per le vedove prive di una protezione maschile, per le ragazze indigenti e per quelle che una disabilità fisica o psichica rendeva vulnerabili nel mondo esterno.

Va tuttavia notato che l'arazzo non rispecchia la tipica magnificenza del ricamo inglese medievale, contraddistinto dalla complessità dei punti utilizzati e dall'opulenza dei fili di seta o di metallo prezioso, pur tenendo conto che l'impiego di tali metodi e materiali per un'opera di simili dimensioni sarebbe stato proibitivo dal punto di vista economico. Le controversie storiche sono quindi tuttora irrisolte. Nonostante la mole di studi, restano un mistero le origini dell'arazzo, discussa la sua provenienza, sconosciute le ricamatrici che lo realizzarono, insoluto il problema della nazionalità, opinabile la sequenza in cui sono attualmente cucite le nove strisce che lo compongono, ritenuto incompleto il suo racconto (mancherebbe la scena finale dell'incoronazione di Guglielmo a re d'Inghilterra).

Nei suoi primi cinque secoli, trascorsi nell'oblio, l'arazzo viene citato una sola volta, nell'inventario della cattedrale di Bayeux del 1476: una voce sommaria che lo descrive come un lungo e stretto ricamo contenente immagini e iscrizioni della conquista dell'Inghilterra. Nel 1792 rischiò lo smembramento, quando fu requisito da fanatici rivoluzionari che intendevano usarlo come copertura per i carri con le munizioni. La tregua fu di breve durata. Due anni più tardi l'arazzo fu di nuovo salvato dall'essere suddiviso e impiegato come suggestivo fondale per il carro allegorico della Dea della Ragione.

A salvarlo, più che la fattura fu la storia che raccontava; il contenuto politico più che quello culturale, il suo valore propagandistico. Napoleone ne divenne il principale paladino, appropriandosene come talismano e usandolo come grido di battaglia dopo aver appuntato le proprie ambizioni sull'Inghilterra. Nel 1803 lo espose al Musée Napoleon di Parigi, dove l'arazzo riscosse grande successo di pubblico, ma gli entusiasmi dell'imperatore si spensero con l'improvvisa apparizione nei cieli francesi della cometa di Halley, rimando alla cometa raffigurata proprio sull'arazzo: una stella seguita da una coda di fiamme fluenti che descriveva il fenomeno verificatosi in Inghilterra nella primavera del 1066, appena quattro mesi dopo l'ascesa al trono di Aroldo. Sotto la cometa, il bordo dell'arazzo presenta una flotta spiaggiata di navi fantasma, l'una e l'altra presagi di sciagura imminente. Napoleone rispedì l'arazzo a Bayeux.

In epoca nazista, l'arazzo suscitò l'interesse di Himmler probabilmente già nel 1935, quando il potente gerarca fondò l'Ahnenerbe, la Società di ricerca dell'eredità ancestrale. Quattro anni più tardi, un professore di filologia dell'Università di Francoforte esortava a esaminarlo con cura, sulla base dell'ipotesi che i normanni conquistatori dell'Inghilterra fossero in realtà vichinghi, e dunque, per

estensione, germanici, ariani. Dopo l'occupazione nazista della Francia, un'equipe di esperti dell'Ahnenerbe fu incaricata di sottoporlo a un approfondito studio scientifico. L'arazzo fu recuperato dal bunker di Bayeux dove i francesi lo custodivano, arrotolato in una cassa di zinco imbotita e trasferito nella vicina abbazia di San Martino a Mondaye per essere studiato con più agio. Dell'arazzo verranno scattate oltre settecento fotografie, in bianco e nero e a colori, se ne faranno disegni e riproduzioni ad acquerello, immagini filmate a uso dei cinegiornali, oltre a una particolareggiata descrizione di novantacinque pagine. Verrà infine ricollocato presso lo Château de Sourches.

Con lo sbarco alleato in Normandia, Himmler lo fece trasferire nei sotterranei del Louvre per il timore che potesse cadere in mani nemiche. E quando, di fronte all'avanzata delle truppe alleate, giunse l'ordine di Hitler di radere al suolo Parigi, volle a tutti i costi che venisse portato «in un luogo sicuro». Il messaggio in codice inviato a due uomini delle SS a Parigi fu però intercettato dalla stazione di crittoanalisi di Bletchley Park in Inghilterra. Quando le SS raggiunsero il Louvre, trovarono il museo già occupato dalla Resistenza francese. L'arazzo di Bayeux, ancora una volta salvo per il rotto della cuffia, rimase in Francia.

Nel corso della sua lunga vita, l'arazzo non è stato solo salvato ma anche reinventato. Chiamato in origine *La Telle du Conquest*, fu ribattezzato *La Tapisserie de la Reine Mathilde*, in riferimento alla moglie di Guglielmo il Conquistatore che, secondo alcuni, aveva partecipato alla sua realizzazione. Nell'Ottocento divenne conosciuto con l'attuale nome. Naturalmente non è un arazzo. È un ricamo. Ma l'impropria denominazione serviva a evitargli l'oltraggio di venire associato con il lavoro tutto femminile del cucito, che nei secoli era diventata una forma d'arte via via più svalutata. Nel 1738 il viaggiatore inglese John Breval

lo liquidava come «un esempio di ricamo davvero barbaro». Nel 1843, John Murray III nel suo *Hand-Book for Travellers in France* spiegava come l'arazzo fosse esposto «alle dita oltre che agli occhi dei curiosi» e lo sbeffeggiava giudicandolo «lavorato rozzamente con figure degne dell'imparaticcio di una bambina». Altri critici ottocenteschi trovano il suo ricamo primitivo, il fondo beige troppo vuoto, rimarcando una generale mancanza di finezza. Incorre persino negli strali di Charles Dickens, che lo descrive come opera di «mediocri dilettanti». Se l'origine medievale lo manteneva degno di essere studiato e conservato in un museo, la reinvenzione come arazzo lo protesse dalle critiche, associandolo alla maestria di tessitori maschi professionisti, le cui corporazioni avevano il monopolio della produzione di arazzi di grandi dimensioni. Questo racconto di guerra finì insomma per essere accettato come frutto della storia e della creazione maschile.

Effettivamente l'arazzo parla del mondo degli uomini, pur tradotto attraverso la sensibilità di mani femminili. È quel mondo il suo palcoscenico. Un dramma guerresco con un cast perlopiù maschile – cacciatori, soldati, re – ed eventi che si svolgono a corte, in mare, nei campi e nelle fonderie. Non compare alcuna scena domestica, non c'è un fiore sui terreni fangosi, nessuno spaccato della vita delle donne.

Tra i seicentotrentadue uomini, gli oltre duecento cavalli, i cinquantacinque cani e più di cinquecento tra altri animali e uccelli, appena sei sono le donne raffigurate: la regina Edith che piange la morte del marito; una ragazza che viene accarezzata o più probabilmente picchiata da un sacerdote; una madre che fugge da una casa in fiamme tenendo per mano il figlioletto; una donna nuda rivolta di schiena verso un uomo che avanza verso di lei con il pene eretto; un'altra coppia che discute, anche in questo caso nudi entrambi, lei con una lampada in mano, lui che bran-

disce una scure. Sono donne vulnerabili, molto più piccole rispetto alle controparti maschili, raffigurate come esseri inferiori. Tutte appaiono inermi.

C'è, tuttavia, l'impressione che alcune parti dell'arazzo siano state disegnate da mani diverse da quelle dell'ideatore principale, e che in alcuni punti le ricamatrici abbiano inserito immagini di loro invenzione, come segnalato da una minore padronanza del disegno. È del tutto possibile che, nei lunghi anni necessari per la sua realizzazione, si siano presentate occasioni per aggiunte furtive, l'opportunità di inserire una personale testimonianza della vita dopo l'invasione o addirittura di documentare una violenza subita.

Che abbiano o meno inserito immagini e motivi non previsti nel disegno originario, la presenza di queste donne è tangibile, conservata nei punti del loro ricamo. La si avverte nelle differenze di abilità tecnica, nella inequivocabile umanità dei piccoli errori e degli espedienti utilizzati: un improvviso passaggio al filo di lino dopo che evidentemente quello di lana era finito; un cavallo cucito in verde; alcune armature realizzate a punto croce, anziché nel più impegnativo punto catenella, da una mano meno sicura. Ci sono parti più sommarie, l'impiego di un punto sbagliato: errori, incoerenze, omissioni che ci riportano a loro, a quelle donne con l'ago – *très-habiles*, senz'altro, ma a volte stanche, frettolose, distratte. Presenti nella parsimonia con cui utilizzano materiali costosi, nella fatica richiesta per filare e tingere a mano la lana. Tentano piccole economie, per esempio nell'applicazione del punto raso eseguito senza replicare il disegno sul rovescio, per risparmiare il filato; o nel lasciare che un filo di un certo colore prosegua a realizzare un occhio, una lettera, un elemento della cotta di maglia così da usarlo tutto ed evitare sprechi.

Mentre mi soffermo su scene di distruzione militare e trionfo monarchico, mi sento tirata dentro il racconto. È

come se l'arazzo abbia negato il proprio spirito alle innumerevoli riproduzioni cartacee e fotografiche, per svelarsi in tutto il suo carattere tattile solo in presenza. È la fattura a donargli immediatezza: personaggi, eventi ed emozioni che prendono vita grazie all'abile, creativo impiego di fili colorati e punti di ricamo. Qui sta la sua forza. È la manualità a catturare consistenze, ritmi, toni, personalità, l'opera di cucito a esprimere il suo fascino.

Queste donne, del resto, erano obbligate a essere creative. Per raccontare la storia avevano a disposizione solo quattro colori fondamentali – rosso, blu, verde e giallo – e le dieci tonalità consentite dalle tinture. Quattro erano anche i punti, solo quattro per creare un capolavoro, scelti in modo da utilizzare il filato di lana nella maniera più economica possibile. Eppure, malgrado una tavolozza e un repertorio di punti limitati, riescono a creare un'illusione di profondità, accentuata dando alle zampe anteriori di un cavallo un colore diverso rispetto a quelle posteriori, diversificando il colore del contorno dal resto della forma. Persino gli elementi più piccoli vengono lavorati in questo modo. Le navi che solcano il mare, i cavalli al galoppo, i soldati alla carica prendono l'illusione della velocità grazie a bruschi cambi di colore che introducono un'improvvisa energia. Le mani di un principe implorante o di un sacerdote in preghiera vengono tracciate in nero per rimarcare il peso emotivo del loro linguaggio gestuale. Ai preparativi di guerra e poi all'azione della battaglia si dà un'ambientazione specifica e riconoscibile – i solidi bastioni di un castello, un mare tempestoso, i solchi dei campi arati – ciascuna sottolineata da un cambio nel disegno o nella direzione dei punti.

Per catturare le emozioni dei personaggi le ricamatrici giocano con la curva del filo, la sua maggiore o minore tensione, la lunghezza dei punti, tutte cose molto difficili da fare con un filato come la lana, che con la sua leggera peluria

ostacola il lavoro di precisione. Pur essendo una ricamatrice io stessa, o forse proprio perché lo sono, la loro capacità artistica mi sbalordisce. Ero convinta che mi sarei trovata davanti qualcosa di più rozzo ed elementare, la pedissequa obbedienza del filo al disegno dell'ideatore. Questo arazzo invece è molto di più. È una storia umana resa viva da una conoscenza del cucito affinata in anni di esercizio.

Sono anche le reazioni emotive al contenuto delle scene a far affiorare la presenza delle ricamatrici: tenerezza nella raffigurazione di uno sfortunato gruppo di arcieri privi di armatura che lottano per non soccombere sotto gli zoccoli poderosi dei lord a cavallo; empatia per il cane che piange accanto al letto di morte del re Edoardo; angoscia nella sinistra immagine delle navi fantasma spiaggiate posta sotto quella di Aroldo da poco asceso al trono. Scene avvolte da un intenso senso di perdita evidente nei motivi delle bordure, con uccelli dalle zampe legate, animali da preda, cervi braccati dai cacciatori. Sono immagini che sollecitano a loro volta una reazione emotiva nello spettatore, tramandando ai posteri un sentimento di pietà. È questa la vera forza delle ricamatrici dell'arazzo di Bayeux, capaci di catturare, semplicemente con ago e filo, lana e tela di lino, esperienze profondamente umane che ci commuovono ancora, a novecento anni di distanza.

Altre le seguirono, le ricamatrici che nei secoli si sono dedicate alla conservazione dell'arazzo, le cui amorevoli cure sono altrettanto visibili nei circa cinquecento rammenti sparsi sulla superficie del telo, così come nelle parti chiaramente più recenti che sono andate a sostituire quelle consumate: tracce di coloro che lo hanno restaurato, riparato e protetto, segni del tempo e di quelle mani che lo hanno caparbiamente tenuto in vita.

Trascorro quasi tre ore in compagnia di queste donne, cercando di entrare nel loro mondo attraverso ciò che

hanno ricamato, notando l'attenzione prestata al peso, al movimento, alle consistenze, all'espressione, al carattere, alle emozioni, ai luoghi; cercando di comprenderne le scelte (perché questo disegno, quel colore, questo punto), di capire come sono riuscite a rendere tangibile la loro storia, autentico e intimo il loro racconto.

Alla fine mi arrendo all'audioguida. La sofisticata voce narrante esagera con gli aggettivi – «pittorresco, incantevole, assolutamente perfetto, davvero impressionante, magnifico» – eppure non cita nemmeno una volta le autrici dei ricami. Visito la mostra di accompagnamento. Vi sono esposte matasse di lana tinta a mano, la riproduzione di una piccola parte del rovescio dell'arazzo e una descrizione dei punti usati; ci sono pannelli informativi e vetrine dedicate all'arte della miniatura, all'edilizia rurale del Medioevo, alla produzione delle armature, ma non si esamina né si interpreta l'arte del ricamo. A parte un pannello che lamenta l'assenza di informazioni sulle ricamatrici dell'arazzo, queste donne sono completamente assenti, persino nel documentario proiettato in loop nella saletta cinematografica del museo.

Improvvisamente mi sento fremere di rabbia per questa ingiustizia. Ore e ore di lavoro, applicazione di capacità tecniche, inventiva, fantasia, tutto è liquidato come irrilevante. Nessuna congettura sulla vita di queste donne. Nessuna descrizione delle condizioni di lavoro, nessun entusiasmo per il loro talento.

Le vedo sedute ora dopo ora, mese dopo mese, anno dopo anno, chine su un lungo telaio rettangolare, una di fronte all'altra. Alcune dovevano essere costrette a cucire al contrario. Immagino la pressione che dovevano sopportare, un supervisore che le incitava ad andare avanti, i momenti di difficoltà quando restavano senza un colore e dovevano cavarsela con un altro, quando le parti di tessuto

non combaciavano ed erano perciò costrette a nascondere una cucitura sgraziata, magari inserendo un albero sentinella in più.

Ricamare costava fatica: una mano sopra il telaio, l'altra sotto, ad accogliere l'ago all'uscita e spingerlo di nuovo verso l'alto, di continuo. Un lavoro tedioso, impegnativo, monotono. Immagino le loro schiene indolenzite per tutto il tempo passato sul telaio; gli occhi che bruciano per il fumo e la luce delle candele, stanchi per la scarsa illuminazione fornita dalle finestrelle nei giorni d'inverno, per la necessità di esercitare un'attenzione costante. Doveva senz'altro essere un compito ingrato.

E pur non conoscendo la loro identità, sappiamo che cosa hanno realizzato. Abbiamo davanti agli occhi la loro bravura, possiamo apprezzarla e ammirarla. Questo, quantomeno, andrebbe riconosciuto. Invece no, le ricamatrici sono bandite dalla storia dell'arazzo di Bayeux come se il ruolo svolto nella sua creazione fosse del tutto marginale.

Non è colpa dei curatori museali che si occupano del nostro patrimonio tessile, né voglio gettare la croce sui conservatori dell'arazzo, i quali hanno ereditato il valore storico e sociale assegnato a quest'opera non in quanto trionfo di ricamo femminile ma come cronaca di una guerra vinta dai francesi, come strumento di propaganda politica e archivio visivo della vita nel Medioevo. Malgrado le indagini sui procedimenti utilizzati, le ipotesi sull'identità delle ricamatrici e lo studio delle anomalie nel disegno dell'arazzo, non si è arrivati a conclusioni certe, e tale mancanza mette a rischio l'interpretazione di un curatore ed espone a critiche qualsiasi ipotesi. Così, come accade per molti altri manufatti tessili, è meglio evitare l'argomento. Le creatrici restano nell'ombra perché sono in larga parte sconosciute, e anche a fronte del valore storico delle loro opere, tale da meritarsi una curatela museale,

senza un nome e una provenienza è impossibile che si vedano riconosciuto il ruolo che compete loro.

Per secoli è stato questo il destino delle ricamatrici, espropriate della loro forza. È la storia del cucito, che sullo scorcio del XVII secolo e poi nel successivo, si sposta via via nelle case, nella sfera domestica, sottratto all'ambito pubblico del lavoro, dell'economia, della cultura, della politica e del potere. Non mancano piccoli atti di ribellione, donne che si servono del cucito per rivendicare il loro posto nel mondo, offrendo con ago e filo un'opinione politica o una protesta «femminista», ma si tratta di casi isolati, fiammelle di sfida che passano inosservate fin troppo facilmente. Nell'Ottocento, il cucito è ormai irrimediabilmente svalutato, il ricamo domestico visto come paccottiglia puramente ornamentale. Lavoro di donne.

Nonostante questo clima, nel 1816, in occasione del 750° anniversario dell'arazzo di Bayeux, la Società degli Antiquari di Londra incaricò il suo storico disegnatore, Charles Stothard, di realizzarne una riproduzione a colori. Malgrado i due anni di meticoloso lavoro, i vertici dell'associazione ritennero però che la bidimensionalità degli inchiostri di Stothard non riuscisse a cogliere l'affascinante essenza dell'originale. Ci volle perciò un calco su cera della sua superficie, gettato poi in gesso, per catturare davvero la matericità dell'arazzo e il palpito dei ricami, a riprova di cosa lo rendeva unico. Ma nemmeno questo servì a suscitare curiosità per le donne che lo avevano realizzato.

Lo spirito dell'arazzo, a ogni modo, sopravvive. Nel 1885, grazie al lavoro di trentacinque ricamatrici, la Leek Embroidery Society dello Staffordshire ne realizza una riproduzione completa su iniziativa della fondatrice dell'associazione, Elizabeth Wardle, convintasi dopo una visita a Bayeux che «l'Inghilterra debba possederne una sua co-

pia». Nel disegno dell'arazzo che l'associazione riceve dal South Kensington Museum (l'attuale Victoria & Albert), tutte le immagini di genitali presenti nell'originale sono state pudicamente ricoperte per non offendere la sensibilità delle ricamatrici e del pubblico femminile. Circa un secolo più tardi, nel 1997, è una ricamatrice d'arte, Jan Messent, a reimmaginare i due metri e mezzo finali dell'arazzo non pervenuti fino a noi. Usando per quanto possibile materiali e tecniche coeve, l'artista ricama il trionfo finale: il conferimento a Guglielmo delle chiavi di Londra da parte dei nobili sconfitti e la sua incoronazione nell'abbazia di Westminster.

Un'altra versione del pannello finale è stata realizzata sull'isola di Alderney, nella Manica, nell'ambito delle celebrazioni per il 950° anniversario della battaglia di Hastings. Si è trattato di un progetto comunitario che ha visto la partecipazione, a partire dal 2012, di quattrocento ricamatrici coordinate dalla bibliotecaria Kate Russell. Raffigurante l'incoronazione di Guglielmo, l'opera è stata esposta per un certo periodo a Bayeux accanto all'arazzo originale. Il tempo ha visto poi altri arazzi ispirati a quello di Bayeux, altri gruppi di ricamatrici stimolate a creare racconti attraverso il cucito. L'Overlord Embroidery, per esempio, commemora lo sbarco in Normandia in trentaquattro pannelli di tessuto per un totale di ottantatré metri. Commissionato nel 1968, fu realizzato da ricamatrici della Royal School of Needlework di Londra con materiali recuperati dalle uniformi dei soldati dell'esercito, della marina e dell'aviazione alleate. L'arazzo Keiskamma, lungo centoventi metri, è stato cucito all'inizio del nuovo millennio da donne di etnia Xhosa, in Sudafrica, con l'intento di documentare la loro storia e quella del loro paese, ed è stato presentato nel 2006 in occasione della Festa della Donna. Oggi è esposto nell'atrio del parlamento sudafricano a ri-

cordo di una conquista decisiva come quella dell'uguaglianza razziale. La più recente reinvenzione dell'arazzo di Bayeux risale al 2017, quando l'originale è stato usato come modello ispiratore per una nuova attrazione turistica in Irlanda del Nord. Il *Game of Thrones Tapestry* è stato esposto all'Ulster Museum di Belfast come omaggio al *Trono di spade*, la celebre serie fantasy che ha appassionato milioni di telespettatori in tutto il mondo. Ricamato su lino irlandese per una lunghezza di settanta metri, l'arazzo ripercorre le avventure, i tradimenti e le battaglie che animano le otto stagioni della serie.

Lo spirito dell'arazzo di Bayeux si ritrova anche nel Grande Arazzo Scozzese, storia di una nazione cucita da un gruppo di oltre mille donne (e alcuni uomini). Ideato nel 2013 da Andrew Crummy, interessante artista emerso dagli ambienti dell'attivismo e dei collettivi d'arte, è cucito, come l'arazzo di Bayeux, con filati di lana su una base di lino. I suoi centosessanta pannelli ricostruiscono, con occhio empatico e democratico, la storia della Scozia esplorando gli elementi e le circostanze che hanno plasmato l'identità nazionale: dalle isole in mare aperto alle città sulla terraferma, dalla vita nelle fattorie alle attività industriali, dalle conquiste intellettuali al teatro di varietà, alla poesia, alla musica.

Rispetto alle loro controparti medievali, le ricamatrici che hanno lavorato al Grande Arazzo Scozzese si sono potute avvalere di una più vasta tavolozza di lane colorate – grazie all'industrializzazione e all'invenzione delle tinte sintetiche – e di un più ampio repertorio di punti, preso a prestito tanto dalla storia quanto dal patrimonio di altri paesi, e utilizzato in maniera creativa. I fili di lana si sollevano infatti dalla superficie in centinaia di diverse tecniche di ricamo: manipolati, ritorti, tessuti, screziati,

annodati, avvolti, animano un racconto sincero, intenso, spesso dolente.

L'intima conoscenza del mare rende particolarmente autentica la sua rappresentazione: mosso nei flutti realizzati a treccia; placido in ondulazioni parallele a punto filza; profondo nelle distese di blu e acquamarina; striato in increspature di azzurro macchiettato; immobile in un tratto di punto raso grigio; delicatamente accompagnato verso la riva con singoli fili di lana o punteggiato da sfolgorii di luce in un groviglio di colori. Usando solo ago e filo ogni gruppo ha offerto un'interpretazione del proprio mare, evocandone la presenza viva e riconoscibile.

Anch'io ho dato il mio piccolo contributo, più prosaico rispetto a uno qualsiasi di questi vibranti paesaggi marini. Mi è stata infatti assegnata la realizzazione di un giocatore di calcio, in un pannello che celebrava le speranze e i successi scozzesi in questo sport. Imitando i punti delle ricamatrici medievali dell'arazzo di Bayeux, ho scoperto quanto sia ostico il filato di lana, vedendo come si impigliava di continuo in protesta contro un'unghia acuminata o la ruvidezza della mia pelle; come si arruffava resistendo a qualsiasi richiesta che andasse al di là dei punti più elementari; come si afflosciava di fronte alla cruna del mio ago. Nonostante avessi un solo calciatore da immortalare, ho trovato il lavoro esasperante, il dispendio di tempo, pazienza e attenzione molto più grande di quanto avessi immaginato. E questo non ha fatto che accrescere la mia ammirazione per le sconosciute ricamatrici dell'arazzo di Bayeux, che impiegarono anni per domare la loro lana, familiarizzare con la sua tensione, resistenza e volubilità, convincerla ad assecondare le loro richieste.

Visito la mostra dedicata al Grande Arazzo Scozzese. Ogni pannello è una gioia per gli occhi e nutrimento per il mio amore verso il cucito. In una sala mi soffermo rapita

davanti al pannello di sir Walter Scott, con il profilo del volto raffigurato come un disegno cranioscopico contro i muri di Abbotsford, la dimora storica che il grande romanziere si era fatto costruire nelle Marche scozzesi, e i titoli dei suoi libri iscritti sulle pietre dell'edificio. A un certo punto sento sospirare la donna al mio fianco: «Troppo beige» si lamenta. Era la stessa accusa rivolta all'arazzo di Bayeux dai critici di epoca vittoriana, abituati a maggiori e pacchiane profusioni di punti. «Si vede chiaramente la mano delle ricamatrici più brave e di quelle meno brave. La qualità è così... disomogenea». Lo dice con un altro sospiro di rammarico, come a sottolineare un dato storico, un ricorrente difetto nazionale. Io la vedevo esattamente al contrario. Il pregio dell'opera stava proprio nel fatto, evidente, che tante mani diverse avessero collaborato alla creazione di un capolavoro fragrante di diversità. Era la stessa gioia che mi aveva procurato l'arazzo di Bayeux.

Il pannello numero quarantaquattro del Grande Arazzo Scozzese è dedicato a Maria Stuart, regina di Scozia dal 1542 al 1567, circondata da piccoli motivi tratti dai suoi celebri ricami. In mano regge un telaio dal quale scende un filo che la lega ai capitoli della sua vita, alle vicende raffigurate entro la figura stessa del suo corpo. Maria visse in un'epoca nella quale il ricamo era una forma potente di comunicazione, prezioso strumento per la trasmissione di idee ed emozioni, addirittura una conversazione tra le persone e Dio, tra la chiesa e i fedeli, tra il sovrano e i suoi sudditi. A quei tempi il cucito aveva potere e le ricamatrici erano apprezzate. A quei tempi il cucito contava.

È stata proprio Maria Stuart a suscitare in me l'interesse per la storia. Nella mia scuola, gestita dalle suore, la regina di Scozia era una rara eroina femminile tra pagine di libri piene di re guerrieri e inventori maschi. A differenza delle pie missionarie o delle premurose infermiere che eravamo esortate ad ammirare, Maria emanava un fascino sensuale ed erotico. I suoi ritratti e i melodrammatici dipinti dedicati alle vicende della sua vita descrivevano il mondo materiale abitato dalla regina, il lusso dei velluti attraversati da scintillanti fili di seta, la magnificenza degli arazzi intravisti nel baluginio della luce di candela. Persino da prigioniera, Maria viene raffigurata in un ostinato splendore, con un copricapo sfolgorante di perle e un abito di lustra seta nera, dietro il quale ricade, come una cascata, un etereo velo trasparente.

La sua storia è stata tema di romanzi, film, opere liriche e teatrali, documentari, biografie e innumerevoli studi accademici, una vita analizzata al microscopio nel tentativo di scoprire fatti nuovi e gettare ulteriore luce sul suo carattere e le sue scelte. Regina di Scozia a soli sei giorni di vita, Maria è una pedina sullo scacchiere politico fin dalla nascita, nel 1542, con il re inglese Enrico VIII che aspira a concludere un contratto di matrimonio tra lei e il figlio

Edoardo. Di fronte al rifiuto scozzese, Enrico dà il via al cosiddetto «brutale corteggiamento», una guerra che vedrà i due paesi scontrarsi per ben sette anni. In seguito alla battaglia di Pinkie Cleugh del 1547, nella quale gli scozzesi perdono migliaia di uomini, il timore di un rapimento spinge i lord di Scozia a trasferire segretamente la piccola regina in Francia, da promessa sposa del giovane Delfino Francesco. Maria cresce dunque in quella che veniva considerata la più raffinata tra tutte le corti rinascimentali. Onorata e coccolata, a diciassette anni sposa in pompa magna il Delfino, ma i suoi giorni di gloria giungono al termine appena diciotto mesi dopo, in seguito alla morte improvvisa di Francesco.

Rimasta senza marito e senza un ruolo nella corte francese, Maria decide di tornare in patria per assumere il trono di Scozia. Saranno sette anni di regno disastrosi, segnati da congiure, sfiducia religiosa, matrimoni falliti, aborti spontanei e omicidi. Maria perde la fedeltà dell'aristocrazia. Perde l'amore del popolo. Perde il trono, l'unico figlio e la libertà. E perderà infine la testa quando, nel 1587, verrà giustiziata per ordine della cugina, la regina Elisabetta I d'Inghilterra.

È strano, tuttavia, che tra i tanti fili della sua vita, così avidamente sbrogliati da storici e biografi, uno rimanga sostanzialmente trascurato. Perché Maria era una ricamatrice e non una cucitrice della domenica, perché i suoi lavori avevano uno scopo. Il ricamo come agente, come rappresentante politico ed emotivo.

In Francia, Maria doveva aver imparato a fare orli, cuciture e rammendi, competenze essenziali richieste a qualsiasi donna, regine comprese. Nel Cinquecento il potere era precario, specie per le donne. Una regina doveva essere pronta a fronteggiare un'improvvisa caduta in disgrazia: l'incapacità di mettere al mondo un erede o la promozione di un'a-

mante potevano ridurre drasticamente la sua influenza e modificare la sua posizione. Ecco dunque la necessità di armarsi degli strumenti basilari per la sopravvivenza.

Nel corso dei tredici anni trascorsi presso la corte francese, Maria aveva imparato ad andare a cavallo e cacciare col falcone. Le era stato insegnato a suonare il liuto e il virginal, a scrivere versi poetici e testi in prosa, aveva studiato il francese, l'italiano, lo spagnolo, il greco e il latino. Ma un altro pilastro della sua istruzione era l'ingegnosa lingua del ricamo, appresa sotto l'influenza, ma probabilmente non la tutela, della futura suocera, Caterina de' Medici. Una voce dei registri contabili di corte, quando Maria aveva nove anni, annota l'acquisto di due libbre di lana pettinata affinché la fanciulla potesse «imparare il lavoro d'ago». Il ricamo era il linguaggio visivo dell'alta società francese, una cultura di sofisticata comunicazione mediante simboli e monogrammi personali. I tessuti erano il mezzo più versatile con cui trasmettere tali messaggi: avevano visibilità pubblica, li si poteva indossare, trasportare, riciclare, così da trasferire informazioni da un luogo a un altro, da una persona a un'altra. La scelta dei colori dichiarava alleanze e rapporti di amicizia, le pieghe di una gonna o il drappo di un baldacchino potevano veicolare affermazioni politiche e personali. Il ricamo costituiva dunque un ricco e complesso mondo materiale, la cui presenza e la cui pratica davano traduzione concreta ai concetti di ricchezza, potere, lignaggio.

Nelle regge di tutta Europa i tessuti ricamati vestivano i nobili, imbottivano divani e poltrone, ricoprivano le tavole, pendevano dalle pareti, nascondevano i gabinetti. Sventolavano nei tornei e nelle processioni in nuvole autografate di insegne e vessilli, creavano effetti spettacolari nei balli in maschera e nei cortei. Più che semplici ornamenti, erano vivide proclamazioni di potere, in cui stemmi, allusioni clas-

siche e bibliche, motivi dalla profonda valenza simbolica ricordavano l'antichità o la virtù di una casata, la forza e il diritto divino di un sovrano. Il loro sfoggio non serviva soltanto a colpire coloro che li vedevano in presenza ma anche a produrre effetti indiretti e a livello internazionale attraverso le lettere e i resoconti in cui erano descritti, tramite i dipinti raffiguranti personaggi illustri vestiti con gli abiti più pregiati sullo sfondo di sontuosi tessuti. Questi ritratti comunicavano prestigio e ricchezza, grazie alle delicate pennellate che riproducevano i pizzi fatti a mano e lo scintillio della seta. Nell'arte rinascimentale, un ritratto era di solito realizzato da pittori diversi, ciascuno dei quali contribuiva con la propria specifica competenza. Gli artisti deputati a dipingere le stoffe erano pagati di più del ritrattista stesso e avevano a disposizione i colori più costosi. Nicholas Hilliard (1547-1619), celebre per i suoi ritratti miniati, risparmiava il bianco più puro, e quindi più caro, per rendere la luminosità del raso. Un pittore capace di cogliere l'eleganza degli abiti di un sovrano poteva aspettarsi una lauta ricompensa.

Quello dei tessuti era un lusso assolutamente esclusivo. In base alle leggi suntuarie, solo i nobili potevano disporre di stoffe di importazione come sete, velluti di chiffon e broccati, permettersi aghi lisci e sottili che le attraversavano come burro. Tutti gli altri dovevano accontentarsi di stoffe tessute in casa e di aghi rudimentali, martellati a mano, e tuttavia così preziosi da essere custoditi in speciali astucci che le donne portavano legati alla vita.

Un esempio straordinario di quanto tempo e denaro venisse investito in questo ambito è fornito dall'incontro, nel 1520, tra due giovani puledri reali, Enrico VIII d'Inghilterra e Francesco I di Francia. I due si incontrano in una piana tra i castelli di Ardres e di Guînes, nelle Fiandre, formalmente per la firma di un trattato. L'abboccamento,

in realtà, è il pretesto per una sfida a chi avesse sfoggiato con più sfarzo la propria regalità. Il luogo dell'incontro sarà ribattezzato Campo del drappo d'oro, tanta fu la profusione del prezioso metallo nei tessuti e nelle decorazioni. A bordo di lettighe ricamate, i componenti dei due seguiti reali raggiunsero i rispettivi accampamenti, migliaia di tende realizzate in broccato dai cui bordi pendevano frange di seta per un totale di ben duecento libbre, con drappi riccamente decorati che delimitavano sale di ricevimento, appartamenti privati, cappelle e corridoi di passaggio. Un albero fu addobbato con duemila ciliegie di seta, un altro di foglie d'oro e di damasco. I due re, dal canto loro, indossavano splendidi tessuti di bisso, il filo dorato detto anche «seta di mare».

A inaugurare questo genere di comunicazione era stata la Chiesa, che da tempo investiva massicciamente nella forza evocativa del ricamo procurandosi ingenti quantità di seducenti tessuti con cui trasmettere la parola di Dio e le meraviglie della fede. Nel Medioevo i ricami migliori provenivano dall'Inghilterra, dove i ricamatori, uomini e donne, avevano sviluppato tecniche capaci di donare al piano della stoffa suggestivi effetti tridimensionali. Con l'applicazione al filo di seta del minuzioso punto *fendu*, o spaccato, i ricamatori inglesi ottenevano un effetto «pennellata» che superava in dettaglio e finezza persino l'opera di un pittore. Un'altra tecnica utilizzata era l'*ornué*, in cui i fili d'oro posati a coppie sul fondo della superficie da ricamare erano ricoperti con fili di seta colorata, talvolta così fitti da nascondere completamente il filo d'oro, altrove più radi in modo da creare effetti chiaroscurali evocativi della sofferenza dei santi, dell'estasi degli angeli, del mistero stesso della fede. I ricamatori inglesi accentuavano poi la preziosità dei paramenti con l'uso di gemme – rubini, diamanti, perle, smeraldi – e lustrini cuciti non

troppo strettamente, così da tremolare e sfolgorare nella luce di candela delle cattedrali. Questi ambitissimi ricami, chiamati appunto *opus anglicanum*, erano considerati persino più efficaci della miniatura nel dare raffigurazione alla vita di Cristo e alla dottrina cattolica. Con la loro eccellenza alimentavano la fede emanando luce spirituale e illuminando le tenebre del peccato, trasformandosi in vere e proprie preghiere visive. Ed erano, neanche a dirlo, esageratamente costosi. Il Vaticano ne possedeva oltre cento esemplari.

Oltre a garantire notevoli proventi ai ricamatori di professione, generosamente ricompensati per i servizi che rendevano a Dio e alla Chiesa, il ricamo ecclesiastico offriva prestigio sociale e spirituale anche alle pie donne che lo praticavano così come alle suore, che attraverso il lavoro d'ago vedevano rimpolpate le casse dei propri istituti e al tempo stesso accresciuti gli investimenti in opere buone per l'aldilà. Il dono di ricami religiosi assicurava la salvezza dell'anima e insieme la pubblica reputazione di donne virtuose. Nella *Vita* a lei dedicata, è scritto che gli appartamenti reali di Margherita di Scozia (c. 1045-93), santa e regina, sembravano una bottega «di arte celeste» dove si potevano vedere «piviali per i cantori, casule, stole, tovaglie d'altare e altri paramenti sacri e addobbi per la chiesa».

Santa Editta di Wilton (c. 963-c. 984) ricamava paramenti «intessuti d'oro... [in cui le] perle naturali... erano incastonate come stelle in un cielo d'oro... Ogni suo pensiero era rivolto al Cristo e alla sua adorazione». La realizzazione di ricami sacri valeva a queste donne l'inserimento nel *Liber Vitæ* del convento, in quanto degne di speciali preghiere, e se i paramenti venivano seppelliti insieme a un santo, il loro onore cresceva di conseguenza, addirittura fino alla santificazione, come nei casi di Margherita, Editta, Chiara (1194-1253, protettrice delle ricamatrici)

ed Eteldreda (c. 636-679), proclamata santa anche per aver ricamato nel nome di Dio.

Nell'Inghilterra del Cinquecento, tuttavia, la Riforma spoglia gli istituti religiosi dei loro tesori tessili. Le donne, già in gran parte escluse dalla Worshipful Company of Broderers (la corporazione londinese dei ricamatori professionisti la cui esistenza è attestata fin dal XIII secolo e che nel 1561 riceve la patente regia da Elisabetta I), si vedono negata la possibilità di conquistarsi una stima pubblica attraverso il ricamo sacro. Con la chiusura di monasteri e conventi molti religiosi sono costretti a riparare nell'Europa continentale. Spesso le monache portano con sé i propri capolavori di ricamo, come il piviale realizzato dalle brigidine di Syon, nel Middlesex, raffigurante storie della Vergine e del Cristo separate da angeli e serafini sentinella. Lavorato in fili d'oro e d'argento su un fondo rosso e verde, rappresenta uno straordinario esempio di *opus anglicanum*, raro reperto dell'epoca d'oro del ricamo inglese. Il piviale infatti sopravviverà e sarà riportato in Inghilterra all'inizio dell'Ottocento, dopo la re-istituzione dell'ordine delle Brigidine, a differenza della maggior parte dei paramenti coevi, andati perduti, smembrati per recuperare le gemme, i fili d'oro e la seta, oppure riciclati per un uso laico.

Con la Riforma e la fine del ricamo sacro trova grande impulso quello realizzato al servizio delle dinastie regnanti, minacciate dai frequenti e costosi conflitti, dalla precarietà delle alleanze internazionali, dalle divisioni religiose. La rivalità tra le monarchie si intensifica, con un numero mai così grande di sovrane che in tutta Europa si contendono un ristretto parco di papabili mariti. A Parigi, Maria Stuart costituisce una risorsa preziosa. Già riconosciuta regina di Scozia, la legittima rivendicazione del trono inglese fa di lei un importante strumento politico ed economico

per le ambizioni espansionistiche francesi. Valore testimoniato dalle ingenti spese che la corte di Francia sostiene per il suo guardaroba fin da bambina – abiti realizzati in velluto viola, damasco dorato, seta rossa proveniente da Venezia e stoffa di filo d'argento, uno in raso bianco adornato con oltre cento fra rubini e diamanti – ma che precipita con l'improvvisa morte del giovane marito e l'ascesa di Elisabetta al trono inglese. Ormai non le resta che la Scozia.

Maria torna in patria circondata dallo scetticismo. Avendo lasciato il paese in tenera età, si è nutrita di cultura francese e religione cattolica, tanto da apparire una straniera a molti tra la sua gente e i nobili di corte. Inoltre è una donna. Appena tre anni prima, il leader della Riforma scozzese John Knox ha dato alle stampe un feroce libello dal titolo inequivocabile: *Il primo squillo di tromba contro il mostruoso governo delle donne*. Per ribattere non solo agli attacchi misogini di Knox ma alla più generale sfiducia del suo popolo, Maria è costretta a una potente riaffermazione della propria sovranità in quanto legittima regina, figlia del re Giacomo V, attraverso l'utilizzo di tutti gli strumenti disponibili per esercitare il governo e dimostrarsene all'altezza.

Nella traversata dalla Francia Maria ha portato con sé dieci drappi regali (i tessuti cerimoniali appesi sopra i troni e ornati con lo stemma del monarca), quarantacinque completi da letto, trentasei tappeti persiani, ventitré arazzi, ottantuno cuscini, ventiquattro tovaglie e vari tessuti ricamati. A questo va aggiunto il guardaroba personale composto da cinquantotto abiti, trentacinque guardinfanti (armature circolari sostenute da una fodera pesante con le quali si teneva la gonna gonfia e tesa a forma di campana), diversi mantelli e sottovesti, sottane, pettorine, mutande e cuffie. Migliaia di metri di lussuose stoffe tempestate di

gemme preziose e abbellite da ricami, applicazioni, cordini, nastri, frange e nappe.

Il reale valore di questi tessuti non consisteva però nella loro quantità o qualità. La regina ha portato con sé qualcosa di molto più prezioso, l'immagine del proprio potere che si fa presenza concreta nella sua sterminata collezione di ricami. Tessuti come dimostrazione di un diritto di nascita, testimonianza di una discendenza diretta, uno straordinario accumulo di cifre, monogrammi, stemmi ed emblemi reali. Potere dinastico e diritto divino cuciti nella stoffa.

In quanto regina, Maria incarna la propria nazione, è la personificazione stessa della Scozia. Per questo è importante anche la sua immagine. Statuaria con il suo metro e ottanta di altezza, amplifica la propria presenza fisica con un ampio volume di gonne e mantelli e un fluire di veli, collocandosi così in uno spazio esclusivo, ostentando la sovranità come atto fisico ed esibizione visiva. Nelle cerimonie ufficiali il peso degli abiti, fitti di ricami e tempestati di gemme preziose, rallentano il suo passo fino a farle assumere un incedere solenne. È anche la scelta dei colori a separarla da coloro che la circondano. Se il resto della corte veste in modo sgargiante, lei si distingue per l'uso del nero e del bianco, come ha imparato da Diana di Poitiers, amante ufficiale di suo suocero, re Enrico II di Francia. Ben consapevole dell'effetto prodotto dal baluginio delle candele sulla seta o dallo scintillio dei ricami in oro sotto la luce del sole, Maria se ne serve con grande maestria. Più che un semplice sfoggio di ricchezza, la regina mette volutamente in scena la magnificenza della propria monarchia, una spettacolarizzazione del potere e della raffinatezza del proprio paese.

In quell'epoca le sovrane avevano maggiore bisogno, rispetto alle controparti maschili, del sostegno fornito dai tessuti. Grazie a tale sfoggio pubblico di simboli ed em-

blemi, i tessuti che avevano commissionato o cucito personalmente continuavano ad agire da loro rappresentanti anche quando un parto, la carcerazione o l'esilio le allontanavano dalla corte, trasmettendo ancora la loro discendenza, agendo come una sorta di presenza surrogata.

I tessuti che Maria porta con sé dalla Francia sono una corazza protettiva. Un'arma ulteriore è l'abilità stessa di ricamatrice che sappiamo appresa in Francia, sebbene ci siano pervenute scarse testimonianze di questa sua attività presso la corte dei Valois (il libro con la copertina ricamata regalato al Delfino come pegno d'amore è senz'altro opera di artigiani professionisti). Se a Parigi Maria sembrava prediligere altri passatempi – cavalcare e andare a caccia, attività nelle quali eccelleva; scrivere poesie, suonare il liuto, giocare a scacchi – in Scozia abbraccia il ricamo con fervido zelo.

Con riferimento alle riunioni del Consiglio Privato, nel 1561 l'ambasciatore di Elisabetta, Thomas Randolph, segnala che Maria «trascorre la maggior parte del tempo seduta, a lavorare d'ago». Forse il ricamo le garantisce la concentrazione necessaria a decifrare quell'accento poco familiare. Di certo offre un rassicurante spettacolo di docilità femminile. Con la borsa pubblica quasi vuota e le sale della residenza reale – il palazzo di Holyrood – che versano in grave stato di abbandono, Maria si dedica insieme alle sue ricamatrici a ripristinare il patrimonio dei tessuti reali, con l'intenzione di impiegarli come efficace strumento di propaganda politica. Se la Scozia, infatti, vuole sopravvivere come nazione indipendente dagli avvoltoi che le roteano intorno, deve continuare a indossare la maschera della ricchezza, prova visibile di un potere ancora saldo. Il lavoro d'ago è la metafora – intenzionale o meno – della protezione e della cura che Maria riversa sul proprio paese. La regina è

tornata e vuole rivitalizzare la Scozia per metterla sullo stesso piano delle grandi monarchie europee.

Poco dopo essere salita al trono, in una lettera indirizzata al re Filippo II di Spagna Maria si definisce «la donna più afflitta sotto i cieli, poiché Dio mi ha privata di tutto ciò che amavo e a cui tenevo sulla Terra, lasciandomi senza consolazione alcuna». La regina scivola via via nella depressione, incline a frequenti crisi di pianto. Confessa il bisogno dell'«appoggio di un uomo»: un marito, un erede. Possibili consorti vengono suggeriti, presi in considerazione e rifiutati. Qualsiasi scelta comporta rischi: un marito cattolico comprometterebbe di certo i rapporti con l'Inghilterra protestante; un protestante le alienerebbe il sostegno di paesi cattolici come la Francia, l'Italia e la Spagna. Deludendo le aspettative tanto del suo consiglio quanto di Elisabetta I, sceglie infine Enrico Stuart, lord Darnley, suo cugino di primo grado. Discendente diretto degli Stuart, Enrico è inglese ma cattolico, giovane ma dissoluto, bello ma vanesio, bisessuale e alcolizzato. Maria se ne innamora, suscitando l'inquietudine dei lord e le preoccupazioni di Elisabetta, a Londra. Insegue Darnley con inesauribile fervore. Nei margini degli inventari del palazzo reale sono annotati i febbrili trasferimenti di tessuti e biancheria. Dai depositi vengono recuperati arazzi da appendere in camera da letto: quello in filo d'oro ricamato con le fatiche di Ercole (eroe ben augurale per la potenza virile che gli è attribuita), quello in filo d'oro e d'argento abbellito con monogrammi e un altro ricamato con motivi floreali. Maria disfa due completi da letto, uno rosso e uno di velluto verde con la frangia di seta, riutilizzandone i cordoni d'argento per dei tendaggi verde e oro e riciclando il damasco come copriletto. Tre tende di damasco vengono trasformate in baldacchino. A dispetto dei

consigli contrari, Maria e Darnley convolano a nozze nel 1565.

Il riutilizzo di una tale quantità di tessuti e l'esposizione dell'Ercole su fondo oro sembrano essere stati un investimento azzeccato. Maria resta incinta. Ma il matrimonio comincia ben presto a mostrare le prime crepe, provocate dalla dissolutezza di Darnley, dalla sua smaccata ambizione e dal coinvolgimento nell'assassinio del cortigiano preferito di Maria, il musico di origini piemontesi Davide Rizzio. L'imminente nascita di un erede spinge tuttavia la regina a perdonare il marito per l'uccisione di Rizzio e a mettere da parte i reciproci contrasti, ma non al punto da conferirgli il Crown Matrimonial, ossia il diritto di regnare alla pari con la consorte, vanificando così le speranze di Darnley di essere incoronato re di Scozia alla sua morte. Il re diventa ancora più iroso e violento. Dopo la nascita del principe Giacomo, il matrimonio ripiomba nel caos. Darnley si ammala di sifilide. Maria si mostra premurosa, visitando assiduamente il suo capezzale, ma in realtà non vede l'ora di sottrarsi a quell'unione. I due finalmente si separano.

Nelle pagine del suo inventario, il *valet de chambre* di Maria a Holyrood Servais de Condé, registra la rottura e il trasferimento di Darnley nella vicina residenza di Kirk O' Field. Servais annota l'uscita dai depositi reali di uno splendido completo da letto di velluto marrone-violetto ricamato in oro e argento: «Nell'agosto del 1566 la regina assegnò al re questo letto fornito di tutto e nel febbraio del 1567 esso fu trasferito nella nuova abitazione». Abitazione nella quale finiscono anche un drappo regale di velluto nero, un baldacchino di taffetà giallo, una tovaglia di velluto verde, due trapunte, vari cuscini di velluto e sei arazzi.

Il 10 febbraio del 1567, a Kirk O' Field si verifica un'esplosione. Darnley viene ritrovato morto in giardino, strangolato dopo essere sopravvissuto all'attentato ordito

ai suoi danni dai nobili di corte. In quest'occasione vanno distrutti il baldacchino di taffetà e gli arazzi.

Dell'omicidio è accusato, tra gli altri, James Hepburn, il potente quarto conte di Bothwell. Bothwell viene processato e assolto e Maria, appena tre mesi dopo la morte del marito, gli conferisce gli ulteriori titoli di duca di Orkney e marchese di Fife. Tre giorni più tardi, il 15 maggio, lo sposa. L'assoluzione di Bothwell e il suo matrimonio con la regina non vengono accettati da una coalizione di nobili, i cosiddetti «Lord confederati», i quali entrano in Edimburgo alla testa di un esercito e annunciano con un proclama scritto l'intenzione di vendicare l'assassinio di Darnley, liberare la regina dalle grinfie e dalle ambizioni di Bothwell e proteggere il loro principe, il futuro re Giacomo. In un caldo giorno di giugno i due schieramenti si ritrovano uno contro l'altro presso la collina di Carberry, alle porte della città. Maria, vestita con una corta e sciatta tunica che si è fatta prestare da una contadina, cavalca al fianco di Bothwell sotto il vessillo reale, un leone rosso su campo giallo. Lo stendardo dei Lord confederati raffigura invece la scena dell'assassinio di Darnley, il corpo seminudo disteso sull'erba del giardino di Kirk O' Field e, accanto, la figura inginocchiata di Maria e quella del figlio di Darnley, il giovane principe Giacomo, dalla cui bocca sgorgano le parole: «Fammi giustizia, o Dio, difendi la mia causa».

Con le truppe sempre più stanche e disidratate dal caldo, i due eserciti si fronteggiano dalle undici del mattino fino al pomeriggio inoltrato, mentre intanto vanno avanti le trattative. I soldati di Maria non hanno acqua da bere e alcuni dei lord a lei fedeli, subodorando l'intenzione di Bothwell di fuggire, ritirano il proprio appoggio. Alla fine, i Lord confederati accettano di lasciare libero Bothwell a patto che Maria si metta sotto la loro protezione, con il giuramento di reinsediare sul trono. È passato appena un