A CURA DI ERIKA D'ARCANGELO

Tessere è Arte

FONDAZIONE TIM

DI PAOLO EDIZIONI

INDICE

Interventi autorità ed enti:
08 Ermanno de Pompeis, Fondazione Genti d'Abruzzo
10 Paola Marabelli, Fondazione Arte della Seta Lisio
11 Rosa Giammarco, Centro Regionale dei Beni Culturali
12 Lucia Arbace, Direttore del Polo Museale dell'Abruzzo
14 Rosella Cilano, Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice.

Il progetto TessArt'è:
19 *Il progetto TessArt'è*, Erika D'Arcangelo

La tradizione

25 *Il tessuto artistico di Pescocostanzo e il suo recupero da parte dei testimoni della memoria nel XX secolo: Italo Picini e Maria D'Eramo*, Erika D'Arcangelo
59 *La colorazione naturale nel tessile tradizionale abruzzese*, Rosella Cilano
75 *Storia e tecnica della tessitura ad arazzo,* Simona Lombardi e Adele Olivieri

L'Innovazione

93 *Il Corso di formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo: tradizione e innovazione*, Erika D'Arcangelo

Tessere è Arte
Schede di catalogo:
Erika D'Arcangelo
116 *Il corso di formazione*
148 *Il tessuto artistico in Abruzzo*
260 *La mostra Tessere è Arte*, Erika D'Arcangelo

Referenze Fotografiche_Gino Di Paolo
Grafica_SPAZIODIPAOLO.IT

© Copyright 2016
Tutti i diritti riservati **Fondazione Genti d'Abruzzo** (Pescara)
ISBN: 9788892615076
Youcanprint Self-Publishing

Il Progetto "TessArt'è" è uno dei vincitori del Bando "Beni invisibili. Luoghi e maestria delle tradizioni artigianali" indetto dalla Fondazione TIM nel 2013. La mostra è realizzata dalla Fondazione Genti d'Abruzzo, in collaborazione con la Fondazione Arte della Seta Lisio e il sostegno della Fondazione TIM.

Fondazione TIM
Presidente
Giuseppe Recchi
Direttore Generale
Marcella Logli

Enti Promotori
Fondazione Genti d'Abruzzo - Pescara
Direttore
Ermanno de Pompeis

Servizi interni
Grafica e comunicazione
Antonino Cigno
Archivio fotografico
Alessandra Moscianese
Allestimento presso il Museo delle Genti d'Abruzzo
Francesco Perozzi e Alessandra Moscianese
Segreteria
Valeria Andriani

Fondazione Arte della Seta Lisio - Firenze
Presidente
Francesco Ortona
Direttore
Paola Marabelli

Servizi interni
Responsabile Gestione Qualità
Anna Martini
Segreteria
Cecilia Cerchiarini

MIBACT Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Segretariato Regionale dell'Abruzzo
Polo Museale dell'Abruzzo
Direttore
Lucia Arbace

Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo
Soprintendente
Maria Giulia Picchione

Regione Abruzzo
Presidente
Luciano D'Alfonso

Dipartimento Turismo e Cultura
Direttore
Giancarlo Zappacosta

Dirigente Servizio Beni e Attività Culturali
Francesco Tentarelli

CRBC - Centro Regionale Beni Culturali
Direttore
Rosa Giammarco
Consulenza demoantropologica
Adriana Gandolfi

Comune di Pescocostanzo
Sindaco
Roberto Sciullo

Mostra a cura di
Direzione scientifica
Erika D'Arcangelo
Coordinamento logistico amministrativo
Federica Paolini

Progettazione allestimento
Enrico Vandelli

Fotografie, progettazione e realizzazione grafica
Gino di Paolo

Ufficio stampa
Abruzzo Incoming
Artcomunicazione

Sito Internet e digital communication
Mediares

Produzioni materiali video
Isabella Micati e Alessio Tessitore

Prestiti
Consulenza e assistenza in mostra per lo stato di conservazione delle opere
Simona Lombardi e Adele Olivieri

Materiali
Fornitura e consulenza per materie prime e tintura
Lana d'Abruzzo Crea
Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice

Visite guidate e attività didattica
Christian Dolente, Letizia Lizza, Veronica Di Crescenzo, Roberta Cameli, Maria Cristina Giordano
Explora - il museo dei bambini di Roma

Trasporti e allestimento
Articolarte

Ringraziamenti
Un sentito ringraziamento ai partner:
Fondazione Malvina Menegaz
Dyloan
Bond Factory
Rete di Imprese Made in Locally
Si ringrazia inoltre l'Archivio Fotografico del Museo delle Genti d'Abruzzo.

Le sedi della Mostra:
Auditorium San Nicola - Pescocostanzo (Preview) 27 dicembre 2015 - 10 gennaio 2016
Museo delle Genti d'Abruzzo - Pescara 23 gennaio - 16 febbraio 2016
Abbazia di Santo Spirito al Morrone - Sulmona 22 febbraio - 30 maggio 2016

Recuperare, valorizzare e trasmettere alle nuove generazioni l'identità culturale delle Genti d'Abruzzo è la ragione costitutiva del museo etnografico di Pescara; tuttavia assolvere a questa funzione statutaria è sempre più difficile. La distanza che divide il nostro modo di vivere, ispirato alla standardizzazione dei modelli culturali di riferimento in presenza di una società multietnica, da un archetipo i cui comportamenti erano il frutto del millenario adattamento dell'uomo all'ambiente ed ai diversi territori che lo caratterizzano, è sempre più profonda; inoltre la velocità con cui stanno avvenendo tali fenomeni cresce in maniera esponenziale, rischiando di recidere e cancellare definitivamente quei legami che storicamente ricollegavano il passato al presente durante i processi di mutazione.

Il pericolo di perdere la memoria identitaria collettiva è forte anche per il perdurare di una crisi economica che sta riducendo le risorse finanziarie a disposizione degli enti culturali.

Di qui l'importanza, oltre che il valore strategico e simbolico, di un progetto come *TessArtè*, finanziato con i fondi privati della Fondazione TIM nell'ambito del bando *Beni invisibili. Luoghi e maestria delle tradizioni artigianali*. La progressiva scomparsa dell'artigianato tessile di tradizione nella nostra regione rappresenta un caso esemplare della cesura netta che si è venuta a creare in pochi anni tra una società preindustriale e la nostra postmoderna e globalizzata. Nel tessile, infatti, forse ancor più che in altri settori analoghi dell'artigianato, oggi si avverte l'assenza di manifatture in grado di riavviare la filiera della produzione di tessuti artistici, malgrado gli apprezzabili tentativi di recupero riconducibili a singoli artigiani.

Nel lavoro portato avanti dal progetto *TessArtè* è stata di fondamentale importanza la scelta di avviare una rete di collaborazioni con le principali istituzioni culturali non solo del territorio, decisione che ha permesso di mettere a disposizione risorse e competenze preziose, lavorando insieme all'azione di recupero e valorizzazione dei beni e delle antiche conoscenze tessili tradizionali. In primo luogo segnalo il nostro partner, Fondazione Arte della Seta Lisio di Firenze, a cui va tutto il nostro riconoscimento, in particolare per il corso di formazione alle giovani maestranze che ha consentito loro di acquisire le conoscenze di base per la progettazione e la realizzazione di manufatti tessili in lana. Lana rigorosamente di produzione locale, tinta secondo le antiche tecniche grazie alla collaborazione dell'Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice di Milano.

Poi evidenzio l'azione di ricerca della tradizione materica, tintoria e decorativa locale, condotta insieme alla Soprintendenza per le Belle Arti e il Paesaggio ed al Centro Regionale per i Beni Culturali della Regione Abruzzo, in base alla quale abbiamo potuto scoprire diversi manufatti antichi conservati da privati e collezionisti mai resi noti. La mostra itinerante di questi tessuti in alcuni dei principali centri di produzione della regione ha fornito l'occasione per farli emergere e mostrarli per la prima volta al pubblico; insieme ai pezzi d'epoca sono stati esposti, dopo un'opera di riscoperta e di restauro, alcuni *tappeti* di Pescocostanzo realizzati negli anno Sessanta e Settanta del Novecento dalle allieve dell'Istituto d'Arte di Sulmona, guidate dalla maestra Maria D'Eramo e dal professor Italo Picini. Un importante ruolo hanno avuto nel progetto il Comune di Pescocostanzo, che per primo ha ospitato la mostra e prestato una parte rilevante delle opere di Picini, ed il Polo Museale d'Abruzzo, che ha messo a disposizione la monumentale Abbazia di Santo Spirito al Morrone per i due diversi allestimenti in esposizione.

Tutto questo non si sarebbe potuto realizzare senza le conoscenze specifiche e l'impegno di Erika D'Arcangelo, che ha ideato e coordinato scientificamente il progetto, portandolo avanti con passione e tenacia anche nei momenti difficili. Infine, voglio ringraziare i fornitori che hanno saputo svolgere il loro lavoro con professionalità, supportando il Museo delle Genti d'Abruzzo. Lavoro che, peraltro, non finisce con la conclusione del progetto, in quanto i tempi della ricerca e quelli dell'avvio di nuove iniziative imprenditoriali non sempre coincidono con la stringente programmazione progettuale e le sue fasi attuative. Oggi, mentre stiamo chiudendo questo catalogo che rappresenta la sintesi del lavoro svolto finora, stanno venendo alla luce nuovi reperti provenienti da importanti collezioni private mai censiti che potranno incrementare il patrimonio di manufatti tessili antichi da studiare e divulgare. Analogamente, da quel gruppo di allieve che hanno partecipato al corso di formazione arrivano segnali incoraggianti che ci fanno ritenere che il seme gettato possa dare frutti in un prossimo futuro, con la creazione di imprese artigianali capaci di raccogliere nuovamente il testimone della tradizione ed innovarlo adattandosi alle esigenze di mercato. Lo stesso Liceo Artistico di Sulmona è intenzionato a valorizzare l'eredità materiale e culturale del precedente Istituto d'Arte. Il Museo delle Genti d'Abruzzo, da parte sua, non farà mancare il proprio appoggio, sostenendo e affiancando tutti coloro che sono interessati all'evoluzione ed allo sviluppo del progetto *TessArtè*, al fine di recuperare, valorizzare, trasmettere e innovare la tradizione tessile artistica abruzzese.

Ermanno de Pompeis
Direttore Fondazione delle Genti d'Abruzzo, Pescara

Quali sono le ragioni per cui la Fondazione Arte della Seta Lisio di Firenze ha partecipato a un progetto in Abruzzo relativo alla lana? I motivi sono diversi, tutti rintracciabili in legami di varia natura. Prima di tutto un legame di 'sangue'. Giuseppe Lisio – fondatore nel 1906 della Manifattura Arte della Seta Lisio- è nato a Roccamontepiano (Chieti) e mantenne sempre vivo il ricordo delle sue origini nonostante il trasferimento a Milano, in giovanissima età, per lavorare presso la tessitura Luigi Osnago. La comune origine abruzzese lo legò con un profondo rapporto di amicizia a Gabriele d'Annunzio e mirabili sono i passi di alcuni scambi epistolari tra i due conterranei, in stretto dialetto abruzzese. Segue un legame, rafforzatosi negli anni, con la Fondazione Genti d'Abruzzo, fatto di comunione di intenti e di obiettivi condivisi. La Fondazione Lisio è nata nel 1971 per volontà di Fidalma Lisio, figlia di Giuseppe ed erede della sua Manifattura, con il preciso scopo di tramandare le Arti tessili attraverso le sue attività manifatturiere, didattiche e culturali. L'antica Arte della tessitura, fondante molte economie delle nostre regioni, ha visto nei secoli il formarsi di specializzazioni nella lavorazione di materie prime legate al territorio e al tipo di mercati e di commerci ivi presenti. Così mentre in Toscana, a Firenze in particolare, le tessiture di "panni di lana" e seriche hanno per secoli contraddistinto l'economia locale, in Abruzzo la produzione, il commercio e lavorazione della lana, oltre che del lino e della canapa, sono stati decisivi per il sostentamento delle famiglie. Ricordiamo, per inciso, che le lane abruzzesi furono oggetto di attivissimi commerci da parte dei mercanti fiorentini, fin dal XV secolo, com'è bene emerso dalla raccolta di studi che compongono la monografia dedicata all'Abruzzo del semestrale 'Jacquard. Pagine di cultura tessile' n. 67 del 2011, edito dalla Fondazione. Ecco quindi che riscoprire, valorizzare e promuovere la tradizione tessile costituiscono uno dei cardini su cui fonda, ancora oggi, il lavoro della Fondazione Arte della Seta Lisio. E' sempre più sentita infatti l'urgenza di mantenere vive le radici di un sapere antico fatto di conoscenze, abilità, operosità, e di dare vigore a quelle radici per formare le nuove generazioni sulle basi di un passato importante verso una nuova creatività e nuovi sbocchi professionali. In questo solco si è inserito il Progetto TessArt'è, sollecitato dal Bando indetto dalla Fondazione Telecom Italia e sapientemente pensato e scritto, e da una precedente esperienza di formazione della Fondazione realizzata presso il Museo delle Genti d'Abruzzo nel 2013. Questo Progetto, che pone al centro il recupero di antichi saperi tintori e tessili, ha messo in campo una nuova metodologia di approccio alla materia che ha dato risultati molto interessanti e che sicuramente farà scuola per altre esperienze simili, declinabili in altri contesti regionali e nazionali.

Paola Marabelli
Vicepresidente – Direzione Scientifica e Didattica
Fondazione Arte della Seta Lisio
Firenze

Quando dalla Fondazione Genti d'Abruzzo ci è stata proposta la collaborazione alla realizzazione del progetto *TessArt'è*, abbiamo accettato senza indugi e senza ripensamenti. Già da una prima lettura il progetto ci era sembrato degno della massima considerazione laddove si proponeva di valorizzare beni invisibili con specifico riferimento al campo delle tradizioni artigianali.
Il coinvolgimento della Regione Abruzzo attraverso il Centro Regionale Beni Culturali si è rivelato più marcato specialmente nella fase propedeutica, della ricerca scientifica.
Nella difficoltà di reperire risorse finanziarie, ma consapevoli del ruolo istituzionale della Regione nelle attività di valorizzazione dei beni culturali materiali e immateriali, ci è sembrato opportuno e imprescindibile valerci della professionalità e della esperienza di Adriana Gandolfi, antropologa e studiosa delle arti decorative tradizionali.
Motivo di particolare soddisfazione è stata la scelta condivisa di portare la Mostra nell'Abbazia di Santo Spirito al Morrone di Sulmona, nella terra di Celestino V, dove la tessitura artistica negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso ha vissuto una nuova fioritura con Italo Picini e Maria D'Eramo di cui *TessArt'è* raccoglie il testimone per la trasmissione degli antichi saperi legati alla tessitura artistica abruzzese.

Rosa Giammarco
Direttore del Centro Regionale Beni Culturali

Tessere è una bella parola, tanto positiva da meritare pillole di riflessione. Come sostantivo definisce gli elementi di un mosaico proiettato verso quell'eternità che solo i materiali incorruttibili e inalterabili sono in grado di garantire, come verbo evoca molte altre peculiarità: l'armonia delle trame che s'intrecciano a comporre contenuti simbolici, la purezza dei fili passati al telaio per definire candida biancheria, l'allegria della lana tinta in maniera naturale per dar voce a un tripudio di colori, il trionfo di una rete fatta di materia non effimera ma al contrario molto concreta, anzi intersecata proprio per garantire solidità e durata. L'allusione non è a cose ma a valori, proprio quelli indispensabili a dare sostegno e continuità a una tradizione e a saperi che non è opportuno smarrire.

Per tali motivi, con vero piacere e piena disponibilità da parte del Polo Museale dell'Abruzzo, le porte della prestigiosa Abbazia di Santo Spirito al Morrone a Sulmona si sono spalancate per ospitare la mostra *Tessere è Arte*, evento conclusivo del progetto *TessArt'è* finanziato dalla Fondazione TIM che ho personalmente seguito a distanza sin dalle fasi seminali. Del resto l'intero percorso mi è apparso sin dal primo momento totalmente in linea con gli obiettivi perseguiti sin dal 2009 in qualità di Soprintendente BSAE dell'Abruzzo, che da poco più un anno ora restano inalterati all'interno di una strategia più specifica. Ieri come oggi i musei e i luoghi della cultura della rete statale, i loro spazi e le loro collezioni, stabiliscono un serrato dialogo con il territorio per concorrere a una valorizzazione mai disgiunta dalle finalità di tutela e fondata principalmente sulla condivisione delle conoscenze con un pubblico sempre più ampio.

Consapevole della rilevanza delle produzioni manifatturiere in Abruzzo, ho inteso quindi in questi ultimi sette anni inserire nelle attività istituzionali specifiche azioni a favore di settori generalmente trascurati, in primis quello tessile, che se sostenuto in maniera adeguata può essere oggetto di un complessivo rilancio come attività culturale e garantire anche nuovi sbocchi occupazionali nell'ambito del turismo sostenibile.

In tal senso un grande applauso va alla studiosa e docente che ha retto le fila del percorso che oggi celebriamo, Erika D'Arcangelo, la quale con rara abnegazione e pazienza ha portato avanti un progetto di non facile attuazione raggiungendo risultati encomiabili i quali lasciano credere che il percorso avviato avrà ancora lunga strada da compiere, con l'auspicato concorso delle diverse istituzioni per stabilire un positivo intreccio sinergico tra pubblico e privato.

Da parte mia, dopo aver contribuito alla riscoperta dell'*Arazzeria pennese*, attraverso le mostre curate da Maria Taboga presso Casa d'Annunzio a Pescara nel 2011 e a Guardiagrele l'anno successivo, ho tenuto a battesimo il volume *La tessitura artistica* di Italo Picini, restituito a Palazzo d'Avalos le sue magnifiche selle, restaurate e collocate in uno stupefacente allestimento a colloquio con gli Arazzi del Museo di Capodimonte (2012), avviato il restauro dei tappeti del Liceo Artistico di Sulmona che oggi finalmente ammiriamo, sollecitato le industriose filatrici dell'intero Abruzzo a partecipare al concorso *Fiocco d'Annunzio* in occasione del 150° anniversario della nascita del Vate (2013), organizzato a Tagliacozzo l'esposizione *Il magico mormorio delle mani. Fili che collegano le arti della tradizione* (2014), programmato il restauro e la valorizzazione della preziosa casula di Lanciano, inserita nel progetto Restituzioni di Banca Intesa, preso contatti con operatori del settore per ulteriori attività di valorizzazione delle collezioni tessili del Museo Nazionale d'Abruzzo (2015/2016), non mancherà la più ampia collaborazione con quanti vorranno unirsi per progettare assieme ulteriori tappe di approfondimento di un settore finora negletto anche negli studi.

L'auspicio è che dalla presente iniziativa maturi innanzitutto la definizione di una struttura permanente, un *Museo-archivio delle trame d'Abruzzo* il quale possa offrire adeguato supporto didattico e una vetrina sia reale che virtuale a quanti siano interessati a incentivare e rilanciare queste pratiche manifatturiere di altissima dignità, dando libero sfogo alla creatività, tra tradizione e innovazione. Naturalmente la candidata ideale come sede potrebbe essere proprio l'Abbazia di Santo Spirito a Sulmona.

Lucia Arbace
Direttore del Polo Museale dell'Abruzzo

La collaborazione della Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice con il progetto *TessArt'è* per quanto riguarda le attività di formazione, é nata da una condivisione di intenti ed in particolare dal comune riconoscimento dell'importanza del valore della colorazione naturale nella nobilitazione delle fibre tessili destinate alla creazione di manufatti di pregio. Utilizzato in passato come unica risorsa di colorazione esistente, il colore naturale é poi sopravvissuto nel tempo, accanto a quello di sintesi, come un'opzione peculiare e privilegiata soprattutto per fini artistici e conservativi. La sua persistenza, nonostante l'imperare dei coloranti chimici, pone di fronte alla necessità di riconsiderare questa importante risorsa ai fini di un'applicazione che partendo dal riconoscimento del valore cromatico delle materie coloranti naturali nel presente - si rivolga al futuro, riconoscendo alle piante tintorie anche il ruolo di agente conservatore della biodiversità, di risorsa rinnovabile e di fonte a cui attingere per una produzione di colori ecocompatibili.

L'Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice ha come fini istituzionali lo studio, la ricerca, la consulenza e la documentazione sui coloranti vegetali a cui si unisce l'obiettivo prioritario della formazione, al fine di mantenere viva ed attuale la pratica dell'arte tintoria. L'Associazione opera sul territorio nazionale in diverse zone, grazie ad un progetto avviato nel 1998 e tuttora in corso, sulle piante tintorie spontanee presenti nei più caratteristici ambienti naturali. Il progetto si propone di conservare la tradizione e la cultura del colore naturale e di rinforzarne i legami con il territorio nonché di ampliare le conoscenze sull'uso della tintura nel tessile antico popolare, riproponendone poi l'utilizzo creativo nella pratica artigianale attuale.

La presenza dell'Associazione sul territorio abruzzese risale all'anno 2000 in occasione della collaborazione con il Centro Ricerche Floristiche dell'Appennino, sito nel territorio di Barisciano, all'interno del Parco del Gran Sasso e Monti della Laga. La ricerca sulle piante tintorie presenti nel territorio del Parco - documentata nella pubblicazione *Per erbe e per tinture nel Parco del Gran Sasso. Colori e tessuti in Abruzzo*, edita dall'Associazione nel 2008 - ha portato ad allargare le ricerche sull'intero territorio regionale, in un percorso di ricognizione sul tessile tradizionale locale e di archeologia artigianale e protoindustriale. In questo contesto è nata la preziosa collaborazione con esperti locali quali Aurelio Manzi, storico dell'agricoltura, Erika D'Arcangelo, studiosa del tessuto antico, Adriana Gandolfi, etnoantropologa, Ermanno De Pompeis, direttore del Museo delle Genti d'Abruzzo , Italo Picini, studioso del tessuto popolare abruzzese, Gaetano Merlino, imprenditore tessile e proprietario dell'antico Lanificio Vincenzo Merlino e Figli, a Taranta Peligna.

Alle attività di ricerca e documentazione si é affiancata, sempre in Abruzzo, una intensa attività di formazione con numerosi corsi organizzati svoltisi nel Parco del Gran Sasso e della Majella e presso il Museo delle Genti d'Abruzzo.

Il contributo all'allestimento della Casa-Museo Giuseppe Lisio a Roccamontepiano e al recente corso di formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo nell'ambito del progetto *TessArt'è*, entrambi in collaborazione con la Fondazione Arte della Seta Lisio, hanno contribuito al trasferimento di competenze e saperi che, ci auguriamo, possano coadiuvare lo sviluppo culturale ed economico territoriale.

Rosella Cilano

Direttrice - Coordinamento scientifico
Formatrice - Direzione didattica
Associazione Colore e Tintura Naturale M.E.Salice, Milano

Il progetto TessArt'è

Il progetto *TessArt'è*, presentato dalla Fondazione Genti d'Abruzzo in partenariato con la Fondazione Arte della Seta Lisio, è tra gli otto vincitori del Bando indetto dalla Fondazione TIM nel 2013: *Beni invisibili. Luoghi e maestria delle tradizioni artigianali*.

TessArt'è nasce grazie ad una serie di circostanze favorevoli e in esso è confluito l'intero mio percorso di studio e lavoro degli ultimi venti anni. Nel giugno del 2013, l'incontro con Federica Paolini, consulente nella progettazione formativa, è stato decisivo e sempre le sarò riconoscente per aver ascoltato con attenzione le idee che le illustravo, dandovi fiducia e lavorando duramente al mio fianco nella fase di scrittura e presentazione del progetto. In pochi e intensi giorni abbiamo scritto il progetto e ottenuto l'adesione ufficiale dei prestigiosi enti culturali che hanno collaborato con *TessArt'è*, un progetto profondamente radicato nello specifico tessuto regionale ma con respiro nazionale. Non posso non esprimere la mia profonda riconoscenza a tutti coloro che hanno promosso e collaborato, a vario titolo, alla realizzazione di un progetto così articolato e complesso: in primo luogo Ermanno de Pompeis e Paola Marabelli per aver in più occasioni creduto nel mio lavoro fino a investire su di esso nella redazione e presentazione del progetto; Lucia Arbace, promotrice della prima pubblicazione dedicata alla tessitura artistica in Abruzzo[1] e che ha sempre generosamente appoggiato le mie iniziative con grande entusiasmo e calore; Giulia Picchione, Soprintendente alle Belle Arti e Paesaggio, che attraverso le funzionarie Maria Giuseppa Dipersia e Anna Colangelo, ha coadiuvato lo studio, la manutenzione conservativa e l'esposizione dei tessuti artistici prodotti dall'Istituto d'Arte di Sulmona negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso; Adriana Gandolfi cui si deve il nome stesso del progetto, *TessArt'è*, oltre che il coinvolgimento della Regione Abruzzo attraverso il Servizio Beni e Attività Culturali e il Centro Regionale per i Beni Culturali i cui responsabili, Francesco Tentarelli e Rosa Giammarco, ringrazio per la grande stima, disponibilità e apertura con cui hanno accolto il progetto; il Sindaco Roberto Sciullo alla cui disponibilità si

deve l'aver potuto ammirare i preziosi tessuti artistici di proprietà del Comune di Pescocostanzo in tutte le sedi della mostra itinerante; Rosella Cilano, Adele Olivieri e Simona Lombardi per l'alta professionalità e grande umanità, che hanno reso il corso in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo un'esperienza lavorativa tra le più intense, per molti aspetti difficile, ma nel contempo di grande crescita umana e professionale; Gino Di Paolo, il cui prezioso e splendido lavoro fotografico ha arricchito e qualificato l'intero progetto e che ringrazio in modo particolare per la pazienza e silenziosa competenza con cui ha lavorato al mio fianco; Enrico Vandelli, cui si deve l'allestimento della mostra *Tessere è Arte*; Isabella Micati e Alessio Tessitore, autori degli audiovisivi prodotti nel corso del progetto e integrati nel percorso della mostra; Pietro Fulgenzi e i collezionisti privati che hanno arricchito la mostra con i loro tessuti inediti; i colleghi della Fondazione Genti d'Abruzzo e del Centro Didattico Sperimentale Pietro Barberini Raffaele Laporta: Antonino Cigno, Valeria Andriani, Alessandra Moscianese, Francesco Perozzi, Christian Dolente, Letizia Lizza, Veronica Di Crescenzo, Roberta Cameli e Maria Cristina Giordano. Un ringraziamento ancora a Vincenzo Tini, Direttore della Fondazione Malvina Menegaz, Italo Lupo, Presidente del CNA Abruzzo, Loreto e Anna Maria Di Rienzo, titolari della Dyloan Bond Facory, Maria Taboga Coordinatore del Centro per la Manutenzione e il Restauro degli Arazzi del Quirinale, Roberta Castiglione che ha fornito la lana rigorosamente abruzzese utilizzata durante il corso di formazione e in mostra. Infine, ma non certo per ultimi, Italo Picini, Rita, Vania ed Elvira Trozzi, figlie di Maria D'Eramo, cui va la riconoscenza e il sincero affetto di noi tutti per l'entusiasmo e la generosità con cui hanno raccontato l'esperienza vissuta, tra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo scorso, alla riscoperta della tradizione del tessuto artistico in Abruzzo.

TessArt'è, nel nome stesso, riporta l'attenzione sulla tessitura come importante espressione d'arte dalle innumerevoli potenzialità creative. E' un progetto di recupero, valorizzazione, trasmissione e innovazione della tradizione tessile artistica abruzzese e si pone come primo

intervento organico in questo specifico campo nell'arco degli ultimi cinquanta anni. L'ideazione e l'articolazione del progetto s'incardinano sul testimone, generosamente lasciato alle future generazioni, da Italo Picini attraverso i tessuti realizzati sotto la sua direzione presso l'Istituto d'Arte e lo studio privato di Sulmona nonché la sua recente pubblicazione dedicata alla tessitura artistica abruzzese.[2]

TessArt'è si articola in quattro piani di azione: attività di ricerca, finalizzata al reperimento, censimento, catalogazione e documentazione dei tessuti artistici abruzzesi, con particolare riguardo agli aspetti intangibili della memoria storica a essi connessi in territorio regionale; attività di formazione, cuore stesso del progetto, attraverso il corso di Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo; attività di divulgazione e promozione attraverso la mostra itinerante *Tessere è Arte* e il coinvolgimento delle aziende e comunità locali attraverso workshop, laboratori didattici ed eventi collegati alla mostra stessa.

All'interno di ciascun piano d'intervento, sono declinati numerosi obiettivi specifici, tra i quali: la riscoperta e riappropriazione delle radici più profonde cui fa riferimento la tradizione culturale e materica della tessitura artistica abruzzese; la formazione di nuove maestranze specializzate; l'innovazione della tradizione tessile locale attraverso l'apertura a campi di applicazione di ampio respiro come il design, l'arredamento, la moda e l'adozione di modelli di gestione responsabile, consapevole ed ecosostenibile; l'impiego di nuove tecnologie (Sito Web, Applicazione georeferenziata per dispositivi mobili e audiovisivi di cui alcuni interattivi) nelle attività di divulgazione e promozione.

Ciascuno degli argomenti elencati è ampiamente trattato nei successivi capitoli in cui si articola il catalogo: la *Tradizione* tessile e tintoria su cui il progetto s'incardina; il *Corso di Formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo*, illustrato nella sua struttura ed esiti innovativi; la mostra *Tessere è Arte* in cui la tradizione e l'innovazione convergono nel ricco repertorio, in gran parte inedito, dei manufatti esposti.

Erika D'Arcangelo

1 Italo Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012.
2 *Idem*

Foto Paul Scheuermeier, 1925
Archivio Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara.

La Tradizione

Foto Paul Scheuermeier, 1925
Archivio Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara.

Il tessuto artistico di Pescocostanzo e il suo recupero da parte dei testimoni della memoria nel XX secolo: Italo Picini e Maria D'Eramo

Fino ai primi anni Cinquanta del XX secolo - quando si registra il pieno diffondersi sul mercato abruzzese di tessuti industriali - la produzione tessile regionale è stata fondamentalmente di tipo domestico e artigianale.

Non sono presenti sul territorio, infatti, centri storicamente dediti a un'attività di tipo professionale[1] che prevedeva, accanto ad una manodopera estremamente specializzata, l'impiego di telai complessi quali il telaio al tiro, necessario per la realizzazione di tessuti operati, nonché risorse economiche ingenti.

Il telaio Jacquard[2] è stato introdotto negli ultimi decenni del XIX secolo solo in alcuni centri manifatturieri montani, dediti alla produzione delle tradizionali coperte. La lavorazione delle fibre tessili, la filatura e la tessitura sono state da sempre attività importanti nell'economia della famiglia contadina e hanno segnato ovunque l'esperienza familiare e lavorativa femminile nella regione. Le necessità legate allo stretto regime di autosufficienza produttiva hanno obbligato per secoli le donne ad aggiungere alla cura della casa e dei figli, il lavoro nei campi o sui pascoli e la realizzazione di tele per confezionare indumenti e biancheria da corredo.

Le materie prime utilizzate erano generalmente di provenienza locale: nelle aree collinari e pianeggianti, più prossime alla costa, era diffusa la coltivazione del lino[3] e della canapa (particolarmente fiorente

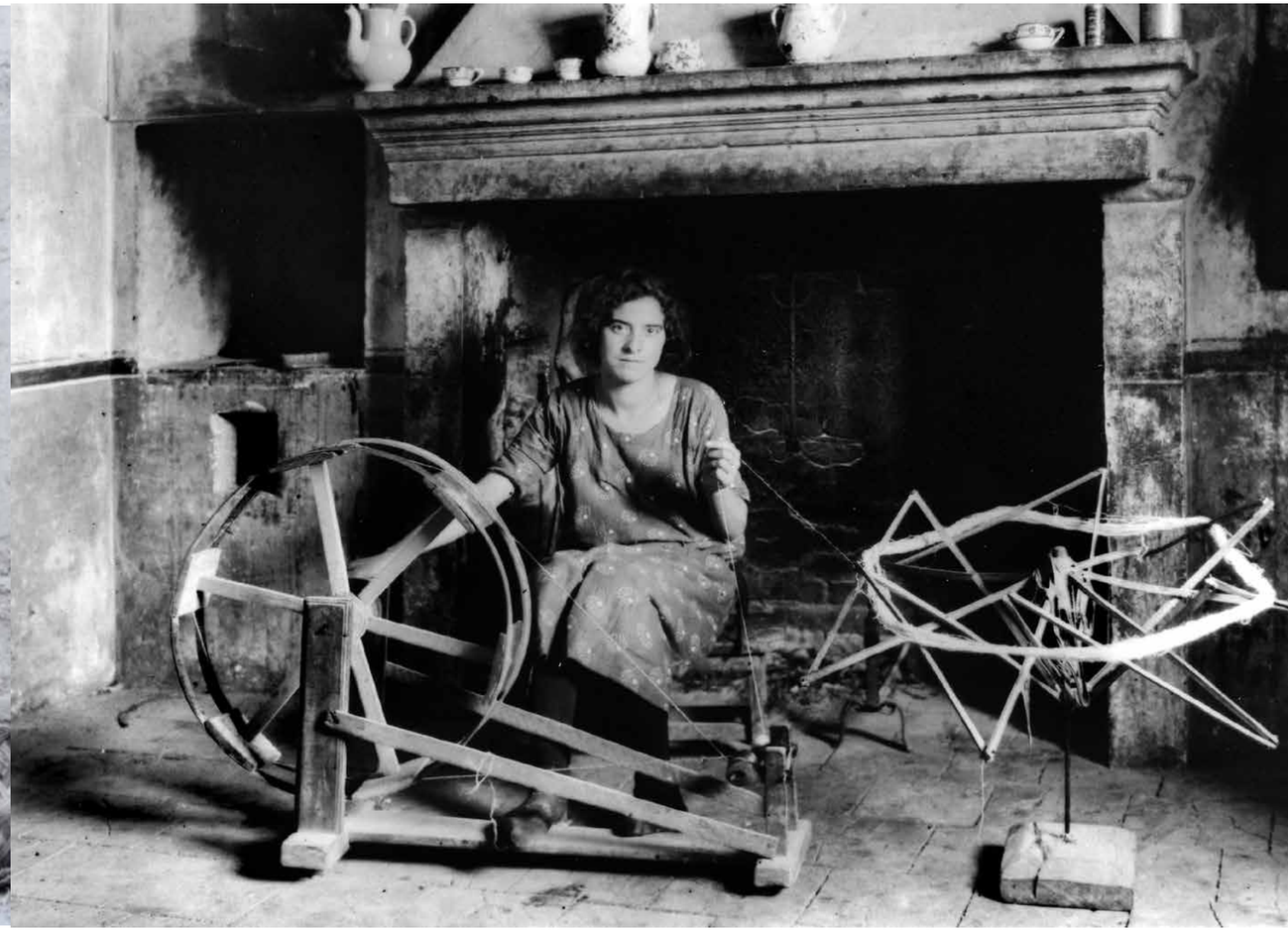
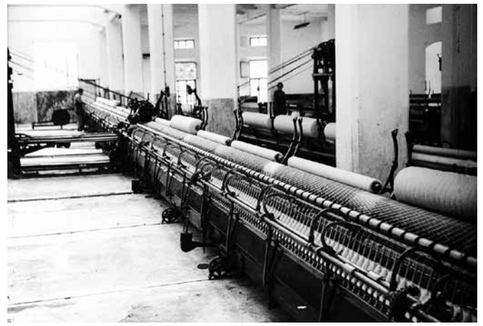
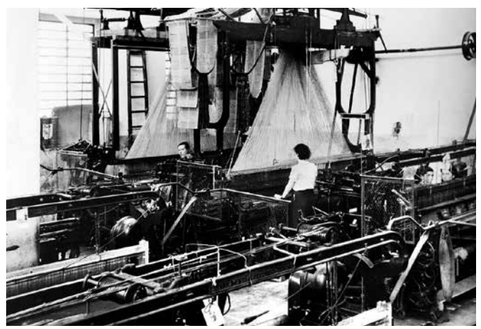


Foto Paul Scheuermeier, 1925
Archivio Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara.

Antico Lanificio Vincenzo Merlino & Figli, Taranta Peligna (CH)

Gaetano Merlino





Nell'immaginario collettivo degli ultimi decenni la 'coperta abruzzese' è stata spesso identificata con quella prodotta a Taranta Peligna, in provincia di Chieti, tanto da essere chiamata *tarantina* o *taranta.* In realtà la *taranta* era un panno follato di colore blu (tinto in guado, *Isatis tinctoria L.*), dalle proprietà termiche e isolanti ancora oggi insuperate, con cui si realizzavano abiti e mantelli. Presso le sorgenti dell'Aventino, in via della Tintoria n. 1, sorge l'antico lanificio Vincenzo Merlino e Figli che ha prodotto *tarante* e coperte. La produzione di queste ultime nella valle dell'Aventino è stata introdotta contemporaneamente ai primi telai Jacquard, necessari per la sua realizzazione, alla fine del XIX secolo. Il lanificio è stato tra i più importanti in Abruzzo, con imponenti macchinari e numerosi operai. Oggi Gaetano Merlino porta avanti, da solo, la tradizione della coperta abruzzese di cui ha proposto diverse reinterpretazioni contemporanee.

/ La Tradizione

nella Valvibrata)[4] mentre nelle zone montane dell'interno l'allevamento ovino ha favorito l'uso prevalente della lana. Le lane abruzzesi furono oggetto di scambi e commerci da parte de mercanti fiorentini fin dal XV secolo, a seguito della crisi commerciale del regno catalano aragonese.[5] La lana maggiormente apprezzata era quella *matricina,* nota non solo a Firenze, ma anche a Siena, Genova, Perugia e nel Veneto.[6] Lane meno pregiate erano la *maiolina* e la *settembrina*, la più grossolana era la *carfagna*, proveniente da ovini dal vello di colore nero o marrone, destinata prevalentemente alla produzione di indumenti per il clero poiché non necessitava di tintura, essendo già scura all'origine.[7] Diffusa sul territorio, fino alla metà del XX secolo, anche la produzione di seta, destinata fondamentalmente all'esportazione attraverso le importanti fiere di Sulmona e Lanciano.[8] Le sete più pregiare erano: la seta *leale* proveniente dalla tradizione sulmonese; la *sermontina*, sempre di Sulmona, esportata in grande quantità a Venezia e Lucca; la seta detta *crespolina* o *doppi*, considerata di seconda qualità.[9]
Una produzione regionale dunque profondamente diversificata nelle aree costiere e montane non solo per le materie prime ma anche e soprattutto per la tradizione culturale, decorativa e tecnica dei numerosi centri di cui il territorio abruzzese del litorale e dell'interno è costellato.[10]

TessArt'è fa riferimento alla tradizione del tessuto artistico abruzzese nella declinazione unica e specifica prodotta nel centro montano di Pescocostanzo a partire XVII secolo.[11] Si è scelta questa particolare produzione per la sua peculiarità e bellezza, rintracciabili nel repertorio decorativo - ricco di simboli, decori e schemi compositivi caratteristici nella perizia tecnica e nel gusto per raffinati cromatismi, in cui l'uso del colore naturale ha consentito, in passato, il raggiungimento di soluzioni di grande fascino ed eleganza. I tessuti artistici prodotti in questo incantevole centro montano sono andati in gran parte perduti durante l'ultimo conflitto mondiale. Non necessariamente distrutti, ma

come suggerisce la loro presenza nei mercati antiquari esteri,[12] molto spesso trafugati e portati fuori dai confini nazionali. Pochissimi gli esemplari antichi salvati e oggi gelosamente conservati presso collezioni private.

Pescocostanzo è situata al centro di un sistema di altipiani, noti come gli altipiani maggiori d'Abruzzo, a quote comprese tra i 1250 e i 1300 metri, la cui caratteristica principale è l'eccezionale ricchezza di pascoli, intorno ai quali ha ruotato per secoli tutto il suo sistema economico basato sulla produzione e commercializzazione della lana. La fondazione si fa risalire al X secolo, ma è nel 1774 che il piccolo comune di montagna fu in grado di riscattarsi dal dominio feudale e perciò assunse il titolo di *Universitas Sui Domina* (Comunità padrona di sè), motto che fregia ancora il suo stemma.[13] La concentrazione di tante opere d'arte in questo piccolo centro è stata spiegata come conseguenza di due principali fattori favorevoli: le notevoli risorse economiche concentrate nelle istituzioni pubbliche e nelle mani della classe dirigente e la disponibilità di raffinate maestranze, giunte tra il XV e XVII secolo, esperte nella lavorazione della pietra, dei marmi, del ferro battuto, del legno, dell'oro e dell'argento (con la tecnica della filigrana).

I cosiddetti *tappeti*, insieme alla lavorazione dei merletti al tombolo, hanno reso particolarmente celebre Pescocostanzo nei decenni a cavallo dei secoli XIX e XX. I merletti sono stati oggetto di studio accurato e attento da parte della Aemilia Ars[14] e della storica Elisa Ricci,[15] cui si deve il monumentale lavoro di recupero di antichi disegni, tecniche e manuali sull'intero territorio nazionale; sul territorio locale è la Marchesa Etta De Viti De Marco a riscoprire la lavorazione a fuselli:[16] la sua opera sarà portata avanti dalle signore Concetta Pannicelli e Concetta Cerulli, organizzatrici della sezione dedicata ai

merletti aquilani nella Mostra di esposizione etnografica romana del 1911.[17] Sfortunatamente non abbiamo una corrispondente serie di pubblicazioni e studi puntuali sul *tappeto* pescolano. In letteratura troviamo alcuni contributi dedicati all'arte tessile popolare o 'rustica', come ci si riferiva a questa specifica attività artigianale nei primi decenni del XX secolo, in cui sono presenti solo brevi accenni ai *tappeti* di Pescocostanzo.[18] Mancano studi puntuali sull'argomento e *TessArt'è* ha il grande merito di aver posto il primo importante tassello per l'avvio di una ricerca articolata e organica: sono stati schedati, anche dal un punto di vista tecnico,[19] quarantaquattro tessuti artistici di cui ventinove sono stati esposti nel corso della mostra itinerante *Tessere è Arte*. Le schede compilate costituiscono inoltre il primo nucleo di una catalogazione dei tessuti abruzzesi, in fase di avvio, da parte della Soprintendenza Belli Arti e Paesaggio. La ricerca proseguirà alla conclusione del progetto e in tal senso ringrazio in particolare Alberto Boralevi, alla cui generosità si devono alcune informazioni bibliografiche preziose, accanto ad altre su cui si sta imbastendo la nuova fase della ricerca.

I *tappeti* e i merletti abruzzesi sono stati introdotti al grande pubblico attraverso alcune mostre dedicate all'arte 'rustica': la Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti (1905),[20] la già ricordata Mostra di Etnografia Italiana a Roma (1911)[21] fino alla Esposizione Italiana di Arte Decorativa a Stoccolma (1920).[22] I tessuti abruzzesi esposti in Svezia destarono molta sorpresa all'estero e il successo della mostra generò anche in Italia una fortissima eco tanto da incoraggiare l'architetto Marcello Piacentini a dedicare tre sale della Biennale romana del 1921 all'arte 'rustica'.[23] Il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, nato dalla mostra del 1911, conserva alcuni *tappeti* provenienti da Pescocostanzo, datati al XVIII secolo.[24] Questi splendidi manufatti, insieme a quelli esposti nella mostra *Tessere è Arte*, bene si prestano a illustrare le caratteristiche salienti di una produzione così peculiare.

Solitamente si parla di *tappeti*, ma nella maggioranza dei casi non si tratta di tappeti da pavimento, ma di bancali,[25] coperte da letto o da tavolo che non era raro fossero appesi anche alle pareti. Una leggenda, riportata da più fonti, vuole che la peculiare tecnica di esecuzione di questi *tappeti*, così come alcuni loro motivi decorativi, siano stati introdotti a Pescocostanzo da alcune schiave turche o cipriote intorno a 1600.[26] Le stesse fonti tuttavia pongono l'accento su come abbiano raccolto una leggenda, difficilmente dimostrabile attraverso fonti scritte o lo stesso studio di manufatti più antichi che, probabilmente, potrebbero risalire al XVI secolo se non addirittura prima. Solo Albert Sautier propone una base di riferimento su cui poggiare una possibile verosimiglianza della leggenda: il confronto con un tessuto della Collezione Sangiorgi,[27] datato al XVI secolo e realizzato con la tecnica ad arazzo, attribuito ad un anonimo tessitore immigrato a Pescocostanzo dalle Fiandre o dall'Oriente. Il tessitore si sarebbe ispirato ai motivi decorativi locali, restituendoli nella tecnica di tessitura a lui familiare; Sautier infatti esclude l'ipotesi di un antico centro di produzione di arazzi in Abruzzo. Il tessuto riportato dallo studioso[28] presenta un decoro a bande trasversali di vari colori alternate a bande decorate con "aquile bicipiti, teste di cherubini alati, draghi, vasi, uomini selvaggi ed altri motivi prettamente araldici che (...) formano una parte essenziale della decorazione delle più antiche coperte di Pescocostanzo".[29] La leggenda riportata in letteratura è in parte ritenuta verosimile anche da Italo Picini, il quale propende infatti per un'ipotesi che non esclude l'apporto di contatti dei pescolani con i nuclei etnici orientali lungo la fascia adriatica - facilitati dal periodico trasferimento delle greggi e dei loro possidenti nella Puglia in occasione della transumanza ma parimenti include gli importanti rapporti che Pescocostanzo ebbe per secoli con la Toscana, l'Umbria e Montecassino per il commercio della lana. Anche in quest'ultimo centro inoltre, luogo d'affluenza di ogni forma d'arte, fu decisivo l'apporto di maestranze lombarde.[30]

Arazzo, fine XVI - inizio XVII secolo in Sautier 1924, tav. I

Picini quindi propende per un'ipotesi che vede il determinarsi a Pescocostanzo di una particolare *koiné* culturale che avrebbe portato alla fioritura 'spontanea' dell'artigianato e del tessuto artistico locale, nel quale gli inverni estremamente rigidi e la solitudine in cui erano confinate le donne nei mesi invernali (quando gli uomini erano con le greggi nei luoghi deputati alla transumanza) hanno sicuramente favorito il raccoglimento e il dedicarsi ai lavori di grande pazienza e perizia tecnica.[31] Gli studi in corso stanno raccogliendo informazioni tecniche, storiche e archivistiche che, ci auguriamo, apportino presto nuovi elementi che possano fornire riferimenti concreti alle ipotesi, formulante fino ad oggi, sull'origine dell'arte della tessitura artistica a Pescocostanzo.

Ciò su cui tutte le fonti concordano è la produzione di questi manufatti da parte delle donne abbienti del ricco centro montano che tessevano per decorare le sale dei propri palazzi e arricchire la dote delle proprie figlie.

A Pescocostanzo sono stati realizzati tessuti che riportano un decoro complesso attraverso l'uso di varie tecniche,[32] ma il *tappeto* tradizionale è stato prodotto solo attraverso una tecnica di tessitura che è stata accostata da Albert Sautier a quella dei tappeti caucasici, detti Soumak.[33] In realtà, le due tipologie presentano analogie solo nella resa estetica. La tecnica utilizzata dalle tessitrici pescolane, largamente impiegata nell'intero bacino del mediterraneo, prevede l'impiego di una trama di fondo che viene alternata ad un'altra trama descritta in letteratura come *gittata*, vale a dire supplementare, utilizzata localmente (come nei tessuti spolinati o broccati) e non da cimosa a cimosa. Questa trama supplementare è destinata alla formazione del decoro e solitamente è costituita da fili di diversi colori: fra una trama di fondo e la successiva, per il cui inserimento si utilizza la navetta, si inseriscono

le trame supplementari di vari colori, selezionando a mano i fili di ordito interessati secondo il disegno prestabilito. Terminato il passaggio d'opera delle trame supplementari si passa la navetta con la trama di fondo e si riprendono i filati colorati per continuare la formazione del decoro. I fili colorati delle trame supplementari non sono recisi durante il lavoro, ma si lasciano pendere sul retro del *tappeto* e si riprendono ogni qual volta il disegno lo esige. Questo spiega perché i fili che formano il disegno corrono, sul rovescio, paralleli ai fili della trama di fondo o a quelli dell'ordito. Le prime carte tecniche in nostro possesso, con le indicazioni per la realizzazione del disegno, sono quelle realizzate da Italo Picini tra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo scorso, come s'illustrerà più avanti. Verosimilmente, come anche lo stesso Picini ipotizza,[34] le tessitrici del passato non basavano la realizzazione dei loro lavori su carte tecniche vere e proprie quanto sull'osservazione diretta di manufatti realizzati in precedenza, tramandando di generazione in generazione l'antica cultura e sapienza tecnica, partendo dai processi di filatura e tintura dei filati per giungere infine alla tessitura.
Il telaio orizzontale tradizionale[35] non permetteva la produzione di tessuti larghi più di 90/100 centimetri (solo 60 per i manufatti più antichi) e i *tappeti* di larghezza maggiore sono sempre composti da due teli.[36] Nell'archivio di Maria D'Eramo, ultima tessitrice in possesso della tradizione tessile e tintoria pescolana di cui si parlerà più avanti, è stata trovata una lettera in cui la tessitrice fornisce indicazioni relative ai telai più moderni per i quali si arriva ad una larghezza massima di 2 metri, consentendo la tessitura di tappeti larghi solitamente non più di 120-130 centimetri.[37] Nella stessa lettera si accenna anche ai materiali di cui il telaio era costituito: principalmente cerro con alcune parti in faggio.

Per quanto riguarda gli schemi compositivi, una soluzione comune è quella che prevede la divisione del campo del *tappeto* da parte di un reticolato a maglie geometriche che possono essere di forma

Tessuto artistico,
Pescocostanzo, XVIII secolo,
in Sautier 1924, tav. IX

Tessuto artistico,
Pescocostanzo, XIX secolo,
in Balzano 1913, tav. 221

romboidale, circolare e polilobata. Nel primo caso una maglia a rombi decorati divide la superficie in un reticolato costituito da bordure sottili, realizzate per lo più con motivi geometrici, all'interno dei quali sono incorniciate varie figure. E' questo il caso di uno dei *tappeti* esposti nella Mostra di Etnografia Italiana del 1911 e oggi conservati presso il Museo delle Tradizioni Popolari di Roma, ma anche di uno dei tessuti più antichi presenti in mostra datato, come il precedente, al XVIII secolo e di proprietà del Comune di Pescocostanzo. Tra le figure incorniciate troviamo il centauro, l'albero della vita, il drago, l'unicorno, il leone, l'ariete, l'aquila, il grifone, il pavone e altri animali stilizzati con, spesso, la sirena bicaudata, l'aquila bi/tricipite, l'*agnus dei* in posizione centrale. Tra i motivi decorativi che costituiscono le bordure dei reticolati geometrici troviamo la svastica, la ruota solare, le forme geometriche e ad "S".[38]

La seconda tipologia di maglia geometrica, quella circolare, è molto meno comune della precedente e probabilmente più tarda. Essa raccoglie, entro maglie circolari all'esterno e ottagonali all'interno, animali restituiti con maggior naturalismo, tra questi: la giraffa, l'elefante con una torre sul dorso, l'oca, il leone, l'orso, la civetta, la scimmia, la cicogna, uccelli, il cane, l'ariete, il pavone, lo stambecco, il camoscio e altri ancora. Esempi di questa tipologia di *tappeti* sono noti solo in letteratura[39] e costituiscono una produzione databile con probabilità al XIX secolo. E' stata una sorpresa trovare una citazione puntuale da uno di essi, nell'animale specifico identificabile verosimilmente con un camoscio, nell'unico lavoro giovanile di Maria D'Eramo sopravvissuto alle devastazioni della seconda guerra mondiale.[40]

Nella terza tipologia di maglia geometrica attraverso cui si articola l'intera superficie del *tappeto*, una fitta maglia polilobata di colore bianco incornicia elementi decorativi geometrici e figurativi (albero della vita, animali affrontati e ribaltati specularmente).[41]

Esiste un secondo schema compositivo in cui la superficie si articola sempre in un reticolato di maglie, ma questa volta non strettamente geometriche bensì costituite da elementi vegetali di colore bianco che incorniciano il motivo decorativo della 'fontana d'amore' e altri animali reali e fantastici. E' il caso di uno dei due tappeti conservato presso il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.[42]

Uno degli elementi che caratterizzano fortemente la tradizione del tessuto artistico pescolano, come già accennato, è l'impiego di simboli e decori peculiari. Nel suo studio sull'arte tessile popolare in Italia, Adolfo De Carolis ravvede nei simboli e decori rintracciabili nella produzione nazionale, una possibile origine comune in una matrice "che noi chiamiamo orientale per intenderci" e approccia l'argomento dal punto di vista dei significati simbolici arcaici, ormai difficilmente decifrabili, presenti nei decori dei tessuti perugini, ma anche nei tessuti sardi e abruzzesi,[43] ipotizzando un verosimile significato simbolico anche nell'uso dei colori. L'approccio di De Carolis allo studio dei manufatti tessili 'popolari', attraverso la chiave del significato degli schemi compositivi, dei simboli e colori utilizzati, sembra oggi, anche alla luce della citata ricerca in corso, particolarmente interessante e si stanno conducendo studi anche in questa direzione. Come afferma De Carolis: "quante forme nell'arte classica, e numeri e proporzioni che sembrano solo composti per necessità decorativa, rese dall'uso inutili, non obbedivano a leggi che si debbono rintracciare nella religione esoterica e solo si possono svelare dalla conoscenza dei misteri! S'è voluto interpretare quasi magicamente alcune immagini delle *tovaglie uccellate* perugine, come l'albero della vita con le pigne dai molti frutti, ricordo dell'anima dalle molte rinascite o rincarnazioni. Perché solo nei motivi umbri? Con più ragione, nelle figurazioni sarde e in quelle abruzzesi".[44]

Tessuto artistico,
Pescocostanzo, XIX secolo,
collezione privata

Tessuto artistico,
Pescocostanzo, XVIII secolo,
in Sautier 1924, tav. XI

Tessuto artistico, Pescocostanzo, primo quarto del XX secolo.
Unico lavoro giovanile di Maria D'Eramo, sopravvissuto alle devastazioni della seconda guerra mondiale e oggi conservato dalle figlie della tessitrice. E' evidente la citazione puntuale del *tappeto* pubblicato da BALZANO 1913, tav. 221.

E' possibile riscontrare un terzo schema compositivo, in cui si ha un campo centrale ristretto e circoscritto da bordure molto larghe, costituite da elementi geometrici romboidali o polilobati decorati. Il campo centrale può presentare figure e motivi decorativi[45] o essere completamente vuoto. Al primo caso appartiene il frammento di bancale, datato al XVIII secolo, esposto presso il Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara. Il *tappeto* è stato tagliato a metà nel senso della larghezza ed è tessuto su uno splendido fondo blu, magnificamente conservato, ottenuto dalla polvere d'indaco. E' composto di due teli accostati e il campo centrale è dominato da due bellissimi e articolati alberi della vita, speculari nella disposizione ma diversi nella restituzione cromatica e nei particolari decorativi interni ed esterni all'albero stesso: piccoli uccelli, figure femminili, motivi geometrici. Il campo del *tappeto* intero doveva essere dominato da un rettangolo più piccolo posto al centro, a sua volta articolato dalla divisione geometrica dello spazio, al cui interno si ritrovano i pavoni affrontati e ribaltati specularmente insieme a piccole decorazioni floreali. All'interno delle maglie romboidali della grande cornice ritroviamo invece: i draghi affrontati, disposti simmetricamente ai lati di un albero della vita stilizzato, e ribaltati specularmente; lo stesso albero della vita; i pavoni addorsati e piccoli decori floreali. Esternamente alla bordura è visibile il raffinato decoro 'a merletto', molto presente nei manufatti antichi.
Negli esemplari in cui il campo centrale è vuoto e l'ampia bordura che lo racchiude può essere costituita da maglie geometriche decorate, elementi floreali o ad 'S' accompagnati nella bordura interna e/o esterna dal delicato e caratteristico motivo 'a merletto'.[46]

Tessuto artistico,
Pescocostanzo, XVIII secolo,
Museo delle Genti d'Abruzzo,
Pescara

Vi sono infine gli schemi compositivi a bande orizzontali, con e senza bordura a maglie geometriche, o atipici vale a dire composizioni variamente articolate (spesso le più antiche).[47]

Alcuni *tappeti* presentano una caratteristica frangia realizzata con una tecnica diversa da quella della tessitura. Questa è solitamente costituita da più colori ritmicamente alternati ed è disposta lungo l'intero perimetro del manufatto.
Gli esemplari di *tappeto* più antichi conosciuti risalgono al XVII secolo,[48] ma i manufatti realizzati posteriormente continuano a riprodurre schemi e decori tradizionali.

La materia prima impiegata è, ovviamente, la lana di pecora per la trama di fondo e le trame supplementari. Nei tessuti che sono stati studiati e schedati nel corso della ricerca, l'ordito è sempre in lino o canapa. Sono state riscontrate anche altre interessanti caratteristiche sulla torsione dei filati di trama e ordito, ma si attende di ultimare lo studio in corso prima di trarre eventuali conclusioni.

Quanto ai colori anche Albert Sautier, già nel 1924, divideva i tessuti 'rustici' italiani in due categorie nettamente distinte: i manufatti realizzati prima o dopo l'introduzione dei coloranti sintetici.[49] Secondo lo studioso, l'introduzione di questi ultimi comporta, anche in Italia, l'avvio di una decadenza irreparabile non soltanto per la qualità dei colori, ma anche per la corruzione del gusto nella composizione cromatica. "Il male maggiore fu l'abbandono dei metodi antichissimi di tintura a base di colori organici, che poi vennero completamente dimenticati. E questa (...) una delle più gravi difficoltà che si oppongono alla ripresa dell'arte rustica in Italia."[50] Non possiamo non essere d'accordo e *TessArt'è*, con il corso di formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo e l'opera di divulgazione condotta soprattutto attraverso la mostra *Tessere è Arte*, ha voluto riportare fortemente l'attenzione sull'importanza del connubio imprescindibile e indivisibile tra tintura e tessitura tradizionali.

Tessuto artistico,
Pescocostanzo, XVIII secolo,
collezione privata

Il colore del fondo dei *tappeti* di Pescocostanzo era prevalentemente blu o marrone, ma si trovano anche fondi di colore rosso e più raramente bianco. Quest'ultimo colore domina invece nel disegno, accanto al verde, giallo, blu e rosso. I sapienti accostamenti e l'uso di materie coloranti naturali creano degli accordi cromatici dalle tonalità calde[51] e nei tappeti più antichi (XVII secolo) il cromatismo si basava generalmente su un accordo di tinte limitate gialle, azzurre e rosse. Colori quali il viola, l'arancio, il verde bottiglia, il nero o il giallo intenso, il rosso vino si trovano a partire dal XVIII secolo.[52] Per le materie coloranti più comunemente impiegate in Abruzzo si rimanda al saggio di Rosella Cilano nel presente volume. Purtroppo tutte le conoscenze locali sulle materie coloranti, ricette e tecniche in campo tintorio sono andate completamente perdute.

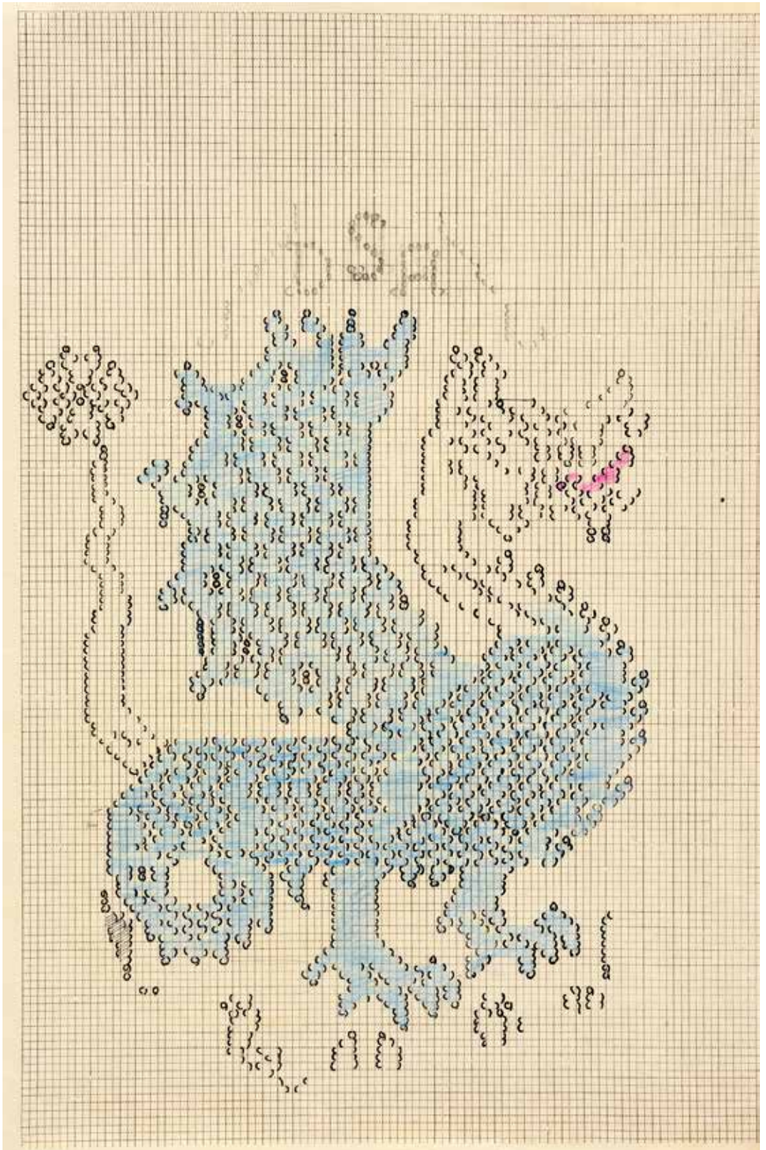
Italo Picini e Maria D'Eramo

Negli anni dell'immediato dopoguerra Italo Picini, nato nel 1920, Maestro d'Arte e docente di Decorazione Pittorica e Disegno Ornato presso l'Istituto d'arte G. Mazara di Sulmona, ebbe la felice intuizione di rinnovare i contenuti di alcune materie scolastiche, in risonanza con i contemporanei canoni estetici e funzionali dell'architettura razionalista contemporanea. Nel 1953 egli prospettò al Consiglio dei docenti la necessità di sostituire gli insegnamenti di cui era titolare con altri che avessero un'antica tradizione sul territorio, come la tessitura artistica di Pescocostanzo e le ceramiche di Anversa. La proposta fu accolta e inviata al Ministero della Pubblica Istruzione. La pratica giunse sulla scrivania della Direzione Generale Istruzione Artistica il cui dirigente, Ilario Santirocco, era originario di Pescocostanzo. Si ottenne così, nel 1955, l'autorizzazione all'istituzione delle Sezioni di Arte della Tessitura e della Ceramica. La direzione della Sezione di Arte della Tessitura fu affidata a Italo Picini con l'insegnamento del disegno professionale.

Su indicazione di Ilario Santirocco fu poi assunta Maria D'Eramo di Pescocostanzo, già distintasi alla mostra nazionale del tessile e dei tappeti svoltasi a Roma nel 1938,[53] per l'insegnamento della tessitura.
I primi tempi di avviamento della Sezione furono piuttosto difficili a causa della mancanza di tessuti artistici antichi sul territorio. Italo Picini fece molte ricerche presso la Biblioteca Nazionale di Chieti, l'Archivio Fotografico di Stato e il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, ma solo quando fu possibile osservare dal vero un esemplare antico si riuscì a riavviare una produzione. Il primo tessuto antico che Picini, insieme a Maria D'Eramo, poté osservare direttamente fu un esemplare di proprietà del Barone Filippo De Capite di Pescocostanzo e conservato nella sua casa di Sulmona. Poter studiare un tessuto dal vero, analizzandone la struttura e la tecnica di tessitura fu, come racconta Picini, di fondamentale importanza. La Maestra D'Eramo ebbe così tra le mani un modello reale da studiare e copiare, affiancata da Italo Picini che elaborò contemporaneamente le prime carte tecniche che tradussero, in uno schema di facile comprensione e riproducibilità, i decori da realizzare.[54] Si tratta di disegni basati sulla convenzione delle carte tecniche utilizzate in tessitura: una carta quadrettata in cui i fili di ordito sono rappresentati in verticale e i fili di trama in orizzontale. Le carte tecniche di Picini riportano i disegni realizzati dalle sole trame supplementari evidenziando, per ciascun tratto da esse compiuto, i numeri di fili di ordito interessati al loro passaggio. Spesso, ma non sempre, le trame supplementari disegnate sono colorate con dei pastelli.[55]

Il primo *tappeto* realizzato nell'Istituto d'Arte di Sulmona fu inviato alla Mostra Internazionale dell'Artigianato Artistico di Bruxelles dove riscosse molto successo, attirando l'attenzione del Ministero della Pubblica Istruzione che decise di incrementare le attrezzature della Sezione con spese straordinarie.[56] Un *tappeto* realizzato dalla Maestra

In alto: Italo Picini e Maria D'Eramo. Seguono fotografie scattate presso la Sezione Arte della Tessitura dell'Istituto d'Arte G. Mazara di Sulmona negli anni 1955-60 e presso il laboratorio privato di Italo Picini a Palazzo Tabassi negli anni immediatamente successivi (ultima foto in basso a destra e nella pagina affianco).



Carte tecniche realizzate da Italo Picini, anni Sessanta del XX secolo, conservate presso il suo archivio privato.

/ La Tradizione

D'Eramo fu invece inviato alla XI Triennale di Milano e anch'esso riscosse molti consensi da parte della curatrice Emma Calderini e del pubblico.[57]

Maria D'eramo, nata nel 1916, fu avviata alla tessitura intorno ai dodici anni da una delle ultime tessitrici pescolane, Rosa Calabrese Tollis presso cui fece un apprendistato di pochi mesi.[58]

Negli anni immediatamente precedenti si era compiuto un tentativo di riavviare una manifattura di *tappeti* a Pescocostanzo. Emidio Agostinone e Italo De Sanctis, entusiasti dei 'tappeti rustici' abruzzesi pubblicati da Albert Sautier nel 1922, fecero una ricognizione capillare sul territorio abruzzese con lo scopo di trovare nuovi esemplari da esporre in occasione della Prima Mostra delle Arti Decorative di Monza del 1923. Con molte difficoltà trovarono soltanto pochissimi esemplari antichi che esposero nella Sezione regionale abruzzese, confermando come già in quegli anni non esistesse più una produzione contemporanea di tessuti artistici. Il successo e gli apprezzamenti per i tessuti esposti fu tale (tutti gli esemplari furono venduti) che incoraggiarono Agostinone e De Sanctis a proseguire nella loro ricerca e, soprattutto, nell'intento di far 'rinascere' l'arte del *tappeto.* Riuscirono, entro l'anno successivo, a convertire una cooperativa di consumo, nata durante gli anni della prima guerra mondiale, in una cooperativa ribattezzata La Promotrice, dedicata alla rinascita delle arti popolari in Abruzzo e Molise. I lavori si concentrarono dapprima sul recupero degli antichi saperi legati alla tintura naturale, anch'essa quasi completamenti perduti. Si procedette con grande difficoltà, consultando libri antichi, intervistando le persone più anziane fino al raggiungimento di una buona serie di ricette i cui colori furono provati per la solidità alla luce. Agostinone racconta come a questi lavori parteciparono molti uomini e donne, senza riportarne purtroppo i nomi. Più complicato fu trovare una tessitrice e dopo

lunghe ricerche ne fu scoperta una a Pescocostanzo. Qui La Promotrice fondò una Scuola del tappeto abruzzese dotata di un telaio e sette allievi (sei ragazze e un ragazzo).[59] Di questa scuola, oltre alle informazioni riportate da Agostinone, non sono state trovate altre notizie al momento né sappiamo che destino abbia avuto. Ci auguriamo che la ricerca in corso faccia luce anche su questo importante aspetto.
E' tuttavia molto plausibile che la tessitrice cui fa riferimento Agostinone sia proprio Rosa Calabrese Tollis presso cui Maria D'Eramo fece il suo primo apprendistato. Dalle poche informazioni lasciate da quest'ultima sappiamo che, in pochi mesi di scuola, ella apprese solo i rudimenti della tessitura,[60] ma sicuramente avrà recepito anche informazioni relative alla colorazione naturale. Un sicuro vantaggio fu per lei il patrimonio di conoscenze trasmessole dalla madre Giuseppina, valente ostetrica ed esperta erborista che la introdusse a una profonda conoscenza delle erbe. I primi lavori eseguiti dalla giovane Maria furono due bisacce da sella, destinate agli uomini della sua famiglia, decorate con disegni geometrici e figure di animali.[61]
Seguirono gli anni della guerra che provarono duramente l'intera comunità di Pescocostanzo e la stessa famiglia di Maria D'Eramo, che fu costretta allo sfollamento. La maggior parte delle abitazioni furono saccheggiate e, come accennato in precedenza, poco a nulla sopravvisse o non venne trafugato.

Quando nel 1955 arrivò la convocazione per l'insegnamento nella nuova sezione di Arte della Tessitura, la D'Eramo lasciò l'azienda armentizia di famiglia, trasferendosi a Sulmona con i quattro figli. Sappiamo dalle figlie che Maria fu un'ottima tessitrice ma anche un esperto tintore.[62] Purtroppo nessuna delle sue allieve né tantomeno la figlia Elvira Trozzi, diplomata della Sezione di Arte della Tessitura sotto la guida della madre, ha raccolto i suoi saperi sulla colorazione naturale. Ciò è piuttosto singolare perché nella Sezione si praticava anche la

tintura naturale, soprattutto quando si voleva dare una 'patina' antica, più calda, ai colori della chimica.[63] Nei lavori eseguiti per se stessa tuttavia o in quelli realizzati dalla figlia Elvira al di fuori della scuola, le lane utilizzate erano sempre tinte con materie coloranti naturali e Maria D'Eramo curava personalmente anche la torsione dei filati da utilizzare per la trama del fondo e le trame supplementari. Nelle analisi tecniche dei tessuti schedati fino ad oggi nell'ambito della ricerca, si è riscontrato che la torsione fatta applicare da D'Eramo presso il lanificio Recchione di Sulmona[64] è identica a quella riscontrata nei manufatti antichi. Nei lavori eseguiti privatamente da Maria D'Eramo e dalla figlia è sempre riscontrabile una maggiore fedeltà alla tradizione antica rispetto ai lavori realizzati presso l'Istituto d'Arte; fedeltà nella scelta e restituzione dei decori, nella tecnica di esecuzione e nei raffinati cromatismi. In una intervista pubblicata nel 1958[65] D'Eramo racconta con grande efficacia il suo profondo legame con la tradizione: "Nella fabbricazione industriale scompare la personalità di chi lavora (…). Nella lavorazione artigiana, invece, al telaio che mettiamo in azione trasfondiamo l'anima, così, naturalmente. (…) i movimenti sincroni ed alternati generano la tensione muscolare e psichica di chi fa opera divina di creazione. C'è di più: i disegni e i colori che noi riproduciamo nei tappeti sono gli stessi disegni, i medesimi colori che vediamo nelle cose che ci circondano, nelle cose che da secoli appartengono al nostro patrimonio artistico, ma anche e soprattutto alla vita d'ogni giorno, quella del passato, rievocata, quella del presente, sofferta …".

In mostra sono presenti alcuni lavori di Elvira Trozzi, realizzati in collaborazione con la madre. In essi si possono notare, come già sottolineato, una tecnica di esecuzione più vicina agli esemplari antichi oltre che schemi compositivi, decori e cromatismi non presenti nella produzione diretta da Italo Picini. Come raccontato da Elvira, i cui lavori sono stati esposti in varie mostre,[66] le trame di fondo dei suoi

tessuti sono state tinte con colori chimici, ma le trame supplementari sono state curate personalmente dalla madre nella torsione e nella tintura con materie coloranti naturali. Così come le tradizionali frange presenti su alcuni lavori di Elvira, realizzate anch'esse da Maria D'Eramo. Nei lavori personali di quest'ultima, infatti, non manca mai la frangia a colori alternati.
Italo Picini, di fronte ai manufatti più antichi esposti nella mostra *Tessere è Arte,* in cui la frangia è presente, ha espresso sorpresa per la sua bellezza e armonia, raccontando come avesse impedito alla Maestra D'Eramo di insegnarne l'esecuzione alle allieve, essendo interessato ad una maggiore essenzialità nei lavori da lui diretti in quegli anni. Ha ammesso, con rammarico, che forse sarebbe stato un bene consentirle di trasmettere questa tecnica.

E' tuttavia innegabile che la collaborazione tra Maria D'Eramo e un artista poliedrico e geniale come Italo Picini abbia consentito alla tessitura artistica abruzzese di rivivere ancora per un ventennio, tra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo scorso, per poi spegnersi di nuovo. In quegli anni sono stati prodotti numerosi *tappeti* presso l'Istituto d'Arte di Sulmona e lo studio privato di Italo Picini, aperto nel 1961, presso Palazzo Tabassi a Sulmona. Di questa vasta produzione restano quattordici tessuti oggi di proprietà dell'Istituto d'Arte, visibili per la prima volta al pubblico nella mostra *Tessere è Arte* presso la sede dell'Abbazia di Santo Spirito al Morrone di Sulmona, e gli otto manufatti prodotti presso lo studio privato di Picini, oggi di proprietà del Comune di Pescocostanzo, anch'essi in mostra e solitamente esposti presso il locale Museo dell'Artigianato Artistico. I *tappeti* prodotti presso lo studio privato di Palazzo Tabassi furono eseguiti dalle prime allieve diplomate dell'Istituto d'Arte e da altre ragazze espressamente formate da Picini. I lavori realizzati in questa sede e diretti personalmente dal Professore, come da lui stesso sottolineato, non sono da intendersi

come copie ma creazioni, in cui il lavoro del cartonista si impone per concezione e progettazione: per questo tutti i manufatti recano in basso la sua firma mentre le iniziali delle tessitrici sono inserite tra i motivi decorativi.[67] I *tappeti* prodotti dallo studio privato hanno partecipato, fin dal 1962, a numerose mostre e concorsi nazionali e internazionali, tra cui la mostra *Abruzzo in USA* a New York nel1989,[68] attirando l'attenzione della stampa nazionale.[69]

Non si può non concludere questo breve scritto senza esprimere il più sincero e affettuoso ringraziamento a questi due testimoni della memoria, profondamente diversi eppure tanto complementari, senza i quali *TessArt'è*, e tutto ciò che da questo progetto potrà nascere e rifiorire, non ci sarebbe mai stato.

Erika D'Arcangelo

NOTE AL TESTO

[1] Tra i centri manifatturieri di tessuti storicamente rilevanti in Italia ricordiamo Palermo, Lucca, Firenze, Genova, Milano, Venezia e la Real Colonia Serica di San Leucio. Per un approfondimento si veda: D. Devoti, *Il tessuto in Europa*, Milano, 1974. Una puntuale rassegna delle manifatture tessili attive in Italia dal XV al XX è reperibile in: M. Carmignani, *Manifatture dal XV al XX secolo*, in *Tessuti Ricami e Merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005, pp. 332-342.

[2] Joseph Marie Jacquard presentò la sua macchina per la fabbricazione di tessuti operati all'Esposition des Produit de l'Industrie National di Parigi del 1801. L'applicazione della sua invenzione al telaio manuale e le successive modifiche rivoluzioneranno l'intero settore tessile. L'invenzione consisteva in uno strumento semplice ed ingegnoso per la selezione dei fili di ordito interessati alla formazione del disegno, costituito da una serie di cartoni forati, nei quali veniva tradotto il disegno, collegati con uncini ai fili di ordito. Lo strumento era azionato, a differenza di quanto accadeva prima, da un solo operaio, il tessitore. Cfr. E. Bazzani, *Il XIX secolo: i tessuti di seta al telaio Jacquard*, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena*, Bologna 1985, pp. 83-102; R. Adrosko, *The invention of the Jacquard mechanism*, in 'Bulletin du CIETA', nn. 55-56, 1982, pp. 89-117.

[3] Si rimanda a: A. Gandolfi, E. Gennaro, A. Severini, *Il ciclo di produzione e la lavorazione del lino a Bucchianico. Tecniche ed aspetti economico-sociali*, Museo delle Genti d'Abruzzo, Quaderno n. 10, Pescara 1984.

[4] Si rimanda a: G. Didomenicantonio (a cura di), *La canapa in Valvibrata*, Teramo 1988.

[5] Con la lana abruzzese di buona qualità i tessitori fiorentini produssero dei panni chiamati "alla francesca", ad imitazione dei panni prodotti nelle Fiandre, detti *franceschi* per la *via francigena* percorsa dai mercanti nei loro viaggi. *Penne: Il telaio a mano, dalla tradizione all'Arazzeria Pennese*, Penne 2008, pag. 32.

[6] I legami tra Abruzzo e Firenze furono potenziati da Margherita d'Austria e le già note fiere di Lanciano acquistarono sempre più importanza. *Penne: Il telaio a mano*, cit., pag. 18.

[7] I villaggi montani di Scanno, nell'area peligna e di Santo Stefano di Sessanio e Carapelle Calvisio, sulle pendici meridionali del Gran Sasso, si erano specializzati in questa forma di allevamento e nella selezione di ovini con vello scuro. Mentre i panni carfagni erano prodotti a L'aquila, Atri, Leonessa, Pietracamela. Cfr. A. Manzi, *La tradizione della tintura vegetale in Abruzzo,* in *Quaderno n. 4. Per erbe e per tinture nel Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga*, Milano 2008, pag. 110; *Penne: Il telaio a mano*, cit., pag. 32.

[8] La seta abruzzese fu importata a Firenze per tutto il XV secolo su richiesta di molti setaioli per la tessitura di drappi pregiati. *Penne: Il telaio a mano*, cit., pag. 18.

[9] *Ivi.* Erano pregiate le sete di Sulmona, Caramanico, Penne, Pacentro.

[10] Cfr: V. Balzano, *L'Arte Abruzzese*, Bergamo 1910, pag. 154; *Jacquard. Pagine di Cultura Tessile*, n. 67, 2011.

[11] Altri centri montani, celebri per la produzione di tessuti artistici erano presenti negli antichi mandamenti (circoscrizioni amministrative) di Pizzoli e Barisciano. Cfr. E. Agostinone *La rinascita del tappeto abruzzese,* 'Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise', annata 1925, pag 83. A questi va aggiunto Castel di Sangro. Cfr. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, Milano 1924, pag. 23.

[12] L'informazione si deve all'antiquario Alberto Boralevi di Firenze.

[13] Per la storia e il prezioso patrimonio d'arte della città si rimanda al volume: *Pescocostanzo. Città d'arte sugli appennini,* Pescara 1992.

[14] Il 3 dicembre 1898 fu fondata a Bologna la *Aemilia Ars*, una società per azioni avente come fine il rinnovamento e lo sviluppo delle arti decorative. Il nome della società tuttavia sarà reso celebre e rimarrà fondamentalmente legato alla produzione di ricami e merletti. La Contessa Lina Bianconcini Cavazza (moglie di Francesco, presidente della società) aveva raccolto negli anni precedenti antiche trine rinascimentali provenienti dalle diverse regioni italiane e aveva deciso di promuoverne la riproduzione affidando il lavoro a donne della città di Bologna e provincia. Cfr. E. Farioli, *L'Aemilia Ars: alcune precisazioni*, in *Alfonso Rubbiani: i Veri e i Falsi storici*, catalogo della mostra a cura di F. Solimi e M. Dezzi Barbeschi, Bologna 1981.

[15] Elisa Ricci, moglie del celebre Senatore Corrado Ricci, è autrice di numerose monografie ed articoli dedicati ai merletti antichi sia di tradizione aulica che popolare. E' stata sicuramente la più grande studiosa in materia. Tra i suoi lavori più importanti: E. Ricci, *Industrie femminili: i lavori delle nostre contadine*, 'Emporium', n. 138, febbraio 1914, pp. 120-132; E. Ricci, *Arte applicata, gli antichi libretti di modelli in Italia*, 'Emporium', n. 194, febbraio 1911, pp. 121-131; E. Ricci, *Trine italiane*, Bergamo 1916-1918; *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze 1925; *Merletti e ricami della Aemilia Ars*, Milano 1929; *Antiche trine italiane raccolte e ordinate da Elisa Ricci. Trine ad ago*, Bergamo sa.

[16] Cfr. R. Patini, *Le industrie femminili italiane: i merletti di Pescocostanzo*, 'Emporium', n. 125, maggio 1905, pp. 389-401; I. De Bonis, *Intorno ai merletti abruzzesi: conferenza letta il 29 ottobre 1905 nel Teatro Marrucino di Chieti per invito del Comitato della mostra di arte antica abruzzese; e il 28 aprile 1906 in Aquila per invito della dante Alighieri*, Napoli 1906.

[17] Cfr. *I Merletti Aquilani e la mostra etnografica di Piazza D'Armi*,'Roma: Rassegna illustrata della Esposizione del 1911', anno II, fasc. IX, maggio 1911; L. Serra, *Merletti Aquilani*, 'Emporium', n. 199, luglio 1912, pp. 75-79.

[18] V. Balzano, *Peasant art in the Abruzzi*, in 'The Studio', 1913, pp. 9 16; A. De Carolis, *Arte tessile popolare*, Roma 1921; A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit.
[20] E' stata appositamente redatta una scheda di catalogazione che include anche l'analisi tecnica del tessuto secondo le indicazioni del CIETA (Centre Internationale d'Etude des Textiles Anciens).
[21] La mostra del 1905 fu la quarta del suo genere in Italia. Negli anni precedenti erano state allestite mostre di carattere regionale a Como, Ravenna e Siena, ma quella di Chieti che ebbe luogo nel palazzo del municipio - differisce da esse perché i manufatti presentati erano in gran parte sconosciuti al pubblico italiano e straniero. Cfr. 'Mostra d'Arte Antica Abruzzese- Bollettino', n. 1, Chieti 21 maggio 1905; P. Piccirilli, *La Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, lettera a G. Pannella, 'Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti', anno XXI, fascilo V, 1906, pp. 261-269; P. Piccirilli, *La Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, lettera a G. Pannella, 'Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti', anno XXVI, fascicolo VII, 1911, pp. 345-362. Per un elenco dei manufatti tessili esposti e degli espositori si veda il *Catalogo generale della Mostra d'arte antica Abruzzese in Chieti, 10 giugno- 3 ottobre 1905*, Chieti 1905, pp. 171-187.
[22] *Catalogo della mostra di etnografia italiana in Piazza d'Armi*, Bergamo 1911.
[23] Cfr. *Catalogo dei ricami per la Mostra d'arte italiana decorativa di Stoccolma: autunno 1920*, Pesaro 1920. Un tappeto di Pescocostanzo è conservato presso il museo cittadino di Göteborg: I. Picini, *La tessitura artistica Abruzzese*, Castelli 2012, pag 13.
[24] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., pag. 9. Cfr. *Catalogo della prima biennale romana: esposizione nazionale di Belle Arti nel cinquantenario della capitale*, Roma 1921.
[25] Cfr. P. Ponchio, *Tappeti arazzi e tessuti decorativi* in *Pescocostanzo. Città d'arte,* cit., figure 350 e 352, pp. 237-38; A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavole IX, X; I. Picini, *La tessitura artistica*, cit., pag. 15, 18 e 20.
[26] Vedi G. Finamore, *Vocabolario dell'uso abruzzese,* Bologna 1893, pag. 141: "bangale = tappeto per coprire le tavole (Una volta con molta arte se ne tessevano, specialmente nei comuni dell'Aquilano e tuttora se ne vedono) = telo di lana, pannello per coprire il pane perché lieviti."
[27] V. Balzano, *Peasant art*, cit. pp.12-13: A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., pag. 12.
Gli scritti di Balzano e Sautier sono tra i primi registrabili sull'argomento. P. Piccirilli nel suo articolo del 1906 fornisce pochissimi elementi di sua conoscenza sui tappeti di Pescocostanzo ed accenna ad "un intendente della materia, che promette di fare la storia di questa originalissima produzione": Piccirilli, *La Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, cit., pag. 261.
[28] Giorgio Sangiorgi, la cui galleria era a palazzo Ripetta a Roma, è stato tra i più importanti antiquari del secolo scorso in campo tessile. I tessuti della sua collezione, diverse centinaia di pezzi, sono stati esposti nella mostra etnografica romana del 1911 in due sale contigue di Castel Sant'Angelo (cfr. A. Munõz, *La mostra di Castel Sant'Angelo e la collezione di stoffe di Giorgio Sangiorgi* in 'Rassegna illustrata dell'Esposizione del 1911, anno II, fasc. IX, maggio 1911). Nel 1937 Sangiorgi fu incaricato dal governo italiano, insieme ad Adolph Loewi, altro grande e autorevole antiquario di quegli anni, di oraganizzare l'esposizione romana dedicata *all'Antico Tessuto d'Arte Italiano* (cfr. L. Serra, *La mostra dell'antico tessuto d'arte italiano*, Roma 1937). Sangiorgi ha lasciato inoltre alcuni contributi alla letteratura specialistica tra cui ricordiamo: A. Sangiorgi, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano Roma, 1926; A Sangiorgi, *Diario estetico*, Milano 1939.
[29] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavola I
[30] *Ibidem*, pag. 12. L'autore parla di tessuto uso *Karamania* (arazzo 'doblue face'). Il termine *Karamania* deriva dalla città turca di Karaman, nella provincia di Konia.
[31] I. Picini, *La tessitura artistica*, cit., pag. 9.
[32] Cfr. P. Ponchio, *Tappeti, arazzi e tessuti decorativi* cit., pag. 242 e P. Ponchio, *Historical background on the Pescocostanzo rugs*, in *Internationale Konferenz für orientteppiche vorträge – posterssessions*, Ambrug Berlin, 1993, p. 185.
[33] Arazzo e tecniche miste: Cfr. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavola I. e XXIII b e P. Ponchio, *Tappeti, arazzi e tessuti decorativi* cit. figura 355 pag. 239; pezzi di stoffa cuciti su tela (*La presa di Toria*): A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit. pag. 13 e P. Ponchio, *Tappeti, arazzi e tessuti decorativi* cit. figura 357, pag. 240.
[34] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., pag. 16; cfr. P. Toschi, *Pagine Abruzzesi*, L'Aquila 1970, pag. 10; P. Toschi *Un artigianato che va scomparendo. Tappeti rustici italiani*, Milano, 1949, pag. 762.
[35] Le informazioni attribuite a Italo Picini, riportate in questo scritto, sono tratte da una intervista fatta nel dicembre 2014, insieme alla Dott.ssa Adriana Gandolfi del Centro Regionale per i Beni Culturali dell'Abruzzo.
[36] Si tratta di un telaio orizzontale semplice, che tradizionalmente era formato da due massicci cavalletti sui quali erano fissate due assi verticali che reggevano due travi longitudinali; su queste poggiavano le aste di legno trasversali che sorreggevano i licci e il battente con il pettine. Il sollevamento e l'abbassamento dei licci era azionato da pedali che permettevano l'apertura del passo tra i fili di ordito per il passaggio della navetta che trasportava la trama di fondo; le trame supplementari invece si inserivano sollevando manualmente i fili di ordito interessati alla formazione del decoro.
[37] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., pag. 30.
[38] La lettera è datata 1 aprile 1987 ed è indirizzata a Paolo Ponchio. Vi sono contenute poche e sintetiche notizie sul telaio, la tecnica di tessitura e la colorazione naturale.
[39] Cfr. V. Balzano, *Peasant art*, cit., tavole 210 e 217; A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavole IX, X e XII.
[40] V. Balzano, *Peasant art*, cit., tavole 220 e 221. Nell'archivio fotografico di Italo Picini, è stata trovata anche una foto proveniente dal Gabinetto Fotografico dello Stato Neg.vo Serie E Engr. N° 1520.
[41] L'informazione si deve alle figlie di Maria D'Eramo, Elvira, Rita e Vania Trozzi. Le signore sono state intervistate nel luglio 2015 a Bazzano e Pescocostanzo. E' stata ritrovata anche la foto relativa al tappeto citato da D'Eramo nell'archivio di Italo Picini: vedi nota n. 39.
[42] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavola XVI.

[43] Cfr. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavola XI; V. Balzano, *Peasant art*, cit., tavole 211e 214; P. Ponchio, *Tappeti, arazzi e tessuti decorativi* cit., figura 350, pag. 237.
[44] A. De Carolis, *Arte tessile popolare,* Roma 1921, pp. 5-6.
[45] A. De Carolis, *Arte tessile popolare*, cit., pag. 6.
[46] Cfr. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavole XIV, XV, XVII e XVIII.
[47] Cfr. V. Balzano, *Peasant art*, cit., tavole 213, 215 e 218.
[48] V. Balzano, *Peasant art*, cit., tavola 212. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavola I, IV, V, XXII.
[49] A. Sautier riporta alcuni esemplari con una datazione anteriore, ma non riconducibile direttamente a Pescocostanzo quanto all'Abruzzo settentrionale: cfr. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit., tavole IV, V e VII.
[50] *Ibidem*, pp. 17-18.
[51] *Ivi.*
[52] Cfr. A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit, pag. 29; E. Doni, *I tratturi della lana*, cit., pag. 7; P. Toschi, *Un artigianato che va scomparendo. Tappeti rustici italiani*, cit.
[53] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, cit, pag. 18.
[54] Nell'archivio di Maria D'Eramo è conservato l'Atto di Notorietà del Comune di Pescocostanzo, datato al 28 giugno 1956, con cui si certifica la partecipazione della tessitrice alla mostra nazionale del tessile e dei tappeti svoltasi a Roma nell'anno 1938.
[55] Vedi nota 34.
[56] Nell'archivio di Italo Picini sono state catalogate e fotografate 68 carte tecniche di varie dimensioni.
[57] Picini, *La tessitura artistica*, cit., pp. 21-23.
[58] Nell'archivio di Maria D'eramo è stato trovato un articolo pubblicato nelle pagine della cronaca locale del quotidiano 'Il Tempo' del 6 settembre 1957. Nel testo sono riportati alcuni passi della lettera di ringraziamento, scritta da Emma Calderini a Maria D'Eramo: "Ho visto e ammirato il tappeto che con tanta buona volontà e bravura ha fatto per la Triennale. Ne sono fiera, perché per merito mio, prima di tutto abbiamo nella mostra un pezzo così bello. Si accetti tanta ammirazione e tanta gratitudine per il capolavoro fatto, opera di meritevole valore tecnico-artistico e opera di grande valore materiale, direi, in quanto, grazie a lei, il suo paese si è presentato magnificamente".
[59] L'informazione, insieme a molte altre, è riportata in un articolo pubblicato il 13 novembre 1958, su un quotidiano non identificabile, conservato nell'archivio di Maria D'Eramo. Di questo stesso articolo si è trovato il testo dattiloscritto che l'autore Rambaldo Galdieri, ha inviato a D'Eramo nel gennaio del 1958; cfr: M. G. Dipersia, *Tappeti tipici di Pescocostanzo. Due Collezioni* in I. Picini, *La tessitura artistica*, cit., pag. 26.
[60] E. Agostinone, *La rinascita del tappeto abruzzese*, cit., pp. 82-86. L'autore, citando il lavoro di Albert Sautier, fa riferimento alla prima edizione dell'opera, pubblicata nel 1922 (A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, Milano, 1922). L'autore pubblica anche la fotografia del primo tappeto realizzato da La Promotrice: *Ibidem* pag. 85.
[61] Cfr. note 40 e 58.
[62] Vedi nota 58.
[63] Vedi nota 40.
[64] In un documento non datato dell'archivio di Italo Picini è riportata una breve presentazione del laboratorio privato aperto dal Professore nel 1961, presso Palazzo Tabassi a Sulmona. Nello scritto è specificato: "Le lane fatte filare appositamente sono di pecora; i cartoni a colori vengono preparati da me. Le tinture impiegate sono per ora in parte naturali ed in parte chimiche, ma mi propongo di eliminare quelle chimiche e di usare soltanto le naturali secondo l'antica usanza."
[65] Vedi nota 40. Cfr. *Il compiacimento della Triennale al fiorente Istituto d'Arte G. Mazara*, Cronaca di Sulmona in 'Il Tempo', 25 agosto 1959, pag. 7.
[66] Vedi nota 58. Altri articoli conservati presso l'archivio di Maria D'Eramo e a lei dedicati sono: A. Mancini, *Maria, una storia tessuta sul tappeto*, in 'Il Messaggero', 18 febbraio 1998, pag. 15.
[67] Elvira Trozzi ha vinto la quarta edizione della mostra dell'artigianato a L'Aquila ed ha partecipato all'esposizione *Grafica Undici*, svoltasi a Pescocostanzo nel 1979.
[68] I. Picini, *La tessitura artistica*, cit., pag 52. In questa pagina l'autore riporta i nomi e le sigle delle tessitrici.
[69] Per l'elenco completo dei premi e delle esposizioni: I. Picini, *La tessitura artistica*, cit., pag. 56; cfr. *Ibidem*, pag. 27
Per l'elenco di tutti i quotidiani, periodici e pubblicazioni: *Ibidem*, pag. 57.

Rosella Cilano,
tinatura al tino con blu da guado *(Isatis Tinctoria L.)*

La Colorazione del tessile tradizionale abruzzese

La nobilitazione di fibre tessili pregiate come lana e seta, attraverso la colorazione naturale, costituisce una pratica antichissima. Trae le sue materie prime dal mondo della natura e risale alle origini dell'umanità. L'Abruzzo vanta una lunga e notevole tradizione nell'esercizio dell'arte tintoria legata all'utilizzo di piante e animali portatori di sostanze coloranti. Le prime notizie in merito sono di epoca classica, durante la quale è documentata l'esistenza di *Officinae purpurariae* nella città romana di *Castrum Truentinum,* posta alla foce del fiume Tronto. Vi si tingeva in rosso violaceo con una materia colorante ricavata da molluschi della famiglia dei muricidi, il cui umore, ossidando all'aria, generava sui tessuti il cosiddetto color porpora.[1] Già di notevole importanza in epoca medioevale, l'arte della tintura si sviluppò nella regione soprattutto tra il XVI e il XIX secolo, di pari passo con lo sviluppo della fiorente industria laniera e manifatturiera locale, per poi affievolirsi e divenire desueta come del resto ovunque a causa dell'avvento dei coloranti di sintesi che meglio rispondevano, per motivi economici e tecnici, alle esigenze produttive della sorgente industrializzazione tessile. All'abbandono dell'uso della colorazione naturale dei manufatti corrispose però anche la decadenza del mercato dell'artigianato artistico abruzzese, che Albert Sautier, nel suo saggio sui tappeti rustici italiani, fa risalire all'alterato equilibrio della composizione cromatica nei manufatti, oltre che alla scarsa qualità delle nuove colorazioni. L'autore infatti riscontra nei tappeti classici, unitamente a caratteristiche estetiche e tecniche di pregio, una sensibilità cromatica raffinata, attribuendola all'uso sapiente sui filati dei coloranti organici.[2] La sua tesi, basata sull'osservazione diretta di quelle cromie che ancora oggi si possono ammirare nelle

esposizioni museali regionali e nazionali, ci porta a considerare la loro natura che ne racchiude ed evidenzia le originali caratteristiche. [3]

Unica risorsa di colore sino alla fine del XIX secolo, al contrario dei coloranti di sintesi che ne presero il posto, i coloranti naturali non sono composti da un'unica molecola colorante, ma sono il risultato di una sinergia di più materie coloranti, spesso appartenenti a gruppi chimici diversi e di materie incolori o poco colorate, il cui processo di estrazione stesso genera una trasformazione in materia colorante. Da questa caratteristica peculiare deriva l'unicità dei colori naturali, le cui tonalità risultano calde, trasparenti, luminose e vibranti. E da essa deriva e si spiega anche la sopravvivenza nel tempo, accanto a quello di sintesi, di questo tipo di colorazione come 'colore altro' utilizzato soprattutto a fini artistici e conservativi che ne rivelano l'aspetto culturale, le qualità estetiche ed il valore simbolico. Proprio la sua sopravvivenza culturale ci pone di fronte alla necessità della riconsiderazione di questa importante risorsa, ai fini dell'individuazione di una destinazione d'uso dei coloranti naturali che - partendo dal riconoscimento del loro originale valore cromatico nel presente - si rivolga al futuro, riconoscendo anche alle piante tintorie il ruolo di agente conservatore della biodiversità, di risorsa rinnovabile e di fonte a cui attingere per una produzione di colore ecocompatibile.

Come gia accennato, l'arte dell'utilizzo delle piante tintorie in Abruzzo come del resto in tutto il bacino del Mediterraneo - affonda le sue radici nell'epoca classica, per poi svilupparsi in due direzioni, quella della tintura botanica, legata alle risorse locali e basata sulla conoscenza e l'utilizzo di piante spontanee, e quella della tintura su ampia scala, legata alla coltivazione e agli scambi commerciali di coloranti. Percorsi destinati ovunque a viaggiare paralleli, ma spesso anche ad intersecarsi, per cause storiche, economiche e politiche. [4]

La tintura con le piante spontanee, praticata in ambito

familiare, attingeva alle risorse territoriali, utilizzate a seconda della loro diffusione sul territorio. Si basava sull'impiego di procedimenti semplici e di ricette provenienti dalla tradizione orale; se ne ha notizia sin dall'epoca medioevale. Fra le piante più comunemente utilizzate, si possono identificare: *Carduus nutans L.*, cardo rosso *Cota tinctoria (L) J.Gay*, camomilla del tintore - *Cotinus coggygria Scop.*, scotano *Crocus sativus L.*, croco - *Fagus sylvatica L.*, faggio - *Fraxinus ornus L.*, orniello - *Galium verum L.*, caglio zolfino *Helichysum italicum (Roth) G. Don*, elicriso *Hypericum perforatum L.*, erba di san Giovanni *Juglans regia L.*, noce - *Osyris alba L.*, ginestrella comune - *Papaver rhoeas L.*, rosolaccio *Punica granatum L.*, melograno - *Prunus dulcis* (Mill) D. A. Webb, mandorlo *Rhamnus catharticus L.*, spincervino - *Rhus coriaria L.*, sommacco - *Rubia peregrina L.*, robbia selvatica *Sambucus niger L.*, sambuco - *Serratula tinctoria L.*, serratula. Alcune di queste, particolarmente apprezzate per le colorazioni che se ne potevano ricavare, furono anche oggetto di coltivazione e relativo commercio e costituirono la base della tintoria destinata al consumo locale e regionale, affiancate da altre piante tintorie di alto interesse commerciale, coltivate in loco e commerciate fra il XVI e XVII secolo nelle periodiche fiere come quelle di Lanciano, Sulmona, Avezzano, Aquila, Castel di Sangro. E' il caso di *Serratula tinctoria*, coltivata e commerciata nel XVIII secolo con il nome di frondicella, nella zona di Roccaraso.[5] Come pure di *Cota tinctoria*, conosciuta localmente con il nome di bustalmo, i cui capolini fioriti venivano utilizzati per tingere in un bel giallo caldo, molto solido.

Fra le piante che costituirono storicamente maggior oggetto di coltivazione in molte zone della regione, *Rubia tinctorum L.*, robbia del tintore, pianta erbacea perenne di origine persiana, diffusasi in tutto il bacino del Mediterraneo; da essa si ricavava una materia colorante la cui tecnica di estrazione era già nota agli Egizi e ai tintori dell'antica Roma.[6] L'alizarina, colorante rosso, virante verso il rosso-mattone, a causa dei numerosi tannini presenti nella radice della pianta, parte da

Matasse e gomitoli tinti nei laboratori di Tintura Naturale I del Corso di formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo, con alcuni colori della tradizione: mallo di noce *(Juglans regia L.)* per il marrone; radice di robbia del tintore *(Rubia tincotrum L.)* per il rosso; reseda luteola *(Reseda luteola L.)*, e camomilla del tintore *(Cota tinctoria (L) J.Gay)* per il giallo; indaco *(Indigofera tincotria L.)* e guado *(Isatis Tinctoria L.)* per il blu, reseda luteola e camomilla del tintore, sovra tinti con blu da indaco e da guado, per il verde.

cui si estrae il colore, costituiva la principale fonte di colorazione in rosso e veniva coltivata a tale scopo e per uso medicinale in numerose zone dell'Italia meridionale. Largamente coltivata in Abruzzo, fu oggetto di commercio interno e di esportazione in alcune zone del centro e nord d'Italia, soprattutto Toscana e Lombardia. Alla *Reseda luteola L.*, pianta erbacea biennale di origine eurasiatica, largamente diffusa nella regione a livello spontaneo, raccolta e anche coltivata in loco a scopo tintoreo dall'inizio del XVII secolo, ci si rivolgeva per la tintura in giallo luminoso, da cui la sua denominazione vernacolare di 'erba luccia'. *Isatis tinctoria L.*, guado, pianta biennale delle Cruciferae, originaria dell'area asiatica sud-occidentale, è stata coltivata diffusamente nella regione sin dall'epoca romana e si utilizzava per tingere in blu, attraverso un processo di fermentazione delle foglie, raccolte nel primo anno di vita della pianta. Era conosciuta con diversi nomi, a seconda delle zone di coltivazione (ad es. a Santo Stefano di Sessanio con l'appellativo di 'coglioni de prete'). Si otteneva dalla pianta una materia colorante insolubile in acqua denominata indigotina, associata ad altri coloranti della famiglia dei flavonoidi, che veniva utilizzata subito dopo l'estrazione, oppure facendo essiccare la fecola e poi riducendola in polvere ai fini della conservazione.[7]

Queste le tre piante maggiormente destinate all'uso della tintoria artigianale su media scala, gestita conto terzi da singoli o comunità. Attività caratterizzata da buone conoscenze botaniche e di chimica tintoria. A quest'ultima si andò progressivamente affiancando un tipo di attività artigianale a carattere imprenditoriale, legata all'utilizzo delle piante tintorie coltivate localmente, e destinata non solo al mercato regionale e nazionale, ma anche a quello delle piante provenienti dal mercato internazionale. Produzione spesso associata a quella della lana e della seta in opifici ed applicata alla colorazione di manufatti anch'essi destinati al mercato interno, come pure a quello nazionale ed internazionale. L'attività si esercitava a livello professionale da singole piccole imprese, di cui il chimico tintore era spesso anche il proprietario.

Un notevole ruolo incentivante per la coltivazione e l'utilizzo delle piante tintorie fu svolto nel XIX secolo dalle Società economiche abruzzesi, sorte allo scopo di risollevare dalla crisi l'economia agropastorale. Come si può leggere negli Atti, la Società economica di Chieti nella prima metà del XIX secolo si distinse anche per la sua attività sperimentale e promozionale per la coltivazione e la diffusione di alcune piante tintorie. Introdusse nei primi decenni del secolo la coltivazione del cartamo *Carthamus tinctorius L.* - pianta di origine indiana utile in farmacopea e tintoria. Con i petali del fiore, infatti, secondo un'antica ricetta indiana, si poteva tingere la seta sia in giallo sia in rosso.[8] Negli Atti della Società Economica dell'Abruzzo Citeriore si leggono alcune istruzioni per la coltivazione del guado e una puntuale ricetta per l'estrazione dell'indigotina dalle sue foglie. La sua tarda datazione (1842), ci fa pensare che - nonostante l'introduzione sin dal XVI secolo dell'indaco indiano, estratto da Indigofera tinctoria L. e largamente importato in tutta Italia, grazie alla sua elevata resa tintoria che permetteva di ottenere un blu molto intenso e con riflessi violacei - l'uso di coltivare e tingere con il guado si sia mantenuto ininterrotto, sino alla sua sostituzione con l'omologo prodotto di sintesi.[9]

Come l'indaco indiano, dopo le scoperte geografiche e lo sviluppo dei traffici commerciali, molti altri prodotti coloranti andarono ad aggiungersi alle risorse locali. Nei registri delle piccole tintorie autonome o annesse a filature e tessiture accanto all'indaco indiano compaiono i nomi di altri coloranti esotici, che permettevano al tintore di arricchire la sua tavolozza, creando nuove e intense cromie. Il legno di Campeggio (*Haematoxilon campechianum L.*), essenza proveniente dal Messico, permise di tingere in viola solido e di ottenere sui tessuti un nero lucido, evitando l'uso del solfato ferroso, molto nocivo per la lana; il rosso violaceo poteva essere facilmente ottenuto da *Dactylopius coccus cacti*, insetto parassita della famiglia dei Coccidi, allevato in sud America su Opuntia ficus indica; la femmina gravida produce un colorante molto intenso, denominato acido carminico; alla *Acacia cathecu W.*, cattù - pianta delle leguminose di origine indiana - si dovevano infine

Alcune materie coloranti: radice di robbia *(Rubia tincotrum L.)*, legno di campeggio *(Haematoxilon campechianum L.)*, camomilla del tintore *(Cota tinctoria (L) J.Gay)*, legno brasile *(Caesalpina brasiliensis L.)*, insetto di cocciniglia *(Dactylopius coccus cacti)*, reseda luteola *(Reseda luteola L.)*.
A destra: camomilla del tintore.

le calde tonalità marrone-cioccolato. [10]

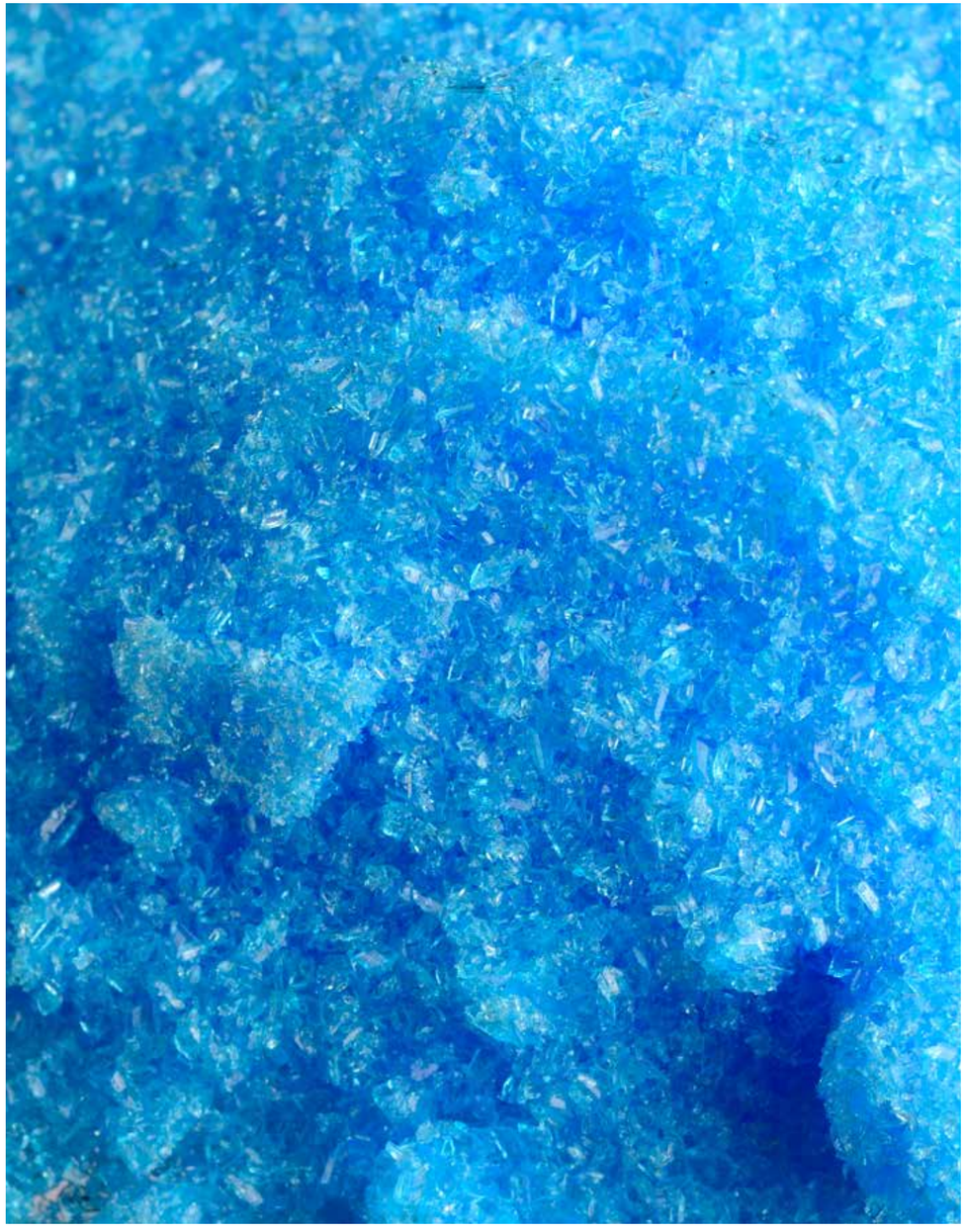
Tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo si avviò, anche in Abruzzo, l'introduzione dei colori all'anilina, che a poco a poco sostituirono i coloranti naturali. E' così che, negli inventari delle giacenze di materie coloranti di alcune tintorie, si trovano menzionati sempre in maggior quantità, a fianco di cortecce di mandorlo, indaco di Giava, robbia, guado e cattù, anche "tinte di vari colori", fra cui blu diamin, ponceau, giallo diretto, anilina arancio.[11] L'origine di queste nuove colorazioni era sconosciuta. La loro indicazione si componeva di sigle e numeri, mentre spariva quel filo di continuità che legava l'operazione al risultato, il materiale per ottenerlo al prodotto finito. A memoria dell'antica arte tintoria e dei bei colori di una volta restavano sul territorio i segni materiali della sua passata esistenza, alcuni dei quali ancor oggi rintracciabili e identificabili. Molte piante tintorie spontanee crescono ancora rigogliose nelle aree protette dei tre parchi nazionali abruzzesi, mentre ai bordi delle strade, in campagna, in corrispondenza degli antichi coltivi, si possono riconoscere, nel periodo primaverile ed estivo, piante tintorie un tempo coltivate ed ora inselvatichite, come guado, reseda e camomilla del tintore. Mentre robbia selvatica (*Rubia peregrina L.*) domina nelle zone più secche nelle aree prossime alla costa. [12]

Un interessante percorso di archeologia artigianale e industriale rivela poi in tutta la regione la presenza di luoghi del fare tessile. Numerosi i ruderi di antichi opifici sul versante orientale della Majella, dove sorgono i centri di Lama dei Peligni,Taranta Peligna, Fara san Martino e Palena. Proprio a Palena sorgono i resti di un antico insediamento artigianale del XIX secolo. Tra i ruderi di uno dei due edifici sono stati rinvenuti resti appartenenti ad un impianto di follatura, mentre nell'altro la presenza di tre camini testimonia l'esistenza di una tintoria. A Taranta Peligna l'effigie del ragno tessitore - protettore dei lanaioli - campeggia sul portale centrale della chiesa di san Biagio, mentre la

presenza dell'antico Lanificio Vincenzo Merlino e Figli, conserva negli impianti di tintoria ormai dismessi da lungo tempo la memoria della coltivazione del guado a scopo colorante.
In molti centri per esempio Guardiagrele - i nomi delle vie rievocano la pratica dell'antico mestiere. Testimonianza vivente di un'arte tintorea esercitata a livello casalingo e cittadino é il paese di Scanno, importante centro laniero, che raggiunse qualità di eccellenza nella tintura con la robbia e con il guado. Qualità documentata anche dai reperti tessili dell'abito tradizionale locale, noto anche per la tintura in color verde scuro ('verde de la muntagne') della gonna di panno di lana, realizzato secondo una originale ricetta locale consistente in un bagno di rimonta in guado sulla base di una precedente tintura in giallo ricavata da foglie di *Fraxinus ornus L.* (orniello), raccolte in primavera sui monti circostanti. Nelle vie del paese si trovano resti di antichi fornelli in pietra all'aperto, destinati alla tintura. Numerose le testimonianze storiche dell'abilità tintorea delle donne scannesi, la cui fama superò i confini regionali, tanto da far chiamare una di esse - Colomba Mancini - alla manifattura di san Leucio, come insegnante per la tintura della seta.[13] Resti di edifici che lasciano intuire di essere stati un tempo adibiti a tintoria si trovavano anche nella zona di Atri, Penne e Città Sant'Angelo. Mentre all'Archivio di stato di Chieti resta memoria dell'attività di quattro tintorie, che nei primi decenni del XX secolo occupavano in tutto una ventina di operai.[14]
A testimonianza vivente di queste tinte di grande bellezza restano i reperti tessili tuttora conservati nei musei regionali e nazionali, grazie alla grande determinazione e passione con cui gli abruzzesi si impegnano a mantenere vive le loro tradizioni, di cui il patrimonio tessile costituisce parte rilevante.[15]

Rosella Cilano

Alcune materie coloranti e mordenzanti: indaco *(Indigofera tintoria L.)*, guado *(Isatis tinctoria L.)*, Allume di Rocca (solfato doppio di alluminio e potassio), Cremor Tartaro (Bitartrato di potassio), Solfato di Ferro, Solfato di Rame.
A destra Solfato di Rame.



NOTE AL TESTO

[1] Per la tradizione tintoria nel Mediterraneo, cfr. F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità,* Vicenza 1968. e R. Cilano, *Per erbe e per tinture in Sardegna*, Milano 2003. Per un approfondimento sulla tintura con la porpora, cfr. D. Cardon, *Le monde des teintures naturelles,* Parigi 2014. e A. Manzi, *Origine e storia delle piante coltivate in Abruzzo*, Lanciano 2006.

[2] A. Sautier, *Tappeti rustici italiani,* Milano 1924.

[3] Per un approfondimento sulle caratteristiche delle materie coloranti naturali, cfr. D. Cardon, *Le monde des teintures naturelles,* cit.; R. Cilano - C. Bernardini , *Le piante tintorie,* Trieste 2004 e M. Marotti, *Le piante coloranti,* Bologna 1997.

[4] Per un approfondimento sulle caratteristiche botaniche e storiche delle piante tintorie spontanee e coltivate nominate nel testo cfr. F. Brunello, *L'arte della tintura,* cit.; D. Cardon, *Le monde des teintures naturelles,* cit.; F. Conti, *An annoted cecklist of the flora of the Abruzzo,* Bocconea 1-276, 1998; R. Cilano, *Per erbe e per tinture nel parco del Gran Sasso e monti della Laga.Colori e tessuti in Abruzzo,* Milano 2008 e M. Garcia, *De la garance au pastel,* Edisud, Aix en Provence 1996.

[5] Per un approfondimento sulla coltivazione delle piante tintorie in Abruzzo, cfr. A. Manzi, *Origine e storia delle piante,* cit.

[6] Della robbia si utilizzata sia la specie spontanea, *Rubia peregrina L.* che quella coltivata, *Rubia tinctorum L.*; grazie ad un più consistente apparato radicale, quest'ultima si prestava meglio alla tintura su media scala. Fu la pianta tintorea usata più largamente per la colorazione dell'abito tradizionale. Cfr. M. Marotti, *Le piante coloranti,* cit.; M. Garcia, *De la garance au pastel,* cit; R. Cilano, *Per erbe e per tinture in Sardegna,* cit. e R. Cilano, *Per erbe e per tinture nel parco del Gran Sasso,* cit.

[7] Colorante storico, il guado ha costituito la pianta da blu più utilizzata e coltivata in Europa sin dal Medioevo. Dall'inizio degli anni 2000 é di nuovo oggetto di coltivazione sia sul territorio italiano sia su quello francese. Per un approfondimento sull'uso in tintura e sulla storia della pianta, cfr. I. Cammarata, *Oro blu, storia e geografia del gualdo di qua dal Po,* Voghera 2001 e A. Manzi, *Origine e storia delle piante,* cit.

[8] Per uso e caratteristiche del cartamo, cfr. F. Brunello, *L'arte della tintura,* cit; D. Cardon, *Le monde des teintures naturelles,* cit.; M. E. Salice, *La tintura naturale,* Milano 1979; R. Cilano, *Per erbe e per tinture nel parco del Gran Sasso,* cit.

[9] Per un approfondimento su indaco indiano, cfr. J. Balfour, I*ndigo,* Londra 1998.

[10] Per un approfondimento sui coloranti esotici, cfr. per storia e caratteristiche F. Brunello, *L'arte della tintura,* cit.; per l'uso tintoreo D. Cardon, *Le monde des teintures naturelles,* cit.e M. E. Salice, *La tintura naturale,* cit.

[11] Per un approfondimento sul passaggio dall'uso dei coloranti naturali a quelli di sintesi, cfr. F. Brunello, *L'arte della tintura,* cit.

[12] cfr. A. Manzi, *Origine e storia delle piante,* cit. e R. Cilano, *Per erbe e per tinture nel parco del Gran Sasso,* cit.

[13] Per un approfondimento sulla tradizione tintorea scannese, cfr. A. De Nino, *Usi e tinture scannesi,* Firenze 1878 e G. Morelli, *Pagine scannesi. Storia, arte, tradizioni,* Roma 1961.

[14] Per un approfondimento sulle tintorie locali, consultare i documenti presenti nell'archivio storico della città di Chieti.

[15] Fra gli enti museali territoriali sul tessile abruzzese: Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara; Museo Laboratorio Giuseppe Lisio, Roccamontepiano; Museo delle Arti e Tradizioni Contadine, Picciano; Museo della Lana, Scanno; Museo del Costume, Vasto.

A destra: Insetto di cocciniglia disidratato *(Dactylopius coccus cacti).*

Storia e tecnica della tessitura ad arazzo

Adunque, voi che con animo gentile
sete amadori di questa virtù
e principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento:
cioè amore, timore ubidienza e perseveranza.
Il Libro dell'arte CAP III
Cennino Cennini.

La storia delle arti applicate non fornisce dati sufficienti per stabilire quando e dove abbia avuto origine la tessitura ad arazzo che, per le sue particolari caratteristiche tecniche, non può essere confusa con altri tipi di tessuto. Già nel mondo classico e in oriente si parla di panni istoriati, destinati a uso domestico o decorativo riferendosi, per analogie formali, ai *tessuti copti*[1] che si produssero in Egitto fin dal IV secolo. L'aspetto cordonato della superficie, infatti, gli stacchi e l'intensità delle cromie, sono caratteri stilistici assimilabili alle tessiture ad arazzo franco fiamminghe prodotte fin dal XV secolo; mentre alcuni studiosi preferiscono accostare i *tessuti copti* a ricami perché molti di essi presentano delle tele di fondo.

I primi reperti europei di una lavorazione a orditura libera, sono giunti a noi dalla Germania: il *Panno di San Gereone*, conservato e appeso nel coro dell'omonima Chiesa a Colonia, fu venduto dal canonico Franz Bock nel XIX secolo, per poi essere diviso in frammenti e conteso tra i musei di Lione,[2] Norimberga, Kensington e Berlino. Il panno è databile all'XI secolo poiché i motivi dell'aquila e del toro nei cerchi

di unione e nelle bordure, le foglie trilobate e le rosette, erano motivi simbolici e decorativi ben noti, fin dall'VIII secolo, oltre che in oriente (cultura Sassanide), anche in Occidente. Il cordonato del *Panno di San Gereone*, appare però più molle e lenteggiante di quelli copti egizi e la realizzazione con pochi colori - quali il rosso, il verde e il bianco grigio della lana greggia - indicano una tecnica ancora ai primordi.

Un silenzio prolungatosi più di un secolo separa il *Panno di San Gereone* dai *Dossali del Duomo di Halbertstadt*, veri e propri documenti dell'arte arazziera in Europa. Si tratta di due strisce d'arazzo in lana, tessute probabilmente tra il XII e il XIII secolo, che misurano dai 9 ai 10 metri di lunghezza per 1,12 metri di altezza. La lunghezza così importante fa ritenere che gli arazzi fossero utilizzati come dossali per i cori al di sopra degli stalli (sedili in legno allineati lungo le pareti). I soggetti, chiaramente distinti, sono *La vita di Abramo* e *Cristo in trionfo con gli apostoli*. Non è facile stabilire quale manifattura possa aver tessuto i dossali, l'ipotesi più attendibile fa riferimento ad Agnese, badessa di Quedlimburg (1186 1203). La Germania ha conservato per molto tempo una produzione tessile conventuale ricca di elementi riferibili all'arazzeria: la lunghezza della tessitura, il forte disegno incisivo ispirato alle vetrate delle grandi cattedrali gotiche, l'essenzialità dei colori e il simbolismo liberamente ispirato alla cultura sia orientale sia occidentale e ai codici miniati.

La Bestia del mare,
arazzo dal ciclo dell'Apocalisse,
Angers, XIV secolo,
Castello di Angers.

Fu però la Francia a risolvere alcune problematiche di tecnica e di stile, caratteristiche della tessitura ad arazzo. Luigi d'Angiò, volle decorare le pareti della cappella privata del castello di Anger con una serie di arazzi ispirati all'*Apocalisse di San Giovanni*.[3] Per realizzare tale impresa, il Duca approfittò dell'esodo compiuto da numerosi artisti che, nel XIV secolo, si spostarono dalle Fiandre verso la Francia. Per i disegni preparatori e i cartoni, egli convocò Hennequin di Bruges, miniaturista, realizzatore di vetrate e di pitture murali. La tessitura fu affidata all'arazziere imprenditore parigino Nicolas Bataille. Dell'opera originale ne sono

rimasti circa due terzi e numerosi restauri ne completano la leggibilità. La figura di un personaggio seduto sotto un tempietto gotico apre la scena; si tratta di un vescovo rappresentante uno dei sette 'comuni' dell'Asia. L'Apocalisse infatti è scritta in forma epistolare e indirizzata alle sette chiese orientali rappresentate dai sette candelabri d'oro che Giovanni vede collocati vicino a Cristo nella visione con la quale ha inizio il poema sacro. Al vescovo seduto che occupa tutta l'altezza, seguono due grandi strisce centrali divise ciascuna in sette scene. Tra le due strisce ne resta oggi un'altra, piccola e stretta, rimasta priva d'ornamentazione; essa segna il punto dove, in origine, erano tessute le parole illustrative di ciascun episodio e oramai perdute. Da questo momento in poi, in Italia e in tutta Europa si creeranno numerose manifatture e il possedere arazzi amplificherà il concetto del lusso, della propaganda economica e politica delle classi abbienti e dirigenti. Il possesso di una serie di arazzi era fonte di grandissimo prestigio sia per i costi elevati di produzione dovuti alla lentezza dei ritmi di lavoro sia per l'uso di filati preziosi. Gli arazzi costituivano un attestato di potenza e ricchezza e per questo erano particolarmente apprezzati dalle corti del quattrocento e del cinquecento.

Per quanto riguarda le manifatture di arazzi in Italia esse sorsero in un periodo di grandi cambiamenti politici ed economici che si susseguirono dal XIV al XVI secolo. Le Signorie investirono grandi capitali per creare una produzione di altissimo livello qualitativo in tutti i campi dell'arte ispirandosi alle grandi corti europee, soprattutto a quella borgognona. Le prime acquisizioni di arazzi furono fatte presso i paesi di origine, cioè furono comprati per lo più nelle Fiandre, attraverso le agenzie bancarie o i facoltosi commercianti. Questi ultimi erano 'i garanti sul posto' dei signori italiani. In seguito si inviarono nelle Fiandre i cartoni prodotti da artisti italiani, continuando in loco la tessitura degli arazzi. Infine, dal XV secolo in poi, furono impiantate le prime manifatture italiane e gli arazzi furono tessuti, su cartoni di

famosi artisti italiani, da maestranze fiamminghe itineranti in Italia. Dal XV secolo in poi, a causa delle numerose e frequenti lotte intestine susseguitesi nelle Fiandre, gruppi di arazzieri si stabilirono in Italia. Furono così avviati atelier per la produzione di arazzi a Venezia, Ferrara, Mantova, Vigevano e Firenze (citando le più note). Gli arazzieri imprenditori avevano alle dipendenze delle maestranze itineranti e -attraverso società strutturate con contratti e garanti - potevano seguire il lavoro anche in più manifatture e produrre panni d'arazzo per diversi committenti.[4]

Tra il XV e il XVI secolo, le famiglie dei Gonzaga a Mantova e soprattutto degli Estensi a Ferrara, fecero del fasto cortese e della vita mondana il loro fiore all'occhiello. In questo specifico ambito culturale si valorizzarono e si acquistarono numerose serie di arazzi provenienti dalle Fiandre e di seguito furono avviate le prime manifatture italiane che si avvalsero di grandi artisti come Cosmè Tura, Dosso Dossi o Giulio Romano per la produzione di cartoni e di arazzieri fiamminghi itineranti per la tessitura a basso liccio, in loco. A Gian Giacomo Trivulzio (1444 -1518), Marchese di Vigevano e Maresciallo di Francia, si deve la creazione della manifattura di Vigevano (vicino Milano) istituita nel XVI secolo. Trivulzio commissionò la tessitura della magnifica serie di arazzi dedicata ai *Mesi* dell'anno (esposta al Castello Sforzesco di Milano). I cartoni furono affidati al pittore Bramantino che li eseguì tra il 1503 e il 1505 mentre la tessitura fu affidata a Benedetto da Milano[5] che li realizzò tra il 1504 e il 1512.

Dicembre,
arazzo dal ciclo dei Mesi Trivulzio,
Vigevano, XVI secolo,
Museo d'Arte Antica del
Castello Sforzesco, Milano.

Tra le più celebri serie di arazzi tessute nelle Fiandre, invece, è quella degli *Atti degli Apostoli* su cartoni di Raffaello. I cartoni furono realizzati in Italia e inviati a Bruxelles alla manifattura di Pieter van Aelst, creando scalpore per l'assoluta novità formale introdotta dal pittore italiano nell'arte della tessitura ad arazzo. La serie (un ciclo di dieci arazzi esposto presso i Musei Vaticani) fu commissionata tra il 1515

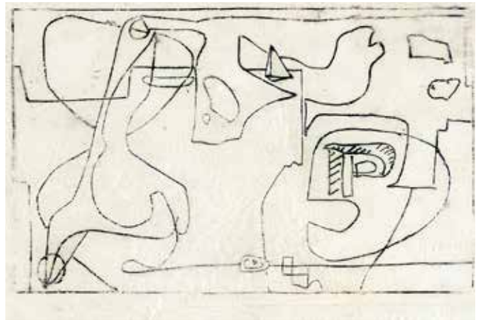
e il 1519 da Papa Leone X per le pareti della Cappella Sistina di Roma.

Altra secolare e prestigiosa manifattura italiana fu l'arazzeria medicea voluta a Firenze da Cosimo de' Medici nel 1545. Egli per allestire le pareti della sala dei Duecento di Palazzo Vecchio, convocò due arazzieri fiamminghi operanti a Ferrara e a Mantova già da diversi anni: Nicola Karcher e Giovanni Rost. Per la progettazione dei cartoni della la magnifica serie di venti panni d'arazzo, dedicati alle *Storie di Giuseppe ebreo*, furono inoltre incaricati tre pittori di corte tra i più afferamati: Pontormo, Bronzino e Salviati. La serie fu completata nel 1553. La manifattura medicea visse in questo periodo il suo massimo splendore e proseguì la produzione attraverso l'opera dei 'creati fiorentini' (i tessitori locali formatisi alla scuola dei tessitori fiamminghi) fino al 30 dicembre del 1744, anno della chiusura imposta da Francesco II Lorena. La manifattura dipendeva, per i regolamenti interni e la struttura, dalle corporazioni dell'arte della lana e della seta, mentre tutti gli statuti facevano riferimento agli obblighi indicati da un editto di Carlo V emesso, nelle Fiandre, il 16 Maggio 1528.

Numerose manifatture si susseguirono attraverso i secoli tramandando, tra mille difficoltà, la tradizione arazziera da maestro ad allievo, da città in città. In quest'ambito non è possibile approfondirle tutte, ma ci si limita ad indicarle: la manifattura Barberini fu fondata a Roma nel 1627 ad opera del cardinale Francesco Barberini il quale affidò le tessiture all'arazziere fiammingo Jacopo della Riviera e i cartoni a Pietro da Cortona; nel 1710, per volere di Papa Clemente XI, fu avviata la manifattura nell'Ospizio di San Michele a Ripa per la formazione artigianale di giovani che vivevano in condizioni sociali umili; la manifattura Napoletana invece fu fortemente voluta da Carlo VII di Borbone quando la manifattura fiorentina chiuse nel XVIII secolo; la manifattura Torinese fu avviata nel 1737 dal Duca Emanuele Filiberto di Savoia, il quale convocò sia gli arazzieri uscenti dalla manifattura medicea, sia numerosi restauratori francesi per recuperare la deteriorata collezione di arazzi già in suo possesso.

L'incontro di Giacobbe con Giuseppe in Egitto, arazzo 1550 - 1553, cm 568x457, Palazzo Vecchio, Firenze,

Giuseppe fugge dalla moglie di Putifarre, arazzo 1548 -1549, cm 581x465, Palazzo Vecchio, Firenze,



Laboratorio Arazzeria Pennese.
Le Corbusier, cartone *Les dés sont jetés*, 1998.
Afro, *Senza titolo,* cm 150x220, eseguito nel 1970.
Giacomo Balla, *Linee-forza di mare,* cm 148x201.
D.Baylon, *Volo,* 1970, progetto del 1960, cm 206x134.
G.Capogrossi, *Superficie 686*, cm 195x135, particolare, 1971-1972.

Giacomo Balla
I Cipressi di Coturniano, cm 201x148.

Dopo che gli arazzi erano passati di moda ed erano stati in gran parte dimenticati, nel XX secolo furono fondate nuove manifatture in Italia e tra queste, in Abruzzo, l'*Arazzeria Pennese*, attiva dal 1965 al 1998.[6] L'arazzeria, da annoverare tra le più importanti esperienze artistiche del Novecento nel settore dell'arte tessile italiana, nacque dall'iniziativa di due professori dell'istituto Statale d'Arte Mario dei Fiori di Penne, Ferdinando di Nicola e Nicola Tonelli. Essi recuperarono e misero a frutto l'esperienza maturata all'interno della Sezione tessitura dell'Istituto. Presso l'*Arazzeria* furono tessuti arazzi su cartoni di molti celebri artisti contemporanei come Enrico Accatino, Marcello Avenali, Giacomo Balla, Afro Basaldella, Diana Bylon, Remo Brindisi, Giuseppe Capogrossi, Primo Conti, Mario Costantini, Antonio Paradiso. Le tessitrici, scelte tra le migliori ex allieve dell'Istituto d'Arte, lavoravano in coppia a telai a basso liccio dotati di cassa battente. Gli arazzi prodotti a Penne sono stati nella maggior parte dei casi acquistati da privati; alcuni sono conservati presso fondazioni o edifici pubblici. Nel corso degli anni hanno ricevuto apprezzamenti e premi in Italia e all'estero. Alla conclusione di questa breve panoramica sulla storia dell'arazzo è opportuno evidenziare all'attenzione del lettore che gli arazzi pennesi, come quelli di alta qualità prodotti in altre epoche storiche e da altre manifatture, non sono da intendersi come pittura 'tradotta' in un *medium* diverso, ma opere tessili alle quali il cartone, di per sé incompiuto, è destinato.

La tecnica

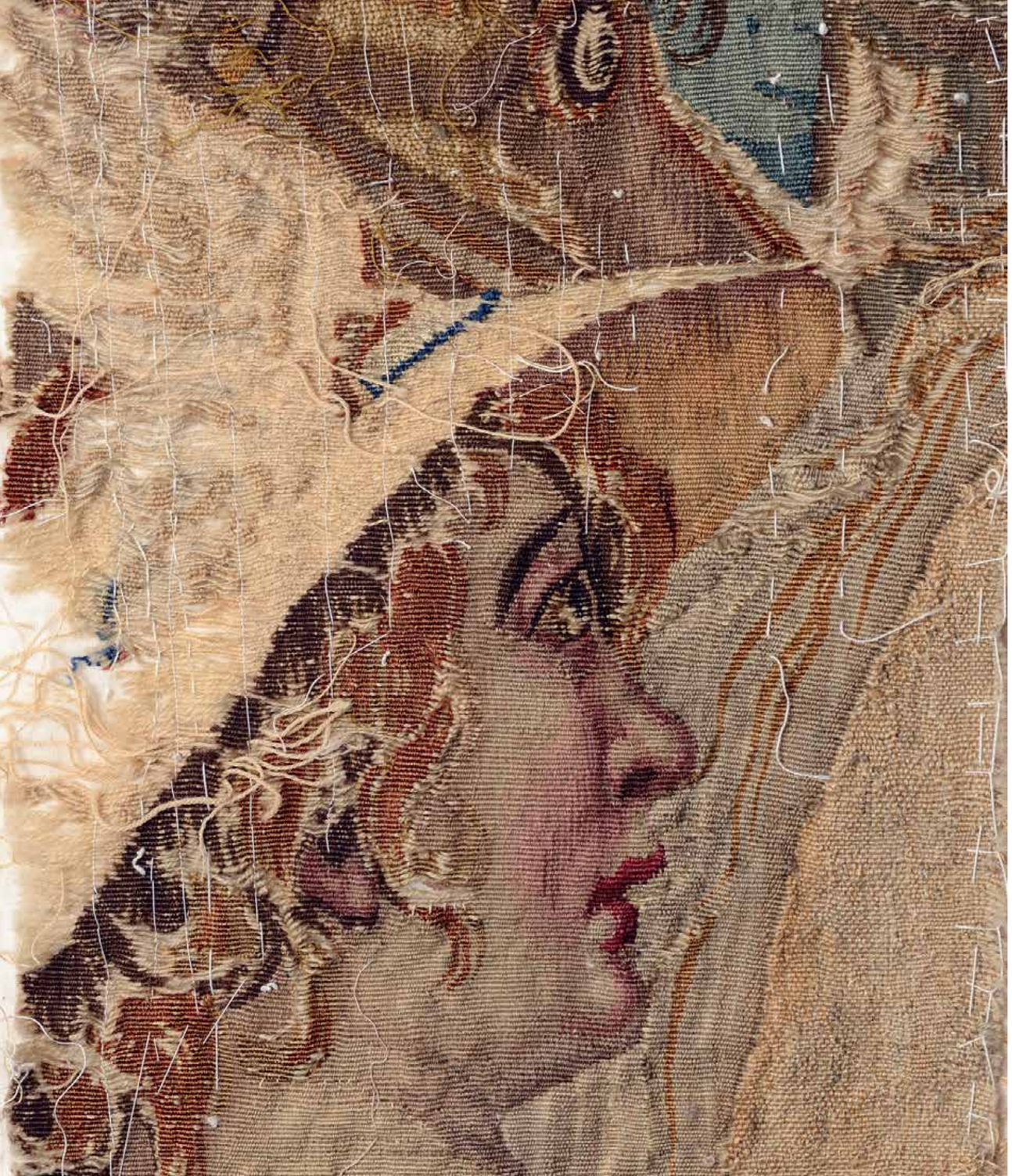
L'arazzo è una tipologia di tessuto in cui i fili delle trame, avvolti su brocci o spole, sono intrecciati perpendicolarmente con i fili di ordito tesi e montati su di un telaio a licci.[6] La definizione tecnica dell'armatura ad arazzo è 'tela faccia trama, con trame discontinue'.
La superficie appare fortemente 'cannellata' per la maggiore grossezza

dell'ordito (riduzione/cm bassa) e la sottigliezza dei filati di trama (riduzione/cm alta) che non lavorano da cimosa a cimosa bensì a piccoli tratti secondo le zone di colore.

Un arazzo è costituito da alcune parti fondamentali che caratterizzano l'opera. Partendo dalla zona centrale esse sono: la scena, la bordura e la cimosa. Su quest'ultima sono solitamente tessuti i monogrammi degli arazzieri e della città di produzione. L'arazzo si tesse sul rovescio, a telaio manuale ad alto o a basso liccio, controllando il lavoro con piccoli specchi inseriti di volta in volta nella tessitura. Il cartone si colloca sul retro della tessitura, dietro i fili di ordito, ed è solitamente ruotato di novanta gradi rispetto al modo in cui l'arazzo sarà esposto a parete. Quest'ultimo accorgimento è stato utilizzato per secoli grazie ai vantaggi che consente: la possibilità di realizzare opere molto sviluppate in larghezza e di sfruttare al meglio le possibilità della tecnica nella resa dei passaggi chiaroscurali e coloristici. Rispetto alla tradizione, gli arazzi tessuti a Penne si distinguono per essere realizzati nel senso dell'ostensione, con l'ordito in verticale e le trame in orizzontale. La complessità relativa dei cartoni novecenteschi non richiedeva, infatti, accorgimenti tecnici particolari per la resa di ombre, passaggi tonali, dettagli minuti e sottili variazioni cromatiche.[7]

Per quanto riguarda gli effetti di tessitura dei filati di lana, seta o filato metallico utilizzati, la terminologia arazziera distingue: Tessitura semplice; Stacco (*Relais*); Legatura semplice o agganciamento (*Liure simple*); Legatura doppia o agganciamento (*Liure double*); Incastro (*Perfilage simple*, *Perfilage groupé*, *Perfilage compensé*); Mezza battuta o mezza passata o puntinato (*Demi–Duites*); Tratteggio (*Battage*); Colpo d'ascia o cuneo (*Hachures*); Linee oblique con varie inclinazioni; Linee curve e cerchio; *Chiné*; *Crapautage*; *Gaufrage*; Linee pigre (*Lazy line*).

Simona Lombardi e Adele Olieri



Particolari, *frammento di arazzo*, XVIII secolo, collezione privata.

NOTE AL TESTO

[1] La parola copto deriva dal greco *AEGYPTIOS* che indicava gli abitanti delle rive del Nilo e deriva da *HET-KA PTAH* casa del *KA DE PTAH*, Dio dinastico dell'Egitto faraonico. La parola fu ridotta alle consonanti, dopo la conquista araba, divenendo *GBT* e poi con la nostra pronuncia *COPTO*. Quando gli arabi arrivarono in Egitto esso era cristianizzato, quindi la parola copto designava gli abitanti dell'Egitto cristiano in opposizione all'invasore musulmano. Il termine copto si estendeva al rito nubiano (dinastia del faraone del Nilo basso, che comprendeva popolazioni di carnagione scurissima), al rito etiope e a quello armeno. La nascita della 'cosiddetta' arte copta durante il periodo di transizione, tra l'antichità tardiva e l'alto medioevo, è caratterizzata dall'abbandono progressivo delle forme classiche a vantaggio di una stilizzazione e una deformazione dei motivi comuni all'arte paleocristiana del Mediterraneo. La metodologia greca continua comunque a ispirare largamente artisti e committenti. Il cristianesimo nascente crea delle immagini in cui si mescolano senza contrasti tradizioni pagane e temi legati alla nuova fede.

[2] Il frammento esposto a Lione al museo, misura 72 cm x 75 cm ed è tessuto in lana su ordito di lino.

[3] La misura complessiva dell'intero parato è di 144 metri di lunghezza per 5,50 metri di altezza ripartita in 7 arazzi tessuti tra il 1375 ed il 1377, ad alto liccio, divisi a loro volta in scene di vario numero, a seconda del posto che ciascun arazzo doveva occupare sulle pareti della cappella.

[4] La realizzazione di un arazzo di grandi dimensioni, implicava il coinvolgimento di numerose persone: il committente che finanziava l'opera e si coordinava con persone di fiducia per il soggetto da rappresentare. Poi l'arazziere, imprenditore che era responsabile di tutta la bottega, acquisiva la committenza e individuava dei garanti che anticipassero le spese di inizio lavori. Inoltre doveva essere presente anche un cartonista che di solito era un artista e realizzava la composizione del disegno preparatorio. Un altro artista e i suoi collaboratori si occupavano della realizzazione dei cartoni in scala 1:1, e infine un cospicuo numero di lavoranti tesseva materialmente l'arazzo.

[5] Egli fu tra i primi arazzieri italiani a tessere in una manifattura locale, infatti, in precedenza, gli arazzieri che lavoravano in quella zona provenivano per lo più dalle Fiandre e dalla Borgogna, e i loro nomi erano spesso 'italianizzati' per comodità di pronuncia.

[6] M. Taboga, *42ª Mostra dell'Artigianato Artistico Abruzzese. Arazzeria pennese 1965/1998*, [S. l.] Di Paolo Edizioni 2012.

Arazzo in esecuzione sul telaio ad alto liccio
utilizzato nel corso di formazione in Tintura Naturale
e Tecnica di Tessitura ad Arazzo.

L'Innovazione

L'aula didattica appositamente allestita, presso il Museo delle Genti d'Abruzzo, per il corso di formazione.
Sono ben visibili i telai sperimentali ad alto liccio progettati e realizzati da Adele Olivieri.

Il Corso di formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo: tradizione e innovazione

Il Corso di Formazione in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo costituisce il cuore del progetto. L'innovativa proposta formativa è stata accolta con entusiasmo anche fuori dal territorio regionale, tanto che si è resa necessaria la selezione delle quindici corsiste, nella maggior parte dei casi lureate e specializzate in campo artistico. Il corso, concluso il 20 giugno 2015, si è svolto presso il Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara, in un'aula didattica appositamente attrezzata, ed è stato interamente gestito dalla Fondazione Arte della Seta Lisio, ente di formazione accreditato dalla Regione Toscana.

Il corso ha previsto 262 ore complessive di lezione, articolate in insegnamenti teorici e (Storia dei Codici Simbolici Decorativi e Merceologia Tessile) e laboratori di Tintura Naturale e di Tecnica di Tessitura ad Arazzo. Questo percorso formativo è inedito e innovativo per struttura, contenuti e format. In Italia non si è mai proposto un corso che prevedesse l'affiancamento e l'integrazione di informazioni teoriche così articolate, accanto a laboratori di tintura naturale e tessitura.

TessArt'è e la Fondazione Arte della Seta Lisio hanno posto particolare cura nella selezione delle docenti, impegnate presso istituti d'eccellenza sul territorio nazionale: Erika D'Arcangelo, l'Istituto Europeo di Design e Accademia di Costume e Moda, Roma; Adele Olivieri e Simona Lombardi, Fondazione Arte della Seta Lisio e Opificio della Pietre Dure, Firenze; Rosella Cilano, Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice, Milano. Ha partecipato

inoltre il Centro Regionale per i Beni Culturali dell'Abruzzo attraverso dei seminari specialistici svolti da Adriana Gandolfi, studiosa di demoetnoantropologia.
Le allieve hanno così compiuto un coinvolgente percorso di riscoperta, comprensione e riappropriazione delle radici più profonde cui fa riferimento la tradizione culturale espressa nella tessitura artistica abruzzese. Hanno inoltre appreso le conoscenze e competenze che ne sono alla base dal punto di vista formale, materico e tintorio. L'obiettivo, oltre alla trasmissione di saperi, è stato quello di stimolare e guidare le allieve all'innovazione. L'innovazione della tradizione infatti è la chiave di un auspicato riavvio della produzione tessile abruzzese e della sua potenziale competitività sul mercato.

La tradizione

Per raggiungere l'obiettivo descritto, il corso è stato strutturato in due moduli, il primo dei quali ha consentito alle allieve di riscoprire le radici più profonde cui fa riferimento la tradizione culturale, materica e tintoria della tessitura artistica abruzzese. Durante lo svolgimento delle lezioni le corsiste hanno studiato le materie prime e le loro potenzialità creative in campo artistico, sono state introdotte ai codici decorativi simbolici riscontrabili nell'artigianato artistico abruzzese, hanno appreso i primi rudimenti di tintura naturale e della tecnica di tessitura ad arazzo.

I laboratori di tintura naturale hanno consentito alle allieve di tingere i filati utilizzati nei successivi laboratori di tessitura. In questa prima fase si sono utilizzati solo filati di lana abruzzese, tinti nei colori della tradizione, utilizzando la tecnica di tintura a mordente per i colori rosso, giallo e marrone e la tecnica di tintura al tino per i colori blu e verde. Per ottenere il rosso si è tinto con la radice di robbia (*Rubia tinctorum L.*), per il giallo con la reseda (*Reseda luteola L.*) e la camomilla del tintore (*Cota tinctoria (L) J.Gay)*, per il marrone con il

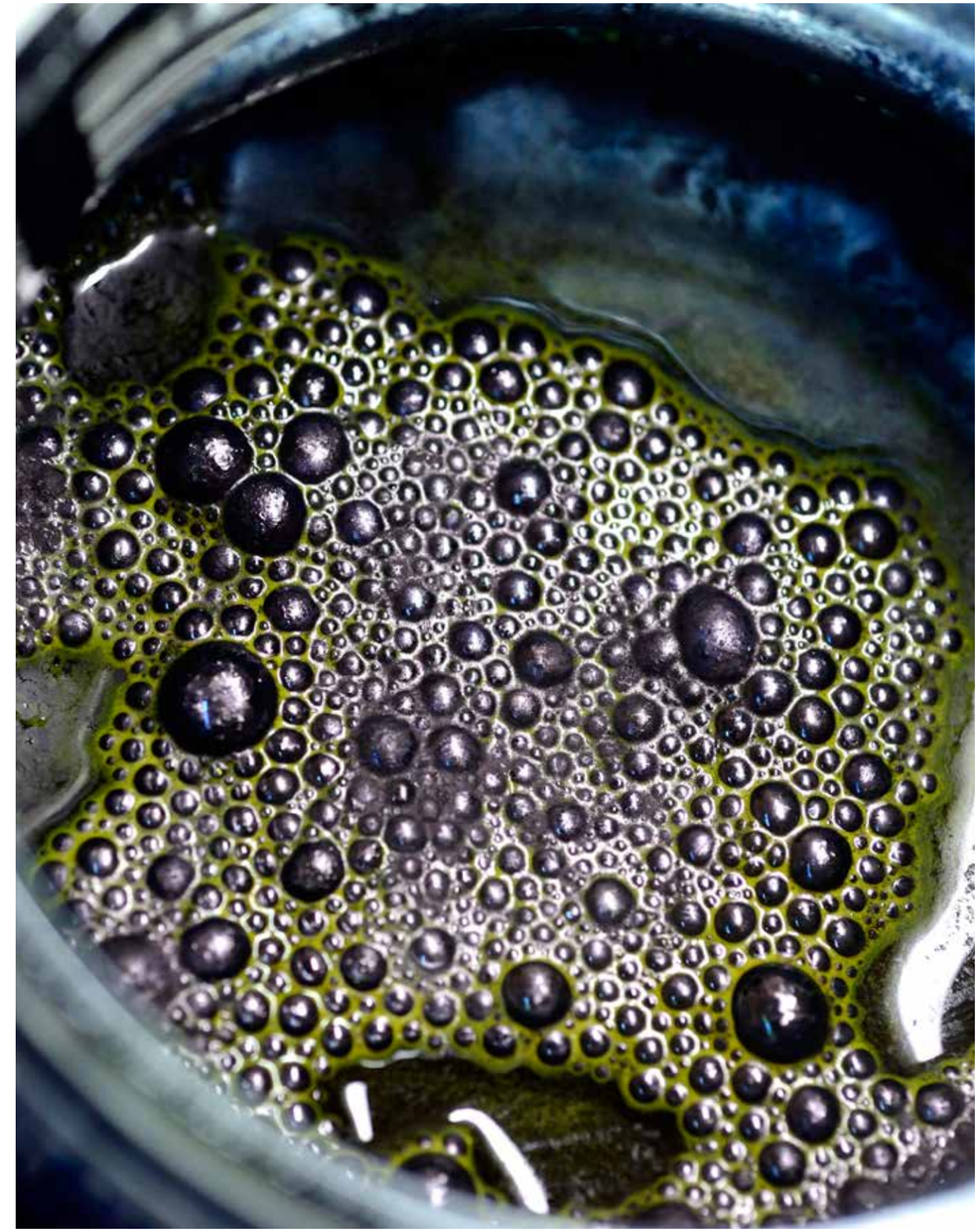
mallo di noce (*Juglans regia L.*), per il blu il guado (*Isatis tinctoria L.*) e l'indaco (*Indigofera tinctoria L.)* mentre le varie tonalità di verde sono state ottenute tingendo con guado ed indaco i filati precedentemente tinti in giallo. Le ore dedicate alla tintura sono state precedute da alcuni insegnamenti teorici, supportati anche dalla visione di video specialistici,[1] e si sono concluse con la redazione di schede tecniche frutto della pluriennale esperienza didattica dell'Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice.[2]

Per i laboratori di tessitura è stato realizzato un telaio didattico sperimentale in legno e piccole parti metalliche, progettato da Adele Olivieri. Il telaio è ad alto liccio, di dimensioni contenute (70 cm di larghezza e 66 cm di altezza), ripiegabile e facilmente trasportabile. La tecnica della tessitura ad arazzo è stata scelta sia per i tempi di apprendimento, inizialmente più rapidi rispetto alla tessitura tradizionale, sia per le grandi potenzialità creative che essa consente. Il laboratorio di tessitura ad alto liccio ha permesso alle allieve di confrontarsi con la tecnica di tessitura ad arazzo di tradizione francese. Le difficoltà d'approccio non sono state poche, anche per coloro con un'esperienza precedente di tessitura a telaio. Le corsiste hanno dapprima eseguito una prova didattica che ha permesso loro di apprendere le tecniche di base (*stacco, liure simple, i perfilage, hachures e battage*) per poi passare alla realizzazione dei decori della tradizione utilizzando i filati di lana tinti in precedenza. Si sono realizzati disegni, in parte semplificati, selezionati da decori tradizionali tratti da alcuni esemplari dei *tappeti* di Pescocostanzo. I decori scelti erano complessi da realizzare seppure piuttosto semplificati: l'albero della vita, il drago ribaltato specularmente, la sirena bicaudata, una figura femminile e maschile. In questa prima fase le allieve hanno lavorato su telai in cui l'ordito era già stato montato e su cartoni (disegni) forniti dalle insegnanti. Hanno tessuto in verticale, sul rovescio, con i cartoni ruotati di novanta gradi.

Alcune passaggi della tintura a mordente: pesatura delle materie mordenzanti (Allume di Rocca e Cremor tartaro); bagno di mordenzatura; pesatura della materia colorante (polvere di radice di robbia del tintore); estrazione del colore. A destra bagno di colore.

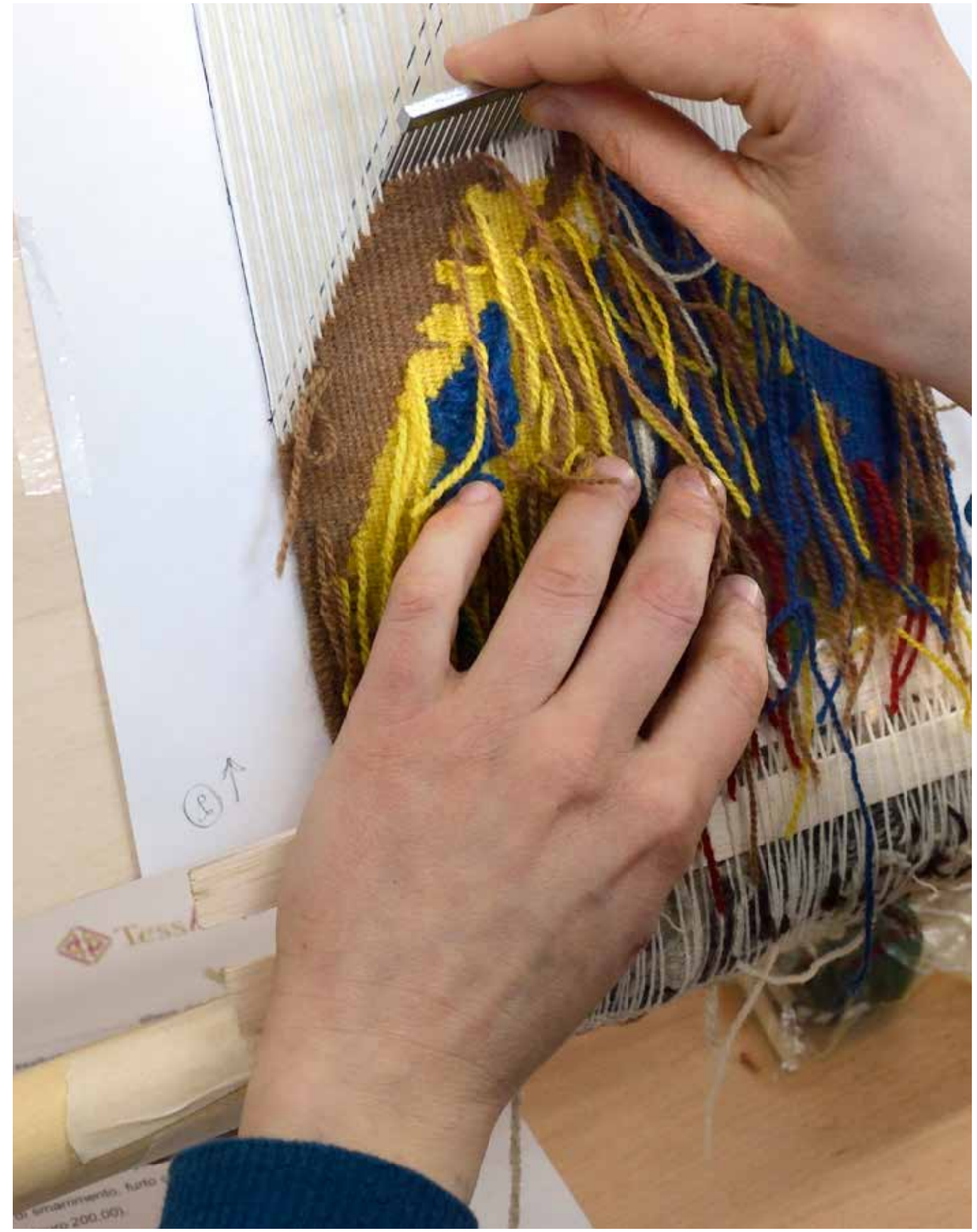
A sinistra altri passaggi della tintura a mordente con l'estrazione dal bagno di colore di matasse tinte con robbia e camomilla del tintore.
In alto matasse di lana nei colori ottenuti con la tecnica della tintura a mordente.

Alcune passaggi della tintura al tino di sintesi: pesatura dell'indaco e dei reagenti (soda caustica e idrosolfito di sodio) per l'ottenimento della soluzione madre in cui la molecola colorante presente nell'indaco si riduce assumendo una colorazione giallo verde (vedi particolare a destra); estrazione della matassa dal bagno di colore: il colore blu si ottiene esponendo il filato all'ossigeno dell'aria.



Avvio del corso e alcuni momenti dalle lezioni teoriche a supporto dei laboratori.

Il laboratorio di tessitura del primo modulo, con la realizzazione di piccoli arazzi con di decori e i colori della tradizione.



Visita delle allieve, guidate da Maria Taboga, presso il Laboratorio per il Restauro e la Manutenzione degli Arazzi del Quirinale.

L'innovazione

Il secondo modulo ha formato e stimolato le allieve alla progettazione e creazione di un manufatto innovativo. Si sono svolte lezioni teoriche introduttive, dedicate alla progettazione e alla modalità di realizzazione dei cartoni, cui hanno fatto seguito i laboratori di tintura naturale e tessitura avanzati, funzionali alla realizzazione dei progetti elaborati dalle allieve.

Allo scopo di stimolare le corsiste all'innovazione e far intuire loro le possibili applicazioni contemporanee dei loro progetti, si sono dedicate alcune ore di lezione alla visita presso un'azienda locale d'eccellenza e di rilievo nazionale ed internazionale, che lavora da molti anni nel campo specifico della moda: la Dyloan Bond Factory con sedi a Milano e Chieti. Il titolare, Loreto di Rienzo, ha accolto con grande cordialità e interesse le allieve, mostrando loro processi di lavorazione, tecnologie (termosaldatura, laser, ricamo a macchina, stampa digitale, stampa serigrafica, termoformatura, ultrasuono, alta frequenza, agugliatura e laminatura) e macchinari solitamente non visibili ad esterni. L'esperienza ha fortemente stimolato ed entusiasmato le ragazze, sostenendole nell'impegnativo lavoro dei mesi successivi.

I *final work* prodotti per l'esame finale, infatti, hanno messo alla prova le corsiste nello studio, nella progettazione e realizzazione di manufatti ad arazzo, frutto della loro personale rielaborazione della tradizione del tessuto artistico. Nei loro progetti hanno inoltre sperimentato materiali, tecniche e soluzioni innovatrici. Tutte le ragazze hanno lavorato sulla stessa fonte d'ispirazione, il decoro noto come *albero della vita* o *fontana d'amore*, molto presente nella tessitura artistica di Pescocostanzo nel corso dei secoli. Il decoro, carico di significati simbolici, è tra i più antichi prodotti dall'uomo e lo si ritrova, variamente declinato, in gran parte delle culture. Esso è stato scelto per le grandi potenzialità nel prestarsi a riletture creative sia dal punto di vista dei significati

simbolici sia dal punto di vista tecnico e formale. Le allieve sono state inoltre stimolate a progettare manufatti con varie destinazioni d'uso: arredamento, abbigliamento, accessori moda.

Per l'esame finale, le corsiste hanno dovuto sviluppare dei concept, realizzare studi preparatori, fare la ricerca dei materiali, elaborare la cartella colore e realizzare il disegno preparatorio (il cartone) su cui tessere il proprio arazzo. Ciascuna ha dovuto inoltre elaborare il monogramma del proprio nome da inserire (tessere) all'interno del manufatto realizzato. Nei laboratori di tintura le allieve hanno sperimentato materie tintorie nuove, funzionali alla realizzazione delle cartelle colore dei loro progetti, accanto all'uso di sostanze mordenzanti e additivi per l'ottenimento di particolari sfumature e gradazioni di colore. Nei laboratori di tessitura hanno realizzato passaggi cromatici scegliendo liberamente tra le tecniche apprese nel primo modulo.

La prova d'esame, oltre alla valutazione del progetto e del manufatto realizzato, ha previsto anche il superamento di un test scritto. Alla fine del percorso, le allieve hanno ricevuto un attestato in cui si certifica il voto con cui è stata superata la prova finale e il numero di ore di lezione svolto.

Erika D'Arcangelo

NOTE AL TESTO

[1] *Natural Dye Workshop with Michel Garcia. Color of provence usin susteinable methods*, © 2012 Slow Fiber Studios Berkeley, California, USA, 2012 e *Natural Dye Workshop II with Michel Garcia. Color of the americas on wool fibers using sustainable methods*, © 2012 Slow Fiber Studios Berkeley, California, USA. Entrambi i lavori sono stati sottotitolati, nella lingua italiana, dall'Associazione Colore e Tintura Naturale Maria Elda Salice.

[2] Le schede, oltre a riportare tutte le informazioni tecniche, prevedono l'archiviazione di campioni di filato e/o di tessuto tinti con la materia colorante cui la scheda è dedicata.

Progettazione dei *final work* ed esame conclusivo.
A destra, il particolare di una cartella colore.

Visita delle allieve, guidate da Loreto di Rienzo, presso la sede della Dylon – Bond Factory, Chieti.

Tessere è Arte

Il corso di formazione

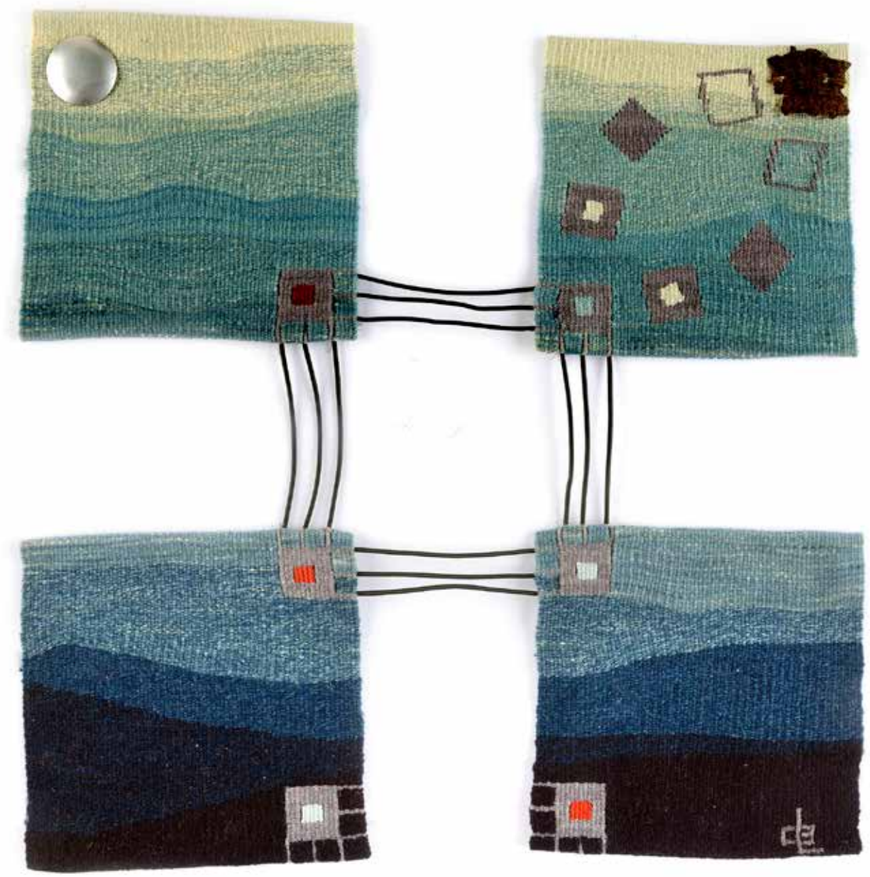
Claudia Barone
Pescara

Arazzo in lana e seta
cm 50 X 50
Pescara
2015

L'allieva ha tratto dall'albero della vita l'elemento della foglia per proporne un'evoluzione formale e materica. Partendo da un elemento in ferro, pensato come una 'non forma' simboleggiante il passato, si giunge, attraverso un percorso che rende sempre più presente e articolata la forma della foglia all'inserto circolare in plastica, materiale contemporaneo che allude e guarda al futuro.

Il progetto è stato articolato prevedendo una destinazione d'uso legata all'arredamento: la creazione di un sistema di sedute modulari, con elementi intercambiabili tra loro.

Sono state sperimentate più tecniche tintorie su un'unica materia colorante, il legno di campeggio (*Haematoxilon campechianum L.*), per l'ottenimento di sfumature di colore che vanno dal blu molto scuro a varie gradazioni di viola. Per il blu sono stati inoltre utilizzati l'indaco (*Indigofera tinctoria L.*) e il guado (*Isatis tincoria L.*), in varie gradazioni di colore.



Francesca D'amato
Pescara

Arazzo in seta e lana
cm 26 X 37
Pescara
2015

Il progetto è basato sulla felice esperienza formativa vissuta con il progetto *TessArtè*. Nell'immaginario dell'allieva, l'albero della vita diventa un emblema, un fuoco, una fontana da cui sgorga energia e che rappresenta il nuovo che erompe. Le figure danzanti rappresentano le quindici corsiste, legate da affinità artistiche e intellettuali. Esse rappresentano anche l'universo femminile che da sempre fa della complicità e cooperazione il punto di forza per tramandare la cultura, spesso cucendone gli strappi. La sedicesima figura è un uomo, Italo Picini che, grazie alla premura dedicata a un'arte scomparsa e al lavoro affiatato con le sue allieve, ha portato un profondo spirito di rinnovamento ed entra di diritto nella danza, per propiziare idealmente, insieme alla sua seconda generazione di allieve, qualcosa che non finisce con la vita: ciò che si è creato e lanciato in avanti.

Lo schema compositivo e figurativo è chiaramente ispirato all'opera della celebre artista e arazziere Renata Bonfanti.

Fondo in seta e figure in lana naturale. Elemento centrale in seta tinta in robbia (*Rubia tinctorum L.*).

Sabrina Di Barnaba
Frascati

Arazzo in lana, seta, lino e cotone
Cm 30 X 40
Pescara
2015

L'arazzo è stato progettato per la parte anteriore di una borsa, che prevede il retro realizzato con un tessuto in canapa. L'elemento decorativo del rombo, estrapolato dall'albero della vita, è stato posto al centro della composizione da dove si ridistribuisce su tutto il tessuto seguendo un andamento a spirale. Sono stati realizzati dei ricami sui raggi presenti su ciascun rombo, effettuati sul dritto del lavoro con filato di canapa, una volta staccato l'arazzo dal telaio,.
I colori utilizzati sono strettamente quelli della tradizione: blu da indaco (*Isatis tincoria L.*) e da guado (*Isatis tintoria L.*), robbia (*Rubia tinctorum L.*) per il rosso, reseda (*Reseda luteola L.*) per il giallo, blu da guado su piede di camomilla del tintore [*Cota tintoria (L.) G. Gay]* per il verde.

Cesarina Di Domenico
Garrufo di S. Omero (TE)

Arazzo in canapa e filati artificiali di origine vegetale e animale
cm 40 cm x 30
Pescara
2015

La reinterpretazione dell'albero della vita ha uno stile minimale e geometrico e si basa sul contrasto cromatico tra bianco e nero, unitamente alle tinte accese e squillanti utilizzate per i piccoli elementi decorativi. La forma dell'albero proposto è ispirata alla foglia della Tuia, conifera della famiglia delle *cupressacee*, chiamata anch'essa *arbor vitae*.
La destinazione d'uso proposta dal progetto è quella dell'arazzo da parete, da montare su una cornice in legno di quercia, intesa come riferimento alle radici della tradizione. Le materie coloranti utilizzate sono prevalentemente di quest'ultima: reseda (*Reseda luteola L.*) per il giallo, bucce di melograno (*Punica granatum L.*) per il nero, blu da indaco (*Indigofera tinctoria L.*) e da guado (*Isatis tinctoria L.*), robbia come piede per sovra bagni con blu da indaco per ottenere il nero. A questi va aggiunta l'unica materia colorante esotica: il legno di campeggio (*Haematoxilon campechianum L.*), utilizzato anch'esso per il nero. L'allieva ha sperimentato in modo particolare le varie tecniche tintorie per l'ottenimento del colore nero, utilizzando diverse materie coloranti e mordenzanti.

Mara Di Giammateo
Intermesoli, Pietracamela, (TE)

Arazzo in lana
cm 50 X 50
Pescara
2015

L'arazzo propone uno *Studio per Yggdrasill.* L'allieva ha condotto un'accurata ricerca sulla simbologia dell'albero della vita nelle principali culture del globo, indagandone gli specifici significati nel corso del tempo. *Yggdrasill,* nella mitologia nordica, è il gigantesco albero che si staglia al centro dell'universo.
L'arazzo è pensato come uno studio: si tratta di prove di tessitura, di colore e di accostamenti di disegni per la realizzazione di un albero della vita ancora in costruzione, che attinge alla simbologia e ai racconti sugli alberi nelle varie tradizioni ed epoche storiche, ma tutte riconducibili alla storia del primo albero *Yggdrasill.* Il lavoro rappresenta la ricerca di questo 'albero perduto' attraverso prove di colore e disegno, come se fosse una bozza su un foglio di carta o una mazzetta di prove colore, volte a costruire il proprio albero della vita, catalizzatore di buone energie, 'mediatore culturale' tra mondi diversi che, senza di esso, non potrebbero entrare in comunicazione.
I colori utilizzati sono quelli della tradizione di riferimento, la tessitura artistica abruzzese: robbia (*Rubia tincorum L.)* per il rosso, camomilla del tintore [*Cota tintoria (L.) G. Gay]* per il giallo, piede di reseda (*Reseda luteola L.)* e camomilla del tintore sovra tinti di blu da indaco (*Indigofera tinctoria L.)* per i verdi; indaco per il blu. Accanto a queste, le materie coloranti esotiche; legno brasile (*Caesalpina brasiliensis L.*) per il rosso più chiaro e legno di campeggio (*Haematoxilon campechianum L.*) per il grigio con cui sono stati creati i contorni delle campiture di colore, a restituire il segno grafico della matita. Lo stesso è stato ottenuto, per le lettere, utilizzato il colore del vello naturale di pecora *sopravvissana*.

Federica Di Monte
Torano Nuovo (TE)

Arazzo in seta e canapa
cm 30 X 20
Pescara
2015

L'allieva ha condotto la sua rielaborazione dell'albero della vita partendo dalla geometrizzazione dei suoi contorni attraverso la forma della *vescica piscis* (anch'essa simbolo di forza primigenia, energia vitale e armonia), mantenendo nel contempo la simmetria che caratterizza il decoro tradizionale dell'albero. La destinazione d'uso è rivolta all'abbigliamento: il retro di un gilet da donna, in maglia di cotone, per il quale è stato progettato e realizzato anche il prototipo.
Il fondo dell'arazzo è in canapa sbiancata, mentre le parti colorate sono in seta bourette. La scelta dei materiali è legata al territorio: la canapa è stata molto coltivata in Abruzzo, specie nella Val Vibrata e anche la seta è stata abbondantemente prodotta tanto che vi sono stati fiorenti commerci tra l'Abruzzo e i mercanti bergamaschi, bresciani e veneziani.
Le materie coloranti utilizzate sono prevalentemente della tradizione: reseda (*Reseda luteola L.*) per il giallo; robbia (*Rubia tinctorum L.*) per il rosso; piede di reseda sovra tinto con blu da guado (*Isatis tinctoria L.*) per il verde. L'unico colorante esotico utilizzato è il legno brasile (*Caesalpina brasiliensis L.*) con cui è stato ottenuto il colore rosa.

Donatella Ioannacci
Teramo

Arazzo in lana
cm 30 X 40
Pescara
2015

L'allieva ha progettato e realizzato un modulo decorativo che possa essere riprodotto su un tessuto da destinare all'arredamento. Nel suo lavoro di studio e progettazione ha semplificato l'albero della vita, lasciando solo le linee fondamentali del tronco e dei rami, ulteriormente stilizzati. Il vaso alla base è divenuto un cuore, organo principale della vita e centro delle emozioni e dei sentimenti. Dal cuore nasce l'albero rielaborato, che tende i suoi rami elargendo frutti simbolici in forma di rombi e quadrati. Nel corso della progettazione è nata l'idea di accostare due diverse rielaborazioni dell'albero della tradizione, rovesciate e accostate, riproponendo così il riferimento allo *yin* e *yan*, l'energia maschile e femminile dalla cui unione si genera nuova vita.
I colori utilizzati sono principalmente il bianco per il fondo e il nero (vedi scheda Cesarina Di Domenico) per delineare l'albero, con il colore blu da guado (*Isatis tincoria L.*) utilizzato all'interno del cuore insieme al filato lamè dorato per inserire punti luce. Sono inoltre state applicate piccole perline all'interno di alcuni elementi quadrati.

Giovanna Larcinese
Lanciano

Arazzo in lana e seta
cm 30 X 20
Pescara
2015

La destinazione d'uso del progetto è alquanto singolare e interessante: una collana a pettorina realizzata ad arazzo. Il manufatto utilizza l'ordito lasciato libero per creare delle frange, decorate con piccoli inserti in plastica. I decori riprodotti sono una rielaborazione del simbolo della dea madre che, come nella tradizione, riporta degli elementi geometrici stilizzati che fuoriescono dal suo capo, allusioni all'albero o fontana della vita.
I colori utilizzati sono sia della tradizione sia esotici: il blu da guado (*Isatis tincoria L.*), legno di campeggio per il viola (*Haematoxilon campechianum L.*), reseda (*Reseda Luteola L.*) e legno di fustetto (*Rhus cotinus L.*) per il giallo, robbia (*Rubia tinctorum L.*) per il rosso. A sinistra, nella parte in alto, il monogramma dell'allieva.

/ Il corso di formazione

Isabella Micati
Pescara

Arazzo in lana, seta e lino
cm 18 X 20
Pescara
2015

L'arazzo, intitolato *Cuore d'Albero*, ha una destinazione nel campo dell'abbigliamento: una pettorina removibile.
I colori utilizzati, ricchi in sfumature, sono prevalentemente della tradizione: robbia (*Rubia tinctorum L.*) per le varie gradazioni di rosso; cipolla gialla (*Allium cepa L.*), reseda (*Reseda luteola L.*) e ginestra (*Genista tinctoria L.)* per le gradazioni di giallo. Accanto a queste materie coloranti, ne sono state utilizzate alcune di provenienza esotica: l'insetto di cocciniglia (*Dactylopius coccus cacti)* per alcune sfumature di rosso e il legno di fustetto (*Rhus cotinus L.)* per altre in giallo. Si trovano impiegati anche i colori naturali del vello di pecora e della seta.

Anna Rapposelli
Chieti

Arazzo in lino e canapa
cm 20 X 20
Pescara
2015

L'allieva ha ripreso uno degli elementi decorativi presenti nell'albero della vita, il rombo, per riproporlo all'interno di un tessuto progettato per essere il fondo di un orologio da parete. Il riferimento è chiaramente allo scorrere del tempo e della vita.
Si sono volutamente cercate tinte pastello, ottenute grazie all'uso di fibre vegetali (lino e canapa) e colori autoctoni della nostra regione: reseda (*Reseda luteola L.*) ed elicriso [*Helichysum italicum (Roth) G. Don]*. Al dentro dei rombi un ricamo realizzato con un filato di lino verde, il cui colore è stato ottenuto con un piede di reseda (giallo) e successivo bagno in blu da indaco (*Indigofera tintoria L.*).

Daniela Schiavoni
Teramo

Arazzo in lana e canapa
cm 50 X 50
Pescara
2015

L'allieva ha progettato e realizzato il collo di un cappotto, citando puntualmente, nelle forme e nei colori, il frammento di bancale proveniente da Pescocostanzo e datato al XVIII secolo, conservato presso il Museo delle Genti d'Abruzzo (vedi pag. 152).
Le materie coloranti utilizzate sono: robbia (*Rubia tinctorum L.)* per il rosso, camomilla del tintore [*Cota tintoria (L.) G. Gay]* per le due tonalità di giallo; piede di camomilla del tintore sovra tinto di blu da guado (*Isatis tinctoria L.)* per il verde; blu da guado. Si sono inoltre utilizzati il colore naturale della lana per il bianco e della canapa per l'ecrù.

/ Il corso di formazione

Srisawat Thanyaluk
Pescara

Arazzo in lana e filato metallico
cm 30 X 40
Pescara
2015

L'allieva, proveniente dalla Tailandia e residente da diversi anni a Pescara, ha progettato e realizzato una copertina per neonati, utilizzato una serie di simboli beneauguranti, riconducibili sia alla tradizione orientale sia occidentale.
Nel campo centrale dell'arazzo sono presenti due elementi decorativi, ripresi dall'albero della vita, che possono essere letti anche come pesci, simbolo di fecondità, felicità e buona salute. All'interno due foglie e due fiori di loto, nel buddismo simbolo dell'illuminazione, della rigenerazione, crescita spirituale, consapevolezza della propria forza e capacità di non lasciarsi contaminare da energie negative. Sotto le due foglie/pesci, due draghi affrontati, simboli anch'essi di fecondità e di rigenerazione. Lungo il bordo inferiore è restituita, fortemente stilizzata, la figura di un *Naga*, antica razza di uomini serpente nella mitologia induista e buddista. I *Naga* sono considerati spiriti della natura, protettori di fonti e fiumi, custodi dell'elisir della vita e dell'immortalità; secondo un'antica leggenda, infatti, quando gli dei distribuirono la vita alle creature, i *Naga* riuscirono a rubarne una coppa. Sullo stesso bordo sono riprodotte anche delle fiamme, simbolo di vita e verità, ad illuminare il cammino della giovane vita a cui il manufatto è destinato.
I colori utilizzati sono in gran parte quelli della tradizione abruzzese: reseda (*Reseda luteola L.)* e cipolla (*Allium cepa L.*) per i gialli, radice di robbia (*Rubia tinctorum L.*) per il rosso; piede di reseda con sovra bagno di blu da indaco (*Indigofera tincotoria L.)* per il verde; mallo di noce (*Juglans regia L.)* per il marrone; petali di papavero (*Papaver rhoeas L.)* per i grigi; blu da guado (*Isatis tintoria L.)*. A questi vanno aggiunte le materie tintorie esotiche: il viola, ottenuto dal legno di campeggio *(Haematoxilon campechianum L)*; l'insetto di cocciniglia (*Dactylopius coccus cacti*) per il rosa. E' inoltre utilizzata la lana nel suo colore naturale (bianco, sabbia e marrone chiaro) e del filato metallico *riant*, costituito da laminetta di poliestere dorata avvolta con leggera spirale su anima di fibra artificiale di colore nero.

Eleonora Tonini
Nocciano (PE)

Arazzo in lana e seta, con inserti in spago, cuoi e filato metallico
cm 30 X 40
Pescara
2015

L'arazzo è pensato come una pagina di diario. Le cime dei monti disegnano il profilo della Bella Addormentata del Gran Sasso e legano indissolubilmente la vita della tessitrice all'Abruzzo.
L'albero della vita è riproposto attraverso un olivo dal tronco tortuoso e le radici coriacee, realizzate con inserti in cuoio, che lo ancorano alla tradizione restituita dalle textures del terreno, i cui elementi costitutivi sono ripresi dal frammento di bancale, datato al XVIII secolo, conservato presso il Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara. (vedi pag. 152).
La parte area dell'albero è però leggera, libera di muoversi verso nuovi percorsi, non essendo legata dall'ordito, e porta come frutti dei melograni (simboli di abbondanza e fertilità) e perline di corallo (simbolo di vita con funzioni apotropaiche). In alto, ad alludere al sole, la firma dell'allieva che scrive questa originale e suggestiva 'pagina'.
Le tinte utilizzate sfruttano il colore naturale dei velli di lana e propongono sia colori della tradizione sia esotici. Le materie coloranti tradizionali utilizzate sono: la buccia di cipolla gialla (*Allium cepa L.)* per il colore dorato, il mallo di noce (*Juglans regia L.*) per il marrone più chiaro, il verde da reseda (*Reseda luetola L.)* e camomilla del tintore [*Cota tintoria (L.) G. Gay]* ottenuto con sovra bagni di indaco (*Indigofera tinctoria L.)* e guado (*Isatis tintoria L.)*. Accanto ad esse, coloranti esotici quali il legno di campeggio (*Haematoxilon campechianum L.*) per il viola e l'insetto di cocciniglia (*Dactylopius coccus cacti*) per il rosa. Insieme ai filati in lana e seta tinti, troviamo impiegati lo spago, il cuoio scuro e del filato metallico (laminetta dorata in poliestere avvolta, con una torsione appena accennata, su un'anima di lino).

Chiara Torelli
Ortona (CH)

Arazzo in lana e seta
cm 30 X 40
Pescara
2015

L'arazzo intitolato *Albero di Luce*, è stato progettato per un complemento d'arredo: un paralume. La rielaborazione dell'albero della vita presenta zone prive di trama, con ordito a vista, per consentire il passaggio della luce ed esaltare così il decoro stesso e i colori utilizzati.
Questi ultimi prevedono materie coloranti esotiche: legno di cattù per il marrone cioccolato (*Acacia cathecu W.*) e legno di fustetto (*Rhus cotinus L.*) per il giallo. Accanto a queste, materie tintorie più tradizionali: il mallo di noce per il marrone (*Juglans regia L.*) e cipolla gialla (*Allium cepa L.*) per il giallo dorato.

Stefania Zuppa
Pescara

Arazzo in lana e seta con inserti in terracotta, ceramica smaltata e rame
cm 30 X 40
Pescara
2015

La rielaborazione del simbolo tradizionale dell'albero della vita/fontana d'amore è trasformato in un nuovo elemento decorativo, applicabile a capi d'abbigliamento e accessori moda. Il titolo scelto dall'allieva, *Energia bif(r)onte*, allude alla energia palindroma rappresentata da sequenza di tratti a zig zag (energia vibrante) e lineari (energia penetrante) che partono da un corpo centrale che idealizza la dea madre, da cui prorompono getti d'acqua o fronde arboree o radici ritorte, simbolo di nuova nascita. Tutti i materiali utilizzati provengono dalla tradizione dell'artigianato artistico abruzzese. Sono presenti inserti di forma romboidale in rame, terracotta e ceramica smaltata. L'applicazione del decoro nell'abbigliamento femminile recupera una funzione apotropaica che allontana il male, propiziando il bene.
I colori sono quelli della tradizione: radice di robbia (*Rubia tincotorum L.*) per il rosso e l'arancio; verde ottenuto da un piede di camomilla del tintore [*Cota tintoria (L.) G. Gay*]e bagno in blu da guado (*Indigofera tinctoria L.*); verde con piede di reseda (*Reseda Luteola L.*) e bagno in blu da indaco; mallo di noce (*Juglans regia L.*) per il marrone.

Tessere è Arte

Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 230 X 158
Area di produzione: Pescocostanzo
XVIII secolo
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila.

Il tessuto è costituito di due teli (cm 79 di altezza) tessuti separatamente e poi assemblati. L'opera è organizzata secondo lo schema che prevede un campo centrale ristretto e circoscritto da bordure molto larghe, costituite in questo caso specifico da elementi geometrici polilobati. Chiude esternamente la composizione il classico motivo decorativo 'a merletto'. Il campo centrale è dominato da due alberi della vita affiancati e ribaltati specularmente con, al centro e alla loro base, diversi motivi decorativi animali e antropomorfi.
La trama di fondo è marrone, mentre le trame supplementari, che costituiscono l'opera, sono di vari colori (due tonalità di giallo, senape, écru, due tonalità di rosso, nero).
Il tessuto è stato donato dal Barone Filippo De Capite all'Istituto d'Arte di Sulmona negli anni Sessanta del XX secolo. E' stato restaurato a cura della Soprintendenza, in questa occasione si è ricostruito l'ordito in ampie zone del tessuto. Negli ultimi mesi è stato necessario effettuare un ulteriore intervento di manutenzione conservativa.
Lo stato di conservazione è discreto.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica Abruzzese*, Castelli 2012, pag. 28.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 142 X 182
Area di produzione: Pescocostanzo
XVIII secolo
Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara

Si tratta di un frammento: il tessuto originale è stato tagliato a metà nel senso della larghezza, diviso e venduto sul mercato antiquario. È composto di due teli accostati (ciascuno di cm 142 X 89). Lo schema compositivo presenta un campo centrale ristretto e circoscritto da bordure molto larghe, costituite da elementi geometrici romboidali. I rombi presentano dei bordi bianchi decorati con piccoli elementi geometrici. Due bellissimi e articolati alberi della vita, dominano il campo centrale. Essi sono speculari nella disposizione ma diversi nella restituzione cromatica e nei particolari decorativi interni ed esterni all'albero stesso: i piccoli uccelli, le figure antropomorfe, i motivi geometrici. Il campo del *tappeto* intero doveva essere dominato da un rettangolo più piccolo posto al centro, a sua volta articolato dalla divisione geometrica dello spazio e al cui interno ritroviamo i pavoni affrontati e ribaltati specularmente insieme a piccole decorazioni floreali. All'interno delle maglie romboidali della grande cornice ritroviamo: i draghi affrontati, disposti simmetricamente ai lati di un albero della vita stilizzato, e ribaltati specularmente; lo stesso albero della vita; i pavoni addorsati e i piccoli decori floreali. Esternamente alla bordura è visibile il raffinato decoro 'a merletto', con piccoli elementi decorativi all'interno di colore rosso e verde.
La trama di fondo è blu mentre quelle supplementari sono di colore giallo, senape, rosso, arancio, viola, verde e bianco. Lo stato di conservazione è buono.

BIBLIOGRAFIA
Genti d'Abruzzo dal museo al territorio, Pescara 2008, pag. 148.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 205 X 97
Area di produzione: Pescocostanzo
XVIII secolo
Museo dell'Artigianato Artistico, Pescocostanzo

Lo schema compositivo divide il campo del *tessuto* attraverso una maglia geometrica costituita da elementi romboidali restituiti attraverso bordure sottili, decorate con piccoli elementi floreali. All'interno dei rombi troviamo draghi e pavoni stilizzati, affrontati simmetricamente ai lati di un albero della vita anch'esso semplificato, e ribaltati specularmente a riempire tutto lo spazio. L'intera composizione è chiusa dal caratteristico motivo 'a merletto'. In alto e in basso, vi sono delle bande orizzontali nei colori rosso e giallo alternati (tre su un lato e due sull'altro).
La trama di fondo è di colore blu, mentre le trame supplementari sono nei colori bianco, arancio, verde e giallo.
Su uno dei lati nel senso della lunghezza, è presente una reintegrazione, con piccoli interventi di rammendo. Si tratta di un pezzo di tessuto, prelevato da un altro *tappeto* molto simile per composizione e colori. Vi si trovano tuttavia tonalità di verde e rosso non presenti nel resto del tessuto. Il tessuto integrato misura cm 27 X 27. Lo stato conservativo è da ritenersi buono.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 140 X 87
Area di produzione: Pescocostanzo
XVIII secolo
Collezione privata

Lo schema compositivo presenta un campo centrale privo di decorazioni, circoscritto dal delicato motivo ' a merletto' e, nel senso dell'altezza del tessuto, da bordure molto larghe costituite da elementi decorativi polilobati. Tra questi ultimi, coppie di pavoni affrontati simmetricamente ai lati di un albero della vita estremamente semplificato.
Lungo l'intero perimetro del manufatto corre una frangia (larga cm 3), applicata successivamente alla tessitura, e costituita da più colori (rosso, blu, senape, verde, bianco) alternati ritmicamente. In basso, racchiusa in un rettangolo, è riportata la data 1751, tessuta con la stessa trama supplementare di colore bianco utilizzata nel resto del tessuto. La presenza della data è piuttosto inusuale in quanto, nella maggioranza dei casi, i tessuti ad oggi noti non riportano datazioni. Al momento non ci sono elementi che possano eventualmente confermare o confutare la datazione riportata sul tessuto.
La trama di fondo è di colore blu, mentre le trame supplementari le troviamo nei colori bianco, rosso, verde, marrone, arancio, celeste, giallo, nocciola.
Lo stato conservativo è precario, si notano diverse lacune in cui parte della trama di fondo si è persa, lasciando a vista i fili di ordito.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Bisaccia da Sella

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 142 X 43
Area di produzione: Pescocostanzo
XIX primi del XX secolo
Collezione privata

La bisaccia è costituita da un tessuto in armatura tela a bande su cui sono applicate due tasche (cm 53 X 43) realizzate con la tecnica di tessitura di Pescocostazo. Al centro del tessuto a bande, tra le due tasche, è presente una decorazione con disegno *chevron* in senso orizzontale ottenuto con l'inserimento di una trama supplementare di colore bianco. Su ciascuna tasca troviamo un rombo delineato da bordure decorate da piccoli elementi geometrici, al centro due draghi affrontati simmetricamente, ai lati di un albero della vita stilizzato, e ribaltati specularmente. All'esterno dei rombi, vi sono piccoli elementi floreali e dei pavoni stilizzati negli angoli. Chiude il perimetro della composizione il decoro 'a merletto'.
La trama di fondo del tessuto delle tasche è di colore nero, mentre le trame supplementari sono declinate nei colori bianco, verde, giallo, grigio, blu, rosso e due tonalità di viola.
Il manufatto è molto ben conservato e al momento non si hanno a disposizione elementi sufficienti per spingersi a formulare una datazione diversa o più precisa.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 232 X 89
Area di produzione: Pescocostanzo
Seconda metà XVIII XIX secolo
Collezione privata

Tessuto a bande, in armatura tela, con l'inserimento di trame supplementari a costituire piccoli decori. In alto e in basso, nel senso dell'altezza del tessuto, delle bordure bianche costituite da rombi, chiuse all'esterno dal motivo 'a merletto'. L'intero perimetro del tessuto è percorso da una frangia (larga cm 6) applicata al termine della tessitura, costituita da filati di diversi colori (blu, giallo, senape, verde, rosso) alternati ritmicamente.
Le trame di fondo e quelle supplementari si alternano nei colori bianco, rosso, giallo, senape, blu, marrone, viola, verde.
Lo stato conservativo è precario: la frangia è staccata in più punti e per ampie zone; la trama di fondo si è persa in diverse aree del tessuto, lasciando esposti i filati di ordito. Sono ampiamente visibili interventi di rammendo nelle zone più compromesse con l'orditura a vista.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tappeto funebre

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 284 X 77
Area di produzione: Pescocostanzo
Inizi XX secolo
Collezione privata

Tessuto con destinazione d'uso specifica. Fondo nero con il delicato motivo 'a merletto', di colore bianco, che delimita il campo centrale, privo di decori, entro cui si poggiava la bara. In alto e in basso, nel senso dell'altezza del tessuto, delle ampie bordure con decorazioni ad 'S' nei colori giallo-arancio e blu-senape circondate e collegate da uno sfondo bianco. Questo esemplare è l'unico in mostra con questa tipologia di decorazione piuttosto rara.
Al centro delle bordure troviamo un simbolo riconoscibile tra quelli ampiamente utilizzati a Pescocostanzo dalle famiglie abbienti per 'marcare' oggetti, edifici, prodotti e animali di loro proprietà. (Cfr. F. De Rubeis, *Civiltà della scrittura e mondo dei simboli*, in *Pescocostanzo città d'arte sugli appennini*, Pescara 1992, pag. 134). Al di fuori delle bordure, verso l'esterno, sono riportate due date racchiuse entro un rettangolo: 1749 e 1903. Le date sono tessute con la stessa lana bianca utilizzata per l'opera.
Lo stato di conservazione è buono.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

749

203

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 141 X 88
Area di produzione: Pescocostanzo
XIX - inizio XX secolo
Collezione privata

Il tessuto si distingue per l'insolito colore di fondo, rosso in corrispondenza del campo decorato e giallo all'esterno. Lo schema compositivo prevede un reticolato a maglie geometriche di forma romboidale, ma la restituzione dei rombi è, anche in questo caso, piuttosto singolare e inusuale. All'interno dei rombi troviamo decorazioni riproducenti l'albero della vita, i pavoni affrontati simmetricamente e ribaltati specularmente, un reticolato geometrico.
La trama di fondo è, come accennato, gialla e rossa. Si nota all'interno del campo decorato una fascia in cui la trama di fondo rossa è di colore più chiaro. Le trame supplementari sono di colore rosso, giallo, bianco, verde e blu.
La fattura è piuttosto grossolana, come la tipologia dei filati impiegati. Non ci sono elementi sufficienti, al momento, per ipotizzare una provenienza diversa del tessuto cui pure farebbe pensare la particolarità del decoro, la fattura e la tipologia dei filati. Lo stato conservativo è da ritenersi buono.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 213 X 88
Area di produzione: Pescocostanzo
XIX
Collezione privata

Lo schema compositivo prevede un reticolato a maglie geometriche di forma polilobata al cui interno ritroviamo il motivo decorativo dell'albero della vita variamente stilizzato, uccelli affrontanti e ribaltati specularmente, reticolati geometrici. Chiude la composizione il motivo decorativo 'a merletto' restituito in più colori: giallo, rosso e bianco. In alto e in basso, nel senso dell'altezza del tessuto, vi sono strette bande di colore verde, giallo, rosso e bianco.
La trama di fondo è di colore blu, mentre le trame supplementari sono di colore bianco, giallo, rosso, senape, verde, marrone. Lungo il perimetro corre una frangia applicata al termine della tessitura in cui vari colori (marrone, giallo, rosso, ècru e blu) si alternano ritmicamente.
Al momento, anche se Albert Sautier riporta un tessuto molto simile attribuendolo genericamente all'Abruzzo meridionale (A. Sautier, *I tappeti rustici italiani*, Milano 1924, tav. XVI), non ci sono elementi sufficienti su cui basare l'ipotesi di una provenienza diversa da quella proposta. Lo stato conservativo del tessuto è buono.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e lino/canapa
cm 190 X 108
Area di produzione: Pescocostanzo
XIX - inizi XX secolo
Collezione Pietro Fulgenzi, Calascio

Lo schema compositivo prevede un reticolato a maglie geometriche di forma polilobata al cui interno ritroviamo il motivo decorativo dell'albero della vita variamente stilizzato, uccelli affrontanti e ribaltati specularmente, reticolati geometrici. Chiude la composizione il motivo decorativo 'a merletto' con piccole decorazioni all'interno di colore rosso e verde. In alto e in basso, nel senso dell'altezza del tessuto, vi sono strette bande di colore verde e rosso.
La trama di fondo è di colore blu, mentre le trame supplementari sono di colore bianco, verde, rosso, giallo, marrone e rosa. Lungo il perimetro corre una frangia (larga cm 14) applicata al termine della tessitura realizzata con colori sgargianti e di sintesi, probabilmente nell'area circostante Calascio. Per la sua applicazione il tessuto è stato ripiegato agli angoli, in modo da adattarsi alla nuova forma arrotondata. La frangia restituisce un gusto molto diverso da quello tradizionale di Pescocostanzo, non solo nella tecnica di esecuzione ma soprattutto per l'utilizzo di cromatismi molto accessi e contrastanti, tipici di alcuni centri montani dall'aquilano quali Castel del Monte, Santo Stefano di Sessanio e Calascio.
La trama di fondo è di colore blu; le trame supplementari sono di colore bianco, verde, rosso, giallo, marrone e rosa.
Lo stato conservativo è discreto, salvo alcuni segni di bruciature su uno dei bordi nel senso della lunghezza.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 176 X 114
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Il tessuto, chiamato da Italo Picini *Piante Fiorite*, è la copia realizzata direttamente dal *tappeto* donato dal barone Filippo de Capite di Pescocostano all'Istituto d'Arte agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso (vedi pag. 148). Al centro vi sono alcuni elementi decorativi di cui uno creato e introdotto da Picini: la strana figura bipide posta alla destra della figura antropomorfa centrale.
La trama di fondo è marrone; le trame supplementari sono di colore rosso, rosa, bianco, e in due tonalità di giallo. Sul retro è riportato il cartellino con il numero di inventario dell'Istituto Statale d'Arte: ISA inv. 1988.
Il tessuto è stato esposto nella mostra *Abruzzo in USA*, New York, maggio-giugno 1989.
Lo stato di conservazione è discreto.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 30.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 115 X 160
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Il tessuto ripropone lo schema compositivo della tradizione che divide la superficie attraverso una maglia geometrica costituita da elementi romboidali restituiti attraverso bordure sottili, decorate con piccoli elementi floreali. All'interno dei rombi troviamo pavoni stilizzati affrontati e ribaltati specularmente a riempire tutto lo spazio, il motivo stilizzato dell'albero della vita, elementi decorativi floreali. L'intera composizione è chiusa dal caratteristico motivo 'a merletto'.
Seppure la fonte d'ispirazione sia ben riconoscibile, la reinterpretazione compiuta da Italo Picini è molto evidente nella composizione formale e soprattutto nei cromatismi decisamente contemporanei.
La trama di fondo è di colore marrone; le trame supplementari sono nei colori bianco, écru, rosa, blu, viola e in due tonalità di verde.
Sul retro del tessuto è riportato il numero di inventario dell'Istituto Statale d'Arte di Sulmona: ISA n. 2244. Il tessuto è in un discreto stato conservativo.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 35.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 151 X 105
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

La fonte d'ispirazione è chiaramente identificabile nei tessuti della tradizione in cui la superficie si articola in un reticolato di maglie, costituite da elementi vegetali di colore bianco, che incorniciano il motivo decorativo della fontana d'amore. In questa composizione si alternano teorie di fontane d'amore e teorie di vasi fioriti e composizioni vegetali. Nei vasi fioriti, in cui è riconoscibile il fiore di garofano, Italo Picini riprende fedelmente il disegno riportato in un *tappeto* pubblicato da Albert Sautier, datato alla seconda metà del XVIII secolo (cfr A. Sautier, *Tessuti rustici italiani*, Milano 1924, tav. XII), introducendovi la variante dell'aquila bicipite posta alla base del vaso. Alla base della fontana d'amore sono riportate invece coppie di animali fantastici affrontati. Anche in questo caso la composizione è racchiusa dal caratteristico motivo decorativo 'a merletto'.
La trama di fondo è di colore nero; le trame supplementari sono nei colori bianco, verde, giallo azzurro e viola. Anche per questo tessuto si percepisce il gusto personale di Italo Picini nella citazione e rielaborazione degli elementi decorativi della tradizione nonché negli accordi cromatici.
Il tessuto fu inviato alla Mostra dell'Artigianato Artistico di Bruxelles nel 1961. Lo stato di conservazione è discreto.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 29. Cfr. *Ibidem* pag. 16.

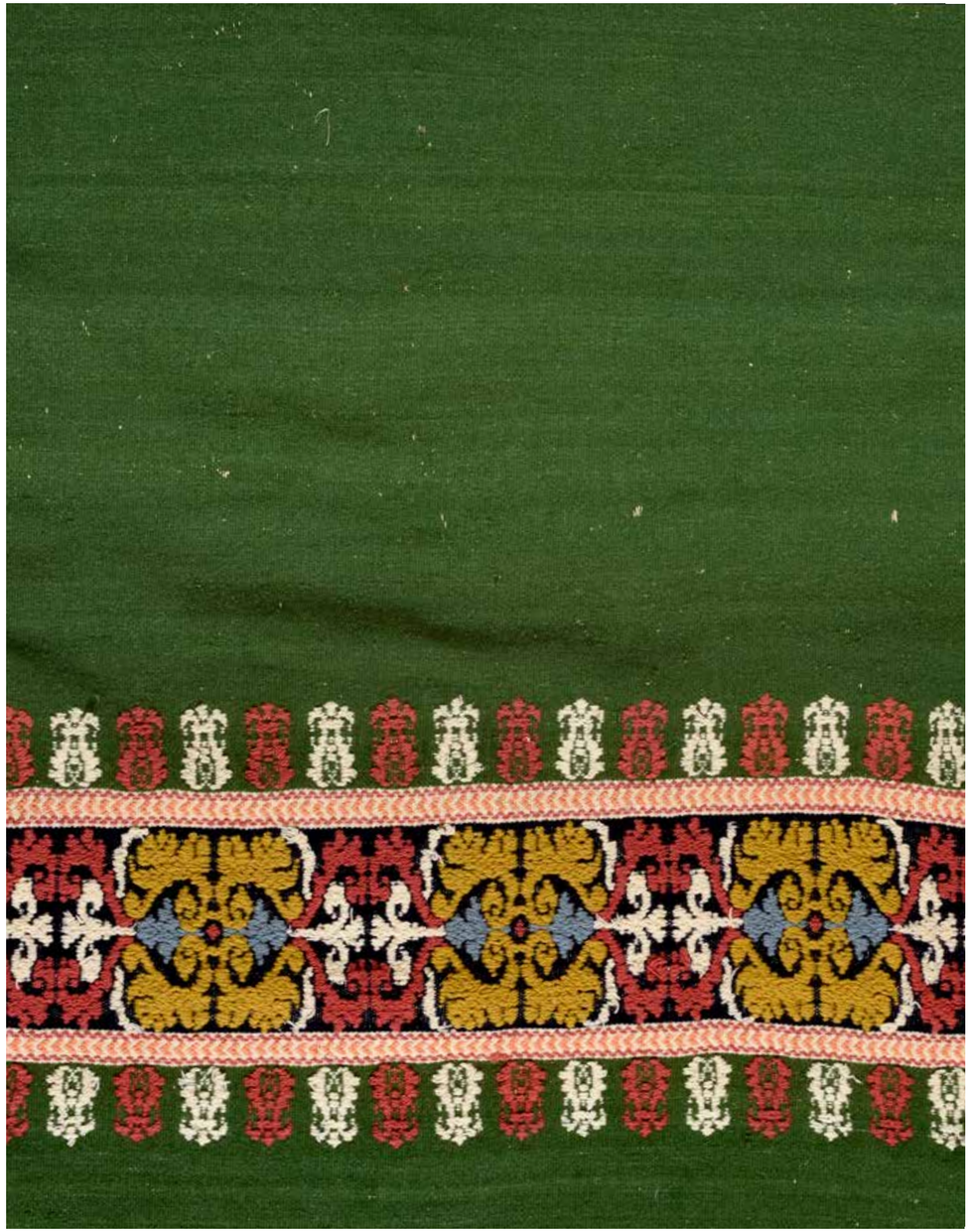
Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 191 X 110
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Il tessuto è ispirato a uno schema compositivo meno frequente negli esemplari della tradizione del tessuto artistico pescolano. Troviamo la disposizione a bande decorate alternate in pochi esemplari antichi, noti attraverso le preziose riproduzioni fotografiche pubblicate da Albert Sautier (A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, Milano 1924, tav. I e IV). Se lo schema compositivo è rintracciabile principalmente negli esemplari più antichi, gli elementi decorativi introdotti da Picini e la loro restituzione attraverso cromatismi accesi ne fanno un tessuto assolutamente originale. Nella banda centrale ritroviamo la stessa fonte d'ispirazione del tessuto precedente, alternando al motivo della fontana d'amore, affiancata da coppie di animali fantastici affrontati, quello del vaso con elementi vegetali. Le bande superiore e inferiore sono costituite invece da un decoro floreale stilizzato.
La trama di fondo è di colore verde. Le trame supplementari sono presentano i colori bianco, azzurro, due tonalità di rosa e di verde.
Lo stato conservativo è da ritenersi discreto.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 31.

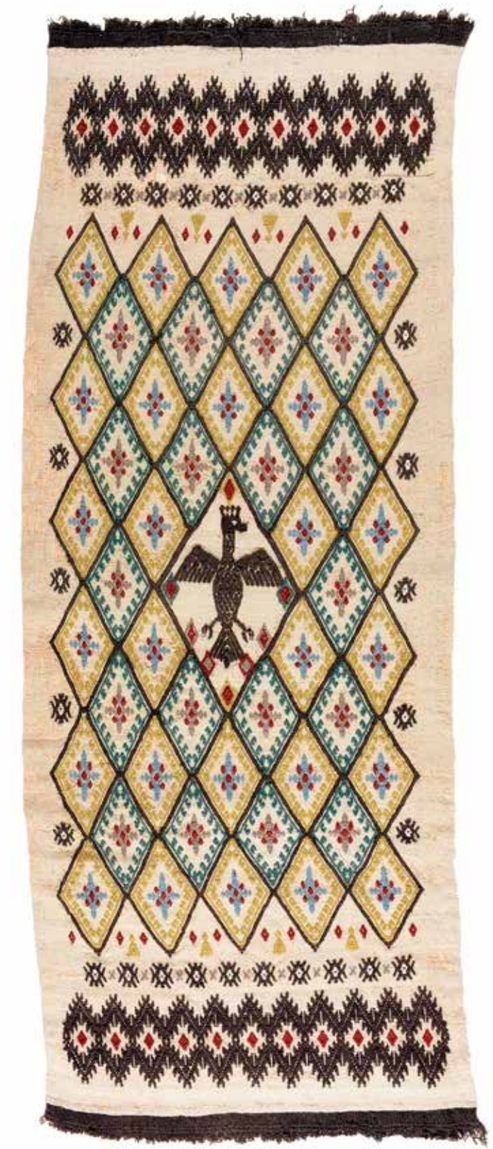


Tessuto Artistico

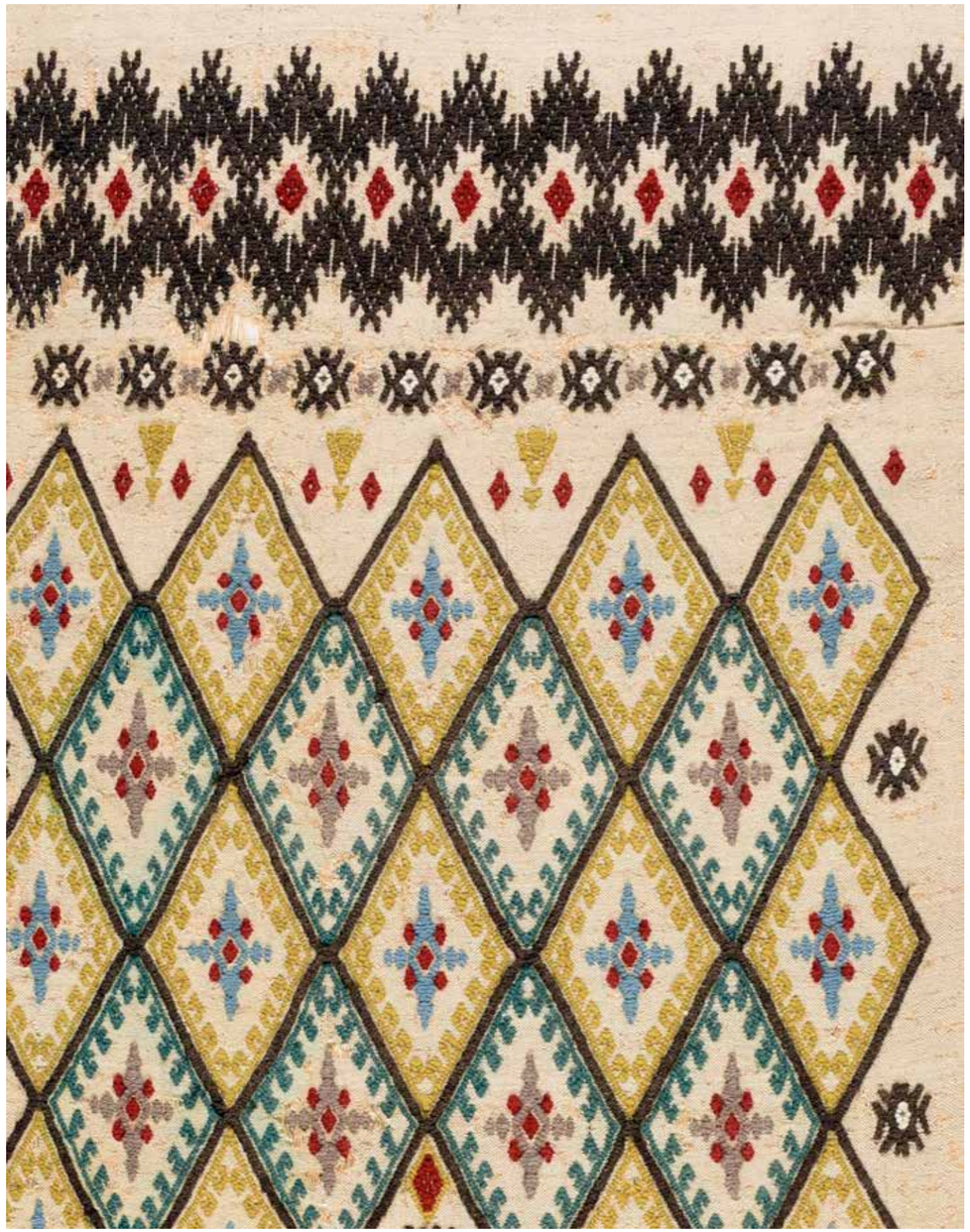
Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 180 X 68
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

La composizione è tra le più inusuali, anche per il colore bianco del fondo. Presenta una maglia costituita da elementi romboidali, decorati all'interno da piccoli motivi geometrici; al centro troviamo una losanga di dimensioni maggiori entro cui è iscritta un'aquila coronata. In alto e in basso si sono reinterpretazioni del motivo tradizionale 'a merletto' mentre nella parte più esterna è applicata una frangia marrone realizzata ai ferri. Si può riconoscere in quest'ultima la mano della Maestra D'Eramo.
La trama di fondo è di colore bianco; le trame supplementari sono di colore marrone, beige, bianco, rosso, verde e azzurro. Lo stato di conservazione non è buono: il tessuto è stato cucito su di un telo di supporto in lino nel corso dell'ultimo intervento di restauro.

BIBLIOGRAFIA
I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 34.



/ Il tessuto artistico in Abruzzo



Tessuto Artistico

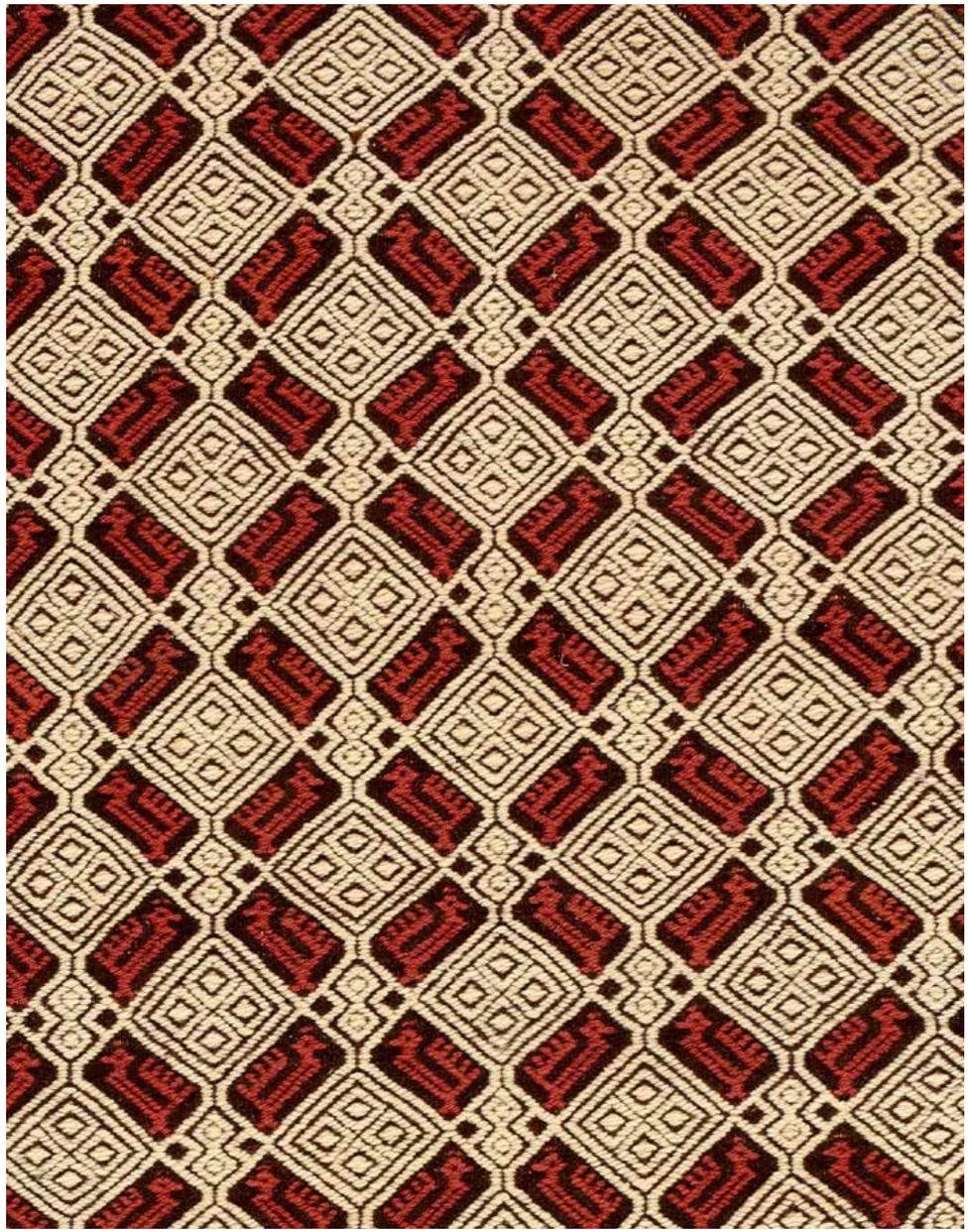
Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 141 X 54
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Lo schema compositivo di questo tessuto è di tipo modulare. Agli elementi romboidali di colore bianco, decorati all'interno da elementi geometrici, si alternano figure di uccelli, di colore rosso, affrontate e addorsate. La fonte d'ispirazione per il modulo elaborato da Italo Picini è un tessuto pubblicato da Albert Sautier nel 1924, datato al XVIII secolo e proveniente dalla soppressa provincia della Terra di Lavoro, oggi suddivisa tra Campania, Lazio e Molise (Cfr. A. Sautier, *I tappeti rustici italiani*, Milano, 1924, tav. XXI b).
La trama di fondo è marrone. In alto e in basso, nel senso dell'altezza del tessuto, corre una frangia costituita dai fili di ordito lasciati liberi. Sul retro del tessuto è riportato il numero di inventario dell'Istituto Statale d'Arte: ISA n. 3164. Lo stato conservativo è buono.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 36.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo



Tessuto Artistico

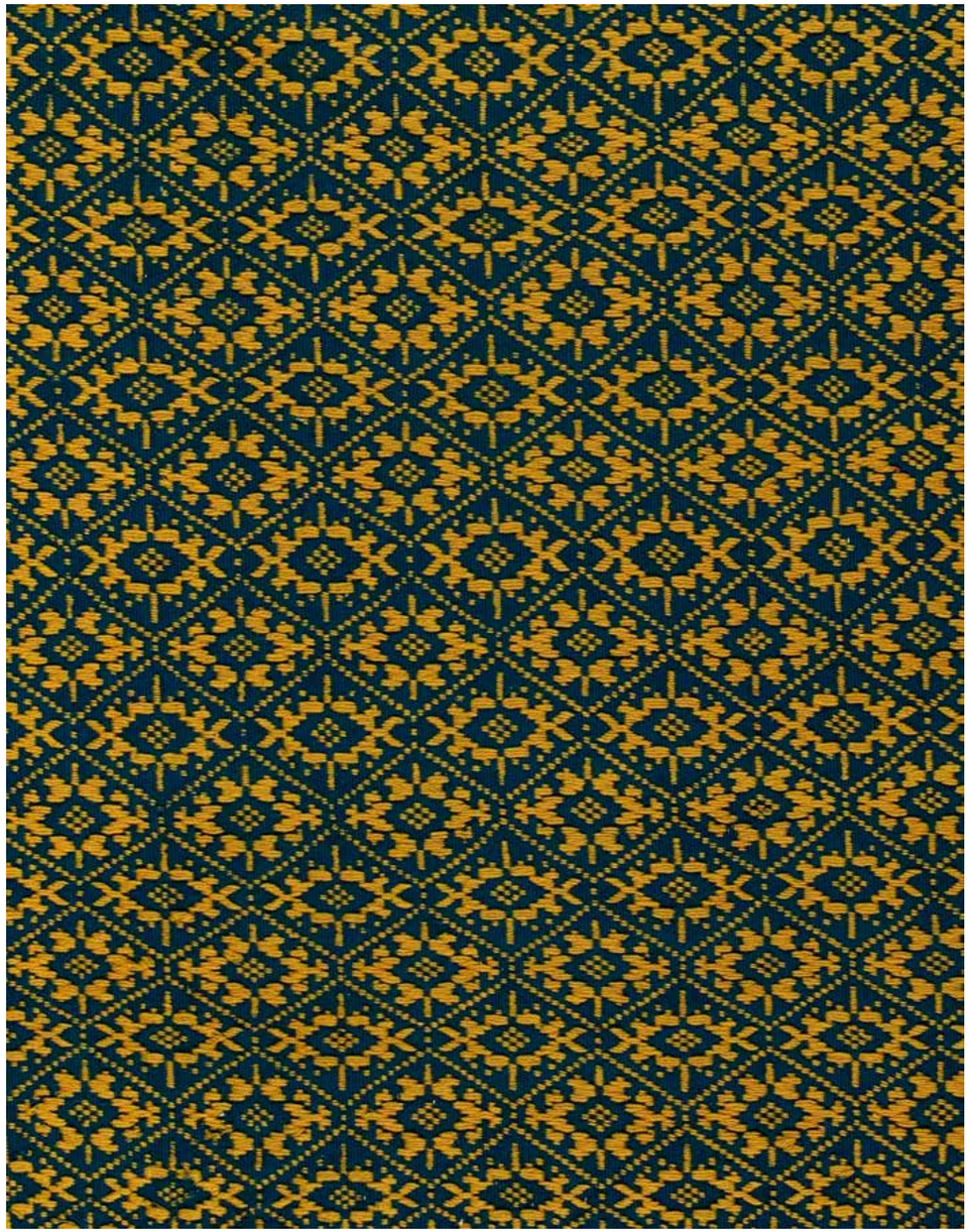
Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 174 X 83
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Lo schema compositivo è di tipo modulare. Elementi romboidali, decorati all'interno da un elemento floreale stilizzato, coprono l'intera superficie del tessuto. La trama di fondo è di colore verde, quella supplementare di colore giallo. Sul retro del tessuto è riportato il numero di inventario dell'Istituto Statele d'Arte di Sulmona: ISA n. 3512. Lo stato di conservazione può considerarsi buono.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 36.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo



Tessuto Artistico

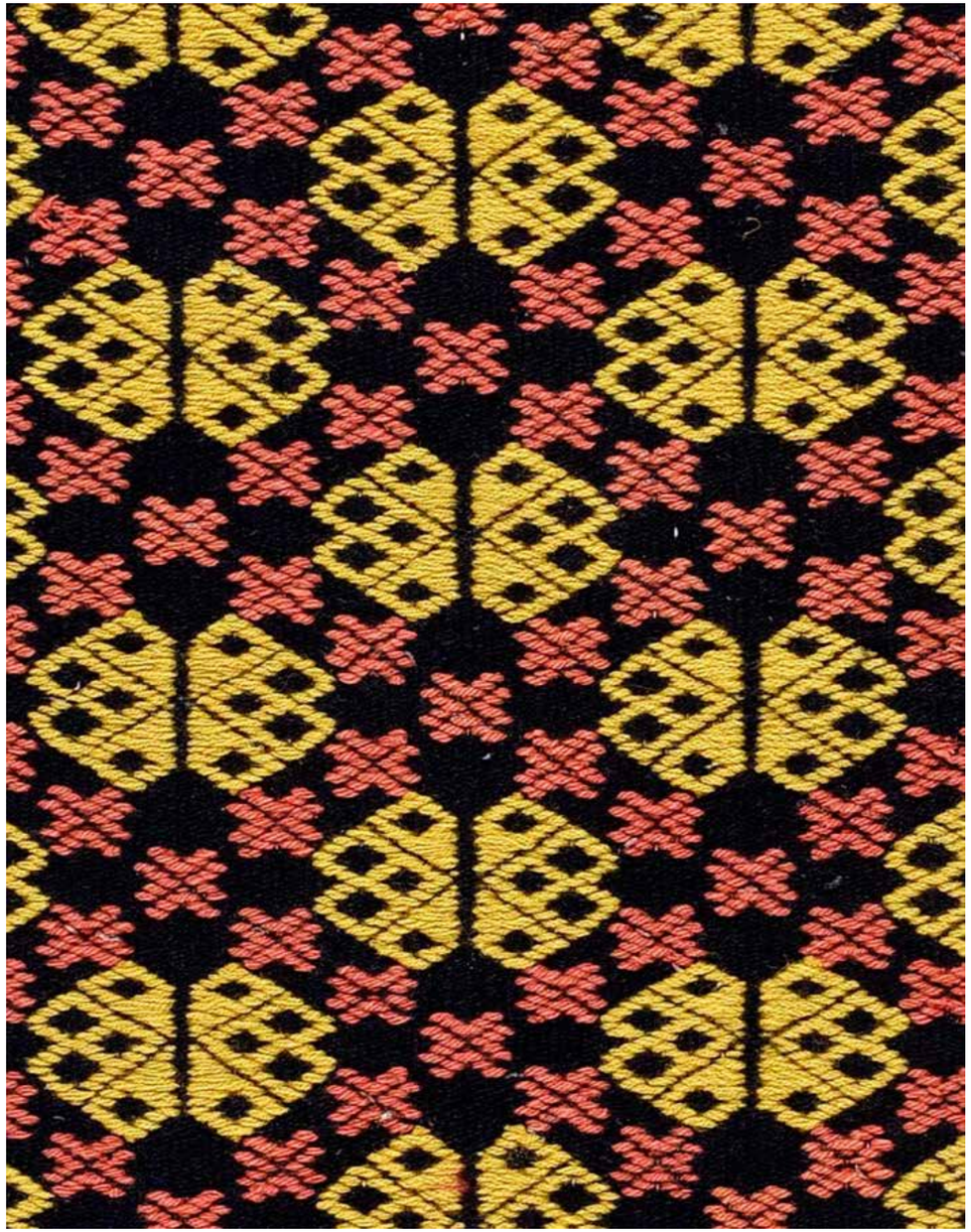
Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 150 X 74
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Lo schema compositivo è di tipo modulare: piccoli motivi geometrici di colore giallo e rosso coprono l'intera superficie del tessuto. La trama di fondo è di colore blu scuro. Sul retro è riportato il numero di inventario dell'Istituto Statale d'Arte: ISA n. 2237. Lo stato di conservazione è discreto.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 36.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo



Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 200 X 110
Luogo di produzione: Istituto d'Arte Statale G. Mazara, Sulmona
1955-60
Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, L'Aquila

Il tessuto è tra i più interessanti quanto a reinterpretazione contemporanea della tradizione. Il classico schema compositivo a maglie romboidali è stato riletto, riprendendone alcuni elementi caratteristici: la griglia geometrica, le piccole losanghe costituite da elementi quadrati accostati, l'albero della vita stilizzato ai cui lati sono posti animali stilizzati affrontati e ribaltati specularmente. Anche il cromatismo proposto è tra i più innovativi per tipologia e accordi di colore.
La trama di fondo è di colore blu; le trame supplementari sono nei colori bianco, crema, verde, rosso, giallo, nocciola, ècru, grigio chiaro. Sul retro del tessuto è riportato il numero di inventario dell'Istituto Statale d'Arte: ISA inv. 4776. Lo stato di conservazione è buono.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli 2012, pag. 32.

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 162 X 119
Luogo di produzione: Palazzo Tabassi, Sulmona
1961-63
Museo dell'Artigianato Artistico, Pescocostanzo

Il tessuto è stato prodotto nello studio privato di Italo Picini, presso Palazzo Tabassi a Sulmona. Picini cita esemplari antichi piuttosto noti, come quello conservato presso il Museo delle Arti e Popolari di Roma (cfr. P. Ponchio, *Tappeti, arazzi e tessuti*, in *Pescocostanzo città d'arte sugli appennini*, Pescara 1992, fig. 350 pag. 237) reinterpretandone tuttavia i singoli elementi decorativi, la loro disposizione nonché i cromatismi. Ai lati della sirena bicaudata, posta al centro, si trovano le sigle delle tessitrici che vi lavorarono: MS, Maria Settevendemmi e DSA, Del Signore Annamaria. In basso, al centro, la firma di Italo Picini.
La trama di fondo è di colore nero; le trame supplementari sono nei colori bianco, celeste, arancio, rosa, beige e in due tonalità di verde. Lo stato conservativo è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
I. Picini, La tessitura artistica Abruzzese, Castelli 2012, pag. 71. Per gli articoli su settimanali e quotidiani in cui il tappeto è stato pubblicato: *Ibidem*, pag. 57.

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 270 X 130
Luogo di produzione: Palazzo Tabassi, Sulmona
1961-63
Museo dell'Artigianato Artistico, Pescocostanzo

Anche in questo caso Italo Picini cita, come già in un esemplare simile realizzato presso l'Istituto d'Arte di Sulmona (vedi pag. 196), tessuti antichi come quello conservato presso il Museo delle Arti e Popolari di Roma (P. Ponchio, *Tappeti, arazzi e tessuti*, in *Pescocostanzo città d'arte sugli appennini*, Pescara 1992, fig. 352 pag. 238) e come il *tappeto* pubblicato da Albert Sautier, datato alla seconda metà del XVIII secolo (cfr. A. Sautier, *Tessuti rustici italiani*, Milano 1924, tav. XII) da cui sono ripresi alcuni motivi decorativi, tra cui la sirena bicaudata qui posta al centro della composizione. Il bordo che racchiude la superficie del tessuto è costituito da aquile in volo alternate a rosette a sei petali. Le sigle delle tessitrici sono riportate in alto sulle figure del drago e del centauro: DSA, Del Signore Annamaria e SM, Settevendemmie Maria. La firma di Picini è riportata in basso al centro, sotto la bordura.
La trama di fondo è di colore nero; le trame supplementari sono nei colori bianco, celeste, rosa, beige e in due tonalità di verde. Lo stato conservativo è ottimo.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, *La tessitura artistica Abruzzese*, Castelli 2012, pag. 70; Cfr. *Ibidem* pag. 16. Per gli articoli su settimanali e quotidiani in cui il tappeto è stato pubblicato: *Ibidem*, pag. 57.

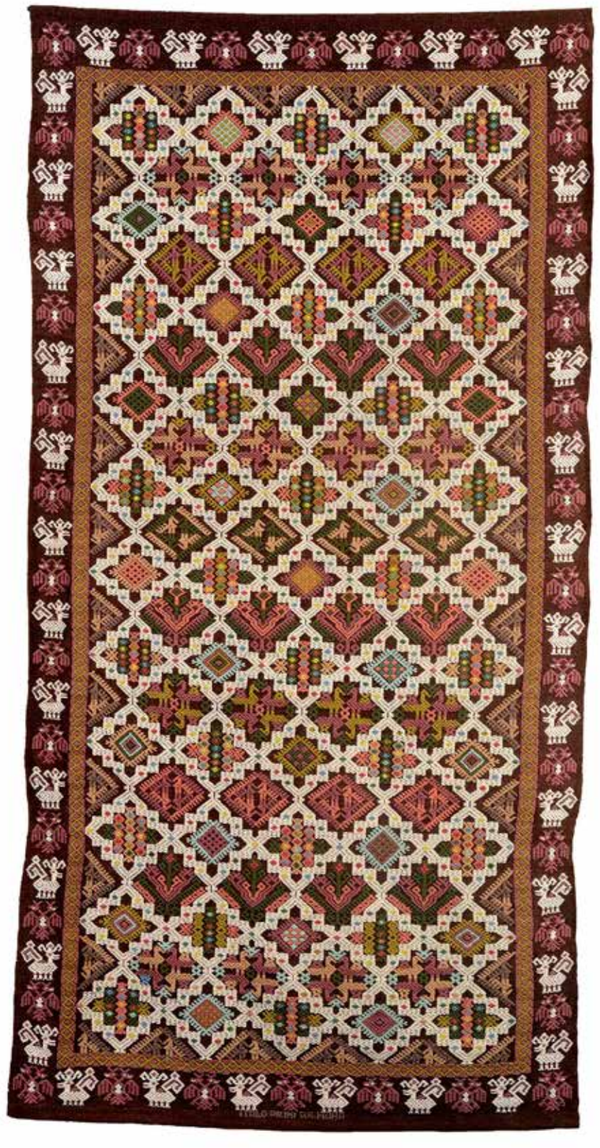
Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 254 X 127
Luogo di produzione: Palazzo Tabassi, Sulmona
1961-63
Museo dell'Artigianato Artistico, Pescocostanzo

Il tessuto ripropone lo schema compositivo tradizionale che divide la superficie attraverso un reticolato a maglie geometriche di forma polilobata. Anche in questo caso Italo Picini reinterpreta la tradizione nella restituzione degli elementi decorativi interni alle maglie geometriche, nella bordura in cui si alternano due animali fantastici stilizzati e, soprattutto negli accordi cromatici. In basso, al centro, la firma di Italo Picini.
La trama di fondo e di colore marrone; le trame supplementari sono nei colori bianco, arancio e in due tonalità di azzurro, due tonalità di rosa, te tonalità di verde.
Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA

I. Picini, La tessitura artistica Abruzzese, Castelli 2012, pag. 74.



/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 248 X 117
Luogo di produzione: Palazzo Tabassi, Sulmona
1961-63
Museo dell'Artigianato Artistico, Pescocostanzo

Lo schema compositivo è spirato a quello della tradizione in cui si ha un campo centrale ristretto e circoscritto da bordure molto larghe, costituite da elementi geometrici. Al centro troviamo una grande losanga ai cui lati, nel senso della lunghezza del tessuto, si dispongono simmetricamente due alberi della vita che citano in modo piuttosto puntuale la tradizione. L'ampia bordura è invece costituita da elementi ottagonali che racchiudono all'interno una corona di fiori bianchi a sei petali dentro cui si trova una figura maschile raccolta, a sua volta in un esagono restituito con una linea sottile. La particolarissima bordura cita puntualmente, anche nella restituzione cromatica, quella presente su un tessuto pubblicato da Albert Sautier nel 1924, datato al XVIII secolo e proveniente dalla soppressa provincia della Terra di Lavoro, oggi suddivisa tra Campani, Lazio e Molise (cfr. A. Sautier, *I tappeti rustici italiani*, Milano, 1924, tav. XXI b; (vedi pag. 206). Chiude la composizione il classico motivo 'a merletto' restituito nei colori rosso e verde. In basso, al centro, la firma di Italo Picini.
Il lavoro svolto da Picini nella progettazione di questo tessuto è molto interessante. Nonostante le citazioni puntuali da tessuti della tradizione egli elabora, ancora una volta, un manufatto assolutamente originale per rielaborazione formale e accordi cromatici.
Il fondo del tessuto è di colore marrone; le trame supplementari sono nei colori bianco, nocciola, ècru, in due tonalità di rosa e celeste e in tre tonalità di verde.
Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
Picini, *La tessitura artistica Abruzzese*, Castelli 2012, pag. 75.

ITALO FICIMI SULMONA

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 190 X 50
Luogo di produzione: Sulmona
Anni Settanta del XX secolo
Collezione Elvira Trozzi

Il tessuto è stato realizzato da Elvira Trozzi in collaborazione con la madre, Maria D'Eramo, cui si deve la frangia (cm 8 di larghezza) realizzata ai ferri, che corre lungo tutto il perimetro. La composizione si distingue per l'impianto: la superficie del tessuto è divisa da elementi geometrici e floreali di colore bianco. Al centro è chiaramente individuato un rettangolo che incornicia uccelli di colore arancione addorsati e disposti simmetricamente, ai lati di un elemento floreale centrale, e ribaltati specularmente. In alto e in basso del rettangolo centrale è ripetuta la metà della composizione descritta. Nel senso dell'altezza del tessuto, una serie di rosette a quattro petali, alternate nei colori bianco e celeste, chiude la composizione. La sigla della tessitrice, EV, è riportata al centro di uno dei due elementi floreali presenti nel campo rettangolare centrale. È evidente l'ispirazione ai tessuti umbri della tradizione, anche se questa è qui profondamente innovata nella composizione e negli accordi cromatici.
La trama di fondo è di colore blu; le trame supplementari sono nei colori bianco, celeste, arancio, giallo, verde e rosa.
Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 215 X 65
Luogo di produzione: Sulmona
Anni Settanta del XX secolo
Collezione Elvira Trozzi

Il tessuto è stato realizzato da Elvira Trozzi. La composizione riprende il motivo tradizionale della partizione geometrica della superficie attraverso delle losanghe. Queste ultime sono costituite da bordure sottili, di colore rosso, decorate con piccoli elementi geometrici. All'interno troviamo vari elementi decorativi. Nella losanga centrale un decoro geometrizzante ai cui lati, disposti simmetricamente, vi sono due piccoli uccelli stilizzati; ai lati della losanga centrale, due rombi in cui vi sono iscritti verosimilmente due camosci affrontati e disposti specularmente ai lati di un albero della vita fortemente semplificato; in alto e in basso, due rombi entro cui sono iscritti i tradizionali draghi affrontati simmetricamente, anche'essi ai lati di un albero della vita fortemente semplificato, e ribaltati specularmente. Il disegno del 'camoscio' è sempre stato particolarmente caro a Maria D'eramo che già lo riproduceva nei suoi anni giovanili di apprendistato. Riempiono gli spazi tra l'esterno delle losanghe e il bordo 'a merletto' dei piccoli animali stilizzati. Lungo il perimetro del manufatto corre la frangia (cm 8 di larghezza) realizzata ai ferri da Maria D'Eramo. La composizione è interessante per gli elementi decorativi utilizzati, la loro distribuzione nonché per i raffinati cromatismi che reinterpretano quelli della tradizione.
La trama di fondo è di colore nero ed è tinta con materie coloranti di sintesi; le trame supplementari sono di colore bianco, giallo, rosso, celeste, rose, arancio, marrone e in tre tonalità di verde. Queste ultime sono state tinte da Maria D'Eramo con colorazione naturale. Interessante l'accostamento di colore di sintesi e naturale, non raro nei tessuti abruzzesi nei primi decenni del XX secolo (cfr. E. Agostinone, *La rinascita del tappeto abruzzese* in 'Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise', annata 2915, pp. 84). Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

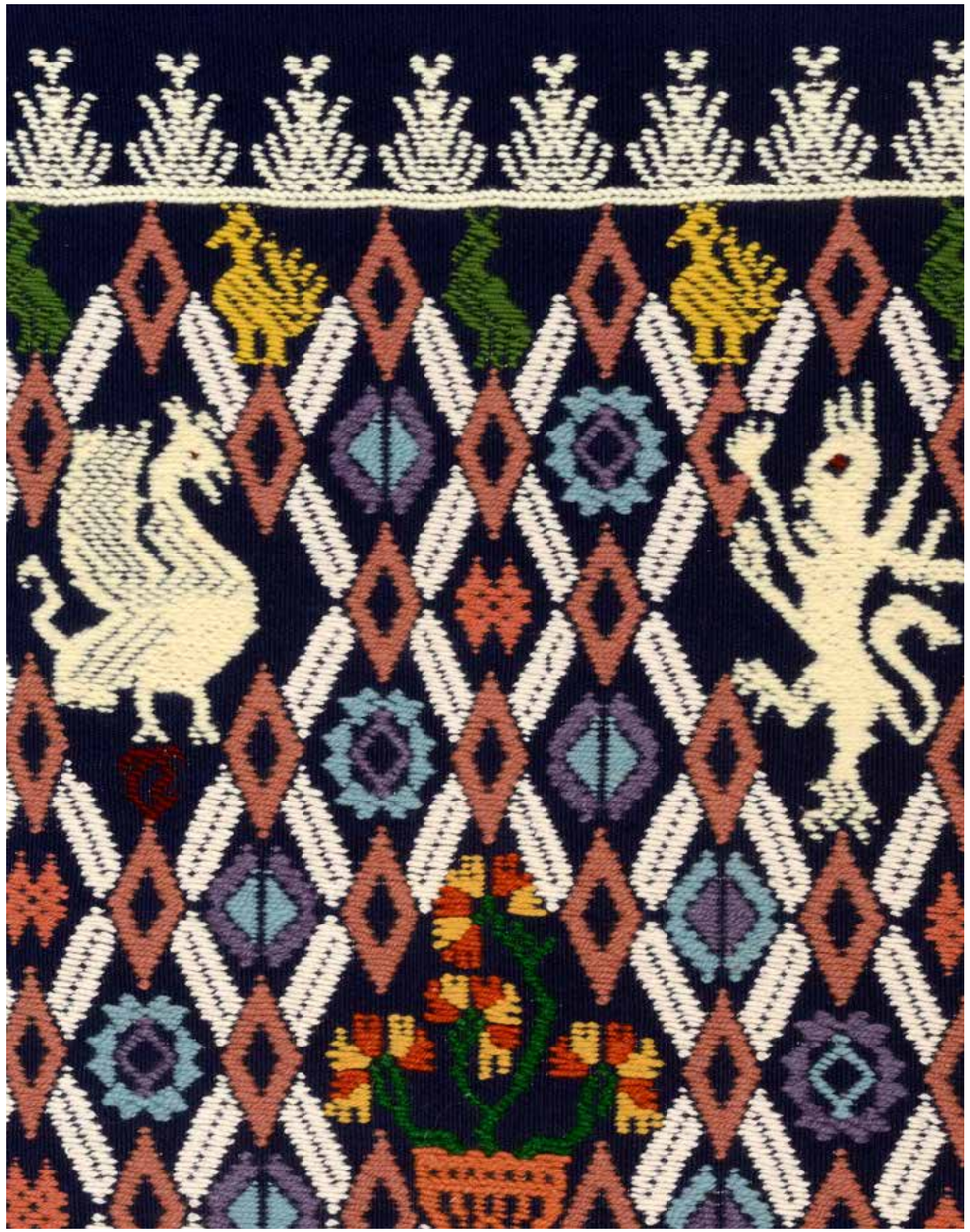
/ Il tessuto artistico in Abruzzo

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 158 X 52
Luogo di produzione: Sulmona
Anni Settanta del XX secolo
Collezione Elvira Trozzi

Il tessuto è stato realizzato da Elvira Trozzi. La composizione è molto interessante: lo schema compositivo a maglie geometriche romboidali è reinterpretato nella restituzione formale, nelle dimensioni e nei cromatismi. Al suo interno sono 'incastonati', lungo i bordi nel senso della lunghezza, animali fantastici di colore bianco, citazioni puntuali da tessuti della tradizione, cui si aggiunge l'uccello già riprodotto in un tessuto descritto in precedenza (vedi pag. 244). Al centro un drago, di colore arancione, e due vasi con fiori di garofani di colore giallo e rosso. Piccoli uccelli stilizzati si alternano lungo i bordi, mentre nel senso dell'altezza del tessuto, la composizione è chiusa dalla classica decorazione a 'merletto'. In alto a sinistra e in basso a destra, sotto la figura del drago, la sigla della tessitrice, EV.
La trama di fondo è di colore blu ed è stata tinta con coloranti di sintesi; le trame supplementari sono di colore bianco, rosa, verde, giallo, rosso, celeste, viola, marrone chiaro e in due tonalità di arancio. Queste ultime sono state tinte da Maria D'Eramo con materie coloranti naturali.
Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
Inedito



Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 84 X 50
Luogo di produzione: Sulmona
Anni Settanta del XX secolo
Collezione Elvira Trozzi

Il tessuto, sempre realizzato da Elvira Trozzi, ripropone lo schema compositivo a losanghe romboidali dando luogo ad una composizione singolare per disegno e accordi cromatici. Le maglie dei rombi sono decorate da piccole figure antropomorfe mentre al centro vi sono decorazioni geometriche che si alternano nel senso della lunghezza del tappeto.
La trama di fondo è di colore verde; le trame supplementari sono di colore verde chiaro, marrone, grigio, senape, rosa e bianco. Queste ultime sono state tinte dal Maria D'Eramo con la colorazione naturale.
Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

Tessuto Artistico

Tessuto con trame supplementari
Lana e cotone
cm 40 X 40
Luogo di produzione: Sulmona
Anni Settanta del XX secolo
Collezione Elvira Trozzi

La borsa e il tessuto che la costituisce sono stati realizzati da Elvira Trozzi mentre la frangia ai ferri (cm 8 di larghezza) si deve a Maria D'Eramo. Sul fronte della borsa sono due losanghe ai lati di un albero della vita semplificato e stilizzato. All'interno delle losanghe un uccello appollaiato su due rami: la composizione è chiusa da due bordi che alludono al motivo 'a merletto'.
La trama di fondo è di colore nero; le trame supplementari sono di colore bianco, rosso e in due tonalità di rosa e verde. Queste ultimi sono stati tinti dal Maria D'Eramo con la colorazione naturale.
Esiste anche una seconda borsa, realizzata interamente da Maria D'Eramo, conservata con cura delle figlie Rita e Vania, che è stata esposta presso la Mostra Internazionale *Grafica Undici* svoltasi a Pescocostanzo nel 1979. La decorazione è organizzata secondo lo schema decorativo a bande e si sono riportati pochi, ma graziosi elementi decorativi. Nella banda centrale l'aquila bicipite con ai lati, disposti simmetricamente, uccelli stilizzati; le bande superiore e inferiore riportano una teoria di piccoli alberi della vista stilizzati. Gli accordi cromatici sono anch'essi espressione del raffinato gusto e della personalità di Maria D'Eramo.
Lo stato di conservazione è ottimo.

BIBLIOGRAFIA
Inedito

Tessere è Arte

La mostra

Tessere e Arte, particolare dell'allestimento presso la Sala Favetta, Museo Delle Genti d'Abruzzo, Pescara.

L'allestimento progettato dall'architetto Enrico Vandelli lascia ampio spazio al racconto per immagini del progetto *TessArt'è*, curato e realizzato da Gino di Paolo, e rende gradevolmente fruibili i tessuti più antichi in mostra, nel rispetto degli standard previsti per la corretta esposizione di questa delicata tipologia di materiali. Integrati nel percorso, vi sono alcuni audiovisivi a cura di Isabella Micati e Alessio Tessitore.

La narrazione per immagini è divisa in due tempi, scanditi da due tavoli espositivi lungo i quali sono sospesi pannelli bifacciali mentre sui rispettivi piani sono esposti materiali e manufatti.

Il primo tavolo racconta la tradizione laniera e tintoria in Abruzzo. Alle immagini fanno eco i materiali esposti in contenitori trasparenti posti all'incrocio degli elementi costitutivi il piano del tavolo che, nel loro intersecarsi, alludono all'intreccio dell'ordito e della trama: un'articolata tessitura di storie, materie e colori che affonda le sue radici più profonde fin nel neolitico. Nei contenitori sono esposti: la materia prima, la lana, nei suoi vari stadi di lavorazione; le materie coloranti (radici, fiori, estratti) da cui si ottenevano i tre colori primari della tradizione locale; gomitoli di lana tinti con le stesse materie tintorie esposte, nelle varie gradazioni di colore. Il documentario *Una storia lenta,* permette al visitatore di approfondire i temi della tradizione laniera e tintoria in Abruzzo.

Il secondo tavolo evidenzia l'innovazione apportata dal Corso in Tintura Naturale e Tecnica di Tessitura ad Arazzo, narrando per immagini le varie fasi del corso e proponendo fotografie affascinanti, scattate nelle varie fasi della tintura con materie coloranti d'importazione ed esotiche, sperimentate e utilizzate dalle allieve per i loro lavori conclusivi. Sul tavolo sono disposti dei supporti inclinati, rivestiti in tela di cotone di colore neutro, su cui sono esposti i *final work* delle allieve, il telaio sperimentale utilizzato durante il corso di formazione, attraverso cui è possibile comprendere la peculiarità della tessitura ad arazzo, e infine

uno schermo per la fruizione dell'audiovisivo *TessArt'è la riscoperta dell'arazzo*, dedicato al corso di formazione.

Ai due tavoli, su cui si svolge il racconto del Progetto nella sua interezza, fa seguito la sezione della mostra *I testimoni della Memoria*. Essa è dedicata alla tradizione della tessitura artistica in Abruzzo, introdotta attraverso l'esposizione di manufatti datati tra il XVIII e XIX secolo, e alle figure di Italo Picini e Maria D'Eramo, il cui fondamentale ruolo nel recupero e trasmissione di questa tradizione è narrato attraverso dei pannelli ma, soprattutto, attraverso i tessuti realizzati sotto la loro guida presso l'Istituto d'Arte di Sulmona e lo studio privato di Picini tra gli anni Cinquanta e Settanta del XX secolo. I tessuti più antichi e/o fragili sono esposti su piani inclinati, rivestiti anche'essi in tela di cotone. Il documentario *Il testimone* bene integra la sezione, permettendo al visitatore di ascoltare, direttamente dalla voce di Italo Picini, il racconto del suo lavoro di recupero della tradizione del tessuto artistico abruzzese. Il racconto è accompagnato da alcuni approfondimenti sui codici simbolici decorativi, nell'artigianato abruzzese, a cura di Adriana Gandolfi.

La mostra prevede anche una piccola sezione dedicata ai bambini, nella quale è possibile fruire del video interattivo *La pecora Bea alla ricerca della lana perduta*. Nei giorni in cui la Mostra è stata ospitata nella Sala Favetta del Museo delle Genti d'Abruzzo, il Centro Sperimentale Pietro Barberini Raffaele Laporta ha realizzato dei laboratori didattici integrati al percorso, in collaborazione con Explora il Museo dei bambini di Roma, presso cui si è svolta la tappa conclusiva del progetto europeo *Weave!*, dedicato all'esplorazione dell'arte tessile.

Erika D'Arcangelo

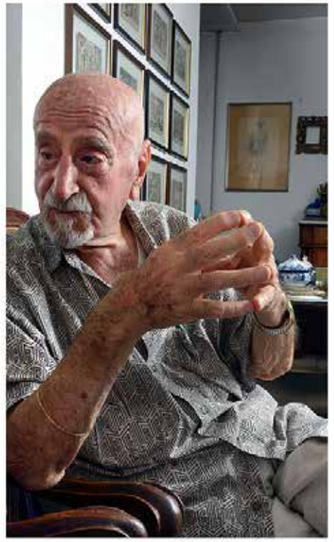
Tessere e Arte, particolari dell'allestimento presso la Sala Favetta, Museo Delle Genti d'Abruzzo, Pescara.

Maria D'Eramo

La mastra Maria D'Eramo, depositaria della memoria

<<se madama fila, non po' tessere...>>
Con questo proverbio Maria D'Eramo incoraggiava la figlia Elvira e le altre allieve, iscritte alla Sezione di Arte del Tessuto presso l'Istituto d'Arte G. Mazara di Sulmona. Nata nel 1916, la sua abilità artigianale proveniva da un apprendistato non soltanto familiare e domestico, come la società tradizionale dell'epoca prevedeva, ma dalla scuola dell'ultima tessitrice storica di Pescocostanzo, di nome Rosina, depositaria di tutti i saperi legati alla realizzazione dei tessuti artistici pescolani. Maria D'Eramo, inoltre, ebbe modo di approfondire le conoscenze relative alle materie coloranti naturali, utilizzate per la tintura della lana, attraverso la quotidiana attività al fianco della madre Giuseppina, ostetrica ed esperta erborista. Fu proprio Giuseppina, notata la vivace intelligenza e l'abilità manuale della figlia, a inviarla ad apprendere, poco più che dodicenne, l'arte della tessitura dalla maestra Rosina. Quando nel 1955 fu chiamata dall'Istituto d'Arte di Sulmona per insegnare nella nuova sezione di Arte del Tessuto, lasciò l'azienda armentizia di famiglia, trasferendosi con le figlie. E da qui ha avuto inizio l'avvincente avventura della collaborazione con un artista poliedrico e geniale come Italo Picini, durata poco più di un ventennio, alla riscoperta di un'arte tessuta caratterizzata da decori riproducenti simboli arcaici e praticata esclusivamente a Pescocostanzo tra i sec. XVII e XIX, e restituendo alla storia il muto operare delle antenate, analfabete ma ricche di 'sapienza' e di consapevolezza culturale.

Italo Picini



TessArt'è raccoglie il testimone del prof. Italo Picini verso nuovi progetti.

Negli anni dell'immediato dopoguerra Italo Picini, docente presso l'Istituto d'arte G. Mazara di Sulmona, ebbe la felice intuizione di rinnovare i contenuti di alcune materie scolastiche, in risonanza con i contemporanei canoni estetici e funzionali dell'Architettura razionalista contemporanea. <<Nel 1953, allora insegnante di Decorazione pittorica e Disegno Ornato, fatte le dovute riflessioni e considerazioni in merito alla situazione, prospettai per iscritto al Consiglio dei docenti, la necessità di sostituire tale insegnamento con altri che avevano un'antica tradizione in zona, come la tessitura artistica di Pescocostanzo e le Ceramiche di Anversa. La proposta documentata con numerose fotografie, fu condivisa dal Consiglio e così iniziò l'iter di approvazione per sostituire la materia con quelle suggerite e nel 1955, con Decreto Ministeriale venne istituita la Sezione di Arte della Tessitura...Pertanto mi venne affidato l'incarico dell'organizzazione e della direzione di detta sezione con insegnamento del Disegno professionale, coadiuvato da Maria D'Eramo di Pescocostanzo per le esercitazioni di laboratorio in quanto esperta di tessitura.>> Dalla Sezione di Arte del Tessuto rifiorì la tradizione del tessuto artistico pescolano, noto come 'tappeto'. Le allieve, dirette da Italo Picini e sotto la guida della maestra D'Eramo, realizzarono tra gli anni Sessanta e Settanta, tessuti artistici che parteciparono a numerose esposizioni in Italia e all'estero, vincendo numerosi premi e attirando l'attenzione della stampa internazionale. TessArt'è raccoglie il testimone che Italo Picini porge alle nuove generazioni per evitare che il prezioso ed esclusivo patrimonio di conoscenze e saperi legati al tessuto artistico abruzzese sia definitivamente perduto.

La tradizione della materia, pannello espositivo.

La tradizione del colore, pannello espositivo.

Corso di Formazione, pannello espositivo.

Texture dai laboratori di tintura, pannello espositivo.

BIBLIOGRAFIA

E. Agostinone, *La rinascita del tappeto abruzzese* in 'Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise', annata 1925, pp. 83-86.
E. Agostinone, *Viaggio agli altipiani d'Abruzzo agli inizi del '900*, Bergamo 1912.
R. Adrosko, *The invention of the Jacquard mechanism*, in 'Bulletin du CIETA', nn. 55-56, 1982
Atti della società economica di Abruzzo citeriore pubblicati nell'adunanza generale del 30 maggio 1840, Chieti 1840.
J. Balfour, I*ndigo,* Londra 1998.
V. Balzano, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1910.
V. Balzano, *Peasant art in the Abruzzi*, in 'The Studio', 1913, pp. 9 16.
E. Bazzani, *Il XIX secolo: i tessuti di seta al telaio Jacquard*, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena*, Bologna 1985.
G. Bertini e N. Forti Grazzini, *Gli Arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII,* Milano 1997.
T. Bonanni, *Le antiche industrie della provincia di Aquila*, L'Aquila 1888.
F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità,* Vicenza 1968.
I. Cammarata, *Oro blu, storia e geografia del gualdo di qua dal Po,* Voghera 2001.
D. Cardon, *Le monde des teintures naturelles,* Parigi 2014.
D. Cardon, *Teintures précieuses dela Méditerranée,pourprekermes,pastel*, Carcassonne 1999.
M. Carmignani, *Manifatture dal XV al XX secolo*, in *Tessuti Ricami e Merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005.
Catalogo generale della Mostra d'arte antica Abruzzese in Chieti, 10 giugno- 3 ottobre 1905, Chieti 1905, pp. 171-187.
Catalogo della nostra di etnografia italiana in Piazza d'Armi, Bergamo 1911.
Catalogo dei ricami per la Mostra d'arte italiana decorativa di Stoccolma: autunno 1920, Pesaro 1920.
C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1992.
R. Cilano, *Per erbe e per tinture in Sardegna*, Milano 2003.
R. Cilano (a cura di), *Per erbe e per tinture nel parco del Gran Sasso e monti della Laga. Colori e tessuti in Abruzzo,* Milano 2008.
R. Cilano - C. Bernardini, *Le piante tintorie,* Trieste 2004.
F. Conti, *An annoted cecklist of the flora of the Abruzzo,* Bocconea 1-276, 199
I. De Bonis, *Intorno ai merletti abruzzesi: conferenza letta il 29 ottobre 1905 nel Teatro Marrucino di Chieti per invito del Comitato della mostra di arte antica abruzzese; e il 28 aprile 1906 in Aquila per invito della dante Alighieri*, Napoli 1906.
A. De Carolis, *Arte tessile popolare*, Roma 1921.
G. Delmarcel, *Tapestry in the Reinassance Art and Magnificenze*, the Metropolitan Museum of Art, New York 2002.
A. De Nino, *Usi e tinture scannesi,* Firenze 1878.
D. Devoti, *Il tessuto in Europa*, Milano, 1974.
D. Diderot e J. B. D'alembert, *Tapissier tapisserie des Gobelins*, in L'Enciclopèdie, Parigi, 1751-1772.
G. Didomenicantonio (a cura di), *La canapa in Valvibrata*, Teramo 1988.
E. Doni, *I tratturi della lana*, 'Artigianato', n. 67, dicembre 1968, pp. 3-10.
E. Farioli, *L'Aemilia Ars: alcune precisazioni*, in *Alfonso Rubbiani: i Veri e i Falsi storici*, catalogo della mostra a cura di F. Solimi e M. Dezzi Barbeschi, Bologna 1981.

N. Forti Grazzini, *Gli Arazzi del Quirinale*, Roma 1994.
Gandolfi, E. Gennaro, A. Severini, *Il ciclo di produzione e la lavorazione del lino a Bucchianico. Tecniche ed aspetti economico-sociali*, Museo delle Genti d'Abruzzo, Quaderno n. 10, Pescara 1984.
M. Garcia, *De la garance au pastel,* Edisud, Aix en Provence 1996.
A. Manzi, *Origine e storia delle piante coltivate in Abruzzo*, Lanciano 2006.
M. Marotti, *Le piante coloranti,* Bologna 1997.
L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 2006.
I Merletti Aquilani e la mostra etnografica di Piazza D'Armi, 'Roma: Rassegna illustrata della Esposizione del 1911', anno II, fasc. IX, maggio 1911.
G. Morelli, *Pagine scannesi. Storia, arte, tradizioni,* Roma 1961.
'Mostra d'Arte Antica Abruzzese- Bollettino', n. 1, Chieti 21 maggio 1905.
A. Munõz, *La mostra di Castel Sant'Angelo e la collezione di stoffe di Giorgio Sangiorgi* in 'Roma. Rassegna illustrata dell'Esposizione del 1911, anno II, fasc. IX, maggio 1911.
'Jacquard. Pagine di cultura tessile', n. 67, 2011.
R. Patini, *Le industrie femminili italiane: i merletti di Pescocostanzo*, 'Emporium', n. 125, maggio 1905, pp. 389-401.
F. Pertegato, *Il restauro degli Arazzi*, Firenze 1996.
Penne: Il telaio a mano, dalla tradizione all'Arazzeria Pennese, Penne 2008.
Per erbe e per tinture nel Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga, Milano 2008.
P. Piccirilli, *La Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, lettera a G. Pannella, 'Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti', anno XXI, fascilo V, 1906, pp. 261-269.
P. Ponchio, *Tappeti arazzi e tessuti tedorativi* in *Pescocostanzo. Città d'arte sugli appennini,* Pescara 1992, pp. 236-242.
P. Ponchio, *Historical background on the Pescocostanzo rugs*, in *Internationale Konferenz für orientteppiche vorträge – posterssessions*, Ambrug Berlin, 1993, p. 185-189.
Potenza M., *Pescocostanzo e la pescolanità: un patrimonio da conservare*, Foligno 2010.
E. Ricci, *Industrie femminili: i lavori delle nostre contadine*, 'Emporium', n. 138, febbraio 1914, pp. 120-132;
E. Ricci, *Arte applicata, gli antichi libretti di modelli in Italia*, 'Emporium', n. 194, febbraio 1911, pp. 121-131;
E. Ricci, *Trine italiane*, Bergamo 1916-1918;
E. Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze 1925;
E. Ricci, *Merletti e ricami della Aemilia Ars*, Milano 1929;
E. Ricci, *Antiche trine italiane raccolte e ordinate da Elisa Ricci. Trine ad ago*, Bergamo sa.
L. Serra, *Merletti Aquilani*, 'Emporium', n. 199, luglio 1912, pp. 75-79.
L. Serra, *La mostra dell'antico tessuto d'arte italiano*, Roma 1937.
M. E. Salice, *La tintura naturale,* Milano 1979.
G. Sangiorgi, A. Sangiorgi, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano Roma, 1926.
A Sangiorgi, *Diario estetico*, Milano 1939.
A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, Milano 1924.
M. Taboga, *42ª Mostra dell'Artigianato Artistico Abruzzese. Arazzeria pennese 1965/1998*, [S. l.] Di Paolo Edizioni 2012.
P. Toschi, *Un artigianato che va scomparendo. Tappeti rustici italiani*, Milano 1949.
P. Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.