



SCUOLA SUPERIORE "G. D'ANNUNZIO"

DOTTORATO DI RICERCA IN
Cultural Heritage Studies. Texts, Writings, Images

XXXVII ciclo

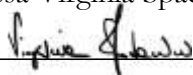
**La fortuna dell'*heritage* sartoriale
d'Abruzzo e la sua musealizzazione.
Caso di studio Brioni**

Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali

Settore Scientifico Disciplinare: ARTE-01/D (ex S.S.D. L-ART/04)

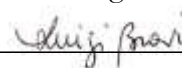
Dottoranda

Dott.ssa Virginia Spadaccini



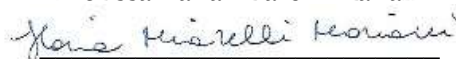
Coordinatore

Prof. Luigi Bravi



Tutor

Prof.ssa Ilaria Miarelli Mariani



Anni Accademici 2021/2024

Abstract

Questa ricerca ricostruirà, per la prima volta, la storia della moda d'Abruzzo a partire dall'esperienza delle *industrie femminili* sino alla nascita dei grandi stabilimenti industriali come quello della casa di moda maschile che sfilò per prima in Italia, Brioni, il cui archivio, sito tra Roma e Penne (Pescara), è stato dichiarato «di interesse storico particolarmente importante» dal Ministero dei beni culturali nel 2009. Prenderà inoltre in esame lo stato di conservazione nonché di dispersione di questo patrimonio tessile all'interno di collezioni, archivi e musei, locali e non. Benché la storia dei costumi popolari abruzzesi sia assai documentata, alla storia dell'abito contemporaneo non è stato ancora dedicato uno studio omnicomprendente. Eppure l'Abruzzo, con la sua consolidata tradizione sartoriale, distretti tessili e imprese fasoniste, costituisce un punto nevralgico all'interno della filiera della moda italiana. Questa tesi intenderà dunque ridare voce all'«arte muliebre, arte senza nome» (Mezzanotte 1905, p. 279) delle merlettaie e arazziere del territorio che furono protagoniste delle esposizioni universali della *Belle Époque*, ai *sartori* emigranti fra le due guerre, passando per gli artisti abruzzesi che si dedicarono in diverse forme alla moda, come Basilio Cascella e Gabriele D'Annunzio.

This research will, for the first time, reconstruct the history of fashion in the Abruzzo region, starting from the experiences of the industrie femminili (women's industries) to the emergence of large industrial manufactures, such as Brioni, the first men's fashion house in Italy to stage a male fashion show. Brioni's archives, located between Rome and Penne (Pescara), were declared «of particularly important historical interest» by the Italian Ministry of Cultural Heritage in 2009. This study will also examine the state of conservation and the dispersion of this textile heritage within collections, archives and museums, both locally and abroad. Although the history of Abruzzo's traditional costumes is well documented, no comprehensive study has yet been dedicated to the history of contemporary dress. Abruzzo, with its well-established tailoring tradition, textile districts and tailoring companies, is a pivotal center within the Italian fashion industry. This thesis aims to give voice to the «arte muliebre, arte senza nome» («women's art, art without a name» Mezzanotte 1905, p. 279) of the local lace and tapestry makers who were protagonists of the universal exhibitions of the Belle Époque, to the emigrant sartori (tailors) between the two wars, and to the artists from Abruzzo who dedicated themselves to fashion in various forms, such as Basilio Cascella and Gabriele D'Annunzio.

Ringraziamenti

Le ricerche per la tesi sono state condotte grazie al prezioso supporto di:

Archivio di Stato di Firenze con la funzionaria Daniela Fattori; Archivio Giorgini con il responsabile Neri Fadigati; Archivio Storico della Casa di moda Brioni con Emidio Fonticoli, Giovanna Palma e Angelo Petrucci; Associazione Nazionale Archivistica Italiana; Confindustria Abruzzo Medio Adriatico con il Direttore Generale Luigi Di Giosaffatte; Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York con la curatrice Tracy Yoshimura; Deputazione di Storia Patria negli Abruzzi; Dipartimento di Economia Aziendale dell'Università degli Studi "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara con il prof. Massimo Sargiacomo; Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera; Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione; Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo con il Presidente dell'Associazione culturale "Tarquinio Vulpes" Luigi Di Tella e la maestra ricamatrice Carmela Sette; Museo Laboratorio "Giuseppe Lisio" del Comune di Roccamontepiano con l'assessora Gina Tatasciore; Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Abruzzo e del Molise; Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio con l'archivista Maria Natalina Trivisano; Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali con la Direttrice dei Musei Civici Ilaria Miarelli Mariani.

Oltre a queste istituzioni e al relativo personale, desidero ringraziare:

La professoressa Ilaria Miarelli Mariani, già mia relatrice tesi di laurea magistrale e del dottorato, per la rinnovata fiducia e le molteplici opportunità di apprendimento e di crescita offerte nel corso degli anni; Arnold Witte, mio *supervisor* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Amsterdam dove ho svolto attività di formazione e ricerca come *visiting fellow*; le *referee* della tesi, Maria Concetta Di Natale (Università degli Studi di Palermo) e Chiara Pompa (Università di Bologna "Alma Mater Studiorum") per gli utili consigli; il Coordinatore, i docenti e i colleghi del corso di dottorato in *Cultural Heritage Studies. Texts, Writings, Images*; la Scuola Superiore "Gabriele D'Annunzio" e il Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali per la collaborazione.

A Ilaria Arcangeli, Giampiero Arciese, Elisabetta Aureli, Jessica Calipari, Felicia Caponigri, Tiziano Casola, Carmine Catenacci, Mario Costantini, Gaetano Curzi, Claudia D'Alberto, Alessandro Di Ludovico, Bonizza Giordani Aragno, Carlo La Morgia, Vanda Lisanti, Perry Nigro, Laura Palombaro, Emanuele Pellegrini, Cecilia Pirola, Sabrina Spinazzé, Clara Tosi Pamphili, Rocco Vacca e a Michele Vello va la mia gratitudine per aver contribuito in modi diversi e tuttavia ugualmente determinanti, alla realizzazione di questo progetto.

Infine ringrazio la mia famiglia, gli amici tutti e il "gruppo del venerdì" per l'immane sostegno.

Dedico questa tesi ai miei genitori.

Indice

INTRODUZIONE	5
PARTE I: STATO DELL'ARTE... TESSILE IN ABRUZZO: 1861-1960	7
1.1 <i>Il "costume popolare abruzzese" dal «Poliorama Pittoresco» ad «Harper's Bazaar»</i>	
1.2 <i>«Arte muliebre, arte senza nome». Arti rustiche e industrie artistiche femminili in Abruzzo</i>	
1.3 <i>La Mostra d'Arte Antica Abruzzese di Chieti del 1905</i>	
1.4 <i>L'arte della moda per i protagonisti del Cenacolo michettiano</i>	
1.5 <i>Nazareno Fonticoli e Gaetano Savini. Brioni da Penne a Roma al mondo</i>	
1.6 <i>Confezioni d'eccellenza dalla via di Monti all'Adriatica</i>	
1.7 <i>Il revival della tradizione. L'esperienza dell'Arazzeria pennese</i>	
PARTE II: LA PATRIMONIALIZZAZIONE DELL'HERITAGE SARTORIALE D'ABRUZZO	89
2.1 <i>I musei "dell'abruzzesità": musei demoetnoantropologici e il Museo delle Genti d'Abruzzo</i>	
2.2 <i>Dal museo alla collezione: la wardrobe collection di Gabriele D'Annunzio, il campionario di Giuseppe Lisio et al.</i>	
2.3 <i>Il progetto del Museo Internazionale della Moda di Penne</i>	
2.4 <i>La Fiber Art nei musei d'arte contemporanea abruzzesi</i>	
2.5 <i>Il patrimonio disperso: il problema della dispersione nei musei italiani e all'estero</i>	
2.6 <i>Il patrimonio sommerso: l'inaccessibilità degli archivi e delle collezioni private</i>	
PARTE III: CASE STUDY ARCHIVIO STORICO BRIONI TRA PENNE E ROMA	133
3.1 <i>Dalla dichiarazione di "notevole interesse" al museo mancato</i>	
3.2 <i>Alcuni beni</i>	
3.3 <i>L'archivio Brioni nel contesto degli archivi e dei musei della moda italiani</i>	
3.4 <i>Questioni aperte: Archivio vs Corporate Collection. Tra collezionismo e mecenatismo</i>	
3.5 <i>Note critiche sulle storie della storia e del brand heritage di Brioni</i>	
Quadro cronologico	156
Bibliografia	160

INTRODUZIONE

L'obiettivo di questa ricerca è ricostruire la storia della moda abruzzese attraverso lo studio del patrimonio tessile del territorio nelle sue diverse dimensioni: artigianale, artistica, industriale e culturale¹. Il tema della tesi, proposto nell'ambito del corso di dottorato in *Cultural Heritage Studies* istituito con lo scopo di promuovere lo studio del patrimonio culturale, permette di ripensare alla nozione stessa di patrimonio e, quindi, di bene culturale, ed estenderla ai manufatti tessili e vestimentari, oggi protagonisti di numerose mostre e sempre più oggetto di pratiche di patrimonializzazione nei musei pubblici, soprattutto all'estero².

Del resto l'abito – o, per dirla con Pierre Bordieu, l'*habitus*³ – non solo rappresenta l'esito di una moda, ovvero di un cambiamento del vestire decretato da più interpreti e che investe la società in vari modi (*trickle down*, *bottom up*, *bubble up*⁴), ma anche un'espressione della cultura materiale di una società. Proprio per suggerire l'idea del cambiamento del patrimonio e del carattere dinamico e ciclico della moda, la sottoscritta ha preferito al concetto di *Storia della moda* quello di *Fortuna dell'heritage sartoriale d'Abruzzo* recato nel titolo⁵.

Veniamo così alla seconda parte del titolo, che si riferisce ai luoghi della *sua musealizzazione*, ovvero musei, archivi e collezioni nei quali tale *heritage* è conservato e in particolare all'archivio storico dell'impresa più nota della regione, Brioni, vincolato alla cosa pubblica nel 2009 e comprendente oltre 700 abiti. Benché lo studio di questo genere di collezioni si stia affermando sempre di più negli ultimi dieci anni, tanto tra i *Fashion* che nei *Museum Studies*, tale archivio non era mai stato oggetto di un approfondimento specifico⁶.

Analogamente, mentre la storia dei costumi popolari abruzzesi dei secoli XVI-XIX è stata assai esplorata dalla letteratura d'ambito, è mancato uno studio omnicomprensivo sulla storia delle imprese e dei protagonisti che hanno operato nel campo del tessuto e dell'abito in riferimento all'età contemporanea⁷. Eppure l'Abruzzo, con la sua consolidata tradizione sartoriale, i distretti tessili e le ditte fasoniste, è sempre stato uno dei pilastri della filiera italiana: dai tempi delle esposizioni universali nelle quali erano presentati al pubblico i lavori delle merlettaie pescolane, alle manifatture da "record" come l'Industria Adriatica Confezioni di Chieti e Monti di Pescara. Colmare questo *gap* è stato dunque necessario.

Ricostruire tale racconto ha presentato delle criticità, in primo luogo perché richiede la capacità di analizzare fonti eterogenee (bibliografiche, archivistiche, statistiche, etc.). A ciò si aggiunge la

¹ Il dibattito sul *senso della moda* è ancora molto vivace (Barthes 2006): oggi soprattutto gli studiosi si interrogano sul futuro della moda e sul suo impatto sociale. A tal proposito la professoressa Alice Payne ha identificato delle "sfaccettature" per descrivere la complessità del sistema moda, da cui ripartire per ripensare al significato stesso di moda: di qui le prospettive «fashion-as-industry», «fashion-as-culture» (Payne 2017) e «fashion-as-change» (Payne 2021).

² Solo a titolo esemplificativo ma non esaustivo, vd. Marchetti-Segre Reinach 2017 o Augello 2022.

³ Bordieu 1983.

⁴ Con *trickle down* si designa un modello di trasmissione di una tendenza che va *dall'alto verso il basso* ovvero dallo stilista al consumatore; viceversa, il modello *bottom up* suggerisce una trasmissione *dal basso verso l'alto* quindi dal consumatore allo stilista (è quello che accade quando le case di moda si ispirano allo *street style*); il lemma *bubble up* rende infine l'idea di una trasmissione "liquida" e delle possibili ibridazioni delle mode (cfr. Volli 2005).

⁵ Sul concetto di *heritage* vd. *infra*, in part. al capitolo III.

⁶ Cfr. Fornaciari 2023.

⁷ Vd. *infra*, in part. al capitolo I.

necessità di saper interpretare dati eterogenei, che a sua volta richiede competenze interdisciplinari. Ma se queste difficoltà investono chiunque si accinga a fare ricerca su territori “ibridi” come la moda, bisogna considerarne una ulteriore che riguarda l’approvvigionamento dei documenti, laddove essi sono inaccessibili agli studiosi perché restano un appannaggio del privato⁸.

Anche se in passato sono stati condivisi i risultati del progetto degli *Archivi della moda del Novecento* che intendeva mappare imprese e collezioni storiche su scala nazionale (2009-2012)⁹, il fatto che esso non abbia avuto una continuità consente di avere una visione limitata del panorama delle imprese locali storiche. Pertanto il vero punto di partenza che ha fornito le linee guida su cui impostare questo lavoro è stato offerto dal volume *Sarti d’Abruzzo* di Guido Vergani¹⁰: il primo e unico contributo dedicato a questo tema.

Raccogliendo la sfida dell’autore, che invitava il lettore a proseguire le sue ricerche¹¹, è stato possibile ricostruire un primo censimento dei *sartori*, tra cui Domenico Caraceni «il sarto al quale si deve l’inizio della tradizione sartoriale maschile nella capitale¹²», il precedente dei più noti Gaetano Savini e Nazareno Fonticoli, poi fondatori del marchio Brioni. Dall’individuazione del capitale umano è stato possibile risalire ai luoghi degli *atelier* e delle esposizioni, agli itinerari commerciali e, soprattutto, alla rete dei rapporti intercorsi fra committenti, artigiani-artisti e promotori. In questo modo è stata arricchita la cronologia degli eventi relativi allo sviluppo di una scuola abruzzese, nonché di individuare nuclei tematici e biografie a cui è dedicata la parte prima della tesi.

Parallelamente all’indagine storico-artistica, da cui è inevitabilmente scaturito uno stato dell’arte sull’argomento in esame, è stata intrapresa la ricerca degli oggetti documenti confluiti nelle collezioni museali abruzzesi e non. Il metodo utilizzato per rilevarne la presenza si è basato sulla comparazione dei dati attinti dalle fonti bibliografiche con quelli ottenuti dall’interrogazione delle banche dati ISTAT, Sistema Informativo Unificato delle Soprintendenze Archivistiche (SIUSA), Direzione Regionale Musei Abruzzo, *et al.* A partire da questi elementi sono stati contati oltre 150 musei, fra cui il Museo della lana di Scanno e il Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo che si collocano strategicamente nelle aree dei distretti tessili e a cui è dedicato speciale approfondimento nella seconda parte della tesi.

La terza e ultima parte della ricerca è dedicata invece all’Archivio Storico della casa di moda Brioni, scisso tra la sede degli uffici romana e la manifattura Roman Style pennese. Dallo studio dei beni archivistici e delle iniziative di *brand heritage marketing* poste in essere dall’azienda per valorizzarli, è emerso un quadro che presenta delle affinità con le politiche intraprese da altre realtà del settore, ma con nessun’altra in Abruzzo. A tal fine la tesi di laurea magistrale intitolata *Museologia di moda. I musei della moda e del costume in Italia*, condotta dalla scrivente sotto la supervisione della professoressa Ilaria Miarelli Mariani e della dottoressa Matilde Amaturò¹³, che ha costituito la ricerca preliminare su cui si è sedimentato il presente studio, ha permesso di riconnettere quanto emerso da tale progetto legato al territorio a un discorso di più ampio respiro riguardante il collezionismo tessile e il tema dei musei e degli archivi della moda.

Lo studio è corredato da fotografie, documenti inediti e da una *timeline* in appendice.

⁸ Cfr. Citti – Zuccoli 2015.

⁹ Vd. *infra*, in part. al capitolo II.

¹⁰ Vergani 2004.

¹¹ Ivi, p. 104.

¹² Capalbo 2012, p. 115.

¹³ Spadaccini 2020-2021.

PARTE I

STATO DELL'ARTE... TESSILE IN ABRUZZO: 1861-1960

1.1 *Il "costume popolare abruzzese" dal «Poliorama Pittoresco» ad «Harper's Bazaar»*

Più che alla storia della *moda*, la letteratura d'ambito abruzzese si è dedicata alla storia del *costume* e, in particolare, al *costume popolare*: un lemma utilizzato ora per descrivere l'abito "della festa", ora l'abito delle classi meno abbienti, l'abito delle donne e degli uomini di provincia o ancora l'abito caratteristico di un genere, luogo e/o professione in un dato periodo e perciò diventato "costume" ossia "tradizionale"¹.

A tal proposito numerose sono state le pubblicazioni su quello che, più che esaurirsi in una definizione, introduce in realtà un tema etnografico² legato al discorso della *rappresentazione* dell'identità e che di conseguenza apre una serie di problemi metodologici: per un quadro generale si rimanda allo studio della nota antropologa dell'abbigliamento Elisabetta Silvestrini che infatti pubblicava il suo saggio *L'abito popolare in Italia* su «La ricerca folklorica» nel 1986³ e qualche anno dopo sarebbe tornata a parlarne in relazione all'area abruzzese⁴. A questo si aggiunge il fondamentale contributo *Costumi popolari d'Abruzzo*, scritto a due mani da Vincenzo Accardo e Franco Cercone nel 1982, rimasto insuperato per il puntuale tracciamento dei repertori iconografici dei costumi popolari abruzzesi⁵. Questi contributi, a cui si aggiungono quelli dei sociologi, antropologi ed eruditi locali che saranno citati più appresso e nelle note, sono concordi nello stabilire come data di battesimo della produzione di incisioni sui costumi del Regno, incluso il territorio abruzzese, l'11 dicembre 1782: il giorno a cui risale la lettera indirizzata al Cav. Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Capodimonte, da parte del Marchese della Sambuca per conto di Sua Maestà Re di Napoli Ferdinando IV, che informa dell'incarico dato ai pittori Alessandro Dell'Anna e Saverio Gatta di ritrarre delle *figurine del Regno*, dal vero⁶.

Il fine ultimo di questo «primo ed ufficiale rilievo iconografico delle fogge del costume popolare del sud⁷» voluto dal re, era di far riprodurre questi disegni su una nuova linea di porcellane per lanciare la manifattura. Da questi originali, perduti, scaturirono le celeberrime *tempere lorensi* che vennero realizzate a Napoli dai pittori regi: infatti, oltre ai servizi di porcellana, da queste figurine vennero tratte produzioni in serie di stampe, dapprima vendute singolarmente, poi riunite nella *Raccolta di sessanta più belle vestiture che si costumano nelle provincie del Regno di Napoli* del 1791⁸. Al suo interno si trovavano una tavola con un *Pastore Abbruzzese*, una con un *Uomo di Villa di Badessa* e una con una *Donna di Villa Badessa*⁹.

¹ Cfr. D'Arcangelo 2008; Stoppa 2021, p. 11.

² Cfr. Accardo – Cercone 1982, p. 21; D'Arcangelo 2008, p. 96.

³ Silvestrini 1986.

⁴ Silvestrini 1994.

⁵ Accardo – Cercone 1982 con bibliografia. Vd. anche *Il costume popolare* 1985 e *Costumi diversi* 1994 con le relative bibliografie. Per un quadro più sintetico sul tema in esame vd. Barbatì 2005.

⁶ La lettera, conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, sez. Casa Reale Antica – fasc. 1532, è pubblicata in Accardo – Cercone 1982, p. 12.

⁷ M. Paone cit. in *Il costume popolare* 1985, p. 10.

⁸ Bianchi 1791.

⁹ *Ibidem*.

Già da queste prime informazioni emergono i limiti di certa storia del costume quando essa si basa su fonti quali le raccolte a stampa illustrate, diffuse a partire dal secolo XVIII, che a loro volta si rifacevano a dei modelli più antichi¹⁰. Se a ciò aggiungiamo che, persino Antonio Berotti e Stefano Santucci, i quali sostituirono nell'impresa Gatta e Dell'Anna rispettivamente dal 1783 e dal 1785, comunque si basarono sul criterio dell'"unicità" – in altre parole sull'"atipicità" dell'abito – si capisce come il cosiddetto costume (a cui chi scrive preferisce infatti riferirsi al plurale) non sia sempre rappresentativo di un gruppo sociale, di un'area estesa né di un'epoca, ma dell'identità di chi lo indossava. Il re, infatti, specificò quanto segue ai suoi disegnatori: «non è di essenziale precisione che scorrano ad uno ad uno tutti i paesi delle provincie, bastando solo che si trasportino in quelli nei quali la differenza del vestito sia sensibile e prendano nei medesimi i lumi ed i riscontri di quello che si costuma negli altri¹¹».

Ciò detto, una storia che talora si basa sull'"unicità" può rivendicare la pretesa di dirsi "popolare" laddove non rappresenta che una piccola parte di società, di fatto l'eccezione? La domanda è puramente retorica per cui si suggerisce sempre molta prudenza quando ci si approccia allo studio dei costumi popolari e, soprattutto, della loro rappresentazione all'interno dei repertori, in quanto essi risultano essere sia una *reinterpretazione* della realtà e/o di prototipi già diffusi, sia un'*invenzione* posta in essere dagli artisti per compiacere il gusto del mercato. Talvolta, infatti, su queste figurine è possibile riscontrare dei falsi storici come particolari elementi decorativi desunti da mode estranee a certi contesti ma inseriti per fini commerciali¹².

«Una prova ulteriore di tale operazione ideologica, è offerta dalla prevalenza dell'immagine femminile che, più di altre, può esprimere le categorie del "bello" e del "pittoresco". Le popolane e le contadine sono sempre giovani, floride e belle. Per inciso, la vecchiaia e l'infanzia non compaiono quasi mai. La stessa figura maschile, più anodina, è trascurata, a meno che non si tratti di modelli particolarmente suggestivi¹³».

Questi repertori ebbero molto successo presso il pubblico, per esempio come *souvenir* per i viaggiatori¹⁴ e continuarono a proliferare durante il corso dell'Ottocento: particolare fortuna ebbero le raccolte di Bartolomeo Pinelli, *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acqua forte* del 1809¹⁵ e *Raccolta di Cinquanta Costumi li più interessanti della Città, terre e paesi in provincie diverse del regno di Napoli* del 1817¹⁶. Questo interesse per il costume popolare non fu un fenomeno solo italiano ma europeo ed essenzialmente romantico: fu infatti in nome della ricerca del pittoresco, del «colore locale», del primitivo, che scaturirono queste raccolte di disegni di costumi nonché le prime raccolte di costumi veri e propri. I primi a conservarli furono artisti, scenografi e costumisti teatrali che ne avevano bisogno per i loro dipinti, scenografie e ricostruzioni¹⁷. Fu peraltro proprio da queste raccolte che scaturirono i primi nuclei collezionistici di musei: per esempio dalla raccolta di vestiti dei secoli

¹⁰ Cfr. Levi Pisetzky 1964-69 (benché si tratti di una pietra miliare per la storia del costume, sui costumi popolari l'autrice si basa essenzialmente sulle fonti iconografiche e sui repertori).

¹¹ S.M. Re di Napoli Ferdinando IV cit. in Mampieri 1998, p. 156.

¹² Cfr. Spedicato 1985.

¹³ Ivi, p. 23.

¹⁴ Silvestrini 1986.

¹⁵ Pinelli 1809.

¹⁶ Pinelli 1817.

¹⁷ Spadaccini 2020-2021, pp. 10-11; vedi anche *The Berg Encyclopedia* 2010, vol. X, in part. i saggi di J. L. Druesdow, *Dress and Fashion Exhibits*, pp. 304-310; A. Fukai, *Dress and Fashion Museums*, pp. 288-294; E. Thompson, *Museum Collections of Dress and Fashion*, pp. 295-303.

XVIII e XIX del pittore britannico Talbot Hughes si originò la collezione di costumi del Victoria and Albert Museum di Londra¹⁸.

Tornando al caso in specie e all'area abruzzese, è possibile che questo interesse per la figura umana e per il suo modo di vestire sia da ricondurre anche all'influenza della Scuola di Posillipo che avrebbe determinato un passaggio a una pittura di paesaggio meno aulica, più festosa, quindi al reinserimento della figura umana all'interno di questo genere. Si sarebbero così gettate le premesse per la rivalutazione del disegno di figura sino a diventare oggetto di rappresentazione autonoma come avvenne nel caso delle *figurine*¹⁹.

Nonostante l'Abruzzo fosse estraneo alle mete tradizionali del *Grand Tour* internazionale, fu forse proprio il suo isolamento a esercitare un certo fascino agli occhi di alcuni viaggiatori stranieri che non si fermarono di fronte al pericolo del brigantaggio ma anzi si spinsero nei territori più reconditi della Marsica²⁰.

Per esempio Edward Lear, Richard Keppel Craven, Alfred Steinitzer, Anne MacDonel, Estella Canziani, oltre a un manipolo di impressionisti danesi capeggiati da Kristian Zahrtmann²¹, giunsero in Abruzzo tra Otto e Novecento e restituirono ai posteri, attraverso i rispettivi diari e taccuini di viaggio, illustrazioni e dipinti, una fonte ulteriore per la storia del costume abruzzese. Craven elaborò un resoconto già dal suo primo viaggio in Abruzzo compiuto nel 1830, *Excursions in the Abruzzi and Northern Provinces of Naples*, che fu pubblicato nel 1837²²; analogamente fece Steinitzer con *Aus dem unbekannten Italien* del 1911²³; Lear realizzò dei disegni in bianco e nero che confluirono in *Illustrated Excursions in Italy* del 1846²⁴; MacDonel si recò in Abruzzo con Amy Atkinson e assieme concepirono il resoconto di viaggio, accompagnato da illustrazioni ad acquerello realizzate da Atkinson, pubblicato nel libro *In the Abruzzi* del 1908²⁵; Canziani fece delle tavole per *Through the Appennines and the Lands of the Abruzzi. Landscape and peasant life* del 1928²⁶ [Figg. 1.1.1-2].

Dalla seconda metà dell'Ottocento all'interesse per il pittoresco si sostituì un interesse etnografico scaturito dal pensiero positivista e fu così che la documentazione sul costume fu affidata anche alla fotografia. Non solo: questa riscoperta delle «Indie di quaggiù»²⁷ coinvolse anche gli studiosi italiani oltre a eruditi locali come Vincenzo Balzano, Antonio De Nino, Pietro Piccirilli, tra i padri fondatori della costituenda Deputazione Storia Patria negli Abruzzi (allora Società di Storia Patria "A.L. Antinori" negli Abruzzi, fondata all'Aquila il 26 settembre 1888) nonché di riviste militanti come la «Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti» (1886-1919), il «Bollettino della Società di Storia Patria» (1889-1910), la «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte» (dal 1897)²⁸.

Da queste premesse si originarono collezioni fotografiche di uomini e donne in costume di artisti come Francesco Paolo Michetti [Figg. 1.1.3-4], che rappresentano sia la testimonianza di quell'attenzione per il folclore tipica del periodo sia lo strumento operativo di cui i pittori si servivano per

¹⁸ Fukai 2010.

¹⁹ Cfr. De Rosa – Trastulli 1985, p. 8.

²⁰ Ivi, p. 8; vedi anche Ghisetti Giavarina 2016, pp. 7-8.

²¹ Vd. *Impressionisti danesi* 2014.

²² Craven 1838.

²³ Steinitzer 1911.

²⁴ Lear 1846.

²⁵ MacDonel 1908.

²⁶ Canziani 1928. Secondo F. Cercione le tavole di Canziani si possono considerare alla stregua di documenti storici per l'accuratezza e la dovizia di dettagli (Accardo – Cercione 1982, p. 40).

²⁷ Il lemma, coniato nel Cinquecento dai missionari gesuiti per designare il Meridione, è stato riportato in auge dagli studiosi delle tradizioni popolari.

²⁸ Vd. *infra*, ai paragrafi successivi.

le loro ricerche. Quest'ultime offrono un esempio di *staged photography*, ossia di foto scattate in studio dove i modelli assumono pose e atteggiamenti ricercati, non necessariamente spontanei. Tali fotografie – a cui si aggiungono quelle “in presa diretta” e che citeremmo oggi quali esempi di *street photography*²⁹ – certamente ampliano il repertorio delle fonti sui costumi abruzzesi ma presentano le medesime problematiche sull'autenticità già viste per le incisioni: criticità, queste, che si fanno evidenti soprattutto quando si prendono in esame i ritratti familiari o delle nozze in quanto i protagonisti indossavano abiti che talora nemmeno gli erano propri ma venivano affittati per l'occasione; perciò queste fotografie non ci restituiscono tanto l'immagine di un “vero” costume ma piuttosto della *moda* ritrattistica dell'epoca ossia di come *si volesse* o *si dovesse* apparire in determinate circostanze “rituali”.

Oltre agli archivi di artisti come Michetti, vanno segnalati quelli delle tipografie come Carabba di Lanciano o della tipografia di Basilio Cascella di Pescara. Cascella, ad esempio, non solo realizzò una serie di cartoline illustrate sul costume abruzzese ma altrettante fotografie *staged* e disegni preparatori per la suddetta serie³⁰.

Ricostruire la storia del costume significa dunque problematizzare queste fonti. Operare un confronto fra quelle visive (e.g. illustrazioni, fotografie, dipinti³¹) e scritte (inventari, diari di viaggio) è fondamentale dato che il riscontro con l'oggetto-documento, in essere, è talvolta impraticabile. Tra gli studiosi che hanno applicato questo metodo analitico basato sullo studio diretto del manufatto, vi è il prof. Francesco Stoppa, direttore del Centro di Antropologia Territoriale degli Abruzzi per il Turismo dell'Università degli Studi “G. D'Annunzio” di Chieti-Pescara (abbr. CATA) e curatore del Museo dell'abbigliamento e delle tessiture tradizionali abruzzesi di Torrevicchia Teatina (Chieti), il cui lavoro di ricerca mira alla ricostruzione filologica e al recupero dei costumi abruzzesi³². Facendo proprio l'insegnamento appreso dallo studioso Giuseppe Sebesta³³, egli si è basato inoltre sulle fonti archivistiche come le «notule dotali»³⁴, ossia gli atti notarili che riportavano la descrizione del corredo che ogni donna, proveniente da qualsiasi ceto sociale, doveva portare con sé a casa del coniuge all'atto del matrimonio.

Alla luce dei problemi evidenziati e che competono più all'area della ricerca antropologica che storico-artistica, questa tesi non prenderà in esame i costumi popolari. Tuttavia, data la fortuna di cui hanno goduto i costumi femminili di Scanno (L'Aquila), ad essi saranno dedicate le prossime righe. Di tutti i costumi, infatti, quelli di Scanno hanno esercitato maggiore fascinazione data la particolarità delle fogge: le prime immagini sono comparse nei repertori e nei disegni degli artisti già citati³⁵ – a cui aggiungiamo il nome di Emma Calderini³⁶ – nonché su riviste come «Le Galerie du

²⁹ Su Michetti e la fotografia vd. Maggi 2019-2022.

³⁰ Cfr. Basilio Cascella 1997.

³¹ Ulteriori risorse sono gli *ex voto* pittorici dove gli artigiani, oltre all'evento miracoloso, ritraevano anche i committenti nel loro costume quotidiano, le piccole sculture per i presepi o gli abiti in essere realizzati per vestire le Madonne da portare in processione dato che c'era l'uso, per le donne, di donare i propri abiti alle divinità dei santuari (cfr. Accardo – Cercone 1982; Silvestrini 1986 *et al.*)

³² Stoppa – Falcone 2021 (che comprende l'elenco delle pubblicazioni dell'autore dedicate a questo tema. La collezione museale è stata in gran parte pubblicata in Stoppa – Lupo 2010).

³³ Cfr. Sebesta 1986.

³⁴ Stoppa 2021, pp. 19-21. Per l'autore l'unica fonte iconografica attendibile è rappresentata dalla pittura di Pasquale Celommi «fortemente fedele al reale» (ivi, p. 24)

³⁵ E.g. Lear 1846, in part. *Costumes of Scanno* alle pp. 86-87; Canziani 1928, tav. XVII intitolata *Donna di Scanno*. Vedi anche Morelli 1960, p. 5, fig. 1 *Antico Costume scannese da una ceramica del secolo XVIII* (la stessa immagine, a colori, è pubblicata in Notarmuzi 2010, p. 41)

³⁶ Calderini 1935, in part. tav. *Scanno*. Vedi anche *I pittoreschi costumi italiani nelle tempere della pittrice Emma Calderini*, Archivio Luce Cinecittà, <<https://www.youtube.com/watch?v=xTpmSa83EZ0>> (Ultimo accesso 13/04/2024)

Costume³⁷», «Poliorama pittoresco³⁸», «Emporium³⁹» [Figg. 1.1.5-6] e persino «Harper's Bazaar⁴⁰» [Figg. 1.1.7-8].

Sebbene, quando si pensa all'abito "tradizionale" femminile di Scanno, si faccia generalmente riferimento all'abito nuziale di colore rosso e oro⁴¹ [Fig. 1.1.9], altro modello assai noto è quello di colore nero [Fig. 1.1.10]. Secondo il già citato Sebesta, probabilmente il maggiore studioso sul tema in oggetto, il costume «antico» nuziale scannese rimase pressoché inalterato per quasi tre secoli, presentandosi essenzialmente in due varianti: «nella categoria fondo rosso disegni-rilievi verdi e fondo verde con disegni-rilievi gialli⁴²», come emerge dall'analisi degli atti dotali e dai manufatti conservati presso la collezione Melis e Tanturri⁴³. Egli infatti scrive: «Il Settecento non influenza il vestito femminile scannese se non nel probabile accorciamento della gonna così da evidenziare "calzette" e scarpine⁴⁴» e che «Le donne scannesi dell'Ottocento non hanno certamente vestiti in minor numero e diversi da quelli del sei-settecento⁴⁵». L'isolamento territoriale di Scanno spiegherebbe il motivo per cui il costume "antico" si sarebbe conservato per tanto tempo senza essere "contaminato" da mode urbane o esotiche⁴⁶, benché attorno alla metà dell'Ottocento il «nuovo costume», quello confezionato in tessuto blu o nero scuro⁴⁷, si sarebbe fatto via via più sobrio per rispondere a una funzione "termica⁴⁸". Il suo uso decadde poi effettivamente dal secondo dopoguerra, pur conservandosi grazie a un sentimento che lo psicologo Angelo Di Gennaro ha descritto come «scannismo⁴⁹» ovvero una visione campanilistica propria degli abitanti di Scanno, tale da far credere loro di vivere nel posto migliore del mondo e da cui sarebbe scaturito non tanto l'abbandono ma la trasformazione dal «costume vissuto» al «costume rappresentato⁵⁰». Probabilmente è proprio la forza dello «scannismo» il presupposto su cui si è poggiata la candidatura del costume tradizionale femminile alla Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità dell'Unesco⁵¹.

³⁷ Una tavola realizzata da Pingret nel XIX sec. intitolata *Femme de Scanno (Roy.me de Naples)* è pubblicata in Accardo – Cercone 1982, Tav. XVI.

³⁸ E.g. Tanturri 1855-1856, p. 201.

³⁹ Vd. Piccirilli 1911, in part. vd. pp. 144-145.

⁴⁰ *Christmas in Scanno*, «Harper's Bazaar», n. 2893, y. 86, December 1952, pp. 78-81.

⁴¹ Un modello del XVIII secolo è conservato presso il Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara, vd. D'Arcangelo – Di Giosaffatte 2011 su cui è descritto minuziosamente anche l'intervento di restauro che ha a cui è stato sottoposto.

⁴² Sebesta 1993, p. 37. Potrebbe tuttavia non trattarsi di abiti nuziali ma di abiti da lavoro differenziati per cromia in base alle corporazioni di appartenenza: vd. F. Stoppa cit. in D'arcangelo 2008, pp. 98-99.

⁴³ Cfr. L. Voltolini cit. in Sebesta 1993, da p. 113.

⁴⁴ Sebesta 1993, p. 45.

⁴⁵ Ivi, p. 62.

⁴⁶ Cfr. Accardo – Cercone 1982.

⁴⁷ Lear 1846, pp. 86-87.

⁴⁸ F. Cercone in Accardo – Cercone 1982, pp. 26-29.

⁴⁹ Di Gennaro 1994, p. 37.

⁵⁰ Di Gennaro 1994, p. 38.

⁵¹ U. C. 2024.



Figg. 1.1.1-2 Estella Canziani, *Through the Appennines and the Lands of the Abruzzi. Landscape and peasant life*, Cambridge, Haffers & Sons Publisher, 1928. Dettaglio tavv. XVII-XVIII: *Widow and Bride* e *Bride in Old Costume*. Volume e relative immagini sono state pubblicate online in Archive.com.



Figg. 1.1.3-4 Fotografia e schizzo di Michetti. Le immagini sono pubblicate in Francesco Paolo Michetti 1999, p. 36.

Michetti eseguì diverse riprese di modelli, sia *en plein air* che all'interno dello studio francavillese. Alcune fotografie documentano inoltre le fasi della lavorazione dei dipinti, condotta nel chiostro del Conventino, appositamente coperto e pavimentato per via delle imponenti dimensioni delle opere (cfr. Maggi 2022-2023; vd. anche *L'ultimo Michetti* 1995; Francesco Paolo Michetti 1999b).



Figg. 1.1.5-6 Pietro Piccirilli, *Attraverso l'Abruzzo: da Anversa a Scanno*, «Emporium», vol. XXXIII, n. 194, febbraio 1911, pp. 145-146. Queste, come tutte le immagini di «Emporium» presenti in questo volume, sono state pubblicate online dal Laboratorio DocStAr, vd. *infra*.



Figg. 1.1.7-8 *Christmas in Scanno*, «Harper's Bazaar», a. LXXXVI, n. 2893, dicembre 1952, pp. 78-79. Fotografie di Henri Cartier Bresson.



Fig. 1.1.9 Abito nuziale tradizionale di Scanno, sec. XIX. Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara.



Fig. 1.1.10 Fotografia di Franco Cipollone o forse di Émile Berteaux con le donne di Scanno, fine secolo XIX. La foto è tratta da Ghisetti Giavarina 2016, p. 54.

1.2 «Arte muliebre, arte senza nome». *Arti rustiche e industrie artistiche femminili in Abruzzo*

«Arte muliebre, arte senza nome»¹. Con queste parole lo scrittore teatino Giuseppe Mezzanotte descriveva, sulle pagine della rivista «Emporium»², gli arazzi, i ricami e i merletti eseguiti dalle donne d'Abruzzo presentati in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905, ridando voce a tessitrici e ricamatrici che altrimenti sarebbero state dimenticate. Mezzanotte faceva infatti parte di quel manipolo di artisti, letterati, storici e architetti che, tra Otto e Novecento, riscoprirono la loro terra e i relativi beni patri al fine di salvarli e, soprattutto, valorizzarli come Vincenzo Balzano, Vincenzo Bindi, Antonio De Nino, Gennaro Finamore, Pietro Piccirilli³. Grazie al loro impegno, non solo vennero sottratti dal rischio dispersione manufatti talora considerati di poco valore perché espressivi di un artigianato di gusto popolare, ma venne gettata una nuova luce sul ruolo di artefici «senza nome» per lo sviluppo di quella che venne definita per la prima volta *arte* (anche se *rustica*): il patrimonio tessile e sartoriale abruzzese.

A questi nomi si uniscono quelli forse meno noti, ma non per questo meno importanti, delle donne che non solo riscoprirono e collezionarono tale patrimonio ma lo crearono: *merlettaie*, *trinaje* e *maestre tintore*, come venivano definite allora, che furono le fautrici di una miriade di *industrie femminili* disseminate sulla penisola [Tavv. 1.2.1-2], da cui scaturì la società cooperativa de *Le Industrie Femminili Italiani* (I.F.I.) di cui si dirà a breve.

Prima di procedere oltre, occorre fare una precisazione sul significato del termine *industrie* dato all'interno di questo paragrafo: di fatto si trattava di piccole attività manifatturiere e non di «aziende» come nell'accezione moderna. Non a caso, nella fattispecie abruzzese, la letteratura d'ambito ha impiegato il termine *deindustrializzazione* per indicare il tramonto di queste realtà nonché il fenomeno della «vera» industrializzazione che sarebbe stato effettivamente compiuto tra gli anni sessanta e settanta del secolo scorso⁴.

Ciò detto, le *industrie femminili* erano:

«piccole società ed imprese artigianali costituite solo o prevalentemente da donne di uno stesso nucleo familiare – nonne, madri, figlie, nipoti, zie, etc. – o nelle quali donne in difficoltà economiche insegnavano l'«arte» alle giovani volenterose. C'erano poi anche delle donne senza prole né eredi che trasmettevano la propria esperienza alle giovani di altre famiglie legate tra loro da rapporti di «casata» cioè da legami non di sangue ma di dipendenza economico-territoriale, come quelli derivanti dalla mezzadria, all'epoca molto diffusa nelle zone rurali del Regno d'Italia da poco costituitosi»⁵.

Quando si formò lo Stato italiano unitario, l'economia del paese era notevolmente indietro rispetto a quella delle nazioni più avanzate dell'Europa occidentale e le industrie manifatturiere italiane erano meno sviluppate rispetto a quelle straniere. Anche se il divario con i *first comers* era

¹ Mezzanotte 1905, p. 279.

² La rivista, già nominata nel paragrafo precedente, è stata pubblicata con cadenza mensile dal 1895 al 1964 e fu fondata a Bergamo da Paolo Gaffuri e Angelo Ghisleri. Come si legge nel Manifesto programmatico, l'intento era di: «Popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti, non solamente dell'Italia, ma di tutto il mondo civile; con notizie e monografie precise, brevi, succose, dovute a specialisti, e accompagnate sempre da illustrazioni, che siano documenti, presi dal vero e sui luoghi, riprodotti con sistemi ultimi dell'arte grafica più progredita; tale l'intento della nuova Rivista». Il Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica (DocStAr) della Scuola Normale Superiore di Pisa ha digitalizzato tutti i volumi che sono accessibili in *open access* al link: <<https://emporium.sns.it/galleria/#>> (Ultimo accesso 26/04/2024).

³ Cfr. Ghisetti Giavarina 2016 con bibliografia.

⁴ Vd. Costantini – Felice 2000, in part. da p. 285.

⁵ Bonuglia 2018, pp. 16-17.

significativo, il processo di crescita in corso nelle aree più avanzate aveva iniziato a diffondersi nelle regioni vicine, creando reti di mercato più ampie. L'approccio liberista nell'apertura degli scambi e gli investimenti diretti degli operatori stranieri portarono nuovi modelli di consumo e di organizzazione delle vendite nelle principali città italiane, per esempio con l'apertura dei primi grandi magazzini. Nonostante questo progresso, grandi industrie manifatturiere erano ancora poche e il principale settore industriale dell'epoca, laniero e cotoniero, era ancora basato sul lavoro a domicilio. Quindi le imprese erano spesso gestite come affari di famiglia. In aggiunta a ciò, il fatto che il lavoro femminile fosse comunque subordinato all'autorità maschile, in linea con il codice Pisanelli che rimase in vigore dal 1865 al 1919, finiva per rafforzare la tendenza a impiegare le donne in attività legate alla sfera domestica⁶.

Tra le *industrie* di tradizione più antica in Abruzzo vi erano quella della *filatura*, della *tessitura*, del *merletto* e delle *trine*⁷. Solo sulla rivista «Emporium» sono stati diversi i numeri dedicati a questo tema: il n. 125 di maggio 1905 era incentrato sull'*industria del merletto* di Pescocostanzo; il n. 199 di luglio 1911 sull'*industria del merletto* aquilano; il n. 230 di febbraio 1914 e il n. 232 di aprile 1914 sulle *arti rustiche*; il n. 154 di ottobre 1907 presentava tre tavole dedicate al patrimonio tessile di Pescocostanzo; il n. 159 di marzo 1908 una tavola sui manufatti abruzzesi presenti nella *Mostra dell'ornamento femminile* tenuta a Roma; il n. 194 di febbraio 1911 varie fotografie sui costumi di Scanno; il n. 202 di ottobre 1911 una tavola con un tappeto pescolano esposto nell'ambito dell'*Esposizione di etnografia italiana* di Roma⁸.

Come si evince dagli esempi, tali manufatti furono protagonisti di importanti mostre tenute tra fine e inizio secolo⁹ ed è proprio da queste iniziative che nacquero le I.F.I.: per «dare una forma durevole d'impresa» a tali esposizioni che «rivelarono all'Italia e all'estero che non era morto l'antico valore delle nostre operaie¹⁰».

Le I.F.I. furono dunque istituite a Roma nel 1903 sotto l'egida delle LL.MM. il Re Umberto I e la Regina Margherita di Savoia. Costituendosi come società cooperativa – ovvero come un'impresa rete – furono presiedute all'atto fondativo dall'americana Cora Slocomb, moglie del conte Detalmo Savorgnan di Brazzà. L'obiettivo delle I.F.I. era quello di emancipare le donne, valorizzarne il lavoro e utilizzarlo come strumento di traino per l'economia nazionale¹¹.

Benché il Regno d'Italia fosse più indietro rispetto ad altri stati europei in termini di progresso industriale poteva vantare un'importante *know-how* ereditato dalle dimesse manifatture di corte nonché dall'artigianato “popolare”. Il *revival* di tradizioni e tecniche antiche fu dunque un'operazione

⁶ Castagnoli 2013.

⁷ Pizzi, merletti e trine sono lemmi che vengono spesso usati indistintamente per indicare tessuti o delle strisce di tessuto creati manualmente, ossia dall'intreccio dei fili per mezzo di ago (da cui derivano i “merletti ad ago” come l'uncinetto, che prende questo nome dalla tipologia di ago impiegato) o fuselli (ovvero dei rocchetti sui quali vengono avvolti i fili da cui derivano i “merletti a fusello” come il tombolo, che prende questo nome da un particolare strumento di supporto che viene impiegato e che è caratteristico dell'area aquilana). Attraverso l'azione meccanica del telaio è possibile lavorare su tessuti come i “tappeti” di cui si darà conto nel corso della trattazione. Il ricamo è invece una tecnica di decorazione del tessuto, manuale. Il blog <<http://www.fioretombolo.net/>> offre una documentazione piuttosto accurata sulla tradizione del merletto in Italia, in Abruzzo e nei vari centri abruzzesi (Ultimo accesso 04/05/2024).

⁸ Pantini 1905; Aracne 1907; Baldasseroni 1911; Piccirilli 1911; Ricci 1914a; Ricci 1914b; Serra 1911.

⁹ Solo a titolo esemplificativo, vd. le mostre “antesignane” (allorché le I.F.I. non erano ancora costituite) come *Beatrice* (Firenze 1890) e *Operosità femminile* (Roma 1902); in aggiunta a queste, vd. le esposizioni universali di Chicago (1893), Bruxelles (1897), Parigi (1889, 1900), Milano (1906).

¹⁰ *Le Industrie Femminili* 1906, p. 10.

¹¹ Castagnoli 2013; Bonuglia 2018; Laurenzi – Mosca 2021.

strategica sia per recuperare preziose maestranze sia per costruire l'identità nazionale su dei valori condivisi¹².

In tale contesto si inserirono le I.F.I., le quali erano strutturate in Comitati regionali e Sottocomitati locali a cui facevano capo dalle *patronesse*: in genere donne aristocratiche e altoborghesi, femministe¹³, che si fecero promotrici di quelle che consideravano le «grazie dell'arte italiana»¹⁴.

L'americana Harriet Lathrop Dunham, nota in Italia come marchesa Etta de Viti de Marco e «l'inglese, romana di elezione e di dimora»¹⁵ Minnie Luck furono sostenitrici delle *industrie del merletto* aquilano e pescolano:

«L'INDUSTRIA del merletto è tradizionale nell'Abruzzo. Vi fu un tempo, sempre quel beato secolo XV, in cui i merletti aquilani gareggiavano con quelli di Venezia e di Genova. Ora tornano all'onore del mondo per l'operosità animatrice della marchesa Etta De Viti De Marco, e l'approvazione e l'incoraggiamento delle nostre Regine ne hanno ratificato l'ottimo successo [...] Così la marchesa De Viti come la signora Luck hanno scoperto e rilevato il fascino di questi merletti, visitando nella stagione bella il paese e dimorandovi per qualche tempo»¹⁶.

Il loro compito, come per tutte le *patronesse*, era quello di supervisionare sia le botteghe che le lavoranti «indipendenti», studiare le tecniche tradizionali, ricostruire la loro storia e, dove possibile, formare nuove leve¹⁷. I prodotti delle *industrie* locali confluivano quindi nei depositi della sede centrale di Roma delle I.F.I. (via Minghetti) e poi venivano rivenduti lì o presso le filiali americane di New York, St. Louis, Baltimora, Washington e New Orleans¹⁸ – itinerario, questo, particolarmente interessante se si considera che l'etichetta del *made in Italy*, allora costituenda ma di fatto affermata cinquant'anni dopo, si sarebbe originata con gli stessi presupposti e sempre attraverso l'ingerenza americana¹⁹.

Tra le maestranze attive tra fine XIX e inizio del XX secolo in Abruzzo si distinsero: le marchese Cappelli, Quinzi e Dragonetti, Rosa Palitti, le signore Ranieri, Grossi e Anna Ciolina, membri del comitato dell'*Esposizione di merletti* che si tenne a L'Aquila nel 1895 alla presenza delle LL.MM. di Savoia e dove furono esposti i lavori delle signore Betti, Sidoni, Ida Fabrizi, Camerini, Bice Visconti, Bice Signorini nonché quelli eseguiti dalle signorine Mariangeli, Visca, De Mattheis, Paolini²⁰; Rosa

¹² Cfr. Spadaccini 2020-2021, p. 43.

¹³ Cfr. Laurenzi 2017; Laurenzi – Mosca 2021.

¹⁴ *Le Industrie Femminili* 1906, p. 10.

¹⁵ Pantini 1905, p. 390.

¹⁶ *Ibidem*. Di particolare interesse è il carteggio intercorso tra Mons. Domenico d'Eramo con de Viti de Marco, conservato presso il Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo (donazione Raffaella Di Colantonio): esso mette in luce il ruolo del colto prelado del posto quale *trade d'union* tra le merlettaie pescolane e le I.F.I.

D'Eramo fu anche uno degli espositori della mostra teatina del 1905 di cui si dirà a breve: vd. *Mostra d'Arte* 1905, p. 180 (n. 93), p. 192 (nn. 3, 6).

¹⁷ P. es. la prima presidentessa delle I.F.I., Cora Slocomb, fondò sette scuole-cooperative femminili per l'insegnamento dell'arte del merletto a fuselli, il ricamo e la tessitura in Friuli (dal 1891). Raccolse merletti e ricami antichi e moderni affinché fossero esposti durante l'Esposizione Universale di Chicago (1893). Pubblicò *A guide to old and new lace in Italy, exhibited at Chicago in 1893* che ne illustra il repertorio composto da manufatti forniti da S.M. la Regina Margherita. Fu nominata presidentessa di un comitato dell'*American National Council of Women*, ossia dell'associazione che, attraverso la sua sezione internazionale, nel 1903 contribuì alla costituzione del *Consiglio nazionale delle donne italiane*. Vd. A. Castagnoli *ad vocem* Slocomb Cora, *DBI* 2018, vol. 93, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cora-slocomb_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/cora-slocomb_(Dizionario-Biografico)/>) (Ultimo accesso 04/05/2024).

¹⁸ Laurenzi – Mosca 2021, pp. 9-13.

¹⁹ Vd. *infra*, in part. al paragrafo V.

²⁰ Cfr. *Le LL.MM. ad Aquila. L'Esposizione di merletti*, «Il Popolo Romano», a. XXIII, n. 244, 1895 [seconda pagina].

Tellis, maestra elementare nonché *trinaja* di Pescocostanzo²¹; le sorelle de Pasquale, maestre di merletti a Pescocostanzo²² [Fig. 1.2.1]; Concetta Nannicelli e Anna Tribuzi, maestre di merletto presso la scuola professionale femminile di L'Aquila sorta per iniziativa dell'avvocato Orazio D'Angelo nel 1898²³ nonché autrici del pizzo in *punto antico aquilano* realizzato per S.M. la Regina Margherita ed esposto in occasione della mostra di Chieti del 1905²⁴ [Fig. 1.2.2]; Concetta Cerulli, attiva a L'Aquila e organizzatrice, con Nannicelli e de Viti de Marco, della sezione dedicata ai merletti aquilani dell'*Esposizione di etnografia italiana* del 1911²⁵; Giuseppa Camerini, Binetta Bruno e Checchina Visconti, membri del Comitato del laboratorio di merletti "L'Aquila", diretto da Patrignani, sorto nel capoluogo nel 1904 su iniziativa del commendatore Vincenzo Camerini²⁶; Adelina Quintiliani, tessitrice di Cermignano (Teramo) e autrice di un quaderno di appunti «unico del genere di cui, ad oggi, si abbia conoscenza in Abruzzo»²⁷ conservato al Museo delle tradizioni e arti contadine di Picciano (Pescara)²⁸.

Purtroppo accanto a questi nomi non figurano quelli delle monache – per esempio delle agostiniane di clausura di Sant'Amico dell'Aquila che le fonti attestano come abilissime nella filatura del filo aquilano²⁹ – e in generale delle contadine rimaste «a sostenere insieme il lavoro della zappa e del merletto»³⁰. A questa lacuna si aggiunge quella dei manufatti veri e propri, in gran parte confluiti in raccolte di musei e archivi privati³¹ ma anche distrutti a causa dell'incendio che colpì il padiglione delle Arti decorative dell'Esposizione Universale di Milano nel 1906, all'interno del quale si trovavano le creazioni delle I.F.I.³² Fortunatamente essi sono stati assai documentati: non ultima da Elisa Ricci (nata Guastalla) che, assieme al Direttore generale delle antichità e belle arti, suo marito in seconde nozze Corrado Ricci, rivolse una grande attenzione all'arte abruzzese³³. Ella effettuò una ricognizione del patrimonio di merletti e trine su scala nazionale che confluì nel volume *Antiche trine italiane*³⁴ oltre che in una miriade di articoli che spesso soleva firmare con lo pseudonimo di "Aracne"³⁵.

L'Abruzzo presentava dunque una tradizione importante in materia di lavorazione di tessuti e filati. La filatura, la tessitura e la tintura nonché la decorazione delle stoffe erano attività che si erano sempre svolte in ambito domestico e che venivano condotte dalle donne di ogni estrazione sociale sin dall'età moderna³⁶. Il lavoro di "ago e filo", in particolare, era considerato «un'occupazione

²¹ Pantini 1905, p. 390.

²² Pantini 1905, foto a p. 400.

²³ D'Angelo 1903; Vitullo 2023, p. 512.

²⁴ Mezzanotte 1905, foto a p. 271; *Mostra d'Arte* 1905, p. 195; *Le Industrie Femminili* 1906, p. 215.

²⁵ Serra 1911, p. 77; D'Arcangelo 2008, p. 93; D'Arcangelo 2016, p. 33-34.

²⁶ *Le Industrie Femminili* 1906, p. 34; Serra 1911, p. 77.

²⁷ D'Arcangelo 2008, p. 92.

²⁸ Olivieri 2011.

²⁹ *Le Industrie Femminili* 1906, pp. 216-217.

³⁰ Pantini 1905, p. 390.

³¹ Vd. *infra*, in part. cap. II.

³² *Le Industrie Femminili* 1906, p. 5.

³³ Nella collana "Italia artistica" diretta da Corrado Ricci, confluirono vari articoli di Luigi Serra dedicati all'arte abruzzese (vd. Ghisetti Giavarina 2016, p. 82). Inoltre intrattenne un rapporto epistolare con Giovanni Tesorone, di cui si dirà più appresso, dal quale emerge il grande interesse nutrito da entrambi per i "tappeti pescolani" (vd. Vitullo 2023, pp. 518-519).

³⁴ Ricci 1908.

³⁵ L'elenco delle pubblicazioni di Elisa Ricci è disponibile a questo link: <<https://www.merlettoitaliano.it/bibliografia-elisaricci.html>> (Ultimo accesso 09/05/2024). Ricci collaborò a lungo anche con l'*Aemilia Ars*, una delle I.F.I.

³⁶ De Danilowicz 1942 si spinge ancora più addietro: «L'arte dei tessuti risale nell'Abruzzo al medioevo, alle organizzazioni corporative e vi troviamo: "i collegi" dei Centenari, manufatti dei panni in Teramo, dei tintori in porpora e dei lanaioli a Scanno, dei fabbri lanai in Ortona, dei lanai e coramai in Larino, dei conciatori di pelle a Pescara, Francavilla

elegante, una specie di *virtù* delle signore del cinquecento³⁷». Questa usanza rimase evidentemente inalterata fino ai primi del Novecento a causa dell'isolamento dei centri, soprattutto montani, che determinò il perdurare di un'economia di sussistenza e quindi di una società rurale. Gli uomini erano responsabili del lavoro nei campi, si occupavano della coltivazione delle fibre vegetali e dell'allevamento ovino; le donne svolgevano il lavoro domestico³⁸.

Attraverso *lu tèle*, il tradizionale telaio abruzzese orizzontale, in quercia, si potevano realizzare tovaglie, camicie, strofinacci nonché bancali e coperte. Generalmente questi capi di biancheria personale, da letto e da mensa facevano parte del corredo nuziale e costituivano dunque la *dote*, tutto il patrimonio delle spose. Il fatto che alla fine dell'Ottocento in Abruzzo si contassero circa 28.000 telai domestici distribuiti nelle tre province di allora (L'Aquila, Chieti e Teramo) per la tessitura di lana, cotone, lino, canapa, attesta quanto tale attività fosse praticata³⁹.

La reiterazione dei motivi decorativi farebbe ipotizzare l'esistenza di una matrice comune: i merletti più antichi, del secolo XVI, riportano gli stessi motivi degli esemplari più contemporanei⁴⁰. I temi più diffusi erano fantasie geometriche (e.g. *crocette*), vegetali (*frondette*), animali (*pescitelle*) più o meno complesse (*scaluccia*, *seggetelle*), simboli araldici, cuori e scritte [Figg. 1.2.3-5]. Queste ultime non di rado erano riportate a rovescio (p. es. «EROMA per amore⁴¹») forse perché chi eseguiva il lavoro voleva conferirgli un significato criptico o, più probabilmente, perché non sempre aveva contezza di quanto copiava e perciò non si curava di porre la base nel giusto verso. È infine possibile che queste imprecisioni, a cui si aggiungono asimmetrie e altri errori, siano state causate dal fatto che le donne lavoravano anche senza un modello, «a disegno sciolto⁴²», dando libero sfogo alla loro immaginazione.

È dunque assai probabile che esistessero dei modelli originali che, nel tempo, non conobbero sostanziale alterazione⁴³ e che, dal momento che le prime scuole professionali furono istituite a fine secolo sulla scia di questo movimento femminile e di *nationbuilding*, fossero tramandate di madre in figlia e di generazione in generazione.

Lo stesso si può dire per i tessuti realizzati al telaio le cui armature potevano riportare disegni geometrici semplici (*a vaco di pepe*, *a trippa di vacca*, *a specchietti* etc.)⁴⁴ o più complessi, come nel caso dei “tappeti pescolani” – chiamati impropriamente in questo modo ma di fatto dei bancali – introdotti, secondo leggenda, da schiave turche o cipriote attive a Pescocostanzo nel secolo XVI per via delle forti somiglianze con i tappeti *sumak*⁴⁵.

e Aquila; così altre corporazioni sorgevano accanto ad esse e così l'arte di lavorare e tingere i panni ad Isola del Gran Sasso, Lama dei Peligni, Taranta dei Peligni, Pescocostanzo, Scanno, Castel di Sangro e Leonessa; l'arte del cuoio a Guardiagrele [...] Bussi, i lavori di paglia in Penne; dei pizzi e dei merletti in Aquila, Pescocostanzo, Gessopalena (Isernia) [...] e fabbriche di tappeti a Vasto, Castel di Sangro e Pescocostanzo» (pp. 342-343).

³⁷ Cfr. Ricci 1911, p. 122.

³⁸ Tra gli altri, si rimanda a D'Arcangelo, cit. Per una panoramica generale dal taglio divulgativo vd. *Genti d'Abruzzo* 2008.

³⁹ Russo – Tiboni 2004, p. 164. Questa stima converge con i dati statistici riportati da Felice 2000a, vd. in part. pp. 288-289.

⁴⁰ Cfr. M.G. Dipersia in Picini 2012, pp. 24-27.

⁴¹ Ricci 1914a, p. 122.

⁴² Cfr. Patini 1905, p. 390.

⁴³ Cfr. Venturi 1905b, p. 296.

⁴⁴ Per distinguere i modelli più antichi da quelli più moderni un buon indicatore è il retro del tappeto: il telaio *Jacquard*, introdotto negli ultimi decenni del secolo XIX, ha permesso di ottenere tessuti completamente reversibili. L'introduzione delle fibre artificiali e sintetiche come dei coloranti sintetici è un altro indicatore della longevità del manufatto.

⁴⁵ Cfr. Sautier 1922, in part. pp. 11-19.

A differenza delle tele più comuni destinate all'autoconsumo, questi "tappeti" erano destinati al commercio ed erano prodotti nel "distretto" aquilano e a Taranta Peligna (Chieti), la località che dà il nome alla *taranta* (anche detta *coperta abruzzese*)⁴⁶. Questi manufatti venivano realizzati in lana per sopperire a una funzione termica e si caratterizzavano per il fondo di colore scuro (e.g. nero, marrone, blu) e decorazioni dai colori accesi (bianco, giallo, rosso, verde). I motivi erano i più disparati: dalle fantasie geometriche "a zig zag" a rombi e medaglioni all'interno dei quali venivano inserite figure umane e animali, reali o fantastici [Figg. 1.2.6-8]. Questi ultimi ricordano le decorazioni dei portali romanici dei monasteri abruzzesi dove sovente compare l'iconografia del tetramorfo, dei bestiari, dell'albero della vita. Uno degli esemplari più antichi è stato invece eseguito a "patchwork" ovvero è composto da vari pezzi di tessuto, poi ricomposti, che riportano all'episodio dell'assedio di Troia [Fig. 1.2.9].

A proposito dei modelli pescolani esposti in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905, il critico d'arte Adolfo Venturi si proferì con questa recensione pubblicata su «L'Arte»:

«Notevoli sono i pochi tappeti esposti di Pesco Costanzo, aventi rapporti nella composizione con gli umbri tessuti bianco-turchini di tovaglie, poiché in quelli e in questi sono del pari immagini romane, rimaste nel fondo dell'arte moderna, reminiscenze o strascichi di vecchie forme. Tali devonsi considerare le rappresentazioni più comuni del centauro col falco in pugno; la fonte della vita alla quale si dissetano gli animali; l'unicorno, l'agnello apocalittico, il drago, l'idra dalle sette corna, ecc: sono tutte forme, che specialmente erano diffuse nel secolo XII, parte ricavate dai bestiarii, parte da decorazioni orientali; e che l'arte tessile man tenne come per forza d'inerzia. Non è fatto nuovo nell'industria artistica il trovare artigiani fedeli a logori modelli, e a tipi originarii, solo intenti a riprodurli e a propagarli con diligenza, seguendo religiosamente canoni antichi. Quando l'organizzazione della società è imperfetta e la libertà inceppata, sparisce l'individuo, e non restano di lui che le braccia: il figlio eredita dal padre non un'arte da perfezionare, ma uno strumento e una falsariga: si lavora di padre in figlio, come il baco fila il bozzolo e come la talpa scava la tana⁴⁷».

Di simile avviso è Albert Sautier, che negli anni venti del secolo scorso creò un repertorio dei *Tappeti rustici italiani*: pur condividendo con Venturi il giudizio negativo sui prodotti più contemporanei in quanto assimilati a mere derivazioni, è di parere diverso riguardo il giudizio sulle arti rustiche antiche. Mentre per Venturi sarebbe la vicinanza ai motivi delle arti maggiori a rendere queste arti apprezzabili, per Sautier sarebbe invece la distanza da esse a fare dell'arte rustica una "vera" arte: laddove non si limiti a imitare le arti maggiori – dimostrando con ciò una subalternità. Sautier riconosce anzi all'arte rustica uno sviluppo autonomo che farebbe di essa «l'arte italiana pura⁴⁸».

⁴⁶ Lo stemma cittadino è il ragno tessitore.

⁴⁷ Venturi 1905b, p. 296. V

⁴⁸ Sautier 1922, p. 21.



Tav. 1.2.1 Immagine tratta da Tentori 1959, inserto dopo p. 168 (Tav. 4).



Tav. 1.2.2 *Carta topografica dell'Arte rustica e dell'Artigianato rurale degli Abruzzi e del Molise tratta da De Danilowicz 1942, inserti dopo p. 336 (da me ricomposta in un'unica immagine).*



Fig. 1.2.1 Le sorelle De Pasquale. Il ritaglio proviene da «Emporium», vol. XXI, n. 125, 1905, p. 400. Fotografia De Pasquale.



Fig. 1.2.2 Pizzo a punto aquilano eseguito dalle «cugine signorine Bettina Nannicelli e Anna Tribuzii dell'Aquila per commissione di S.M. la Regina Margherita di Savoia» (*Mostra d'Arte* 1905, p. 195). La fotografia è stata scattata in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905 da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001375). La stessa fotografia è stata pubblicata su «Emporium», 1905, vol. XXII, n. 130, p. 271.

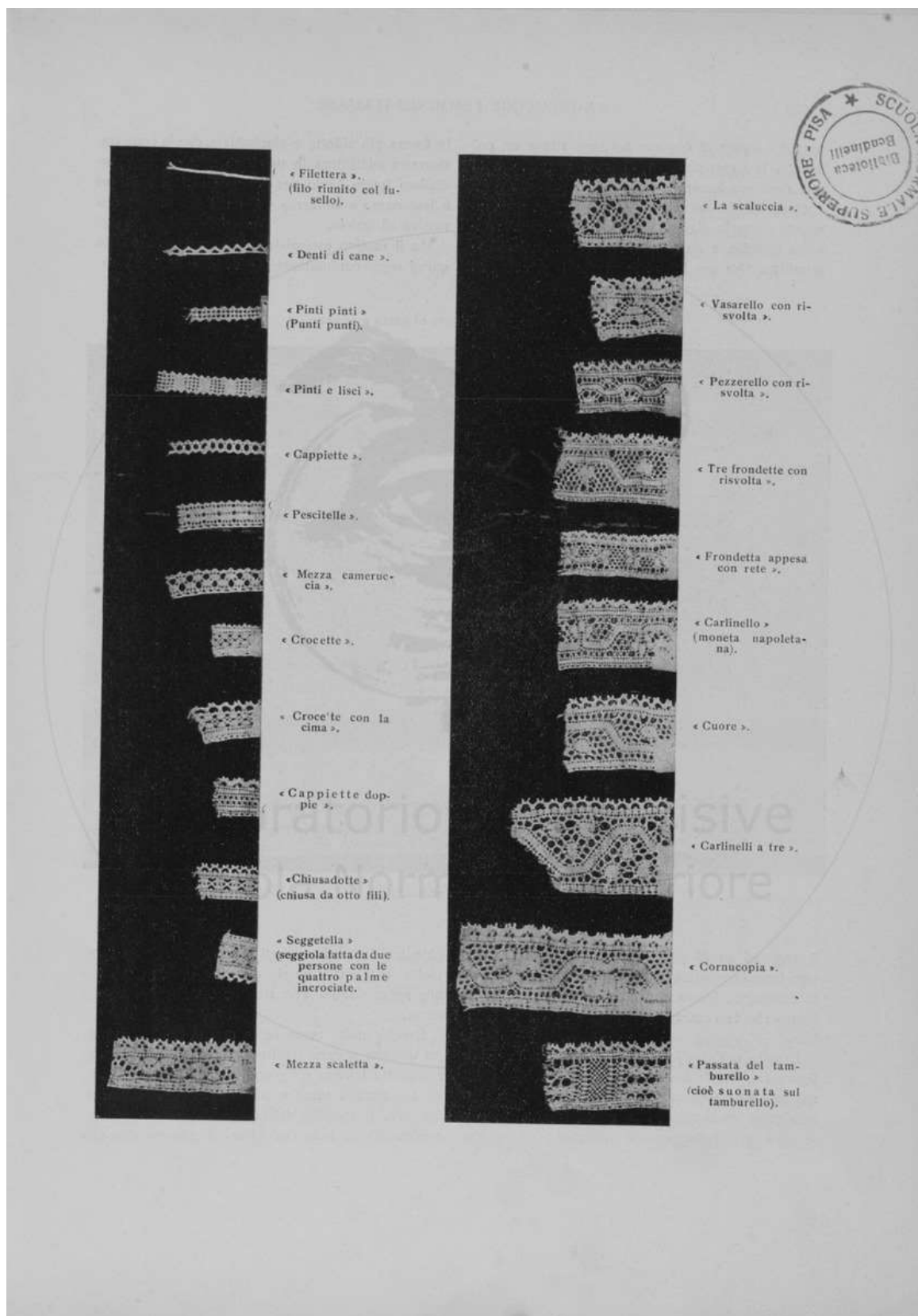


Fig. 1.2.3 Alcuni motivi decorativi tipici. Pagina di «Emporium», vol. XXI, n. 125, 1905, p. 397.

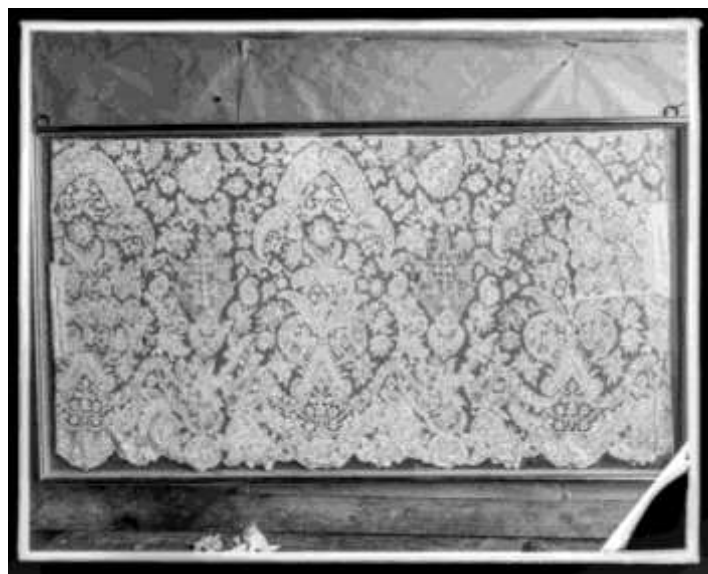


Fig. 1.2.4 Guarnitura di camice in punto aquilano riattaccato – disegno Rinascimento. Appartene alla Marchesa Cappelli (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 174, n. 42). La fotografia è stata scattata in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905 da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001358). La stessa fotografia è stata pubblicata su «Emporium», vol. XXII, n. 130, 1905, p. 270.

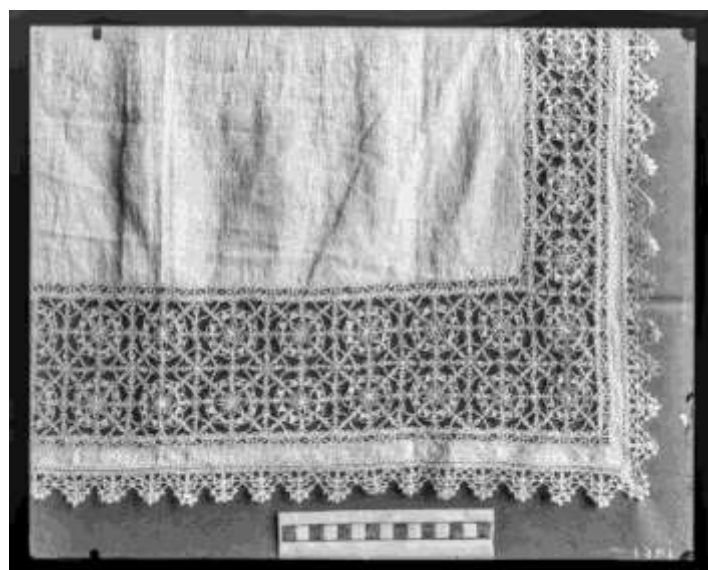


Fig. 1.2.5 Tovaglietta in punto a reticello finissimo di proprietà di Rosina Colecchi di Pescocostanzo (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 174, n. 50 [?] oppure n. 53 [?]). La fotografia è stata scattata in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905 da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001361). La decorazione ricorda quella del gioiello la *presentosa*.

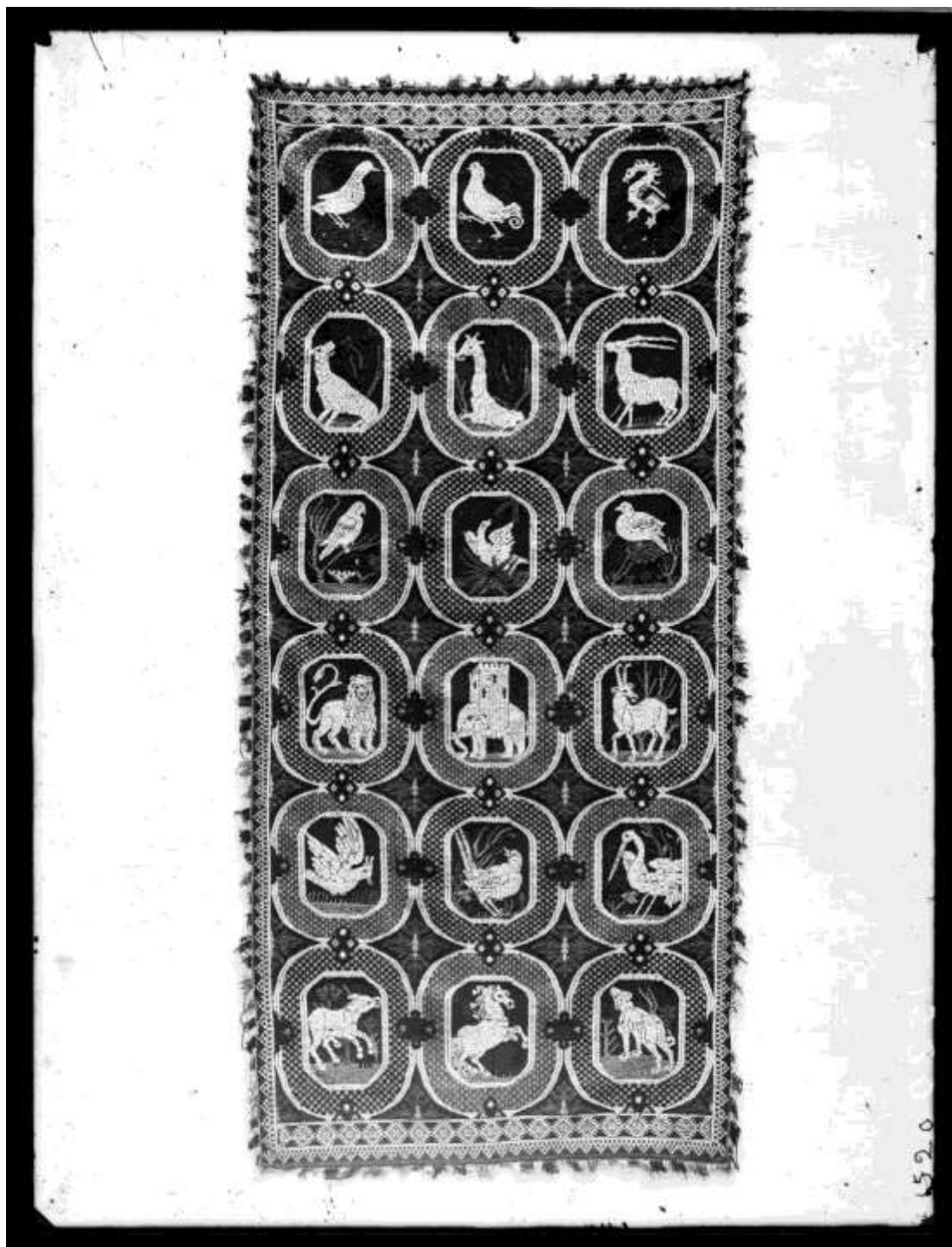


Fig. 1.2.6 Tappeto con motivi geometrici e zoomorfi di proprietà di Rosina Colecchi di Pescocostanzo, datato al sec. XVII (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 2, n. 8). La fotografia è stata scattata in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905 da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. E001520).



Fig. 1.2.7 Bisaccia ricamata di proprietà di Rosina Lallis di Pescocostanzo. La fotografia è stata scattata in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905 da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. E001514). Sul catalogo della mostra non compare il nome di questa espositrice.



Fig. 1.2.8 Due tappeti a confronto in una rara pagina a colori di «Emporium», vol. XXXIX, n. 230, 1914, inserto dopo p. 128 (Cfr. *Mostra di etnografia* 1911, p. 69; «Lares», vol. 25, 1959, p. 176).



Fig. 1.2.9 Tappeto di lana con sovrapposizioni di altre stoffe rappresentante l'Assedio di Troia di proprietà della famiglia Pitassi di Pescocostanzo, datato tra fine sec. XVI (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 2, n. 6) e la prima metà del XVII (cfr. Sautier 1922, p. 13). La fotografia è stata scattata in occasione della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905 da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001353).

1.3 La Mostra d'Arte Antica Abruzzese di Chieti del 1905

Rosina Colecchi e Rosina Tollis di Pescocostanzo, Grazia Lucidi di Teramo, la marchesa Cappelli de L'Aquila, Costanza de Laurentiis, Flora Mezzanotte, Maria Mezzanotte-Coppa, Carlotta Olivieri e Grazia Pierantoni-Mancini di Chieti, Filomena Cavacini-de Grandis di Castel Frentano (Chieti), la baronessa Concetta Sardi di Sulmona, Valentina del Zio di Castel di Sangro (L'Aquila) e Filomena Mosca sono alcune delle espositrici della *Mostra di Arte Antica Abruzzese* tenuta a Chieti nel 1905, ormai prossima a compiere il centovesimo anniversario, alla cui inaugurazione parteciparono le LL.MM. il Re Umberto I e la Regina Margherita di Savoia [Fig. 1.3.1].

Il già citato Mezzanotte – da cui proviene la copia del catalogo generale conservato presso la biblioteca “Ettore Paratore” dell'Università degli Studi “Gabriele d'Annunzio” di Chieti-Pescara – parlò di questa mostra come del «più e il meglio del cospicuo tesoro [dell'antica arte abruzzese]¹». Lo scrittore teatino fu infatti uno dei membri del Comitato esecutivo presieduto da Cesare De Laurentiis², nonché curatore del catalogo assieme a quest'ultimo e a Giovanni Tesorone. Tesorone guidò la Commissione tecnica³, Vincenzo Balzano⁴ e Pietro Piccirilli⁵ furono responsabili dell'allestimento della sezione oreficeria mentre Fedele Cappelletti⁶ fu il responsabile della ceramica, coadiuvato dal membro del Comitato d'onore Felice Bernabei⁷ e il già citato Tesorone⁸. Il deputato al Parlamento Camillo Mezzanotte assieme a Biase Mezzanotte, allora presidente della Camera di Commercio di Chieti⁹, parteciparono altresì all'organizzazione con molti altri: Alfonso de' Marchesi Cappelli¹⁰ curò la sezione sulla scultura, Luigi Anelli¹¹ quella sulla numismatica, Basilio Cascella quella sulle industrie moderne assieme ai ricordati Cappelletti e Cappelli «in quanto espositori, affiancati dalle donne autrici dei pezzi d'arte industriale femminile contemporanea e da Orazio d'Angelo, direttore della Scuola Professionale Aquilana, da cui molti dei lavori esposti provenivano¹²». L'ingegnere Giovanni Gargioli fu incaricato di svolgere la campagna fotografica¹³ di cui oggi è

¹ Mezzanotte 1905, p. 268.

² Storico e autore di molti scritti sulla storia della sua città come *La Chiesa cattedrale di Chieti* (1899), a quel tempo ricopriva la carica di assessore di Chieti quindi di componente della Commissione Provinciale per la conservazione dei Monumenti.

³ Da una lettera pubblicata in Vitullo 2023, p. 518 (n. 3), si evince che egli fece scoprire ai teatini i “tappeti pescolani”. Oltre che noto ceramologo, Tesorone fu un «facoltoso collezionista di generi di moda» come il padre Pasquale, *sartore* migrato da Lanciano a Napoli dove aprì un grande emporio in Palazzo Zevallos (vd. Barrella 2021).

⁴ Storico dell'arte di Castel di Sangro, nel 1910 pubblicò il volume *L'arte abruzzese*. Fu tra i soci fondatori della DASP abruzzese (vd. E. Mattiocco, *ad vocem* Balzano Vincenzo in *Gente d'Abruzzo* 2006, vol. 1, pp. 243-245).

⁵ Critico d'arte sulmontino, nel 1897 fondò con Giovanni Pansa la «Rassegna Abruzzese di Storia e Arte». Effettuò un'importante ricognizione del patrimonio architettonico di Sulmona dove fu nominato Ispettore agli scavi e ai monumenti (vd. E. Mattiocco, *ad vocem* Piccirilli Pietro in *Gente d'Abruzzo* 2006, vol. 8, pp. 127-132).

⁶ Ceramista della nota famiglia di artisti maiolicari abruzzesi di Rapino, prese parte alle principali esposizioni italiane del tempo, a Roma e a Torino, e nel 1900 a Parigi all'Esposizione Universale (vd. L. Moccia, *ad vocem* Cappelletti famiglia, in *DBI* 1975, vol. 18, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cappelletti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/cappelletti_(Dizionario-Biografico)/>) [Ultimo accesso 09/05/2024]).

⁷ Archeologo di Castelli (Teramo), creò le «Notizie degli scavi di antichità» (edite a cura dell'Accademia dei Lincei, dal 1876) e istituì i Musei nazionali di antichità a Roma (vd. F. Pellati, *ad vocem* Bernabei Felice in *DBI* 1964, vol. 10, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-barnabei_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-barnabei_(Dizionario-Biografico)/>) [Ultimo accesso 12/05/2024]).

⁸ La divisione dei ruoli è precisata in Mezzanotte 1905, p. 269; cfr. Lustrì 2022, pp. 130-131; Vitullo 2023, p. 517.

⁹ Entrambi erano cugini del citato Giuseppe. Sulla famiglia Mezzanotte, vd. D'Andrea 2000 e l'albero genealogico alla pp. 184-185 (con lacune).

¹⁰ Egli era il Reale Ispettore dei monumenti del circondario aquilano (vd. *infra*).

¹¹ Letterato vastese e collezionista di numismatica, fece dono della sua raccolta di monete al Museo comunale di Vasto, di cui fu direttore per circa quarant'anni (vd. C. Giuseppe, *ad vocem* Anelli Luigi, in *Gente d'Abruzzo* 2006, vol. 1, pp. 115-116).

¹² Lustrì 2022, p. 130 con le fonti citate da Lustrì in nota 10. Vd. anche D'Alessandro 2004, in part. pp. 835-838.

¹³ Vitullo 2023, p. 520 (n. 5).

conservata una nutrita documentazione presso l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD)¹⁴.

L'obiettivo di questa mostra era quello di costruire un repertorio omnicomprendente sull'arte abruzzese prodotta sino a quella data, difatti fu la prima occasione pubblica di ricognizione della produzione artistica abruzzese¹⁵. Essa fu allestita presso il palazzo Comunale di Chieti e organizzata in sei sezioni tematiche: la prima conteneva *Mobili intagliati in legno; tappeti; lavori in argento, in ferro in ottone e rame; ritratti ed oggetti diversi*; la seconda *Maioliche di Castelli, e di qualche altra fabbrica abruzzese*; la terza *L'Oreficeria*; la quarta *Tappeti, merletti, ricami*; la quinta *Scultura in legno e pietra*; l'ultima i manufatti contemporanei delle *Industrie moderne tradizionali*¹⁶ [Figg. 1.3.3-5]. Attraverso questa esposizione veniva così a crearsi una geografia dei luoghi che avrebbero animato il futuro turismo culturale abruzzese: è infatti importante ricordare che proprio in quel periodo l'Abruzzo usciva dal suo isolamento grazie al completamento delle tratte della rete ferroviaria regionale Roma–Sulmona (1888) e Sulmona–Castel di Sangro–Isernia (1908)¹⁷.

L'organizzazione prese avvio con almeno un anno di anticipo – come si desume dal carteggio pubblicato nello studio di Marta Vitullo¹⁸ – e coinvolse gli uomini più facoltosi dell'aristocrazia e dell'alta borghesia chietina e in generale abruzzese: il noto artista Francesco Paolo Michetti e l'antropologo Gennaro Finamore furono tra gli espositori di tappeti, tovaglie e indumenti finemente ricamati¹⁹; Basilio Cascella fu l'autore del manifesto pubblicitario – su cui si distinguono in primo piano delle trine [Fig. 1.3.2] – nonché di una serie di cartoline commemorative della mostra²⁰.

Questa mostra richiamò i reali che furono invitati all'inaugurazione, ma anche storici dell'arte come i Venturi, padre e figlio, che potrebbero essersi recati in Abruzzo proprio per questa occasione²¹. Adolfo Venturi affermò che la mostra avrebbe potuto essere l'occasione per costruire un «museo

¹⁴ Gargioli fu direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN) dalla sua fondazione sino a gennaio 1913. Nel 1888 fondò la Società degli amatori di fotografia. Le immagini realizzate per la mostra del 1905, pari al numero di 272, sono state digitalizzate e caricate al link: <<https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/Agent/IT-ICCD-EACCPF-0001-000078#k.lrcc=%22Chieti%22>> (Ultimo accesso 09/05/2024). La documentazione fotografica conservata presso il GFN relativa alla mostra corrisponde a quanto è pubblicato online (missiva inviata dal Servizio fruizione del GFN del 10/05/2024).

¹⁵ Ex art. 1 del *Regolamento della mostra d'arte antica abruzzese*, Chieti, Marchionne, 1905.

¹⁶ *Mostra d'Arte* 1905.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. I-VII.

¹⁸ Vitullo 2023, pp. 516-527.

¹⁹ Vd. *Mostra d'Arte* 1905, pp. 5 (nn. 16-17), 171 (n. 2), 177 (nn. 63-64), 181 (nn. 4-5), 184 (nn. 49-50). Tra le fotografie di Gargioli all'ICCD figura una bisaccia ricamata di Michetti (inv. E001524; cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 171, n. 2 [P]), un asciugamano con bordo ricamato (inv. C001376; cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 181 n. 5) e un pezzotto di seta (inv. C001377; cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 181 n. 4; *Mezzanotte* 1905, p. 274; Venturi 1905b, p. 296).

L'antropologo e socio fondatore della DASP abruzzese, Finamore, fu promotore delle I.F.I. presso la sua città natale, Gessopalena (Chieti): «Anche in Gessopalena si lavoravano anticamente bellissime trine al tombolo dalle signore che ne adornavano i loro corredi; ma poi quest'arte decadde, e rimase in mano delle contadine e artigiane che eseguivano i disegni più semplici e primitivi per loro uso personale. Rifiorì poi verso il 1870, per opera del dott. Finamore che fornì le lavoratrici di antichi pregevoli disegni, i quali furono facilmente imitati e riprodotti dalle più intelligenti e volenterose. Lo stesso Finamore tentò di formare una scuola, che avesse a direttrici le più esperte, affinché le giovinette si addestrassero e perfezionassero nella esecuzione delle trine dalle più semplici alle più complicate; ma non per sua colpa, il tentativo non riuscì» queste le parole di sua moglie Rosmunda Tomei in *Le Industrie Femminili* 1906, pp. 218-219. Finamore e i suoi eredi avrebbero continuato a raccogliere prodotti dell'arte popolare e dell'artigianato abruzzese su incarico dell'etnologo Lamberto Loria, il quale si fece promotore dell'*Esposizione di etnografia italiana* del 1911 da cui sarebbe scaturito il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, oggi Museo delle Civiltà di Roma (vd. *infra*).

²⁰ Le cartoline sono pubblicate in *Basilio Cascella* 1997, pp. 110-114.

²¹ Questa è la tesi di Pellegrini 2014.

ideale» a cui affiancare «scuola» e «officina», affinché alla conoscenza del patrimonio si potesse accompagnare una tradizione del “saper fare”²².

In altre parole, la mostra si poneva come uno strumento per rafforzare l'identità cittadina – nonché la costituenda identità nazionale – attraverso i suoi tesori; si poneva inoltre quale strumento didattico nella misura in cui offriva ai visitatori un *excursus* sulla storia dell'arte abruzzese, benché la pittura fosse poco rappresentata²³.

In questi motivi si riconoscono i presupposti alla base di ogni Esposizione Universale – su tutte, la prima, londinese del 1851 – da cui scaturirono i principali musei europei delle arti decorative (o applicate all'industria, che dir si voglia). Essi si configuravano infatti come ponte tra l'industria e la cultura: le raccolte museali dovevano servire a ispirare la produzione moderna e perciò a questi musei erano spesso affiancate scuole e opifici²⁴.

Il Regno d'Italia non rimase estraneo a questa tendenza, solo la seguì un poco più tardi rispetto agli altri paesi. Al pari di quanto avveniva nelle manifestazioni internazionali, venivano messi per la prima volta sullo stesso piano tesori antichi e moderni, arte sacra e arte *rustica*, al fine di mostrare una continuità tra le espressioni artistiche del passato e del presente (notare l'ossimoro della sezione denominata *Industrie moderne tradizionali*²⁵) e con ciò legittimare queste ultime²⁶. Tra il 1861 e il 1945 si svolsero nel Regno circa trecento mostre di questo tipo²⁷, mentre in parallelo andavano a formarsi musei civici e nazionali²⁸.

Dalla disamina dell'elenco degli oggetti esposti e di cui si dà conto al catalogo, in particolare alla sala I (nn. 6-15), sala III (nn. 15-17), sala XI (nn. 1-12), sala XV (nn. 1-10) sala XVI (nn. 42-103), sala XVII (nn. 1-85), sala XIX (nn. 1-19) e sezione sesta²⁹, si evince una presenza quantitativamente rilevante dell'arte applicata abruzzese. Questa presenza tradisce non solo l'intento di riqualificare tutto il settore dell'artigianato ma anche il pensiero della classe dei notabili abruzzesi che trovarono nelle suddette arti il comun denominatore da cui partire per creare un'identità regionale³⁰.

La presenza di espositori non abruzzesi come i marchesi de Petris-Fraggianni di Napoli³¹ nonché di collezionisti non dilettanti, dà una testimonianza concreta dell'orientamento del gusto del mercato nei confronti di manufatti di questo tipo che giustifica anche il *revival* di certi motivi e la loro riproposizione all'interno dell'ombrello delle I.F.I. per stimolarne la commercializzazione.

Mentre le immagini dei merletti e dei “tappeti” *antichi* furono oggetto della campagna fotografica affidata a Gargioli [Figg. 1.3.6-8], degli indumenti contemporanei rimane la sola testimonianza sul

²² Venturi 1905a; Venturi 1905b.

In effetti Vincenzo Zecca promosse l'apertura di un museo a inizio secolo. Dieci anni dopo l'onorevole Valignani ne avrebbe perorato la causa ma il progetto cadde nel vuoto (vd. Lustri 2022, pp. 137-138).

²³ Cfr. Venturi 1905b, p. 297; Lustri 2022, in part. pp. 132-134 sulle ragioni di tale esclusione.

²⁴ Vd. Spadaccini 2020-2021 p.es. in riferimento al Victoria and Albert Museum di Londra e al Musée des Arts décoratifs di Parigi.

²⁵ *Mostra d'Arte* 1905, p. 295.

²⁶ Cfr. Prete 2013.

²⁷ Cfr. Pensierini 2013, p. 455, pp. 467-472.

²⁸ Cfr. Prete 2013.

²⁹ Vd. *Mostra d'Arte* 1905, p. 2, p. 5, pp. 171-187, pp. 191-193, pp. 195-196.

³⁰ Questo pensiero di *espansione* nei confronti della nozione di arte (oggi si direbbe di “bene culturale”) ha come fondamentale presupposto il movimento *Arts and Crafts* di William Morris da cui scaturirà la ricerca dell'*arte totale*.

³¹ *Mostra d'Arte* 1905, p. 185, nn. 53-54 («53. Grande coperta composta con molteplici tipi di modani ricamati e pizzo in giro di punto aquilano. Provincia di Aquila – *Esp.* Marchese de Petris Fragianni. Napoli. 54. Tramezzo in punto a reticello di bel disegno. Tipo Pescocostanzo – *Esp.* Marchesa de Petris Fragianni. Napoli»); p. 193, n. 16 («Giamberga di velluto verde con ricami»).

catalogo, il quale è sprovvisto di apparati iconografici: le fotografie di Gargioli, infatti, non erano destinate a esso ma alle pubblicazioni a mezzo stampa³².

Non è stato possibile ritracciare le fotografie degli abiti (sempre ammesso che esistano), per esempio quello «Direttorio» appartenuto a Flora Mezzanotte³³: la signora era di sicuro la figlia del poeta teatino Pasquale de Virgiliis che fu il maestro del marito Giuseppe Mezzanotte³⁴. Del suo guardaroba rimane oggi un ventaglio – conservato dal pronipote Massimo Carugno – che Roberto Bracco, Gabriele d’Annunzio e Matilde Serao le firmarono in segno di omaggio, in occasione della prima della *Figlia di Iorio* al Teatro Marrucino di Chieti, dove si recò assieme al marito nel 1904 [Fig. 1.4.2]³⁵.

Dopo la II G.M. furono organizzate varie mostre d’arte antica in Italia, alcune al fine di celebrare il ritorno dei capolavori salvati dalla guerra dopo il veto della legge fascista che le vietava (curiosamente riapprovata nel 1948 e subito dopo abrogata). Queste mostre stimolarono la ricostruzione dei cosiddetti “musei della rinascita”, distrutti durante il conflitto³⁶.

³² Vd. le fotografie a corredo dell’articolo di Mezzanotte 1905.

³³ *Mostra d’Arte* 1905, p. 193, n. 12.

³⁴ Cfr. A. Di Nallo, *ad vocem* Mezzanotte Giuseppe, in *DBI* 2010, vol. 74, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-mezzanotte_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-mezzanotte_(Dizionario-Biografico)/>) (Ultimo accesso 06/05/2024)

³⁵ Tra le donne citate in apertura del paragrafo, si ricordano in particolare Rosina Colecchi di Pescocostanzo con 10 manufatti, tra cui una federa prodotta per S.M. Regina Margherita; Grazia Lucidi di Teramo con 13 manufatti; la marchesa Cappelli de l’Aquila con 4 manufatti; Carlotta Olivieri e Costanza de Laurentiis da Chieti con 3 manufatti (vd. *infra*). Colecchi era probabilmente imparentata con la nota famiglia dei Colecchia (o Colecchi) di Pescocostanzo; Lucidi con il patriota Noè di Teramo; mentre Costanza de Laurentiis era probabilmente la moglie dell’organizzatore della mostra Cesare. Maria Mezzanotte-Coppa, espositrice di due manufatti, era la moglie del citato Camillo. Nel catalogo è citata inoltre una certa Rosina Tollis di Pescocostanzo che creò un tappeto per S.M. Regina Margherita (*Mostra d’Arte* 1905, p. 171, n. 9). A Pescocostanzo era inoltre attiva una maestra elementare nonché *trinaja* di nome Rosa Tellis, come riportato da Romualdo Pantini su «Emporium» (Pantini 1905, p. 390). Potrebbe trattarsi di un refuso quindi della stessa persona ovvero di Rosa Calabrese Tollis citata in una recente pubblicazione (M.G. Dipersia in Picini 2012, p. 26; cfr. D’Arcangelo 2016, p. 51). Le fotografie scattate da Gargioli non permettono di sciogliere questo nodo: solo in una delle foto dei tappeti compare un’espositrice di nome Rosina ma di cognome Lallis (inv. E001515).

³⁶ Ragghianti 1947, pp. 413-414; vd. anche Ragghianti 1948.



Fig. 1.3.2 Manifesto pubblicitario per la *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* di Chieti del 1905. Autore Basilio Casella. Foto Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso.



Fig. 1.3.1 I sovrani in mostra. Il disegno per la cartolina è stato realizzato da Basilio Cascella. L'immagine è tratta da *Basilio Cascella* 1997, p. 113, n. 7.



Fig. 1.3.3 Dettaglio dalla sala dei merletti della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* di Chieti del 1905. La fotografia è stata scattata da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001344). La stessa è stata pubblicata su «Emporium», vol. XXII, n. 130, 1905, p. 272.



Fig. 1.3.4 Dettaglio dalla sala dei tappeti e degli intagli della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* di Chieti del 1905. La fotografia è stata scattata da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001341). La stessa è stata pubblicata su «Emporium», vol. XXII, n. 130, 1905, p. 273.



Fig. 1.3.5 Dettaglio dalla sala delle maioliche della *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* di Chieti del 1905. La fotografia è stata scattata da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001343).

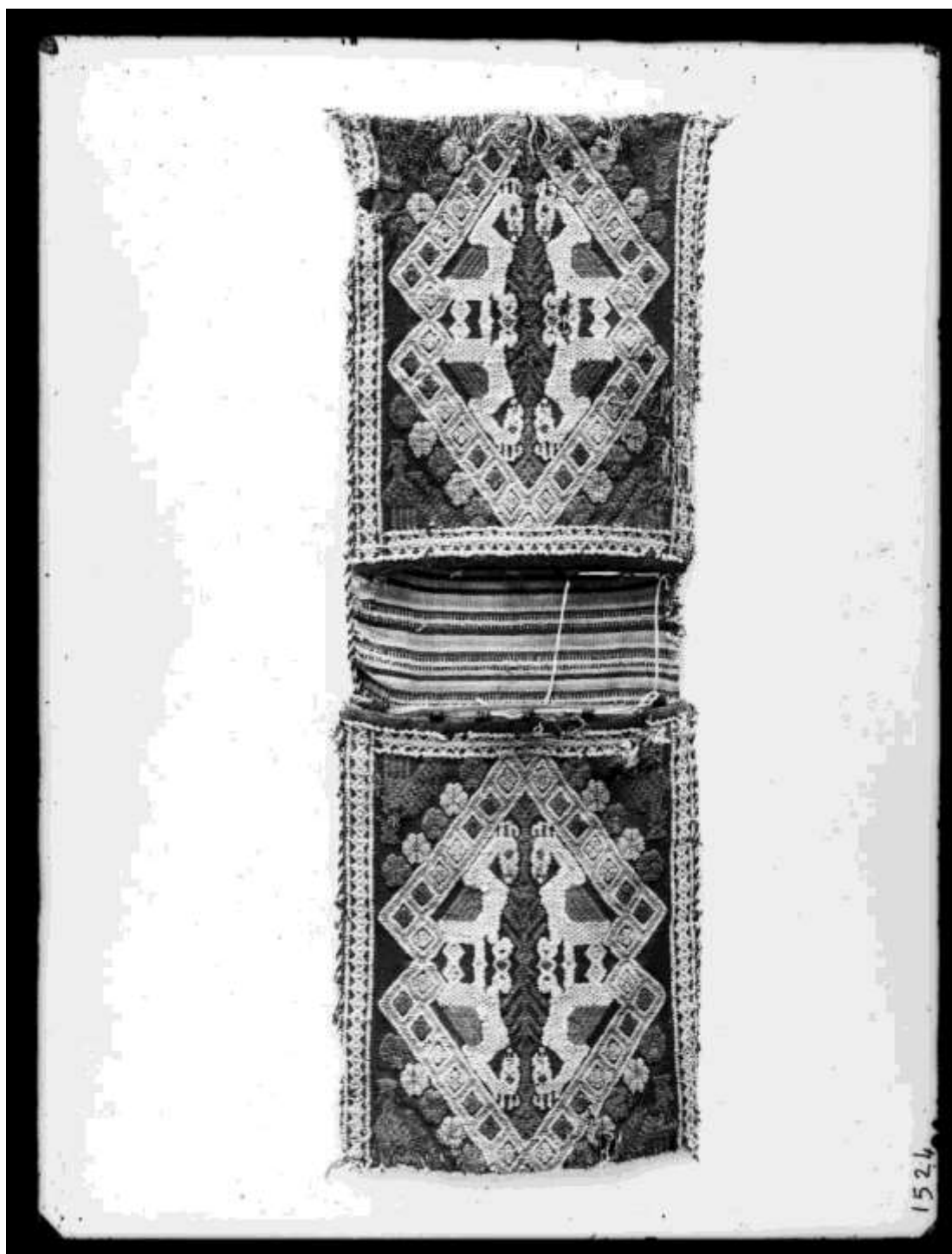


Fig. 1.3.6 Bisaccia ricamata con motivi geometrici di proprietà di Francesco Paolo Michetti (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 171, n. 2 [?]). La fotografia è stata scattata da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. E001524).



Fig. 1.3.7 Asciugamano con bordo ricamato di proprietà Michetti (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 181, n. 5). La fotografia è stata scattata da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001376).



Fig. 1.3.8 Pezzotto di seta carnicina con riquadratura di modano ricamato di proprietà Michetti (cfr. *Mostra d'Arte* 1905, p. 181, n. 4). La fotografia è stata scattata da Giovanni Gargioli e proviene dal Gabinetto Fotografico Nazionale (inv. C001377). La stessa è stata pubblicata su «Emporium», vol. XXII, n. 130, 1905, p. 274. Di questo manufatto parlò Adolfo Venturi: «Anche ne' merletti si può trovare l'applicazione di questa legge [della derivazione delle decorazioni da «logori modelli» e «tipi originari» riprodotti «come per forza d'inerzia» dagli artigiani nel tempo], per esempio nella tovaglia esposta da Francesco Paolo Michetti dove il vaso di garofani fioriti sta sotto un arco retto da colonne torte nel mezzo ad S, in una forma che si trova prima che la pianta del garofano avesse diffusione da noi» (Venturi 1905b, p. 296).

1.4 L'arte della moda per i protagonisti del Cenacolo michettiano

L'identificazione della moda con l'arte trae una fondamentale premessa nell'*Art Nouveau*, il movimento noto con il nome di *Jugendstil* nei paesi di lingua tedesca, *Style Horta* in Belgio, *Modern Style* in Inghilterra, *Arte Joven* in Spagna e *Stile Liberty* in Italia, sviluppatosi tra la fine del secolo XIX e la prima decade del XX, nel periodo della *Belle Époque*. I presupposti alla base di questa tendenza che toccò l'intera Europa e gli Stati Uniti furono diversi e non necessariamente coerenti fra loro: per esempio dal movimento inglese "medievalista" delle *Arts & Crafts* di William Morris, l'*Art Nouveau* mutuò la volontà di recuperare le tecniche artigianali per auspicare a un nuovo umanesimo e arginare il dilagare della produzione in serie; mentre mutuò dalle rivoluzioni industriali le tecnologie che portarono all'estensione del concetto di arte anche agli oggetti di arte *applicata* (*all'industria*). Il nome stesso, *Jugend*, che significa "nuovo", e *stil*, che richiama al concetto revivalistico dello stile, come di un qualcosa che non si evolve (al contrario delle mode), ricomprende la doppia anima di questo movimento, scisso tra la ricerca dell'innovazione e il recupero della tradizione¹.

Benché l'anima dell'*Art Nouveau* fosse essenzialmente decorativa dato che nacque come stile ornamentale, l'impatto che ebbe sull'arte fu importante proprio per il desiderio di espandere la sua sfera d'influenza, dai contesti consolidati alla vita quotidiana, che avrebbe portato non solo alla nascita del design ma anche alla visione dell'artista come un *progettista* multidisciplinare, in grado di operare in una dimensione individuale proiettandola in un contesto universale. Questa concezione dell'arte e dell'artista riflù infatti nel pensiero utopistico alla base delle *Avanguardie Storiche*, accomunate da una visione dell'arte *totale* ossia di un'arte che non prevede gerarchie tra "maggiori" e "minori" e che si fa tutt'uno con la vita, con la società. Molti artisti attivi nell'arco di questo mezzo secolo praticarono dunque varie forme artistiche, dalla pittura alla grafica pubblicitaria, dall'illustrazione di abiti e costumi alla scenografia².

Per quanto riguarda l'Italia e l'Abruzzo, il discorso sull'*arte totale* trovò un terreno fertile nel salotto culturale che Francesco Paolo Michetti "fondò" a Francavilla al mare (Chieti) nel 1880 e che passò alla storia come *Cenacolo michettiano*: il 26 ottobre Costantino Barbella, Paolo De Cecco, Francesco Paolo Tosti e un appena diciassettenne Gabriele D'Annunzio, capeggiati da Michetti, si riunirono a casa di quest'ultimo per dare un avvio ufficiale a una feconda stagione di incontri fra intellettuali che terminò nel 1889 ed ebbe il suo culmine nel 1887. Ai padri fondatori, scelti per rappresentare simbolicamente tutte le arti, ossia la pittura (Michetti e De Cecco), la scultura (Barbella), la poesia (D'Annunzio) e la musica (ancora De Cecco e Tosti), si aggiunsero negli anni gli abruzzesi Basilio Cascella, Pasquale Celommi, Carmelo Errico, Edoardo Scarfoglio ma anche Giulio Aristide Sartorio, Matilde Serao e molti altri³.

Dal 1883 i «sacerdoti dell'arte» si incontrarono nel nuovo «Tempio⁴» francavillese, detto il Conventino, l'ex convento quattrocentesco di Santa Maria del Gesù o presso il Casino a mare che Michetti fece realizzare sul litorale, andato distrutto dopo la Seconda Guerra Mondiale⁵. Altri luoghi del *Cenacolo* furono: Roma, «visto che a Roma, in via dei Prefetti, il *signor del pennello* trasferisce nei mesi

¹ Vd. Bossaglia 1968; Masini 1976; Amari 1995; *Liberty in Italia* 2016.

² Vd. L.C. Schiavi, *ad vocem* Design in Eco 2014.

³ Vd. Ciglia 1984; *Francesco Paolo Michetti* 1999a-b; Savastano 2004; Di Tizio 2007; M. Di Monte *ad vocem* Michetti Francesco Paolo, in *DBI* 2010, vol. 74, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-paolo-michetti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-paolo-michetti_(Dizionario-Biografico)/>) (Ultimo accesso 05/06/2024); *Francesco Paolo Michetti* 2017.

⁴ I virgolettati sono tratti da D'Annunzio, cit. in Andreoli 1999, p. 73.

⁵ Cfr. Lucifero 1999; Di Tizio 2007.

invernali il suo quartier generale⁶; Palazzo Sorge a Nereto (Teramo), dove risiedeva «Madonna Vinca» Delfico Sorge, la “Musa” a cui dedicarono dipinti, libri, versi e note⁷ [Fig. 1.4.1]; il casino di campagna di Carlo De Sanctis a Spoltore (Pescara), dove si sarebbero incontrati gli artisti all’epoca più giovani come il pittore Italo De Sanctis, il ceramista Giuseppe D’Albenzio, ma anche Giuseppe Misticoni, futuro fondatore e direttore del Liceo Artistico di Pescara, nonché, dagli anni trenta del XX secolo, ormai conclusa l’esperienza del *Cenacolo*, il fotografo Pasquale De Antonis, il “figlio d’arte” Tommaso Cascella e il noto regista Ennio Flaiano⁸.

Il fine ultimo di questo policentrico salotto culturale – a cui si aggiunse, nel tempo, il *Circolo atermino*⁹ capeggiato dal “patriarca” dei Cascella, Basilio, colui che rappresentò il *trade d’union* con la nascente città di Pescara¹⁰ – era quello di creare un ambiente stimolante e collaborativo in cui i membri potessero scambiarsi idee, ispirarsi a vicenda e sviluppare assieme progetti, in adesione all’idea wagneriana dell’«Arte fatta di tutte le altre arti»¹¹.

Per meglio rispondere a questa vocazione, Michetti diede un nuovo aspetto alla sede del Conventino, sia riallestendo gli spazi all’esterno che quelli interni; altrettanto fece con il bastione sul mare, il Casino. Di particolare bellezza erano i singolari tendaggi dai riflessi policromi che egli progettò per entrambe le sedi¹² [Fig. 1.4.2]: essi vennero concepiti come dei pannelli, quindi furono prima irrigiditi con l’ausilio dell’amido e successivamente decorati con dei ricami stilizzati a soggetto vegetale. Il tessuto veniva ritagliato in corrispondenza delle zone centrali dei fiori perché nei ritagli furono inserite telette di cotone a tinte forti: in questo modo la rifrazione della luce sugli inserti generava un tripudio di colori anche sulle pareti della stanza¹³. Come ricorda uno degli eredi, Roberto Lucifero, questa invenzione d’ambiente creava un «effetto subacqueo» che trova riscontro nei dipinti dell’artista: «come non individuare un’assonanza tra le bolle multicolori di queste tende e le sfere che avvolgono le figure centrali del *Corpus Domini*? C’è una chiara affinità di ispirazione tra questi fiori stilizzati e le pennellate che costellano il parterre nei dipinti dell’ultimo periodo»¹⁴. Questi tendaggi vennero inoltre arricchiti da scritte dal significato criptico ideate con Gabriele D’Annunzio dunque «Testimoniano un’affinità che li porta [Michetti e D’Annunzio] addirittura a ricercare un linguaggio comune ed esclusivo dietro il quale si nasconde un affratellamento dai toni misteriosi, forse esoterici»¹⁵.

⁶ «Benché d’Annunzio esca in questi anni [1886 ca.] dalla cerchia degli amici abruzzesi e a Roma avvii una stretta consuetudine con il gruppo di pittori simbolisti dominati da Giovanni Costa (Ricci, Cabianca, Cellini, Formilli, Mancini...), Michetti e il gruppo di Francavilla restano l’epicentro del suo noviziato artistico [...] Così, agli inverni mondani, trascorsi nei salotti di Roma, si alternano per d’Annunzio le estati abruzzesi dove raccoglie materiali utili alla narrativa» Andreoli 1999, pp. 74-75.

⁷ Nata De Filippis Delfico nel 1861 a Nereto, Vinca era la più giovane delle quattro figlie di Filippo De Filippis Delfico, nobile teramano discendente del noto filosofo illuminista abruzzese Melchiorre Delfico. La contessa intrattenne una fitta corrispondenza con D’Annunzio che di lei era innamorato. Fu inoltre più volte ritratta dall’amico e *compare* Michetti. A vent’anni sposò il ricco possidente Simone Sorge da cui ebbe sette figli, tra cui Alberto, il padre dell’autrice del *memoir* a lei dedicato: Paola Sorge (la biografia, le opere con cui le resero omaggio gli artisti oltre che le lettere che scambiò con D’Annunzio sono pubblicate in Sorge 2004). Alcuni abiti di Vinca, di proprietà di Paola Sorge, sono stati esposti in occasione della mostra *D’Annunzio a Fiume* tenuta presso l’Auditorium Ipogeo di Teramo dall’8 al 23 ottobre 2021.

⁸ Vd. Pace 2002.

⁹ Cfr. G. Reggi in Damigella – Reggi 1991, p. 73.

¹⁰ Cfr. U. Russo in *Pescara arte e città* 1997, p. 10. Su Pescara e il suo sviluppo urbano, vd. anche Bianchetti 1997; Colangelo 2004; Bartolini Salimbeni 2004.

¹¹ Cfr. Sorge 1999, p. 79.

¹² Vd. *Francesco Paolo Michetti* 1999a, pp. 142-143, figg. 32a-b, 33a-b, 34a-b, 35a-b.

¹³ Lucifero 1999.

¹⁴ Ivi, p. 142.

¹⁵ *Ibidem*.

Lo studio del tessuto rappresentò un'autentica ossessione per Michetti che ne fece un tema ricorrente del suo *corpus* grafico: egli traeva ispirazione dalle tecniche e dai motivi dei manufatti tessili abruzzesi tradizionali – di cui era non solo fine conoscitore ma anche collezionista, come si desume dai tessuti esposti nella citata mostra teatina del 1905¹⁶ – per riproporli in chiave filologica o in chiave modernista, contemporanea, come nel caso dei suddetti tendaggi¹⁷.

Benché Michetti esprima una modernità che meriterebbe forse di essere più indagata in materia di progettazione del tessuto¹⁸, più nota è la produzione di *cumpà* Giuseppe Lisio, come soleva chiamarlo affettuosamente D'Annunzio¹⁹.

Lisio nacque a Roccamontepiano (Chieti) nel 1870, si trasferì giovanissimo a Milano dove lavorò come impiegato presso la seteria di Luigi Osnago per cui allestì la vetrina in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Tra il 1906 e il 1907 decise di mettersi in proprio e fondò manifattura e negozio *Arte della Seta* a Firenze in via dei Fossi n. 27. Nel 1911 aprì una filiale a Roma in via Sistina n. 86, nel 1924 a Milano in via Manzoni n. 41 e, nel 1933, a Venezia e Parigi in Rue St. Honoré n. 365. Nel 1911 prese in affitto le “case degli Alighieri” a Firenze dove aprì un nuovo punto vendita che fece allestire come una bottega rinascimentale; sempre nel 1911 le sue sete furono esposte all'interno della *Mostra delle regioni* tenuta a Roma nel padiglione Toscana. Nel 1929 trasferì la sua abitazione e il laboratorio a Milano presso Piazzale Libia ma chiuse le attività negli anni quaranta con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale; l'attività sarebbe stata ripresa a Firenze negli anni cinquanta con la guida della figlia Fidalma dopo che Lisio si spense nel 1943 a San Michele a Pagana (Genova)²⁰.

Non diversamente da Rosa Genoni, considerata da molti la madre della moda italiana perché per prima tentò di creare una «linea di pura moda italiana» ispirandosi ai capolavori dell'arte italiana (e.g. abito *Pisanello*, abito *Botticelli* etc.)²¹, anche Lisio soleva guardare ai tessuti dell'epoca medievale o rinascimentale italiana per mutuarne i motivi e le tecniche al fine di promuovere uno «stile... prettamente italiano»²².

«Lo scopo che Giuseppe Lisio [...] si era prefisso, fondando la sua attività all'inizio del secolo, era ben chiaro: far sì che la produzione italiana tornasse ad essere, come durante il Rinascimento, quella leader nel mondo. Bisognava togliere il primato alla Francia [...] trovare un nuovo linguaggio, offrire uno stile riconoscibile, chiaramente 'italiano' [...] Il recupero delle tradizioni della seta era già

¹⁶ Vd. *supra*, ai paragrafi precedenti.

¹⁷ Vd. anche *Francesco Paolo Michetti* 1999a, pp. 133-134; pp. 142-143.

¹⁸ Michetti infatti eseguì dei disegni in scala 1:1 affinché delle ricamatrici potessero ricalcarli fedelmente per realizzare ricami e bordure per abiti femminili, corredi, lenzuola e tende (cfr. *Lucifero* 1999, p. 134).

¹⁹ Vd. Marabelli 1992, Di Tizio 1995; l'epistolario è in parte pubblicato anche in Lisio 1998, pp. 19-31.

²⁰ Su Giuseppe Lisio il riferimento principale rimane Marabelli – Venturi 2006, con bibliografia, che ricomprende il catalogo della mostra tenuta a Chieti e a Roccamontepiano nel 1998 (*Il tessitore* 1998) e il relativo testo di accompagnamento che a sua volta include la riproduzione delle fonti dirette come gli appunti e le lettere originali di Mastro Lisio (Lisio 1998). Si segnalano, in particolare, gli studi di Paola Marabelli, molti dei quali sono stati pubblicati sulla rivista «Jacquard. Pagine di cultura tessile» edita dalla Fondazione Arte della Seta Lisio di Firenze (Marabelli 2007, 2009, 2021). Alla memoria della figlia di Giuseppe Lisio, Fidalma, è stato inoltre dedicato il numero 46 della rivista (vd. inserto allegato alla stessa).

²¹ Cfr. Paulicelli 2022 su Genoni 1910.

²² Lisio cit. in Lisio 1998, p. 43. Vd. anche le dichiarazioni a p. 46 e 48: «Tentai anche di affermare con i miei tessuti una moda prettamente italiana» (p. 46); «Si produca quanto si vuole ma non si trascuri l'importanza che ha in Italia la produzione classica, nella quale si dovrebbe riscontrare, ad un tempo, sia il pregio artistico del disegno che l'indiscusso valore della tecnica» (p. 48).

in atto a Torino, dove era attiva la ditta di Guglielmo Ghidini; a Venezia, grazie a Luigi Bevilacqua e Lorenzo Rubelli; a Milano con la Osnago e Vittorio Ferrari²³».

Uno dei suoi modelli più apprezzati fu il *Serenissimo*, in velluto, il cui nome rendeva omaggio ai tessuti quattrocenteschi della città di Venezia da cui traeva ispirazione: artisti come Antonio Mancini e Giacomo Grosso ne furono grandi estimatori. Altri tessuti furono il *Damasco Imperiale*, il *Perugino*, il *Primavera*, il *Mediceo*, il *Drappo Bargello*²⁴, che pur traevano spunto dalle opere conservate nei musei fiorentini frequentati da Lisio come appunto il Bargello o gli Uffizi.

Come Michetti ma più di Michetti, anche Lisio prese a collezionare tessuti antichi – anche se non necessariamente abruzzesi – proprio per potersene servire per il suo lavoro²⁵. Ma diversamente da Michetti, la cui produzione tessile rimase limitata «all'autoconsumo», egli si servì dell'antico per fini commerciali. Firenze era infatti un «centro importante per un tipo di collezionismo relativamente nuovo nel panorama europeo: quello dei tessuti antichi. Qui antiquari famosi raccoglievano e purtroppo dividevano un patrimonio ecclesiastico praticamente poco o nulla tutelato, fornendo i loro diversi clienti di frammenti di parati appositamente smembrati per ricavarne un maggior profitto. Tra questi collezionisti [...] si colloca anche Giuseppe Lisio²⁶».

Anche se Lisio non frequentò il *Cenacolo* – del resto aveva dieci anni nel 1880 e lasciò presto l'Abruzzo – fu molto legato a Michetti e a D'Annunzio. Egli fu anzi il fornitore prediletto di D'Annunzio²⁷, come si evince dal rapporto epistolare intercorso tra «il tessitore di ogni colore» nonché «principe del licio» e il Vate²⁸: Lisio eseguì infatti le «stoffe vittoriali», i tessuti per i complementi d'arredo della residenza di Gardone Riviera (Brescia) e per la confezione degli abiti che D'Annunzio disegnò per le sue amiche e amanti, firmate con l'etichetta *Gabriel Nuntius Vestiarus Fecit* [Figg. 1.4.3-5]²⁹ Lisio fu legato anche ad Antonio Bruers, il bibliotecario del Vittoriale, a cui avrebbe affidato la direzione del Museo della Seta che avrebbe desiderato aprire a Milano presso Palazzo Lisio di Piazzale Libia³⁰.

Quanto a D'Annunzio, l'abito ricoprì per lui una funzione fondamentale, non solo per la caratterizzazione dei suoi personaggi – come si desume dalla dovizia di particolari con cui sono descritti i costumi dei protagonisti delle cronache mondane della Roma umbertina³¹ nonché dei personaggi dei suoi più noti romanzi (e.g. *Il piacere*³²) – ma anche dall'impegno che profuse sia per la scelta del proprio guardaroba che di quello per le ospiti che riceveva presso il Vittoriale³³. Nel fare della propria vita un'opera d'arte, D'Annunzio si fuse in maniera *totale* con l'*Estetismo* e perciò dedicò grande attenzione al suo aspetto: egli soleva rivolgersi ai sarti *à la page* come César Tomasini di

²³ Orsi Landini 1998, p. 9.

²⁴ Vd. immagini a corredo del saggio di Marabelli 2007.

²⁵ La collezione comprende circa 400 pezzi datati tra il XV e il XIX secolo, oggi confluiti nelle raccolte della Fondazione Lisio di Firenze e di vari musei (dato Marabelli 2007).

²⁶ Orsi Landini 1998, p. 9.

²⁷ Altri clienti di Lisio furono i Savoia, la Guardia Papale, Eleonora Duse...

²⁸ D'Annunzio cit. in Bruers 1946, p. 9.

²⁹ Vd. Guerri 2018.

³⁰ Bruers 1946, p. 13. Cfr. Lo Cicero 2016b. Lisio avrebbe voluto aprire anche una Scuola di Arte serica a Roma funzionale all'allargamento del suo portafoglio clienti data la presenza del clero (vd. lettere indirizzate al Sindaco e al Direttore Generale delle Antichità, cit. in Marabelli 1998, p. 16).

³¹ Cfr. Il Duca Minimo 1884-1888; D'Annunzio 1913.

³² D'Annunzio 1889.

³³ Su D'Annunzio e la moda, vd. *Mostra del costume* 1981, *Il guardaroba* 1988, *Portava un abito* 1996, *L'abito che portava* 2008, D'Annunzio Gabriele in *Dizionario della moda* 2010, p. 309, *Gabriele D'Annunzio* 2012, Sorge 2015, Lo Cicero 2016a, Guerri 2018.

Parigi, De Mayo e Lannuti di Roma, Prandoni di Milano, Dalmasso di Firenze, De Nicola e Petroni di Napoli, Bonaldi e Zecchi di Venezia³⁴ benché, dopo la Prima Guerra Mondiale, abbia rinunciato agli abiti civili per indossare le uniformi e impersonare la figura del “poeta soldato”³⁵.

Numerose sono le lettere con gli ordini di D’Annunzio indirizzati a questi *couturier*, puntualmente raccolte e commentate dalla studiosa Patrizia Lo Cicero³⁶. Fra i corrispondenti vi fu ad esempio Elvira Leonardi Bouyeure, in arte Biki, la nota sarta milanese così soprannominata dal nonno Giacomo Puccini ma dal Vate detta «Domina», «Signora della moda»³⁷: egli le commissionò delle *mise* da notte trasparenti da impreziosire lungo gli spacchi con delle pietre dure³⁸. Importante fu il rapporto epistolare che stabilì con Mariano Fortuny, il figlio del celebre pittore catalano Mariano Fortuny y Marsal, nonché inventore, con la moglie Henriette Nigrin, della tecnica del *plissé* (tessuto piegheggiato) e dei modelli che avrebbero segnato la storia della moda del primo Novecento come il *Delphos*, che diventò il costumista di fiducia dell’attrice e compagna di D’Annunzio, Eleonora Duse³⁹; o ancora con il «principe degli orafi», «Mastro Paragon Coppella», Mario Buccellati di Milano che realizzò monili e gioielli sulla base dei suoi schizzi⁴⁰ [Fig. 1.4.6].

Attraverso queste collaborazioni il *bizantinismo dannunziano*⁴¹ finì per riverberarsi sullo stile di questi creatori e, viceversa, lo stile di questi ultimi finì per riverberarsi sul suo: ciò risulta evidente nel caso di Buccellati, grande interprete del *Liberty*, che virò poi verso uno stile che il Vate definì «stile Vittoriale». Suoi motivi ricorrenti furono le corone, i collari bizantini e barbarici, i monili. Dagli anni trenta fece largo uso dell’oro giallo sulla scia del recupero neo-cinquecentesco che caratterizzava anche le arti figurative (e.g. Giulio Aristide Sartorio, Adolfo De Carolis). Ciò si riscontra anche nella linea degli abiti progettati da D’Annunzio per le donne e che fu per lo più scivolata, destrutturata, dimostrando il debito – anche in senso letterale – a Paul Poiret, colui che liberò le donne dal busto e che portò in auge questa *silhouette* in Europa⁴².

Dunque non solo poeta, patriota, giornalista ma *stylist* e *designer* che *firma* le proprie creazioni⁴³. Quest’ultimo aspetto, apparentemente banale, permette forse più degli altri di cogliere la capacità ricettiva di D’Annunzio in materia di tendenze internazionali: il primo *couturier* ad apporre

³⁴ Oltre ai testi già citati, vd. anche *Portava un abito* 1998 e *L’abito che portava* 2008. La letteratura d’ambito fa riferimento anche ai sarti abruzzesi ma raramente ci sono rimandi a dei nomi se si esclude quello del sarto che abitava di fronte casa D’Annunzio a Pescara: “Minucce” Cannella, padre di Valentino Cannella [?] (cfr. Vergani 2004, p. 38; lettera indirizzata ad Antonietta Mastrocinque, cit. in *L’abito che portava* 2008, p. 16; Tiboni 2013). Del resto, la permanenza di D’Annunzio in Abruzzo fu molto ridotta dato che a undici anni si trasferì a Prato per frequentare il Collegio Cicognini e poi, terminati gli studi liceali, a Roma per iscriversi alla Facoltà di Lettere all’Università. Il contatto stesso con Michetti e il suo *Cenacolo* era limitato al periodo estivo.

³⁵ Cfr. Guerri 2018. Com’è noto D’Annunzio fu molto attivo politicamente sin dall’impresa di Fiume, di cui fu animatore principale (1919-1920).

³⁶ Cfr. Lo Cicero 2012; 2016a.

³⁷ Cfr. D’Annunzio cit. in Guerri 2018, p. 24.

³⁸ Queste creazioni sono conservate presso il Vittoriale e pubblicate nel volume di Guerri 2018.

³⁹ L. Serlenga *ad vocem* Fortuny Mariano, in *Dizionario della moda* 2010, p. 443. Diverse varianti del modello *Delphos* sono conservate al Museo Fortuny di Venezia: vd. inv. C016 (NIP682); C017 (NIP681); C018 (NIP381); C019 (NIP629).

⁴⁰ Cfr. G. Parabiago *ad vocem* Buccellati Mario, in *Dizionario della moda* 2010, p. 175; *Gabriele d’Annunzio* 2016b; Lo Cicero 2016c; Giraldo 2016.

⁴¹ Il lemma si riferisce al gusto estetizzante raffinato e decadente tipico di fine secolo XIX di cui D’Annunzio fu uno dei massimi interpreti. Agli occhi degli artisti e letterati del periodo, Roma veniva vista come una nuova Bisanzio: a testimoniarlo è il nome scelto per la rivista «Cronaca Bizantina» fondata da Angelo Sommaruga nel 1881, che fu diretta dal 1885 fino alla chiusura, nel 1886, dal Vate. Giuseppe Cellini realizzò le copertine della rivista.

⁴² A. Fiorentini *ad vocem* Poiret Paul, in *Dizionario della moda* 2010, pp. 950-952.

⁴³ Tra le invenzioni dannunziane per la moda più note è il nome che ideò per i Grandi Magazzini di Milano: La Rinascente; egli fu inoltre incaricato dalla Società anonima Lepit di Bologna di creare nomi da associare alle nuove essenze di profumi mentre il *packaging* fu commissionato ad Adolfo de Carolis.

un'etichetta sugli abiti fu infatti Charles Frederick Worth soltanto qualche anno prima⁴⁴. Con questo gesto egli fece uscire dall'anonimato la figura del sarto e ne elevò il ruolo, sublimandolo dalla dimensione di mero esecutore. D'Annunzio ebbe modo di conoscere il figlio di Worth, Jean Philippe, perché era il prediletto di Eleonora Duse, infatti si rivolse alla Maison Worth per l'esecuzione dei costumi di *Francesca da Rimini* (1901)⁴⁵. Dunque ne mutuò, inconsciamente o meno, l'idea della firma⁴⁶. La firma di D'Annunzio è inoltre presente su oggetti di uso quotidiano come, ad esempio, il già ricordato ventaglio che Flora Mezzanotte indossò per la prima della *Figlia di Iorio* a Chieti⁴⁷ [Fig. 1.4.7]. Grazie all'apposizione della *firma d'artista*, oggetti come questi assumono oggi una nuova forma, *risignificano* e si elevano a opere d'arte⁴⁸.

In ultima analisi, tra gli artisti abruzzesi del *Cenacolo* che si dedicarono alla moda, appare opportuno ricordare la figura di Basilio Cascella.

Figlio di un sarto di Ortona (Chieti), Francesco Paolo Cascella, e di Marianna Siciliano, nacque a Pescara nel 1860. Spinto dal fratello di Francesco Paolo Michetti, Quintilio, a quindici anni si trasferì a Roma per avviare l'apprendistato presso la litografia di Luigi Salomone. Tra il 1878 e il 1879 si stabilì a Napoli dove lavorò come figurinista, ossia come illustratore di abiti⁴⁹ [Figg. 1.4.8-9]. Negli anni successivi egli giunse a Pavia, Milano e di nuovo in Abruzzo, a Pescara, dove, nel 1895, aprì lo stabilimento litografico "B. Cascella & co." con Vincenzo Alicandri e fondò il periodico «L'illustrazione abruzzese», concepita come un «salotto virtuale in cui scrittori, poeti, pittori e incisori possono mettere a disposizione del lettore la loro arte»⁵⁰, allorché l'esperienza del *Cenacolo michettiano* volgeva al termine. Si dedicò inoltre alla pittura su incoraggiamento di Medardo Rosso e Vincenzo Irolli che conobbe durante la leva militare, sino a diventare uno dei protagonisti della scena artistica del suo tempo: partecipò infatti a numerose esposizioni (e.g. Esposizione triennale dell'Accademia di Brera di Milano, 1895; Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino, 1902; Mostra nazionale di Belle Arti di Milano, 1906 etc.) e fu l'autore del manifesto pubblicitario realizzato per la citata mostra teatina del 1905, oltre che espositore al suo interno con una sua mostra personale⁵¹. Ormai affermatosi come artista e litografo, si dedicò con successo anche alla ceramica e dal 1929 venne eletto Deputato al Parlamento.

Da politico Cascella portò avanti una battaglia perché l'alto artigianato artistico italiano fosse valorizzato, sulla scorta dei citati precedenti risorgimentali⁵²: nel 1932 si fece promotore dell'istituzione di una scuola di moda nazionale da affiancare all'Ente autonomo per la mostra permanente

⁴⁴ A. Fiorentini *ad vocem* Worth, in *Dizionario della moda* 2010, pp. 1255-1258.

⁴⁵ La spesa di *Francesca da Rimini* arrivò a toccare la cifra colossale di 400 mila lire complessive: i costumi furono affidati alla confezione della sartoria Worth, le scene furono affidate ad Antonio Rovescalli e la decorazione ad Adolfo De Carolis, i bozzetti furono eseguiti da Mariano Fortuny, i figurini dei costumi furono firmati da Luigi Sapelli detto "Caramba", le parrucche da Edouard Dondel, l'arredamento da Andrea Baccetti, le armature dall'intagliatore fiorentino Tani.

⁴⁶ Cfr. Capalbo 2017, p. 43.

⁴⁷ Vd. *supra*, al paragrafo precedente.

⁴⁸ Vd. Del Lago – Giordano 2006.

⁴⁹ Cfr. S. Palmerio, *ad vocem* Cascella Basilio, in *DBI* 1978, vol. 21, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-cascella_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-cascella_(Dizionario-Biografico)/>) (Ultimo accesso 08/06/2024); V. Caranci in *Francesco Paolo Michetti* 2017, pp. 115-117.

⁵⁰ V. Caranci in *Francesco Paolo Michetti* 2017, p. 116.

⁵¹ Su Cascella vd. anche Damigella – Reggi 1991; *Basilio Cascella* 1997; *Pescara arte e città* 1997; Di Tizio 2006.

⁵² Vd. Atti parlamentari, Camera, Discussioni, XXVIII legisl., ad Indices: <<https://storia.camera.it/deputato/basilio-cascella-18601002/interventi#nav>> (Ultimo accesso 08/06/2024).

nazionale della moda in Torino, un ente preposto all'organizzazione delle presentazioni delle linee delle case di moda italiane nato sulla scorta delle leggi autarchiche e del protezionismo del periodo⁵³.

«Perché noi accettiamo in pieno i modelli che ci vengono da Parigi, la moda che viene da Parigi? Perché Parigi ha il sopravvento su tutte le altre capitali per la moda? Perché lì si studia profondamente, con serietà, tutta l'arte che deve svilupparsi poi nella moda: modelli, tinte, linee con tutto il resto [...] In Italia, invece, dove pure se ne sente tanto il bisogno e dove la genialità italiana potrebbe avere il sopravvento anche su quella francese, noi non facciamo niente di tutto questo con serietà [...] È bene dunque che io abbia preso la parola per dire che a Torino dovrebbe anche esservi una scuola, a latere della Mostra, una scuola dove si comincino ad insegnare gli elementi della moda, dove si stabilisca tutto quello che si dovrebbe cominciare ad imparare⁵⁴».

Benché Cascella abbia addotto la sua «cognizione di causa⁵⁵» al soggiorno parigino, è sufficiente ripercorrere la sua biografia per constatare che la sua competenza nei riguardi della moda fosse più che consolidata. Egli fece molto anche per l'Abruzzo, attraverso l'apertura di una scuola serale per l'insegnamento delle arti applicate a Guardiagrele (Chieti).

⁵³ Cfr. Spadaccini 2020-2021, in part. pp. 45-47.

⁵⁴ Michetti cit. in Atti parlamentari, Camera, Discussioni, XXVIII legisl.: <https://storia.camera.it/regno/lavori/PDF/RI_LEG28/unica/07507.pdf> (Ultimo accesso 08/06/2024).

⁵⁵ *Ibidem*.



Fig. 1.4.1. Ventaglio di Vinca Delfico Sorge dipinto da Alfonso Muzii nel 1888. La foto è pubblicata in Sorge 2004, p. 113.



Fig. 1.4.7. Ventaglio di Flora Mezzanotte firmato da Roberto Bracco, Gabriele D'Annunzio e Matilde Serao in occasione della prima della *Figlia di Iorio* tenuta presso il Teatro Marrucino di Chieti, 1904 (collezione privata Massimo Carugno).

La foto proviene dal blog: <<https://www.massimocarugno.it/giuseppe-mezzanotte/>> (Ultimo accesso 07/05/2024).

A seguire «Gabriele d'Annunzio a cena in casa dei signori Mezzanotte, a Chieti, dopo la rappresentazione al Teatro Marrucino de «La Figlia di Iorio»» (Renzetti 1989, p. 33).



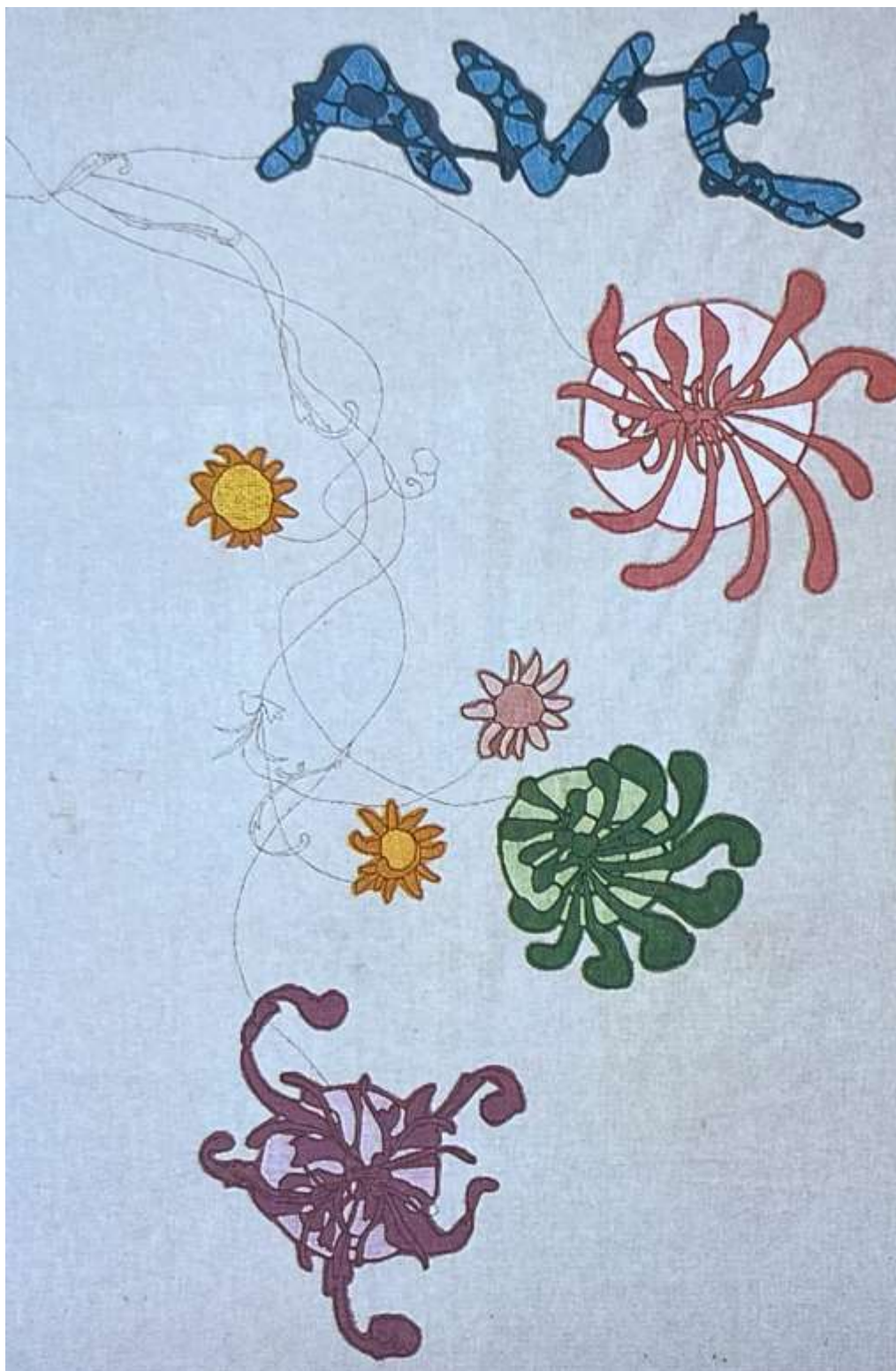


Fig. 1.4.2 Tenda con ricami disegnati da Francesco Paolo Michetti (collezione privata). Questa e altre foto sono pubblicate in *Francesco Paolo Michetti* 1999, pp. 142-143.



Figg. 1.4.3-4 Dettaglio vestaglia da camera disegnata da Gabriele D'Annunzio su stoffa fornita da Giuseppe Lisio. La prima fotografia proviene dalla *cover* del libro di Lo Cicero 2016a. Il modulo utilizzato per decorare il tessuto broccato *Ghirlandaio* è tratto dal disegno dell'abito di Madonna Lucrezia Tornabuoni dell'affresco di Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella a Firenze (sec. XV).



Fig. 1.4.5 Nastro di seta di colore blu con la scritta in rosso *GABRIEL NUNTIVS/VESTIARIUS FECIT*, cm 240x3, epoca 1925-30 (inv. VI, 50). Il nastro fa parte di un *ensemble* progettato dal Vate. La foto proviene dalla Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera (Brescia).



Fig. 1.4.6 Alcuni dei manufatti Buccellati in mostra *Gabriele D'Annunzio e i suoi artisti* a cura di Fabio Benzi, Museo Paparella Treccia di Pescara (2/9/2023 – 28/1/2024). Il bracciale francescano (1910-1920 ca., collezione privata) fu donato da Buccellati a D'Annunzio, il quale a sua volta lo donò a Luisa Baccara; la custodia dei tre fermacravatte (1926, collezione privata) reca il celebre motto dannunziano «IO HO QVEL CHE HO DONATO» che D'Annunzio fece incidere sulla facciata del Vittoriale. Precedentemente è stata allestita la mostra *D'Annunzio intimo e segreto* a cura di Lucia Arbace e Marzio Maria Cimini, Museo Casa Natale Gabriele D'Annunzio di Pescara (28/2/2020-in corso). In questa occasione sono stati esposti i cimeli provenienti dalla collezione di Gianni Santomo: l'imprenditore pescarese acquistò i gioielli che il Vate fece realizzare da Buccellati per la sua amante Letizia De Felici, detta Melitta, a un'asta Sotheby's tenuta a Milano nel 1996. Santomo li acquistò per decorare gli interni del Palazzetto Imperato di Pescara, un edificio in stile *Liberty* progettato da Antonino Liberi, che fece restaurare per insediarvi la sua azienda tessile, Teleria, nel 1989. Mia foto.



Figg. 1.4.8-9 Carta intestata della sartoria “Cecco Paolo Cascella – Moda” disegnata dal figlio del titolare, Basilio Cascella, conservata al Museo Civico Basilio Cascella di Pescara (sala II), realizzata tra il 1874 e il 1880. Sul foglio sul quale essa è incollata è presente un’iscrizione: «Incisione giovanile paterna (per Cecco Paolo Cascella / mio padre, moda ... Ortona)», evidentemente scritta da Basilio (cfr. F. Battistella in *Pescara arte e città* 1997, pp. 82-85, in part. p. 85, n. 45, con n. inv. 112). A seguire, una cartolina sempre conservata al Museo Civico Basilio Cascella di Pescara (sala II). Mie foto.

1.5 Nazareno Fonticoli e Gaetano Savini. Brioni da Penne e Roma al mondo

Sino alla prima metà degli anni cinquanta del Novecento, l'Abruzzo era popolato da una miriade di sarti specializzati nella confezione maschile. Essi ricevevano la propria formazione nella bottega dei maestri. Sartorie come quella di Claudio Desiderio o di Tommaso Liberati a Chieti fecero scuola a quei giovani che venivano considerati inadatti al lavoro dei campi e perciò erano spinti dai genitori verso questa professione. L'apprendistato terminava prima che gli allievi potessero superare i loro maestri perciò questi sarti lavoravano come degli artigiani "itineranti", «a staoio¹», ovvero spostandosi per cercare clienti – per la maggior parte piccolo borghesi – in provincia e confezionare per questi ultimi gli abiti per le grandi occasioni. Questa prassi fu attiva fino agli anni sessanta, se non oltre, poiché l'offerta era superiore della domanda: «La sproporzionata densità di sarti e di sartorie rispetto alla popolazione, ai possibili clienti, è forse uno tra gli elementi per cui, dalla metà dell'Ottocento e soprattutto a cavallo fra Ottocento e Novecento, nasce e s'afferma una scuola abruzzese nella moda maschile²».

In concomitanza con il secondo conflitto mondiale, la migrazione dei sarti abruzzesi sarebbe divenuta un fenomeno di scala interregionale soprattutto lungo l'asse viario tiburtino, in virtù sia della vicinanza con la capitale sia dell'importanza che questa avrebbe ricoperto quale nuova *Hollywood sul Tevere*: «Roma era il baricentro dell'emigrazione all'insegna dell'ago e del filo da Capracotta, da Lanciano, da Teramo, da Chieti, da Penne³».

Più in generale, un imponente flusso migratorio raggiunse in Italia le sue punte più alte nel primo quindicennio del Novecento e poi nuovamente tra la metà degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, quando «L'Abruzzo partecipò largamente a questa migrazione interna di massa, le cui punte più elevate furono raggiunte tra il 1958 e il 1963 e che si distinse a livello locale per una spiccata propensione a dirigersi verso le regioni contermini (il Lazio soprattutto, con Roma al primo posto, e la Campania)⁴». Accanto, quindi, ai flussi esterni che portarono molte famiglie del meridione a cercare fortuna in Europa e nelle Americhe per sfuggire dall'isolamento e dalla povertà in cui esso versava, si svilupparono dei flussi interni in direzione Sud-Nord e verso la capitale: fenomeno, questo, «completamente nuovo nella storia dell'emigrazione italiana⁵».

«Oltre ai capiscuola Giro Giuliano e Domenico Caraceni, a Roma hanno trovato un proscenio: Gaetano Terreri che prima di mettersi in proprio, fu tagliatore di Giuliano; Nicola Ammazalorso, chiamato da casa Savoia al Quirinale perché si occupasse delle livree; Sciarretta a cui Edda Ciano ordinava i tailleur; Amedeo Cenci di Atessa; Pietro Campitelli di Castel Frentano; Nicola Della Scorzosa di Lanciano che ebbe sartoria in via del Babuino; Michele D'Acenzo di Teramo; il figlio d'arte Camillo Miscia che dagli anni settanta sino a tutto il decennio ottanta fu il sarto della nazionale di calcio; [...] Siro De Benedictis che fu tagliatore di Caraceni e, nel 1931, aprì un proprio atelier [...]»⁶.

«Per molti anni, una ribalta romana l'ebbe anche Modesto Della Porta, pur alternando il mestiere di sarto alla vocazione di poeta dialettale [...] Molti sarti abruzzesi hanno sfondato e si sono assicurati un proscenio emigrando come lavoratori, e mettendosi poi in proprio, non solo a Roma. A Milano,

¹ Vergani 2004, p. 32.

² Ivi, p. 33; Capalbo 2018, pp. 11-12.

³ Ivi, p. 59; cfr. Spadaccini 2022a.

⁴ Costantini 2000, p. 102.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Vergani 2004, pp. 59-60.

trovarono dignità di lavoro e, in alcuni casi, fortuna e fama Adriano Pallini, Giovanni Donatelli, Consiglio, Rocco Di Pasquantonio, Arnaldo Di Tecco di Atri, Guido Maiorini, Giuseppe De Fulgentis, Guido Jason [...] e Idolo Mazzei⁷.

«A Bologna, ecco Ferrari di Guardigliare. A Torino, gli Zulli e Giuseppe Foschini. A Verona, Di Tecco. A Filadelfia, Joseph Centofanti. A New York, Mario Mannella. A Teheran, Claudio del Castello di Capracotta. Nelle cittadine statunitensi di Jenkintown e Doylestown, Frank e Len Ventresca, originari di Sulmona⁸».

Questi sono solo alcuni dei *sartori* che lasciarono l'Abruzzo entro la prima metà del Novecento e di cui ha restituito una preziosa testimonianza Guido Vergani nel primo volume dedicato a questo tema⁹ [Tab. 1.5.1]. Tra questi merita una menzione speciale Nazareno Fonticoli, il noto sarto di Penne che, assieme a Gaetano Savini [Fig. 1.5.2], nel 1945 avrebbe fondato l'*atelier* Brioni: il marchio di moda che avrebbe scritto la prima pagina della moda maschile italiana.

Nazareno Fonticoli nacque a Penne nel 1906. Questo piccolo comune in provincia di Pescara possedeva una tradizione sartoriale consolidata sin dal Cinquecento, quando vi si stabilì la corte della Regina Margherita d'Austria che qui portò le bellezze del tardo *Rinascimento* quali tessuti, abiti e tendaggi di pregio e che fece dell'antica *Pinna Vestinorum* la cellula principale dello Stato Farnese degli Abruzzi¹⁰. Fu quindi a Penne che Fonticoli apprese i segreti dell'arte dell'ago e del filo per poi trasferirsi giovanissimo a Milano e a Roma. La sua presenza nella capitale è attestata attorno agli anni venti, quando aprì un laboratorio che chiuse i battenti a causa della guerra. Successivamente trovò impiego da Satos, noto negozio di alta sartoria maschile sito in via del Corso, dove diventò maestro tagliatore. Fonticoli fu inoltre uno dei rifondatori dell'Accademia Nazionale dei Sartori, ossia della corporazione dei sarti fondata nel 1575 da Papa Gregorio XIII presso la chiesa di S. Omobono a Roma, l'Antica Università dei Sartori, sciolta nel 1801 e appunto rifondata nel 1947¹¹. Da Satos egli incontrò Savini.

Gaetano Savini nacque a Terni nel 1909 ma crebbe a Roma, dove si stabilì con la famiglia dall'età di tre anni. Appena adolescente fu indirizzato dal padre Goffredo, un ingegnere "artista", prima da Fortuny a Venezia e poi da Angelo Toscano a Roma, dove lavorò sino agli anni trenta. Nel 1942 aprì nella capitale una sua bottega in via delle Quattro Fontane n. 4 che però subito chiuse a causa della guerra, quindi approdò da Satos dove fu impiegato come responsabile acquisti, vendite e pubbliche relazioni¹².

⁷ Ivi, pp. 61-62.

⁸ Ivi, p. 65.

⁹ Ivi. Vd. anche Capalbo 2012 – che verifica la tesi di Vergani 2004 riportando i numeri delle maestranze e dei *sartori* abruzzesi presenti a Roma attingendo da dati statistici: «A ridosso della Grande guerra, tra i 1758 immigrati romani divisi per professione i sarti occupavano il quarto posto con il 10,4% delle presenze, dopo ferrovieri e tramvieri (16,4%), muratori e manovali (12,6 e 13,4%), occupati in agricoltura (11%): essi provenivano soprattutto dal Lazio, dalle Marche, dall'Umbria e dall'Abruzzo» (ivi, p. 76) – e Capalbo 2018.

¹⁰ Greco 1988; Angeloni 1990; De Arcangelis – De Caesaris 2003; Sargiacomo 2018.

¹¹ Su Nazareno Fonticoli, vd.: Giorgetti 1995; Chenoune 1998; Vergani 2004; Sargiacomo 2002, 2004, 2008, 2012, 2018, 2021; Capalbo 2012, 2017, 2018; Di Giosaffatte 2021; Saillard 2021; Fonticoli Nazareno, Archivi della moda del Novecento, <<https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?protagonisti=fonticoli-nazareno>> (Ultimo accesso 18/03/2024). Qualsiasi riferimento a Fonticoli è invece praticamente assente in Morelli-Della Cagna-Finamore 2015.

¹² Per un ritratto completo su Gaetano Savini vd. Morelli-Della Cagna-Finamore 2015. Vedi anche Giorgetti 1995; Chenoune 1998; Vergani 2004; Sargiacomo 2002, 2004, 2008, 2012, 2018, 2021; Capalbo 2012, 2017, 2018; Saillard 2021; Savini Gaetano, Archivi della moda del Novecento, <<https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?protagonisti=savini-gaetano>> (Ultimo accesso 18/03/2024).

Da questo incontro, tra i due, da Satos, scaturì l'idea del negozio di abbigliamento formale maschile di via Barberini n. 79 con annessa sartoria: fondato il 31 dicembre 1945 a Roma, inquadrato come S.r.l. avente prima sede in via Regina Elena [Figg. 1.5.3-4], apriva Brioni con soci Fonticoli, Savini e Armando Calcani¹³. Il nome "Brioni" fu scelto in omaggio alle eponime isole che fino agli anni trenta erano annesse all'Italia e che al tempo erano una meta molto in voga tra i viaggiatori più abbienti. Anche se Savini sarebbe passato alle cronache come «Mr. Brioni», non soltanto perché ne fu il Direttore Creativo ma perché lo fece aggiungere al suo cognome dal 1952¹⁴, non bisogna confondere il nome del marchio con quello (d'arte) del cofondatore, in quanto traeva ispirazione dalla citata località di vacanza¹⁵.

Savini avrebbe gestito l'immagine e la comunicazione di Brioni, ponendosi effettivamente come l'artefice dello stile nonché mente del *business*, mentre Fonticoli avrebbe curato la parte sartoriale traducendo su carta i modelli ideati da Savini e coordinando il lavoro dei sarti impiegati a realizzarli. Savini, infatti, possedeva una sensibilità artistica spiccata essendosi formato nella prestigiosa bottega di Mariano Fortuny y Mandrazo a Venezia. Savini era inoltre un assiduo lettore di «Arbiter» (un tempo «Lui»), la rivista per eccellenza del *gentleman* italiano; era un estimatore del *Futurismo* e un collezionista di dipinti di pittori surrealisti come Guido La Regina, Livio Apolloni e Roberto Sebastian Marra¹⁶.

Le proposte di Brioni si distinguevano da quelle degli altri negozi capitolini che acquistavano i *croquis* dagli inglesi, allora incontrastati nel campo dell'abbigliamento formale maschile di alta gamma, come Holding al Tritone¹⁷. Un'eccezione era rappresentata da Domenico Caraceni (1880-1939), il sarto ortonese allora più noto a Roma, già fornitore della Casa Reale, che nel 1949 avrebbe vestito il magnate americano Tyrone Power nel giorno che sarebbe passato alla storia come l'atto fondativo di nascita della moda romana: le nozze con l'attrice Linda Christian¹⁸ [Fig. 1.5.1].

Caraceni fu «il sarto al quale si deve l'inizio della tradizione sartoriale maschile della capitale¹⁹». Figlio di un sarto, egli si trasferì a Roma e svolse il suo apprendistato da Ottolenghi. Leggenda vuole che scoprì i segreti dell'eleganza sartoriale scucendo e rimettendo a modello gli abiti di fattura inglese importati dal suo compaesano, il musicista Tosti. Aprì un primo *atelier* attorno al 1915 che fu poi costretto a chiudere a causa dell'arruolamento tra gli Alpini; riaprì quindi nel 1926 in via Boncompagni n. 21 e si trasferì infine in via Campania. La sartoria venne frequentata da clienti come Giorgio V ed Edoardo VIII e fu così che divenne un punto di riferimento a Roma. Egli tolse un'"ingessatura" dal guardaroba maschile riducendo il numero delle impunture e creando delle giacche leggere come un fazzoletto²⁰. Creò in questo modo una linea nuova, romana, sintesi di

¹³ Sargiacomo 2021, p. 56.

¹⁴ Morelli-Della Cagna-Finamore 2015, p. 8.

¹⁵ In *Brioni. Fifty Years of Style* è pubblicato il bozzetto dell'Enit del 1937 al quale Fonticoli e Savini si ispirarono per dare il nome all'azienda (Giorgetti 1995, p. 27).

¹⁶ Morelli-Della Cagna-Finamore 2015.

¹⁷ Cfr. Capalbo 2017; vedi anche Capalbo 2012, in part. pp. 127-142.

¹⁸ Capalbo 2012, p. 131; vedi anche *Moda romana* 1998, Gnoli 2012, *Bellissima* 2014.

L'Archivio Luce conserva un filmato che mostra il sarto ortonese mentre prende le misure al magnate americano. Esso è pubblicato al link (vd. dal minuto 1:00): <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000011929/2/-7967.html>> (Ultimo accesso 30/07/2024).

¹⁹ Capalbo 2012, p. 115. Su Domenico Caraceni vedi anche: D'Angelantonio 1955; Vergani 2004; E. Giannetti *ad vocem* Caraceni, in *Gente d'Abruzzo* 2006, vol. 2, pp. 205-206; *Dizionario della moda* 2010, p. 211; G. Lombardi *ad vocem* Caraceni, in *Bellissima* 2014, pp. 414-415; Capalbo 2017.

²⁰ Vd. Brevetto n. 28642.

esperienze inglesi e abruzzesi²¹: «Le tre qualità dell'arte sartoriale sono sempre state per Caraceni la morbidezza, la leggerezza, la flessibilità²²».

Considerato questo precedente, con Fonticoli e Savini si ebbe un passaggio ulteriore perché l'innovazione del prodotto sartoriale maschile coinvolse anche lo *stile*. Brioni, infatti, propose un'immagine inedita per l'uomo. Tra i capi più iconici degli esordi va senza dubbio ricordato il completo in *shantung* di seta cangiante lanciato nel primo *defilé* del 1952, il *Columnar Look* del 1955, la collezione Hess del 1957²³.

Per comprendere l'impatto che scaturì da queste creazioni, nonché le ragioni che avrebbero portato a questo cambiamento del vestire maschile, occorre tenere conto del contesto sociale ed economico sul quale andò a innestarsi la storia di Brioni: terminata la Seconda Guerra Mondiale, Roma si presentava come una città da ricostruire a causa dei bombardamenti subiti durante il conflitto.

La gioventù di quegli anni, in buona parte inoccupata, talora migrata a Roma per sfuggire dall'isolamento in cui versavano le provincie, era desiderosa di riappropriarsi della bellezza – sino ad allora repressa dall'ideologia fascista – di «fare bella figura» dinnanzi alla società che si andava ricostruendo. Questi «ragazzi», che non avevano di certo i mezzi per vestire *à la page* (che continuava a voler dire “all'inglese”) e vivevano magari di espedienti, svilupparono uno stile personale, fatto di scampoli rammentati e messi assieme, di colori e materiali più disparati: nacque la quintessenza dello *stile romano*, modesto eppure portato con straordinaria dignità e disinvoltura²⁴.

Probabilmente fu proprio questa moda popolare a ispirare le prime “trasgressioni” di Brioni come appunto il completo in *shantung* di seta cangiante lanciato nel 1952 [Figg. 1.5.5-6] o la collezione Hess del 1957: lontanissime dalle proposte che venivano acquistate dagli uomini dell'alta e media borghesia. Le proposte Brioni erano infatti più audaci perché rivestivano di seta – un materiale tradizionalmente “femminile” – il capo “più maschile” di tutti: lo *smoking*; inoltre, specialmente con la collezione Hess, così chiamata perché creata in esclusiva per i Grandi Magazzini Hess di Allentown in Pennsylvania²⁵, veniva reintrodotta il colore nella *palette* degli uomini, dopo quasi un secolo di latenza causata dalla cosiddetta *Grande Rinuncia Maschile* – il concetto con cui lo psicologo John Carl Flügel ha descritto l'abbigliamento dell'uomo borghese, conformatosi dalla seconda metà dell'Ottocento a uno *standard* e via via ingrigitosi sul piano cromatico²⁶. Queste innovazioni sono importanti perché fissano un antecedente importante alla *Rivoluzione del pavone* (*Peacock Revolution*), il *trend* che avrebbe portato al ritorno del colore nel guardaroba maschile, affermatosi in seno alla libertà sessuale e alla *Swinging London* degli anni sessanta²⁷.

Dunque se queste scelte stilistiche possono essere ricondotte all'influenza della gioventù romana o anche a delle scelte necessarie come l'utilizzo della seta “femminile” in mancanza di altre materie prime²⁸, diversi sono i motivi del successo di Brioni, visto che i clienti del marchio non furono

²¹ Cfr. Vergani 2004; Spadaccini 2022a.

²² E. Giannetti *ad vocem* Caraceni, in *Gente d'Abruzzo* 2006, vol. 2, p. 206.

²³ Vd. *infra*.

²⁴ Questa è la tesi di Chenoune 1998 e Saillard 2021.

²⁵ Chenoune 1998, p. 14.

²⁶ Cfr. Flügel 1974, pp. 123-126.

²⁷ Cfr. Woodhead 1995. Si precisa che il lemma *Rivoluzione del pavone* è desunto da Ernest Dichter anche se è da molti ricondotto a un articolo di George Frazier che lo usò per descrivere il nuovo stile lanciato dai *designer* di Carnaby Street negli anni sessanta e caratterizzato per l'uso di tinte accese.

²⁸ Tra gli anni trenta e il secondo conflitto mondiale, i tessuti erano razionati secondo quanto imposto dalle leggi autarchiche (ex R.D.L. 26 giugno 1936, n. 1321 *Disciplina della produzione e riproduzione di modelli di vestiario e di accessori per l'abbigliamento*, poi convertito in legge 18 gennaio 1937, n. 666 e successive). «Negli anni della seconda guerra mondiale i tessuti di Penne [lana di pecora, lino, canapa e seta] ebbero il pregio di essere utilizzati nella sartoria di Brioni di

certamente i ragazzi inoccupati dal cui portamento e *nonchalance* i nostri avevano tratto ispirazione: il successo di Brioni si deve infatti alla clientela internazionale che in quegli anni gravitava a Roma e che vedeva di buon occhio l'«innovazione ragionata»²⁹ di Brioni. Roma non fu la mecca soltanto del movimento dei sarti giunti dalle periferie di cui si è detto all'inizio, ma soprattutto fu il punto nevralgico di un movimento centripeto più grande, di un *Grand Tour* internazionale generato dall'*European Recovery Program (ERP)*, il piano di aiuti economici lanciato dagli Stati Uniti destinato alla ripartenza dei paesi europei. Grazie al cosiddetto *Piano Marshall* (1947-1952) gli imprenditori americani, in particolare cinematografici di Hollywood, trovarono vantaggioso girare film in Italia grazie alla riduzione dei costi di produzione e ai vantaggi fiscali di cui potevano beneficiare lavorando e/o prendendo residenza all'estero. L'impatto di questo programma fece di Roma un secondo quartier generale di Hollywood – da cui la definizione di *Hollywood sul Tevere*³⁰ – e nella capitale sarebbero stati girati film come *Vacanze romane* del 1953, *Guerra e pace* del 1956, *La dolce vita* del 1960 [Fig. 1.5.12] o *colossal* in costume come *Ben Hur* del 1959³¹.

Un'altra conseguenza del *Piano Marshall* si registrò sul piano dell'aumento di domanda di servizi turistici per cui, mentre via Veneto si trasformava nella via degli hotel di lusso, vari *atelier* aprirono strategicamente nelle immediate vicinanze³²: per quanto pertiene i negozi di moda maschile, oltre alle attività storiche di Bruno Piattelli, la cui prima sede era in Campo Marzio³³; Arturo Cifonelli, sito in via Quintino Sella dal 1912³⁴; Ciro Giuliano, sito in Corso Italia dal 1914³⁵; Orazio Testa, sito in via del Corso dal 1918 e poi trasferitosi in via Frattina³⁶; Arocle Datti dal 1919³⁷; Giovanni Montorsi, sito in piazza Pietra dal 1920³⁸; Domenico Caraceni, sito in via Boncompagni dal 1926 e poi trasferitosi in via Campagna³⁹; aprirono Brioni, in via Barberini dal 1945⁴⁰; Battistoni, in via dei Condotti dal 1946⁴¹; Angelo Litrico, in via Sicilia dal 1951⁴² seguiti, più tardi, da Carlo Palazzi in via

Nazareno Fonticoli a Roma» (Di Giosaffatte 2011, p. 15). Barbera, Basso, Bocchese, F.lli Ormezzano, Guabello, Loro Piana, Tessibaldi, Zegna *et alii* avrebbero poi rifornito Brioni, come si evince dalle pubblicità nei «Men's Fashion Register», ossia gli *house organ magazine* pubblicati da Brioni tra il 1959 e il 1981, di cui si conservano varie copie presso l'Archivio Storico romano.

²⁹ La citazione è da Giorgetti 1995, p. 34, che fa notare come le «trasgressioni» di Brioni non violassero radicalmente le regole del tempo per questo parla di un'innovazione *ragionata*: si trattava più che altro di piccoli cambiamenti ma non per questo meno importanti o passati inosservati.

³⁰ Il lemma è desunto da Kaufmann – Lerner 1982.

³¹ Per esempio alcuni abiti indossati dagli attori di *Bellissima*, diretto da Luchino Visconti nel 1951, furono commissionati a Brioni dal costumista Piero Tosi (vd. Morelli-Della Cagna-Finamore 2015, p. 38).

³² Il rapporto tra moda, cinema e turismo a Roma nell'immediato dopoguerra è assai esplorato dalla letteratura d'ambito. Si rimanda pertanto agli studi di Cinzia Capalbo, in particolare a Capalbo 2007 con relativa bibliografia. Vd. anche *Moda romana* 1998.

³³ E. Attolico *ad vocem* Piattelli Bruno in *Dizionario della moda* 2010, p. 933; Capalbo 2012; Bruno Piattelli, SIUSA, <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=51646>> (Ultimo accesso 2/2/2024).

³⁴ *Dizionario della moda* 2010, p. 259.

³⁵ Vergani 2004; *Dizionario della moda* 2010, pp. 512-513; Capalbo 2012; Capalbo 2017.

³⁶ *Dizionario della moda* 2010, p. 1149.

³⁷ Ivi, p. 310.

³⁸ B. Giordani Aragno *ad vocem* Montorsi sartoria italiana in *Dizionario della moda* 2010, p. 828.

³⁹ Vd. *supra*.

⁴⁰ Vd. *supra* e l'articolo di J. D'Orsay pubblicato su «Costume», a. III, n. 16, gennaio 1958, pp. 112-114 (una copia è conservata presso l'Archivio Storico Brioni di Roma, vd. «Ritagli stampa 1952-58»).

⁴¹ E. Attolico *ad vocem* Battistoni, in *Dizionario della moda* 2010, p. 103.

⁴² *Dizionario della moda* 2010, p. 699; Capalbo 2012; *La seduzione dell'artigianato* 2012; G. Lombardi *ad vocem* Litrico in *Bellissima* 2014, p. 420; Angelo Litrico, SIUSA, <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=com-parc&Chiave=305415>> (Ultimo accesso 28/01/2024).

Borgogna dal 1965⁴³ [Tav. 1.5.1]. In breve, Roma divenne il luogo dove cinema, moda e turismo internazionale si incontravano: pilastri, questi, che ancora oggi caratterizzano il *Made in Roma*.



Tav. 1.5.1 Mia elaborazione grafica creata con l'ausilio di Google Maps con il tracciamento dei luoghi dove si trovavano i principali *atelier* di moda maschile tra gli anni venti e i primi anni sessanta del Novecento.

Quanto a Brioni, l'iniziativa che permise a questo marchio e, in generale, alle sartorie capitoline di decollare e di affrancarsi da una dimensione di *atelier* al servizio di una clientela tanto esclusiva quanto ristretta, fu la serie di *Italian High Fashion Show* organizzata da Giovanni Battista Giorgini dal 1951⁴⁴.

Giovanni Battista Giorgini nacque nel 1898. Prima di diventare il celeberrimo «padre della moda italiana», si distinse negli Stati Uniti dove iniziò a lavorare come *buying-agent* dagli anni venti, prima per conto di un suo cugino che aveva aperto un ufficio di esportazioni a Firenze e poi in proprio: egli mise insieme un campionario di vetri, merletti, ceramiche e affrontò i Grandi Magazzini. Di viaggio in viaggio si procacciava qualche cliente in più che lo nominava suo commissario in Italia come Wallace C. Speers, il proprietario di McCutcheon & Co. di New York⁴⁵. Con la crisi di Wall Street del 1929 fu costretto a far ritorno in Italia e aprì una ditta di *import/export*, Le Tre stanze, a Firenze, dove vendeva *prêt-à-porter* oltre a giocattoli *made in Usa*, complementi d'arredo etc. L'attività cessò presto e, dopo una breve esperienza in Spagna, fu richiamato per la seconda volta alle armi. Gli Alleati gli diedero in gestione l'Allied Forces Gift Shop, ossia un negozio di articoli da regalo riservato ai militari, concepito come un complesso di botteghe artigianali⁴⁶.

⁴³ *Dizionario della moda* 2010, pp. 901-902.

⁴⁴ Su Giorgini rimando alla pubblicazione più recente sul tema: Fadigati 2023 con relativa bibliografia. Vd. anche *La Sala Bianca* 1992. Presso l'Archivio Storico Brioni sito a Roma sono conservati tutti gli inviti all'evento, 1952-1965.

⁴⁵ L'elenco dei primi *Department Stores* rappresentati da Giorgini negli anni venti è pubblicato in Fadigati 2023, p. 216, tab. 1.

⁴⁶ L'elenco degli esercenti dell'Allied Forces Gift Shop è pubblicato in Fadigati 2023, p. 216, tab. 3.

È probabilmente da queste esperienze che maturò in lui l'idea di farsi promotore, come Rosa Genoni prima di lui, di un *Made in Italy ante litteram*, resosi conto del potenziale dell'alto artigianato artistico e della sartoria italiana come *driver* per l'economia. Così ripartì per gli Stati Uniti e allestì la mostra *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* presso il Museo di Brooklyn di New York nel 1950, già anticipata, nel 1947, da un'esposizione di mobili, tessuti, vetri, ceramiche e pelletteria, *Italy at Work*, nella ditta Watson Boaler di Chicago. L'iniziativa riscosse talmente tanto successo che, dopo l'esperienza di Brooklyn, fu replicata in ben dodici musei americani⁴⁷. Nello stesso periodo Giorgini maturò l'idea di organizzare un *défilé* di moda italiana presso il Museo di Brooklyn, a quel tempo diretto da Charles Nagel. Nonostante egli riuscì a stabilire un accordo con i Grandi Magazzini di B. Altman di New York affinché sponsorizzasse lo *show*, il progetto naufragò a causa di un ripensamento di Altman dettosi poco disponibile a investire un capitale senza prima aver visionato la merce⁴⁸.

In compenso l'evento si tenne l'anno dopo a Firenze, il 12 e 14 febbraio 1951, presso l'abitazione di "Bista" Giorgini di Villa Torregiani: egli organizzò così la prima sfilata collettiva italiana con quelli che sarebbero passati alla storia come i «tredici apostoli»⁴⁹ della moda italiana. Simonetta, Fabiani, Fontana, Schuberth, Carosa, Marucelli, Veneziani, Noberasco, Vanna, per l'alta sartoria, ed Emilio Pucci, Avolio, Bertoli e la Tessitrice dell'Isola per la *moda boutique*, furono i marchi che accettarono l'invito di Giorgini a sfilare⁵⁰: sino a quel momento la moda italiana non aveva una identità propria e quelle che all'epoca venivano chiamate «Mostre», ossia le presentazioni delle collezioni stagionali, avvenivano sempre dopo le presentazioni delle collezioni francesi. I giornalisti e i *buyer* si recavano quindi di buon grado in Italia ma solo dopo essere stati a Parigi. In questo caso, invece, le sfilate si sarebbero svolte prima perciò si chiedeva loro di anticipare la venuta in Italia. Molti furono riluttanti e altrettanto lo furono le sartorie già affermate e "filo-francesi" temendo che, lanciando questo guanto di sfida a Parigi, avrebbero perso sia i fornitori dei loro modelli che i clienti. È per questa ragione che furono soprattutto i marchi allora emergenti ad accettare l'invito di Giorgini, il quale, bluffando, seppe convincere giornalisti e *buyer* dicendo sia ai compratori che alle sartorie di aver ricevuto le adesioni degli altri, nonostante ciò non fosse vero⁵¹. Egli si assunse la responsabilità ponendo a rischio la sua stessa reputazione ma il suo intuito non fallì perché sia la stampa che i *buyer* furono soddisfatti. Dal luglio successivo la moda italiana sfilò al Grand Hotel di Borgo Ognissanti e, dal terzo *fashion show*, al gruppo si aggiunse Brioni, prima in qualità di accompagnatore della donna⁵² – un'altra "trasgressione" Brioni che si poneva come "accessorio" della

⁴⁷ L'elenco dei musei è pubblicato in Fadigati 2023, p. 217, tab. 5: New York (Museo di Brooklyn, 1950-51), Chicago (Art Institute, 1951), San Francisco (M.H. De Young Memorial Museum, 1951), Portland (Portland Art Museum, 1951), Minneapolis (Minneapolis Institute of Fine Arts, 1951-52), Huston (Museum of Fine Arts, 1952), St. Louis (City Art Museum of St. Louis, 1952), Toledo (Toledo Museum of Art, 1952), Buffalo (Albright Art Gallery, 1952-53), Pittsburgh (Carnegie Institute, 1953), Baltimore (Baltimore Museum of Art, 1953), Providence (Museum of Art, 1953).

⁴⁸ Cfr. Spadaccini 2020-2021, in part. capitolo II. Sui dettagli della vicenda vedi anche le lettere tra i due pubblicate in Fadigati 2023, pp. 48-49, *et infra*.

⁴⁹ *Dizionario della moda* 2010, p. 509.

⁵⁰ La lista dei marchi che, di anno in anno, hanno sfilato durante l'evento organizzato da Giorgini è pubblicata in Fadigati 2023, pp. 198-205. Tuttavia la presenza Brioni è attestata dal terzo *défilé* (vd. *infra*).

⁵¹ Per una ricostruzione dettagliata, documentata ma sintetica della vicenda si rimanda a *Dizionario della moda* 2010, pp. 500-511.

⁵² Brioni non figura nella lista delle sartorie presenti nei *défilé* del 1951 né ci sono fotografie o testimonianze nella rassegna stampa (cfr. ASFI, fondo Giorgini, album nn. 1-3; p. es. nell'album n. 2, alla prima pagina, è presente un inserto con il programma dell'evento e un *notebook* con l'elenco delle sartorie coinvolte nel secondo *défilé* mentre all'ultima pagina si trovano le fotografie delle sfilate –l'uomo è sempre assente). Invero, il nome compare dal terzo *fashion show* tenuto nel 1952, come si evince dall'invito e dal programma dell'evento (ASFI, fondo Giorgini, album n. 1, inserto

donna [Fig. 1.5.6]. Si trattò quindi non solo delle prime sfilate della moda italiana, di fatto affrancata dal vassallaggio dalla *couture* e dal *prêt-à-porter* francese (per la donna) e inglese (per l'uomo), ma anche, con Brioni, della prima sfilata della storia della moda maschile, per questo Brioni può essere considerata la casa di moda che ha segnato l'avvio della moda maschile italiana.

Se questi eventi sono più che noti, forse non può dirsi altrettanto del ruolo giocato da Savini in questa circostanza: potrebbe essere stato infatti quest'ultimo a suggerire a Giorgini di inserire la moda maschile nella programmazione⁵³. Come Giorgini, anche Savini intuì l'importanza della clientela americana ed è per questo che il primo mercato estero su cui si impose Brioni furono gli Stati Uniti: all'indomani della terza sfilata del 1952, Altman ordinò l'intera collezione per rifornire le vetrine del punto vendita di New York, contribuendo con ciò all'aumento del fatturato Brioni del 52% tra il 1951 e il 1952⁵⁴.

Se lo stile Brioni decollò negli States fu perché si trattò sempre di un'«innovazione ragionata» e, pur nelle novità dei colori e dei tessuti, lo stile mantenne sempre un certo *decorum* sintetizzato nella formula *Roman Style*⁵⁵: particolarmente significativa fu la collezione del 1955 dove venne presentato il *Columnar Look* (*o Linea Dorica*) [Figg. 1.5.7-8], dove si ebbe un *ritorno all'ordine* rispetto alle stravaganze, seppur mitigate, degli esordi. Questo *look* si ispirava infatti a un elemento classico dell'architettura, come le colonne, e proponeva una vestibilità più slanciata. Diverse furono le illustrazioni di Luigi Tarquini diffuse su riviste come «Arbiter» e le campagne fotografiche realizzate da Franco Grillo che avevano come *testimonial* Angelo Vitucci [Figg. 1.5.9-10], il primo *mannequin* della moda maschile⁵⁶ nonché direttore del negozio di Roma e braccio destro di Savini fino alla prima metà degli anni sessanta, che incarnava la quintessenza dello *stile romano*⁵⁷.

Negli anni a venire Brioni avrebbe spesso attinto all'immaginario della tradizione artistica italiana lanciando i modelli *Veronese*, *Sansovino*, *Caravaggio*, *Bernini*, *Tiziano*, la giacca *Barberini* e così via⁵⁸: simboli, questi, che vendevano all'estero molto più che in Italia e che dimostrano come il *Made in Italy* sia «un'invenzione frutto non solo dell'elaborazione del patrimonio culturale italiano, ma

album 1/179; album n. 4, ff. 101, 102, 151) nonché dal carteggio intercorso con Giorgini, conservato presso l'Archivio Storico romano del *brand* (vd. *infra*).

⁵³ Questa è la tesi di Giorgetti 1995, p. 38 e p. 279 (alla nota 30), che rimanda alla testimonianza di Savini (vd. anche Morelli-Della Cagna-Finamore 2015, pp. 38-39). Di diversa opinione è invece Saillard 2021, p. 41, il quale asserisce esattamente il contrario ovvero che fu Giorgini a invitare Savini. Presso l'Archivio Storico Brioni di Roma sono conservate varie lettere di Giorgini e di sua figlia Matilde indirizzate da/a Brioni nelle persone di Savini o Vitucci, la prima è datata a gennaio 1952 (vd. album «Corrispondenza 1953-58»), unitamente alle copie dei contratti stipulati. Ce n'è una invece, datata 22 dicembre 1951, inviata dal Grand Hotel di Firenze, nella persona di Adolfo Cambi, a Savini in cui Cambi lo informa del fatto che il marchese avrebbe fatto presto rientro a Firenze dato che, di lì a poco, era previsto il terzo *defilé* della moda italiana. Tale lettera potrebbe confermare la tesi di Giorgetti 1995 se Savini si fosse effettivamente recato a Firenze per proporsi a Giorgini.

⁵⁴ Sargiacomo 2008, p. 224 con fig. 1. Presso l'Archivio Storico Brioni di Roma è conservato un telegramma datato 23 gennaio 1952 (vd. «Ritagli stampa 1952-58»).

⁵⁵ Il lemma «Roman Style» cominciò a essere inserito nelle pubblicità e nelle etichette apposte sugli abiti Brioni tra gli anni cinquanta e sessanta contestualmente all'apertura della manifattura.

⁵⁶ Dal momento che la prima sfilata maschile della storia della moda fu quella di Brioni, consegue inevitabilmente che Vitucci fu il primo *mannequin*. Vd. Archivio Luce, La Settimana Incom, *La IV Mostra dell'Alta moda italiana ha luogo nei giardini e all'interno di Palazzo Pitti*, in part. min. 1:22, <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/II.5000022241/2/la-iv-mostra-alta-moda-italiana-ha-luogo-nei-giardini-e-all-interno-palazzo-pitti-5.html>> (Ultimo accesso 03/04/2024)

⁵⁷ Vitucci affiancò Savini fino al 1964, quando aprì un suo negozio nei pressi di via Bissolati (cfr. Morelli-Della Cagna-Finamore 2015; Saillard 2021).

⁵⁸ Un elenco con i nomi delle linee lanciate da Brioni, con riferimento al periodo 1955-1982, si trova in Giorgetti 1995, pp. 289-290. Cfr. Saillard 2021, p. 16.

soprattutto di un adattamento alle richieste dei mercati esteri e alle aspettative dei fruitori internazionali⁵⁹».

Questa “fortuna del classico”, intuita da Genoni e, trent’anni dopo, ripresa da Giorgini e Savini, fu usata come mezzo strategico per soddisfare la crescente domanda di mercato: numerosi furono i servizi pubblicati su riviste come «Grazia» o «Bellezza» che avevano come protagonisti le nuove proposte della moda e i luoghi della cultura. Tali immagini, che diffondevano un «post-card trend» che sarebbe stato abbandonato negli anni sessanta, non caratterizzava soltanto lo stile dei fotografi italiani ma anche quello degli stranieri come Regina Relang o Elsa Haertter che giunsero in Italia per conto di «Vogue» e «Harper’s Bazaar»⁶⁰. In altre parole:

«Il ricorso alla storia, alle glorie del passato nazionale, alla tradizione artistica italiana diventa, come abbiamo potuto verificare, l’elemento base di un piano articolato che cerca nel prestigio dello scenario un marchio di qualificazione per il proprio prodotto, ma che, in alcuni casi, pone la lezione storico-artistica come fondamento stesso della “creazione”⁶¹».

Celebri furono le campagne fotografiche scattate in questi anni dall’abruzzese Pasquale De Antonis [Fig. 1.5.11], ormai richiestissimo come fotografo di moda nella capitale per le sue caratteristiche immagini ambientate all’aperto, lungo le rovine della via Appia antica o sui ruderi del Colosseo, e che portarono all’abbandono dello stile fotografico *pittorialista*⁶².

Tornando a Brioni, accortosi della forza del mercato estero, il marchio investì sulle sfilate *Cruise* tenute a bordo dei transatlantici o all’interno dei musei delle capitali americane, europee e asiatiche⁶³. Esso fece in breve tempo incetta di titoli che lo descrivevano come inventore di un “New Look maschile”, di “Dior per gli uomini” etc. [Fig. 1.5.13]. Per queste ragioni e sulla scia di una domanda che certamente non poteva più essere contenuta dal manipolo di sarti impiegati negli *atelier* romani⁶⁴, il 18 dicembre 1959 venne fondata la manifattura Roman Style S.p.a. sita a Penne in via San Francesco n. 1⁶⁵. Con essa si sarebbe aperta una nuova stagione per Brioni che, pionieristicamente, introduceva la novità del *pret-à-couture* ossia di un nuovo metodo di produzione che combinava la produzione in serie con il “su misura” attraverso l’ausilio di una tecnologia avanzata importata dalla Svezia e l’adozione del sistema di gradazione delle taglie. Questo metodo fu preso a modello dell’azienda tessile svedese diretta dall’imprenditore Gösta Magni a Borås, una città con una consolidata tradizione sartoriale⁶⁶.

Dunque Penne, che già possedeva il *genius loci* per via del gran numero di maestranze esperte nell’arte sartoriale, si trasformò in una *Company Town* a tutti gli effetti⁶⁷. Inoltre a Penne si sarebbe stabilita un’inversione di tendenza perché la presenza di uno stabilimento industriale importante

⁵⁹ Dellapiana 2022, p. 13.

⁶⁰ Sulla fortuna del classico per la fotografia, l’illustrazione e la progettazione della moda con particolare riferimento al contesto romano, rimando al mio contributo intitolato *The Roman Factor. Notes on fashion illustration and advertising 1955-1960* all’interno degli atti del convegno tenuto al CIMA (New York, 2023), inviato per pubblicazione.

⁶¹ Calzona-Strukelj 1987, p. 180.

⁶² Cfr. Quintavalle 2005, in part. p. 595; Barbaro 1987, in part. p. 185. Su Pasquale De Antonis, vedi anche: A. Scocco Marini *ad vocem* De Antonis Pasquale in *Gente d’Abruzzo* 2006, vol. 3, pp. 331-334; *Pasquale De Antonis* 2008; *Pasquale De Antonis* 2015.

⁶³ Vd. Giorgetti 1995, pp. 283-288.

⁶⁴ Alla sartoria di via Barberini si aggiunse anche una sede temporanea in via Balduina (Sargiacomo 2021, p. 59).

⁶⁵ Sargiacomo 2021, p. 61 e fig. 3 a p. 62.

⁶⁶ In part. vedi Sargiacomo 2008, p. 228 e sue pubbl. successive. (Magni avrebbe fatto parte del CdA Brioni nel biennio 1960-1961).

⁶⁷ In part. vedi Sargiacomo 2008, p. 227 e sue pubbl. successive.

come la Roman Style avrebbe richiamato i sarti all'estero. Quindi, per la prima volta, il flusso seguiva una traiettoria diversa. Tra questi, menzione speciale merita Zopito Costante, il sarto di Loreto Aprutino che aveva fatto fortuna negli Stati Uniti, la cui influenza fu determinante per l'adozione del sistema della gradazione delle taglie⁶⁸.

In questi anni emerse una nuova figura fondamentale per la storia abruzzese del marchio: quella di Lucio Marcotullio, delegato a rappresentare il presidente del neoinsedato Consiglio d'Amministrazione, Fonticoli, dall'atto della fondazione della Roman Style⁶⁹. L'idea della manifattura venne infatti da quest'ultimo che commissionò la costruzione di una struttura avveniristica [Fig. 1.5.14] all'architetto Renato Bazzoni, noto progettista del grattacielo in via Pirelli a Milano nonché fondatore del FAI-Fondo Ambiente Italiano⁷⁰. L'intero complesso, tuttora superstite se si esclude l'ala distrutta dagli eventi sismici, fu progettato dall'Arch. Bazzoni e Fricker dal 1959 al 1966 a copertura dell'area dei «Due Pini». Esso riflette chiaramente i principi dell'architettura razionalista di quegli anni: nell'idea dell'alternanza del cemento e delle grandi finestre, nell'osmosi con la natura circostante, nella ricerca di un arredamento che possa ispirare la creatività dei dipendenti (e.g. arazzi e sculture presenti lungo i corridoi, uffici e laboratori)⁷¹.

Nel 1963 Brioni si unì al *Gruppo italiano stilisti maschili* (detto anche dei *Quattro di Roma*) assieme a Datti, Franzoni e Litrico: un'idea di Giorgini che si ispirò al *Group des cinq* francese formatosi nel 1956, al fine di creare una "lega" di sarti sul piano della moda maschile: sfilarono insieme al Grand Hotel di Firenze dal 1962⁷², ma Brioni fu l'unico del gruppo a mantenere l'esclusiva della Sala Bianca⁷³.

Negli anni a venire Brioni avrebbe vestito i presidenti come Nelson Mandela e soprattutto i vari James Bond, avrebbe aperto una scuola di sartoria, guidato l'apertura di un museo della moda internazionale (benché mai venuto alla luce), sponsorizzato numerose mostre, rifornito collezioni museali, acquisito manifatture più piccole salvaguardandole da una sicura dispersione. Nel 2011 l'azienda è entrata a far parte del colosso francese del lusso Kering, guidato dall'imprenditore nonché collezionista d'arte François-Henri Pinault⁷⁴.

⁶⁸ Vergani 2004.

⁶⁹ A Lucio Marcotullio è stato recentemente dedicato il *memoir* di Di Giosaffatte 2021. Vedi anche Vergani 2004.

⁷⁰ Sargiacomo 2018, p. 98.

⁷¹ Cfr. Estratto da *I protagonisti della rinascita del Mezzogiorno* 1969, vol. 4 [?] conservato presso l'Archivio Storico Brioni di Roma (vd. "Varie scatola 2").

⁷² Vd. Fadigati 2023, p. 204.

⁷³ Cfr. Giorgetti 1995, p. 68.

⁷⁴ Vd. *infra*.

Tab. 1.5.1 Elenco dei *sartori* d'Abruzzo e Molise citati in Vergani 2004.

1	Ammazzalorso Nicola
2	Arcanini
3	Bacchetta
4	Belfiore
5	Bomba Pasquale
6	Bosco Giuliana
7	Bossi Leandro Giuseppe
8	Calandra Anna
9	Campitelli Pietro
10	Cannella "Minnucce"
11	Caraceni Domenico
12	Caraceni Galliano
13	Caraceni Tommaso
14	Caraceni Tommy
15	Caraceni Giulio
16	Caraceni Augusto
17	Caravaglio Natale
18	Carestia
19	Castelli Alessandro
20	Castelli Domenico
21	Castelli Enrico
22	Castelli Giovanni
23	Castelli Oreste
24	Catitti
25	Cavaliere Alessandro
26	Cenci Amedeo
27	Centofanti Joseph
28	Cirulli Giuseppe
29	Consiglio
30	Costanzo Dario
31	Costante Zopito
32	Crescienti Vincenzo
33	D'Acenzo Michele
34	D'Alessandro Luigi
35	D'Ambrosio
36	D'Annunzio Alberto
37	D'Antonio Domenico
38	De Benedictis Siro
39	De Fulgentis Giuseppe

40	Del Castello Claudio
41	Della Porta Modesto
42	Della Scorzosa Nicola
43	Del Rosso Mario
44	Del Rosso Guido
45	De Renzis Pasquale
46	Desiderio Claudio
47	Di Carlo Nicola
48	Di Giacobbe Ivo
49	Di Nunzio Mario
50	Di Pasquantonio Rocco
51	Di Stanislao Maria
52	Di Tecco Arnaldo
53	Donatelli Giovanni
54	Facciolini Domenico
55	Falasca Nicola
56	Ferrari
57	Festa Silvio
58	Fonticoli Checchino
59	Fonticoli Nazareno
60	Foschini Giuseppe
61	Franceschini Antonio
62	Fusaro Romeo
63	Fusella
64	Giancristoforo Giuseppe
65	Giannattasio Renato
66	Giuliano Ciro
67	Jason Guido
68	Iacone Maria
69	Ienni
70	La Morgia Umberto
71	Lepore Gabriele
72	Liberati Cesare
73	Liberati Tommaso
74	Lolli Carmine
75	Longhi Camillo
76	Maiorini Guido
77	Manente Giuseppina
78	Mannella Mario

79	Marracino Michele
80	Massari Romano
81	Mazzei Idolo
82	Miscia Riccardo
83	Miscia Camillo
84	Modesti Camillo
85	Mollica
86	Morelli Lino
87	Nobili Luigi
88	Nobili Tommaso
89	Pallini Adriano
90	Palmiero Salvatore
91	Pandolici Alessandro
92	Paparazzi Michele
93	Paparazzi Pasquale
94	Perletta
95	Pezza
96	Pizzuto Joe
97	Porfirio Sandro
98	Primavera Vincenzo
99	Primavera Vittorio
100	Rapino Paolo
101	Rosato Augusto
102	Rutolo Nunzio
103	Sardella
104	Sceppa Fernando
105	Sciarretta
106	Scipioni
107	Tacconelli Mario
108	Terreri Gaetano
109	Torsolini Mario
110	Tritapepe Gaetano "Nino"
111	Tucci Emidio
112	Urbini Alfonso
113	Ventresca Frank
114	Ventresca Len
115	Zulli Luigi



Fig. 1.5.1 Tyrone Power e Linda Christian sposi, 1949. Il primo è vestito da Caraceni, la seconda dalle sorelle Fontana. Fotografia Getty Images.



Fig. 1.5.2 Nazareno Fonticoli, a sinistra, con Gaetano Savini, a destra.



Fig. 1.5.3 Il primo negozio Brioni di via Regina Elena, Roma, fine anni quaranta. La fotografia originale è conservata presso la sede romana dell'Archivio Storico Brioni.



Fig. 1.5.4 Il negozio Brioni di via Barberini n. 79, Roma, fine anni quaranta. La fotografia è pubblicata in Saillard 2021, p. 16.



Fig. 1.5.5 Angelo Vitucci indossa un completo in *shantung* Brioni, Firenze 1952. La foto originale, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, proviene dall'Archivio Giorgini (ASFi, album n. 4, f. 101).



Fig. 1.5.6 L'“uomo Brioni” (Angelo Vitucci) accompagna la “donna Capucci” al Grand Hotel di Borgo Ognissanti, terzo appuntamento dell'*Italian High Fashion Show* organizzato da G.B. Giorgini, Firenze 1952 (ASFi, album n. 4, f. 102).



Fig. 1.5.7 Sfilata Brioni alla Sala Bianca di Palazzo Pitti, Firenze 1955. La foto proviene da Brioni, <<https://www.brioni.com/en/it/history>> (Ultimo accesso 26/03/2024).



Fig. 1.5.8 Il modello *Columnar Look* indossato da Angelo Vitucci, 1955. La fotografia è pubblicata in Giorgetti 1995, p. 112. L'originale, a colori, è conservata presso l'Archivio Storico di Roma (vd. album "Foto Anni 50", vol. 2).



Fig. 1.5.9 Illustrazione di Luigi Tarquini pubblicata all'interno dell'articolo *La linea dorica vista da Luigi Tarquini*, «Arbiter», a. XXXII, 1959, pp. 77-80.



Fig. 1.5.10 Campagna pubblicitaria Brioni, Roma, Colosseo Quadrato, fine anni sessanta. La fotografia è pubblicata in Saillard 2021, p. 36 (l'autore della fotografia potrebbe essere Franco Grillo).



Fig. 1.5.11 Fotografia di Pasquale De Antonis pubblicata all'interno dell'articolo di Irene Brin, *La moda nella Città Eterna*, «Tessili Nuovi», n. 37, 1948, pp.11-24.



Fig. 1.5.12 Marcello Mastroianni e Anita Ekberg in una celebre scena del film *La Dolce Vita* (regia di Federico Fellini, 1960). Il primo è vestito in Brioni, la seconda in Gattinoni.



Fig. 1.5.13 Alcuni ritagli stampa (il secondo articolo da «Il giorno illustrato» 1953 è firmato da Oriana Fallaci).



Fig. 1.5.14 Lo stabilimento pennese Roman Style S.p.a. progettato dall'arch. Renato Buzzoni e Fricker, fotografia degli anni sessanta pubblicata in *I protagonisti della rinascita del Mezzogiorno* 1969, vol. 4 [?] (un saggio è conservato presso l'Archivio Storico Brioni, Roma, vd. *supra*).

1.6 Confezioni d'eccellenza dalla via di Monti all'Adriatica

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, in Abruzzo ha avuto avvio la *deindustrializzazione*: mentre l'esperienza delle *antiche industrie (femminili)* volgeva al termine, aprirono delle aziende che si servirono delle novelle tecnologie di produzione automatizzata per dare la spinta a una produzione di tipo *industriale* (in senso moderno¹). Lo sviluppo di cui giovò la regione ebbe quale premessa fondamentale lo stanziamento dei fondi per il Mezzogiorno², da cui scaturì l'apertura di tali stabilimenti³. Si inaugurò dunque un periodo di benessere che avrebbe raggiunto il suo apice negli anni settanta e che coinvolse non soltanto l'Abruzzo ma più in generale l'Italia che viveva allora il suo *boom economico* – una conseguenza, anche, del già citato Piano Marshall, i cui frutti vennero raccolti nel sessanta⁴.

Il *boom economico* portò all'affermazione di una nuova borghesia quindi di un nuovo *target* di consumatori che alimentava a sua volta un nuovo tipo di domanda di beni destinato a un largo bacino d'utenza con un potere d'acquisto medio⁵. Per quanto riguarda il comparto dell'abbigliamento, con l'impiego della produzione continua nacque la confezione in serie – i cui esiti più alti sarebbero stati raggiunti con la rivoluzione del *prêt-à-porter* degli anni settanta e ottanta. Accanto alle sartorie che proponevano il capo su misura sorsero le grandi aziende di confezione, talvolta delle «cattedrali nel deserto», inserite all'interno delle costituende zone industriali, come lo Scalo di Chieti⁶.

Mentre si compiva questo importante cambiamento nel campo della progettazione dell'abito destinato al mercato di massa, cambiava anche il ruolo degli attori coinvolti, non necessariamente specializzati: accanto a *sartori* e sarte che avevano appreso il mestiere formandosi negli *atelier* storici dei paesi, c'era bisogno di una manodopera che si occupasse anche delle altre fasi del ciclo di lavorazione del prodotto, come ad esempio la stiratura, per cui non era affatto richiesta un'esperienza pregressa. Ciò provocò un notevole incremento del tasso di occupazione operaia, soprattutto femminile⁷.

Accanto a questo progresso della confezione sartoriale ebbe luogo anche una tendenza opposta ossia il *revival* dell'alto artigianato artistico nell'ambito del tessile, ma su questo torneremo in un altro paragrafo⁸.

Prima di questo fenomeno di industrializzazione “vera e propria”, le principali aziende attive in Italia erano quelle tessili – della lana e del cotone – sorte dalla fine dell'Ottocento⁹. Tuttavia, come si è visto in precedenza, si trattava più che altro di piccoli laboratori che avevano sede presso

¹ Vd. *supra*, al paragrafo II di questo capitolo.

² Con la legge n. 646 del 10 agosto 1950 venne istituita la Cassa del Mezzogiorno (Casmez), un ente pubblico nato per finanziare iniziative industriali tese allo sviluppo economico del meridione d'Italia entro un arco temporale di dieci anni. Vennero stanziati circa 100 miliardi di lire, poi aumentati a 1.280, per la creazione di Aree di Sviluppo Industriale (A.S.I.) da realizzare ai sensi della legge n. 634 del 29 luglio 1957. Gli interventi furono più volte prorogati con successivi interventi legislativi. La Cassa venne liquidata nel 1984.

Anche l'Istituto per lo Sviluppo Economico dell'Italia Meridionale (Isveimer), creato con R.D. n. 883 del 3 giugno 1938 con lo scopo di finanziare, la creazione di nuovi impianti industriali o gli ampliamenti per le piccole e medie imprese del Mezzogiorno, contribuì allo sviluppo abruzzese. Partecipato dalla Cassa per il Mezzogiorno e dal Banco di Napoli (28,5%), trasformato in società per azioni nel 1993, è stato posto in liquidazione nel 1996.

³ Vd. Costantini 2000, Felice 2000a, Benegiacomo 2004, Paolini 2004, Mauro 2009.

⁴ Vd. *supra*, al paragrafo V di questo capitolo.

⁵ Gnoli 2012, pp. 201-206, 225-226.

⁶ Cfr. Pontarollo – Rovizzi 1990, Viesti 2000, Iapadre – Mastronardi 2009, Ridolfi 2014.

⁷ Cfr. Pontarollo – Rovizzi 1990.

⁸ Vd. *infra*, al prossimo paragrafo di questo capitolo.

⁹ Castagnoli 2013.

l'abitazione di chi gestiva l'attività. Si trattava in pratica di lavoro domiciliare e le fasi del prodotto venivano espletate entro le mura domestiche¹⁰.

In Abruzzo queste prime *industrie* tessili si collocavano in zone strategiche e funzionali rispetto all'orografia del territorio – i distretti tessili di oggi¹¹: nelle zone montuose si affermò così un *expertise* sulla lavorazione della lana, nell'area costiera la coltivazione del lino e ancora nella zona vestina la produzione serica. Centri d'eccellenza nell'aquilano erano ad esempio Castel del Monte, Castel di Sangro, Lucoli, Pescocostanzo, Poggio Picenze, Santo Stefano di Sessanio, Scanno e Villa Sant'Angelo, assieme a Fara San Martino (Chieti), Penne (Pescara), Pietracamela (Teramo) e Taranta Peligna (Chieti) per la tessitura della lana. I comuni in provincia di Chieti come Bucchianico, Cupello, Fara San Martino, Furci e San Giovanni Lipioni con Castiglione Messer Raimondo (Teramo), Carpineto della Nora (Pescara) e Cepagatti (Pescara) si distinguevano invece per il lino¹².

In alcuni di questi centri sarebbero sorte le prime imprese come il lanificio Merlino aperto nel 1870 a Taranta Peligna¹³, il cotonificio della Casa Penale della Badia Morronese di Sulmona (L'Aquila) attivo dalla fine del secolo XIX o il cotonificio Tobler dell'Aquila aperto nel 1908¹⁴.

Nel periodo tra le due guerre, la curva dell'*industrializzazione* abruzzese raggiunse i suoi livelli più bassi: alcune attività artigiane e mercantili preesistenti si riconvertirono in aziende industriali, altre cessarono del tutto. Nel 1924 i fratelli Umberto, Gaspare e Alfredo Torrieri, già titolari dell'emporio di tessuti, mercerie e filati U.G.A. Torrieri di Lanciano, aprirono l'eponimo cotonificio e calzificio che contava ben 450 operaie. L'anno dopo aprì invece all'Aquila la Società Seta Artificiale con 1.000 operai all'attivo¹⁵.

La crisi della montagna determinò l'emigrazione della popolazione che abitava in quei luoghi, quindi la dispersione di certo *know-how*; al contempo, prese avvio lo sviluppo urbano della fascia costiera abruzzese che portò gli imprenditori a investire in questi territori. Per esempio, per quanto riguarda la città di Chieti, vi furono due fasi dello sviluppo industriale dello Scalo: la prima negli anni trenta, allorché fu varato il Piano Regolatore dello Scalo (Piano Petrucci) e la seconda negli anni sessanta, quando fu aperta la più grande fabbrica di camicie d'Europa: l'Adriatica Confezioni¹⁶. Certamente le aziende di confezione più importanti furono: quest'ultima, che fu creata dall'ingegnere americano Marvin Gelber con la società tedesca Schulte & Dieckhoff (S&D) nel 1961; la Monti di Pescara, produttrice di capi d'abbigliamento e con stabilimenti a Pescara, Montesilvano (Pescara) e Roseto degli Abruzzi (Teramo), fondata nel 1951 e rimasta attiva per circa vent'anni¹⁷; il Maglificio Gran Sasso sito a Sant'Egidio alla Val Vibrata (Teramo) nel 1952¹⁸; il già citato stabilimento della Roman Style di Penne nel 1959¹⁹; le Confezioni Vulcano impiegate nella produzione del denim dal 1965 presso Tortoreto (Teramo)²⁰.

¹⁰ Vd. *supra*, al paragrafo II di questo capitolo.

¹¹ Sulla formazione dei distretti tessili in Abruzzo, vd. Viesti 2000.

¹² Vd. Costantini 2000, Felice 2000a, Fontana 2003, Fumi 2003, Orsi Landini 2003, Manzi 2007, Cilano 2008, D'Arcangelo 2008, *Genti d'Abruzzo* 2008, D'Arcangelo 2011b, Taraschi 2011, D'Arcangelo 2016. Su Bucchianico, vd. Gandolfi-Gennaro-Severini 1984.

¹³ Vd. le origini del lanificio di Vincenzo Merlino, <<https://copertemerlinotaranta.it/merlino>> (Ultimo accesso 28/6/2024); cfr. D'Arcangelo 2016, pp. 28-31.

¹⁴ Vd. Benegiamo 2004.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Ridolfi 2014, pp. 132-134.

¹⁷ Cfr. Iapadre – Mastronardi 2009.

¹⁸ Vd. la storia del Maglificio Gran Sasso, <<https://www.gransasso.it/it/storia>> (Ultimo accesso 2/7/2024); Baglione 2010.

¹⁹ Vd. *supra*, al paragrafo V di questo capitolo.

²⁰ Vd. Iapadre – Mastronardi 2009.

Nel 1945 venne fondata l'Unione degli industriali di Teramo, Pescara e Chieti che, negli anni settanta, sarebbero diventate Confindustria Chieti-Pescara e Confindustria Teramo che, pur ricomprese nell'ombrello della Confindustria Abruzzo, solo dal 2023 si sono effettivamente unificate nella Confindustria Abruzzo Medio Adriatico²¹.

Fra le imprese che furono protagoniste di questo periodo storico di straordinaria fioritura per l'economia abruzzese, sono state scelte quali casi di studio Monti e Adriatica.

La prima fu fondata da Vincenzo Monti, imprenditore nato nel 1906 a Civitella del Tronto (Teramo), figlio di Attilio, venditore ambulante di tessuti nei mercati d'Abruzzo e Marche, che affiancò dall'età di quindici anni e da cui apprese la professione. Trasferitosi a Pescara negli anni trenta, aprì il suo primo negozio all'ingrosso di stoffe e tessuti per ambulanti nel 1933. Costretto a chiudere nel periodo bellico, subito dopo la guerra riprese le attività ma decise di dedicarsi alla confezione. Nel 1950 creò dunque la Società Monti s.r.l. e, nel 1951, con i finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno, aprì il primo stabilimento per la produzione di capi di vestiario per uomo, donna e bambino nel centro cittadino di Pescara, nel quale presero servizio circa 200 operai. Qualche anno dopo, nel 1954, aprì la Monti Confezioni S.p.A. a Roseto degli Abruzzi, dove, su una superficie di oltre 20.000 metri quadrati sorgeva una fabbrica ove furono impiegate circa 1.300 unità²².

In Italia, a quel tempo, l'unica concorrente era la società Facis di Settimo Torinese (Torino)²³, che Monti surclassò più volte in termini di fatturato²⁴. Tra il 1950 e 1962 aprì numerosi punti vendita, dai Grandi Magazzini ubicati a Pescara ai grandi negozi dei centri cittadini di Chieti, Lanciano, L'Aquila, Vasto, Ascoli Piceno, San Benedetto del Tronto e Roma²⁵. Tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta il *prêt-à-porter* dell'azienda Monti riuscì a vincere la concorrenza insidiosa dei più importanti negozi del settore, i negozi Sideri, da tempo il fulcro della moda cittadina²⁶.

Nel 1964 venne eretta la nuova sede di Monti presso via Conte di Ruvo a Pescara: un edificio di sette piani che si estendeva su un'area di circa 30.000 metri quadrati, dove avevano sede gli uffici e venivano espletate tutte le fasi del ciclo del prodotto, inclusa la vendita [Fig. 1.6.1-2]. All'evento di inaugurazione prese parte il Ministro Emilio Colombo, a riprova della rilevanza di tale azienda per l'economia italiana²⁷.

Nel corso degli anni sessanta le società di Monti raggiunsero l'apice del successo con la diffusione dei prodotti sull'intera scala nazionale, grazie anche ad una massiccia campagna pubblicitaria condotta su ogni mezzo di informazione: celebri furono gli spot per il programma televisivo pubblicitario della Rai, Carosello [Fig. 1.6.3]²⁸.

²¹ Vd. Confindustria Abruzzo Medio Adriatico, La storia, <<https://confindustriaabruzzoma.it/l-associazione/storia>> (Ultimo accesso 28/6/2024).

Le Camere di Commercio furono fondate invece molto prima: la prima fu quella di Chieti, nel 1863, seguita da Teramo nel 1864, L'Aquila nel 1865 e Pescara nel 1927 (vd. Bidischini – Musci 1996, in part. pp. 35-36, p. 58, p. 91, pp. 113-114).

²² Vd. P. Nardone, *ad vocem* Monti Vincenzo, in *DBI* 2012, vol. 76, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-monti_res-c1b6c2c9-9475-11e1-9b2f-d5ce3506d72e_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-monti_res-c1b6c2c9-9475-11e1-9b2f-d5ce3506d72e_(Dizionario-Biografico)/>) (Ultimo accesso 27/6/2024). Si veda anche il Portale degli Archivi d'Impresa, Monti Vincenzo, <<https://www.impresesanbeniculturali.it/web/impreses/protagonisti/dettaglio-protagonista?ambito=protagonisti&idArticle=39003&step=linkUtili>>.

²³ Vd. *Dizionario della moda* 2010, *ad vocem* Facis, pp. 397-398.

²⁴ Vd. P. Nardone, cit.

²⁵ Cfr. Bacalà 1961.

²⁶ Vd. P. Nardone, cit.

²⁷ Vd. filmato conservato presso l'Archivio Storico dell'Istituto Luce, disponibile al link: <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000078321/2/il-ministro-colombo-inaugura-pescara-nuovo-stabilimento-industria-confezioni-monti.html>> (Ultimo accesso 17/4/2024).

²⁸ Alcuni filmati si trovano a questi link presenti su YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=G0WlGoLTegE>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=lKDxGKAjGIY&t=61s>> (Ultimo accesso 28/6/2024)

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio della decade successiva, le attività conobbero un'importante crisi dovuta alla richiesta di maggiori tutele da parte degli operai che avrebbero portato alle agitazioni sindacali che avrebbero coinvolto anche la A.C., di cui si dirà a breve. Dopo la vendita degli stabilimenti all'ENI, Monti cessò infine le attività nel 1994.

L'A.C. fu fondata dall'imprenditore Gelber nel 1961 e nel giro di pochi anni si trasformò nella più grande camiceria d'Europa, con una produzione di 50.000 camicie di nylon al giorno²⁹.

L'organizzazione produttiva de «La camiceria» – così come veniva chiamata dai teatini³⁰ – era così strutturata: il tessuto, prodotto dalla S&D a Lindau, veniva temporaneamente esportato in Italia, dove l'A.C. confezionava le camicie, ricevendo un compenso fisso per ogni capo prodotto. Successivamente, il prodotto veniva rispedito alla S&D, che si occupava della distribuzione sui mercati finali. Gli operai impiegati in queste aziende – in gran parte donne [Fig. 1.6.4] – lavoravano quindi a cottimo, ovvero il loro guadagno dipendeva dai numeri raggiunti giornalmente³¹.

Se fu proprio questa forma di lavoro a decretare il successo degli imprenditori tedeschi che scelsero di delocalizzare la produzione in Abruzzo proprio per il costo del lavoro competitivo³², ciò determinò anche rivendicazioni, scioperi e azioni sindacali che avrebbero obbligato l'azienda a migliorare le condizioni di lavoro a cui venivano sottoposti i dipendenti. Un punto di non ritorno fu toccato nel 1967 poiché da quel momento seguirono varie crisi che avrebbero portato al cambiamento societario (dalla Marvin Gelber alla Marvin Hemndenwerk GmbH), dei partner (dalla S&D al gruppo Otto), e infine all'intervento statale: per scongiurare la chiusura dello stabilimento, il quale reggeva l'economia teatina, fu necessario l'intervento dello Stato che varò una società finanziaria pubblica, la Gestioni e Partecipazioni Industriali (GEPI).

Complice anche il cambiamento della domanda di mercato, che richiedeva un prodotto meno standardizzato, l'azienda sostituì al nylon il cotone al fine di innalzare la qualità del prodotto ed estese la produzione anche all'abbigliamento comodo e informale, maglieria e pigiami per diversificare l'offerta³³. Dal 1973 l'azienda mutò il proprio nome in Industria Adriatica Confezioni (IAC). A un periodo di iniziale sofferenza seguì una parziale ripresa con la nascita del marchio Rodrigo, nel 1975, ancora in attività [Fig. 1.6.5]³⁴.

Con tali nomi si conclude questo breve *excursus* sulla storia della moda d'Abruzzo a cui è dedicata la prima parte della presente tesi: una storia tutt'altro che terminata ma troppo attuale per essere storicizzata. Il gruppo Sixty con i suoi *brand* come Energie, Killah, Murphy e Nye, RefrigiWear, Roberta di Camerino e ovviamente Miss Sixty ubicati a Chieti Scalo³⁵; Dyloan Bond Factory, impresa *leader* nella termosaldatura per l'abbigliamento di alta gamma, sito a Chieti Scalo³⁶; la manifattura di Canali presso Gissi (Chieti)³⁷, sono solo alcuni esempi di aziende di moda che hanno insistito – o che ancora insistono – su questa regione, fondate più tardi, ma che non troveranno spazio in queste pagine [Figg. 1.6.6-7]. Benché ne resti memoria nella mente degli abruzzesi, oltre che nel guardaroba personale di molti, si tratta in molti casi di aziende che non hanno conservato il loro

²⁹ Pontarollo – Rovizzi 1990, vd. tabella I a p. 31 per un'analisi dettagliata nel periodo 1962-1970.

³⁰ Testimonianza diretta delle impiegate degli anni sessanta, tra cui mia nonna Velora Agata Mammarella.

³¹ Vd. Pontarollo – Rovizzi 1990; Ridolfi 2014.

³² Cfr. Iapadre – Mastronardi 2009, p. 133.

³³ Vd. Pontarollo – Rovizzi 1990; Ridolfi 2014.

³⁴ Rodrigo, La storia, <<https://www.rodrido.it/it/content/4-la-storia>> (Ultimo accesso 17/4/2024).

³⁵ D. Bolognetti, *ad vocem* Miss Sixty, in *Dizionario della moda* 2010, p. 800; Rossi 2012, p. 67.

³⁶ Dyloan Bond Factory, Chi siamo, <<https://www.patterngroup.it/it/dyloan-bond-factory-chieti>> (Ultimo accesso 2/7/2024).

³⁷ Vd. *Dizionario della moda* 2010, *ad vocem* Canali, p. 200.

patrimonio. In assenza di un archivio storico o di un museo dedicato, esso si espone gravemente a rischio dispersione.



Fig. 1.6.1 Palazzo Monti, con la sua caratteristica facciata ondulata (nel prospetto in alto appena visibile), fu progettato dall'architetto Antonio Cataldi Madonna. Attualmente l'edificio ospita l'assessorato alla sanità della regione Abruzzo. L'immagine è tratta da Baccalà 1961, s.p.



Fig. 1.6.2 Uno dei primi negozi Monti, 1955. L'allestimento delle vetrine e il progetto degli interni fu curato dall'arch. Paride Pozzi. L'immagine è tratta da Pozzi 1985, p. 99 (vd. anche pp. 42-43).



Fig. 1.6.3 Pubblicità Monti per il programma Rai Carosello. Il *frame* è tratto dal min. 1:54 del filmato al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=lKDxGKAjGIY&t=61s>> (Ultimo accesso 18/6/2024).

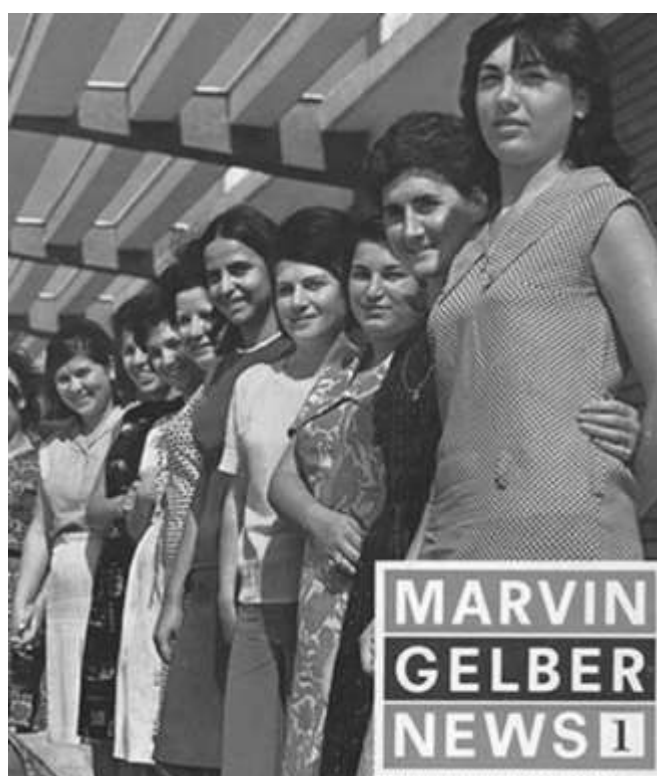


Fig. 1.6.4 Campagna pubblicitaria Marvin Gelber, s.d. La foto proviene dal sito di Rodrigo, <<https://www.rodrido.it/it/content/4-la-storia>> (Ultimo accesso 17/4/2024).



Fig. 1.6.5 Maglificio Gran Sasso, s.d. La foto proviene dal sitoweb, <https://www.gransasso.it/it/storia> (Ultimo accesso 22/10/2024).



Fig. 1.6.7 Campagna pubblicitaria Miss Sixty, 1998. Foto Lost&Found Studio.

BJÖRN BORG VINCE CON LA MODA



BJÖRN BORG
MENSWEAR COLLECTION

Prodotto e Distribuito da  Industria Adriatica Confezioni Via E. Piaggio, 20 - 66013 Chieti - Tel. 0871/51241

Il Marchio è di proprietà di Eiser International AB - Stoccolma (Svezia)

Fig. 1.6.6 Pubblicità tratta da «L'Europeo» nella quale è pubblicizzata la linea di moda maschile disegnata dal tennista Björn Borg, prodotta e distribuita dalla IAC di Chieti (vol. 42, n. 9, 1986, p. 24). L'immagine proviene dalla biblioteca Charles Deering, Northwestern University.

1.7 Il revival della tradizione. L'esperienza dell'*Arazzeria pennese*

Nella storia contemporanea d'Italia il periodo d'oro per l'arte tessile fu il 1960: un decennio durante il quale furono aperte le tre manifatture più importanti per il settore ovvero l'Arazzeria Scassa (Asti, 1957), l'Arazzeria pennese (Penne, 1964) (da qui in poi, per brevità, A.P.) e l'Atelier d'Arte Tessile di Elio Palmisano (Milano, 1962)¹.

Nello stesso periodo molte scuole delle arti e dei mestieri si trasformarono in istituti professionali o istituti d'arte²: per esempio l'Istituto d'arte "Mario dei Fiori" dedicò alla tessitura un'apposita sezione³. Presso questo istituto si formarono inoltre sia i fondatori che le migliori tessitrici dell'A.P. che, come vedremo, avrebbero contribuito al successo di quest'ultima.

Al fenomeno di diffusione dei tessuti industriali sul territorio abruzzese corrispose, in controtendenza, il *revival* di tecniche artigianali tradizionali come la tessitura manuale⁴: per esempio la *taranta*, che venne rilanciata in quegli anni, ebbe particolare fortuna sul mercato estero statunitense⁵. Talora vennero recuperate tecniche e motivi decorativi con rigore quasi filologico⁶.

Con l'introduzione dei telai *jacquard*, la tessitura tradizionale aveva conosciuto una crisi nell'Ottocento ma, nel Novecento, essa rinacque anche attraverso l'influenza di movimenti artistici come quello dei *pittori-cartonisti* come Jean Lurçat⁷.

A Penne accadde qualcosa di peculiare perché la tradizione si combinò con l'innovazione tecnologica e l'A.P. risentì delle istanze dell'arte contemporanea: nell'area vestina si praticava infatti la tessitura della tela ma non la lavorazione dell'arazzo «inteso come "pittura tessuta"»⁸ perciò vi fu sia una conversione del *know-how* artigianale sia una ridefinizione dell'*heritage*. Gli artefici di questa fortunata intuizione furono Nicola Tonelli (Turrivalignani, 1931-Penne, 2019) e Fernando Di Nicola (Penne, 1933-2007), già ex alunni e all'epoca docenti dell'Istituto "Mario Dei Fiori".

La storia dell'impresa ebbe inizio quando

«Di Nicola s'iscrive al Sindacato Nazionale Italiani Artisti (SNIA), da cui riceve informazioni e aggiornamenti. Viene a conoscenza di un concorso bandito per la realizzazione di un arazzo su cartone di Giuseppe Capogrossi. Di Nicola partecipa alla competizione e vince. È, questo, l'inizio di uno splendido periodo di attività, che porta a livello nazionale e internazionale l'*Arazzeria pennese*. Siamo a metà degli anni Sessanta e si avverte l'importanza che l'impiego di un antico mestiere assume nell'unire la realizzazione di opere contemporanee e attuali all'estensione di un messaggio, notevole nel significato dei suoi contenuti. Quali sono questi contenuti? L'aver saputo trovare una connessione tra una tecnica del passato e un manufatto del presente; il possedere la sapienza di conoscere un lontano "mestiere" e porlo all'attenzione di una giovane generazione, che in esso

¹ Vd. *Intrecci del Novecento* 2017; *Sul filo dell'immagine* 2019.

² Vergani 2004, pp. 62-65.

³ Questo istituto fu fondato a Penne nel 1887; dal 1913 ammise le giovani studentesse al fine di impartire loro delle lezioni di economia domestica. Dagli anni trenta l'offerta formativa fu estesa a «lavori 'donneschi'» come la tessitura (la cit. è di Albertini 2008, p. 156). Vd. Di Giosaffatte 2011.

⁴ Cfr. D'Arcangelo 2008, p. 95.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nell'aquilano, dove invece vigeva una tradizione consolidata in materia di tessitura, il prof. Italo Picini riportò in auge la produzione dei tappeti tra il 1955 e il 1963. Egli fu insegnante e poi preside dell'Istituto d'arte di Sulmona, cartonista e titolare del laboratorio sito a Palazzo Tabassi di Sulmona. Egli ripropose moduli antichi attingendo dai modelli conservati presso i musei e le collezioni private, soprattutto pescolane. Questi manufatti si distinguono dai più antichi perché riportano le iniziali delle loro autrici, allieve dell'Istituto e della tessitrice Maria D'Eramo, già formatasi presso l'anziana Rosa Calabrese Tollis di Pescocostanzo (vd. Picini 2012; D'Arcangelo 2016 e *supra*, al paragrafo III).

⁷ *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012, p. 16.

⁸ Albertini 2008, p. 158.

⁹ Su Tonelli, vd. Bel. 2023; su Di Nicola, vd. *Fernando di Nicola* 2006 e Albertini 2008.

(ovvero nel mestiere) potrebbe avere la possibilità di affermare una certezza operativa; la prospettiva di potenziare un lavoro entusiasmante, creativo, ma al tempo stesso produttivo, remunerativo e fautore di una nuova tradizione¹⁰».

Di Nicola insegnava *Disegno dal vero* e *Progettazione artistica* e iniziò a produrre per proprio conto dei piccoli arazzi quando, per il tramite del SNIA di Roma (di cui sarebbe diventato il segretario) venne a sapere del contatto tra l'artista Afro e l'Arazzeria Scassa¹¹. Da qui maturò l'idea alla base della fondazione dell'A.P., a cui si unì il citato Tonelli – che invece all'Istituto insegnava materie geometriche – e, solo in una fase iniziale dell'attività, Giuseppe D'Addazio, un altro ex studente del “Mario Dei Fiori”¹².

Nell'Italia centrale era presente soltanto un'altra arazzeria, quella dei fratelli Erolì, attiva a via del Babuino nella capitale dalla fine del secolo XIX, che aveva eseguito arazzi d'artista e produceva complementi d'arredo¹³. Negli anni sessanta si diffuse infatti un gusto per questi “panni da parete” firmati da artisti per via di una moda lanciata nelle turbonavi Michelangelo e Raffaello che avevano gli interni decorati da essi¹⁴.

L'attento De Nicola aveva già avviato una ricerca scrupolosa contattando figure autorevoli e “competitor” del settore della tessitura d'arte come gli Erolì e la Fondazione Lisio¹⁵.

Benché a Penne non ci fosse una tradizione vera e propria per la produzione dell'arazzo, c'era in compenso la Ferro Arte, fondata sempre da Di Nicola, che produceva metalli e operava nel campo della scultura artistica in ferro battuto, da cui l'A.P. si sarebbe approvvigionata per reperire telai in ferro, e l'Istituto d'arte, da cui sarebbero state selezionate le migliori cinque o sei tessitrici¹⁶. L'A.P. nacque dunque da queste esperienze e sulle spoglie di un primo laboratorio denominato Centro Artistico Tecnico Artigianale (CATA)¹⁷.

Ciò che distinse fin dall'inizio l'A.P. dalle sue concorrenti era la qualità del prodotto: l'A.P. era (ed è) un'eccellenza europea per la lavorazione del basso liscio ovvero per l'esecuzione dell'arazzo tramite telaio orizzontale. Ciò implica che l'arazzo sia intessuto dal rovescio, perciò non può essere controllato già in fase di realizzazione ma solo a lavoro finito. Questo tipo di tecnica richiede a chi la esegue un ruolo tutt'altro che meramente meccanico “di traduzione” in quanto il cartone è posto sotto l'ordito e non si può riportare il disegno da tessere direttamente su quest'ultimo. Un'altra peculiarità dei manufatti dell'A.P., introdotta da Di Nicola, fu nell'utilizzo delle “mazzette cromatiche” ovvero di capi di lana di colori e *nuances* diverse «dosati nelle combinazioni opportune per

¹⁰ Albertini 2008, p. 158.

¹¹ Testimonianza di Mario Costantini resa in occasione del *webinair* sull'A.P. tenuto nell'ambito del ciclo di conferenze organizzate dalla prof.ssa Rossana Torlontano dal titolo *Il Patrimonio artistico e culturale. Tutela, valorizzazione, formazione*, Università degli Studi “G. D'Annunzio” di Chieti-Pescara, 26 novembre 2020.

¹² Cfr. *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012.

¹³ Per una breve panoramica vd. *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012, pp. 19-23. Per un compendio più esaustivo vd. *Intrecci del Novecento* 2017.

¹⁴ A realizzarli fu la ditta Scassa. Vd. anche Saillard 2021. Brioni, ad esempio, sfilò sui transatlantici come il Cristoforo Colombo (febbraio 1956), il Raffaello (marzo 1967) e Michelangelo (dicembre 1967; marzo 1971). Vd. Giorgetti 1995, p. 175, pp. 288-289.

¹⁵ *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012, p. 28.

¹⁶ Ringrazio Mario Costantini per questa informazione. Le uniche notizie note, a chi scrive, su Ferro Arte sono reperibili sulla relazione redatta dal Consiglio Regionale Abruzzo relativa al riconoscimento di Penne come “Città degli arazzi” del 28 febbraio 2017, disponibile al link: <http://www2.consiglio.regione.abruzzo.it/affassweb/X_Legislatura/leggi/2017/v090_04r.pdf> (Ultimo accesso 25/07/2024).

¹⁷ Oltre ai testi più recenti citati sin qui, per l'A.P. vd. anche *Penne: il telaio a mano* 2008, *Trame d'artista* 2011, *Arazzeria pennese* 2017, *Tessere l'arte* 2017.

rendere le campiture quanto più possibile simili al modello dipinto, con un procedimento che era simile alla tecnica dei pittori divisionisti¹⁸.

Negli settanta l'A.P. toccò il suo apice attraverso le collaborazioni con le figlie di Giacomo Balla, Elica e Luce, che fornirono disegni originali del padre affinché ne fossero tratti degli arazzi¹⁹ [Figg. 1.7.1-7] – commissione, questa, finanziata dal mercante d'arte Mario Pieroni²⁰ – Afro Basaldella²¹ [Figg. 1.7.8-9], Giuseppe Capogrossi²² [Fig. 1.7.10] ed Enrico Accattino²³ [Fig. 1.7.11]; negli anni ottanta proseguirono le collaborazioni con artisti come Marcello Avenali²⁴ e Primo Conti²⁵ [Fig. 1.7.12]; negli anni novanta si aggiunsero Mario Costantini²⁶ [Fig. 1.7.13] – attualmente responsabile della progettazione dei cartoni e noto artista abruzzese interprete della *Fiber Art* – Remo Brindisi²⁷ [Fig. 1.7.14] e Antonio Paradiso²⁸ [Fig. 1.7.15]; furono inoltre realizzati dei panni tratti dalle opere di Le Corbusier²⁹ e Alexander Calder³⁰.

Le arazziere che contribuirono alla loro creazione furono: Anna e Maria di Martino, Giuditta Taglia (moglie del cofondatore Tonelli), Elvira Ridolfi, Gabriella Cardone, Lina d'Addazio, Carmela Ferramosca, Vincenzina La Guardia, Giuseppina Pirelli, Lolita Vallante (moglie del figlio del cofondatore Di Nicola), Silvana Bellante, Erminia di Teodoro, Sideri Stamurri³¹.

Tali manufatti confluirono nelle collezioni dei titolari dell'A.P., Di Nicola e Tonelli, quindi dei loro eredi; nelle collezioni degli artisti che progettarono i cartoni; nelle raccolte di collezionisti e

¹⁸ *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012, p. 29; p. 49. Vd. anche Crispolti 1975 (p. 23).

¹⁹ Si tratta di sei arazzi prodotti tra il 1971 e il 1975, per ciascuno dei quali era prevista un'edizione di dieci esemplari: *Cipressi di Coturniano* (unico esemplare, proprietà Benedetta Spalletti, già collezione Coen&Pieroni); *Figura+ambiente* (unico esemplare, proprietà BNL Gruppo BNP Paribas); *Linee-forza del pugno di Boccioni* (in più edizioni: proprietà Alessandra e Roberto De Caro; Benedetta Spalletti); *Linee-forza di mare* (in più edizioni: proprietà famiglie Di Nicola e Tonelli; Moshe Tabibnia); *Terracina* (proprietà famiglia Tonelli); *Velocità di automobile* (unico esemplare, proprietà Benedetta Spalletti).

²⁰ Vd. Crispolti 1975; Pieroni – Stiefelmeier 2016.

²¹ Vd. *Il buon ritiro*, 1973 (in più edizioni); *La chiave* (1973, in più edizioni: proprietà famiglia Di Nicola); *La forcola* (1975, in più edizioni: proprietà famiglia Tonelli); *La scala d'oro* (1975, in più edizioni); *Lume di candela* (1972, in più edizioni); *Rosso di Cadmio* (1973, in più edizioni); *Manica a vento* (1974, in più edizioni); *Ponte dei pugni* (1975, in più edizioni); *La chiave* (1972, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sala di Linguistica); *La chiave* (1973, in più edizioni: famiglia Di Nicola); *Lume di candela* (1972, in più edizioni: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sala di Linguistica); *Senza titolo* (1968); *Il buon ritiro* (1973); *Rosso di cadmio* (1973); *Manica a vento* (1974); *Ponte dei pugni* (1975); *La forcola* (1975, proprietà famiglia Tonelli); *La scala d'oro* (1975); *Senza titolo* (1970 ca., proprietà Lucio Marcotullio).

²² Vd. *Astratto* (1971-72, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Sala Riunioni); *Superficie 686* o *Superficie 676* (1971-72 ca., in più edizioni: proprietà BNL Gruppo BNP Paribas; proprietà Banca Popolare di Spoleto).

²³ Vd. *Altare* (1969); *Anelli in espansione* (collezione privata); *Grande Diaframma* (1970, sito presso la chiesa di San Luigi Gonzaga di Roma, distrutto causa incendio); *Bianco e nero* (collezione privata); *Canto del mare* (1958, collezione privata); *Croce* (1970); *Croce diaframma* (1971, Musei Vaticani); *Diaframma 1°A* (collezione privata); *Diaframma 2°* (collezione privata); *Grande croce* (1972, cattedrale di Anghiari); *Genesis, Grande diaframma* (1970, collezione privata); *Grande diaframma doppio*; *Grande spirale – diaframma* (1971, collezione privata); *Meandri* (1971, Archivio Accattino); *Misterium Fidei* (1967-68 ca., collezione privata); *Principio cosmico* (1972, collezione privata).

²⁴ Vd. *Arazzo nei toni del beige* (1971-72); *La Chimera* (1969); *La modella* (1980); *Numeri innamorati* (1971); *Piazza del Popolo notturna* (1970); *Storie di toreri* (1970).

²⁵ Vd. *Giochi sulla verticale* o *Il giocoliere* (1979, in più edizioni: proprietà Lucio Marcotullio).

²⁶ Vd. *Cavaliere doré* (2014); *Chimera in trono* (trattico, 2015); *Il pianto del mare* (2018, proprietà Coop. Cogecstre); *Soffitto decorato* (1997, commissione Lucio Marcotullio); *Testa di chimera*; *Tra il geometrico e l'organico* (1998, proprietà dell'artista).

²⁷ Vd. *Figura* (proprietà Lucio Marcotullio); *Figura e Pastore* (ante 1975); *Maternità* (1969 ca.); *Maternità* o *Famiglia* (ante 1975); *Vincitori e vinti* (ante 1975).

²⁸ Vd. *Volo* (1991, proprietà Brioni); *Volo* (1992, proprietà famiglia Di Nicola).

²⁹ Vd. *Les dés sont jetés* (1998 ca., proprietà M. Zanmatti Mazzanti).

³⁰ Vd. *Senza titolo* (1998 ca., proprietà M. Zanmatti Mazzanti).

³¹ *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012, pp. 30-31.

mecenati abruzzesi come Federica Coen e il citato Mario Pieroni³², Benedetta Spalletti³³, Lucio Marcotullio (l'ex CEO dell'azienda Brioni)³⁴; nelle raccolte delle pubbliche istituzioni come il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Penne (MAMeC)³⁵, la Biblioteca Nazionale Centrale³⁶ e il Museo MAXXI di Roma³⁷. Questi manufatti sono inoltre confluiti nelle *Corporate Collection* come quella dell'istituto di credito BNL Paribas di Pescara e Brioni³⁸: dal 2014 quest'ultima ha infatti rilevato l'arazzeria, dopo una chiusura durata circa quindici anni (dal 1998)³⁹.

Nella “quarta fase” di vita dell'A.P. sono stati coinvolti artisti come Stefano Arienti⁴⁰ e Carsten Höller⁴¹. L'artista tedesco ha commissionato la produzione di un arazzo di grande impatto visivo che rappresenta il laboratorio del biochimico Alexander Shulgin, l'inventore della droga psicotropa MDMA. Realizzata in una scala di grigi a tre colori, l'immagine è leggibile solo da lontano⁴² [Fig. 1.7.16].

La direzione artistica dei lavori prodotti nel corso dei primi dieci anni dalla riapertura dell'A.P. è stata condotta dalla curatrice Barbara Martusciello.

Attualmente l'*atelier* si è spostato dal palazzo settecentesco del centro storico di Penne – il Laboratorio dell'Oasi – a una delle sedi della Brioni presso Montebello di Bertone (Teramo), mentre la prima sede dell'A.P., ormai dismessa, era situata a vicolo dei Nobili di Penne. Ad oggi non esiste un archivio storico dell'A.P.: cartoni e disegni originali devono essere rimasti nelle mani delle famiglie Di Nicola e Tonelli.

A distanza di sessant'anni dalla fondazione dell'A.P., l'area vestina ha acquisito un *know-how* che ha portato alla nascita dell'Arazzeria Vestina 66, una piccola manifattura diretta da Maria Di Martino e Lina D'Addazio che ha sviluppato indipendentemente dalla “casa madre” un suo stile⁴³.

³² Vd. *supra*, alle note precedenti.

³³ *Sul filo dell'immagine* 2019 si fa riferimento alla proprietà di Benedetta Spalletti in relazione all'arazzo con i *Cipressi di Coturniano* ma lo stesso è accreditato come proprietà di Federica Coen in *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012: si tratta dello stesso esemplare, passato per eredità a Benedetta Spalletti. Ella è la figlia di Federica Coen e di Vittoriano Spalletti nonché nipote, per parte di padre, di Ettore Spalletti. Sua madre divenne titolare, assieme al cugino Mario Pieroni, del negozio di stoffe, tessuti e antiquariato, Coen&Pieroni, che, negli anni settanta, avviò la realizzazione di mobili e di arazzi di Giacomo Balla.

Artisti pescaresi come Ettore Spalletti e Piero Cascella progettarono dei manufatti perché fossero realizzati dall'A.P. ma non mai furono realizzati. A questo nome si aggiunge quello della nota artista Carla Accardi.

³⁴ Vd. *supra*, alle note precedenti.

³⁵ Nella collezione permanente del museo si trovano opere di Mario Costantini, Marco Appicciafuoco, Andrea Mastrovito, Gino Sabatini Odoardi e Matteo Nasini tessuti tra il 2015 e il 2016 (vd. *infra*, al capitolo II).

³⁶ Vd. *supra*, alle note precedenti.

³⁷ Vd. *infra*.

³⁸ Alle opere già citate alle note precedenti, si aggiunge *Senza titolo* dell'artista Diana Baylon (1970, proprietà Brioni) e *Volo* di Fernando Di Nicola.

³⁹ Saillard 2021.

⁴⁰ Vd. *Retina* (2018-19, proprietà Museo MAXXI Roma).

⁴¹ Vd. anche Alberto di Fabio, *Energie* (2016, in più edizioni: Coop. Cogecstre), *Paesaggi della mente* (2016, proprietà dell'artista); Andrea Mastrovito, *Senza titolo* (2017); Matteo Nasini, *Cascata* (2016, proprietà dell'artista), *Vulcano* (2016, proprietà dell'artista); Giuseppe Stampone, *Europe vs Europe* (2018, collezione privata); Marco Tirelli, *Senza titolo* (2017, collezione dell'artista); Costas Varostos, *Senza titolo* (2015); *Senza titolo* (2015, proprietà Fondazione Pescarabruzzo).

⁴² Vd. Saillard 2021, pp. 205-208, 224-225, 227.

⁴³ Vd. *Sul filo dell'immagine* 2019, p. 19.

1.7.1



1.7.2



1.7.3



1.7.4



1.7.5



1.7.6



Fig. 1.7.1 G. Balla, *Cipressi di Coturniano*, 1971-72, 231x156 cm, proprietà Spalletti.

Fig. 1.7.2 G. Balla, *Figura+ambiente*, 1970 ca., 195x135 cm, proprietà BNL Gruppo BNP Paribas.

Fig. 1.7.3 G. Balla, *Linee-forza del pugno di Boccioni*, 1971-72, 110x176 cm, proprietà Spalletti.

Fig. 1.7.4 G. Balla, *Linee-forza di mare*, 1971, 148x201 cm, proprietà Di Nicola.

Fig. 1.7.5 G. Balla, *Terracina*, 1972, 101x180cm, proprietà Tonelli.

Fig. 1.7.6 G. Balla, *Velocità di automobile*, proprietà Spalletti.



Fig. 1.7.7 Una delle edizioni dell'arazzo *Terracina* messa in produzione dall'A.P. finanziata dalla Coen&Pieroni per la *cover* di «Vogue Casa», 16, settembre-ottobre 1972. Foto di Ballo / Milano Fashion Library.



Fig. 1.7.8 Afro, *La chiave e Lume di candela*, 1972, 478,5x246 cm, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.



Fig. 1.7.10 G. Capogrossi, *Astratto*, 1971-72, 300x980 cm, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
Foto ArTibune.

1.7.9



1.7.11



1.7.12



1.7.13



1.7.14



1.7.15



Fig. 1.7.9 Afro, *Senza titolo*, 1970, 150x220 cm, proprietà Marcotullio.

Fig. 1.7.11 E. Accattino, *Croce diaframma a doppia faccia*, 1970, Musei Vaticani, collezione d'Arte Sacra Moderna.

Fig. 1.7.12 P. Conti, *Giochi sulla verticale*, 1979, 232x132 cm, proprietà Marcotullio.

Fig. 1.7.13 M. Costantini, *Pianto del mare*, 2018, 180x180 cm, Coop. Cogecstre.

Fig. 11.7.4 R. Brindisi, *Figura*, 1959x200 cm, proprietà Marcotullio.

Fig. 1.7.15 A. Paradiso, *Volo*, 1992, 203x148 cm, proprietà Di Nicola.



Fig. 1.7.16 C. Höller, *Senza titolo*, 2020, proprietà dell'artista. L'immagine è tratta da Saillard 2021, pp. 224-225 (fotografia di Collier Schoor). A seguire un dettaglio del retro dell'arazzo.



PARTE II

LA PATRIMONIALIZZAZIONE DELL'HERITAGE SARTORIALE D'ABRUZZO

Nota preliminare

Nel 1963 l'Ufficio Studi del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi di Venezia intraprese, per la prima volta, un progetto di mappatura dei musei e delle collezioni pubbliche di tessuti del mondo: questo lavoro di ricerca confluì in una guida internazionale redatta in tre lingue (italiano, francese e inglese), pubblicata nel 1970¹. Nella sezione dedicata all'Italia i musei furono ordinati per città ma, in riferimento all'Abruzzo e al Molise, non ne venne annoverato neanche uno².

Alla fine degli anni settanta le Soprintendenze regionali intrapresero una prima attività di ricognizione per tracciare un itinerario dei principali archivi d'impresa del territorio. Tuttavia, i risultati ottenuti furono piuttosto limitati e non risultarono archivi di aziende tessili abruzzesi. Fu così che, all'incirca quarant'anni dopo, nel 2010, questo progetto venne ripreso, ricompreso nell'iniziativa degli *Archivi della moda del Novecento*, esteso a qualsiasi tipo di collezione tessile e della moda, pubblica o privata. Ma esso raccolse più entusiasmo che il concreto impegno delle istituzioni e delle aziende a collaborare; dunque, i risultati di questo progetto si ridussero essenzialmente alla promozione di una serie di iniziative capeggiate da Brioni³.

Tuttora non esiste un elenco omnicomprendente delle collezioni, dei musei o degli archivi, pubblici e privati, riferibili al patrimonio tessile della regione. Al fine di presentare un quadro aggiornato sull'argomento in questione e con l'auspicio di colmare, almeno in parte, questa lacuna, il presente capitolo presenta il censimento dei musei e dei beni culturali d'Abruzzo più recente, condotto nel 2022 dall'Osservatorio Abruzzo che ha messo insieme le banche dati dei sistemi informativi dell'Istituto Nazionale di Statistica (ISTAT), dell'Istituto Centrale per il Restauro (CDR, vd. Carta del Rischio), del Sistema Informativo Territoriale Ambientale e Paesaggistico (SITAP), dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD, vd. SIGECweb)⁴. Dal confronto con i dati pubblicati in *open access* sulle piattaforme dell'Ufficio di Statistica della Regione Abruzzo⁵ e del Ministero della Cultura⁶, consultata nel 2024 ma con i dati aggiornati, nella maggior parte dei casi, al 2021, è stato possibile elaborare la tabella che segue [Tab. 2.0.1] da cui risultano 52 musei e istituti simili per la provincia dell'Aquila, 39 per Chieti, 38 per Teramo, 27 per Pescara⁷.

¹ *Guida internazionale ai musei* 1970.

² Vd. *Guida internazionale ai musei* 1970, pp. 96-122.

³ Vd. *infra*, al paragrafo III del presente capitolo.

⁴ L'immenso patrimonio culturale dell'Abruzzo, Openpolis, <<https://www.openpolis.it/limportanza-del-patrimonio-culturale-dellabruzzo/>> (Ultimo accesso 22/8/2024)

⁵ Report dei musei e degli istituti simili d'Abruzzo (ultima edizione 2017 su dati 2015), Ufficio di Statistica della Regione Abruzzo, <<https://statistica.regione.abruzzo.it/arce-tematiche/cultura-e-istruzione/cultura/2017-12-15-musei-e-istituti-simili>> (Ultimo accesso 23/8/2024)

⁶ Luoghi della cultura, ricerca per "Regione Abruzzo", Ministero della Cultura, <<https://cultura.gov.it/luoghi/cerca-luogo?regione=regione-abruzzo&tipo=tutte-le-tipologie>> (Ultimo accesso 23/8/2024)

⁷ Questa tabella include anche dei musei non citati in queste banche dati ma noti alla scrivente: ad esempio il Museo dell'Ottocento o l'Imago Museum di Pescara, entrambi di recente apertura (2021), oppure musei che hanno chiuso temporaneamente i battenti come il Museo di Picciano, fondato nel 1989. Questi ultimi sono stati contrassegnati con un asterisco.

Benché vi sia un margine di imprecisione (e.g. mancato aggiornamento dei siti, impossibilità di rintracciare alcune strutture), è comunque possibile stimare una ricchezza complessiva di circa 100.000 beni, tra opere, oggetti d'arte e reperti, raggruppati nei più di 150 musei elencati, ma anche beni architettonici, tra cui circa 900 chiese, oltre 1.500 tra case e palazzi storici, 156 cimiteri, nonché fontane, mura, ville⁸.

Le tipologie museali più diffuse sono i musei di archeologia (21,2%), d'arte (17,6%), di etnografia e antropologia (16,5%)⁹ [**Tav. 2.0.1**].

Afferiscono al *network* della Direzione Regionale Musei Abruzzo (ex Polo Museale Abruzzo) 7 musei: il Museo archeologico nazionale di Campi, il Castello Piccolomini – Collezione Torlonia e Museo d'Arte Sacra della Marsica di Celano, il MUSE' – Nuovo museo Paludi di Celano – Centro di restauro di Celano, il Museo archeologico nazionale “La Civitella” di Chieti, il Museo archeologico nazionale d'Abruzzo – Villa Frigerj di Chieti, il MUNDA – Museo nazionale d'Abruzzo dell'Aquila, il Museo casa natale di Gabriele d'Annunzio di Pescara¹⁰.

Da tale mappatura è scaturita la ricerca dei manufatti, quindi degli oggetti-documenti di cui si è dato conto nella parte prima della tesi, di norma raccolti all'interno di quattro macro-tipologie di spazio-contenitore: 1) i musei d'arte sacra (diocesani); 2) i musei demo-etno-antropologici (di qui in avanti DEA, per brevità); 3) le case-museo; 4) i musei d'arte.

Alla prima tipologia sono per lo più riconducibili parati religiosi, perciò l'analisi di questi luoghi, con annesse collezioni, è stata esclusa dalla presente trattazione¹¹; nei musei DEA hanno trovato spazio i costumi popolari, i corredi nuziali ricamati, i tappeti eseguiti manualmente al telaio espressivi dell'operosità delle citate I.F.I.; nelle case-museo, come nei musei d'arte, hanno trovato posto i guardaroba dei protagonisti delle famiglie facoltose d'Abruzzo, inclusi quelli delle donne e degli uomini della fortunata stagione del *Cenacolo michettiano*; nei musei d'arte contemporanea, infine, sono confluiti arazzi e creazioni tipiche della *Fiber Art*¹².

Se è vero che i musei sono strumenti di lettura della storia (della cultura, dell'arte, della moda, sociale e così via), quelli abruzzesi certamente offrono un compendio piuttosto esaustivo, perfino ridondante, dei costumi regionali; al contrario, manca del tutto uno spazio deputato alla conservazione dell'abito contemporaneo, assenza, questa che si riflette nella mancanza di un *racconto* sulla moda contemporanea abruzzese.

La ricerca dei luoghi di interesse nei quali i manufatti contemporanei potrebbero aver trovato collocazione è quindi proseguita negli archivi delle aziende storiche come Brioni, a cui è dedicato specifico approfondimento. Si tratta in molti casi, infatti, di un patrimonio solo *sommerso* nei depositi dei privati o, nella peggiore delle ipotesi, *disperso*. Al fine di individuare questi luoghi, sono state interrogate le banche dati delle associazioni di categoria come il Sistema Moda della Confindustria Abruzzo Medio Adriatico (ex Confindustria Chieti-Pescara), da cui sono stati estratti solo i nomi delle ditte più rilevanti e di maggiori dimensioni¹³. I dati sono stati successivamente comparati con

⁸ Openpolis, cit.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Direzione Generale Musei Abruzzo” (ex Polo Museale Abruzzo), <<https://museiabruzzo.cultura.gov.it/?cn-reload=1>> (Ultimo accesso 23/8/2024).

¹¹ Nelle collezioni dei musei diocesani sono spesso conservati anche gioielli donati *ex voto* dai fedeli e abiti civili appartenuti alle nobildonne, poi donate per la vestizione delle statue. Come si è detto, l'analisi di questi manufatti è esclusa dalla tesi.

¹² Vd. *infra*, ai paragrafi successivi.

¹³ Confindustria Abruzzo Medio Adriatico delle province di Chieti, Pescara e Teramo, Sistema moda, <<https://www.confindustriaabruzzoma.it/imprese/tutte-le-imprese/88-sistema-moda-italia>> (Ultimo accesso 14/10/2024).

i nomi emersi dallo spoglio della letteratura d'ambito. Sulla base di quanto raccolto, è stato possibile stilare un elenco di massima di circa venti imprese più longeve (tra ditte produttrici di tessuto, di minuterie, di confezione etc.) quindi di almeno altrettanti potenziali archivi storici¹⁴ [**Tab. 2.0.2**].

¹⁴ A garanzia del segreto statistico, l'Istat non ha condiviso con la scrivente un elenco delle imprese storiche abruzzesi; inoltre non si è rivelato praticabile esaminare gli elenchi delle imprese conservati negli archivi storici delle Camere di Commercio regionali, data la loro mole e lo stato di conservazione. Purtroppo tali elenchi, che non sono ordinati per categoria merceologica ma secondo la data di apertura, non sono stati mai digitalizzati: il sistema informatico delle Camere di Commercio riporta solamente i dati delle aziende fondate in tempi recenti, di fatto non oggetto di questa trattazione.

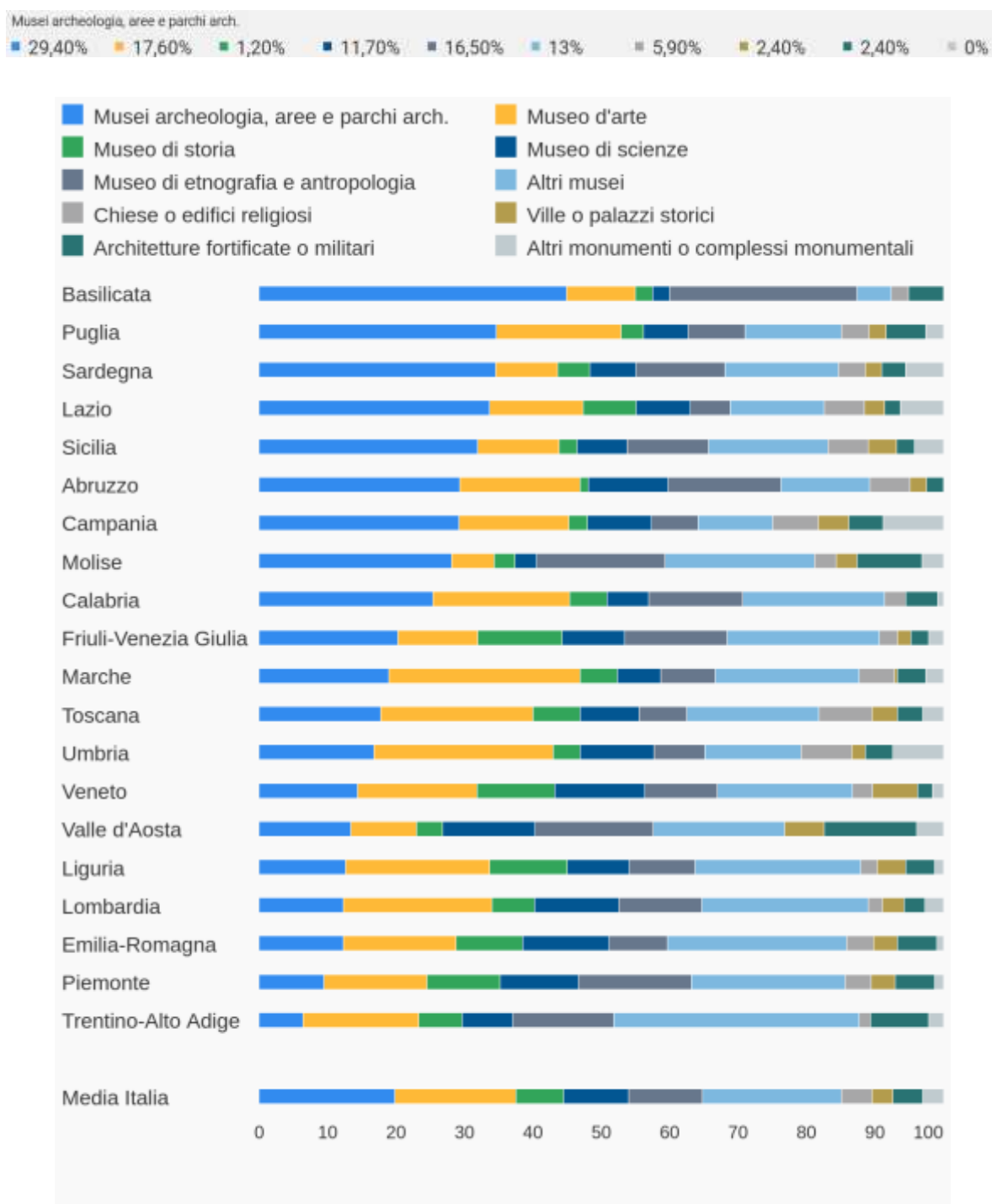
Tab. 2.0.1 Elenco dei musei d'Abruzzo.

PROVINCIA DELL'AQUILA		
	COMUNE	DENOMINAZIONE
1	Alfedena	Museo civico aufidenate "Antonio De Nino"
2	Ateleta	Museo della civiltà contadina "Francesco Le Donne"
3	Avezzano	L'aia dei musei – Le parole della pietra (Museo lapidario marsicano)
4	Avezzano	Rocca Orsini – Pinacoteca d'arte moderna
5	Avezzano	Centro Documentazione Civiltà contadina e pastorale* (*= chiuso)
6	Bisegna	Museo del capriolo
7	Castel del Monte	Museo civico etnografico di Castel del Monte
8	Castel di Sangro	Museo civico aufidenate
9	Castel di Sangro	Casa del Leone – Pinacoteca Patiniana
10	Castelvecchio Subequo	Museo d'arte sacra
11	Celano	Castello Piccolomini – Collezione Torlonia e Museo d'arte sacra della Marsica
12	Celano	MUSE' Nuovo museo "Le paludi" di Celano – Centro di restauro
13	Cerchio	Museo civico di Cerchio
14	Civita d'Antino	Museo Antinum
15	Civita d'Antino	Museo del lupo appenninico
16	Civitella Roveto	Museo pinacoteca "Enrico Mattei"
17	Cocullo	Museo civico etnografico delle tradizioni popolari "Alfonso Maria Di Nola"
18	Collelongo	Museo della civiltà contadina e del lavoro
19	Corfinio	Museo civico archeologico "Antonio De Nino"
20	Fontecchio	Museo della cultura della memoria di Fontecchio
21	L'Aquila	MUNDA Museo nazionale d'Abruzzo
22	L'Aquila	MUSPAC Museo sperimentale d'arte contemporanea
23	L'Aquila	MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo – sede L'Aquila
24	Morino	Ecomuseo della riserva naturale Zompo Lo Schioppo
25	Ocre	Museo civico di Ocre
26	Opi	Museo del camoscio
27	Pescasseroli	Raccolte del Centro Studi ecologici appenninici
28	Pescina	Casa museo "Giulio Mazzarino"
29	Pescina	Centro studi "Ignazio Silone"
30	Pescocostanzo	Museo del merletto a tombolo – Palazzo Fanzago
31	Pescocostanzo	Museo delle origini
32	Pratola Peligna	Museo civico della civiltà contadina
33	Rivisondoli	Museo civico parrocchiale dell'arte presepiale
34	Rocca Pia	Museo civico di documentazione storico-ambientale
35	S. Benedetto in Perillis	Museo cultura materiale
36	S. Demetrio dei Vestini	Museo di speleologia "V. Rivera" e Grotte di Stiffe
37	Scanno	Museo della lana*
38	Scanno	Auditorium delle anime sante
39	Scontrone	Centro museale di documentazione e ricerca scientifica paleontologica
40	Scontrone	MIDA Museo internazionale della donna nell'arte
41	Scontrone	Museo della montagna
42	Sulmona	Museo civico SS Annunziata
43	Sulmona	Museo dell'arte e della tecnologia confettiera
44	Sulmona	Museo delle tecniche fotografiche
45	Sulmona	Museo ambientale di storia naturale
46	Sulmona	Museo in situ "Sala di Bacco e Arianna"
47	Sulmona	Polo museale civico diocesano – Museo diocesano e pinacoteca civica
48	Tagliacozzo	Museo orientale e santuario di Santa Maria dell'Oriente
49	Villalago	Museo delle tradizioni del lavoro*
50	Villavallelonga	Centro Orso
51	Villetta Barrea	Museo della transumanza
52	Villetta Barrea	Mostra permanente "Futuro remoto"

PROVINCIA DI CHIETI		
1	Bomba	Museo etnografico – Associazione Amuset
2	Borrello	Museo civico Memorie d'arte contadina
3	Canosa Sannita	Museo della guerra per la pace – Palazzo Martucci
4	Casalincontrada	Centro di documentazione permanente sulle case di terra cruda
5	Castiglione Messer Marino	Museo delle tradizioni familiari*
6	Chieti	Museo archeologico nazionale d'Abruzzo – Villa Frigerj
7	Chieti	Museo archeologico “La Civitella”
8	Chieti	Museo d'arte “Costantino Barbella”
9	Chieti	Museo universitario d'Abruzzo – Museo di storia delle scienze biomediche
10	Crecchio	Museo dell'Abruzzo bizantino ed alto medioevale – Castello Ducale
11	Fara San Martino	Museo naturalistico archeologico di Fara San Martino
12	Francavilla al mare	MUMI Fondazione e Museo Michetti
13	Gessopalena	Museo del gesso
14	Guardagrele	Museo del Duomo
15	Guardagrele	Museo archeologico
16	Guardagrele	Museo archeologico “Filippo Ferrari”
17	Guardagrele	Museo del costume e delle tradizioni della nostra gente
18	Guardagrele	Musei del Parco Nazionale della Maiella
19	Lama dei Peligni	Museo naturalistico archeologico “Maurizio Locati”
20	Lanciano	Museo diocesano di Lanciano-Ortona
21	Lanciano	Polo museale Santo Spirito – Civico museo archeologico
22	Lanciano	Centro documentazione museale San Nicola
23	Monteodorisio	Museo per l'economia tra Antichità e Rinascimento
24	Ortona	Museo della battaglia
25	Ortona	Museo musicale d'Abruzzo – Archivio Francesco Paolo Tosti
26	Ortona	Museo diocesano
27	Ortona	Palazzo Farnese – Museo civico d'arte contemporanea
28	Ortona	Pinacoteca Cascella – Museo civico d'arte contemporanea
29	Paglieta	Museo etnografico
30	Palena	Museo geopalentologico Alto Aventino
31	Palena	MOM Museo dell'orso marsicano
32	Palmoli	Museo dell'arte contadina – Museo dei castelli abbandonati
33	Rapino	Pinacoteca e centro di documentazione della ceramica
34	Roccamontepiano	Museo laboratorio “Giuseppe Lisio”
35	San Giovanni Teatino	Museo scienze naturali
36	San Salvo	Museo civico Porta della terra e Parco archeologico del Quadrilatero
37	S. Eusanio del Sangro	Museo Palazzo de Titta
38	Torrevicchia teatina	Museo etnografico (Museo dell'Abbigliamento e delle Tessiture Tradizionali d'Abruzzo)
39	Vasto	Musei civici – Palazzo d'Avalos
PROVINCIA DI PESCARA		
1	Caramanico Terme	Museo naturalistico archeologico “Paolo Barrasso”
2	Città Sant'Angelo	Museo civico “Luigi Chiavetta”
3	Città Sant'Angelo	Museo laboratorio d'arte contemporanea (ex manifattura tabacchi)
4	Loreto Aprutino	Museo “G. Acerbo” delle ceramiche di Castelli
5	Loreto Aprutino	Museo civico civiltà contadina
6	Loreto Aprutino	Museo dell'olio
7	Loreto Aprutino	Antiquarium “Casamarte”
8	Montesilvano	Museo del treno
9	Nocciano	Museo e archivio degli artisti abruzzesi contemporanei
10	Penne	Museo archeologico civico-diocesano “G.B Leopardi”
11	Penne	Museo naturalistico “Nicola De Leone”
12	Penne	Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Penne (MAMeC)
13	Pescara	Museo casa natale di Gabriele D'Annunzio

14	Pescara	Museo civico "Basilio Cascella"
15	Pescara	Museo d'arte moderna Vittoria Colonna
16	Pescara	Museo delle Genti d'Abruzzo
17	Pescara	Museo Villa Urania – Antiche maioliche di Castelli
18	Pescara	Museo meraviglie marine – ex Museo ittico
19	Pescara	Fondazione Museo Paparella Treccia Devlet
20	Pescara	Museo dell'Ottocento – Fondazione Di Persio-Pallotta
21	Pescara	Imago Museum
22	Pescara	Mediamuseum
23	Pescara	CLAP Museo del fumetto
24	Picciano	Museo delle tradizioni ed arti contadine
25	Sant'Eufemia a Maiella	Museo etnografico "Marcello Maria de Giovanni"
26	Tocco da Casauria	Casa Michetti
27	Torre de'Passeri	Pinacoteca dantesca "F. Bellonzi"
PROVINCIA DI TERAMO		
1	Atri	Museo capitolare
2	Atri	Museo civico etnografico
3	Atri	Civico museo didattico degli strumenti musicali, medievali e rinascimentali
4	Atri	Museo archeologico civico "De Albentis – Tascini – De Galitis"
5	Campoli	Museo archeologico nazionale di Campoli
6	Castelbasso	Fondazione Malvina Menegaz
7	Castelli	Museo delle ceramiche di Castelli
8	Castelli	Raccolta internazionale di ceramica d'arte contemporanea
9	Cerqueto – Montorio al Vomano	Museo del Folklore e delle tradizioni popolari
10	Civitella del Tronto	Fortezza e museo delle armi e mappe antiche
11	Controguerra	Museo della civiltà contadina in Val Vibrata
12	Giulianova	Casa-museo "Gaetano Braga"
13	Giulianova	Fondazione Museo d'arte dello splendore
14	Giulianova	Gipsoteca civica "Raffaello Pagliaccetti"
15	Giulianova	Museo archeologico Il bianco
16	Giulianova	Museo civico archeologico Torrione "La Rocca"
17	Giulianova	Museo Cappella De' Bartolomei
18	Giulianova	Casa museo "Vincenzo Cermignani"
19	Giulianova	Pinacoteca civica "V. Bindi"
20	Isola del Gran Sasso	Museo Stauros di arte sacra contemporanea
21	Martinsicuro	Museo delle armi antiche – Centro ricerche storiografiche
22	Martinsicuro	Museo civico ed antiquarium
23	Morro d'Oro	Museo delle arti e civiltà contadine
24	Mosciano Sant'Angelo	Museo di scienze naturali
25	Nereto	Museo delle tradizioni venatorie
26	Notaresco	Museo archeologico
27	Notaresco	Museo territoriale dell'Alto Abruzzo – Antiquarium
28	Pineto	Centro Agathé Casa Museo Mario Dell'Agata- arte, scienza, religioni per la Pace e l'Ambiente
29	Roseto degli Abruzzi	Civica raccolta d'arte
30	Roseto degli Abruzzi	Museo civico della cultura materiale
31	Teramo	Museo civico archeologico "Francesco Savini"
32	Teramo	Museo etnografico teramano
33	Teramo	Museo di Collurania
34	Teramo	Pinacoteca civica
35	Torano Nuovo	Museo di arte sacra
36	Torricella Sicura	Museo e presepe etnografico delle Genti della Laga
37	Tortoreto	Museo della cultura marinara
38	Tossicia	Museo delle tradizioni artigiane

Tav. 2.0.1 Percentuale di musei o istituti simili per tipo di esposizione (2020). Per l'Abruzzo:



Fonte: elaborazione Openpolis per Osservatorio Abruzzo su dati Istat (ultimo aggiornamento: giovedì 17 Febbraio 2022)

Tab. 2.0.2 Elenco delle imprese “storiche” della moda d’Abruzzo.

	PROV	COMUNE	DENOMINAZIONE AZIENDA	PERIODO DI ATTIVITÀ
1	AQ	L'Aquila	Cotonificio A. Tobler & C.	1908-1914
2	AQ	L'Aquila	SLA Società Lanificio Abruzzese (ex Tobler)	1914-1915 [?]
3	AQ	L'Aquila	Società Seta Artificiale	1925-1928
4	CH	Chieti Scalo	IAC Industria Adriatica Confezioni SpA (ex Adriatica Confezioni, già Marvin Gelber)	1961-2013
5	CH	Chieti Scalo	SIAC Fashion srl (ex IAC Spa) con i marchi: - Alan Devis - Rodrigo - Montaliani - Piacemolto	2013-presente
6	CH	Chieti Scalo	Sixty Group SpA con i marchi: - Energie - Killah - Miss Sixty - Murphy e Nye - RefrigiWear - Roberta di Camerino	1991-2016
7	CH	Chieti Scalo	Dyloan Bond Factory	1987-presente
8	CH	Fara S. Martino	Lanificio Comm. Gilberto Cipolla & Figlio	1870-1983
9	CH	Gissi	Golden Lady	1990-2011
10	CH	Lanciano	Cotonificio calzificio Torrieri	1924-1945 ca.
11	CH	Lanciano	Lanificio f.lli Bianco	1974-presente
12	CH	S. Giovanni Teatino	Confezioni Mario De Cecco Spa (abbigliamento da lavoro)	1964-presente
13	CH	S. Giovanni Teatino	Ferrante	2000 [?]-presente
14	CH	Taranta Peligna	Lanificio Vincenzo Merlino	1870-presente
15	PE	Pescara	Monti Confezioni SpA (ex Società Monti srl)	1950-1994
16	PE	Pescara	Società Colorificio Italiano Bleu Oltremare	1924-1960 ca.
17	PE	Penne	Brioni Roman Style SpA	1959-presente
18	TE	S. Egidio alla Val Vibrata	Maglificio Gran Sasso SpA	1952-presente
19	TE	S. Egidio alla Val Vibrata	Maglificio Matisse srl	1989-presente
20	TE	Cellino Attanasio	ITV Industria Tessile Val Vomano srl (ex Tessitura Vicentina)	1972-2017
21	TE	Nereto	Wash Italia Spa	1987-presente
[Molise]				
/	IS	Pettoranello di Molise	Ittierre Spa	1982-2009

2.1 I musei “dell’abruzzesità”: musei demoetnoantropologici e il Museo delle Genti d’Abruzzo

Abruzzo, forte e gentile si è affermato nel tempo come il luogo comune che meglio racchiuderebbe la quintessenza dell’identità regionale¹: uno stereotipo, forse, che efficacemente evidenzia le spigolature di una terra dagli abitanti *forti* eppure *gentili* dove «in mezz’ora si arriva dalla montagna al mare²» e dove i pastori dalle mani ruvide convivono con i *sartori* dalle mani di fata.

La mitopoiesi dell’«abruzzesità³» ha tratto la sua origine dalla letteratura romantica, dalle memorie raccolte dai viaggiatori stranieri nei loro diari quando, incuranti dei briganti, si avventurarono all’esplorazione dei paesi dell’entroterra montano. Da queste memorie scaturì un ritratto dell’Abruzzo incontaminato, *magico*, dove le tradizioni, i *costumi*, resistevano alla prova del tempo per via del suo presunto isolamento. Alcuni studiosi hanno già segnalato come questo isolamento abbia certamente una base di realtà, considerata l’assenza di collegamenti ferroviari e lo stato impervio delle strade sino alla prima metà del secolo XX, tuttavia, il fatto che un numero di viaggiatori, per quanto esiguo, sia riuscito a penetrare l’Appennino dimostra che l’isolamento fu tanto reale quanto vagheggiato⁴. Questa *visione* dell’Abruzzo, prodotta dall’occhio straniero, venne recuperata nell’*immaginario* decadente della *Terra vergine* dannunziana⁵, degli *storpi* michettiani⁶ e più tardi nell’immagine di *Fontamara*, *amara* come la vita dei «cafoni» descritti da Ignazio Silone⁷, al fine di cementare l’identità degli *Abruzzi*, al plurale, come allora si diceva⁸. Non diversamente da quanto accadeva nel macro-contesto del costituendo Regno d’Italia, anche nel micro-contesto delle regioni bisognava creare un’identità collettiva che mettesse in accordo le differenze tra le tre provincie di Chieti, l’Aquila, Teramo e il Molise.

È con queste premesse che gli uomini illustri d’Abruzzo hanno rivalutato le *arti rustiche* per il loro potenziale identitario, facendosi promotori di fiere e mostre a tema a cui presero parte anche i reali⁹. Il ruolo degli studiosi delle tradizioni popolari fu fondamentale in questa generale *riscoperta* del patrimonio rurale, contadino: in particolare si distinse l’etnologo Lamberto Loria, promotore della prima campagna nazionale di raccolta dei manufatti e dei costumi tradizionali regionali. Dall’impegno di Loria scaturì, *in primis*, l’apertura del Museo di etnografia italiana di Firenze, sorto per «far meglio conoscere l’Italia agli italiani¹⁰» nel 1906; *in secundis*, la *Mostra di etnografia italiana* inaugurata a celebrazione del cinquantennio dell’Unità, nel 1911, a Roma. Accortosi, infatti, delle lacune esistenti nel museo fiorentino – l’Abruzzo era per l’appunto uno dei territori non rappresentati – Loria incaricò dei collaboratori per ogni regione, dei «raccolgitori¹¹», affinché documentassero fotograficamente e poi raccogliessero nuovi costumi, prodotti artistici e artigianali da esporre nel 1911 unitamente ai beni del suddetto museo¹². Filippo Cercone, Mario Chini, Giuseppe Colella, Gennaro

¹ Cfr. Levi 1882.

² Questo è un altro luogo comune sull’Abruzzo, enfatizzato soprattutto nel comparto turistico per ragioni promozionali.

³ Cfr. Felice 2000b, in part. p. 1102.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. D’Annunzio 1882.

⁶ Cfr. F.P. Michetti, *Gli storpi*, 1900, tempera su tela, 380x970 cm, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

⁷ Cfr. Silone 1933.

⁸ Durante l’età moderna, per secoli, ha prevalso la denominazione al plurale, mantenutasi anche dopo l’unificazione nazionale. Fino al 1963 «Abruzzi e Molise» costituivano un’unica regione. Recente è la proposta referendaria, capeggiata dall’ex questore Gian Carlo Pozzo, di riannettere il Molise all’Abruzzo (marzo 2024).

⁹ Vd. *supra*, al capitolo I.

¹⁰ Tentori 1959, p. 168.

¹¹ Loria 1912, p. 12.

¹² Sul ruolo della fotografia per la preparazione della mostra, vd. Silvestrini 1986 e soprattutto Ghezzi 2022.

Finamore, Athos Mainardi, Raimondo Zamponi, collezionarono circa 1.900 oggetti d'Abruzzo¹³. Utensili da lavoro, pizzi e merletti aquilani, tappeti pescolani, gioielli e abiti tradizionali furono dunque mostrati al pubblico, divisi tra il Palazzo delle Collezioni Etnografiche e il Palazzo delle Maschere e dei Costumi¹⁴.

Nel primo palazzo il materiale espositivo venne sistemato entro teche e vetrine, secondo un ordinamento tipologico e geografico (oreficeria, lavori dei pastori, tessuti e merletti, etc.)¹⁵; nel secondo, invece, i costumi e le maschere delle varie regioni furono montati su dei manichini di legno, intagliati dallo scultore fiorentino Aristide Aloisi su scenografie elaborate dai pittori Galileo Chini e Giovanni Costantini, in modo da ricreare dei *tableaux vivants*¹⁶. A curarne l'allestimento fu Alessandro Roccavilla, già prezioso *raccoglitore* incaricato da Loria¹⁷; mentre a progettare l'intero complesso architettonico fu l'architetto Marcello Piacentini¹⁸. La mostra proseguiva infine con dei piccoli fabbricati etnografici¹⁹.

Del resto il 1911 fu l'anno del grande giubileo laico, la festa con cui si volevano celebrare i progressi fatti dalla nazione negli ultimi cinquant'anni attraverso l'Esposizione Universale "diffusa" tra le "tre capitali" Roma, Torino e Firenze: Roma avrebbe dovuto rappresentare l'anima della nazione, perciò gli eventi espositivi furono incentrati sull'etnografia, sulle regioni e sull'arte (vd. Mostra etnografica e Regionale di Piazza d'Armi; Mostra di Belle Arti di Valle Giulia); Torino avrebbe dovuto rappresentare il lavoro, l'industria e, con essa, le arti applicate (vd. Palazzo della Moda, debitore del Pavillon de la mode dell'Esposizione Universale parigina del 1900, allestito da Giorgio Ceragioli, Giovanni Giani e Oreste Pizzo con ambientazioni fastose e manichini di cera vestiti a formare dei quadri viventi²⁰); in un secondo momento venne aggiunta la città di Firenze che avrebbe dovuto rappresentare la bellezza del ritratto²¹.

Alla luce di tale ricerca mirata alla *nationbuilding*, si capisce perché le istituzioni accolsero favorevolmente l'iniziativa di Loria, caldeggiando l'apertura di un museo nazionale entro cui trasferire il patrimonio fiorentino assieme al nuovo; tuttavia, a causa della scomparsa dell'etnologo avvenuta nel 1913 e a causa della guerra incipiente, ne ritardarono la realizzazione. L'intero patrimonio, composto da circa 30.000 oggetti, fu quindi portato a villa d'Este a Tivoli.

Nel ventennio l'interesse per le tradizioni popolari proseguì – il decreto istitutivo per riprendere in mano il progetto di Loria venne emanato nel 1923²² – quindi vennero riportati in vita usi e costumi antichi allo scopo di fascistizzarli, ma la campagna di raccolta dei manufatti abruzzesi da far confluire nel museo nazionale si arrestò: in un articolo datato al 1959 all'indomani dell'apertura avvenuta nel 1956, il direttore Tullio Tentori segnalava come non vi fossero state variazioni significative nel numero dei manufatti collezionati dal 1911, se si escludono gli oggetti donati dalla disegnatrice Emma Calderini, dalla baronessa Casamarti di Campocatino e dagli eredi di Gennaro Finamore,

¹³ Loria 1912, p. 14, p. 16. Cfr. Tentori 1959, p. 169, p. 181.

¹⁴ Cfr. *Mostra di Etnografia* 1911, in part. pp. 31-46, p. 68, pp. 150-152. Cfr. Baldasseroni 1911, in part. p. 314, 317-318.

¹⁵ *Mostra di Etnografia* 1911, p. 7.

¹⁶ Ivi, p. 152, si veda ad esempio la fotografia con *Gli zampognari al Santuario di Canneto*.

¹⁷ Ivi, p. 129; Loria 1912, in part. p. 14: «Se per ogni regione d'Italia avessi avuto un Roccavilla, l'Esposizione di Roma avrebbe assunto un'importanza maggiore».

¹⁸ Vd. Angelini 1911, in part. p. 410.

¹⁹ *Mostra di Etnografia* 1911, pp. 154-159.

²⁰ Vd. De Luca 1911, in part. pp. 276-279.

²¹ Cfr. *Le Esposizioni del 1911* 1911.

²² Vd. R. D. 10 settembre 1923 n. 2111.

oltre che da Paolo Toschi, curatore dell'allestimento del novello Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari²³.

Gran parte di questi beni tuttora arricchisce la collezione museale, testimoniando il più importante fenomeno di *dispersione* delle *arti rustiche* abruzzesi, sottratte dal loro contesto originario²⁴ [Fig. 2.1.1]. Dagli anni sessanta, con la *deindustrializzazione*, la società abruzzese e meridionale cambiò profondamente, passando da una società rurale a una operaia e moderna²⁵. Il dispositivo museale assunse il compito di salvaguardare la memoria collettiva, seguendo la missione già intrapresa dagli antropologi. Questo interesse si fece più evidente quando la società contadina si estinse del tutto, negli anni settanta, e vennero promosse numerose iniziative per recuperare le *arti rustiche*, nel contesto delle «museografie locali»²⁶. Fu «nell'epoca d'oro della museografia demoetnoantropologica italiana (corrispondente all'ultimo trentennio del Novecento)²⁷» che si moltiplicarono le aperture di musei dedicati alle cosiddette tradizioni popolari. Questi musei, talvolta denominati musei etnografici, musei della(e) civiltà (contadina) o musei degli usi e costumi, possono essere riuniti nell'etichetta di musei DEA²⁸.

Essi costituiscono, per numero, la prima tipologia dei musei italiani²⁹ e il 16,5% dei musei abruzzesi³⁰. In questa tipologia possiamo ricomprendere, in ordine di apertura:

- 1964 Museo del folklore e delle tradizioni popolari di Cerqueto di Fano Adriatico
- 1967 Museo della pastorizia di Lucoli
- 1973 il Museo delle tradizioni popolari abruzzesi di Pescara (il quale si fuse con la Mostra archeologica didattica permanente diventando il Museo delle Genti d'Abruzzo nel 1982)
- 1977 Centro Documentazione civiltà contadina e pastorale di Avezzano
- 1978 Museo dell'arte contadina – Museo dei castelli abbandonati di Palmoli
- 1980 ca. Museo del costume e delle tradizioni della nostra gente di Guardiagrele
- 1982 Museo della civiltà contadina in Val Vibrata di Controguerra
Museo delle Genti d'Abruzzo
- 1983 Museo civico etnografico di Atri
Museo delle arti e civiltà contadine di Morro d'Oro

²³ Vd. Tentori 1959.

Nel 1936 il problema della sede non era ancora stato risolto e gli oggetti erano ancora giacenti entro delle casse a villa d'Este. La soluzione sembrò apparire nel quadro dell'Esposizione Universale che si sarebbe tenuta a Roma nel 1942: in essa sarebbe stata inclusa una mostra sulle tradizioni popolari che si sarebbe dovuta trasformare nel Museo etnografico in cui sistemare, in maniera definitiva, la collezione Loria. Il problema annoso del Museo Nazionale di Etnografia Italiana pareva di prossima soluzione, tuttavia, gli eventi bellici ne ritardarono l'ultimazione. Inoltre, a causa dei bombardamenti, la collezione subì gravi danneggiamenti.

Sulla storia del museo e della collezione Loria, vd. Massari 2004.

²⁴ A titolo meramente esemplificativo, basti consultare il catalogo della mostra *Costumi diversi* 1994 per avere contezza degli abiti raccolti da R. Zamponi nel 1910, poi confluiti nella raccolta del museo dell'Eur.

²⁵ Vd. *supra*, al capitolo I.

²⁶ Severini 2000, p. 13.

²⁷ Lattanzi – Padiglione – D'Aureli 2015, p. 154.

²⁸ L'espressione *beni demoetnoantropologici*, coniata da Cirese 1991, è entrata a far parte del lessico sia giuridico (ex art. 148, comma 1 del D.Lgs. 112/1998) che accademico (vd. S.S.D. M-DEA/01). Benché non esista una definizione univoca, i musei DEA sono gli istituti che conservano e valorizzano i beni DEA: oggetti di uso quotidiano che testimoniano diversi aspetti della vita di un popolo, come le relazioni sociali, le tradizioni, le leggi, le credenze religiose e i modi di produzione e consumo (vd. Broccolini 2015; Tucci 2015).

Cfr. A. Desvallées *ad vocem* Museum (Civilisation); F. Van Geert *ad vocem* Museum of (Social and Cultural) Anthropology; M. Waltz *ad vocem* Museum of Folklife [questi musei sono rappresentati nell'ICOM dall'International Committee for Museums of Ethnography (ICME)]; F. Van Geert *ad vocem* Museum of World Cultures, in *ICOM Dictionary of Museology* 2023, p. 338; p. 371; p. 372; p. 373.

²⁹ Dato SIMBDEA-Società Italiana per la Museografia e i Beni DemoEtnoAntropologici: <<http://www.simbdea.it/>> (Ultimo accesso 12/9/2024).

³⁰ Dato Openpolis (vd. Tav. 1 del presente capitolo).

- 1984 Museo della civiltà contadina “Francesco Le Donne” di Ateleta
- 1986 Museo civico etnografico di Cerchio
Museo delle tradizioni artigiane di Tossicia
- 1987 Museo delle origini di Pescocostanzo
- 1989 il Museo delle tradizioni ed arti contadine di Picciano «il più grande d'Europa tra i musei di ispirazione etnologica³¹» dove si trova il citato quaderno di appunti di Adelina Quintiliani³²
- 1990 Centro espositivo cultura materiale di Castel del Monte
Museo etnografico di Bomba
Museo civico civiltà contadina di Loreto Aprutino
Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo (1990 ca.)
- 1993 Museo cultura materiale di S. Benedetto in Perillis
- 1995 Museo civico della civiltà contadina di Pratola Peligna
- 1996 Museo della lana di Scanno
- 1997 Museo civico etnografico delle tradizioni popolari “Alfonso Maria Di Nola” di Cocullo
Centro Documentazione su case di terra cruda di Casalinocontrada
Museo civico Memorie d'arte contadina di Borrello
- 1998 Museo della transumanza e la Mostra permanente “Futuro remoto” di Villetta Barrea
Museo della cultura marinara di Tortoreto
Museo etnografico di Paglieta
- 1999 Museo della civiltà contadina e del lavoro di Colledara
Museo etnografico “Marcello Maria de Giovanni” di Sant'Eufemia a Maiella
- 2000 Museo delle tradizioni familiari di Castiglione Messer Marino
- 2021 Museo dell'abbigliamento e delle tessiture tradizionali d'Abruzzo di Torrevecchia Teatina
- ? Museo del costume popolare abruzzese-molisano e della transumanza di Sulmona
Museo civico della cultura materiale di Roseto degli Abruzzi
Museo etnografico di Teramo
Museo e presepe etnografico delle Genti della Laga di Torricella Sicura
Museo delle tradizioni del lavoro di Villalago (oggi chiuso)

Fra essi colpiscono, quantomeno per la scelta originale dei nomi, il Museo del *merletto* a tombolo di Pescocostanzo e il Museo della *lana* di Scanno: essi infatti sono dedicati a una minuteria specifica (il merletto) e a un tessuto (la lana), considerati caratteristici della regione.

Il primo fu aperto negli anni novanta presso Palazzo Fanzago, nel centro del paese, assieme a una scuola: l'idea era, infatti, di preservare una tradizione per formare le nuove generazioni. Il museo avrebbe ospitato merletti, pizzi e corredi ecclesiastici provenienti dalle famiglie pescolane ma anche utensili, antichi libri di modelli e fotografie d'epoca per illustrare la storia e le fasi di lavorazione del tombolo; la scuola avrebbe utilizzato tale patrimonio come repertorio ideale sul quale gli studenti potevano ispirarsi, al fine di dare continuità alla tradizione. La *mission* del museo – salvaguardare la tradizione, come ripetuto nelle varie *brochure* distribuite all'ingresso – non è mutata nel tempo e, ancora oggi, la scuola offre dei corsi rivolti sia ai giovani che agli adulti.

Le collezioni sono organizzate su due piani: al primo si trova una sala conferenze che viene talora adibita a spazio espositivo per ospitare mostre temporanee dedicate all'artigianato artistico; sulle pareti, al momento delle visite della scrivente (agosto e novembre 2024), sono appesi alla parete vari tappeti della scuola di Italo Picini [Fig. 2.1.2]. Al secondo piano si trovano invece i manufatti, merletti e pizzi datati tra il XVIII e il XIX secolo, riposti entro vetrine assieme a dei modelli di fattura contemporanea disponibili per la vendita. Di particolare interesse è un carteggio esposto su una parete perché mette in luce il ruolo di un colto prelado del posto, Mons. Domenico d'Eramo, colui che facilitò le relazioni tra le trinaie pescolane e i membri delle I.F.I. come Etta de Viti de

³¹ Giancristofaro 2021, p. 98.

³² Vd. *Penne: il telaio a mano* 2008, p. 45.

Marco, e che diede ospitalità ad Estella Canziani [Figg. 2.1.3-6]³³. Dalla lettura dei pannelli si apprende che la formazione delle merlettaie avveniva «già alla tenera età di quattro anni, [quando ogni bambina] viene iniziata al tombolo mediante l'esecuzione graduale della “sceda” (scheda), che fissa le nozioni basilari di questa arte; ogni giovanetta in età da marito possiede un corredo principesco di tovaglie, tovaglioli, fazzoletti, lenzuola, centri, pizzi che assumono nomi dialettali diversi a seconda del punto o della complessità della figura in cui la fantasia ha sempre la sua parte». Le fotografie che decorano le stanze – alcune delle quali sono le stesse pubblicate sulla rivista «Emporium» a inizio secolo – costituiscono l'evidenza materiale di queste testimonianze. Questo museo, dunque, non solo si configura come uno strumento didattico prezioso ma restituisce al pubblico dei dati importanti riguardo la storia del merletto a tombolo pescolano.

Constatato che molti musei delle arti applicate (all'industria) nacquero in questa maniera, ovvero attraverso l'apertura di un museo in cui conservare manufatti del passato e di un laboratorio in cui creare qualcosa di nuovo partendo dalla memoria della tradizione³⁴, si capisce perché i musei d'impresa siano una «sorta di evoluzione naturale del museo etnografico»³⁵.

Museo affine a quello pescolano è il Museo della lana di Scanno. Aperto nel 1996 su progetto del professore Michele Rak e del Centro Studi per il Museo della lana e l'immagine dell'Abruzzo, esso si trova in un edificio del 1901 inizialmente destinato a mattatoio comunale; al suo interno sono raccolti documenti e utensili della filatura e della tessitura e un abito tradizionale scannese.

Sebbene la collezione sia suddivisa in tre aree tematiche – vita quotidiana, pastorizia e il mestiere del calzolaio – il suo tema centrale è la lana, considerata un'espressione identitaria di una comunità montana ormai scomparsa³⁶. Alla base del progetto del curatore c'era il riconoscimento dell'importanza di Scanno nella «via della lana»³⁷ della Valle del Sagittario. L'obiettivo principale era studiare e spiegare il passaggio da un'economia pastorale, millenaria, a quella industriale del nostro tempo. Un altro scopo del curatore era porre il museo in diretto collegamento con i produttori di lana contemporanea. Tuttavia, il fatto che i manufatti esposti coprano l'arco temporale 1850-1930, rende difficile sperare in una continuità con il presente.

Quest'ultima caratteristica accomuna tutti i musei DEA distribuiti sul territorio, «piccoli musei “spontanei”»³⁸ nati dalla volontà delle Pro Loco o dalle iniziative di associazioni cittadine, «musei scalzi»³⁹, che spesso non hanno i mezzi per sostentarsi e, forse proprio per questo, per compiere l'evoluzione *necessaria* che manca: se è vero che i musei compiono ricerca, offrono esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze, anche contando sulla collaborazione delle comunità del territorio su cui insistono⁴⁰, ciò nei fatti non sempre

³³ Vd. M. D'Eramo, *ad vocem* Domenico Antonio D'Eramo (1841-1914), in D'Eramo 2024, pp. 61-67, con bibliografia. Vd. anche Less Arciello 1982 che ricomprende una lettera autografa di Gaetano Sabatini, *Origine dei merletti di Pescocostanzo*, scritta nel 1905 (pp. 60-65).

³⁴ Cfr. Spadaccini 2020-2021.

³⁵ Marchetti – Segre Reinach 2017, p. 58.

³⁶ Al momento della stesura della tesi, il museo è chiuso pertanto le informazioni raccolte provengono principalmente dalle fonti bibliografiche: vd. Rak 1996; Severini 2000, pp. 108-110; Rak 2022.

³⁷ Il lemma è desunto da Sebesta che auspicava l'apertura di un museo di Scanno dedicato alla «via della lana»: vd. Sebesta 1991.

³⁸ Giancrisofaro 2021, p. 108.

³⁹ Citazione di Claudio Rosati, *I musei scalzi. Un'altra pratica del patrimonio*, titolo dell'intervento reso in occasione del convegno *Patrimonio in Comunicazione. Nuove sfide per i Musei Demotnoantropologici* (Campus Universitario di Chieti Scalo, 22/11/2019).

⁴⁰ Cfr. Definizione di museo approvata Il 24 agosto 2022 nell'ambito dell'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM a Praga: «Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili

avviene. Questi musei restano uguali a loro stessi negli anni, presentano un aspetto nostalgico, ponendosi di fatto come lo specchio di una ricerca compiuta all'atto della fondazione e poi abbandonata: le nuove acquisizioni si riducono infatti a un collezionismo passivo, caratterizzato dall'accumulo di oggetti donati dalla comunità, senza una vera selezione critica.

Nonostante le differenze tra i musei dell'Abruzzo interno, che espongono materiali legati a un'economia di montagna, e quelli della fascia collinare e costiera, che testimoniano stili di vita basati principalmente sulla produzione agricola, essi condividono criteri espositivi ripetitivi con ordinamenti che seguono schemi ricorrenti, di stampo positivista, come l'organizzazione per temi (ad esempio, la riproduzione dei cicli produttivi) o l'accostamento di manufatti aventi la stessa funzione. Un altro aspetto diffuso è l'adozione del modello del «museo-vita»⁴¹, basato sull'idea, particolarmente presente nella museografia spontanea, che riprodurre in modo realistico scene di vita quotidiana sia un metodo didattico più efficace rispetto ad altre soluzioni espositive.

In sintesi, c'è uno «scollamento del museo locale dagli interessi contemporanei»⁴²: che ne è, infatti, della cultura materiale e immateriale prodotta dal 1960 ad oggi? Tralasciando per ora questa bruciante domanda che riguarda l'estromissione dei manufatti contemporanei dal circuito DEA, se ne pone inevitabilmente un'altra: avevamo davvero bisogno di tutti questi musei? In effetti, il museo che si poneva, all'atto della fondazione, come il «museo DEA quadro» era il Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara.

Esso nacque nel 1982 dalla donazione al Comune di Pescara di due raccolte museali realizzate nel 1973 dall'associazionismo cittadino: il Museo delle tradizioni popolari abruzzesi creato dall'ASTRA (Associazione Studio Tradizioni Abruzzesi) e la Mostra archeologica didattica permanente ideata e prodotta dall'Archeoclub di Pescara. Queste due raccolte, entrambe inizialmente ospitate dalla Soprintendenza BAAAS per l'Abruzzo nella casa natale di Gabriele D'Annunzio furono per otto anni gestite e arricchite esclusivamente dal volontariato delle due associazioni. Nel 1982 la svolta, con la cessione delle due collezioni al Comune: essa avvenne contemporaneamente all'acquisto da parte del Comune di Pescara del Bagno Penale Borbonico (parte residua della fortezza cinquecentesca di Pescara), ad un costo simbolico, ma con destinazione vincolata a Museo delle Genti d'Abruzzo.

Il tema centrale del museo, organizzato in 13 ampie sale espositive, è la visione dell'uomo e delle *genti* abruzzesi. «Il nostro è dunque un museo dell'*abruzzesità*»⁴³, dichiarò il fondatore, il medico Claudio De Pompeis. Questa affermazione riassume sia il punto di forza che il limite dell'istituzione: sebbene il museo documenti in modo esaustivo l'evoluzione della società abruzzese attraverso i secoli, non è riuscito a fare il salto verso il presente, continuando a presentare una visione del mondo abruzzese ormai perduto. Le sale espositive trattano temi come la pastorizia, l'economia domestica, la tessitura, il costume e il gioiello tradizionale. Una piccola apertura è rappresentata dalla sezione dedicata al costume urbano dei primi del Novecento, ma nulla di più⁴⁴. Nonostante il Museo delle Genti d'Abruzzo sia uno dei più longevi della regione e disponga di un importante centro di documentazione, oltre a un archivio fotografico e librario, manca anche qui il concetto di

e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze».

⁴¹ Severini 2000, p. 34.

⁴² Giancristofaro 2021, p. 105.

⁴³ *Genti d'Abruzzo* 2008, p. 29.

⁴⁴ Approfondimenti specifici sulle collezioni tessili del Museo delle Genti d'Abruzzo sono pubblicati in D'Arcangelo 2011a e D'Arcangelo-Di Giosaffatte 2011.

continuità e persistenza culturale nel tempo presente. L'esclusione di oggetti come gli abiti contemporanei è emblematica.

Nei musei etnografici europei sono stati già realizzati dei progetti che potrebbero essere adottati in Italia: la curatrice Daan Van Dartel e la studiosa Wessie Ling hanno presentato diversi casi di studio che hanno illustrato come la moda possa essere utilizzata non solo come efficace strumento didattico e metodologico, ma anche come mezzo per attrarre visitatori nei musei⁴⁵. Questi ultimi, infatti, spesso non si aspettano di trovare esposizioni di moda in musei etnografici, dove le collezioni vengono comunemente descritte come “collezioni di costumi”.

Il Museo Nazionale delle Culture di Amsterdam (NMVW) è uno dei musei dove tale operazione di inclusione della moda – non solo della moda creata *dall'alto* dai grandi stilisti ma anche, anzi soprattutto, quella che nasce *dal basso*, dalle subculture giovanili⁴⁶ – è stata messa in atto: esso è stato inoltre il primo a nominare un curatore specifico per la *Fashion and Popular Culture* dal 2015⁴⁷. Qui l'accostamento dei costumi popolari africani agli abiti a essi ispirati disegnati da *designer* europei, aiutano ad avere una visione inedita sul rapporto tra centro e periferia, a superare la visione stagnante del costume popolare (etnografico) come di un qualcosa che non viene toccato dalle mode, a ragionare su temi d'attualità come l'appropriazione culturale e così via. Questo modello, adottato anche in altre tipologie di musei come il museo civico di Amsterdam⁴⁸, potrebbe essere esportato anche in Italia per ridare nuova linfa ai musei etnografici dato che costituiscono la tipologia più diffusa sul territorio.

L'acquisizione di questo tipo di manufatti non solo permetterebbe di riparare quella che riteniamo essere una grave colpa di questi musei che, trascurando il prodotto della cultura materiale contemporanea, vengono meno alla loro stessa *mission*, ma anche di ampliare l'orizzonte di ricerca, migliorare l'offerta, superare il problema dell'omologazione dei musei DEA, attrarre il pubblico. L'abito contemporaneo non solo rappresenta un prodotto della cultura materiale, un segno identitario di gruppi sociali, una testimonianza di tecniche sartoriali che contraddistinguono alcune aree – ragioni che sarebbero sufficienti a giustificare la loro presenza all'interno di questi musei – ma un sicuro modo per richiamare i visitatori⁴⁹.

Certamente anche in Italia non mancano musei che cercano di superare lo scollamento con il presente: il Museo delle culture di Milano (MUDEC) è luogo prescelto dai *brand* per ospitare mostre dedicate alla loro storia, data anche la strategica collocazione nella capitale della moda italiana: Etrò, Levi's e persino il *performer* Achille Lauro sono alcuni esempi⁵⁰. Tuttavia, il collezionismo attivo dei manufatti di moda all'interno di questi spazi contenitori non è stato (ancora?) messo in atto.

Quanto al confronto tra i musei DEA abruzzesi presi a caso di studio e le altre realtà italiane, ci sono dei musei eponimi: il Museo del merletto di Offida (Ascoli Piceno), il Museo del merletto di Burano (Venezia), il Museo del merletto di Rapallo (Genova), il Museo del merletto di Tuoro sul

⁴⁵ Cfr. Ling – Van Dartel 2019.

⁴⁶ Sul concetto di *trickle down* e *bottom up*, si rimanda a Volli 2005. Vd. anche Spadaccini 2022b.

⁴⁷ Cfr. Ling – Van Dartel 2019.

⁴⁸ Dal mese di ottobre al mese di dicembre 2023 ho condotto vari sopralluoghi presso i musei citati in quanto mi apprestavo a svolgere un periodo di ricerca all'estero in qualità di *visiting fellow* dell'Università di Amsterdam sotto la supervisione del prof. Arnold A. Witte.

Secondo lo studio di Delhaye e Bergvelt i criteri che caratterizzano l'esposizione dei manufatti di moda sarebbero influenzati da «the Sandberg revolution» ossia dalla curatela del noto direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam che portò verso la ricerca dell'allestimento esperienziale e non più enciclopedico (Delhaye – Bergvelt 2012, p. 469).

⁴⁹ Sul potere di richiamo della moda nei musei vd. Menkes 2011, Mida 2015, Caponigri 2016-2019.

⁵⁰ Vd. Etrò. *Generation Paisley* (23/09-14/10/2018), *La Wunderkammer di Achille Lauro* (22/09-10/10/2021), *Icons, Innovations & Firsts. Stories of Heritage and Progress from the Levi's Archives* (5-26/04/2024).

Trasimeno (Perugia). Essi sono sorti su delle aree con una consolidata tradizione, analogamente al museo pescolano. Il museo di Burano, ad esempio, nasce sui resti di una scuola fondata a fine Ottocento, sull'onda del fermento delle I.F.I. La dedizione verso la formazione è rimasta fino a quando si decise di riaprirlo, negli anni ottanta, e di offrire dei corsi di ricamo tuttora attivi⁵¹.

Ancora, esistono musei della lana come quello della fattoria La Rocca di Montefortino (Fermo Macerata), il Museo dell'archeologia industriale della lana di Arpino (Frosinone), il Museo della lana di Campo Tures (Bolzano) e il Museo della lana di Stia (Arezzo). Quest'ultimo sorge sulle spoglie di una manifattura, perciò il passaggio alla tipologia del museo d'impresa è più evidente⁵². Qui, infatti, si vede bene il passaggio dal metodo artigianale a quello industriale e pertanto dimostra come certi modelli possono evolversi, raccogliere la sfida del tempo. In Abruzzo questo passaggio non è ancora stato compiuto.

⁵¹ Vd. Davanzo Poli 2011.

⁵² Della Bordella – Brezzi 2012.



Fig. 2.1.1 Calderoni, pentole e tappeti pescolani al Museo delle Civiltà di Roma. A destra si può riconoscere «Il più celebre tappeto proveniente da Pescocostanzo» (D’Arcangelo 2008, p. 93). Entrambi sono stati esposti nella mostra etnografica romana del 1911. L’immagine è tratta da Massari 2004, p. 51, n. 41.



Fig. 2.1.2 Gli arazzi della scuola di Italo Picini esposti al Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo, tratti dai modelli pescolani più antichi. Mia foto.



Figg. 2.1.3-6 Particolari dell'allestimento del Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo. Nell'ultima immagine si riconosce una lettera di Etta de Viti de Marco indirizzata al Mons. Domenico d'Eramo, 7 dicembre 1904 (donazione Raffaella di Nicolantonio). Mie foto.

2.2 *Dal museo alla collezione: la wardrobe collection di Gabriele D'Annunzio, il campionario di Giuseppe Lisio et al.*

È sufficiente scorrere tra i nomi elencati nella Tab. 1 di questo capitolo per notare che molti musei hanno reso omaggio alla figura di personaggi illustri abruzzesi: il Museo casa natale Gabriele D'Annunzio di Pescara, la Casa Michetti di Tocco da Casauria e il Museo Michetti (Mu.Mi.) di Francavilla al mare, il Museo Palazzo De Titta di S. Eusanio del Sangro e la Pinacoteca civica Vincenzo Bindi di Giulianova sono solo alcuni esempi. Si tratta in alcuni casi di dimore storiche, case di artisti che sono state adibite successivamente a sedi museali, in cui è stato ricreato l'assetto originario degli ambienti. Talvolta, tuttavia, i termini vengono utilizzati in modo intercambiabile, riferendosi anche alle case museo, ossia luoghi che i proprietari stessi avevano predisposto per ospitare le loro collezioni d'arte¹.

A tali tipologie si ricollegano gli esempi citati come il Museo casa natale Gabriele D'Annunzio, sorto sulle spoglie della casa in cui il Vate ha vissuto sino all'età di undici anni²; la casa natale di Francesco Paolo Michetti³; il Mu.Mi., sito all'interno del complesso di San Domenico, il quale ricomprende il Convento michettiano (tuttora abitato dagli eredi del pittore e visitabile su richiesta)⁴; il Museo Palazzo De Titta, il villino in stile *Liberty* in cui ha abitato il poeta Cesare De Titta, già punto di ritrovo per gli intellettuali vicini al *Cenacolo di Fiorinvalle*⁵; la Pinacoteca civica Vincenzo Bindi, sita nella casa in cui lo storico ha raccolto, assieme alla moglie Rosa Carelli, anche la sua preziosa collezione d'arte⁶. Ai luoghi "dell'ozio" si affiancano i luoghi "del negozio" come lo stabilimento cromo-litografico di Basilio Cascella, in seguito diventato anche sua abitazione e oggi sede dell'eponimo museo civico di Pescara⁷.

Nonostante il rigoroso impegno filologico volto a preservare la volontà e le disposizioni dei proprietari, è evidente che questi spazi abbiano inevitabilmente subito trasformazioni nel corso del tempo, così come gli oggetti che vi erano custoditi. Opere pittoriche, arredi e persino gli abiti, passando di erede in erede, possono essere stati dislocati dai loro contesti originari. A questo proposito la letteratura d'ambito ha coniato la definizione di *wardrobe collection* per riferirsi alle collezioni di abiti e accessori che provengono "dall'armadio" di una persona e che quindi sono stati indossati da quest'ultima nel corso della sua vita⁸.

Uno dei musei che ha conservato una parte del guardaroba del Vate si trova appunto nella sua casa natale al centro storico di Pescara. Come si è detto, in questa casa il giovane D'Annunzio ha vissuto fino agli undici anni d'età prima di trasferirsi a Prato per proseguire gli studi presso il Collegio Cicognini. L'abitazione fu dichiarata monumento nazionale nel 1927: «Volendo che la casa esistente in Pescara, ove è nato Gabriele d'Annunzio ed è morta la Madre di lui, sia particolarmente

¹ Cfr. F. Mairesse *ad vocem* Historic House Museum; Id., *ad vocem* House Museum, in *ICOM Dictionary of Museology* 2023, p. 225, p. 226 (ma la differenza terminologica è in molti casi puramente formale). Alla prima categoria è dedicato il comitato ICOM DEMHIST; all'interno dell'ICOM Italia, esiste inoltre la commissione tematica Case Museo. Il comitato DEMHIST ha individuato nove tipologie che corrispondono ad altrettanti modi di raccontare la storia delle case diventate museo: case di uomini illustri; case di collezionisti; case della Bellezza; case interpreti di eventi storici; case volute da una comunità; dimore nobiliari; palazzi reali e luoghi del potere; case del clero; case a carattere etno-antropologico (vd. Pavoni 2012).

² Pescara, Corso Manthonè n. 116.

³ Tocco da Casauria, Vico I Michetti.

⁴ Francavilla al mare, Piazza San Domenico n. 1.

⁵ S. Eusanio del Sangro, Via Roma n. 1.

⁶ Giulianova, Corso Garibaldi n. 14.

⁷ Pescara, Viale Marconi n. 45.

⁸ Sulla definizione di *wardrobe collection* vd. De La Haye 2018, p. 389.

conservata all'ossequio degli Italiani, oltre che tutelata come edificio di importante interesse storico⁹». Dopo la dipartita della madre Luisa De Benedictis, D'Annunzio tentò di trasformare l'abitazione in un "santuario": affidò quindi i lavori di ristrutturazione al cognato, l'ingegnere Antonino Liberi¹⁰, nel 1926, e successivamente a Giancarlo Maroni, già architetto del Vittoriale, nel 1928¹¹. Da allora ci fu un continuo avvicendamento di interventi di restauro e di riassetto degli spazi: dopo i lavori di Maroni, i quali si protrassero fino al 1938, l'edificio subì danneggiamenti a causa degli eventi bellici. Tali eventi non solo compromisero quanto era stato realizzato ma furono forieri anche di saccheggiamenti: alle incursioni degli eserciti stranieri si aggiunsero quelle dei pescaresi, sfollati, che contribuirono a spogliare il patrimonio che si trovava nell'abitazione, dato che essa venne trasformata nella sede di alloggi popolari. Fu così che la casa fu di nuovo oggetto di interventi di restauro, nel 1949, quando fu temporaneamente riaperta per le celebrazioni dannunziane programmate a livello nazionale e diventò museo, nel 1955¹². Un primo allestimento museografico, con esposizione di documenti d'archivio, fotografie e cimeli provenienti dal Vittoriale, fu però realizzato qualche anno più tardi, in occasione della mostra *L'Abruzzo nella vita e nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, inaugurata nel 1963 e curata da Manlio Masci e Dino Tiboni. In quel frangente vennero presentati per la prima volta al pubblico anche degli abiti del Vate come la «Giacca da convittore di G. d'Annunzio¹³». Nonostante gli auspici, il museo rimase chiuso sino al 1969 e divenne anzi la sede del Museo delle tradizioni popolari abruzzesi e della Mostra archeologica didattica permanente¹⁴. Soltanto nel 1993, in concomitanza di ulteriori restauri, fu possibile organizzare un nuovo percorso museale, con la sistemazione dei pannelli didattici negli interni. Infine, tra il 2006 e il 2008, vennero aggiunte delle sezioni come quella dedicata al cosiddetto *Guardaroba del poeta*: «una consistente raccolta di capi di vestiario appartenuti al D'Annunzio, abiti, soprabiti, cappelli, accessori e quant'altro, custoditi negli armadi, la cui esposizione nelle sale del museo, limitata a due divise, anch'esse peraltro in condizioni non ottimali, era stata preclusa dal cattivo stato di conservazione in cui versavano, nonostante l'evidente interesse storico-documentario della collezione¹⁵». Sembrerebbe infatti che tali abiti siano giunti dal Vittoriale nel 1963 ma che siano stati tirati fuori dagli armadi del museo pescarese e quindi ricollocati entro nuove vetrine oltre quarant'anni dopo, allorché la ditta Zironi di Bologna realizzò degli interventi di restauro sugli abiti del poeta con il finanziamento di Brioni, della Fondazione Fonticoli e della Formoda, nel 2000¹⁶. I frutti di questo importante lavoro furono presentati nella mostra «...*L'abito che portava*» tenuta nella casa natale del poeta nel 2008: i vestiti furono inseriti all'interno di vetrine appositamente progettate dagli architetti Carlo Serafini ed Elio Rodio e montati su dei manichini creati su misura¹⁷. Accanto agli abiti

⁹ Vd. R. D. 14 aprile 1927, n. 782, *Dichiarazione di monumento nazionale della casa in Pescara ove è nato Gabriele d'Annunzio* (pubblicato in Arbace 2011, p. 54).

¹⁰ Liberi fu incaricato di progettare il padiglione Abruzzo per la Mostra delle regioni del 1911.

¹¹ D'Annunzio preferì l'arch. Maroni al cognato in quanto quest'ultimo «per smania di livellamento» osò rimuovere i tre gradini «a me tanto cari» che davano accesso alla stanza materna (D'Annunzio cit. nel carteggio pubblicato da Di Tizio 2009, in part. p. 286). Sull'intricata questione dei restauri si rimanda alla prima "guida" del museo di Renzetti 1989; vd. inoltre Varagnoli 2011, Molisani 2011, Zalabra 2023.

¹² Che la casa fosse già un vettore di richiamo del turismo culturale lo si evince da D'Amico 1933.

¹³ Cfr. *L'Abruzzo* 1963, p. 22, n. 24.

¹⁴ Vd. *supra*, al paragrafo precedente.

¹⁵ Vd. Tropea 2008, p. 11.

¹⁶ Vd. Imponente 2008.

¹⁷ Cfr. *L'abito che portava* 2008. Questo catalogo, che presenta al pubblico i risultati dei lavori di restauro e di ricostruzione dei capi di D'Annunzio, funge anche come "guida" del museo aggiornata al 2008, nonché come il compendio più esaustivo sulla *wardrobe collection* conservata a Pescara.

Per quanto riguarda la *wardrobe collection* di Gardone Riviera si rimanda invece a *Il guardaroba* 1988.

restaurati, furono esposti degli abiti ricostruiti da Brioni unitamente a delle fotografie provenienti dall'archivio Nunes Vais in cui si vede D'Annunzio che li indossava¹⁸.

Gli abiti originali, che arricchiscono tutt'ora la collezione museale, consistono in:

«un elegante completo da smoking realizzato dalla Ditta Prandoni di Milano, al quale sono abbinate delle scarpe in vernice nera, conosciute come “pumbs” [...] un ricercato completo in lino chiaro e una redingote [...] rossa in panno di lana compresso con bottoni in metallo dorato, con raffigurazione di una volpe [...], due esemplari di paletots: il primo in lana diagonale grigia e l'altro in diagonale marrone con collo e risvolto delle maniche in velluto marrone. A corredo del guardaroba, sono esposti altri accessori di notevole qualità, come le due bombette [...], prodotte dalle ditte londinesi Lock & Co. Hatters e Tress & C., o la “Fedora” in feltro di Motsch & Laureau di Parigi e, infine, il cilindro e la paglietta, sempre della Lock & Co. Della ricca fornitura di calzature appartenuta al Poeta, sono qui presenti alcuni esemplari assai originali come i sandali a giglio [...] in vitello dorato, la cui ideazione si deve al pittore futurista Ernesto Michahelles noto come Thayaht [...] e un paio di stivaletti francesi bicolori con ghette in camoscio¹⁹».

Riposti nella settima sala al primo piano entro le vetrine di cui si è detto, a essi si aggiungono due divise militari, alla undicesima sala [Figg. 2.2.1-2].

Oggi rimangono di D'Annunzio due diverse *wardrobe collection*: quella della casa natale di Pescara e quella del Vittoriale degli Italiani (che, comunque, ricomprendeva la prima). Entrambe mettono in evidenza l'evoluzione del gusto del poeta, che nel corso degli anni abbandonò gli abiti civili e decise di indossare esclusivamente l'uniforme militare²⁰; queste collezioni ci permettono inoltre di ricostruire i suoi spostamenti, poiché D'Annunzio amava acquistare i capi più rappresentativi delle sartorie locali nei luoghi in cui soggiornava²¹. «Di più [...] si comprende come egli innanzitutto conservasse gli abiti acquistati in una sorta di “collezionismo” del proprio guardaroba²²».

Accanto ai capi dei blasonati *atelier* citati, la storica del costume Cristina Giorgetti ha individuato dei capi di probabile fattura abruzzese, suggerendo che potrebbero essere quelli privi di etichetta:

«Alcuni capi senza etichetta sono quelli probabilmente confezionati da sarti locali, e tra questi esemplari compare un *paletot* di lana diagonale grigia, a tre bottoni, con risvolti alle maniche, una tipologia di linea sciolta, morbida, che decisamente ricorda le linee preferite dai sarti abruzzesi, attribuibile all'inizio del XX secolo, giacché raffronta con la linea di un campo che D'Annunzio indossa in una fotografia del 1897²³».

Giorgetti ricorda infatti che D'Annunzio soleva inviare lettere all'amica abruzzese Antonietta Mastrocinque per chiederle di aggiornarlo sullo sviluppo della confezione degli abiti che ordinava al sarto locale prescelto, il sig. Cannella²⁴.

La *wardrobe collection* di Pescara si configura dunque come una collezione eterogenea e come *trade d'union* con la *wardrobe collection* più ampia, quella del Vittoriale, di cui è “satellite” [Figg. 2.2.3-4]. Non è dunque dalla *wardrobe collection* che è nato il museo (o quantomeno un'ala del museo), come

¹⁸ Vd. *L'abito che portava* 2008.

¹⁹ Il Museo, Le stanze, <<http://www.casadannunzio.beniculturali.it/>> (Ultimo accesso 28/12/2023).

²⁰ Cfr. Guerri 2018 sul “rappel à l'ordre” e il “poeta-soldato”.

²¹ Vd. Giorgetti 2008.

²² Ivi, p. 17.

²³ Ivi, p. 18.

²⁴ Ivi, p. 16.

di norma avviene, ma è il museo che ha “richiamato” la collezione (“scorporandone” peraltro un’altra). Percorsi analoghi hanno seguito le raccolte di abiti presenti presso vari musei del territorio, come nel caso del Museo del costume di Vasto, sito all’interno del Palazzo D’Avalos, presso cui sono conservate delle vesti donate dalle famiglie aristocratiche vastesi come i Turdot, i baroni Cappa, i Cassano e i famigliari di Benedetto Croce²⁵.

Simile sorte è toccata infine non agli abiti bensì ad alcuni tessuti campionario di Giuseppe Lisio, “giunti” nel paese natio del loro produttore nel 2009 allorché fu istituito il Museo-laboratorio a lui intitolato. Nato come sede “satellite” della Fondazione Lisio di Firenze, anche se legalmente di proprietà del Comune di Roccamontepiano, esso è situato dove un tempo si trovava il vecchio Palazzo Municipale, presso la contrada Terranova dove era situata la casa natale di Lisio²⁶. Il museo ospita l’esposizione permanente *Trame di territorio* curata dall’esperta di tessuto Erika D’Arcangelo con la consulenza scientifica di Rosella Cilano, fondatrice dell’Associazione Colore e Tintura Naturale di Milano. L’allestimento, curato dall’arch. Stefania Giardinelli, comprende degli ampi tavoli con vani vetrina entro cui sono riposti i campioni di tessuto provenienti dalla Fondazione Lisio come il *Palio*, il *Veronese*, il *Leone* e il *San Marco*. Su una parete è appeso un tessuto *jacquard* in “stile Missoni” donato da Attilio e Adriano Angelucci. Sono esposti inoltre due telai e delle cassettiere contenenti tutti i numeri della rivista scientifica «Jacquard. Pagine di cultura tessile» e una raffinata selezione di volumi dedicati alla figura di Lisio²⁷ [Fig. 2.2.5].

Il museo presenta una forte vocazione didattica che si riflette nei pannelli didascalici molto dettagliati, appesi alle pareti, dedicati alla storia e alla fortuna di Lisio, alle tecniche di tessitura e tintura tradizionali e nella presenza dei telai, messi all’occorrenza in azione per sensibilizzare gli avventori all’arte della tessitura. Non si tratta né di una casa-museo né di una dimora storica, ma di fatto di un museo accostabile alla tipologia del museo DEA e del museo d’impresa – Ricordiamo che fu proprio Giuseppe Lisio a esprimere la volontà di aprire una scuola e un museo, come raccontò al bibliotecario del Vittoriale, Antonio Bruers:

«Un giorno ch’io passavo per Milano, Lisio mi volle con sé, e mi condusse a un bellissimo edificio [Palazzo Lisio di Piazzale Libia] che aveva costruito nello stile del Rinascimento fiorentino, e mi parlò, toccandomi il cuore.

Egli voleva fondare in quell’edificio un Museo della Seta e affidarmene la direzione.

L’atto di amicizia e di fiducia mi commosse, e mi pesò dovergli rispondere che la mia vita, orientata ormai diversamente, non mi permetteva di corrispondere al suo desiderio.

Forse si attendeva quella risposta. Mi abbracciò, e da quell’istante la nostra amicizia si trasformò in un sentimento più profondo.

In quell’istante che cosa apprezzai di lui? Forse l’offerta che poteva lusingare il mio amor proprio e il mio stesso interesse? No, amai in lui l’uomo che non pensava se non a continuare a servir l’arte e la patria anche dopo la morte²⁸».

Il desiderio di Lisio è stato realizzato grazie all’impegno della figlia Fidalma che fece riaprire l’attività paterna dopo la chiusura del periodo bellico e istituì la Fondazione Arte della Seta Lisio nel 1971 con lo scopo di mantenere in vita e di tramandare l’arte della tessitura ma anche di promuovere

²⁵ Vd. Bruno 2011.

²⁶ Un’immagine della casa natale si trova in Lisio 1998, p. 6.

²⁷ Le informazioni sono aggiornate all’ultimo sopralluogo da me compiuto il 04/01/2024. Vd. anche Cilano 2009, D’Arcangelo 2009, Marabelli 2009.

²⁸ Bruers 1946, pp. 13-14.

attività didattiche e culturali: negli anni ottanta furono inaugurati i primi corsi di tessitura della Scuola d'Arte Lisio e nel 1989 uscì il primo numero della citata rivista «Jacquard. Pagine di cultura tessile» [Fig. 2.2.6]²⁹. L'apertura di una "sede dislocata" in Abruzzo, caldeggiata dal politico ed ex primo cittadino di Roccamontepiano Giovanni Legnini, fu ben accolta dalla Fondazione, che ha fornito i campioni di tessuto, il materiale documentario e bibliografico che si trova al suo interno. In precedenza il Comune aveva reso un tributo al suo illustre concittadino attraverso la mostra serica *Giuseppe Lisio: il tessitore di ogni colore*, tenuta a Chieti e a Roccamontepiano nel 1998, realizzata con il contributo di Brioni³⁰ e più di recente, nel 2023, con l'evento *Caro Peppino. Tessitore di ogni colore* accompagnato da un convegno, da una *performance* artistica e da una mostra tenuta presso il museo roccolano.

Alla luce di quanto esposto, è evidente che l'Abruzzo abbia saputo e voluto commemorare la fortunata stagione dei cenacoli culturali attraverso l'apertura di musei e case museo dedicati ai suoi protagonisti³¹. Benché tali istituti rischino di creare una mistificazione attorno alla figura dei personaggi di cui portano il nome o, peggio, di diventare mausolei di loro stessi cristallizzandosi in allestimenti immutabili, essi si presentano come potenziali vettori di richiamo per le *wardrobe collections*. Che ne è stato, ad esempio, degli abiti londinesi di Francesco Paolo Tosti sui quali, secondo la leggenda, si sarebbe formato Domenico Caraceni?

²⁹ Vd. Marabelli 2012.

³⁰ Vd. *Giuseppe Lisio* 1998 e Lisio 1998.

In questa occasione furono esposti anche dei *foulard*, scialli e cravatte in seta realizzate da Brioni.

³¹ Ai nomi già citati nel testo si aggiunge anche quello di Francesco Paolo Tosti, il cui archivio fa parte del Museo musicale d'Abruzzo sito a Ortona.



Figg. 2.2.1-2 La *wardrobe collection* esposta al Museo casa natale “G. D’Annunzio” di Pescara. Le foto provengono dalla Direzione Regionale Musei Abruzzo.



Figg. 2.2.3-4 La *wardrobe collection* esposta al Museo D'Annunzio Segreto di Gardone Riviera. Le foto provengono da Google Arts & Culture.



Fig. 2.2.5 Particolari dal Museo Laboratorio “Giuseppe Lisio” di Roccamontepiano. Mie foto.



Fig. 2.2.6 Alcuni tessuti Lisio. La foto proviene dalla Fondazione Lisio.

2.3 *Il progetto del Museo Internazionale della Moda di Penne*

Alla fine degli anni settanta le Sovrintendenze regionali intraprendevano una prima attività di ricognizione per tracciare un itinerario dei principali archivi d'impresa per ogni regione. Tuttavia i risultati ottenuti furono piuttosto limitati e praticamente assenti nella fattispecie delle aziende tessili abruzzesi: ciò lo si desume dalle parole di Maria Teresa Spinozzi, già Sovrintendente archivistica per l'Abruzzo, rese in occasione del seminario *Abruzzo: le vie dell'eccellenza. Artigiani e aziende abruzzesi nella storia della moda italiana*, che si tenne a Penne nel 2010.

«Già in passato, nel 1979, fu avviato dalle Soprintendenze nazionali il censimento per tracciare la mappa dei principali archivi d'impresa in ogni regione. I risultati ottenuti furono nel complesso piuttosto limitati per vari motivi; [...] barriera di diffidenza [...] mancato il momento locale di divulgazione e partecipazione allargata all'iniziativa [...] L'infruttuosa esperienza sicuramente ha determinato una dispersione negli ultimi 30 anni di documenti storici specie delle aziende abruzzesi che hanno chiuso l'attività¹».

La sua testimonianza e, più in generale, questo seminario furono importanti perché si inserivano nell'ambito di un discorso di più ampio respiro: quello degli *Archivi della moda del Novecento*, avviato nel 2009 dall'ANAI, Associazione Nazionale Archivistica Italiana e promosso dalla Direzione generale per gli archivi, in collaborazione con altri partner istituzionali (la Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore e la Direzione generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio e il personale del Ministero per i beni e le attività culturali) che prevedeva un'attività di censimento e di mappatura degli archivi italiani della *fashion industry* con l'obiettivo di salvaguardare tale patrimonio, nonché di valorizzarlo e assicurarlo agli studiosi, ai ricercatori, alle scuole e alle università attraverso l'informatizzazione dei dati raccolti². I risultati di questa iniziativa, che avrebbe dovuto completarsi nell'arco di tre anni, furono presentati in occasione di diverse giornate di studi: la prima ebbe luogo a Firenze, seguita da Bologna, Roma, Vittoria (Ragusa) e Penne³.

Al seminario abruzzese parteciparono noti studiosi del costume locale e del gioiello come Adriana Gandolfi; dirigenti e dipendenti di aziende come Brioni (Lucio Marcotullio, Antonella De Simone, Angelo Petrucci) e il Maglificio Gran Sasso (Carlo Di Stefano); la presidentessa dell'ANAI Isabella Orefice assieme a molti altri⁴. Tra questi Luigi Di Giosaffatte, al tempo Direttore Generale della

¹ M.T. Spinozzi, introduzione alla II sessione del seminario, *Il progetto di recupero degli archivi della moda*. Programma, comunicato stampa post evento, rassegna stampa e la raccolta degli *abstract* del seminario sono pubblicati al link <<https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=abruzzo-le-vie-delleccellenza>> (Ultimo accesso 24/2/2022).

² Il portale, *Archivi della moda del Novecento*, <<https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/>> (Ultimo accesso 24/2/2022).

³ Nel dettaglio: Firenze, 4-5/6/2009, seminario di studi, *Primi risultati del progetto a Firenze e in Toscana*; Bologna, 20/11/2009, II conferenza nazionale degli archivi, workshop, *Archivi e moda*; Roma, 1/2/2010, AltaRomAltaModa, convegno, *La memoria della moda e del costume a Roma e nel Lazio*; Vittoria (Ragusa), 26/2/2010, Fiera EMAIA, convegno, *La moda e la sua memoria. Archivi della moda in Sicilia*; Penne (Pescara), 18/3/2010, convegno, *Abruzzo: le vie dell'eccellenza. Il contributo degli artigiani e delle aziende abruzzesi alla storia della moda italiana*; Roma, 22/4/2010, XII settimana della cultura, giornata di studi, *Gli archivi raccontano la moda. Testimonianze, immagini e suggestioni*; Como, 22/6/2010, giornata di studi, *Gli archivi del tessere – Tessere gli archivi*; Ischia – Capri, 26-29/9/2010, convegno e mostre, *La creatività sartoriale campana. Abbigliamento maschile e moda mare*; Biella, 21-23/10/2010, convegno ed educational, *Il tessile biellese. Memorie in movimento*; Roma, 1/12/2011, convegno di studi, *Lo stile italiano nella moda e nel costume tra teatro e cinema. Per la memoria degli archivi*.

⁴ Si rimanda al link con il programma del seminario *Abruzzo: le vie dell'eccellenza*, Archivi della moda del Novecento, cit.

Confindustria Pescara (oggi Confindustria Abruzzo Medio Adriatico), che parlò del *Polo Alta Moda dell'Area Vestina* e in particolare di un Museo internazionale della moda sito a Penne⁵.

«Il Museo internazionale della moda [...] una volta completato, racchiuderà quello che oserei definire il pensiero storico-culturale della moda italiana nel globo, unitamente alle piccole imprese, prevalentemente fasoniste, che hanno acquisito nel tempo abilità manuali e tecniche tali da essere un riferimento di grandi marchi italiani⁶».

Con questi termini Di Giosaffatte descriveva il museo di cui fu ideatore e che concepì nell'ambito del suddetto Polo: un *network* di piccole aziende (Belisario S.r.l., Alisia Zelli S.r.l., Antica Sartoria Service di Domenico Ottaviani, Cieri S.r.l., Dea Fashion S.r.l. e Ties Club S.r.l.) aventi come impresa *focale* la Brioni Roman Style S.p.A. di Penne, legate ad alcune organizzazioni senza scopo di lucro (Scuola sartoriale Brioni, Fondazione Fonticoli, Fondazione Formoda) tramite un contratto di rete stipulato nel 2010⁷, al fine di creare e produrre abbigliamento di alta qualità e di tramandare alle nuove generazioni il *know-how* sartoriale⁸. L'ultimo anello di questa filiera che appunto collegava il mondo dell'impresa a quello della formazione sarebbe stato rappresentato dal museo, descritto nel comunicato stampa post-evento anche come «Museo della moda maschile⁹».

La sede prescelta fu l'ex convento dei Carmelitani, un tempo carcere mandamentale, che sarebbe stato adibito al nuovo uso con il finanziamento dei fondi Pop della regione¹⁰. All'interno del museo avrebbero trovato posto «abiti e modelli che hanno fatto la storia dell'alta sartoria italiana compresi alcuni capi confezionati per la Regina Margherita d'Austria nonché i vestiti appositamente disegnati per i diversi protagonisti dei film di *James Bond*, l'agente segreto creato dal genio britannico di Ian Fleming¹¹». La consulenza per la curatela fu chiesta a Cristina Giorgetti¹², già curatrice del volume dedicato al cinquantennio di Brioni¹³.

Nonostante il riallestimento degli spazi fosse effettivamente stato intrapreso¹⁴, il museo non fu mai aperto al pubblico¹⁵: a causa degli eventi sismici e del passaggio di proprietà di Brioni nelle mani di Kering, i lavori furono interrotti¹⁶. Oggi la destinazione dell'edificio è nuovamente mutata e ospiterà una scuola¹⁷.

Benché questo progetto non abbia mai visto la luce è importante ricordarlo perché dimostra una presa di coscienza da parte degli «uomini illustri» di oggi (impresari, dirigenti, direttori di Master universitari) che, come gli uomini della Deputazione della storia patria degli esordi¹⁸, hanno

⁵ Degli altri interventi si dirà più avanti, vd. capitolo III.

⁶ L. Di Giosaffatte, *Il Polo Alta Moda dell'Area Vestina*, link cit. alla nota 1 del presente paragrafo.

⁷ Ex. l. 33/2009.

⁸ Pucci-Zanni 2012, p. 80, fig. 3.3.

⁹ Link cit. alla nota 1 del presente paragrafo.

¹⁰ Le notizie più aggiornate riguardo questo tema si trovano sul sito dell'associazione culturale Lacerba, molto attenta alle questioni penneesi: cfr. *Penne: poche idee per il riuso dei conventi abbandonati*, 25 settembre 2013, <<https://www.lacerbaonline.it/eventi-e-cultura/penne-poches-idee-per-il-riuso-dei-conventi-abbandonati/>>; *Penne: giardini, verso un primo trasloco. Lavori al museo della moda*, 14 febbraio 2022, <<https://www.lacerbaonline.it/attualita/giardini-verso-un-primo-trasloco-lavori-al-museo-della-moda/>> (Ultimo accesso 15/2/2022).

¹¹ Pucci-Zanni 2012, p. 82, nota 13.

¹² Ringrazio Emidio Fonticoli per l'informazione.

¹³ Giorgetti 1995.

¹⁴ Pucci-Zanni 2012, p. 82, nota 13.

¹⁵ Testimonianza dei dirigenti coinvolti.

¹⁶ Lo si desume da quanto pubblicato su Lacerba, cit.

¹⁷ Lo si desume da quanto pubblicato su Lacerba, cit.

¹⁸ Vd. *supra*, in part. capitolo I.

compreso il valore *culturale* del patrimonio sartoriale abruzzese contemporaneo al fine di musealizzarlo all'interno di uno spazio dedicato. Questo museo gli avrebbe infatti restituito una sede, l'avrebbe reso oggetto di pratiche di patrimonializzazione al pari dei manufatti più antichi come gli arazzi, i corredi e i costumi popolari che invece risultano puntualmente conservati presso i musei DEA della regione e non.

Prima del 2010 non era mai stato intrapreso un progetto collettivo di questo tipo nella regione; Brioni annunciò l'apertura di un proprio museo negli anni novanta, contestualmente all'acquisto del guardaroba del Duca di Windsor¹⁹, ma esso non venne portato a compimento:

«Brioni è stata una delle maggiori acquirenti del guardaroba del Duca di Windsor, messo all'asta ultimamente a New York da Sotheby's.

Tra i pezzi acquistati spicca la giacca da smoking in velluto verde bottiglia favorita del Duca, insieme ad abiti, tenute sportive, pantaloni, soprabiti e un tuxedo blu notte, colore da lui scelto, per la prima volta nella storia per un abito da sera, negli anni '30.

Il duca di Windsor fu, alla fine degli anni '40, un frequentatore dell'atelier Brioni di Roma, quindi il suo guardaroba assume un significato particolare per l'azienda [...] I capi saranno studiati ed esaminati nei singoli dettagli nella scuola di sartoria interna alla Brioni ed eventualmente, se necessario, subiranno un'accurata opera di restauro da parte dei sarti e delle ricamatrici dell'azienda. Contemporaneamente la Brioni sta prendendo contatti con vari musei del costume e collezioni private di abbigliamento nell'ottica di progettare una mostra itinerante che illustri il contributo del Duca di Windsor alla storia del costume per quanto riguarda le scelte dei tessuti e dei colori, taglio e la meticolosa attenzione dei particolari.

È in fase di progettazione un Museo della sartoria annesso agli stabilimenti della Brioni che contano 900 addetti. Esso comprenderà esemplari di abiti confezionati per tanti attori di Hollywood degli anni '50 e '60 (Richard Burton, Clark Gable, Henry Fonda tra gli altri), per personaggi di spicco nel campo della politica e della storia attuale oltre ai pezzi forti del guardaroba di James Bond disegnati e cuciti dalla Brioni per gli ultimi film della fortunata serie 007²⁰».

A questa lacuna si accompagna quella della mancanza di archivi storici, già denunciata da Guido Vergani nel volume *Sarti d'Abruzzo*²¹, a riprova dell'importanza di un museo dedicato che avrebbe potuto salvaguardare dalla sicura dispersione questo patrimonio, in specie quello delle aziende abruzzesi non più in attività.

Un modello che avrebbe potuto essere riproposto in Abruzzo è rappresentato dal Museo del tessuto di Prato, che appunto si colloca su un territorio di provincia, marginale rispetto agli itinerari del turismo di massa ma centrale rispetto al sistema tessile. Esso infatti rappresenta la memoria storica e l'interfaccia culturale del distretto tessile di Prato. Il suo patrimonio si articola attorno a dei nuclei collezionistici che comprendono tessuti e manufatti antichi e contemporanei, extraeuropei, nonché libri-campionario di storiche aziende di Prato, abiti e accessori di manifattura pratese, strumenti e macchinari, bozzetti e illustrazioni. L'edificio che attualmente ospita il museo è un

¹⁹ Vd. anche *infra*, al capitolo III.

²⁰ *Brioni*, in «La Stampa», n. 237, 30 agosto 1998. Il comunicato stampa è conservato assieme ad altri nell'Archivio Storico Brioni di Roma, vd. album «Ritagli stampa 1997-98» e «Brioni News» 1998 su cui sono pubblicate le foto di questi abiti.

²¹ «Luigi Zulli, insieme a Zopito Costante, Joe Pizzuto, Luigi D'Alessandro, Romeo Fusaro, Emidio Tucci di Fara Filiorum Petri, Nunzio Rutolo e Angelo Falone di Caprara, Camillo Modesti, Checchino Fonticoli e ad altri che, per la quasi totale carenza di archivi storici, magari dimentichiamo, fa parte del manipolo di sarti di scuola abruzzese il cui contributo è stato determinante per la qualità della nostra industria di moda pronta, di un *made in Italy* ancorato alla perfezione e al gusto del dettaglio sartoriale» Vergani 2004, p. 103.

monumento di archeologia industriale tessile, l'antica Cimatoria Campolmi Leopoldo e C., unica grande fabbrica ottocentesca all'interno delle mura medievali della città di Prato. Il museo occupa metà dell'intero complesso architettonico, per circa 4000 mq, mentre l'altra metà ospita la Biblioteca Comunale "A. Lazzerini", con cui forma il principale polo culturale cittadino. Attraverso il recupero urbanistico realizzato dall'amministrazione comunale, un contenitore industriale si è trasformato in un *hub* culturale con annesso archivio fotografico, un archivio di tessuti, fibre, filati e materiali contemporanei per la moda e il design, ossia la Textile Library, un laboratorio di restauro che opera con la collaborazione scientifica dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e una ricca biblioteca specializzata²².

Allo stesso modo l'Abruzzo avrebbe potuto documentare la sua storia tessile contemporanea, assente nello *storytelling* dei musei ma non per questo inesistente, per restituirla alla comunità industriale e scientifica del territorio nonché di utilizzarla come *driver* per il turismo culturale²³. Un sifatto museo avrebbe potuto configurarsi come ultimo anello della filiera, al pari di quanto avviene nei musei internazionali come il Victoria and Albert Museum di Londra o il Musée des Arts décoratifs di Parigi nati proprio per fungere da ponte tra il mondo dell'impresa e quello della formazione²⁴. Constatata la mancanza degli spazi e dei mezzi per poter adibire a nuovo uso gli "antenati" dei musei industriali, i musei DEA della regione, possibili contenitori potrebbero essere rappresentati dalle architetture dismesse: strutture avveniristiche "storiche" come quella della Monti (arch. Antonio Cataldi Madonna), assieme alle più moderne come quella della Sixty (arch. Umberto Ruggeri e Mario Sablone)²⁵ sono talora state adibite a nuovi usi ma non a sedi museali²⁶ [Figg. 2.3.1-5].

²² Museo del tessuto, <<https://www.museodeltessuto.it/>> (Ultimo accesso 09/04/2024).

²³ Cfr. Pierini 2019.

²⁴ Vd. Spadaccini 2020-2021.

²⁵ Vd. *Complesso industriale Sixty* 2004.

²⁶ Un'altra architettura avveniristica è quella del Magificio Gran Sasso progettata dall'arch. Guido Canali, già artefice dello stabilimento aretino di Prada (vd. Baglione 2010). L'azienda è ancora in attività.



Figg. 2.3.1-5 *Complesso industriale Sixty 2004, immagini degli anni Duemila.*

2.4 La Fiber Art nei musei d'arte contemporanea abruzzesi

Riprendendo ancora una volta l'elenco dei musei alla tabella 1, emergono infine i musei d'arte, stimati attorno al 17,6% percentuale regionale¹. Fra essi si distinguono alcuni musei d'arte contemporanea, il cui patrimonio non è comunemente accostato all'Abruzzo, al contrario più noto per i suoi beni più antichi, medievali e moderni. Tuttavia anche l'arte contemporanea è oggetto di politiche di patrimonializzazione nei musei della regione, costituendo uno strumento strategico per promuovere, rinnovandola, l'offerta del turismo culturale: la candidatura di Pescara a capitale italiana dell'arte contemporanea per il 2026 con il progetto *Pescara città contemporanea. Una porta aperta ai sogni* è la riprova di questo tentativo di ridefinire l'*heritage* abruzzese (e l'immaginario a esso associato) verso una dimensione più al passo con i tempi². La Fondazione Pescarabruzzo ricopre certamente un ruolo fondamentale nel dare la spinta a questo moto centripeto che intende accostare l'arte contemporanea all'Abruzzo e, nel caso specifico, a Pescara, perché è impegnata dal 1992 a sostenere iniziative e attività di soggetti impegnati sul territorio³, ma questo movimento coinvolge anche altre città, come ad esempio L'Aquila dove, nel 2021, è stata aperta la seconda sede del museo MAXXI di Roma.

Ai fini di questa tesi volta a rintracciare il materiale tessile e vestimentario, è interessante notare come questi spazi siano talora depositari di quella che viene etichettata come *Fiber Art*, una corrente artistica che «fonda il suo operare sull'uso della *tessilità*⁴» ovvero che privilegia le fibre tessili, i tessuti e i filati: un'*arte rustica* che rinasce nel dopoguerra, si fa “intellettuale” e cambia nome⁵.

Tappeti, arazzi e tessuti artistici prodotti dall'Arazzeria pennese certamente rientrano in questa categoria – Mario Costantini, oggi responsabile della progettazione dei cartoni è uno degli artisti di punta della galleria d'arte milanese fondata nel 2008 da Gabriella Anedi, espressamente dedicata alla promozione della conoscenza e della diffusione della *Fiber Art* e dei suoi interpreti: la Fiber Art And⁶. Dunque, volendo quantificare la presenza di questo genere di collezioni all'interno dei musei d'arte contemporanea abruzzesi, ne è stato rilevato un nucleo più rilevante – benché non molto consistente – presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Penne (MAMeC)⁷.

Questo museo è stato aperto nel 2011 all'interno del palazzo Castiglione e conserva dei manufatti prodotti dall'Arazzeria pennese su progetto degli artisti Marco Appicciafuoco [Fig. 2.4.1], Mario Costantini, Andrea Mastrovito, Matteo Nasini, Gino Sabatini Odoardi. Il museo è diviso in tre macro sezioni: nelle prime due sono esposte le opere di Remo Brindisi donate dall'artista al comune di Penne e dalla famiglia Di Fabrizi-Savini al museo; nella terza sono esposte delle opere dei secoli XIX e XX provenienti dalla collezione di Enrico Galluppi. In un'altra sala del museo sono esposte delle colonne modulari in terracotta donate dallo scultore Salvatore Fornarola e i cinque arazzi

¹ Vd. *supra*, all'apertura del capitolo.

² Ad aprile 2024 la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura ha lanciato il bando per la designazione della prima *Capitale italiana dell'Arte contemporanea* per l'anno 2026. Questo riconoscimento è istituito per incoraggiare e sostenere la capacità progettuale e attuativa delle città italiane nel campo della promozione e valorizzazione dell'arte contemporanea (vd. D.D n. 77 del 15/04/2024). Il progetto pescarese è stato annoverato tra i cinque finalisti (informazione aggiornata al 10/10/2024).

³ La Fondazione Pescarabruzzo è una fondazione di origine bancaria fondata nel 1992 (ex Fondazione Caripe): in quanto tale, essa ha indirizzato la propria attività verso il finanziamento della ricerca scientifica e tecnologica, interventi di restauro sui beni del patrimonio culturale, organizzazione di eventi artistici come mostre e concerti, pubblicazione di volumi (ex art. 1, comma 1, lett. C-bis del D.Lgs. n. 153/1999). Vd. sito ufficiale: <<https://www.fondazionepescarabruzzo.it/>> (Ultimo accesso 10/10/2024).

⁴ Pompas 2017, p. 14.

⁵ Cfr. Giordano 2012, *Off Loom* 2015, Pompas 2017, Stefanini Sorrentino 2019.

⁶ Vd. Sitoweb ufficiale, <<https://www.fiberartand.com/>> (Ultimo accesso 10/10/2024).

⁷ Vd. Bojani – L. Cutilli 2011, Cutilli Di Silvestre 2011.

realizzati dai citati collaboratori dell'Arazzeria pennese tra il 2015 e il 2016. Ricordiamo infatti che la città di Penne ha sempre vantato un'importante tradizione relativamente alla lavorazione del basso liscio e perciò l'apertura di questo museo ha forse contribuito alla rinascita della tradizione, allorché, nel 2014, l'arazzeria veniva rilevata da Brioni e riaperta i battenti dopo quindici anni di inattività; inoltre, nel 2017, la città di Penne otteneva dal Consiglio Regionale il riconoscimento come "Città degli arazzi"⁸.

In precedenza, tali manufatti sono stati presentati al pubblico abruzzese essenzialmente attraverso esposizioni temporanee come la monografica dedicata a Fernando di Nicola e tenuta al Palazzo Aliprandi-De Sterlich di Penne nel 2006, la mostra *Trame d'artista* tenuta nel Museo casa natale di Gabriele D'Annunzio di Pescara nel 2011, *Arazzeria pennese 1965/1998* allestita nell'ambito della 42° edizione della Mostra dell'Artigianato Artistico Abruzzese di Guardiagrele nel 2012⁹.

Nel 2019 un'altra fondazione molto attiva sul fronte della valorizzazione dell'arte contemporanea, la Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture di Castelbasso in provincia di Teramo, inaugurava a celebrazione del ventesimo anniversario dell'Associazione Amici per Castelbasso (poi confluita nella stessa Fondazione) la mostra *Sul filo dell'immagine. Trame dell'arazzo contemporaneo*, curata da Simone Ciglia. In questa occasione furono ripresentati al pubblico alcuni arazzi "storicizzati" come *Linee-forza del pugno di Boccioni* tratto dal disegno di Giacomo Balla assieme ad altri di produzione più recente come *Retina* di Stefano Arienti¹⁰ [Figg. 2.4.2-4].

Oltre al polo di Pescara che, con l'Imago Museum gestito dalla Fondazione Pescarabruzzo contribuisce a convogliare l'utenza verso l'arte contemporanea¹¹, anche Castelbasso rappresenta un riferimento importante per le arti visive, dato che dal 1980 ospita ogni estate una rassegna dedicata, sia lungo le vie del centro storico sia nello spazio espositivo fondato nel 2008 dal collezionista Osvaldo Menegaz¹². In questa sede Arienti presentò appunto il suo trittico *Retina*: tre «fotografie tessute» in seta¹³, a basso liscio, realizzate dall'Arazzeria pennese con il contributo della Fondazione.

Il progetto *Retina*, incentrato sull'artigianato abruzzese inteso come motore per dare slancio all'intero territorio, si classificò al secondo posto del concorso Italian Council (edizione 2018), bandito dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (DGAAP) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, per promuovere l'arte contemporanea italiana nel mondo.

⁸ Vd. *supra*, al capitolo precedente.

⁹ Vd. i rispettivi cataloghi: *Fernando di Nicola* 2006, *Trame d'artista* 2011, *Arazzeria pennese 1965/1998* 2012.

¹⁰ Vd. *Sul filo dell'immagine* 2019.

¹¹ Il museo ospita sia le mostre permanenti delle opere di proprietà della Fondazione (119 dipinti degli impressionisti danesi transitati in Abruzzo dalla fine del XIX secolo come Kristian Zahrtmann; 70 opere degli artisti del gruppo *Die Brücke*; il ciclo *Matres Matutae* realizzato da Mario Schifano; 131 opere di vari artisti figurativi del Novecento come Aligi Sassu), sia mostre temporanee come *In forma di sogni. Gli ultimi surrealisti Mensa & Matta* (19/10/2024-in corso), *Joan Mirò. Nel giardino della pittura* (17/6-30/11/2023), *Andy Warhol e Mario Schifano, tra Pop Art e Classicismo* (16/10-30/11/2021). Vd. sitoweb ufficiale, <<https://imagomuseum.it/>> (Ultimo accesso 10/10/2024).

¹² Vd. Cherubini 2016.

¹³ «In occasione di questa nuova commissione, l'artista compie un ulteriore passaggio nella sua pratica poliedrica. In quella che definisce una "sfida" legata alla traduzione dell'immagine fotografica, ha avvicinato in maniera non canonica la tradizione dell'arazzo sperimentando superfici di natura tessile (moquette). L'adozione completa di questa ricerca apre un nuovo capitolo in direzione di una "fotografia tessuta". Apparentemente distanti tecnicamente, fotografia digitale e arazzo presentano inaspettate similitudini determinate dalla parcellizzazione dell'immagine (costituita da pixel nel primo caso e intessuta con i fili nel secondo). L'autore ha scelto di lavorare in questa occasione su una ristretta gamma di immagini esistenti: si tratta di fotografie scattate nel corso dei suoi viaggi e sottoposte a un processo di elaborazione digitale di retinatura che produce una semplificazione formale e una riduzione cromatica» S. Ciglia in un'intervista rilasciata per ArTribune, 13 luglio 2019.

Al termine della mostra, precedentemente tenuta anche all'Istituto italiano di cultura di Barcellona¹⁴, il trittico confluì nelle collezioni della sede centrale del Museo MAXXI, a Roma, benché anche la sede aquilana fosse già impegnata nella promozione dell'arte e degli artisti contemporanei, in particolare abruzzesi¹⁵.

Per l'area aquilana ricordiamo inoltre la dedizione del Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo per la valorizzazione dell'arte tessile: al piano terra infatti sono esposti gli arazzi “neo rustici” di fattura contemporanea provenienti dalla scuola di Italo Picini¹⁶ [Fig. 2.4.5].

Altri tappeti, arazzi e tessuti artistici, giunti alla nostra conoscenza grazie alle pubblicazioni prodotte negli anni dagli studiosi e citati nel corso della trattazione, sono rimasti invece nelle mani delle famiglie dei committenti, delle gallerie d'arte o delle aziende che ne hanno pagato il finanziamento: Coen, Pieroni e Spalletti, legati alla ditta Coen&Pieroni e alla Galleria Pieroni di Pescara nonché alla Fondazione Spalletti di Cappelle sul Tavo (Pescara); oppure Tonelli e Di Nicola, fondatori dell'Arazzeria pennese o ancora Marcotullio, ex CEO di Brioni, sono i nomi dei collezionisti abruzzesi più citati nei cataloghi delle mostre.

Questo tema, sul quale non c'è molto da aggiungere, stante la natura già chiusa degli archivi e in particolar modo di quelli privati, ci consente però di ribadire una riflessione sull'annoso problema della *dispersione* alla quale sono sottoposti anche questi manufatti che, a differenza degli abiti, cominciano quantomeno a essere oggetto delle politiche di patrimonializzazione intraprese nella regione.

¹⁴ Stefano Arienti *Retina* 2019.

¹⁵ Cfr. Pietromarchi – De Sanctis Mangelli 2020.

¹⁶ Vd. *supra*, al paragrafo I del presente capitolo.



Fig. 2.4.1 Interno del MAMeC di Penne, particolare arazzo di Mario Appicciafuoco.



Fig. 2.4.2 Uno scatto dalla mostra *Sul filo dell'immagine. Trame dell'arazzo contemporaneo*, a cura di Simone Ciglia, Fondazione Malvina Menegaz di Castelbasso (21/7-1/9/2019). Particolare arazzi di Giacomo Balla, da sinistra *Linee forza del pugno di Boccioni* e *Linee-forza mare*. L'immagine proviene dal sitoweb della Fondazione: <<https://www.fondazionemenegaz.it/portfolio/artista-arazzeria-pennese/>> (Ultimo accesso 10/10/2024).

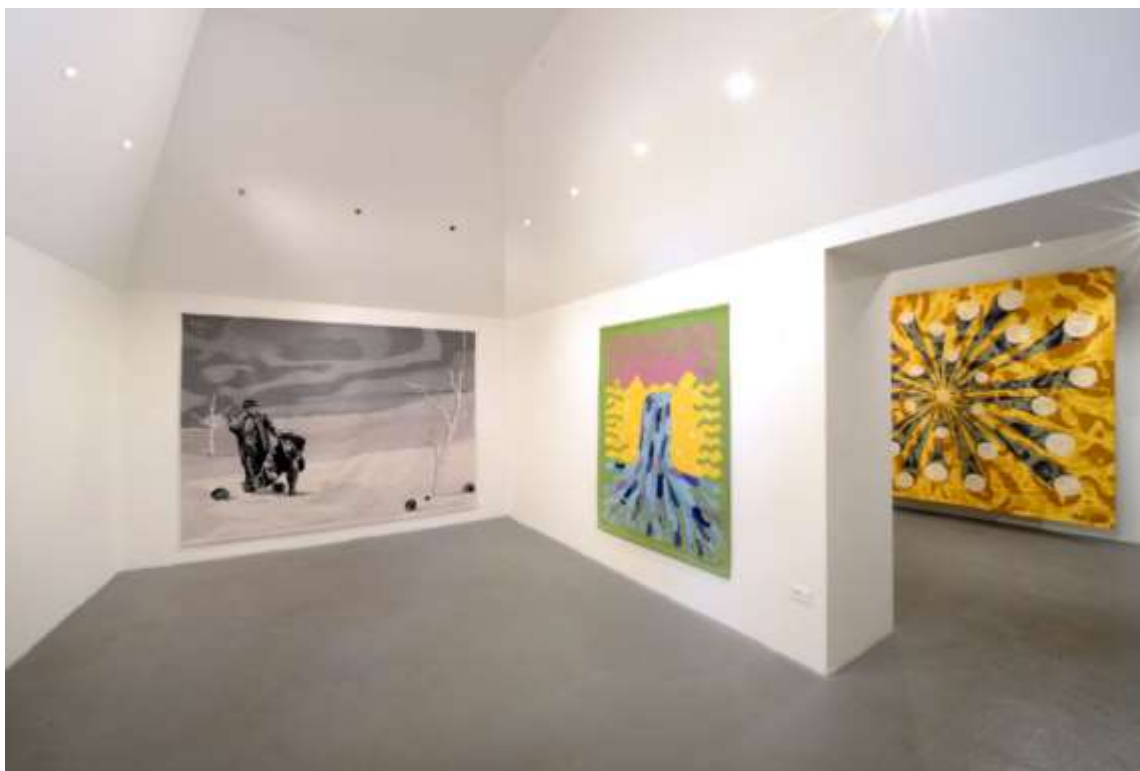


Fig. 2.4.3 Un altro scatto dalla mostra *Sul filo dell'immagine*, cit. Da sinistra, due arazzi del MAMeC di Penne: *Senza titolo* di Andrea Mastrovito e *Cascata* di Matteo Nasini. Si intravede più a destra l'arazzo *Energie* di Alberto Di Fabio, eseguito nel 2016. Anche questa immagine proviene dal sitoweb della Fondazione Malvina Menegaz.



Fig. 2.4.4 Presentazione degli arazzi *Retina* di Stefano Arienti nell'ambito della loro consegna al Museo MAXXI di Roma (21/11/2019).



Fig. 2.4.5 Gli arazzi della scuola di Italo Picini al Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo, sala dei tappeti. Mia foto.

2.5 *Il patrimonio disperso: il problema della dispersione nei musei italiani e all'estero*

Il fatto che il progetto degli *Archivi della moda del Novecento* si sia arrestato e che quindi non esista una banca dati degli archivi delle imprese storiche della moda d'Abruzzo – a cui potrebbero aggiungersi i negozi storici – rende molto difficile non solo rilevare i manufatti ma rilevarne anche eventuali dispersioni all'interno di archivi e collezioni diverse da quelle di provenienza. Stante, infatti, la natura multiforme del collezionismo dell'abito, il possessore di un potenziale bene culturale potrebbe essere il semplice acquirente dei vestiti, ignaro del suo valore. Tutto ciò rende questo tentativo di rintracciare i manufatti, di fatto, empirico: più praticabile è rilevare la presenza di abiti di *brand* abruzzesi “iconici” all'interno di collezioni pubbliche ma, persino in questo caso, non sempre le banche dati delle pubbliche amministrazioni sono accessibili.

Al momento il caso più interessante è dunque quello di un *tailleur* Brioni presente al Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York: qui infatti si trova la donazione di Mr Edward Villiotti¹⁷. Egli fu il vicepresidente esecutivo del punto vendita newyorkese di Aquascutum of London, la ditta inglese specializzata nella produzione di impermeabili, nota per l'invenzione del motivo *Club-Check*. Da un articolo pubblicato sul «New York Times» si può evincere che Villiotti avesse idee piuttosto chiare in fatto di stile¹⁸: un'informazione che si riflette nel gusto degli abiti donati al museo e composta da cappotti, giacche e *tailleur* firmati, tra gli altri, da Walter Albini, Pierre Balmain, Marc Bohan, Brioni, Pierre Cardin, Valentino Garavani, Hermès, Carlo Palazzi¹⁹. Si tratta di una *wardrobe collection* vera e propria: nello specifico, del guardaroba dei capi che Villiotti ha indossato nel corso della sua vita. Ai vestiti di marca europei si aggiungono esempi di manifattura giapponese e americana, a riprova del gusto sofisticato del loro primo proprietario. Di particolare interesse sono gli abiti Brioni che, unitamente a quelli di Palazzi e Valentino, ripercorrono un piccolo *excursus* di storia della moda romana²⁰. Dei due *record* Brioni è risultato meritevole di maggiore attenzione il completo del 1968 (l'altro è una giacca degli stessi anni) dal momento che sembrava apparentemente attribuito alla mano di Christian Dior: un dato poco convincente e per cui si è resa necessaria una verifica.

Alla data del 2 maggio 2023 la scheda pubblicata nel catalogo online del museo riportava le seguenti informazioni:

Suit
1969
(a, b) Brioni Italian
Designer Christian Dior French

Artwork Details

Overview

¹⁷ Da questa ricerca è scaturito il *paper* presentato in occasione delle giornate dottorali sulle problematiche della ricerca da me coordinate, co-curate con i colleghi dottorandi del Dipartimento di Lettere, arti e scienze sociali, intitolato *Problemi di attribuzione: il “falso Dior” al Metropolitan Museum of Art di New York* (17-18/4/2024).

¹⁸ La Ferla 1986.

¹⁹ La donazione Villiotti comprende 27 *ensemble* donati tra gli anni settanta e ottanta, vd. *accession numbers*: 1974.345.1a-c; 1974.345.2a,b; 1974.345.3; 1974.345.4a,b; 1974.345.5a-c; 1976.43.1; 1976.43.5a-d; 1976.43.6a-c; 1976.43.2; 1976.43.3; 1976.43.4; 1976.43.8; 1982.276.2; 1982.276.4; 1976.43.7; 1982.276.10; 1982.276.1a-c; 1982.276.9; 1982.276.5a, b; 1982.276.6a-c; 1982.276.7; 1982.276.13a, b; 1982.276.14a, b; 1982.276.8a, b; 1982.276.15a-c; 1982.276.11; 1982.276.12. Ringrazio la curatrice Tracy Yoshimura per avermi reso queste informazioni.

²⁰ Vd. capitolo I.

Title: Suit

Manufacturer: (a, b) Brioni (Italian, founded 1945)

Designer: Christian Dior (French, Granville 1905-1957 Montecatini)

Date: 1969

Culture: Italian

Medium: (a, b) wool; (c) silk

Credit Line: Gift of Mr. Ed. Villiotti, 1974

Accession Number: 1974.345.4a-c

Signatures, Inscriptions, and Markings

Marking: [label] (c) "Christian Dior, Paris"

Exhibition History

Museum at the Fashion Institute of Technology. "Fashion, Italian Style," February 11, 2003–April 12, 2003²¹.

Alla voce dettagli della scheda del *record* 1974.345.4a–c, la casa di moda Brioni veniva indicata come «Manufacturer» mentre Christian Dior come «Designer». Facendo un confronto con il *record* 2017.225a–g o il 2017.226a–g, entrambi disegnati da Demna Gvasalia, già Direttore Creativo del *brand* Vetements, ma prodotti da Brioni, si sarebbe potuta generare un'ambiguità: poteva sembrare, in sostanza, che si trattasse di un completo disegnato da Dior ma prodotto da Brioni.

Ensemble

Various artists/makers

spring/summer 2017

Artwork Details

Overview

Title: Ensemble

Design House: Vetements (French, founded 2014)

Designer: Demna Gvasalia (Georgian, born 1981)

Manufacturer: (a, c) Brioni (Italian, founded 1945)

Manufacturer: (b) Comme des Garçons (Japanese, founded 1969)

Manufacturer: (f, g) Lucchese Bootmakers (American, founded 1883)

Date: spring/summer 2017

Culture: French

Medium: (a) wool, cupro, synthetic, (b) cotton, mother-of-pearl, (c) wool, cotton, metal, synthetic, (d, e) leather, metal, (f, g) leather, wood

Credit Line: Purchase, Funds from various donors, by exchange, 2017

Accession Number: 2017.226a–g

Signatures, Inscriptions, and Markings

Marking: (a) [label] "Brioni"; [label] "VETEMENTS/ POUR HOMME/ TAILLEUR/ ETE 2017/ COLLABORATION"; [label] "Brioni"; (b) [label] "COMME des GARÇONS SHIRT"; [label] "VETEMENTS/ POUR FEMME/ CHEMISES/ ETE 2017/ COLLABORATION"; (c)

²¹ Trascrizione aggiornata al 02/05/2023 e pubblicata al link <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/87363>>.

[label] “Brioni”; [label] “VETEMENTS/ POUR HOMME/ PANTALONS/ ETE 2017/ COLLABORATION”; (d) [stamped on interior] “VETEMENTS”; [stamped on back of buckle] “SOLID BRASS/ MADE IN ITALY”; (f, g) [stamped on sole] “VETEMENTS/ LUCCHESE/ BOOTMAKER”; [stamped on insole] “LUCCHESE/ BOOTMAKER”; [printed on shaft lining] “VETEMENTS/ LUCCHESE/ BOOTMAKER/ GY8700/ 45/ 201013/ L1016/ MADE IN U.S.A.”²²

Tuttavia, da una disamina dei documenti amministrativi conservati presso l’archivio storico romano non è stata trovata traccia di alcuna collaborazione tra Brioni e il marchio francese alla fine degli anni sessanta (un contatto “diretto” con il *couturier* è stato escluso immediatamente visto che Christian Dior è venuto a mancare nel 1957). Se inoltre si considera che la figura dello stilista che lavora contemporaneamente per diversi brand e che quindi appone la sua firma su più linee si sarebbe diffusa negli anni settanta con Walter Albini²³, e che Dior lanciò una linea di abbigliamento maschile negli anni ottanta (Dior Monsieur), una collaborazione tra le due case di moda sarebbe stata poco plausibile. A scanso di equivoci, avvertito il dipartimento curatoriale competente del museo, è emerso che:

«The record for 1974.345.4a–c was a bit confusing because the suit (a, b components) is designed and made by Brioni; the necktie (c component) is by Christian Dior. Our current cataloguing practice would not include these elements together as a single object for this reason, but this was acquired some time ago and is a so-called “donor-created ensemble.” We’ve updated the record to reflect this more clearly; it will refresh online 24 hours from now. Also the date was transcribed in error; it is in fact 1968²⁴».

Pertanto, alla data del 3 maggio 2023, grazie alla presente segnalazione²⁵, il sistema è stato aggiornato e da allora permette di distinguere due «Design House», Brioni e Christian Dior, con i componenti associati.

Suit
(a, b) Brioni Italian
(c) Christian Dior French
1968

Artwork Details

Overview
Title: Suit
Design House: (a, b) Brioni (Italian, founded 1945)
Design House: (c) Christian Dior (French, Granville 1905–1957 Montecatini)
Date: 1968
Culture: Italian

²² Trascrizione della scheda catalogo aggiornata al 06/02/2024 e pubblicata al link <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/752071>>.

²³ Walter Albini fu l’antesignano della figura dello *stilista* in Italia, ossia del progettista in grado di lavorare per più aziende e mercati e quindi di padroneggiare più stili: le etichette dei capi d’abbigliamento riportavano la scritta “Walter Albini per” Callaghan, Basile, Misterfox e così via (vd. Gnoli 2012, pp. 226-233).

²⁴ Missiva di Yoshimura del 02/05/2023.

²⁵ La mia prima mail è del 26/04/2023.

Medium: (a, b) wool; (c) silk
Credit Line: Gift of Mr. Ed Villiotti, 1974
Accession Number: 1974.345.4a–c

Signatures, Inscriptions, and Markings
Marking: [label] (c) “Christian Dior, Paris”

Exhibition History
Museum at the Fashion Institute of Technology. "Fashion, Italian Style," February 11, 2003–April 12, 2003²⁶.

Questo caso permetterebbe di aprire una riflessione ulteriore sul problema della catalogazione dei manufatti dalla natura eterogenea quali sono i capi d'abbigliamento o gli accessori, molto importanti per integrare qualsiasi discorso sul tema in esame, ma tali da richiedere una trattazione separata e per cui esclusa dalla presente²⁷.

²⁶ Trascrizione aggiornata al 03/05/2023 e pubblicata al link <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/87363>>.

²⁷ Vd. Spadaccini 2020-2021, pp. 64-67.

Vi sono infine altri tre *record* Brioni conservati al museo, donati nel 1995 da Jeanne Ecker e Michael Dorsch, ovvero completi da uomo datati tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta: 1995.576.6a, b; 1995.576.7a, b; 1995.576.8a, b.

Costume Institute - Brioni objects



1995.576.6a, b
Brioni
late 1960s
Italian
Suit
Jeanne Ecker
Michael Dorsch



1995.576.7a, b
Brioni
1965-75
Italian
Suit
Jeanne Ecker
Michael Dorsch



1995.576.8a, b
Brioni
1965-75
Italian
Suit
Jeanne Ecker
Michael Dorsch



1974.345.4a-c
Brioni
Christian Dior
1968
Italian
Suit
Edward Villiotti



1976.43.6a-c
Brioni
Saks Fifth Avenue
Jordan Marsh & Company
1969-71
American
Evening ensemble
Edward Villiotti



2017.225a-g
Vetements
Denma Gvasalia
Brioni
Comme des Garçons
Manolo Blahnik
spring/summer 2017
French
Ensemble



2017.226a-g

Vetements
Denma Gvasalia
Brioni
Comme des Garçons
Lucchese Bootmakers
spring/summer 2017
French
Ensemble

Tutti gli abiti Brioni conservati al MET. L'immagine proviene da una missiva scambiata con la curatrice Tracy Yoshimura, aggiornata al mese di maggio 2023.

2.6 Il patrimonio sommerso: l'inaccessibilità degli archivi e delle collezioni private

Accanto al patrimonio *disperso* nelle collezioni dei musei italiani e all'estero, occorre rammentare che esiste un patrimonio *sommerso*, dagli archivi dei privati a quelli delle aziende. Che cosa ne è, ad esempio, degli archivi delle aziende dismesse? Purtroppo a questa domanda non c'è una risposta univoca e il percorso seguito dagli abiti finisce per perdersi tra le maglie di una trama complicata. Per questa ragione l'Archivio Storico Brioni, a cui è dedicato il capitolo che segue, rappresenta una fonte a dire poco preziosa per la salvaguardia della memoria di un marchio importantissimo che ha rischiato molte volte di chiudere.

In conclusione, se il museo è un luogo che permette sia di leggere che di rileggere una storia, in Abruzzo risulta assai documentata la storia dei costumi popolari e delle Industrie Femminili all'interno dei musei DEA. Parimenti, rimane una testimonianza della storia dell'arte tessile posta in essere dai protagonisti del *Cenacolo michettiano* nelle varie case museo a essi dedicati, come anche nei musei d'arte contemporanea dove hanno trovato sistemazione tappeti e arazzi artistici di fattura contemporanea. Queste storie, raccontate attraverso il dispositivo museale, trovano riscontro nella vivace letteratura d'ambito. Manca invece uno spazio dedicato al racconto della moda abruzzese, nonostante in passato sia stato dato l'annuncio dell'apertura di un museo d'impresa privato (Brioni), sia di un museo della moda internazionale, nato come progetto di più imprese in rete¹. A questa lacuna corrisponde quella letteraria: il racconto sulla moda d'Abruzzo rimane dunque cristallizzato al guardaroba di Gabriele D'Annunzio, mentre, paradossalmente, altre regioni dedicano mostre retrospettive alla fotografia di moda di Pasquale De Antonis², il teramano che di fatto reinventò questo genere fotografico, e i capi d'abbigliamento Brioni sono collezionati nei musei internazionali come il Metropolitan Museum of Art di New York.

E il paradosso è “doppio” se consideriamo che le mostre dedicate ai protagonisti della moda (eventualmente abruzzesi, e.g. De Antonis) riscuotono successo nei musei (non abruzzesi) che le promuovono, grazie al richiamo di pubblico che esse garantiscono. È per questa ragione che è aumentata l'*offerta* di mostre di moda³, un'offerta che forse non è nata per rispondere a una *domanda* ma per crearla. Se gli studi sul marketing hanno già evidenziato come non sia necessario creare l'offerta a partire da una domanda, i *Fashion Studies* hanno illustrato il potere della moda quale vettore di richiamo per il turismo, estremamente utile per creare nuovi itinerari nelle aree decentrate rispetto al turismo di massa⁴.

Al di là del dovere di documentare una storia e del vantaggio economico che se ne trarrebbe, occorre anche rammentare che la dispersione delle collezioni è preoccupante, laddove anche la memoria di stilisti, *atelier* e aziende rischia di cadere nell'oblio. Per salvaguardare questo patrimonio contemporaneo è in primo luogo necessaria la collaborazione del privato, come è avvenuto con l'iniziativa degli *Archivi della moda del Novecento*, interrottasi troppo presto. Se il progetto di mappatura delle collezioni, intrapreso in quella sede, avesse avuto come finalità quella di creare uno spazio *concreto* della memoria – non solo digitale di raccolta dei dati e dei *manufatti* – forse l'esito sarebbe stato diverso e si sarebbero uniti anche altri interpreti della moda abruzzese, oltre a Brioni.

¹ Vd. *supra*, ai capitoli precedenti.

² Vd. Pasquale De Antonis. *La fotografia di moda 1946 1968*, Palazzo Fontana di Trevi, Roma 2008 e Pasquale De Antonis. *La fotografia di moda*, Palazzo Mosca, Musei Civici, Pesaro 2015.

³ Vd. Menkes 2011, Gnoli 2012, Mida 2015, Caponigri 2016-2019, Spadaccini 2023, et al. cit. *infra*, al capitolo successivo.

⁴ Vd. Pierini 2019, Spadaccini 2020-2021.

Un museo della moda è un territorio ibrido, uno spazio di *raccolta* dove confluiscano *wardrobe collections* delle famiglie, donazioni da parte delle aziende, ma anche di *raccolta strategica*, per esempio di manufatti e capi iconici delle subculture⁵. Questa evoluzione dal museo dei costumi e delle tradizioni popolari ai musei d'impresa (della moda), già avviata in alcuni paesi⁶, compierebbe anche in Italia (e in Abruzzo) la riconversione del modello DEA, forse più realistica e più fattibile rispetto all'ipotesi della creazione di nuovi musei. In Abruzzo esistono già spazi progettati da *archistar* con un aspetto avveniristico: perché non adibirli a spazi museali?

⁵ Vd. Spadaccini 2020-2021.

⁶ Vd. *supra*, ai capitoli precedenti.

PARTE III

CASE STUDY: ARCHIVIO STORICO BRIONI TRA PENNE E ROMA

3.1 Dalla dichiarazione di “notevole interesse” al museo mancato

Nel panorama degli archivi d'impresa, ossia del complesso dei documenti prodotti da un'azienda nell'esercizio della sua attività istituzionale, si distinguono generalmente tre tipologie: l'archivio corrente, l'archivio deposito e quello storico. Il primo contiene i documenti necessari per il disbrigo delle pratiche correnti, il secondo i documenti che debbono essere conservati per un periodo di tempo stabilito dalla legge, il terzo i documenti destinati alla conservazione permanente. Essi perciò corrispondono alle fasi di vita di un archivio¹.

L'aggettivo “storico” viene inoltre utilizzato per descrivere gli archivi e i documenti degli enti pubblici, nonché gli archivi e i documenti appartenenti a privati, che sono stati dichiarati di interesse storico dal Ministero della cultura: indipendentemente dalla loro età, tipologia o contenuto, essi sono beni culturali a tutti gli effetti e come tali appartengono al patrimonio culturale nazionale². Dunque ogni archivio si configura quale potenziale bene culturale³.

Quanto al caso in specie, è la storia stessa di Brioni ad aver portato necessariamente alla nascita di due archivi: uno romano, sedimentatosi in seno all'attività sartoriale dell'*atelier*, e uno pennese, legato alla produzione industriale dello stabilimento della Roman Style. Dunque il primo, verosimilmente più longevo dell'altro, perché legato alla storia romana del marchio fondato nel 1946, e il secondo di formazione più recente, perché legato all'apertura della prima sede della manifattura nel 1959.

A riprova di quanto già intuibile a rigor di logica, è sufficiente analizzare solo alcune delle note a margine di certe pubblicazioni dedicate a Brioni per avere contezza di due fondi archivistici: uno, appunto, romano e l'altro pennese⁴.

Una testimonianza più dettagliata si trova invece in un'intervista del 2008 rilasciata da Antonella De Simone, nipote di Nazareno Fonticoli e allora dirigente Brioni, a Isabella Orefice, a quel tempo presidentessa dell'ANAI, nell'ambito del progetto degli *Archivi della moda del Novecento*:

«Noi abbiamo un progetto di archivio straordinario [...] Sono quattro persone ad occuparsi dell'archivio. Sarebbe davvero auspicabile trovare un archivista, una persona specializzata che ci aiuti a catalogare, a suddividere una notevole massa di materiale. Stiamo già lavorandoci da circa due anni e siamo a buon punto. È stato un lavoro immenso che vorremmo digitalizzare per renderlo accessibile [...] Il nostro archivio storico di capi è a Penne, infatti abbiamo l'idea di farci un museo [...] Pensi cosa sarebbe avere un archivio pubblico dove gli studenti possano prendere le idee; sarebbe una cosa bellissima e molto importante quando il reparto tessile è uno dei primi in Italia, è uno degli

¹ Gli archivi, SAN-Sistema Archivistico Nazionale, <<https://san.beniculturali.it/web/san/il-mondo-degli-archivi>> (Ultimo accesso 30/11/2023).

² Ex art. 13 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (da qui in poi abbr. *Codice*), D.L. n. 42/2004.

³ Vd. Bonfiglio Dosio 2003.

⁴ Solo a titolo esemplificativo, vd. Sargiacomo 2008, in part. i riferimenti bibliografici e le fonti alla p. 236: «*Primary sources*: Brioni Company Archives: Penne and Rome».

unici che resiste, sono quattro o cinque e la moda è uno dei più importanti, tessile di abbigliamento, quindi perché non creare una documentazione?⁵».

Da questo estratto si apprendono almeno tre informazioni importanti: la data di avvio di una prima selezione e catalogazione del patrimonio archivistico, stimabile attorno al 2006; l'ubicazione dell'archivio storico dei capi a Penne; il fine ultimo di tale operazione, ossia l'apertura di un museo e di un centro di documentazione aperto agli studenti e al pubblico. Questa intervista è importante perché dimostra la consapevolezza degli amministratori del valore del patrimonio conservato nel deposito abruzzese⁶. Del resto questa intervista avveniva nell'ambito del progetto degli *Archivi della moda del Novecento*, dimostrando pure la volontà degli amministratori di aderire a un'impresa lungimirante e di larga scala, nazionale.

Tralasciando la questione del "Museo Brioni", già discussa⁷ e su cui si tornerà tra poco, i primi esiti di questa collaborazione con l'ANAI furono presentati nel corso della citata giornata di studi del 2010 intitolata *Abruzzo: le vie dell'eccellenza*: in quell'occasione Norma D'Ercole, Antonella De Simone e Angelo Petrucci aggiunsero delle informazioni preziose per ricostruire la storia degli archivi, romano e in particolare pennese. Nell'*abstract* dell'intervento *L'archivio Brioni Roman Style S.p.A. di Penne*, D'Ercole, già responsabile dell'archivio storico comunale di Penne, dichiarava:

«Nel 1960, con la nascita della Brioni Roman Style Spa, e quindi con l'incremento dell'attività sartoriale della Brioni negli stabilimenti di Penne (prima nei locali in via S. Francesco e poi in quelli di via Nazareno Fonticoli), inizia la sedimentazione di un archivio diverso ma complementare a quello prodotto in seguito all'attività dei sarti Nazareno Fonticoli e Camillo Savini nei locali dell'atelier in via Barberini a Roma.

Nel tempo si struttura, così, l'archivio aziendale della Brioni Roman Style di Penne.

Ripristinato dal 2006 al 2008 dal signor Angelo Brandolini, dipendente dalla stessa azienda, sarebbe opportuno che il fondo fosse ordinato e inventariato con criteri scientifici e che fosse segnalato nel Portale degli Archivi d'Impresa e al Centro della Cultura d'Impresa⁸».

A questo tema si ricollegavano De Simone e il *Chief Master Tailor* Petrucci con "*L'archivio dei manufatti*" della *Brioni Roman Style S.p.A. e i problemi di conservazione*. Benché non ne restino che degli appunti, si riporta qui di seguito la fedele trascrizione:

«[...] L'archivio dei manufatti della Brioni Roman Style

- Dichiarazione di interesse storico particolarmente importante. Archivio Casa di Moda Brioni (Settembre 2009)
- Archivio di 65 anni di storia, quale fonte di ispirazione stilistica, mezzo di comunicazione, di formazione e di informazione
- Descrizione sommaria dei contenuti dell'archivio

⁵ A. De Simone cit. in I. Orefice, estratto di un'intervista datata a ottobre 2008 e pubblicata al link: <<https://moda.san.beniculturali.it/wordpress/wp-content/uploads/2011/07/DeSimone.pdf>> (Ultimo accesso 16/01/2018).

⁶ Di un «archivio storico» si parlava anche in Giorgetti 1994, tra le fonti in appendice alla p. 283.

⁷ Vd. capitolo precedente.

⁸ N. D'Ercole, *L'archivio Brioni Roman Style S.p.A. di Penne*. Programma, comunicato stampa post evento, rassegna stampa e la raccolta degli *abstract* del seminario sono pubblicati al link <<https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=abruzzo-le-vie-delleccellenza>> (Ultimo accesso 24/02/2022).

- *Men's Fashion Register* (1959-1981), esempio di comunicazione d'impresa e di memoria archivistica⁹.

Mettendo insieme questi dati, si evince che, intanto, gli archivi sono sempre stati due, uno romano e uno pennese; viene inoltre reso noto il nome di Angelo Brandolini, colui che collaborò a un primo riordino dei capi dell'archivio pennese¹⁰, e lo stato di avanzamento della schedatura, allora *in progress*. D'altra parte il seminario avveniva nel mese di marzo 2010, "all'indomani" della dichiarazione di notevole interesse, datata a settembre 2009.

Ciò che quest'ultima testimonianza non chiarisce – ma anzi rende apparentemente ambigua – è la natura del patrimonio vincolato: sembrerebbe infatti che l'unico archivio a essere stato notificato dal Ministero fosse quello romano «di 65 anni di storia», il cosiddetto «Archivio Casa di Moda Brioni¹¹», in quanto l'«archivio dei manufatti della Roman Style», quello ripristinato da Brandolini, è descritto come «aziendale¹²». Tuttavia De Simone aveva già parlato di un archivio storico dei capi Brioni ubicato a Penne¹³.

Sul Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (da qui in poi SIUSA)¹⁴, è stato pubblicato un elenco di consistenza che costituisce una prima schedatura del patrimonio d'archivio vincolato, ossia dichiarato di notevole interesse. A questo lavoro di inventariazione collaborarono Livia d'Avenia, Maria Natalina Trivisano e Valentina Ughetto per conto della Soprintendenza archivistica e bibliografica del Lazio. Questa iniziativa fu intrapresa nell'ambito del progetto degli *Archivi della moda del Novecento*, il cui obiettivo era proprio quello di affidare alle Soprintendenze archivistiche un'attività iniziale di ricerca e censimento degli archivi della moda italiani con la successiva informatizzazione dei dati e da tale operazione scaturì per l'appunto l'elenco di consistenza pubblicato sul portale¹⁵.

Quest'ultimo mostra l'articolazione del complesso dei beni prodotti e conservati, il quale si sviluppa attorno a dei nuclei: direzione, amministrazione, disegni, produzione e stile, prodotto, fotografia, multimedia, stampa e comunicazione, raccolta museale, materiale bibliografico¹⁶. L'utente può cliccare sulle singole sezioni e visualizzarne i dettagli. Di particolare interesse è la sezione "prodotto" che «comprende 700 abiti creati dagli anni '50 in poi, che sono conservati nella sede di Penne (PE)¹⁷».

I dati sul portale – che non solo riprende i contenuti dell'atto ma li dettaglia¹⁸ – aiutano dunque a sciogliere il nodo circa l'ubicazione del patrimonio vincolato e quindi sulle sedi dell'archivio e dei suoi documenti "storici": Roma e Penne.

⁹ A. De Simone, *Fonticoli e Savini: Brioni*, vd. link alla nota precedente. Ritengo che la seconda parte del testo in esame si riferisca in realtà all'intervento reso dalla medesima con Petrucci, dal titolo "*L'archivio dei manufatti della Brioni Roman Style S.p.A. e i problemi di conservazione*", pianificato secondo programma della giornata di studi per la sessione successiva, vd. sempre il link alla nota precedente.

¹⁰ Chiarimento reso da Petrucci, che ringrazio.

¹¹ Vd. nota 9.

¹² N. D'Ercole, *L'archivio Brioni Roman Style S.p.A. di Penne*, cit.

¹³ A. De Simone intervistata da I. Orefice, cit.

¹⁴ Archivio Storico Brioni, SIUSA, <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=com-parc&Chiave=306704>> (Ultimo accesso 16/10/2022).

¹⁵ Vd. l'intervento di Spinozzi, cit. al capitolo II.

¹⁶ Vd. Archivio Storico Brioni, SIUSA, cit.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Per avere contezza di *quali* siano i capi vincolati si rimanda all'album fotografico conservato a Penne che costituisce l'unico inventario riguardo la documentazione in esame.

Il patrimonio archivistico è così composto da una raccolta eterogenea di documenti amministrativi, lettere, libri, riviste ma anche vestiti, campionari di tessuto, disegni datati tra il 1945 e il 2006. Quanto ai numeri – e solo per limitarci alle testimonianze più significative ai fini della presente trattazione – si attestano per l'appunto 700 abiti (1950-), oltre 6.500 fotografie (1950-2000), 210 bozzetti dell'illustratore Luigi Tarquini (1945-), 50 numeri del «Men's Fashion Register», uno dei primi e rari esempi di *house organ magazine* (1959-1981), numerosissimi ritagli stampa che includono l'invito alla prima sfilata di moda maschile della storia (1945-2000), otto sculture di Bruno Liberatore¹⁹.

Circa la storia archivistica, sul SIUSA è stato riassunto quanto segue:

«Negli anni '90 il materiale documentale è stato spostato dal primo atelier storico di via Barberini 50 in via Nicolò da Tolentino 25, dove ad oggi è ubicato l'archivio. Contemporaneamente a questo fondo, dagli anni '60 in poi, con la creazione di Brioni Roman Style spa e l'apertura degli stabilimenti di Penne (Pe), prima in via San Francesco e poi in via Nazareno Fonticoli, si è sedimentato un archivio prettamente aziendale, costituito da manufatti e documentazione contabile-gestionale. Nel 2009 tale archivio è stato visitato da funzionari della Soprintendenza Archivistica per il Lazio; dopo un sopralluogo e l'analisi del complesso documentario, l'archivio è stato dichiarato di notevole interesse storico²⁰».

Quanto riportato sul SIUSA costituisce l'unica fonte pubblicamente accessibile sul materiale in esame, se si esclude l'atto della dichiarazione. Tuttavia contiene delle piccole inesattezze: anzitutto per quanto riguarda l'indirizzo dell'archivio storico sito in via di Nicolò da Tolentino²¹. Nella via di San Nicola da Tolentino è conservato un piccolo nucleo collezionistico (VHS e Betacam)²² ma la sede principale rimane la limitrofa piazza di San Bernardo, dove pure è ubicato l'ufficio stile. Permane inoltre un'apparente ambiguità per quanto riguarda la natura dell'archivio pennese «prettamente aziendale»: esso nacque come tale, ossia come un deposito di abiti campionario e documenti contabili-gestionali, per diventare una sede dell'archivio storico (vd. 700 abiti).

Per di più, sino al mese di luglio 2021, un «Archivio Storico Brioni» ubicato a Penne figurava tra i soci di Museimpresa, l'associazione lombarda fondata da Marco Montemaggi nel 2001 che riunisce archivi, fondazioni e musei aziendali²³.

Dunque esiste uno straordinario complesso archivistico diviso tra Roma e Penne: un archivio romano che conserva per lo più materiale di tipo documentario e uno pennese che conserva gli abiti storici, entrambi vincolati dal 2009.

Il curatore Olivier Saillard, autore dell'ultimo dei «Brioni Books», ha descritto la sede romana sita in piazza di San Bernardo, a due passi dalla chiesa di Santa Maria della Vittoria, anche negli arredi:

¹⁹ Vd. Archivio Storico Brioni, SIUSA, cit. Ritengo che si tratti di quelle presenti in alcune fotografie conservate presso l'Archivio Storico Brioni di Roma, vd. album «Foto Anni 80 n. 1».

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Sul sito è segnata la via Nicolò da Tolentino che però non esiste a Roma: si tratta di un refuso quindi della via di San Nicola da Tolentino che infatti è limitrofa agli storici locali di via Barberini e via Veneto nonché alla sede di piazza di San Bernardo.

²² Vd. inventario cartaceo conservato presso l'archivio, p. 53.

²³ Archivio Storico Brioni, Museimpresa, <<https://museimpresa.com/associati/archivio-storico-brioni/>> (Ultimo accesso 28/7/2021). Sino al mese di luglio 2021 questo archivio figurava tra i soci ma si trattava di un errato inserimento dovuto a un problema tecnico: chiarito l'equivoco, il problema è stato risolto su mia segnalazione in quanto, in quel periodo, mi accingevo a condurre le ricerche preliminari per la tesi in oggetto.

«In Brioni's archives, housed at the company's offices in Rome, there is a long table flanked by metal trunks dating from those effervescent early years when Savini, armed with his sales pitch and his passport, conquered the world through fashion shows. Painted azure blue with a stripe in the colours of the Italian flag, trunks containing treasures in silk, velvet and featherweight wool crossed oceans to arrive at far-flung destinations. A stylish label printed with the prestigious Brioni address on Via Barberini in Rome always ensured the safe return of the precious cargo²⁴».

Il secondo si trova nei pressi della sede centrale della manifattura Roman Style in via Fonticoli n. 3, ed è qui descritto per la prima volta. Esso è organizzato in quattro sezioni:

- 1) Abiti e accessori storici, vincolati, 1950-1990 ca. (700 manufatti ca.);
- 2) Abiti e accessori di campionario, non vincolati, 1990-presente;
- 3) Riproduzioni di abiti d'epoca create da Brioni per mostre e occasioni speciali (p.es. mostre su Gabriele D'Annunzio);
- 4) Abiti e accessori *vintage* acquistati da Brioni a fini di studio/ricerca ispirazione.

Nel deposito ci sono anche *look book* e album. In una stanza attigua è possibile allestire set fotografici.

Il complesso archivistico storico, vincolato, scisso tra le sedi di Roma e Penne, costituisce parte del patrimonio nazionale e ogni richiesta d'accesso è regolamentata dalla Sovrintendenza competente (Sovrintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio) e dal marchio²⁵.

L'apposizione del vincolo è importante perché riconosce uno *status* giuridico che equipara gli abiti a beni culturali veri e propri. Gli abiti *per se* non sono infatti annoverati «tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a)²⁶». Nel tentativo di colmare tale lacuna il 4 febbraio 2004 venne approvato dalla Camera dei deputati il disegno di legge n. 2753 che prevedeva l'*Istituzione del Sistema museale della moda e del costume italiani e interventi per la formazione e la valorizzazione degli stilisti*. Questo fu un primo tentativo di creare una rete di strutture museali ed espositive nei settori della moda, del costume e del tessile quindi di offrire una tutela al patrimonio conservato in queste strutture ma, come si è visto, il disegno di legge è rimasto soltanto tale. Da allora le misure di tutela circa l'argomento in questione sono rimaste al *Codice dei beni culturali e del paesaggio* che entrava in vigore proprio in quegli anni e introduceva per la prima volta la nozione di "bene culturale" inteso «quale testimonianza avente valore di civiltà²⁷».

In definitiva, i manufatti di moda possono essere ricompresi nella categoria dei beni culturali: quando si configurano come parte di raccolte museali pubbliche; quando figurano come documenti di archivi vincolati; quando abbiano superato i cinquant'anni d'età, non siano opera di autore vivente e presentino un interesse culturale²⁸.

Occorre infine rammentare il fine ultimo dell'operazione di ripristino dell'archivio, funzionale all'apertura di un "Museo Brioni" e di un centro di documentazione: «Il nostro archivio storico di capi è a Penne, infatti abbiamo l'idea di farci un museo» affermava De Simone nella ricordata

²⁴ Saillard 2021, p. 41.

²⁵ Ex artt. 122-123 e art. 127 del *Codice*, D.L. n. 42/2004.

²⁶ Ex art. 10 comma 4 del *Codice*, D.L. n. 42/2004.

²⁷ Ex art. 2 comma 2 del *Codice*, D.L. n. 42/2004.

²⁸ Ex art. 10 del *Codice*, D.L. n. 42/2004. A tal proposito si rimanda agli studi di Felicia Caponigri che ha evidenziato i paradossi normativi a cui si espongono gli abiti quando entrano a far parte di raccolte museali e con ciò vengono tutelati sia dalle leggi sulla proprietà intellettuale sia dal *Codice*, in part. Caponigri 2016-2019, 2017, 2021.

intervista datata al mese di ottobre del 2008. Eppure, solo qualche mese prima, a febbraio dello stesso anno, l'ex CEO Marcotullio dichiarava che: «Noi fornivamo gratuitamente i nostri vestiti [per i film], con la sola clausola che alcuni dovevano tornare nel nostro museo...²⁹».

Allora un museo esisteva già? E, se esisteva, perché De Simone affermava di volerne aprire un altro (visto che l'intervista fu rilasciata in una data successiva)? Si ritiene più possibile che in passato sia esistito uno spazio “musealizzato” all'interno degli stabilimenti pennesi, ma che un museo vero e proprio, Brioni, non l'abbia mai avuto. Ciò giustificherebbe pure quanto riportato in vari articoli di giornale datati alla fine degli anni novanta e che già da allora diffondevano la notizia di un museo della sartoria «in allestimento³⁰». Queste testimonianze sono tuttavia importanti perché dimostrano che l'idea del museo fosse già nel disegno degli amministratori ben prima della “moda” dei musei e delle mostre di moda, databile, in Italia, attorno alla prima decade degli anni Duemila³¹. Dunque Brioni concretizzò realmente questo progetto solo attorno al 2010 attraverso il disegno del Museo internazionale della moda sito a Penne – dove, tuttavia, sarebbero stati esposti anche altri manufatti e perciò non si sarebbe potuto parlare di un “Museo Brioni”. Sul perché, poi, questo museo non abbia visto mai la luce, concorsero più cause: la crisi del marchio ascrivibile agli stessi anni, il passaggio di proprietà e il cambiamento dei vertici alla dirigenza, gli eventi sismici che hanno colpito l'intero territorio abruzzese³².

Come si è visto, la realizzazione di un museo avrebbe potuto restituire alle comunità del territorio, meglio di un archivio – che per sua natura si configura come spazio chiuso – la dimensione culturale di tale patrimonio che non è solamente espressivo dell'*heritage* Brioni ma è un bene nazionale a tutti gli effetti e dunque appartiene al popolo.

Ormai prossimo a compiere gli ottant'anni di età, Brioni si accinge a compiere l'opera di digitalizzazione del proprio materiale archivistico attraverso una nuova campagna fotografica e di schedatura avviata dal mese di dicembre 2023³³. Ciò costituisce una nuova misura di valorizzazione dell'archivio, forse non abbastanza *comunicato* (e di conseguenza valorizzato). Ad esso infatti non sono state ancora dedicate pagine o siti, mentre percorsi di visita guidata e laboratori didattici si sono svolti più che altro all'interno della scuola sartoriale.

²⁹ L. Marcotullio cit. in Di Giosaffatte 2021, p. 128.

³⁰ Vd. *Brioni acquista il guardaroba del Duca di Windsor*, in «Gazzetta del Sud», n. 103, 16 aprile 1998 (una copia è conservata presso l'archivio storico di Roma, album Ritagli Stampa 1997-99).

³¹ Questo tema è assai esplorato dalla letteratura d'ambito: si ricorda che in Italia la tendenza alla musealizzazione si consolida negli anni Duemila, mentre a livello internazionale era già diffusa da diversi decenni. A titolo esemplificativo ma certamente non esaustivo, vd. Menkes 2011, Gnoli 2012, Mida 2015, Caponigri 2016-2019, Spadaccini 2023, *et al.*

³² Vd. capitolo precedente.

³³ Informazione resa da Emidio Fonticoli e Petrucci in data 22/11/2023.

3.2 *Alcuni beni*



MODELLO: giacca *smoking* 2 bottoni

MATERIALE: velluto *froissé*

COLORI: rosso, nero

DATA CREAZIONE: 1952

BIBLIOGRAFIA: Archivio Storico Brioni, sede di Roma (ASBR), album Foto 2000, n. 1, "capi storici"; *Brioni* 1996, p. 28, p. 31.

Il modello originale di questa giacca, datata 1952, si trova nella sede pennese dell'archivio storico. Essa risale al periodo delle prime sfilate di moda Brioni tenute nell'ambito dell'*Italian High Fashion Show* organizzato dal marchese G.B. Giorgini a Firenze. Sin dai primi *defilé* i look Brioni si contraddistinsero per lo stile classico ma moderno, talora anticipatorio di tendenze come la *Rivoluzione del pavone* che avrebbe riportato in auge i colori accesi nel guardaroba maschile. Il tessuto con cui è fodera questa giacca ricorda lo *shantung* di seta cangiante dell'iconico tailleur che avrebbe reso celebre Brioni nello stesso anno.



MODELLO: giacca detta *Giacca del Duemila*

MATERIALE: lana (?)

COLORI: azzurro, beige

DATA CREAZIONE: 1954

BIBLIOGRAFIA: ASBR, album Foto 2000, n. 1, "capi storici"; ASBR, album Foto anni 1950, n. 3, "Abito del Duemila" con la descrizione «In occasione del Congresso Mondiale dei Sartori tenutosi a Roma nel mese di settembre 1955 il tema riguardava la creazione, da parte dei partecipanti, di un modello che riflettesse il punto di vista di ogni sarto nei confronti dell'uomo del 2000. Pochissimi si sono impegnati in questo lavoro, comunque tra questi Brioni che ha realizzato il modello interpretando l'argomento nel miglior modo possibile e che dimostra la sua lungimiranza per quanto concerne l'aspetto che l'uomo del 2000 avrà infatti Brioni fu il primo ad utilizzare il celeste per un vestito da uomo; colore che invece ebbe e tutt'ora ha un enorme successo»; Giorgetti 1995, p. 45; *Brioni* 1996, pp. 32-37; Saillard 2021, p. 33.



MODELLO: giacca doppiopetto detta *Sansovino*, 3 bottoni

MATERIALE: velluto di seta

COLORI: blu, nero

DATA CREAZIONE: 1957 (collezione *Hess*)

BIBLIOGRAFIA: ASBR, "varie scatola anni '50"; Giorgetti 1995, pp. 108-109; *Brioni* 1996, p. 58.

La collezione Hess fu chiamata in questo modo perché fu creata in esclusiva per i Grandi Magazzini Hess di Allentown in Pennsylvania. Essa fu concepita con tessuti di seta e con colori ispirati ai periodi trionfali della grande stagione della pittura italiana, per questo i modelli furono chiamati *Bernini*, *Caravaggio*, *Giorgione*, *Giotto*, *Sansovino*, *Tintoretto*, *Tiziano* e *Veronese*, in omaggio agli artisti.



MODELLO: giacca *smoking* 3 bottoni
 MATERIALE: seta artificiale
 COLORI: multicolore (nero, arancione, azzurro, viola, blu, giallo)
 DATA CREAZIONE: 1962 (collezione Brioni-Celanese)
 BIBLIOGRAFIA: ASBR, "varie scatola 2"; Giorgetti 1995, pp. 120-121; *Brioni* 1996, p. 63; Sargiacomo 2008, p. 21.

Questa giacca è confezionata nel tessuto detto "celanese", dal nome della ditta americana che lo mise in produzione dal 1921: si tratta di cellulosa-acetato ovvero di una seta artificiale. Questa fibra resistente, forte e luminosa andò di gran moda negli anni sessanta, periodo a cui risale la giacca in esame.



MODELLO: giacca 3 bottoni, 16 tasche detta *Travel Jacket*
 MATERIALE: lana
 COLORI: blu, rosso, oro
 DATA CREAZIONE: 1968
 BIBLIOGRAFIA: Giorgetti 1995, p. 101; *Brioni* 1996, p. 65; Morelli – Della Cagna – Finamore 2015, p. 155; Saillard 2021, p. 66.

Questo modello nacque in origine come una giacca da viaggio pensata per venire incontro alle esigenze di un cliente americano californiano facoltoso e *globe-trotter*, di qui le 16 tasche. Nella prima versione fu realizzata in nero.



MODELLO: giacca *smoking* doppiopetto, 2 bottoni
 MATERIALE: seta
 COLORI: fantasia (oro, nero)
 DATA CREAZIONE: 1971
 BIBLIOGRAFIA: *Brioni* 1996, p. 81; Morelli – Della Cagna – Finamore 2015, pp. 122-133; Saillard 2021, p. 108.

Questa giacca doppiopetto col collo sciallato bordato da un *pi-ping* di colore nero che orla anche le maniche, è confezionata con un tessuto jacquard con una fantasia molto ricca che si ricollega allo stile delle giacche prodotte da Brioni nel 1971, prima della "virata etnica" all'indomani dello *shock petrolifero* del 1973.



MODELLO: giacca in stile *Safari*

MATERIALE: seta

COLORI: beige aranciato

DATA CREAZIONE: 1974 ca.

BIBLIOGRAFIA: ASBR, album Foto 2000, n. 1, "capi storici"; Giorgetti 1995, pp. 194-202.

Questa giacca in stile *Safari* appartiene probabilmente a una collezione del 1974, quando furono disegnati modelli simili a questo. La giacca presenta sul davanti tre tasche impunturate con un filato di colore marrone e due bottoni smaltati di colore arancio, il collo è a *rever* classico. La giacca *sahariana* delle truppe coloniali fu proposta sulle passerelle da Yves Saint Laurent nel 1968.



MODELLO: giacca *smoking* 2 bottoni

MATERIALE: seta

COLORI: fantasia (blu, giallo, rosso, verde)

DATA CREAZIONE: 1995

COLLEZIONE: 50° anniversario Brioni

BIBLIOGRAFIA: ASBR, album Anni 1990 nn. 1-3; "varie scatola 5".

Questa giacca fa parte di una *capsule collection* realizzata per celebrare i primi cinquant'anni del marchio. In quell'occasione fu organizzata una mostra a Palazzo Corsini, accompagnata dalla pubblicazione di un catalogo fotografico e del primo "Brioni Book" a cura di C. Giorgetti. Presso l'archivio storico romano si trovano degli album che contengono il *reportage* dell'evento e una scatola contenente alcune cravatte confezionate con lo stesso tessuto della giacca con la lettera "B", dei calici che brindano, stelline, nastri stilizzati e il numero 50.

3.3 L'archivio Brioni nel contesto degli archivi e dei musei della moda italiani

Per quanto concerne il tema della tutela che le aziende hanno posto in essere nei confronti del loro patrimonio archivistico, la letteratura d'ambito riconosce negli anni ottanta l'inizio della tendenza al recupero della propria memoria¹. In quegli anni, infatti, cominciava a svilupparsi un'attenzione sul valore *immateriale* del prodotto industriale, «allorché la comunicazione diventa[va] diffusamente e massicciamente fattore critico del successo dell'impresa moderna»².

Nel caso del sistema moda, questo nuovo interesse per la dimensione *culturale* del prodotto ha coinvolto anche le pubbliche istituzioni che, dagli anni ottanta, hanno cominciato a conservare abiti contemporanei: infatti, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta del secolo scorso, sono stati aperti in Italia musei come il Fortuny di Venezia (1975), il Museo del tessuto di Prato (1975), la Galleria del costume di Palazzo Pitti a Firenze (1983)³.

A contribuire alla loro nascita – e quindi a inaugurare una nuova tendenza collezionistica – furono determinate mostre⁴: su tutte *1922–1943 Vent'anni di moda italiana*, curata dalla nota storica del costume Grazietta Butazzi al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1980 con il coordinamento dell'allora direttrice del museo, Alessandra Mottola Molino, allestita in funzione della conferenza internazionale *Per un museo della moda*⁵.

Il Museo Salvatore Ferragamo aperto nel 1995 a Firenze, legato all'omonima Fondazione e soprattutto all'archivio storico⁶; il Museo Calzatura di Villa Foscari Rossi a Stra (Ve), nato dalla collezione di oltre 1.700 modelli di calzature prodotte da Rossimoda e aperto al pubblico nel 1995; la Fondazione Antonio Ratti, aperta nel 1985 a Como dall'omonimo collezionista e imprenditore della seta, sono invece degli esempi di musei d'impresa per dare una sede permanente, museale, al patrimonio custodito negli archivi dei *brand*⁷.

Dunque i frutti di questa nuova sensibilità sul prodotto industriale e, nello specifico, della moda, di cui si diceva in apertura del paragrafo, sono stati raccolti negli anni Duemila, con la rivalutazione del cosiddetto *brand heritage*. A questo proposito il contributo principale è stato dato dagli studi sul *marketing* che molto hanno insistito sul potenziale del *brand heritage* quale strumento da trasformare in *asset* economico (e per cui è nata la branca del *brand heritage marketing*)⁸. Talvolta tradotto erroneamente come “storia”, “eredità culturale” di un marchio, il concetto di “heritage” è molto più: nella definizione di Erica Corbellini e Stefania Saviolo, la «brand legend» costituisce solo uno dei pilastri su cui si struttura l'*heritage*:

«Heritage is made of four building blocks [...]: *place* (i.e. Paris for Hermès, Biella for Zegna or Milan for Armani), *people* (the founder, the family, the designer inspiring the brand such as Coco Chanel or the Ferragamo family), the *brand legend* (the story told as a legend: the art of travel for Vuitton, serving queens and Maharaja for Cartier, Ferragamo as shoemaker of the stars), the *products*, in terms

¹ Cfr. Cocco 2021.

² Ivi, nota a piè di p. 153.

³ Per uno stato dell'arte essenziale sulla museologia della moda in Italia si rimanda a: Chiarelli 2005, Calanca 2014, Campagnolo 2017, Marchetti-Segre Reinach 2017, Monti 2019, Monti 2020, Spadaccini 2020-2021, Frisa 2022.

⁴ Questa è la tesi di Monti 2019 e 2020.

⁵ Dunque è a questa data che va fatta risalire la *vexata quaestio* sull'istituzione di un museo italiano della moda: un progetto di fatto mai realizzato. Emblematico è infatti il titolo del libro di Maria Luisa Frisa, pubblicato oltre quarant'anni dopo: *Cara moda ti meriti un museo* (vd. Frisa 2022).

⁶ Quest'ultimo offrì il materiale espositivo per la retrospettiva tenuta a Palazzo Strozzi nel 1985, poi replicata in altri siti internazionali, da cui scaturì l'idea di creare un archivio organizzato e quindi un museo (vd. Ricci 2004, p. 121).

⁷ Cfr. Fornaciari 2022.

⁸ Riferimento fondamentale rimane Corbellini-Saviolo 2015, in part. pp. 165-170.

of iconic products (the Kelly for Hermès, the trench for Burberry, the Polo shirt for Ralph Lauren) and proprietary know how and manufacturing techniques (the “intrecciato” for Bottega Veneta)⁹».

«But history becomes heritage only when the company is able to create a charming story around it¹⁰».

È dunque l'*heritage* una storia *costruita*¹¹ e che si genera precisamente nell'archivio d'impresa: il luogo dove presente, passato e futuro di un *brand* si incontrano.

Per comprendere l'importanza del *brand heritage* è quanto mai calzante il caso della moda poiché, come è noto, la *fashion industry* fa leva più di tutte sul *desiderio* più che sul *bisogno*: di fatto la logica su cui si basa il sistema moda è quella di vendere ai consumatori dei prodotti di cui non hanno realmente bisogno. Inoltre, poiché il prodotto cambia ogni sei mesi, non è ipotizzabile pensare di incentrare la comunicazione solo su di esso, al contrario bisogna fare leva sull'*immaginario* del consumatore per spingerlo all'acquisto di nuovi prodotti. Ecco, allora, che l'*heritage* può diventare un mezzo strategico su cui costruire questo immaginario e di conseguenza trasformarlo in fonte di guadagno. Ciò spiega l'importanza degli archivi: dei luoghi che non sono solo dei meri *contenitori*, bensì dei *generatori* di immaginari, generatori dell'*heritage*¹².

La storica della moda Sofia Gnoli data al Duemila una tendenza al *revival* della tradizione e al recupero degli archivi storici, da cui è sia scaturito un aumento delle collezioni *heritage*¹³, sia la tendenza a musealizzare il patrimonio archivistico, per cui il museo aziendale si configura come l'ultimo anello della filiera del sistema moda – dato, questo, che va di pari passo con la “moda delle mostre di moda”, in aumento dal 2008, l'anno in cui veniva pubblicato il primo numero del dodicesimo volume di «Fashion Theory» interamente dedicato alle mostre¹⁴.

Il Museo Fondazione Roberto Capucci, in origine collocato a Firenze in Villa Bardini e poi trasferito a Villa Manin di Passariano (2017), è stato aperto nel 2008; il Museo Gucci nel 2011 nel cuore di Firenze, all'interno dell'ex Tribunale della Mercanzia¹⁵; il Valentino Garavani Museum, il primo museo virtuale dedicato all'opera dello stilista, è stato lanciato tramite un'applicazione web nel 2011; l'Armani/Silos nel 2015 sulle spoglie di un ex granaio (da cui il nome “Silos”) nel distretto dove si trova anche l'*head quarter* creativo in via Bergognone a Milano; e così via.

Parallelamente a ciò, iniziative come *Aperti Moda*, patrocinata dal Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, hanno portato all'attenzione del pubblico gli archivi della moda, scissi tra la necessità di restare “segreti” e la volontà di essere valorizzati e, quindi, comunicati¹⁶. Fra questi: l'Archivi storico, tessuti, progettazione e la biblioteca di Prada Group; BAI MaxMara – Biblioteca

⁹ Corbellini-Saviolo 2015, p. 166.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A tal proposito Matteo Augello si è espresso nei termini di “approccio costruttivista” (cfr. Augello 2022, p. 37).

¹² Su questo concetto ha insistito Federica Fornaciari nel suo volume dedicato agli archivi (Fornaciari 2022), condividendo una tesi già anticipata da me e presentata in occasione del convegno sulle professioni del comunicare tenuto all'Università degli Studi di Teramo il 26 e 27 aprile 2022. Il mio intervento è confluito negli atti di convegno pubblicati nel 2023 (vd. Spadaccini 2023).

¹³ Gnoli 2012, pp. 322-326. Gnoli lega il concetto di *heritage* alla valorizzazione dell'artigianalità.

¹⁴ Sull'aumento delle mostre di moda datato al 2008 vd. Mida 2015. Questo dato trova riscontro in Menkes 2011 e Calanca-Capalbo 2018.

¹⁵ Dal mese di giugno 2023 la mostra ospitata in quello che attualmente viene denominato Palazzo Gucci è stata rinominata *Gucci Visions* con il passaggio della direzione creativa da Alessandro Michele a Sabato di Sarno.

¹⁶ Sugli archivi “segreti” della moda: vd. Pompa 2020.

e Archivio d'Impresa di MM Fashion Group; Archivio storico Fendi; Living Heritage: Archivio Sergio Rossi; Valentino Garavani Archive¹⁷.

Il precedente di queste iniziative è stato senza dubbio il progetto degli *Archivi della moda del Novecento*, di cui si è ampiamente discusso in precedenza¹⁸ – datato sempre attorno agli anni della crisi finanziaria del 2008 che ha portato le aziende a individuare nell'*heritage* un fattore di stabilità¹⁹ – grazie al quale tanti archivi aziendali sono stati vincolati anche alla “cosa pubblica”: l'archivio storico Brioni ne è ovviamente uno²⁰.

Nonostante siano trascorsi quindici anni, il tema degli archivi e dei musei della moda suscita ancora notevole interesse, come si evince dal numero dei convegni e dei corsi dedicati a questo tema in Italia²¹. Nel mese di settembre 2023 è stato portato in stampa il nono numero di «Archivio», il magazine fondato dal Gruppo Promemoria nel 2017 che promuove la cultura archivistica, interamente dedicato alla moda. Al suo interno hanno trovato spazio articoli su musei, gallerie e istituzioni che collezionano, conservano ed espongono la moda; articoli sugli archivi di designer e dei *brand*; infine, articoli sugli archivi personali di collezionisti privati. Come espresso da Stefano Tonchi, co-curatore del numero assieme a Marco Pecorari:

«With this special issue of ARCHIVIO we wanted to create a mapping of fashion archives at this moment in time and offer an overview of the many typologies and studies happening in the world we live in: we intended this issue as a table of content for a future more comprehensive study of a discipline still very young and not researched enough²²».

Oltre a configurarsi come uno “stato dell'arte” relativo agli studi condotti sugli archivi della moda a quella data, l'impegno a offrire una visione omnicomprensiva sul tema si è tradotto anche con l'inclusione di un inserto contenente una mappa degli archivi italiani. Concepito come un poster, esso è stato messo a punto dall'editore assieme allo Studio Accurat sito a Milano e a New York. Benché non abbia rivendicato alcuna pretesa di esaustività, esso rappresenta la guida più aggiornata in circolazione: all'interno di questo documento sono annoverati 288 archivi ordinati per regione, per tipologia (archivi d'impresa, pubblici o privati) e per categoria (in base al tipo di materiale conservato nell'archivio, dunque documentario, tessile e così via). Analizzando questo elenco è emerso un quadro eterogeneo con archivi afferenti a istituzioni pubbliche come musei, archivi di Stato, e

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Vd. inoltre gli studi di Daniela Calanca, in part.: Calanca 2014; il primo numero dell'ottavo volume della rivista «Zonemoda Journal», curato dalla studiosa con Cinzia Capalbo, interamente dedicato al tema della moda e del patrimonio culturale (Calanca-Capalbo 2018); Tosti Croce – Trivisano 2018; Calanca 2020, dedicato agli archivi digitali; il secondo numero del volume XXIV di «Zonemoda Journal», curato da Chiara Pompa, sugli usi e riusi del patrimonio storico e culturale delle imprese di moda.

¹⁹ Augello 2022, p. 178.

²⁰ A questo link si trova l'elenco delle istituzioni che hanno aderito al progetto, nonché i soggetti pubblici e privati i cui archivi sono stati censiti attraverso l'attività delle Soprintendenze archivistiche (costituiscono un nucleo a sé stante i partner, soggetti con i quali è stata stipulata una convenzione per la schedatura e la digitalizzazione del rispettivo patrimonio archivistico: Fondazione Emilio Pucci, Fondazione Gianfranco Ferré, Fondazione Micol Fontana, Fondazione Roberto Capucci, Museo Salvatore Ferragamo, Gattinoni): <https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?page_id=2169> (Ultimo accesso 27/01/2024).

²¹ La prima edizione della *Fall/Winter School in Archivi della moda: heritage management* si è tenuta presso la Fondazione Fashion Research Italy di Bologna nel 2017. Si trattava del primo corso in Italia dedicato espressamente a questo tema. Ringrazio Rita Airaghi, Alessandra Arezzi Boza, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Monica Brannetti, Isabella Campagnol, Alba Cappellieri, Caterina Chiarelli, Chiara Francina, Simona Lumachelli, Fabio Massacesi, Luca Missoni, Marco Montemaggi, Marco Rubichi, Francesca Tomasi, Grazia Venneri, all'epoca miei docenti del corso in questione, per i preziosi insegnamenti che sono serviti per la stesura del presente paragrafo.

²² Nota introduttiva di S. Tonchi in «Archivio», n. 9, 2023, p. 3.

ancora archivi di aziende, negozi (anche *vintage*), sartorie teatrali, collezionisti privati, concentrati in prevalenza in Lombardia (76), Toscana (70) e Lazio (48). Per quanto riguarda la regione Abruzzo non è stato riportato alcun archivio della moda, mentre al numero 046 della regione Lazio compare un «Arch. Brioni» ubicato a Roma, descritto come un archivio di proprietà del marchio che conserva abiti e documenti. Questi dati analitici sono stati successivamente elaborati e trasformati in un linguaggio visivo: a ogni archivio sono stati associati un numero, una forma e uno o più colori in base a tipologia e categoria. Il risultato è che la mappa si trasforma in una piccola opera d'arte – del resto l'elaborazione della *cover* del numero è stata commissionata all'artista Francesco Vezzoli. Alla stesura del numero hanno collaborato, tra gli altri, ricercatori e museologi della moda come Andrew Bolton, Amy de la Haye, Maria Luisa Frisa, Luca Marchetti, Gabriele Monti, Valerie Steele. Oltre a inaugurare un nuovo corso per la rivista – si avvia infatti un ciclo editoriale che prevede l'uscita di quattro volumi curati da altrettanti *Guest Editor* esperti chiamati a dare un taglio tematico specifico – il nono numero va pure a testimoniare quell'*Archival Turn* di cui a lungo si è parlato nella ricerca storico-artistica per descrivere il percorso intrapreso dall'arte contemporanea dagli anni novanta con l'*Archive Fever*²³.

Quanto a Brioni, esso costituisce un esempio senza precedenti in Abruzzo mentre nel Lazio sono presenti tipologie simili di archivio: ad esempio lo storico *atelier* Litrico ha vincolato il proprio dal 2008²⁴. Quest'ultimo è ubicato a Roma e ha ottenuto di recente un finanziamento di 75.000 euro nell'ambito del PNRR da destinare alla transizione digitale²⁵.

Dopo Caraceni e Brioni, Litrico può essere considerata la casa di moda “madre” della moda maschile italiana e in particolare romana²⁶: la sartoria nacque sulle spoglie dell'Atelier Marinelli, sito nei pressi di via Veneto in via Sicilia, che fu rilevato nel 1951 da Angelo Litrico che lì vi svolse l'apprendistato. Come Caraceni e Fonticoli, Litrico era emigrato dal Meridione, da Catania, nel 1945, per cercare fortuna nella capitale. Nel giro di pochi anni egli si sarebbe distinto per lo stile innovativo, eccentrico, caratterizzato dall'uso di colori e tessuti rubati dal guardaroba femminile e applicati a quello maschile. Il capo considerato l'icona è infatti lo *smoking* di colore verde acceso che Litrico mise assieme da dei semplici scampoli poiché non aveva nulla di adatto per la prima al Teatro dell'Opera di Roma: quando i presenti del *foyer* lo videro – tra gli altri Vittorio Gassman – ne restarono folgorati. A contribuire al successo di Litrico che, negli anni, avrebbe vestito personaggi come il Presidente John Fitzgerald Kennedy, l'astronauta James Irwin, attori come Marcello Mastroianni e artisti come Ungaretti, fu Nikita Krusciov per cui Litrico ideò l'intero guardaroba. Come Brioni, anche Litrico fu tra i primi marchi di moda maschile a sfilare a Palazzo Pitti. Dagli anni sessanta, cominciò a produrre *Couture-à-Porter* – l'equivalente del *Prêt-à-Couture* di cui si è detto per Brioni – siglando un accordo con l'azienda toscana Lebole. Alla base di tali somiglianze, dipese di sicuro dalla domanda del mercato che a quel momento evidentemente apprezzava questo tipo di “made in Italy” caratterizzato da cromie vivaci e alto artigianato, vi fu anche Luigi Tarquini, prolifico disegnatore che prestò la sua mano per entrambe le *Maison*²⁷.

²³ Vd. Guasch 2011 che cita in part. Derrida 1996 e Foster 2004.

²⁴ Sartoria Litrico, SIUSA, cit.

²⁵ L'elenco degli ammessi al finanziamento è stato pubblicato al link <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/06/All.12_Moda_Altre_regioni_Ammessi.pdf> (Ultimo accesso 13/07/2023).

²⁶ Vd. capitolo I.

²⁷ Sulla storia di Litrico vd. *Moda romana* 1998, *Dizionario della moda* 2010 (*ad vocem* Litrico, p. 699), Capalbo 2012, *Sartoria Luca Litrico* in Kerbaker 2013, *Bellissima* 2014.

Per queste ragioni appare opportuno il confronto tra gli archivi di due *atelier* capitolini storici, un tempo certamente “competitor”, le cui attività presero avvio negli stessi anni. Analizzando quanto pubblicato sul SIUSA, l’archivio di Litrico risulta composto da una collezione di 70 abiti storici, da uomo, realizzati tra il 1958 e il 2000, e 20 abiti provenienti dal fondo Clara Centinaro, realizzati tra il 1934 e il 1991, che la famiglia Litrico custodisce dal 1993. Oltre agli abiti, il fondo comprende 45 volumi di ritagli stampa, 45 album di fotografie, centinaia di foto sciolte, bozzetti, premi e riconoscimenti, etc. Benché la consistenza degli abiti vincolati sia inferiore rispetto a quelli Brioni (1/10), le categorie merceologiche del fondo sono praticamente identiche²⁸. Diversa è invece la modalità con cui si presenta l’archivio Litrico: mentre il materiale d’archivio Brioni è riposto entro teche e vetrine, il materiale d’archivio di Litrico è più esposto. Se l’aspetto del primo ricorda propriamente un archivio, il secondo riflette più l’immagine di una piccola camera delle meraviglie con un caratteristico arredo²⁹.

Un’altra differenza sta nella comunicazione dell’archivio che, nel caso di Litrico, risulta pubblicizzato sia attraverso il sito ufficiale della sartoria – ancora in attività – sia attraverso i *social network*³⁰. Benché i capi di queste due storiche sartorie siano conservati presso istituzioni pubbliche come il Museo Boncompagni Ludovisi per le arti decorative, il costume e la moda dei secoli XIX e XX di Roma o il Metropolitan Museum of Art di New York³¹, gli archivi aziendali restano un riferimento imprescindibile per la documentazione e il fatto che essi siano stati vincolati costituisce un’opportunità unica per i ricercatori.

Nel panorama dei musei e degli archivi degli *atelier* capitolini storici dedicati alla moda maschile, si aggiungono Piattelli, che pure ha vincolato il proprio³², ma anche gli archivi delle sartorie teatrali come Annamode, Farani e Tirelli che hanno affiancato all’attività di produzione quella di raccolta di collezioni di altre sartorie, secondo un *modus operandi* caratteristico del collezionismo d’impresa. In questi casi sarebbe forse più opportuno parlare di *Corporate Art Collection* che di archivi d’impresa: distinzione che di fatto non esiste nella letteratura d’ambito americana³³. Del resto dagli elenchi di consistenza degli archivi esaminati, si apprende che questi non conservano solamente i manufatti prodotti dall’azienda ma anche sculture (Bruno Liberatore per Brioni), abiti acquistati per fini di studio (gli abiti *vintage* che si trovano da Brioni) e/o rilevati da altre imprese (Clara Centinaro per Litrico). Quest’ultimo aspetto introduce la questione relativa al (non sempre facile) rapporto tra archivio e collezione *corporate*.

²⁸ Sartoria Litrico, SIUSA, cit.

²⁹ Alcune immagini degli iconici bauli che si trovano in archivio Brioni sono pubblicate in Saillard 2021, pp. 49-50; relativamente a Litrico vd. nota successiva.

³⁰ Sartoria Litrico, sito web ufficiale, <<https://www.sartorialitrico.it/>> (Ultimo accesso 2/2/2024) con collegamenti alle pagine Facebook, Instagram, Twitter *et al.*

³¹ Tra i musei romani, il Boncompagni Ludovisi è l’unico a fare ricerca e documentazione sulla moda romana, maschile e femminile. La collezione del museo conserva uno *smoking* Litrico (codice di catalogo nazionale: 1201385613-0), ma nessun abito Brioni. Presso il Costume Institute del MET di New York, invece, sono conservati 7 *ensemble* Brioni (accession numbers: 1974.345.4a–c; 1976.43.6a–c; 1995.576.6a, b; 1995.576.7a, b; 1995.576.8a, b; 2017.225a–g; 2017.226a–g) e uno disegnato da Litrico per Gorini (1982.276.13a, b).

³² Bruno Piattelli, SIUSA, cit.

³³ Cfr. Augello 2022, p. 93.

3.4 *Questioni aperte: Archivio vs Corporate Collection. Tra collezionismo e mecenatismo*

Il collezionismo aziendale è una particolare forma di collezionismo artistico che le aziende attuano attraverso l'acquisto di opere d'arte o l'apertura di fondazioni culturali¹. Per *Corporate Art Collection* si intende dunque la raccolta di opere acquistate (o commissionate *ad hoc*) da un'impresa e che entrano così a far parte del patrimonio aziendale².

Le ragioni alla base di queste forme di investimento di capitali su beni rifugio quali sono i beni culturali sono diverse e sono spesso ricomprese nei principi della *Corporate Social Responsibility* (CSR), ossia della responsabilità sociale d'impresa: è ormai considerato quasi d'obbligo, per le aziende, impegnarsi in azioni volte a favorire il benessere della comunità³. Attività di mecenatismo come l'impegno a dare sostegno economico a degli artisti emergenti o attività di sponsorizzazione per finanziare rassegne, festival ed eventi culturali in genere, rientrano nel presente quadro⁴. L'arte, in sintesi, è utilizzata in modo strumentale dai *brand* perché permette loro di affrancarsi da una dimensione puramente commerciale e di sublimarsi attraverso la cultura⁵. Se poi consideriamo il caso delle aziende di moda – un sistema che per sopravvivere deve far leva più sulla comunicazione dell'*immaginario* che non del prodotto⁶ – è presto detto perché le mostre o le sfilate ospitate all'interno di musei e luoghi della cultura siano aumentate così tanto negli anni: iniziative come queste sono anzi considerate voci di spesa fisse per la capacità che hanno di instaurare un legame emotivo con il pubblico di riferimento anche grazie alla perdurabilità del ricordo che inevitabilmente si genera⁷.

In aggiunta al ritorno di immagine, un motivo ulteriore che spinge le aziende verso la promozione di iniziative di questo tipo, è rintracciabile nella normativa dei beni culturali aperta all'intervento del privato: agendo in concorso con lo Stato nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio artistico, le aziende possono finanziare opere di restauro, elargire liberamente denaro e in generale compiere attività di mecenatismo culturale. L'Art Bonus permette infatti alle imprese aderenti al programma ministeriale di godere di importanti benefici fiscali sotto forma di credito di imposta⁸. L'associazione con l'arte genera insomma *appeal* perché essa rimanda a valori positivi di cui le aziende cercano di appropriarsi per comunicare la propria cultura d'impresa, un fattore, questo, determinante per conquistare la fiducia di azionisti, *stakeholders* nonché dei consumatori⁹.

Quanto al tema del collezionismo, altri motivi che spingono le aziende a investire sulla raccolta di opere possono essere ricollegati alla teoria della psicologia industriale secondo cui l'abbellimento del posto di lavoro farebbe aumentare la produttività dei dipendenti¹⁰. «In tutti i casi [come si vede] l'arte non è un fine ma un mezzo, strumentale in un modo o nell'altro¹¹».

¹ Sul tema delle *corporate collection* la letteratura d'ambito è piuttosto estesa: a titolo esemplificativo, ma non certamente esaustivo, vd. Colbert 2000, Poli 2011, Mida 2018, Augello 2022.

Cfr. D. Schmitt *ad vocem* Corporate Collection, S. Macdonald, *ad vocem* Museum (Company), in *ICOM Dictionary of Museology* 2023, p. 102.

² Come notato da Augello, quando l'impresa acquista un'opera assume il ruolo di collezionista, mentre quando la commissiona assume il ruolo di mecenate. Nonostante le differenze, la letteratura d'ambito riunisce nell'etichetta di *corporate art* tutte le opere d'arte che entrano a far parte del patrimonio aziendale: vd. Augello 2022, p. 59.

³ Witte 2009.

⁴ Cocco 2021.

⁵ Spadaccini 2023.

⁶ Vd. *supra*.

⁷ Cfr. A. Frixia cit. in Cocco 2021, pp. 144-147.

⁸ Ex art. 1 del D.L. n. 83 del 31 maggio 2014 convertito con modificazioni in Legge n. 106 del 29 luglio 2014 e s.m.i.

⁹ Cocco 2021.

¹⁰ Witte 2009.

¹¹ Mia traduzione da Witte 2009, p. 40.

Oltre alle “fondazioni di moda”, che si concentrano principalmente sulla valorizzazione del patrimonio storico e culturale del settore¹², esistono dunque le “fondazioni d’arte delle case di moda”. In riferimento al contesto italiano sono molte le aziende di moda che hanno deciso di aprire musei e fondazioni d’arte: Fondazione Prada di Milano è forse la più nota¹³.

Nata nel 1993 ma dotata di una sede permanente dal 2015¹⁴, essa espone l’imponente collezione d’arte contemporanea dei coniugi Miuccia Prada e Patrizio Bertelli, che negli anni hanno incaricato artisti del calibro di Carla Accardi, Louise Bourgeois, Damien Hirst, Carsten Höller, Anish Kapoor, Jeff Koons, Giulio Paolini e Francesco Vezzoli di realizzare installazioni con la guida del Direttore Artistico della fondazione, Germano Celant¹⁵. Benché il legame tra questo spazio museale e la casa di moda, Prada S.p.A., sia chiaramente esplicito¹⁶, questo caso di studio è particolare perché la fondazione non si configura come il tipico museo d’impresa che espone abiti firmati Prada, possibilmente d’archivio, *assieme* ad altre cose. Anzi, questo spazio rivendica una propria autonomia rispetto al marchio, che invece ha un suo archivio storico sia a Milano che a Valvigna (Arezzo)¹⁷ ma non uno spazio museale dedicato e aperto al pubblico. Caso analogo a Prada, è quello della Fondazione Nicola Trussardi istituita nel 1996 a Palazzo Marino alla Scala di Milano e che oggi si configura come un «museo nomade» con l’obiettivo di promuovere l’arte contemporanea attraverso l’organizzazione di mostre ed eventi culturali¹⁸: anche in questo caso l’attività della fondazione si muove autonomamente da quella del marchio¹⁹.

Diverso il caso delle fondazioni Benetton, Ferragamo, Lisio, Missoni, Zegna che, pur inserendosi in questa costellazione di enti che riportano il cognome dei fondatori degli eponimi *brand*, mantengono un legame più diretto con essi: anche laddove a livello legale siano cose ben distinte, può accadere che i membri del CdA delle fondazioni siano gli stessi a capo delle aziende²⁰.

¹² Queste ultime, indipendentemente dal fatto che il marchio di riferimento sia ancora operativo o meno, perseguono tale *mission* anche quando non dispongono di archivi storici direttamente collegati all’attività dell’impresa del fondatore (un esempio potrebbe essere la Fondazione Fashion Research Italy di Bologna).

¹³ Nella lista dei *top collectors* stilata da «ArtNews» per il 2023, spiccano i nomi di Hélène e Bernard Arnault (LVMH), Patrizio Bertelli e Miuccia Prada (Prada), François-Henri Pinault (Kering), vd. link: <https://www.artnews.com/art-collectors/top-200-profiles/?filter_top200year=2023&page=3> (Ultimo accesso 19/2/2024)

¹⁴ La Fondazione Prada è un’istituzione no profit dedicata all’arte, al design e alla cultura nata nel 1993. Alla fine del 2010 la fondazione ha promosso il restauro conservativo del Palazzo del XVII secolo Ca’ Corner della Regina che dal 2011 diventa la sede veneziana, mentre è a maggio 2015 che viene inaugurata a Milano in largo Isarco la sede permanente della Fondazione Prada. Segue dopo un anno l’apertura dell’Osservatorio, situato nella storica Galleria Vittorio Emanuele II di Milano, una sede interamente dedicata alla fotografia e ai linguaggi visivi.

¹⁵ Le informazioni sono state attinte dal sito ufficiale, <<https://www.fondazioneprada.org/>> e dallo statuto della fondazione, <https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/REPORT_ISTITUZIONALE.pdf> (Ultimo accesso 19/2/2024)

¹⁶ Basti pensare al fatto che la sede principale della Fondazione Prada si trovi nell’area degli uffici del *brand* e che Prada S.p.A. sia il *main* sponsor della fondazione (quest’ultimo è un dato di Mazzotta 2018, p. 53)

¹⁷ Archivi Prada, Prada Group, <<https://www.pradagroup.com/it/perspectives/stories/sezione-know-how/historical-archive.html>> (Ultimo accesso 14/2/2024)

¹⁸ Fondazione Nicola Trussardi, <<https://www.fondazionenicolatrussardi.com/la-fondazione/>> (Ultimo accesso 13/2/2024)

¹⁹ La Fondazione Nicola Trussardi è un’istituzione privata no profit fondata a Milano nel 1996 e riconosciuta con decreto del Ministero dell’Interno (G.U. 1/7/1999, n. 64, anno 140). La sede legale è ubicata in piazza E. Duse n. 4 di Milano, una sede diversa da quella di Trussardi S.p.A. che invece si trova in piazza della Scala n. 5 (fonte: Legal, Trussardi, <<https://www.trussardi.com/it/it/privacy-policy.html>> [Ultimo accesso 13/2/2024]). L’attività della fondazione è finanziata, oltre che dalle tre socie fondatrici Beatrice, Maria Luisa e Gaia Trussardi, anche grazie al contributo di un gruppo privato di mecenati (dato Fondazione Nicola Trussardi, link cit.). A fronte di questi dati, le attività della fondazione risultano essere indipendenti e autonome rispetto a quelle del marchio commerciale. Dal 2002 la Presidentessa, Beatrice Trussardi, ha nominato Massimiliano Gioni Direttore Artistico della fondazione.

²⁰ Vd. il caso delle citate fondazioni Trussardi e Prada; e *infra*.

Emblematico è il caso della Fondazione Ferragamo, nata nel 2013 – dunque successivamente all'apertura del museo²¹ – che dal momento della sua istituzione gestisce l'archivio²²: anzitutto a dirigere sia il museo sia la fondazione è la persona di Stefania Ricci²³; inoltre i membri «Fondatori» e «Fondatori promotori» sono la Salvatore Ferragamo S.p.A. nonché gli eredi di Salvatore Ferragamo²⁴; infine la sede legale di quest'ultima coincide con quella della fondazione²⁵. Analogamente potrebbe dirsi della Fondazione Ottavio e Rosita Missoni, nata nel 2008 per custodire e preservare il patrimonio creativo dei due coniugi, che in questo caso è gestita dall'Archivio Missoni²⁶.

Vi è poi il caso delle fondazioni legate all'eredità di marchi non più in attività come la Fondazione Micol Fontana di Roma o la Fondazione Ferré di Milano (oggi Centro di Ricerca Gianfranco Ferré) che comunque rientrano in questa casistica di musei e archivi d'impresa.

Alla luce di quanto esposto, è evidente come le fondazioni della moda si leghino più comunemente alla storia del marchio e di conseguenza all'archivio e/o al museo d'impresa, ora figurando come tre entità sia fisicamente che legalmente distinte, ora come un'entità unica deputata ad assolvere più funzioni.

Se però si esamina l'inventario dei beni di questi enti, si noterà come essi non custodiscano solo i manufatti prodotti dall'azienda ma anche opere d'arte, complementi d'arredo, antichi strumenti di lavoro acquistati nel tempo, etc.²⁷ In riferimento alle collezioni della Fondazione Arte della Seta Lisio di Firenze o della Fondazione Ratti, composte non solo dai tessuti prodotti dalle eponime aziende ma anche da tessuti più antichi, telai, disegni acquistati appunto per ispirare la produzione moderna²⁸, risulta evidente quanto possa essere sottile non solo il confine tra archivio prodotto (storico) e museo/fondazione ma anche tra archivio e collezione *corporate* di cui si diceva in principio e che certa letteratura d'ambito, infatti, non distingue²⁹: del resto sono beni patrimoniali tutti gli oggetti prodotti e acquistati dall'impresa. Quanto ai “contenitori” di questi beni (spazi museali costruiti *ad hoc*, archivi e fondazioni), si tratta talora di *brand extension* poste in essere per ragioni squisitamente legali³⁰.

²¹ Vd. *supra*.

²² Obiettivi, Fondazione Ferragamo, <<https://fondazione.ferragamo.com/it/obiettivi>> (Ultimo accesso 13/2/2024)

²³ Cfr. Struttura della Fondazione Ferragamo, Fondazione Ferragamo, <<https://fondazione.ferragamo.com/it/struttura>> (Ultimo accesso 13/2/2024)

²⁴ Statuto, Fondazione Ferragamo, <<https://fondazione.ferragamo.com/it/statuto>> (Ultimo accesso 13/2/2024).

²⁵ Da quanto risulta al link della Fondazione Ferragamo, cit., l'indirizzo della sede legale della fondazione è via de' Tornabuoni n. 2 di Firenze, mentre la sede dell'archivio è a Osmannoro (Firenze). Alla «legal area» del sito ufficiale del marchio, si legge che la sede legale di Salvatore Ferragamo S.p.A. è sempre in via de' Tornabuoni n. 2 (vd. link: <<https://www.ferragamo.com/it-it/legal-pages/legal-notice>> [Ultimo accesso 13/2/2024])

²⁶ Biografia (vd. anno 2008), Archivio Missoni, <<https://www.archiviomissoni.org/biografia/>> (Ultimo accesso 19/2/2024)

²⁷ Vd. *supra*.

²⁸ Sulla Fondazione Arte della Seta Lisio, vd. *supra*; About the Collection, Fondazione Antonio Ratti, <<https://fondazioneantonioratti.org/textile-collection>> (Ultimo accesso 19/2/2024).

²⁹ Cfr. Augello 2022, p. 93, che rimanda a Coleman 1943 e Danilov 1991, 1992.

³⁰ Corbellini e Saviolo definiscono *brand extension* come «a marketing strategy in which a firm that markets the product with a well-developed image uses the same brand but in a different product category» (Corbellini-Saviolo 2015, pp. 240-241), legando naturalmente questo tema a quello diversificazione. Tra i vari esempi citati, gli investimenti delle aziende nell'apertura di alberghi di lusso. Sargiacomo, che prende come caso di studio Brioni relativamente al segmento temporale degli anni novanta, inserisce la promozione degli eventi culturali per celebrare il *brand heritage* all'interno di un discorso più ampio ma sempre riconducibile alla logiche della *brand extension* e porta tra i vari esempi i «Brioni Books» (Sargiacomo 2012, pp. 33-36). Per Campagnolo il museo aziendale si configura come *brand extension* in quanto esso è regolamentato dalle leggi del *marketing mix*: anche laddove si tratta di un museo o fondazione *no profit*, il profitto sarebbe comunque misurabile, benché in termini immateriali, di ritorno d'immagine. Le leggi del *marketing mix* sono “applicate” alla valorizzazione (io direi alla “vendita dell'immaginario”) del patrimonio storico di un *brand* (cfr. Campagnolo 2017; Spadaccini 2022a).

A volte le recessioni che colpiscono i mercati finanziari cambiano la situazione di alcune collezioni aziendali e i fondi destinati a questo tipo di spesa diminuiscono o si sospendono del tutto gli acquisti in misura precauzionale³¹.

«Nella grande ascesa dei gruppi finanziari francesi LVMH e Kering, entrambi con sede a Parigi, l'acquisizione di un marchio è stata anche esito del riconoscimento del valore testimoniale del *brand* [...] La presenza o meno di un archivio storico conservato, a fondamento del valore testimoniale, influenza il valore di scambio, sia per l'appetibilità immediata che come futuro cespite patrimoniale, tanto che la *legacy* viene disciplinata accuratamente nelle transizioni finanziarie. Ciò nonostante, l'archivio è spesso alienato dal *brand* attraverso forme di comodato d'uso condizionato o attraverso il permanere degli archivi storici presso le precedenti proprietà, con maggiore frequenza per le famiglie ideatrici dei marchi transati, come nel caso di Pucci. Oppure, mantenendone la residenza all'interno di strutture museali precedentemente organizzate ad hoc. I gruppi del lusso hanno strategicamente collezionato in base alla storia e alla rappresentatività geografica i loro marchi, sempre con attenzione alla tipologia merceologica. La mappatura della datazione del brand descrive bene la componente storica delle acquisizioni [...] Così come [LVMH] il gruppo Kering di François-Henri Pinault include tra gli altri Gucci (1921), Saint Laurent (1961), Bottega Veneta (1966), Balenciaga (1917), Alexander McQueen (1992), Brioni (1945) e marchi di gioiellerie e eyewear³²».

Ultimo ma non ultimo è dunque il caso della Fondazione Nazareno Fonticoli di Penne, riconosciuta con decreto del 30 dicembre 1998 dal Ministero dell'Interno³³. La sua istituzione si deve a Maria Vittoria Fonticoli, figlia del co-fondatore del marchio Nazareno, che aveva l'obiettivo di promuovere la formazione dei giovani e di salvaguardare il patrimonio architettonico e ambientale della città di Penne e dell'area vestina dalla consolidata tradizione sartoriale³⁴. La fondazione è stata presieduta da Lucio Marcotullio, già amministratore delegato Brioni, dal momento della sua apertura fino alla sua scomparsa nel 2020³⁵; oggi invece è presieduta da Paolo Fornarola. Per lungo tempo la storia della fondazione è rimasta legata a quella della Brioni, in particolare alle iniziative didattiche e di formazione, quindi alla Fondazione Formoda, l'ente di formazione accreditato presso la Regione Abruzzo, che inizialmente, partecipata dalle università abruzzesi e del Molise, aveva istituito il master in *Economia e gestione della moda* coordinato dal prof. Massimo Sargiacomo³⁶. Coerentemente con la sua *mission*, la fondazione ha patrocinato inoltre una serie di eventi legati alla città di Penne: ad esempio attraverso il Premio Penne e più recentemente con il Premio Lucio Marcotullio, dedicato alla memoria di colui che fu pure presidente della Formoda³⁷.

³¹ Witte 2009, p. 44.

³² Fornaciari 2022, pp. 75-76. Si noti che Brioni è l'unico *brand* nel gruppo Kering ad avere un archivio vincolato. Gucci, Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga, Alexander McQueen, Boucheron, Pomellato, DoDo, Qeelin, Ginori 1735 nonché Kering Eyewear e Kering Beauté, fanno parte del gruppo.

³³ G.U. 27/2/1999, n. 48, anno 140.

³⁴ Fonticoli Nazareno, Archivi della moda del Novecento, <<https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?pro-tagonisti=fonticoli-nazareno>> (Ultimo accesso 20/2/2024)

³⁵ Di Giosaffatte 2021.

³⁶ La Brioni Roman Style S.p.A. e la Fondazione Formoda figurano tra gli enti che in passato hanno stipulato una convenzione con il Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara per l'attivazione dei tirocini curricolari. Da questo documento, conservato presso l'archivio competente e consultabile online nell'apposita sezione del sito di ateneo (vd. Elenco «convenzioni_dilass» pubblicato al link <<https://www.dilass.unich.it/node/6859>> [Ultimo accesso 21/2/2024]), ho appreso che la sede legale della Formoda (liquidata nel 2021) è la stessa della Fondazione Fonticoli sita a Palazzo Fonticoli di Penne in corso Alessandrini n. 21.

³⁷ Bu. 2021, cit.

Dunque, il caso della Fondazione Fonticoli non si discosta dagli altri analizzati sinora: sino al 2012, ossia al momento del passaggio di Brioni in Kering, la composizione dei membri del CdA della fondazione e dell'azienda era pressoché la stessa³⁸.

Purtroppo i dati in nostro possesso non permettono di approfondire ulteriormente la questione legale e quindi di identificare con sicurezza a chi facciano capo determinati oggetti: in altre parole, non è possibile sapere con certezza se gli acquisti di certi capi dei Windsor³⁹ siano stati acquistati da Brioni o dalla Fondazione Fonticoli⁴⁰. Analogamente gli arazzi prodotti in tempi recenti dall'Arazzeria pennese – che sono a tutti gli effetti esempi di *corporate art* da che sono stati commissionati da Brioni ad artisti come Carsten Höller⁴¹ – sono da ricondurre al patrimonio Brioni o Kering? In altre parole: Brioni mantiene una sua autonomia rispetto a Kering oppure ciò che viene acquisito da Brioni entra automaticamente a far parte del portafoglio francese?

Riassumendo, c'è un archivio storico che fa capo a Brioni, vincolato e perciò inalienabile, scisso tra due sedi, e che fa parte del patrimonio nazionale⁴²; una fondazione culturale che gestisce le attività legate alla formazione e alla valorizzazione del territorio abruzzese e che attualmente è in trattativa con la nuova amministrazione Brioni-Kering⁴³; una *Corporate Art Collection* che racchiude la quintessenza dell'arte tessile abruzzese contemporanea⁴⁴.

Se il progetto del museo fosse stato portato a compimento, ciò avrebbe rappresentato un *unicum* per l'Abruzzo e in generale per la storia della moda maschile italiana: tra le aziende attive nel *bespoke* maschile, solo Ermenegildo Zegna ha musealizzato il suo patrimonio attraverso l'apertura dell'epinima fondazione nel 2000 e di Casa Zegna nel 2007. Quest'ultima rappresenta lo spazio museale vero e proprio, nato a partire dall'importante archivio storico composto da tessuti autoprodotti, tessuti antichi e moderni raccolti per finalità commerciali e di studio (p. es. Fondo Agnona), abiti, filmati, libri, etc. Casa Zegna è sita all'interno del Lanificio di Trivero (Biella)⁴⁵.

Questo caso è significativo perché dimostra come l'apertura di fondazioni culturali o musei in aree decentrate come quelle dei distretti tessili, permetta di richiamare l'utenza e creare offerta in luoghi estranei alle mete del turismo museale tradizionale⁴⁶. Sull'esempio di Zegna, l'apertura al pubblico dell'archivio Brioni con l'annesso museo avrebbe potuto garantire questo tipo di beneficio all'area abruzzese su cui insiste.

³⁸ A tal proposito si rimanda allo sferzante articolo pubblicato sul sito dell'associazione culturale Lacerba: *Il Cavaliere Factotum*, <<https://www.lacerbaonline.it/attualita/il-cavaliere-factotum/>> (Ultimo accesso 21/2/2024).

Oggi i rapporti tra i vecchi amministratori, rimasti legati alla Fondazione Fonticoli ma destituiti dalla Brioni, e i nuovi dirigenti Brioni-Kering, sembrerebbero essersi ricuciti come si legge in Bel. 2023.

³⁹ Vd. *Brioni acquista...*, cit.

⁴⁰ Quasi sicuramente i capi furono acquistati con i fondi Brioni. Vd. anche *Penne: giardini...*, Lacerba, cit. A questa questione si aggiunge quella dei capi rinascimentali di cui si dava conto nel progetto del museo della moda, potenziali beni culturali la cui ubicazione e legittima proprietà rimangono ignote.

⁴¹ Saillard 2021, pp. 205-208 e pp. 224-229.

⁴² Ex art. 54 comma 2, lettera c, del *Codice*, D.L. n. 42/2004.

⁴³ Bel. 2023.

Nel mese di ottobre 2024 su molte testate giornalistiche è stato riportato l'annuncio della riapertura della scuola di sartoria e della presentazione della Fondazione Brioni, la quale sembrerebbe aver assorbito le funzioni assolute dalla Fondazione Fonticoli (anche l'ubicazione è la stessa). Vd. <<https://www.ufficiocamerale.it/5098/fondazione-brioni-ets?srltid=AfmBOoqdwqhU9lqZJ6l5PfFPhkcv0f2pGhaA3afoWI77qMTYIBoSlzml>> (Ultimo accesso 28/10/2024)

⁴⁴ Oltre alla recente acquisizione dell'Arazzeria pennese (2018) e dell'Antico Ricamo Vestino (2023), Brioni ha rilevato la camiceria Burini (1991) e ha acquisito una quota di maggioranza dalla Sforza (1994) e da Ciceri (1995). Relativamente ai dati su Burini, Sforza e Ciceri, vd. Sargiacomo 2012, pp. 34-35, in part. Tabella 3.

⁴⁵ Zegna 2017.

⁴⁶ Montemaggi 2017.

A fronte di queste virtuose iniziative volte a favorire l'economia e il benessere sociale – tra le quali la scelta di vincolare i patrimoni aziendali per restituirli alla nazione – la vita quotidiana tradisce tuttavia disattenzione o incuria da parte delle comunità del territorio che, invece, sembrano accorgersi del valore di tali beni soltanto quando vengono alienati⁴⁷. Al contempo le aziende compiono un passo indietro rispetto alla scelta di notificare i propri beni alle Soprintendenze per non perdere controllo sugli stessi⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. Witte 2009. Riguardo il caso Brioni, vd. ancora *Penne: giardini...*, Lacerba, cit.

⁴⁸ Cfr. Augello 2022.

3.5 Note critiche sulle storie della storia e del brand heritage di Brioni

Dagli anni novanta Brioni ha avviato una serie di investimenti coerentemente con la *brand extension*. Nell'ambito di questa diversificazione che mirava al raggiungimento della dimensione del *lifestyle brand*, è mutata pure la strategia di comunicazione di Brioni, meno orientata verso la promozione del solo prodotto. Per questo motivo l'azienda ha supportato la realizzazione di film di successo come James Bond, ha finanziato eventi culturali come mostre e concerti, ha commissionato delle opere monografiche a storici della moda affermati al fine di celebrare il *brand heritage*¹.

Di particolare interesse sono queste pubblicazioni – che in parte ricadono sotto l'etichetta di «Brioni Books»² – che hanno costituito la prima base documentaria di questa ricerca: in occasione del cinquantesimo anniversario della *Maison*, Brioni ha organizzato una mostra a Palazzo Corsini di Firenze da cui è stato tratto un catalogo composto essenzialmente da fotografie³ e una monografia scritta da Cristina Giorgetti, *Brioni. Fifty Years of Style*, edita da Cantini, che ad oggi rimane il compendio più esaustivo su Brioni⁴. Circa dieci anni dopo veniva pubblicata la monografia di Guido Vergani, *Sarti d'Abruzzo. Le botteghe di ieri e di oggi protagoniste del vestire maschile*, con la casa editrice Skira⁵.

Brioni ha inoltre contribuito al finanziamento delle mostre «*Portava un abito...*» obiettivo D'Annunzio moda tenuta a Penne nel 1995, da cui è stato tratto il catalogo pubblicato con Electa⁶ e «*L'abito che portava...*» Museo Casa natale di Gabriele d'Annunzio tenuta a Pescara nel 2008, da cui pure è stato tratto un catalogo pubblicato con l'etichetta Brioni Books – Taylor Made Edition, ossia la casa editrice costituita qualche anno prima⁷. Brioni ha finanziato altre mostre dedicate al Vate come *Gabriele d'Annunzio: il cronista dell'eleganza*, tenuta al Museo Barracco di Roma nel 1997⁸ [Figg. 3.5.3-5], replicata a Pisa nel 1996, da cui tuttavia non è stato tratto un catalogo. Come si è visto, in occasione di queste celebrazioni, Brioni ha anche ricostruito gli abiti del poeta. L'obiettivo?

«[...] legare lo stile di colui che volle e seppe portare l'Abruzzo nel mondo allo stile di un'azienda di abbigliamento, la Brioni Roman Style, che ha voluto e saputo portare nel mondo la grande tradizione sartoriale abruzzese impegnata nelle sue prove decisive proprio negli anni dell'ascesa e del successo dannunziano»⁹.

¹ Vd. *infra* e Sargiacomo 2012.

² Cfr. Sargiacomo 2012, p. 36 che inserisce anche Chenoune 1998 nel gruppo ma si trattò di una pubblicazione indipendente, benché realizzate con l'ausilio di informazioni e fotografie d'archivio fornite da Brioni. Sul tema *corporate publishing*, vd. Cocco 2021, p. 198.

³ Brioni 1996.

⁴ La monografia di Giorgetti prende in esame i primi cinquant'anni del marchio e ricostruisce in maniera esaustiva i passaggi principali che hanno portato l'azienda a essere riconosciuta come *brand* di successo globale. La ricerca condotta dalla studiosa si basa principalmente sul materiale conservato presso l'archivio storico romano: infatti il testo è corredato da immagini originali e da una ricca appendice documentaria. Alla stesura del volume hanno contribuito, tra gli altri, Stephen Bayley, Ralph Di Gennaro, Richard Martin, Luigi Settembrini, Gay Talese e Colin Woodhead. L'immagine della copertina è stata realizzata dal grafico Auro Lecci (vd. Giorgetti 1995).

⁵ Vergani 2004.

⁶ *Portava un abito* 1996.

⁷ *L'abito che portava* 2008.

⁸ Ringrazio i funzionari del Museo Barracco per l'aiuto nelle ricerche sulla mostra in questione e in particolare la funzionaria Elisabetta Aureli per le fotografie originali.

⁹ *Portava un abito* 1996, p. 8.

Con questa si sarebbero arrestate le pubblicazioni commissionate o realizzate internamente alla *Maison* sino al 2021 con l'ultima monografia di Olivier Saillard, *Brioni: Tailoring Legends*, pubblicata con la casa editrice Assouline¹⁰.

Queste pubblicazioni si dividono in due tipologie: monografie e cataloghi di mostra incentrati su Brioni; monografie e cataloghi di mostra finanziati da Brioni ma che non riguardano il *brand* (o, almeno, non direttamente). A questa tipologia si possono aggiungere i due Brioni Books scritti dall'amministratore delegato di allora, Umberto Angeloni, *Single Malt Whiskey. An Italian Passion* e *Seducing the Senses: Spa Visions of a Bon Vivant*, rispettivamente del 2001 e 2003¹¹, concepiti col fine di celebrare temi e valori cari a Brioni per posizionare il *brand* sulla dimensione dello stile di vita.

Quanto alle pubblicazioni del primo tipo, nonostante raccontino sempre la storia di Brioni, si può osservare come a cambiare sia il tono della narrazione, ora vestinocentrico ora romanocentrico: mentre Vergani ha insistito sull'origine abruzzese del marchio, Saillard ha insistito sull'origine romana, tornando agli albori dell'*atelier* di via Barberini. Scelte, queste, certamente riconducibili alla volontà della committenza: un tempo pennese, oggi francese.

È sufficiente citare questi due esempi per avere contezza del carattere "costruttivista" di queste *storie sulle storie* del *brand* che, pur affidate al racconto di professionisti o studiosi *super partes*, sono sempre sottoposte al vaglio di chi le finanzia e di fatto si basano su una selezione di documenti fornita dal *brand*¹². Per queste ragioni la letteratura riconosce al *brand heritage* un carattere aperto e dinamico¹³.

¹⁰ Saillard 2021.

Brioni ha inoltre finanziato la mostra *Timeless Elegance* di ritratti fotografici dell'aristocrazia italiana, assieme a Bruni e Sutor Mantellassi, tenuta nel 1997 presso la Loggia Rucellai di Firenze; una dedicata ai duchi di Windsor tenuta a Pesaro nel 1998 (avendone nello stesso anno acquistato gli abiti all'asta da Sotheby's a New York), organizzato la mostra *Arazzeria pennese. La contemporaneità del basso licio* tenuta al MACRO di Roma nel 2017 e contribuito al finanziamento del progetto *Retina* di Stefano Arienti nell'ambito della mostra *Sul filo dell'immagine. Trame dell'arazzo contemporaneo* tenuta a Castelbasso (Teramo) e a Barcellona nel 2019 (vd. capitolo I e II).

¹¹ Angeloni 2001 e 2003.

¹² Cfr. Augello 2022, p. 35, p. 37.

¹³ Urde-Greyser-Balmer 2007; cfr. Spadaccini 2023.



Figg. 3.5.1-3 Particolare dell'allestimento della mostra *Gabriele d'Annunzio: il cronista dell'eleganza*, tenuta al Museo Barracco di Roma nel 1997. Fotografie di Elisabetta Aureli.

Quadro cronologico 1861-presente

EUROPA/ITALIA	ABRUZZO
Nascita Regno d'Italia Torino capitale	1861
	1862 Istituzione Camera di commercio Chieti
	1863 Istituzione Camera di commercio Teramo Nasce a Pescara Gabriele D'Annunzio
	1865 Istituzione Camera di commercio L'Aquila
	1870 Nasce a Roccamontepiano Giuseppe Lisio
Roma nuova capitale d'Italia	1871
	1880 Nascita del Cenacolo michettiano Nasce a Ortona Domenico Caraceni
	1888 Fondazione Società di Storia Patria "A.L. Antinori" negli Abruzzi (futura Deputazione Storia Patria negli Abruzzi) Attivazione tratta ferroviaria Roma-Sulmona
	1895 Apertura stabilimento litografico "B. Cascella & Co." a Pescara
Cora Slocomb pubblica A guide to old and new lace in Italy, exhibited at Chicago in 1893	1893
Decollo industriale Principali industrie del periodo lavorano la lana e il cotone	1896
Esposizione Universale di Parigi	1900
Giuseppe Lisio allestisce la vetrina della Osnago all'Esposizione parigina	

Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino	1902	
Istituzione delle Industrie Femminili Italiane, Roma	1903	
	1904	Al Teatro Marrucino di Chieti si tiene la prima de La figlia di Iorio
	1905	Mostra d'Arte Antica Abruzzese di Chieti
Esposizione Universale di Milano	1906	Nasce a Penne Nazareno Fonticoli
Apertura negozio Arte della Seta di Giuseppe Lisio a Firenze		Nasce a Civitella del Tronto Vincenzo Monti
Elisa Ricci pubblica Antiche trine italiane	1908	Apertura Tobler, L'Aquila Nasce a Teramo Pasquale De Antonis
Cinquantesimo anniversario Unità Esposizioni di Firenze, Torino e Roma Giuseppe Lisio espone le sue sete all'interno della Mostra delle regioni di Roma	1911	
Scoppio della Prima Guerra Mondiale	1914	
Giacomo Balla pubblica Il vestito antineutrale. Manifesto futurista		
Domenico Caraceni apre il suo primo atelier a Roma	1915	
	1917	Apertura della fabbrica CIBO, Pescara: la prima azienda in Italia a fabbricare il blu d'oltre mare per la tintura dei tessuti
	1927	Creazione provincia di Pescara

		Istituzione Camera di commercio Pescara
		Apertura ditta Pieroni-Coen, Pescara
Basilio Cascella viene eletto Deputato al Parlamento	1929	
Domenico Caraceni diventa fornitore ufficiale di S.A.R. il Principe di Piemonte	1931	Nasce a Turrivalignani Nicola Tonelli
	1933	Apertura primo negozio Monti, Pescara
		Nasce a Penne Fernando Di Nicola
	1938	Piano Regolatore per lo Scalo, Chieti
Progetto di decoro dell'Urbe	1939	
Scoppio della Seconda Guerra Mondiale	1940	
Apertura del primo atelier Brioni, Roma	1945	Istituzione Unione Industriali della provincia di Teramo, Unione Industriali della provincia di Pescara e Unione Industriali della provincia di Chieti (future Confindustria Teramo; Confindustria Chieti-Pescara)
Lancio del Piano Marshall	1947	
Matrimonio di Tyrone Power con Linda Christian, Roma. Power è vestito da Caraceni, Christian dalle sorelle Fontana. Nasce la moda romana	1949	
Giovanni Battista Giorgini organizza la mostra Italy at Work presso il Museo di Brooklyn di New York	1950	
Giovanni Battista Giorgini organizza la prima sfilata di moda italiana presso la sua abitazione, Firenze	1951	Apertura primo stabilimento Monti, Pescara
Brioni è il primo brand di moda maschile a sfilare in occasione del terzo défilé	1952	Henri Cartier Bresson realizza un servizio fotografico a Scanno per conto

organizzato da Giovanni Battista Giorgini al Grand Hotel di Firenze al fianco della linea donna di Roberto Capucci. Dalla sfilata successiva la moda italiana sfilerà presso la Sala Bianca di Palazzo Pitti.		della rivista Harper's Bazaar
Brioni introduce lo shantung di seta cangiante per la moda maschile		Apertura Maglificio Gran Sasso, Sant'Egidio alla Vibrata
Brioni lancia il Columnar Look	1955	La casa natale di Gabriele D'Annunzio di Pescara diventa museo
Apertura Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma	1956	
Brioni lancia la collezione Hess, Stati Uniti	1957	
Apertura Arazzeria Scassa (Asti)		
	1959	Apertura manifattura Brioni Roman Style, Penne
Uscita del film La Dolce Vita. Nell'iconica scena del bagno nella fontana di Trevi, Marcello Mastroianni è vestito Brioni, mentre Anita Ekberg è in Fernanda Gattinoni	1960	
	1961	Apertura Adriatica Confezioni, Chieti Scalo
Apertura Atelier d'arte tessile di Elio Palmisano (Milano)	1962	
	1963	Il guardaroba degli abiti di Gabriele D'Annunzio giunge presso la sua casa natale di Pescara
	1964	Apertura Arazzeria pennese
	1965	Apertura Confezioni Vulcano, Tortoreto
Boom economico	1968	
Pubblicazione della Guida internazionale ai musei e alle collezioni	1970	

pubbliche di co- stumi e di tessuti, CIAC Venezia		
Promulgazione "Legge Tessile" (L. 1101/1971)	1971	
Apertura della Fondazione Arte della seta Lisio di Firenze, Fidalma Lisio		
Nascita Pitti Uomo	1972	
	1973	Nascita del brand Rodrigo, Chieti Scalo
Shock petrolifero	1974	Apertura Confezioni Mario De Cecco, S. Giovanni Teatino
	1975	Apertura Galleria d'arte Pieroni di Pe- scara
Conferenza inter- nazionale Per un museo della moda, Museo Poldi Pezzoli di Milano	1980	
	1982	Apertura Museo delle genti d'Abruzzo, Pescara Pubblicazione Co- stumi popolari d'Abruzzo di Ac- cardo – Cercone
Apertura Galleria del costume Pa- lazzo Pitti	1983	
	1987	Fondazione azienda Dyloan di Chieti
Inaugurazione mo- stra sul guarda- roba di Gabriele D'Annunzio, Pa- lazzo Pitti Firenze	1988	
	1989	Nascita del Gruppo Sixty guidato da Vicky Assan e Re- nato Rossi, Chieti Scalo
Prima Biennale della moda, Fi- renze A Palazzo Corsini inaugura la prima mostra monogra- fica Brioni a cele- brazione del cin- quantenario	1996	Apertura Museo della lana, Scanno. In questi anni apre anche il Museo del merletto a tombolo di Pescocostanzo
	1998	Chiusura Arazzeria pennese A Chieti e Rocca- montepiano viene

		organizzata la prima mostra dedicata a Giuseppe Lisio
		Istituzione Fonda- zione Fonticoli, ente morale di Penne
	2002	Apertura nuovo sta- bilimento Maglificio Gran Sasso, arch. Guido Canali
Pubblicazione del volume Sarti d'Abruzzo di Guido Vergani	2004	
Crisi della Grande recessione	2008	Inaugurazione mo- stra sul guardaroba di Gabriele D'An- nunzio, Museo casa-natale di Pe- scara
Avvio del progetto Archivi della moda del Novecento Archivio Storico Brioni dichiarato di interesse storico particolarment. importante dal Mi- nistero dei beni culturali	2009	Inaugurazione del Museo-Laboratorio Giuseppe Lisio a Roccamontepiano
Allestimento del Museo D'Annunzio Segreto, esposi- zione permanente di abiti e cimeli personali del poeta, Gardone Riviera	2010	Avvio lavori Museo internazionale della moda di Penne A Penne si tiene il terzo seminario or- ganizzato nell'am- bito degli Archivi della moda del No- vecento
Il numero n. 67 della rivista «Jac- quard» è dedicato al costume abruzzese Brioni passa nelle mani di Kering Apertura MAMeC Penne	2011	
	2012	Crisi gruppo Sixty, Chieti Scalo
	2014	Riapertura Arazze- ria pennese
	2016	Cessazione produ- zione gruppo Sixty di Chieti Scalo
Il MACRO di Roma rende omaggio all'Araz- zeria pennese at- traverso una mo- stra monografica	2017	Penne ottiene il ti- tolo di "Città degli Arazzi"

Rilancio del marchio Miss Sixty con sede a Milano e proprietà cinese	
2018	Brioni acquista l'Arazzeria pennese
2021	Apertura sede aquilana del Museo MA-XXI
2023	Apertura stabilimenti di Brunello Cucinelli a Penne

	Nascita Confindustria Abruzzo Medio Adriatico
2024	Riapertura Scuola di sartoria Brioni, Penne
	Presentazione Fondazione Brioni

Bibliografia¹

Accardo – Cercone 1982 = V. Accardo – F. Cercone, *Costumi popolari d'Abruzzo*, L'Aquila, Edizioni del Gallo Cedrone, 1982.

Albertini 2008 = G. Albertini, *Fernando di Nicola e l'Arazzeria pennese*, «Incontri culturali dei soci», supplemento del «Bullettino» della Deputazione abruzzese di storia patria, XV, 2008, pp. 156-160.

Amari 1995 = M. Amari, *Le arti decorative a Milano: dall'artista artigiano all'architetto-designer*, in *Arte a Milano 1906-1929*, catalogo della mostra (Milano, 1995), a cura di P. Biscottini, Milano, Electa, 1995, pp. 241-247.

Andreoli 1999 = A.M. Andreoli, *Il tandem D'Annunzio-Michetti nel cenacolo di Francavilla*, in *Francesco Paolo Michetti: il cenacolo delle arti; tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma e Francavilla al mare, 1999), Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 72-78.

Angelini 1911 = L. Angelini, *I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. Valle Giulia e Piazza d'Armi*, «Emporium», vol. XXXIV, n. 204, dicembre 1911, pp. 403-424.

Angeloni 1990 = U. Angeloni, *Manufacturing Renaissance*, s.n. 1990.

Angeloni 2001 = U. Angeloni, *Single Malt Whiskey. An Italian Passion*, s.l., Brioni Books, 2001.

Angeloni 2003 = U. Angeloni, *Seducing the Senses: Spa Visions of a Bon Vivant*, s.l., Brioni Books, 2003.

Aracne 1907 = Aracne [=E. Ricci], *Le industrie femminili italiane*, «Emporium», vol. XXVI, n. 154, ottobre 1907, pp. 289-300.

Arazzeria pennese 1965/1998 2012 = *Arazzeria pennese 1965/1998*, catalogo della 42^o Mostra dell'Artigianato Artistico Abruzzese (Guardiagrele, 2012), a cura di M. Taboga, s.l., Di Paolo Edizioni, 2012.

Arazzeria pennese 2017 = *Arazzeria pennese: la contemporaneità del basso liccio: Di Fabio, Mastronito, Nasini, Tirelli, Varotsos, Afro, Balla*, catalogo della mostra (Roma, 2017), a cura di B. Martusciello, L. Cutilli e M. Costantini, Penne, Cogecstre, 2017.

Arazzi italiani 2003 = *Arazzi italiani del XX secolo*, atti della giornata di studio (Penne, 2000), a cura di S. Angelucci, Pescara, Zip, 2003.

Arbace 2011 = *La casa natale di Gabriele d'Annunzio nella vecchia Pescara*, a cura di L. Arbace, Pescara, Zip, 2011.

¹ La maggior parte delle fonti qui citate sono anche nelle note a piè di pagina, mentre alcuni riferimenti come le testimonianze orali e le fonti archivistiche / *repository web* sono rimaste solo nelle note. Questa bibliografia pertanto deve essere considerata insieme alle note a piè di pagina del testo.

Augello 2022 = M. Augello, *Curating Italian Fashion. Heritage, Industries, Institutions*, Londra, Bloomsbury, 2022.

Baccalà 1961 = *Monti confezioni: I decennale*, a cura di C.R. Baccalà, Pescara, Tip. Tontodonati & C., 1961.

Baglione 2010 = C. Baglione, *Guido Canali. Maglificio Gran Sasso. Sant'Egidio alla Vibrata, Teramo*, «Casabella: rivista internazionale d'architettura e urbanistica», n. 787, 2010, pp. 18-28.

Baldasseroni 1911 = F. Baldasseroni, *L'etnografia italiana all'esposizione di Roma*, «Emporium», vol. XXXIV, n. 202, ottobre 1911, pp. 305-319.

Barbaro 1987 = P. Barbaro, *Fotografia di moda negli anni Cinquanta in Italia, La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria*, vol. I, a cura di G. Bianchino – G. Buttazzi – A. Mottola Molino – A. Quintavalle, Milano, Electa, 1987, pp. 184-197.

Barbati 2005 = A. Barbati, *Il costume popolare abruzzese*, «Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura», vol. LVIII, n. 4, 2005, pp. 343-347.

Barrella 2021 = N. Barrella, *Cucita addosso. La collezione Tesorone: un secolo di collezionismo borghese napoletano (1811-1913)*, Napoli, Luciano editore, 2021.

Barthes 2006 = R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2006.

Bartolini Salimbeni 2004 = L. Bartolini Salimbeni, *Eclettismo, Liberty, déco nell'architettura residenziale dell'Abruzzo adriatico*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Edians, 2004, pp. 365-380.

Basilio Cascella 1997 = *Basilio Cascella. Catalogo delle cartoline*, a cura di F. Battistella, Pescara, Carsa Edizioni, 1997.

Bel. 2023 = F. Bel., *A Penne una scuola di alta sartoria e design*, «Il Centro», 19 aprile 2023, <<https://www.ilcentro.it/pescara/a-penne-una-scuola-di-alta-sartoria-e-design-1.3112005>>.

Bellissima 2014 = *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, catalogo della mostra (Roma, 2014-2015), a cura di M.L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, Milano, Electa, 2014.

Benegiamo 2004 = M. Benegiamo, *La struttura industriale*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Edians, 2004, pp. 155-186.

Bianchetti 1997 = C. Bianchetti, *Pescara*, Roma, Laterza, 1997.

Bianchi 1791 = S. Bianchi, *Raccolta di sessanta più belle vestiture che si costumano nelle provincie del Regno di Napoli*, Roma, 1791.

Bidischini – Musci 1996 = *Guida agli archivi storici delle Camere di commercio italiane*, a cura di E. Bidischini – L. Musci, Roma, Unione italiana delle camere di commercio industria artigianato e agricoltura, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1996.

Bonfiglio Dosio 2003 = G. Bonfiglio Dosio, *Archivi d'impresa. Studi e proposte*, Padova, Cleup, 2003.

Bonuglia 2018 = R. Bonuglia, *L'imprenditoria femminile italiana tra ricerca e innovazione*, Lecce, Youcanprint, 2018.

Bojani – L. Cutilli 2011 = *Museo di arte moderna e contemporanea*, a cura di G.C. Bojani – L. Cutilli, Penne, Cogecstre, 2011.

Bordieu 1983 = P. Bordieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, traduzione di G. Viale, Bologna, Società editrice il Mulino, 1983.

Bossaglia 1968 = R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano, Il saggiatore, 1968.

Braccili 1991 = L. Braccili, *Quegli strani mestieri nell'Abruzzo di un tempo che fu. Artigianato locale e prodotti di qualità nelle ultime botteghe artigiane d'Abruzzo*, Cerchio, Polla, 1991.

Brioni 1996 = *Brioni: cinquant'anni di stile nel mondo*, catalogo della mostra (Firenze, 1995), fotografie di A. Quattrone, Firenze, Octavo, 1996.

Broccolini 2015 = A. Broccolini, *Folclore, beni demotnoantropologici e patrimonio immateriale*, in *L'Italia e le sue Regioni. L'età repubblicana*, vol. III, Culture, Istituto Enciclopedia italiana, 2015, pp. 175-188.

Bruers 1946 = A. Bruers, *Giuseppe Lisio. Un maestro dell'arte della seta*, Roma, Tipografia G. Bardi, 1946.

Bruno 2011 = M. Bruno, *Storia cultura e tradizione nel vestire: la collezione del Museo del Costume di Vasto, «Jacquard»*, n. 67, 2011, pp. 41-44.

Bu. 2021 = F. Bu., *Istituto il premio Marcotullio: duemila euro a tre tesi di laurea*, «Il Centro», 28 novembre 2021, <<https://www.ilcentro.it/pescara/istituto-il-premio-marcotullio-duemila-euro-a-tre-tesi-di-laurea-1.2738615>>

Calanca 2014 = D. Calanca, *Moda e patrimonio culturale*, in *La storia sociale della moda contemporanea*, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 17-47.

Calanca – Capalbo 2018 = D. Calanca – C. Capalbo, *Introductory Essay. Fashion and Cultural Heritage*, «ZoneModa Journal», vol. VIII, n. 1, 2018, pp. V-XXVII.

Calanca 2020 = D. Calanca, *Archivi digitali della moda e patrimonio culturale tra descrizione e integrazione*, «ZoneModa Journal», vol. X, n. 2, 2020, pp. 11-25.

Calderini 1935 = E. Calderini, *Il costume popolare in Italia*, prefazione di A.A. Bernardy, Milano, Sperling & Lupfer, 1935.

Calzona – Strukelj 1987 = A. Calzona – V. Strukelj, *Moda, grafica e pubblicità*, in *La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria*, vol. I, a cura di G. Bianchino – G. Buttazzi – A. Mottola Molfino – A. Quintavalle, Milano, Electa, 1987, pp. 146-183.

Campagnolo 2017 = A. Campagnolo, *Bellezze crudeli: tradizione, traduzione e tradimento del mito della moda negli spazi museali permanenti*, Torino, L'Harmattan Italia, 2017.

Canziani 1928 = E. Canziani, *Through the Appennines and the Lands of the Abruzzi. Landscape and peasant life*, Cambridge, Haffers & Sons Publisher, 1928.

Capalbo 2007 = C. Capalbo, *L'attrazione dello stile. il richiamo turistico della moda nella Roma del secondo dopoguerra*, in *Il turismo e la città tra XVIII e XXI secolo. Italia e Spagna a confronto*, a cura di P. Battilani e P. Strangio, Milan, Franco Angeli, 2007, pp. 441-461.

Capalbo 2012 = C. Capalbo, *Storia della moda a Roma. Sarti, culture e stili di una capitale dal 1871 ad oggi*, Roma, Donzelli, 2012.

Capalbo 2017 = C. Capalbo, *Men's Fashion Changes: from the Bourgeois Suit to the Innovation of Italian Tailors and the Birth of 'Made in Italy'*, in *Fashion Through History: Costumes, Symbols, Communication*, vol. II, a cura di G. Motta e A. Biagini, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publisher, 2017, pp. 38-48.

Capalbo 2018 = C. Capalbo, *The Evolution of the Men's Suit Between Sartorial Innovations and Serial Production. Italian Tailoring and the prêt-à-porter haut de gamme Brioni*, in *The Culture, Fashion and Society Notebook 2018*, a cura di D. Calanca, Milano, Torino, Pearson Italia, 2018, pp. 179-215.

Caponigri 2017 = F. Caponigri, *Problematising fashion's legal categorization as cultural property*, «Aedon», n. 2, 2017, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2017/2/caponigri.htm>>.

Caponigri 2016-2019 = F. Caponigri, *Fashion Design Objects as Cultural Property in Italy and in the United States*, tesi di dottorato (XXXII ciclo), IMT School for Advanced Studies Lucca, tutor Prof. L. Casini, Lucca, a.a. 2016-2019.

Caponigri 2021 = F. Caponigri, *Fashion's Brand Heritage, Cultural Heritage, and The Piracy Paradox*, in «Cardozo Arts & Entertainment Law Journal», vol. XXXIX, n. 2, 2021, pp. 557-605.

Castagnoli 2013 = A. Castagnoli, *L'imprenditoria femminile nell'Italia unita*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica*, Roma, Istituto Enciclopedico Treccani, 2013, pp. 401-406.

Chenoune 1998 = F. Chenoune, *Brioni*, Parigi, Éditions Assouline, 1998.

Cherubini 2016 = *Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture. Storie e Opere*, a cura di L. Cherubini, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016.

Chiarelli 2005 = C. Chiarelli, *Istituzioni*, in *Enciclopedia della moda*, vol. III, Roma, Istituto Enciclopedico Treccani, 2005, pp. 859-869.

Ciglia 1984 = R. Ciglia, *L'attività artistica*, in AA.VV., *Abruzzo nel Novecento. Letture interdisciplinari di cultura contemporanea*, Pescara, Didattica Costantini, 1984, pp. 115-192.

Cilano 2008 = *Per erbe e per tinture nel Parco del Gran Sasso e Monti della Laga. Colori e tradizioni in Abruzzo*, Quaderno di tintura n. 4, a cura di R. Cilano, Milano, Associazione Tintura Naturale Maria Elda Salice, 2008.

Cilano 2009 = R. Cilano, *L'Associazione Tintura Naturale "Maria Elda Salice" di Milano e il Museo Laboratorio Giuseppe Lisio*, «Jacquard», n. 64, 2009, pp. 43-44.

Citti – Zuccoli 2015 = A. Citti – M. Zuccoli, *Le molte biblioteche della moda: ricondurre a unitarietà un panorama diffuso*, «Biblioteche oggi», vol. 33, 2015, pp. 51-57.

Cocco 2021 = G. Cocco, *La comunicazione esterna. Strategie e strumenti per l'impresa 4.0*, prefazione di E. Cugno, Milano, Franco Angeli, 2021.

Codice, D.L. n. 42/2004 = Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002* (G.U. 24 febbraio 2004, n. 45).

Colangelo 2004 = M.T. Colangelo, *Pescara*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Edizars, 2004, pp. 905-948.

Colbert 2000 = F. Colbert, *Marketing delle arti e della cultura*, prefazione di U. Bacchella, traduzione di G. Augusto, Milano, Etas, 2009.

Coleman 1943 = L.V. Coleman, *Company Museums*, Washington, The Association, 1943.

Complesso industriale Sixty 2004 = *Complesso industriale Sixty. Quaderno dedicato al Complesso Sixty di Chieti Scalo (CH)*, Collana Editoriale Industriale, Pescara, Carsa Edizioni, [2004?].

Corbellini – Saviolo 2015 = E. Corbellini – S. Saviolo, *Managing Fashion and Luxury Companies*, Milano, Etas, 2015.

Costantini 2000 = M. Costantini, *Economia, società e territorio nel lungo periodo*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi, L'Abruzzo*, a cura di M. Costantini – C. Felice, Torino, Einaudi, 2000, pp. 5-122.

Costantini – Felice 2000 = *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi, L'Abruzzo*, a cura di M. Costantini – C. Felice, Torino, Einaudi, 2000.

Costumi diversi 1994 = *Costumi diversi di alcune popolazioni de' Reali Domini di qua del Faro. Mostra di abiti, ori, tessuti e stampe del XVIII e XIX sec. di Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Sulmona, 1994), a cura di V. Accardo, Sulmona, Tipografia La Moderna, 1994.

Cutilli Di Silvestre 2011 = A. Cutilli Di Silvestre, *Penne, oggi più che mai città d'arte*, «Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura», vol. LXIV, n. 3, pp. 256-257, 2011.

Craven 1838 = R.K. Craven, *Excursions in the Abruzzi and Northern Provinces of Naples*, 2 voll., Londra, R. Bentley Publisher in Ordinary to Her Majesty, 1838.

Crispoliti 1975 = E. Crispolti, *Giacomo Balla. Due aspetti della ricostruzione futurista dell'Universo. Mobili e arazzi*, Pescara, Coen&Pieroni, 1975.

D'Alessandro 2004 = M. D'Alessandro, *Chieti*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Edizars, 2004, pp. 831-874.

Damigella – Reggi 1991 = A.M. Damigella – G. Reggi, *Basilio Cascella e la "Illustrazione Abruzzese" dal Verismo al Simbolismo*, Pescara, Carsa edizioni, 1991.

Danilov 1991 = V.J. Danilov, *Corporate Museums, Galleries, and Visitor Centers: A Directory*, New York, Greenwood Press, 1991.

Danilov 1992 = V.J. Danilov, *A Planning Guide for Corporate Museums, Galleries, and Visitor Centers*, New York, Greenwood Press, 1992.

D'Amico 1933 = L. D'Amico, *La casa del poeta*, Pescara, De Arcangelis, [1933?].

D'Andrea 2000 = G. D'Andrea, *I Mezzanotte*, in C. Bellelli – G. D'Andrea, *Ritratti di famiglie. Storie e storia di Chieti. Mayo, Zambra, Obletter, Mezzanotte*, Collana di «Studi abruzzesi» n. 30, 2000.

D'Angelantonio 1955 = C. D'Angelantonio, *Un maestro: Domenico Caraceni*, «La Nuova Fiaccola», a. XIX, n. 11, 20 novembre 1955.

D'Angelo 1903 = O. D'Angelo, *The laces' and the womanly professional school of Aquila degli Abruzzi*, *L'Aquila*, Tip. Edit. Di A. Perfilia, 1903.

D'Annunzio 1882 = G. D'Annunzio, *Terra vergine*, Roma, Sommaruga, 1882.

D'Annunzio 1889 = G. D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Treves, 1889.

D'Annunzio 1913 = *Pagine disperse: cronache mondane, letteratura, arte di Gabriele D'Annunzio. Coordinate e annotate da Alighiero Castelli*, Roma, B. Lux, 1913.

D'Annunzio 1921 = G. D'Annunzio, *Notturmo*, Milano, Treves, 1921.

D'Arcangelo 2008 = E. D'Arcangelo, *Tradizione e arte tessile in Abruzzo*, in *Per erbe e per tinture nel Parco del Gran Sasso e Monti della Laga. Colori e tradizioni in Abruzzo*, Quaderno di tintura n. 4, a cura di R. Cilano, Milano, Associazione Tintura Naturale Maria Elda Salice, 2008, pp. 88-103.

D'Arcangelo 2009 = E. D'Arcangelo, *Più che una celebrazione del passato, un lungimirante investimento per il futuro*, «Jacquard», n. 64, 2009, pp. 42-43.

D'Arcangelo 2011a = E. D'Arcangelo, *Il patrimonio di cultura e arte tessile conservato presso il Museo delle Genti d'Abruzzo*, «Jacquard», n. 67, 2011, pp. 9-12.

D'Arcangelo 2011b = E. D'Arcangelo, *I centri d'eccellenza della manifattura laniera*, «Jacquard», n. 67, 2011, pp. 23-29.

D'Arcangelo – Di Giosaffatte 2011 = D'Arcangelo – R. Di Giosaffatte, *L'abito femminile tradizionale di Scanno conservato nel Museo delle Genti d'Abruzzo. Breve descrizione e note sull'intervento di restauro*, «Jacquard», n. 67, 2011, pp. 37-40.

D'Arcangelo 2016 = *Tessere è Arte*, a cura di E. D'Arcangelo, s.l., Di Paolo Edizioni, 2016.

Davanzo Poli 2011 = D. Davanzo Poli, *Il museo del merletto: Venezia-Burano*, Milano, Skira, 2011.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto Enciclopédico Treccani, [1961-2020].

De Arcangelis – De Caesaris 2003 = *Gli ordini di Margherita d'Austria per i suoi Stati d'Abruzzo, del 1571*, ristampa anastatica dell'edizione originale di N. De Arcangelis (Casalbordino, 1934), con una nota introduttiva di W. Capezzali, a cura di G. De Caesaris, L'Aquila, Deputazione di storia patria degli Abruzzi, 2003.

De Danilowicz 1942 = C. De Danilowicz, *Carta topografica dell'Arte Rustica dell'Abruzzo e Molise*, «Lares», vol. XIII, n. 6, dicembre 1942, pp. 323-350.

Del Lago – Giordano 2006 = A. Del Lago – S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2006.

Delhaye – Bergvelt 2012 = C. Delhaye-E. Bergvelt, *Fashion Exhibitions in the Netherlands: Between Visual Spectacles and Community Outreach*, «Fashion Theory», vol. XVI, n. 4, 2012, pp. 461-492.

De La Haye 2018 = A. De La Haye, *A Critical Analysis of Practices of Collecting Fashionable Dress*, «Fashion Theory», vol. XXII, n. 4-5, 2018, pp. 381-403.

Della Bordella – Brezzi 2012 = *Museo dell'Arte della Lana: Lanificio di Stia*, a cura di B. Della Bordella – S. Brezzi, Stia, Arti Grafiche Cianferoni, 2012.

Dellapiana 2022 = E. Dellapiana, *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Torino, Einaudi, 2022.

De Luca 1911 = P. De Luca, *L'arte all'esposizione di Torino*, «Emporium», vol. XXXIV, n. 202, ottobre 1911, pp. 271-289.

D'Eramo 2024 = M. D'Eramo, *Pescocostanzo: illustri sconosciuti: biografie di cittadini insigni*, Pescara, Carsa, 2024.

De Rosa – Trastulli 1985 = P.A. De Rosa – P.E. Trastulli, *Il Costume Popolare Abruzzese tra cronaca e storia*, in *Il costume popolare abruzzese tra '700 e '800 (Acquerelli e tempere)*, catalogo della mostra (Chieti, 1985), Chieti, Marino Solfanelli editore, 1985, pp. 5-14.

Derrida 1996 = J. Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 1996.

Di Gennaro 1985 = A. Di Gennaro, *Il Costume di Scanno: da un abito fisico ad un abito psicologico e sociale*, L'Aquila, Ed. Del Buccio, 1985.

Di Gennaro 1994 = A. Di Gennaro, *Il costume di Scanno: un abito mentale*, «Incontri Culturali dei Soci della Deputazione di Storia Patria negli Abruzzi III», 1994, pp. 35-40.

Di Giosaffatte 2011 = R. Di Giosaffatte, *L'Istituto d'Arte Mario dei Fiori di Penne e la promozione dello studio e riproduzione di tessuti tradizionali dell'area vestina*, «Jacquard», n. 67, 2011, pp. 13-17.

Di Giosaffatte 2021 = *Lucio Marcotullio – Mille mani, una sola anima*, a cura di L. Di Giosaffatte, L'Aquila, Textus Edizioni, 2021.

Di Tizio 1995 = *Un carteggio inedito. D'Annunzio incantato dalle sete e dai broccati del suo conterraneo Giuseppe Lisis*, a cura di F. Di Tizio, «Rassegna dannunziana», a. XIII, n. 27, maggio 1995, pp. 15-30.

Di Tizio 2007 = F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti: nella vita e nell'arte*, Pescara, Ianieri, 2007.

Di Tizio 2009 = *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, a cura di F. Di Tizio, Ianieri, Pescara, 2009.

Dizionario della moda 2010 = *Dizionario della moda*, a cura di G. Vergani, caporedattrice B. Merlo, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010.

Druesdow 2010 = J. Druesdow, *Dress and Fashion Exhibits*, in *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, vol. X, a cura di J. Eicher, Oxford, New York, Berg, 2010, pp. 304-310.

Eco 2014 = *Storia della civiltà europea. Il Novecento. Arti visive*, a cura di U. Eco, Encyclomedia, 2014.

Fadigati 2023 = *G.B. Giorgini and the origins of made in Italy*, a cura di N. Fadigati, Firenze, Gruppo editoriale, 2023.

Felice 2000a = C. Felice, *Da «obliosa contrada» a laboratorio per l'Europa. Industria e agricoltura dall'Unità ai giorni nostri*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi, L'Abruzzo*, a cura di M. Costantini – C. Felice, Torino, Einaudi, 2000, pp. 223-496.

Felice 2000b = C. Felice, *Dagli Abruzzi all'Abruzzo: l'identità sfuggente*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi, L'Abruzzo*, a cura di M. Costantini – C. Felice, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1077-1124.

Fernando di Nicola 2006 = *Fernando di Nicola*, catalogo della mostra (Penne, 2006), Penne, Cogecstre, 2006.

Flügel 1974 = J.C. Flügel, *Psicologia dell'abbigliamento*, traduzione di G. Tibaldi, Milano, Franco Angeli, 1974.

Fontana 2003 = L. G. Fontana, *La lana*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. XIX (*La moda*), a cura di C. Belfanti – F. Giusberti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 319-362.

Fornaciari 2022 = F. Fornaciari, *Archiviare la moda. Evoluzioni di inizio millennio*, Milano, Pearson Italia, 2022.

Foster 2004 = H. Foster, *An Archival Impulse*, «October 110», Fall 2004, pp. 3-22.

Francesco Paolo Michetti 1999a = Francesco Paolo Michetti: *il cenacolo delle arti; tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma e Francavilla al mare, 1999), Napoli, Electa Napoli, 1999.

Francesco Paolo Michetti 1999b = Francesco Paolo Michetti: *dipinti, pastelli disegni*, catalogo della mostra (Roma e Francavilla al mare, 1999), Napoli, Electa Napoli, 1999.

Francesco Paolo Michetti 2017 = Francesco Paolo Michetti e il suo tempo in *Abruzzo*, catalogo della mostra (Pescara, 2017), a cura di F. Benzi, Pescara, Edizioni Menabò, 2017.

Frisa 2022 = M.L. Frisa, *Cara moda ti meriti un museo*, Venezia, IUAV, 2022.

Fukai 2010 = A. Fukai, *Dress and Fashion Museums*, traduzione inglese di B. Moeran, *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, vol. X, a cura di J. Eicher, 2010, pp. 288-294.

Fumi 2003 = G. Fumi, *Il cotone*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. XIX (*La moda*), a cura di C. Belfanti – F. Giusberti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 397-440.

Gabriele d'Annunzio 2012 = Gabriele d'Annunzio *padre dello stile italiano*, atti di convegno (Pescara, 2011), Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.

Gandolfi – Gennaro – Severini 1984 = A. Gandolfi – E. Gennaro – A. Severini, *Il ciclo di produzione e lavorazione del lino a Buccianico: tecniche ed aspetti economico-sociali*, Pescara, Astra, 1984.

Genoni 1910 = R. Genoni, *Per una moda italiana*, Milano, Lacroix-Balzairetti, 1910.

Gente d'Abruzzo = AA.VV., *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, 10 voll., Castelli, Andromeda, [2006-2007].

Genti d'Abruzzo 2008 = AA.VV., *Genti d'Abruzzo. Guida dal museo al territorio*, Pescara, Carsa Edizioni, Museo delle Genti d'Abruzzo, 2008.

Ghezzi 2022 = A. Ghezzi, *Looking Home. Ethnography, Photography, and the Visualisation of Italian Cultures (1861–1911)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. LXIV, n. 1, 2022, pp. 101-130.

Ghisetti Giavarina 2016 = A. Ghisetti Giavarina, *Viaggi in Abruzzo. Artisti, letterati, storici, architetti tra Ottocento e Novecento*, Pescara, Carsa edizioni, 2016.

Giancristofaro 2021 = L. Giancristofaro, *Oggetti, periferie, memorie: allontanare lo sguardo per imparare a immaginare*, in *Patrimonio in ComunicAzione. Nuove sfide per i Musei DemoEtnoAntropologici*, atti di convegno (Chieti, 2019), a cura di A. Broccolini – P. Clemente – L. Giancristofaro, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2021, pp. 97-126.

Giordano 2012 = M. Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia-books, 2012.

Giorgetti 1995 = C. Giorgetti, *Brioni. Fifty Years of Style*, Firenze, Cantini, 1995.

Giorgetti 2008 = C. Giorgetti, *Cosa fatta "capo ha"*, in «...L'abito che portava» Museo Casa natale di Gabriele d'Annunzio, catalogo della mostra (Pescara, 2008), a cura delle Fondazioni Fonticoli e For-Moda e della Soprintendenza al PSAE dell'Abruzzo, Penne, Brioni Roman Style S.p.A., 2008, pp. 13-40.

Giraldo 2016 = *Gabriele d'Annunzio e Mario Buccellati "vorrei un gioiello strano": carteggio 1922-1937*, a cura di F. Giraldo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

Giuseppe Lisio 1998 = *Giuseppe Lisio: il tessitore di ogni colore*, catalogo della mostra (Chieti e Roccamontepiano, 1998), Penne, Cogecstre, 1998.

Gnoli 2012 = S. Gnoli, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Roma, Carocci, 2012.

Gorgoni Lanzetta 1981 = L. Gorgoni Lanzetta, *La classe politica chietina nell'Ottocento*, «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», a. LXXXI, 1981, pp. 147-177.

Greco 1988 = C. Greco, *Penne capitale farnesiana: lo stato aprutino di Margarita d'Austria*, presentazione di P. Brezzi, tavole araldiche di M. Costantini, Castiglione Messer Raimondo, Cassa rurale e artigiana, 1988.

Guasch 2011 = A.M. Guasch, *Art and Archive: 1920-2010. Genealogy, typologies and discontinuity*, «Roots & Routes. Research on Visual Culture», a. I, n. 3, 2011, <<https://www.roots-routes.org/3573/>>.

Guerri 2018 = G.B. Guerri, *D'Annunzio e il piacere della moda*, fotografie di L. Capellini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018.

Guida internazionale ai musei 1970 = *Guida internazionale ai musei e alle collezioni pubbliche di costumi e di tessuti*, Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume Palazzo Grassi, 1970.

Iapadre – Mastronardi 2009 = L. Iapadre – G. Mastronardi, *I sistemi produttivi territoriali dell'industria dell'abbigliamento in Abruzzo*, in *Tra globalizzazione e localismo: alcune riflessioni sull'economia dell'Abruzzo*, a cura di G. Mauro, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 129-193.

ICOM Dictionary of Museology 2023 = *ICOM Dictionary of Museology*, a cura di F. Mairesse, New York, 2023.

Il costume popolare 1985 = *Il costume popolare abruzzese tra '700 e '800 (Acquerelli e tempere)*, catalogo della mostra (Chieti, 1985), Chieti, Marino Solfanelli editore, 1985.

Il Duca Minimo 1884-1888 = *Il Duca Minimo [=G. D'Annunzio], Roma senza lupa: cronache mondane: 1884-1888*, a cura di A. Baldini – P.P. Trompeo, Milano, Editoriale Domus, 1948.

Il guardaroba 1988 = *Il guardaroba di Gabriele D'Annunzio: conformismo e trasgressione*, catalogo della mostra (Firenze, 1988), a cura di A.M. Andreoli, Scandicci, La Nuova Italia, 1988.

Il tessitore 1998 = *Il tessitore di ogni colore*, catalogo della mostra (Chieti e Roccamontepiano, 1998), Penne, Cogecstre, 1998.

Imponente 2008 = *Portava un abito... nella Casa Natale di Pescara*, in «...L'abito che portava» *Museo Casa natale di Gabriele d'Annunzio*, catalogo della mostra (Pescara, 2008), a cura delle Fondazioni Fonticoli e ForModa e della Soprintendenza al PSAE dell'Abruzzo, Penne, Brioni Roman Style S.p.A., 2008, pp. 9-10.

Impressionisti danesi 2014 = *Impressionisti danesi in Abruzzo*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di M. Ferrante – M. Nocca – J. Schwarten, Pescara, Fondazione Pescarabruzzo, 2014.

Intrecci del Novecento 2017 = *Intrecci del Novecento: arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane*, catalogo della mostra (Milano, 2017), a cura di M. Tabibnia – V. Giuliano, con la collaborazione di M. Taboga, prefazione di G. Dorfles, Milano, Moshe Tabibnia, 2017.

I protagonisti della rinascita del Mezzogiorno 1969 = *I protagonisti della rinascita del Mezzogiorno*, voll. 3-4 (Marche – Abruzzi – Molise parte I-II), Roma, Milano, Alfa-Carpi, 1969.

Kaufman – Lerner 1982 = H. Kaufman – G. Lerner, *Hollywood sul Tevere*, Milano, Sperling & Lupfer, 1982.

Kerbaker 2013 = A. Kerbaker, *La nobiltà del Fare. Storie di eccellenze italiane*, traduzione di S. Notini, Milano, Mondadori, 2013.

L'Abruzzo 1963 = *L'Abruzzo nella vita e nell'opera di G. D'Annunzio: catalogo della Mostra di cimeli e autografi nella casa del poeta, nel centenario della nascita*, a cura di M. Masci – D. Tiboni, Pescara, Editrice Italica, s.d. [1963?].

La Ferla 1986 = R. La Ferla, *MEN'S STYLE; Distinctive Plaids*, «New York Times», section 6, 12 ottobre 1986, p. 84.

La Sala Bianca 1992 = *La Sala Bianca: nascita della moda italiana*, catalogo della mostra (Firenze, 1992), a cura di G. Vergani, Milano, Electa, 1992.

La seduzione dell'artigianato 2012 = *La seduzione dell'artigianato ovvero: il bello e ben fatto*, catalogo della mostra (Roma, 2012-2013), a cura di B. Giordani Aragno – S. Dominella, Viterbo, Sette città, 2012.

Lattanzi – Padiglione – D'Aureli 2015 = V. Lattanzi – V. Padiglione – M. D'Aureli, *Dieci, cento, mille musei delle culture locali*, in *L'Italia e le sue Regioni. L'età repubblicana*, vol. III, Culture, Istituto Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 153-175.

Laurenzi 2017 = E. Laurenzi, *La collaborazione tra Carolina ed Etta si nutre degli ideali del «femminismo pratico»*, in *SALENTINE Regine, sante, nobili, borghesi e popolane. Una terra, cento storie*, a cura di R. Basso, Lecce, Edizioni Grifo, 2017, pp. 98-101.

Laurenzi – Mosca 2021 = *A Female Activist Elite in Italy (1890-1920). Its International Network and Legacy*, a cura di E. Laurenzi – M. Mosca, Cham, Palgrave Macmillan, 2021.

Lear 1846 = E. Lear, *Illustrated Excursions in Italy*, Londra, T.M. Lean Publisher, 1846.

Le Esposizioni del 1911 1911 = *Le Esposizioni del 1911. Roma – Torino – Firenze. Rassegna illustrata delle Mostre indette nelle tre Capitali per solennizzare il Cinquantenario del Regno d'Italia*, compilata a cura di Guido Treves, Milano, Fratelli Treves Editori, 1911.

Le Industrie Femminili 1906 = *Le Industrie Femminili Italiane*, catalogo della mostra (Milano, 1906), Milano, Pilade Rocco, 1906.

Less Arciello 1982 = L. Less Arciello, *Cristalli di neve in una trina*, Pescocostanzo, Centro servizi culturali per l'alto Sangro, 1982.

Levi 1882 = P. Levi, *Abruzzo, forte e gentile. impressioni d'occhio e di cuore*, Roma, Stabilimento tipografico italiano, 1882.

Levi Pisetzky 1964-69 = R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano, Treccani, 1964-1969.

Liberty in Italia 2016 = *Liberty in Italia: artisti alla ricerca del moderno*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 2016-2017), a cura di F. Parisi – A. Villari, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016.

Ling – Van Dartel 2019 = W. Ling – D. Van Dartel, *Global Fashion as a Tool in the Ethnographic Museum*, «ZoneModa Journal», vol. IX, n. 2, 2019, pp. 71-88.

Lisio 1998 = I. Lisio, *Giuseppe Lisio. Un grande abruzzese sconosciuto nel suo beneamato Abruzzo*, pubblicazione realizzata in occasione della Mostra a Chieti 14 novembre – 8 dicembre 1998 “Giuseppe Lisio – il tessitore di ogni colore”, Chieti, Regione Abruzzo, Provincia di Chieti – Assessorato alla Cultura, Comune di Roccamontepiano, Camera di Commercio di Chieti, Brioni Roman Style SpA, Fondazione Arte della Seta Lisio, Chieti, 1998.

Lo Cicero 2012 = P. Lo Cicero, “*Tu sai che la nostra povertà è sempre magnifica, anzi magnificissima*”. D’Annunzio e la “magnificenza” dell’abbigliamento nell’analisi dei documenti del Vittoriale degli Italiani, in *Gabriele d’Annunzio padre dello stile italiano*, atti di convegno (Pescara, 2011), Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 83-117.

Lo Cicero 2016a = *Gabriele D’Annunzio e il suo guardaroba magnificissimo: abiti e documenti della Fondazione de Il vittoriale degli Italiani. Omaggio a Gabriele d’Annunzio Arbiter elegantiarum*, a cura di P. Lo Cicero, Verona, Qui Edit, 2016.

Lo Cicero 2016b = *Giuseppe Lisio, «maestro dei licci», Gabriele d’Annunzio, «maestro della parola» ed Antonio Bruers, Bibliotecario del “Vittoriale degli Italiani”*, a cura di P. Lo Cicero, Verona, Qui Edit, 2016.

Lo Cicero 2016c = *La storica collezione orafa di Federico Buccellati «nella bella Verona». D’Annunzio e Verona; Mario Buccellati; Augusto Casciani; Emilio Lo Cicero e l’affusto di cannone; Tom Antogini*, a cura di P. Lo Cicero, Verona, Qui Edit, 2016.

L'abito che portava 2008 = «...*L'abito che portava*» Museo Casa natale di Gabriele d'Annunzio, catalogo della mostra (Pescara, 2008), a cura delle Fondazioni Fonticoli e ForModa e della Soprintendenza al PSAE dell'Abruzzo, Penne, Brioni Roman Style S.p.A., 2008.

Loria 1912 = L. Loria, *Due parole di programma*, «Lares», vol. I, n. 1, 1912, pp. 9-24.

Lucifero 1999 = R. Lucifero, *Oltre la pittura: uno stile di vita*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Edians, 2004, pp. 132-153.

L'ultimo Michetti 1995 = *L'ultimo Michetti: pittura e fotografia*, catalogo della mostra (Francavilla al mare, 1994-1995), a cura di R. Barilli, Firenze, Alinari, 1995.

Lustri 2022 = M. Lustri, *La Mostra d'Arte antica di Chieti*, «Archivio Storico per le Province napoletane», vol. CXL, 2022, pp. 129-146.

MacDonell 1908 = A. MacDonell, *In the Abruzzi: with twelve illustrations after water-colour drawings by Amy Atkinson*, Londra, Chatto & Windus, 1908.

Maggi 2019-2022 = E. Maggi, *La fotografia e i pittori, la pittura e i fotografi: Roma 1870-1911. Le relazioni, i contesti, le pratiche, gli utilizzi*, tesi di dottorato (XXXV ciclo), Sapienza Università di Roma, tutor Prof.ssa I. Schiaffini, co-tutor Prof.ssa E. Billi, a.a. 2019-2022.

Mampieri 1998 = L. Mampieri, *Il costume popolare abruzzese*, «Incontri Culturali dei Soci della Deputazione di Storia Patria negli Abruzzi VII», 1998, pp. 155-160.

Manzi 2007 = A. Manzi – G. Manzi, *Pastori, lanaioli, e contadini. La pastorizia e la lavorazione della lana nel versante orientale della Maiella*, Treglio, META Edizioni, 2007.

Marabelli 1992 = P. Marabelli, *Omaggio di Gabriele d'Annunzio ad un maestro artigiano*, «Jacquard», n. 13, 1992, pp. 11-13.

Marabelli 1998 = P. Marabelli, *Mastro Lisio: una vita sotto l'insegna dell'Arte della Seta*, in *Giuseppe Lisio: il tessitore di ogni colore*, catalogo della mostra (Chieti e Roccamontepiano, 1998), Penne, Cogecstre, 1998, pp. 15-23.

Marabelli – Venturi 2006 = *1906-2006: cento anni di tessuti Lisio*, a cura di P. Marabelli – S. Venturi, Prato, Gruppo Editoriale, 2006.

Marabelli 2007 = P. Marabelli, *Giuseppe Lisio e la sua collezione di tessuti antichi*, «Jacquard», n. 60, 2007, pp. 38-43.

Marabelli 2009 = P. Marabelli, *Inaugurato il Museo Laboratorio Giuseppe Lisio a Roccamontepiano (Chieti)*, «Jacquard», n. 64, 2009, p. 41.

Marabelli 2012 = P. Marabelli, *Fid alma Lisio e l'Arte della Seta*, «MCM. La storia delle cose. La rivista delle arti minori», n. 97, 2012, pp. 42-44.

Marabelli 2021 = P. Marabelli, *L'Arte della Seta Lisio. Un ponte tra passato, presente e futuro*, Firenze, Fondazione Arte della Seta Lisio, 2021.

Marchetti – Segre Reinach 2017 = L. Marchetti – S. Segre-Reinach, *Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca*, Milano, Mondadori, 2017.

Massari 2004 = S. Massari, *Per la storia del Museo*, in *Arti e Tradizioni: il Museo Nazionale dell'EUR*, a cura di S. Massari, Roma, De Luca, 2004, pp. 27-156.

Masini = L.V. Masini, *Art Nouveau: un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia tra costante ed effimero, tra sublime e stravagante*, progetto grafico e collaborazione di A. Vezzosi, Firenze, Giunti, 1976.

Mauro 2009 = *Tra globalizzazione e localismo: alcune riflessioni sull'economia dell'Abruzzo*, a cura di G. Mauro, Milano, Franco Angeli, 2009.

Mazzotta 2018 = S. Mazzotta, *Le fondazioni culturali delle corporate del lusso. Collezioni d'arte aziendali, mecenatismo e sponsorizzazione*, «ZoneModa Journal», vol. VIII, n. 1, 2018, pp. 43-61.

Menkes 2011 = S. Menkes, *Gone Global: Fashion as Art?*, «The New York Times», 4 luglio 2011, <<http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html>>

Mezzanotte 1905 = G. Mezzanotte, *L'antica arte abruzzese e la mostra di Chieti*, «Emporium», vol. XXII, n. 130, 1905, pp. 268-286.

Mida 2015 = I. Mida, *The Enchanting Spectacle of Fashion in the Museum*, «Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style», vol. IV, n. 2, 2015, pp. 47-70.

Moda romana 1998 = *Moda romana dal 1945 al 1965: storie di moda*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di B. Giordani Aragno, Roma, De Luca, 1998.

Molisani 2011 = R.M. Molisani, *Il Poeta e la sua casa*, in *La casa natale di Gabriele d'Annunzio nella vecchia Pescara*, a cura di L. Arbace, Pescara, Zip, 2011, pp. 47-56.

Montemaggi 2017 = M. Montemaggi, *Archivi e musei d'impresa come strumenti di valorizzazione territoriale*, in *Strategie di rigenerazione del patrimonio industriale*, a cura di C. Natoli e M. Ramello, Firenze, Edifir, 2017, pp. 156-165.

Monti 2019 = G. Monti, *Moda, curatela, museo: un dibattito lungo un decennio, un decennio lungo quarant'anni*, «ZoneModa Journal», vol. IX, n. 1, 2019, pp. 62-89.

Monti 2020 = G. Monti, *An Exhibition to Define a Museum 1922–1943: Vent'anni di moda italiana at Poldi Pezzoli*, in *Memos on Fashion in This Millennium*, catalogo della mostra (Milano, 2020), a cura di M.L. Frisa, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 36-57.

Morelli 1960 = G. Morelli, *Il costume di Scanno: notizie storiche*, Pescara, Ediz. "Attraverso l'Abruzzo", 1960.

Morelli – Della Cagna – Finamore 2015 = *Gaetano Savini: the Man who was Brioni*, a cura di F. Morelli – L. Della Cagna – M. Finamore, prefazione di G. Savini Perrone, New York, Assouline, 2015.

Mostra d'Arte 1905 = *Catalogo generale della Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, Chieti, Tipografia Nicola Jecco, 1905.

Mostra del costume 1981 = *Mostra del costume dell'epoca dannunziana*, catalogo della mostra (Gardone Riviera, 1981), Gardone Riviera, Fondazione del Vittoriale, 1981.

Mostra di Etnografia 1911 = *Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

Notarmuzi 2010 = M. Notarmuzi, *Il costume delle donne di Scanno*, presentazione di W. Capezzali, s.l., stampa, 2010.

Off Loom 2015 = *Off Loom. Fiber Art. Arte fuori dal telaio*, catalogo della mostra (Roma, 2015), a cura di M. Picciau, Mantova, Corraini edizioni, 2015.

Olivieri 2011 = A. Olivieri, *Una rara e preziosa testimonianza: il quaderno di una tessitrice*, «Jacquard», n. 67, 2011, pp. 18-22.

Orsi Landini 1998 = R. Orsi Landini, *Le sete Lisio*, in *Giuseppe Lisio: il tessitore di ogni colore*, catalogo della mostra (Chieti e Roccamontepiano, 1998), Penne, Cogecstre, 1998, pp. 9-13.

Orsi Landini 2003 = O. Orsi Landini, *La seta*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. XIX (*La moda*), a cura di C. Belfanti – F. Giusberti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 363-396.

Pace 2002 = G. Pace, *Di quell'amor...*, in *Spoltore. Vent'anni d'Ensemble*, 2002, pp. 30-41.

Pantini 1905 = R. Pantini, *Le industrie femminili italiane: i merletti di Pescocostanzo*, «Emporium», vol. XXI, n. 125, maggio 1905, pp. 389-401.

Paolini 2004 = T. Paolini, *L'economia abruzzese nel '900*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Edians, 2004, pp. 111-154.

Pasquale de Antonis 2008 = *Pasquale de Antonis. La fotografia di moda 1946-1968*, catalogo della mostra (Roma, 2008), a cura di M. L. Frisa, Venezia, Marsilio, 2008.

Pasquale de Antonis 2015 = *Pasquale De Antonis. La fotografia di moda*, catalogo della mostra (Pesaro, 2015), Fano, Grapho, 2015.

Pavoni 2012 = R. Pavoni 2012, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, giugno 2012, <https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/case_museo_it.pdf>.

Paulicelli 2022 = E. Paulicelli, *Raccontare la moda: dall'Ottocento al 1950*, in *Moda e pubblicità in Italia 1850-1950*, catalogo della mostra (Traversetolo, 2022), a cura di D. Cimorelli – E. Paulicelli – S. Roffi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2022, pp. 25-54.

Payne 2017 = A. Payne, *Fashion Futuring in the Anthropocene: Sustainable Fashion as “Taming” and “Re-wilding”*, «Fashion Theory», vol. 23, n. 1, 2017, pp. 5-23.

Payne 2021 = A. Payne, *Designing fashion’s future: Present Practice and Tactics for Sustainable Change*, Bloomsbury, 2021.

Pellegrini 2014 = E. Pellegrini, *Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi*, «Predella», n. 30, 2014, pp. 103-120.

Penne: il telaio a mano 2008 = *Penne: il telaio a mano: dalla tradizione all’Arazzeria pennese*, Penne, Cogecstre, 2008.

Pensierini 2013 = E. Pensierini, *Le mostre d’arte antica in Italia dopo l’Unità. Primi risultati di una ricerca in corso*, «Annali di critica d’arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 453-472.

Pescara arte e città 1997 = *Pescara arte e città tra ‘800 e ‘900: primo catalogo delle opere d’arte nelle collezioni pubbliche*, saggi introduttivi di U. Russo – F. Battistella, schede a cura di F. Battistella, Pescara, Carsa edizioni, 1997.

Piccirilli 1911 = P. Piccirilli, *Attraverso l’Abruzzo: da Anversa a Scanno*, «Emporium», vol. XXXIII, n. 194, febbraio 1911, pp. 132-147.

Picini 2012 = I. Picini, *La tessitura artistica abruzzese*, Castelli, Verdone, 2012.

Pierini 2019 = M.C. Pierini, *La cultura della moda come driver per il turismo*, «ZoneModa Journal», vol. IX, n. 2, 2020, pp. 185-193.

Pieroni – Stiefelmeier 2016 = *Galleria Pieroni: 1970-1992*, a cura di M. Pieroni – D. Stiefelmeier, Pescara, Di Paolo edizioni, 2016.

Pietromarchi – De Sanctis Mangelli 2020 = *MAXXI L’Aquila. Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, guida a cura di B. Pietromarchi – F. De Sanctis Mangelli, L’Aquila, Fondazione MAXXI, 2020.

Pinelli 1809 = B. Pinelli, *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all’acqua forte*, Roma, Lazzari editore, 1809.

Pinelli 1817 = B. Pinelli, *Raccolta di Cinquanta Costumi li più interessanti della Città, terre e paesi in provincie diverse del regno di Napoli*, Parigi, Villardi, 1817.

Poli 2011 = F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Roma, Bari, Laterza, 2011.

Pompa 2020 = C. Pompa, *La memoria “estesa” della moda. Come valorizzare l’heritage aziendale con la tecnologia*, «ZoneModa Journal», vol. X, n. 2, 2020, pp. 27-41.

Pompas 2017 = R. Pompas, *Fiber art italiana: un intreccio virtuoso*, Canterano, Aracne, 2017.

Pontarollo – Rovizzi 1990 = E. Pontarollo – L. Rovizzi, *Dai meccanismi assistenziali alle logiche di mercato. Il caso LAC*, Bologna, Il mulino, 1990.

Portava un abito 1996 = «*Portava un abito...*» *obiettivo d'annunzio-moda*, catalogo della mostra (Penne, 1995), a cura dell'Associazione culturale "L'oleandro", da un'idea della Brioni Roman Style nel cinquantenario della fondazione, Milano, Electa, 1996.

Pozzi 1985 = C. Pozzi, *Paride Pozzi architetto. La coerenza del mestiere (1921-1970)*, Bari, Dedalo, 1985.

Prete 2013 = C. Prete, *Educare al gusto e alla tutela: il ruolo delle mostre d'arte antica nell'ottica di una nuova identità nazionale post risorgimentale*, «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 441-452.

Pucci – Zanni 2012 = T. Pucci – L. Zanni, *La ricerca di un vantaggio competitivo nelle strategie di rete: analisi e confronto di alcuni esempi significativi*, in *Le reti di impresa. Una guida operativa per l'avvio di partnership*, a cura di L. Zanni e M. Bellavista, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 80-84.

Quintavalle 2005 = A.C. Quintavalle, *Fotografia*, in *Enciclopedia della moda*, vol. III, Roma, Istituto Enciclopedico Treccani, 2005, pp. 593-627.

Ragghianti 1947 = C.L. Ragghianti, *Mostre d'arte antica*, in *Almanacco italiano. Piccola enciclopedia popolare della vita pratica e annuario diplomatico amministrativo e statistico*, Firenze, Marzocco, 1947, pp. 413-419.

Ragghianti 1948 = C.L. Ragghianti, *Mostre d'arte antica in Italia*, in *Almanacco italiano. Piccola enciclopedia popolare della vita pratica e annuario diplomatico amministrativo e statistico*, Firenze, Marzocco, 1948, pp. 395-404.

Rak 1996 = M. Rak, *Il Museo della lana di Scanno*, «Il coltello di Delfo: rivista trimestrale di cultura materiale & archeologia industriale: organo dell'Istituto per la cultura materiale e l'archeologia industriale», a. X, n. 39, 1996, pp. 51-54.

Rak 2022 = M. Rak, *Museo della lana. Pecore, formaggi, coltelli, santi, gioielli a Scanno*, Lecce, Argo, 2022.

Renzetti 1989 = L. Renzetti, *La casa natale di Gabriele D'Annunzio: ieri, oggi*, Chieti, Solfanelli, 1989.

Ricci 1908 = E. Ricci, *Antiche trine italiane*, 2 voll., Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.

Ricci 1911 = E. Ricci, *Arte applicata: gli antichi libretti di modelli in Italia*, *Emporium*, vol. XXXIII, n. 194, 1911, pp. 121-131.

Ricci 1914a = E. Ricci, *Industrie femminili: i lavori delle nostre contadine*, «*Emporium*», vol. XXXIX, n. 230, 1914, pp. 120-132.

Ricci 1914b = E. Ricci, *Industrie femminili: i lavori delle nostre contadine (ricami, paglie)*, «*Emporium*», vol. XXXIX, n. 232, 1914, pp. 280-290.

Ricci 2004 = S. Ricci, *Salvatore Ferragamo: collezionista e archivista. Origini e sviluppo di un museo d'impresa*, «Quaderni della Fondazione Piaggio. Alla scoperta delle carte. Storia, innovazione e design nell'archivio d'impresa», Q. II, 2004, pp. 120-130.

Ridolfi 2014 = N. Ridolfi, *L'eredità abruzzese di un imprenditore illuminato: dalla Marvin Gelber alla Rodrigo*, in *Storia d'impresa e imprese storiche. Una visione diacronica*, a cura di V. Ferrandino – M.R. Napolitano, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 130-154.

Rossi 2012 = *Denim. Una storia di cotone e di arte*, a cura di G. Rossi, Fashion Illustrated, [ante 2012].

Russo – Tiboni 2004 = *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Ediards, 2004.

Saillard 2021 = O. Saillard, *Brioni: Tailoring Legends*, prefazione di B. Easton Ellis, traduzione di B. Mellor, New York, Assouline, 2021.

Sargiacomo 2002 = M. Sargiacomo, *La Brioni Roman Style SpA*. Pescara, Regione Abruzzo, Progetto BIA, 2002.

Sargiacomo 2004 = M. Sargiacomo, *I segreti manageriali del successo della Brioni Roman Style*, in «Contabilità e Cultura Aziendale», vol. 4, n. 1, 2004, pp. 69-88.

Sargiacomo 2008 = M. Sargiacomo, *Institutional pressures and isomorphic change in a high-fashion company: the case of Brioni Roman Style, 1945-1989*, «Accounting, Business and Financial History», vol. XVIII, n. 2, 2008, pp. 215-241.

Sargiacomo 2012 = M. Sargiacomo, *Brioni e l'High-Fashion Industry*, in *Banche, imprese e università: out of the crisis?*, a cura di M. Sargiacomo, introduzione di G. Paolone, Torino, Giappichelli editore, 2012, pp. 16-55.

Sargiacomo 2018 = M. Sargiacomo, *Accounting, the 'Art of Interestment' and the 'Good Spokesperson': innovation in action in luxury high fashion (1959-1979)*, «Accounting History Review», vol. XXVIII, nn. 1-2, 2018, pp. 85-127.

Sargiacomo 2021 = M. Sargiacomo, *In memoria di Lucio Marcotullio, il pioniere del Roman Style*, in *Lucio Marcotullio – Mille mani, una sola anima*, a cura di L. Di Giosaffatte, L'Aquila, Textus Edizioni, 2021, pp. 55-81.

Sautier 1922 = A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, Milano, Carlo Valcarenghi Editore, 1922.

Savastano 2004 = C. Savastano, *Pittori e scultori abruzzesi nei primi decenni del Novecento. Appunti per un profilo storico*, in *L'Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo – E. Tiboni, Pescara, Ediards, 2004, pp. 421-458.

Sebesta 1986 = G. Sebesta, *Studiare il costume. Le fonti iconografiche e archivistiche*, in *L'abbigliamento popolare italiano*, a cura di G. Sanga, in «La Ricerca Folklorica», 14 ottobre 1986, pp. 53-64.

Sebesta 1991 = G. Sebesta, *Sulla «via della lana a Scanno». Considerazioni e proposte per un museo*, «Lares», vol. LVII, n. 3, 1991, pp. 343-362.

Sebesta 1993 = G. Sebesta, *Il Costume di Scanno*, prefazione di R. Tanturri, conclusioni di L. Voltolini, Scanno, Ed. Fondazione Tanturri, 1993.

Serra 1911 = L. Serra, *Merletti aquilani*, «Emporium», vol. XXXIV, n. 199, 1911, pp. 75-79.

Severini 2000 = A. R. Severini, *Musei etnografici d'Abruzzo: censimento e schedatura*, prefazione di A. M. Cirese, Quaderno n. 29 del Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara, 2000.

Silone 1933 = I. Silone, *Fontamara. Roman*, traduzione di N. Sutro-Katzenstein, Zurigo, Verlag Dr. Oprecht & Helbling AG., 1933.

Silvestrini 1986 = E. Silvestrini, *L'abito popolare in Italia*, «La Ricerca Folklorica», n. 14, 1986, pp. 5-44.

Silvestrini 1994 = E. Silvestrini, *Repertori iconografici dell'abbigliamento popolare e del costume in area abruzzese*, in *Costumi diversi di alcune popolazioni de' Reali Domini di qua del Faro. Mostra di abiti, ori, tessuti e stampe del XVIII e XIX sec. di Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Sulmona, 1994), a cura di V. Accardo, Sulmona, Tipografia La Moderna, 1994, pp. 13-18.

Slocomb 1893 = C. Slocomb, *A guide to old and new lace in Italy, exhibited at Chicago in 1893*, Venezia, F. Ongania, 1893.

Sorge 1999 = P. Sorge, *Michetti e la fusione delle arti*, in *Francesco Paolo Michetti: il cenacolo delle arti; tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma e Francavilla al mare, 1999), Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 79-90.

Sorge 2004 = P. Sorge, *Sogno di una sera d'estate. D'Annunzio e il cenacolo michettiano*, Altino, Ianieri, 2004.

Sorge 2015 = P. Sorge, *D'Annunzio e la magia della moda: le passioni estreme di un grande arbitro dell'eleganza femminile*, Roma, Elliott, 2015.

Spadaccini 2020-2021 = V. Spadaccini, *Museologia di moda. I musei della moda e del costume in Italia*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara, relatrice Prof.ssa I. Miarelli Mariani, correlatrice Dott.ssa Matilde Amaturio, a.a. 2020-2021.

Spadaccini 2022a = V. Spadaccini, *La fortuna dell'antico nella comunicazione museale della moda e del lusso in Italia*, «ZoneModa Journal», vol. XII, n. 1, 2022, pp. 119-134.

Spadaccini 2022b = V. Spadaccini, *Streetwear Suicide. The Paradox of the Subculture that has to Kill Itself to Claim the Place of Culture*, in *The Culture, Fashion, and Society Notebook 2022*, a cura di F. Fabbri, Milano, Pearson Italia, 2022, pp. 115-142.

Spadaccini 2023 = V. Spadaccini, Brand Heritage Management. *Tesaurizzare il patrimonio aziendale per comunicare l'immaginario*, in *Le professioni del comunicare: passato, presente, futuro*, atti di convegno (Teramo, 2022), a cura di C. Corsi – P. Coen, Roma, Edizioni Quasar, 2023, pp. 431-438.

Spedicato 1985 = E. Spedicato, *Sulle tracce del costume popolare: un'ipotesi di percorso*, in *Il costume popolare abruzzese tra '700 e '800 (Acquerelli e tempere)*, catalogo della mostra (Chieti, 1985), Chieti, Marino Solfanelli editore, 1985, pp. 17-28.

Stefanini Sorrentino 2019 = M. Stefanini Sorrentino, *Per filo e per segno, dall'arazzo alla fiber art*, «Critica d'arte», s. IX, a. LXXVII, n. 1/2, 2019, pp. 65-76.

Stefano Arienti Retina 2019 = *Stefano Arienti Retina*, catalogo della mostra (Barcellona, Castelbasso, 2019), a cura di S. Ciglia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.

Steinitzer 1911 = A. Steinitzer, *Aus dem unbekannten Italien*, Monaco, Piper & Co. Verlag, 1911.

Stoppa – Falcone 2021 = *Abruzzo senza tempo*, a cura di F. Stoppa – F. Falcone, Ortona, Abruzzo Edizioni Menabò, 2021.

Stoppa – Lupo 2010 = F. Stoppa – M.P. Lupo, *Gli Abiti Tradizionali in Abruzzo Citeriore*, prefazione di S. Massari, Chieti, Noubs, 2010.

Sul filo dell'immagine 2019 = *Sul filo dell'immagine. Trame dell'arazzo contemporaneo*, catalogo della mostra (Castelbasso, 2019), a cura di S. Ciglia, Di Paolo Edizioni, 2019.

Tanturri 1855-1856 = G. Tanturri, *Scanno*, in «Poliorama pittoresco», a. XXVI, 1855-1856, p. 201.

Taraschi 2011 = A. Taraschi, *La tessitura a cavallo di una montagna: una ricerca etnografica*, «Jacquard», n. 67, 2011, pp. 30-36.

Tentori 1959 = T. Tentori, *Le raccolte abruzzesi del Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari*, «Lares», vol. 25, pp. 168-182.

Tessere l'arte 2017 = *Tessere l'arte XIX Biennale d'arte Città di Penne*, catalogo della mostra (Penne, 2017-18), a cura di B. Martusciello, Penne, Cogecstre, 2017.

The Berg Encyclopedia 2010 = *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, vol. X, a cura di J. Eicher, Oxford, New York, Berg, 2010.

Thompson 2010 = E. Thompson, *Museum Collections of Dress and Fashion*, in *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, vol. X, a cura di J. Eicher, Oxford, New York, Berg, 2010, pp. 295-303.

Tiboni 2013 = *Echi di poesia e di vita in casa D'Annunzio*, a cura di E. Tiboni, Pescara, Fondazione Edoardo Tiboni per la cultura in Abruzzo, 2013.

Tosti Croce – Trivisano 2018 = M. Tosti Croce – M.N. Trivisano, *Il portale Archivi della moda del Novecento e la Camera nazionale della moda italiana. Dall'inventario al web*, in *Lo stile italiano nelle carte. Inventario dell'archivio storico della Camera nazionale della moda italiana (1958-1989)*, a cura di E. Merlo e M.N. Trivisano, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale archivi, 2018, pp. 38-41.

Trame d'artista 2011 = *Trame d'artista: l'Arazzeria pennese*, catalogo della mostra (Pescara, 2011), a cura di M. Taboga, Poligrafica Mancini, 2011.

Tropea 2008 = *Il guardaroba ritrovato: recupero e valorizzazione di un bene culturale di grande suggestione*, in «...L'abito che portava» *Museo Casa natale di Gabriele d'Annunzio*, catalogo della mostra (Pescara, 2008),

a cura delle Fondazioni Fonticoli e ForModa e della Soprintendenza al PSAE dell'Abruzzo, Penne, Brioni Roman Style S.p.A., 2008, pp. 11-12.

Tucci 2015 = R. Tucci, *Introduzione all'applicazione delle normative per la catalogazione dei beni culturali demotnoantropologici*, MIBACT, ICCD, 2015, pp. 1-13.

U. C. 2024 = *L'iniziativa a Scanno. L'abito tipico patrimonio Unesco. Delibera del consiglio per il riconoscimento al costume tradizionale*, «Il Centro», 20 maggio 2023, <<https://www.ilcentro.it/l-aquila/l-abito-tipico-patrimonio-unesco-1.3128008>>

Urde – Greyser – Balmer 2007 = M. Urde – S.A. Greyser – J.M.T. Balmer, *Corporate brands with a heritage*, «Journal of Brand Management», vol. 15, n. 1, 2007, pp. 4-19.

Varagnoli 2011 = C. Varagnoli, *Tipologia e trasformazioni edilizie di Casa D'Annunzio*, in *La casa natale di Gabriele d'Annunzio nella vecchia Pescara*, a cura di L. Arbace, Pescara, Zip, 2011, pp. 37-46.

Venturi 1905a = A. Venturi, *Le esposizioni d'arte retrospettiva. A proposito dell'esposizione di Chieti*, «Illustrazione Abruzzese», n. 4, 1905, pp. 77-79.

Venturi 1905b = A. Venturi, *La mostra d'arte antica abruzzese*, «L'Arte», VIII, 1905, pp. 295-297.

Vergani 2004 = G. Vergani, *Sarti d'Abruzzo. Le botteghe di ieri e di oggi protagoniste del vestire maschile*, Milano, Skira, 2004.

Viesti 2000 = G. Viesti, *Come nascono i distretti industriali*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Vitullo 2023 = M. Vitullo, «Un fatto che nella storia della nostra città non si potrà tacere mai». *La Mostra d'Arte antica abruzzese di Chieti del 1905 attraverso un'analisi delle fonti documentarie*, «Il capitale culturale», n. 28, 2023, pp. 499-538.

Volli 2005 = U. Volli, *Stile*, in *Enciclopedia della moda*, vol. III, Roma, Istituto Enciclopedico Treccani, 2005, pp. 353-357.

Witte 2009 = A.A. Witte, *L'art pour l'art? De legitimatie van bedrijfscollecties in Nederland (L'art pour l'art? The legitimization of corporate art collections in the Netherlands)*, in *Bedrijfscollecties in Nederland (Corporate art collections in the Netherlands)*, a cura di J. Barendregt, S. Kamstra, M. van der Star, A. Witte, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2009, pp. 33-53.

Woodhead 1995 = C. Woodhead, *L'assalto a Londra*, in C. Giorgetti, *Brioni. Fifty Years of Style*, Firenze, Cantini, pp. 139-162.

Zalabra 2023 = *Italia - musei da scoprire: Abruzzo*, a cura di F. Zalabra, Roma, Bristol, "L'Erma" di Bretschneider, 2023.

Zegna 2017 = A. Zegna, «Casa Zegna»: *rigenerazione d'impresa tra archivio e avvenire*, in *Strategie di rigenerazione del patrimonio industriale*, a cura di C. Natoli e M. Ramello, Firenze, Edifir, 2017, pp. 250-255.