



Politecnico di Torino

Corso di Laurea Magistrale in
Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio
A.a. 2021/2022
Febbraio 2022

Cultura materiale tra museo e impresa Serica 1870: proposta progettuale per un museo del tessile

Relatrice:
Emilia Garda

Candidata:
Teresa Casale

Sono una ragazza molto fortunata perchè amo e sono amata.
Ringrazio la mia mamma e il mio papà per avermi permesso di realizzare questo sogno... spero che oggi possiate sentirvi fieri di me!
A Miriam, perchè siamo due poli opposti indivisibili e perchè sarà per sempre la mia piccolina... questo non cambierà mai.
A Gennaro, per tutte le volte che ridiamo guardandoci negli occhi... è la cosa più bella e mi da forza!
A nonno Gino, nonna Maria e nonna Sisina perchè sono fondamentali per la mia intera vita.
A tutta, tutta, tutta, la mia famiglia perchè mi ha insegnato che essere uniti è un'ancora di salvezza... sempre!
A te... per dirti ciao!

Sono una ragazza fortunata anche perchè questo lavoro è stata una bellissima esperienza quindi, ringrazio la professoressa Emilia Garda per la sua disponibilità ad ascoltarmi in ogni circostanza, per avermi insegnato a non aver paura di sbagliare e perchè è una fonte inesauribile di cultura. Grazie!

Grazie anche all'Architetto Antonella Catanese, perchè mi è stata vicina e perchè le nostre chiacchierate sono state sempre stimolanti.

Infine, grazie ai proprietari dell'azienda "Serica 1870" che mi hanno offerto l'occasione di immergermi totalmente e concretamente in questo mondo affascinante di cui, questo lavoro, ne è il risultato.

INDICE

ABSTRACT	2
INTRODUZIONE	6
PARTE I SUL MUSEO ANTROPOLOGICO	11
1. ELEMENTI CHIAVE	14
1.1 Il Museo	20
- 1.1.1 La risposta al museo tradizionale	23
1.2 Le Collezioni	30
- 1.2.1 Cenni di legislazione dei beni culturali	33
1.3 Le Cose Comuni cenni sulla cultura materiale	44
1.4 Il Patrimonio Culturale Immateriale la Convenzione UNESCO	52
2. IL MUSEO ANTROPOLOGICO L’AFFERMAZIONE DELLA CULTURA MATERIALE	53
2.1 Una Declinazione del Tipo “Museo”	57
2.2 Cenni di Antropologia	57
- 2.2.1 L’antropologia e le altre discipline	61
- 2.2.2 Antropologia Culturale e Antropologia Sociale	63
- 2.2.3 Comitati, enti, associazioni	66
2.3 Cenni Storici	70
- 2.3.1 Il caso italiano	75
- 2.3.1.1 Esempi di musei antropologici in Italia	

PARTE II SULL'ARTE TESSILE COME ESEMPIO DI CULTURA MATERIALE	81
1.CENNI DI ARTE TESSILE	83
1.1 Glossario Fibre, Filati, Tessuti	84
1.2 Glossario Macchinari Tessili	114
1.3 Glossario Paramenti Sacri	122
2.UNO SPECIFICO MUSEO ANTROPOLOGICO IL MUSEO DEL TESSUTO	137
2.1 Lo stato dell'arte Una lettura critico interpretativa	138
- 2.1.1 Schede Sintetiche	152
3. IL MUSEO DEL TESSUTO DI SERICA 1870 il caso studio	255
3.1 Inquadramento territoriale	258
3.2 La storia	270
3.3 Vita d'azienda Elementi di gestione	277
3.4 Vita d'azienda Creazione di una collezione	294
3.5 Vita d'azienda Elementi di produzione	302
3.6 Ipotesi Progettuale	312
- 3.6.1 Il museo aziendale come fabbrica di cultura	313
- 3.6.2 Il Textile Shop	320
- 3.6.3 L'area verde esterna	325
- 3.6.4 Elementi di Comunicazione	328
CONCLUSIONI	334
Bibliografia Tematica	338

ABSTRACT

Il lavoro di ricerca, alla base della tesi proposta, parte da una convenzione fra il dipartimento DISEG del Politecnico di Torino e “Serica 1870”, un’industria italiana attiva nel mercato del tessile con sede a Follina in provincia di Treviso.

L’oggetto della tesi consiste nella valorizzazione delle collezioni e dei macchinari antichi di proprietà dell’azienda, e ancora oggi in uso, attraverso la creazione di un museo antropologico dedicato all’arte del tessuto.

Si è imposta fin da subito la necessità di un chiarimento interpretativo: Che cos’è un museo? Che cos’è un museo antropologico? Da che cosa è composto? Che cosa si intende per cultura materiale e cultura immateriale? Che cos’è la cultura? Che cos’è l’antropologia?

Nella prima parte di questo lavoro - che si è rivelato di difficile interpretazione, e di cui è stato possibile cogliere il senso soltanto a seguito dell’esperienza sul campo – si è cercato di rispondere a tutti questi interrogativi.

Nella seconda parte sono stati approfonditi gli argomenti teorici attraverso un chiarimento lessicale basato sulla metodologia della ricerca antropologica “fondata sulla conoscenza della lingua e su un’intima partecipazione dell’osservatore alla vita delle società che studia”. La ‘lingua’ della cultura tessile è stata decodificata e

sistematizzata attraverso la costruzione di tre glossari ai macchinari (i telai) e a un peculiare campo di applicazione (i paramenti sacri).

Dopo aver chiarito - anche a livello lessicale - questi concetti base, si è proceduto alla ricostruzione dello stato dell'arte del museo del tessile, come particolare declinazione di museo antropologico, attraverso alcune categorie interpretative appositamente predisposte.

Infine sono state approfondite la storia dell'impresa e dei prodotti e le relative dinamiche di mercato per arrivare ad una formulazione progettuale di museo aziendale. Il progetto di allestimento museale, completo di analisi del percorso espositivo e di proposta di valorizzazione delle collezioni e degli archivi, è stato completato dallo studio di un piano di comunicazione redatto al fine di innescare e promuovere il turismo culturale.

Di fondamentale importanza sia nella parte di ricerca sia nella stesura del progetto è stato il continuo confronto con la committenza e con tutti gli attori coinvolti nella filiera del tessile.

ABSTRACT

The research work starts from an agreement between the DISEG department, Politecnico di Torino, and “Serica 1870”, an Italian industry operating in the textile sector based in Follina, Treviso. It is the theme of this thesis.

The object of this thesis is the design project of an anthropological museum on the textile art to enhance the collections and the ancient machinery of the company, still used today.

First of all, an interpretative explication was necessary. What is a museum? What is an anthropological museum? What are its elements? What is the material culture? What is the immaterial culture? What is the culture? What is the anthropology?

In the first part of this research work – which was difficult to understand, and which was learned with the direct experience - we tried to answer all these questions.

In the second part of this work, the theoretical topics are deepened through a lexical explication based on the methodology of anthropological research “based on knowledge of the language and on an observer’s intimate participation in the life of the societies that he studies”. The decoded and systematized research on the ‘language’ of textile culture is composed by three technical-scientific glossaries on: matter (fibres, yarns and fabrics), machinery (looms) and a specific field of application (sacred vestments).

After clarifying these concepts, and their lexical aspect, the text includes the analysis on the state of the art of the textile museum as a particular type of anthropological museum, through some interpretative categories.

Finally, the research work is focused on the history of the company and its products, and on the market factors to propose a design project for a museum of this company. The museum layout project is composed by: an analysis of the exhibition itinerary, a proposal to valorize the collections and archives, and by the study of a communication plan with an unique aim: trigger and promote cultural tourism.

The constant relations with the client and with all the actors involved in the textile company were important both during the research and the museum project.

INTRODUZIONE

Questo lavoro si sviluppa attorno ad una realtà reale: l'azienda tessile trevigiana "Serica 1870" che, ha richiesto al dipartimento DISEG del Politecnico di Torino, la progettazione di una ipotesi per il proprio museo del tessuto.

Sul piano teorico, un museo del tessuto rientra nel macrogruppo dei musei antropologici. La loro storia e le caratteristiche che ne determinano la specificità abbracciano varie discipline, perciò, è stato necessario trattare preliminarmente alcuni elementi chiave per facilitarne la comprensione. Vengono presentati cenni relativi all'istituzione del museo, al suo contenuto, alle testimonianze di cultura materiale e a quelle di cultura immateriale. Ogni ambito è introdotto da una definizione condivisa che permette di inquadrare con maggiore immediatezza i concetti.

I cenni al tipo "museo" sono stati sviluppati secondo vari fattori che riflettono la complessità di questo fenomeno: l'etimologia del termine, la dimensione spaziale, il rapporto con pubblico e il legame con la sfera politica. I cenni storici sono stati trattati in relazione a questi fattori non omogenei.

Il riferimento al concetto odierno di museo risulta di cruciale importanza. Come luogo didattico, di formazione e conservazione, si pone come risposta al museo tradizionale, assimilato a luogo passivo di conservazione.

Riguardo alle collezioni, anche in questo caso, sono presentati vari livelli di lettura e alcuni cenni alla normativa di riferimento.

Da questi elementi emerge che, ad un primo atteggiamento di raccolta, quasi incontrollata, di oggetti che suscitavano varie emozioni, è seguito un atteggiamento di classificazione e archiviazione scientifica che è sfociata nell'attenzione all'esposizione e nella definizione di varie declinazioni di "museo". Dunque, la specializzazione museale ha permesso di abbandonare il carattere eclettico delle collezioni.

Seguono i cenni alla cultura materiale e alla cultura immateriale. Il primo, per quanto possa sembrare un concetto scontato, si è rivelato un terreno insidioso in cui vari ambiti disciplinari si intrecciano, e di cui il senso è stato colto soltanto a seguito dell'esperienza in azienda. I cenni alla cultura immateriale sono stati trattati in riferimento alla convenzione UNESCO.

A questa fase di trattazione degli elementi chiave, segue quella sul "museo antropologico" nello specifico. Vengono analizzati concetti, oggetti, enti e personaggi che ne hanno guidato lo sviluppo nel tempo, dalle origini ai giorni nostri. In questo ambito, risultano particolarmente rilevanti gli atteggiamenti nazionalistici infatti, i musei etnografici/antropologici si sono costituiti anche in relazione alla necessità di ricongiungersi alle proprie radici storiche e, spesso, di affermarle con orgoglio e presunzione sulle altre. Il museo antropologico è profondamente legato alla cultura materiale di cui ne è affermazione.

Nella Parte II viene esposto un racconto parallelo al precedente. Se, nella prima, si affrontano gli argomenti da un punto di vista generale e teorico, nella seconda vengono affrontati tutta una serie di elementi indispensabili alla comprensione del caso studio.

Di fondamentale importanza risulta l'approccio alla cultura tessile di cui sono stati acquisiti una serie di termini e concetti tecnici che sono stati raccolti all'interno di tre glossari, che tentano di sintetizzare la vastità di questa cultura.

Il lavoro segue con l'analisi dei musei del tessuto, anello di congiunzione con il caso studio.

Da questo lavoro è emerso che la diffusione dei musei del tessuto sul territorio italiano risulta ampia e articolata per cui è stato fondamentale procedere al loro censimento. Attraverso lo studio di ogni singolo museo è stato possibile dare una lettura critico-interpretativa dalla quale sono emerse una serie di caratteristiche relative a: la natura, la proprietà, l'origine, le modalità di accesso, il tipo di collezione, il percorso di visita, il coinvolgimento di associazioni, enti o fondazioni, la messa in rete, la sede, l'adesione a bandi per ricevere finanziamenti.

L'ultimo capitolo affronta la storia e le dinamiche di "Serica 1870", azienda leader nella realizzazione di tessuti (soprattutto in seta) e sfocia nella formulazione della proposta progettuale per il museo aziendale al fine di valorizzare le collezioni e i macchinari antichi. Questa, è stata guidata da un lato, dall'istinto e dall'urgenza di voler raccontare la cultura del tessile attraverso la specificità di questo caso studio, e dall'altro, dal concetto di compatibilità che è stato perseguito ponendo rispetto nei riguardi delle funzioni che gli edifici ospitano. Sono state proposte anche nuove strategie di comunicazione per rispondere alla necessità di approcciare al turismo culturale.

Il fattore che ha contribuito a rendere organico e completo questo lavoro è intrinseco nell'importanza di aver goduto di una progettazione partecipata sia con i titolari dell'impresa che con gli artigiani e le altre figure professionali.

PARTE I

SUL MUSEO ANTROPOLOGICO

1. ELEMENTI CHIAVE

1.1 Il Museo



Galleria degli Uffizi, Firenze.
Fonte:
<https://www.uffizi.it/opere/i-corridoi-della-galleria>

MUSEO

«Il museo è una istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e le espone a fini di studio, educazione e diletto, promuovendone la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica»¹

¹ Il Decreto del 23 Dicembre 2014 è consultabile sul sito della Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana al link: <https://www.gazzettaufficiale.it>
La definizione ripresa dall'ICOM è stata ampliata dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo con la precisazione "promuovendone la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica".

Il museo ha origini remote, una storia lunga e caratterizzata da profonde trasformazioni che hanno riguardato l'aspetto, il ruolo e la funzione. Nonostante lo scorrere del tempo, il museo ha conservato i tratti peculiari della propria identità.

«[...] Praticamente, se si eccettuano l'architettura e le opere figurate conservate nel loro originario ambiente architettonico, tutto il patrimonio dell'arte universale tende a raccogliersi nei musei e nelle collezioni e ad essere presentato secondo una concezione museografica. Per i loro riflessi culturali, scientifici, sociali e per i loro rapporti con le istituzioni accademiche e scientifiche, i musei equivalgono, per le arti figurative, a ciò che le biblioteche sono per la letteratura e per le scienze. La loro costruzione e sistemazione implica, infine, problemi funzionali ed estetici che costituiscono uno dei più interessanti capitoli dell'architettura contemporanea. Lo studio del museo, considerato in sé, nella sua struttura, è da tempo oggetto di un'apposita disciplina, la "museografia". Questa si è ampliata, più recentemente, nella cosiddetta "museologia", che non si limita ai problemi architettonici strutturali ed espositivi, ma ha interessi più ampi, estesi alla vita stessa del museo, ad ogni aspetto del suo funzionamento e delle sue finalità.»²

Le sue caratteristiche possono essere sintetizzate in questi punti: il museo esiste solo in presenza di una collezione; il museo nasce per esporre e per coinvolgere il pubblico, per meravigliare, per generare spunti culturali e per raccontare storie; il principale obiettivo del museo è la tutela³, che fa riferimento alla conservazione e alla protezione dei beni (includendo i

² LUIGI SALERNO, voce: "Musei e Collezioni" in Enciclopedia universale dell'Arte. Vol. IX. (Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1982) p.738.

³ La tutela e la valorizzazione hanno trovato, per la prima volta, all'interno del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, la puntuale distinzione delle relative nozioni, inoltre, sono disciplinate dalla Costituzione Italiana all'art 117 (comma 2 "tutela" e comma 3 "valorizzazione"). La tutela, secondo quanto espresso nel comma 2 di tale articolo, è una materia oggetto di potestà legislativa esclusiva dello Stato.

provvedimenti manutentivi e di restauro), alla quale inevitabilmente succede la valorizzazione, ossia la diffusione della conoscenza di quel bene presso la collettività, la sua promozione. Dalla definizione emerge anche l'importanza del ruolo del museo all'interno della città, paragonabile a quello della biblioteca, entrambi indispensabili contenitori di testimonianze. Inoltre, si fa riferimento alla due discipline che hanno come oggetto il museo: la museografia e la museologia. Se la prima si occupa della costruzione, del contenitore, e quindi di ciò che concerne l'architettura, l'impiantistica e l'ordinamento dei musei, introducendo il legame tra contenitore e contenuto, la seconda si occupa dello studio di tutto ciò che è strettamente legato a quest'ultimo e quindi a ciò che il museo conserva ed espone. Le due discipline risultano indispensabili per l'organizzazione del museo in ogni suo aspetto, dunque, il successo di un museo è strettamente legato alla loro capacità di integrarsi.

Sulla base di questi elementi: l'etimologia del termine, la dimensione spaziale, il rapporto con pubblico e il legame con la sfera politica, è possibile analizzare gli sviluppi storici di questa istituzione.

Da un punto di vista **etimologico**, il termine "museo" ha avuto origine ancora prima del museo tradizionale, nel IV sec. a.C., quando, ad Atene, il *Museion* era luogo di riunione e dibattiti gestito da intellettuali del tempo, in cui la ragione era legittimata dalla religione e dalle nove muse, figlie di Zeus e Mnemosine, dee delle arti e delle scienze. Questo luogo però, non era destinato alla conservazione degli oggetti. Assolveva a questo compito, il *Serapeion*, gestito dai sacerdoti, infatti la maggior parte delle raccolte si formò nei templi, nei santuari e nelle tombe assecon-

⁴ La valorizzazione è una materia di competenza ripartita tra Stato e regioni come emerge nel comma 3 dell'art. 117 della Costituzione. La valorizzazione è, inoltre, ancillare alla tutela, come si legge nel comma 4 dell'art. 2 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

dando le pratiche di devozione e il culto dei morti. Altri luoghi di conservazione delle raccolte erano le dimore delle famiglie aristocratiche e i palazzi nobiliari. In questo caso, gli oggetti erano legati a interessi profani e spesso incarnavano scopi propagandistici della potenza del regno sui popoli ridotti a bottino. Presto, con il re d'Egitto, Tolomeo I Sotere, il Museion divenne un'istituzione pubblica, fu annesso alla biblioteca di Alessandria e si legò indissolubilmente alla sfera politica. Nella seconda metà del Cinquecento il termine "museo" indicava già una collezione.

Al di là dell'etimologia, fu a partire dal Rinascimento che l'Europa conobbe e definì per questo luogo, una precisa **dimensione spaziale**. Alla metà del Cinquecento, in un contesto culturale alimentato dal collezionismo e dal gusto per gli oggetti di antiquariato, le opere venivano conservate all'interno di spazi appositamente destinati. Nelle corti di tutta Europa si diffuse le "stanze delle meraviglie" conosciute: a nord con il termine di *Wunderkammern* e, in Italia con il termine di *studioli*⁵. L'Umanesimo apprezzò gli oggetti sotto il profilo estetico e ne studiò le caratteristiche per estrapolare i canoni del bello. Alla fine del XVI secolo si diffusero le gallerie, che inizialmente furono ricavate negli spazi di collegamento interni ai palazzi signorili e, con il tempo divennero sinonimo di museo. Risultano diffuse ancora oggi perché consentono la collocazione delle opere sul perimetro dell'area lasciando lo spazio per il passaggio dei visitatori e permettendo una buona visione. La prima galleria espositiva costruita appositamente per ospitare delle collezioni è stata la Galleria degli Uffizi progettata da Giorgio Vasari negli anni 1574-81 a Firenze. In seguito, si diffonderanno anche sale circolari, poligonali, quadrate, dotate di por-

⁵ Tra gli esempi più importanti, si ricordano: lo studiolo di Federico da Montefeltro ad Urbino, quello di Isabella Gonzaga a Mantova e quelli di Francesco I a Palazzo Vecchio a Firenze progettato da Giorgio Vasari.

ici e aventi altre forme riprese dagli esempi dell'antica Roma. Oggi, accanto a questi spazi ricavati all'interno dei palazzi storici, troviamo edifici che sono stati concepiti e realizzati, soprattutto in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, per essere destinati a musei seguendo una strada aperta tra fine Ottocento e inizio Novecento che ha ampliato le dimensioni di questo fenomeno permettendone l'affermazione in ogni parte del mondo ed elevandolo a monumento identificativo della città e della società che in essa vive.

Per quanto riguarda la nascita dei **musei pubblici**, questa volontà emerse già in età romana quando Marco Agrippa sostenne l'importanza della pubblica utilità delle opere contro l'avarizia dei collezionisti privati. Ma, il più importante passo verso questo obiettivo, posto in evidenza anche nella definizione dell'ICOM, risale al tempo della Rivoluzione francese, nel 1793, quando la confisca dei palazzi aristocratici e la democratizzazione della cultura hanno consentito di aprire il luogo riservato alle élite ad un pubblico più vasto, di tradurre le collezioni private in patrimonio pubblico per scopi didattici o educativi (aperti a studiosi e artisti) e quindi di concorrere all'arricchimento del patrimonio nazionale, in un processo sostenuto dai principi dell'illuminismo che hanno anche guidato la crescita della sensibilità verso la conservazione⁶. La nascita dei musei pubblici si accompagnò ad alcuni fenomeni legati a nuovi atteggiamenti della società con l'affermazione dei ceti borghesi che rivendicarono i loro diritti, alla fondazione e diffusione di accademie ed altri enti culturali ai quali venivano fatti lasciti da parte dei privati, alla nascita di collezioni in seguito alla nazionalizzazione dei beni della Corona e alle iniziative di istituti politici o artistici. Dagli ultimi decenni del XX secolo si è assistito ad una apertura totale dei musei verso un pubblico più vasto.

⁶ Basti pensare che fino al XVIII secolo, tutte le collezioni erano private e che i Musei Vaticani erano visitabili solo il venerdì Santo di ogni anno mentre, ad esempio, a Vienna, l'apertura al pubblico fu consentita tre giorni a settimana dal 1792 e, l'ingresso al British Museum è stato reso gratuito per tutti nel 1810.

NIKOLAUS PEVSNER, ACHILLE M. IPPOLITO (a cura di), *Storia e caratteri degli edifici*. (Palombi Editori, 1986) p. 143.

Anche il legame con la **sfera politica** è cambiato nel corso del tempo. Se, durante il Seicento, il collezionismo era uno strumento per affermare il prestigio delle monarchie e la ricchezza delle famiglie che detenevano un titolo nobiliare, nel corso del Settecento, il museo moderno ha dovuto veicolare i valori nazionali e mettere in luce il potere degli Stati attraverso la dimensione architettonica dell'edificio, in un contesto animato dalle rivoluzioni politiche e sociali. In quest'ottica, il museo ha assunto la funzione di vetrina di valori nei quali la società ha scelto di identificarsi.

1.1.1 La risposta al museo tradizionale

Gli elementi evidenziati sopra sono ben esplicitati nella più giovane definizione di museo condivisa dall'ICOM⁷ all'interno dello Statuto approvato a Vienna nell'agosto 2007 e recepita dalla normativa italiana nel Decreto ministeriale MiBAC del 23 Dicembre 2014 *Organizzazione e funzionamento dei musei statali* all'art.1, nella forma sopra citata.

Nella definizione, ampiamente condivisa, accanto ai concetti già ribaditi di museo come istituzione al servizio della società e come istituzione aperta al pubblico, acquista rilevanza il tema della ricerca. Questo indica che i musei sono luoghi attivi in cui la cultura si pratica attraverso lo studio e l'approfondimento mediante la promozione di attività di formazione e di laboratorio che si affiancano all'attività di consultazione della documentazione. In questa nuova concezione di museo, come ente che partecipa attivamente alla crescita culturale della società e che funge da volano turistico, si pone la risposta al museo tradizionale che è assimilabile all'idea di passivo contenitore di Beni Culturali.

⁷ International Council of Museum, associazione nata per occuparsi di museologia. Dal sito: <https://www.icom-italia.org>

A questa nuova concezione di museo si è giunti in seguito ad un lungo dibattito che ha avuto come protagoniste due idee: il museo tempio e il museo-forum. Il primo, è il luogo in cui le opere sono soggette ad un'azione di sacralizzazione, il secondo è *"luogo di dibattito e di sperimentazione, centro di attività, istituzione d'avanguardia con una specifica attenzione alla realtà sociale"*⁸

Tomàs Maldonado, riguardo alle necessità di attuare un'azione che allontanasse il museo dall'idea di semplice luogo di culto e reliquario, scriveva su Casabella già nel 1979:

"Il museo, si afferma, è malato; ed è malato perché continua ad essere presentazione morta di opere morte. Ma perché questo accade? La risposta più frequente: perché si persiste nel volerne fare un tempio. [...] Tale assunto potrebbe far credere che basterebbe imbellettare elettronicamente il museo per renderlo più efficace. Ma sappiamo ormai che non è vero."

Inoltre, l'evoluzione del concetto di "museo" si è legata a due tipologie di testimonianze:

- Le testimonianze materiali, che inglobano sia oggetti di valore che oggetti della cultura materiale, ossia cose che testimoniano la cultura al di là del proprio valore artistico. Questo è il risultato di una tendenza che ha puntato al: *"[...] rifiuto di una cultura che è andata spigolando fatti eccezionali per collocarli, fuori contesto, in luoghi di contemplazione separata ed elitaria; la valorizzazione della cultura materiale intesa, con qualche limitazione, come produzione d'oggetti d'uso necessari alla trasformazione produttiva; quindi l'interesse per gli aspetti tecnologici, funzionali"*⁹ e,

- Le testimonianze immateriali, che esistono al di là della cosa

⁸ VINCENZO PADIGLIONE, *"Musei: esercizi a decostruire già operanti e per volenterosi"*, in Annali di San Michele n°7, 1994, p.159. Il tema viene sviluppato con riferimento alle proposte del 1971 di Duncan Cameron a proposito del suo saggio *"The Museum: a Temple or the Forum"*.

⁹ALESSANDRA MELUCCO, *"Museo e dintorni"*, in Casabella, n. 443, Venezia, 1979, p. 10.

stessa e riguardano tutto ciò che è inerente ai valori, alle tradizioni, alle credenze e ai principi di un popolo. In questi termini è celata la grande novità di questa definizione che abbraccia un ambito culturale al quale, in precedenza, non era stato riconosciuto il giusto valore. *«Anche qui si intrecciano lotte di emancipazione popolare con la presenza ai livelli di base di ricercatori di formazione antropologica che hanno fornito stimoli e strumenti culturali alla riflessione popolare sulla propria identità e la propria storia di sfruttamento e di subordinazione. Da queste esperienze deriva una delle più forti spinte all'estensione del concetto stesso di bene culturale, alla rivalutazione della tradizione orale, alla messa in mora della definizione di "testimonianza materiale di civiltà"»*¹⁰

Da questa nozione di "museo" è possibile comprendere come, con il concetto, sia cambiato anche l'oggetto, ossia il suo contenuto, perciò risulta necessario analizzarlo in dettaglio.

¹⁰ ALESSANDRA MELUCCO, *"Museo e dintorni"*, in Casabella, n. 443, Venezia, 1979, pp. 10-11.

1.2 Le Collezioni

COLLEZIONE

«[...] È dunque possibile circoscrivere l'istituzione di cui ci si occupa: una collezione, cioè ogni insieme di oggetti naturali e artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori del circuito di attività economiche, soggetti a una protezione speciale in un luogo chiuso sistemato a tale scopo, ed esposti allo sguardo del pubblico.

[..] Per superare lo stadio della descrizione, che ha permesso di definire la collezione ma che non sembra condurre più lontano, bisogna cominciare col mettere in evidenza un paradosso contenuto implicitamente nella definizione stessa. Il paradosso è questo: da una parte i pezzi da collezione sono mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori dal circuito delle attività economiche, ma dall'altra essi sono sottoposti a una protezione speciale, sono cioè considerati oggetti preziosi. E lo sono, in effetti, poiché ciascuno di essi corrisponde a una somma di denaro. In breve, ed è qui il paradosso, essi hanno un valore di scambio senza avere valore d'uso.

[...] Tutti, senza eccezione, svolgono il ruolo di intermediari tra gli spettatori e un mondo invisibile¹¹ di cui parlano i miti, i racconti e le storie. Senza moltiplicare gli esempi, si può dunque constatare che la collezione è un'istituzione universalmente diffusa, il che del resto non deve meravigliare, visto il carattere universale dell'opposizione tra il visibile e l'invisibile.

[...] la necessità di assicurare la comunicazione linguistica tra le generazioni successive finisce col trasmettere ai giovani il sapere dei vecchi, cioè tutto un insieme di enunciati che parlano di ciò che i giovani non hanno mai visto e che forse non vedranno mai.

¹¹ Parlando di ciò che è invisibile, l'autore si riferisce: a ciò che è lontano nel tempo come il passato e che si concretizza nelle raccolte di antichità, a ciò che è lontano nello spazio come quello terrestre e che si concretizza nelle raccolte di oggetti che appartengono ad altre culture; e alla natura con le raccolte naturali.

[...] Più un oggetto è carico di significato, meno utilità ha, e viceversa.

Un oggetto si vede attribuire valore quando esso è protetto, conservato o riprodotto. Quali sono le condizioni alle quali ogni oggetto deve soddisfare perché gli si possa attribuire valore? Le considerazioni che precedono permettono di rispondere a questa domanda: perché un valore possa esser attribuito a un oggetto da un gruppo o un individuo, è necessario e sufficiente che tale oggetto sia utile oppure che sia carico di significato. [...] è il loro significato che fonda il valore di scambio dei pezzi da collezione. Essi sono preziosi, il che vuol dire che si attribuisce loro un valore, perché rappresentano l'invisibile e partecipano dunque alla superiorità e alla fecondità di cui questo è inconsciamente dotato. In quanto semiofori¹², sono mantenuti fuori dal circuito delle attività economiche perché è solo in questo modo che possono svelare pienamente il loro significato.

[...] Questi insiemi di oggetti, infatti, non sono altro che delle manifestazioni dei luoghi sociali dove si opera, per gradi e secondo una gerarchia, la trasformazione dell'invisibile in visibile. [...] a partire da qui, da un lato si può stabilire che cosa è significante per una data società, quali oggetti essa privilegia e quali sono i comportamenti che questi oggetti impongono a dei collezionisti; dall'altro si può fare una carta dei luoghi dove si opera la giunzione tra l'invisibile e il visibile e dove risiedono coloro che, rappresentando l'invisibile, sono proprio per questo tenuti ad ammassare dei semiofori e ad esporli. [...] Mettendo degli oggetti nei musei li si espone allo sguardo non solo del presente ma anche delle generazioni future, come un tempo se ne esponevano altri a quello degli dèi.»¹³

¹² L'autore distingue tra: cose senza significato che hanno solo valore d'uso, semiofori che hanno significato ma senza valore d'uso e oggetti che sembrano essere sia cose che semiofori.

¹³ POMIAN KRZYSZTOF, voce: "Collezione", in Enciclopedia Einaudi, vol. 3, Torino, 1978, pp. 330-364

Un museo esiste solo in relazione alla presenza delle collezioni, ossia le raccolte di oggetti che si sono sviluppate in parallelo alla pratica del collezionismo e che si sono affermate attraverso l'esposizione all'interno dei musei.

In questo contesto, sono individuabili più livelli di lettura:

- il primo riguarda la **tipologia di beni** che possono far parte di una collezione museale.

Inizialmente, le raccolte erano composte da oggetti accumulati da una smania di collezionismo che trionfò soprattutto a Roma e che spesso ha trascurato il peso dell'autorialità delle opere, almeno fino al XVI secolo quando si apprezzò l'opera in relazione all'artista. Con il tempo, accanto al legame con la sfera religiosa (prima pagana e poi cristiana) o politica, si sviluppò anche una critica estetica nei confronti di queste opere, infatti, nella Grecia del V secolo a.C. e nel periodo ellenistico, venivano esposte come negli attuali musei ed ammirate per la loro fattura.

Nel Medioevo si scoprì il fascino delle collezioni scientifiche e, nel Cinquecento, presso le corti e le dimore di influenti mecenati, il collezionismo si occupò di raccogliere differenti tipi di opere, sia legate all'arte (*artificialia*) che alle scienze naturali (*naturalia*). Con il Rinascimento si iniziarono a collezionare oggetti d'arte accomunati dai concetti di meraviglioso, raro, prezioso, mostruoso ma senza attuare una netta distinzione tra arte e scienza. Rarità e pregio sono state due caratteristiche che hanno guidato l'individuazione dei beni culturali fino al 1974¹⁴ quando la concezione estetizzante aveva il primato sulla concezione di bene come "testimonianza".

Alla iniziale tendenza a raccogliere tutti gli oggetti che potessero sintetizzare lo scibile umano, si affiancò, nel corso del tempo, quella dettata dal bisogno dell'uomo di definire la propria identi-

¹⁴ Nel 1974 Giovanni Spadolini istituì il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali con il Decreto-legge 14 dicembre 1974, n.657. <https://www.normattiva.it>

tà attuando una pratica di selezione di cose del passato che fossero testimonianza del suo passaggio sulla terra, della sua politica, della sua cultura, delle sue credenze e del suo lavoro.

Se il primato, all'interno delle collezioni, è stato sempre detenuto dall'arte antica, col tempo, altri settori hanno assunto un ruolo importante. Ciò è stato favorito sia dalla progressiva specializzazione dei temi delle collezioni, che abbandonarono il loro carattere eclettico, sia dalla tendenza, inaugurata a partire dall'Illuminismo, che ha consentito di elevare il livello del valore di altri oggetti materiali al pari degli oggetti d'arte attuando il passaggio dal criterio estetico a quello storico e permettendo la nascita del museo moderno. Sul finire del Settecento, infatti, aumentò l'interesse per l'arte orientale e già negli ultimi decenni dell'Ottocento molte collezioni etnologiche private confluirono in vari musei pubblici.

Gli oggetti appartenenti al settore etnologico rientravano, inizialmente, nelle collezioni scientifiche come risultato della curiosità suscitata dalle culture "altre", in un connubio tra estetica, documentazione e fascino per le "stranezze" che vennero classificate come collezioni etnologiche solo in un secondo momento¹⁵, nel Seicento. Da allora, queste collezioni acquisirono anche autonomia museografica all'interno dei musei etnografici e gli oggetti vennero classificati e ordinati secondo un metodo scientifico che portò alla nascita della figura dell'antropologo nel corso dell'Ottocento.

- il secondo livello di lettura riguarda le **strategie espositive** in riferimento alla decontestualizzazione o meno delle opere che compongono la collezione.

I primi musei della storia raccoglievano oggetti che venivano

¹⁵ VITO LATTANZI, "Il museo etnografico nelle derive della modernità", in *Annali di San Michele* n°7, 1994, pp. 81-92.

estrapolati dal proprio contesto di riferimento e collocati (o meglio, “ammassati” come nella definizione sopra riportata) all’interno di spazi secondo una visione statica del museo che fungeva da contenitore e deposito delle opere. Oggi, accanto al dibattito sul rapporto tra il valore monumentale dell’edificio e il valore di ciò che espone, se ne è aperto un altro che riguarda il tentativo di contestualizzare le opere attraverso una ricostruzione storica del contesto che le ha generate.

Questo dibattito, che è stato affrontato anche in ambito etnografico, riguardo ai criteri di allestimento dei musei, ha visto scontrarsi da un lato, intellettuali che hanno sostenuto la contestualizzazione degli oggetti per offrire al pubblico un quadro di vita ricomposto e dall’altro, coloro che hanno visto nella contestualizzazione il rischio di offrire un quadro puramente illusorio¹⁶.

Da ciò emerge che non è stata definita una formula espositiva “corretta” e universalmente riconosciuta ma che ci sono molti modi di esporre. Quello corretto è soltanto quello in grado di trasmettere nella maniera più chiara il racconto della collezione.

- il terzo livello riguarda le **modalità di comunicazione** della collezione e l’interazione con il pubblico. Ultimamente si sta diffondendo il museo virtuale che ha permesso di ripensare lo spazio espositivo in un’ottica futuristica. Il museo celebra il progresso tecnologico abbandonando la sua originaria conformazione statica per adottarne una dinamica ed interattiva. In questo modo, è stata introdotta una nuova modalità di visita che sembra non essere più ostacolata da alcun tipo di confine.

- Il quarto riguarda la tematica del **valore economico** e del con-

¹⁶ ALFREDO LOMBARDOZZI, “Museologia della ricerca e progetto museale in Lamberto Loria”, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p.113-114.

cetto di collezione come possibile investimento di capitale che aprì le porte al mercato dell'arte nel corso del XVI e XVII secolo, e fu tradotto in motivo di ricchezza per le città. A proposito di questo aspetto, l'autore della voce enciclopedica sopra riportata insiste molto e parla di "paradosso" in quanto le opere ritenute degne di "tutela", pur essendo lontane dal mercato economico, hanno un valore scaturito dalla "preziosità". *"[...] un meccanismo che spinge a trasformare in semiofori oggetti in precedenza disprezzati: le produzioni medievali e quelle dei diversi popoli extraeuropei, opere d'arte popolare, oggetti utilizzati in società lontane nello spazio e/o nel tempo ecc. [...] Questo meccanismo spinge solo a cercarne sempre di nuovi, l'evoluzione della conoscenza storica e della scienza, nonché quella dei presupposti ideologici, privilegiando ora l'una ora l'altra categoria di oggetti. È in questo contesto che si formano delle discipline nuove che elaborano le tecniche di una ricerca destinata a scoprire nuovi oggetti e che, a questo scopo, costruiscono le teorie che permettono di classificarli, datarli e trarne notizie d'ogni sorta: l'archeologia con le sue molteplici branche, la paleontologia, la storia dell'arte, l'etnografia"*¹⁷

Poichè solo alcuni privilegiati possono partecipare alle vendite pubbliche all'asta o acquistare nelle botteghe dei mercanti, si vanno definendo sempre più chiaramente le gerarchie i cui limiti sono stati sfumati nel tempo con la apertura al pubblico delle collezioni e con la supervisione attenta delle pubbliche autorità. Inoltre, la ricchezza si misura anche sulla base dell'integrità patrimoniale delle raccolte che è stata garantita inizialmente dall'attenzione posta sulla limitazione della dispersione delle stesse a seguito del tramonto del collezionismo e dalla diffusione di pubblicazioni e cataloghi gestiti da intellettuali esperti e conoscitori

¹⁷ POMIAN KRZYSZTOF, voce: "Collezione", in Enciclopedia Einaudi, vol. 3, Torino, 1978, pp. 359.

della materia.

In sintesi, il successo di un museo è racchiuso nella sua attrattività, dunque, nel suo aspetto architettonico, nei servizi che vengono offerti al pubblico e nelle relazioni che esso è riuscito ad instaurare da un lato, con il contesto geografico in cui si pone, quindi con la città e con il contesto sociale e, dall'altro, con l'"invisibile" attraverso la cura posta alla collezione che esso ospita.

1.2.1 Cenni di Legislazione dei Beni Culturali

Oggi, gli oggetti che vengono esposti all'interno dei musei sono riconosciuti come Beni Culturali e sono soggetti a dei vincoli che ne garantiscono la tutela per cui non possono essere spostati o alienati. A livello legislativo, nel Codice Civile, nel dispositivo dell'**art 810**, è presentata una premessa alla definizione:

*" Sono beni le cose(1) che possono formare oggetto di diritti [832]."*¹⁸

La definizione viene chiarita all'interno del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio¹⁹, all'**art. 2** in combinato disposto agli articoli **10** e **11**.

Nell'**art. 10**, che si compone di 5 commi²⁰, sono citate le categorie di beni culturali che sono destinatarie delle norme di tutela e quindi che gli organi pubblici, preposti a questa funzione, possono dichiarare di interesse culturale. Senza analizzare le singole categorie, si può sinteticamente trarre la regola dal comma 1 di tale articolo, secondo cui: le cose mobili e immobili possono essere ritenute beni culturali se *"presentano interesse artistico,*

¹⁸ Nota all'articolo: (1) *Bene giuridico è una cosa caratterizzata dall'utilità, cioè idoneità a soddisfare una necessità dell'uomo; dall'accessibilità, intesa come possibilità di subire espropriazione; dalla limitatezza, quale disponibilità limitata in natura.*

Questa definizione si distingue, perciò, da quella naturalistica di cosa: è possibile, infatti, che vi siano cose non beni giuridici, basti citare a questo proposito l'aria, e beni giuridici che non siano allo stesso tempo cose. Basti pensare, a tale riguardo, alle opere dell'ingegno.

¹⁹ Si tratta di un esempio di legge di Diritto Pubblico. La quasi totalità delle norme è cogenti, vincolatorie, vincolanti e non derogabili da una diversa volontà delle parti. (D.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42)

²⁰ Nei primi due commi dell'art. 10 si fa riferimento ai beni pubblici di appartenenza pubblica (enti pubblici e enti no profit compresi gli enti ecclesiastici), al comma 3 si fa riferimento ai beni culturali di proprietà privata (persone fisiche e enti profit), il comma 4 reca una esemplificazione mentre il comma 5 fa riferimento al principio di vetustà.

storico, archeologico o etnoantropologico”, con diversi gradi di interesse.

Nell’**art. 11** non si parla di beni culturali ma di cose materiali destinarie solo di alcune norme di tutela perché si tratta di cose che potrebbero essere riconosciute, col tempo, come beni culturali.

La definizione di bene culturale è presentata, nello specifico, nel comma 2 dell’**art. 2** del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

“1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.

3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all’articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

4. I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela.”

Dal comma 1 dell’art.2 emerge che l’insieme dei beni culturali e paesaggistici costituisce il patrimonio culturale, *corpus* dell’identità collettiva, e che tutte le testimonianze di una memoria del passato in grado di svolgere, attraverso la pubblica fruizione, una funzione culturale, possono essere legittimamente inserite sotto il regime di tutela. Non più la cosa in sé è meritevole di tutela, ma la testimonianza *“avente valore di civiltà”* che in essa è radicata.

Il Patrimonio Culturale è soggetto alla tutela e alla valorizzazione come si legge nell'**art. 1** del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio:

"1. In attuazione dell'articolo 9 della Costituzione, la Repubblica tutela e valorizza il patrimonio culturale in coerenza con le attribuzioni di cui all'articolo 117 della Costituzione e secondo le disposizioni del presente codice.

2. La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura [...]"

Nello specifico, la definizione di tutela è presentata nell'**art. 3** del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio nel quale si afferma la necessità di conoscere prima di tutelare.

"1. La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione.

2. L'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale."

La tutela assicura l'integrità e non si limita ad una visione statica della conservazione perché ha come obiettivo la fruizione. La definizione di valorizzazione è presentata all'art. 6 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio e si lega al rilevante tema della promozione dello sviluppo della cultura attraverso le attività di conoscenza del patrimonio culturale.

1.3 Le Cose Comuni | cenni sulla cultura materiale



SIMBDEA. Ecomuseo "La Casa, i Mestieri e la Cultura della Memoria"

Fonte: <http://www.simbdea.it/>

CULTURA MATERIALE

«Se dunque si tenta d'avvicinarsi a una definizione della cultura materiale rilevando in modo sistematico le connotazioni ch'essa implica, si è portati a mettere in evidenza alcuni caratteri essenziali. Anzitutto, e paradossalmente, il primo carattere non sarà la materialità, che costituisce il substrato della nozione piuttosto che il suo aspetto metodologico più importante. La cultura materiale può essere definita prima di tutto come la cultura della massa della popolazione. Con questo s'intende che è quella che concerne l'immensa maggioranza numerica della collettività studiata; certamente si possono fare delle suddivisioni all'interno di tale maggioranza, e distinguervi, ad esempio, delle classi sociali, di rurali e di urbani, ecc., ma non è questo l'essenziale: la cultura materiale, cultura del collettivo si contrappone anzitutto all'individualità. Così non verrebbe mai in mente di parlare della cultura materiale di questo o quell'individuo preciso e isolato: la cultura è sempre condivisa con altri individui, generalmente numerosi, e in questo concetto di collettività è facile vedere l'influenza, già indicata, dell'antropologia sociale e culturale. Andrà notato tuttavia che, anche se pare rifiutare a priori la suddivisione della massa della popolazione in classi o gruppi di qualunque tipo, non per questo la cultura materiale può essere confusa con la cultura popolare. [...]

Il secondo carattere implicito nella nozione di cultura materiale è collegato dialetticamente al primo; poiché lo studio dei fenomeni culturali (siano o non siano materiali) presuppone interesse per la quasi totalità della collettività di cui ci si occupa, mal si concilia, di conseguenza, con quei fatti isolati o eccezionali che gli storici

chiamano gli avvenimenti. Lungi dall'essere un momento importante nello studio della cultura materiale, l'avvenimento vi rappresenta piuttosto una inutile frattura. [...] Anche in questo caso è evidente l'influenza dell'antropologia nella definizione interna della cultura materiale: anche questa scienza è infatti molto più attenta ai fatti ripetuti che a quelli accidentali. [...] Ricercando i non-avvenimenti, lo studio della cultura materiale si volge invece a osservare di preferenza ciò che nella collettività è stabile e costante tanto da caratterizzarla: piuttosto che la successione dei fatti diversi, ricerca i fatti che si ripetono abbastanza per essere interpretati come consuetudini, tradizioni rivelatrici della cultura che si osserva. Si noti, ancora una volta, che l'etnografia usa lo stesso procedimento. [...] A questo proposito va rivelato che lo studio della cultura materiale non nega affatto, come si potrebbe essere tentati di credere, il dinamismo storico; tuttavia sembra collocarlo non nell'avvenimento –una rivoluzione, ad esempio– ma piuttosto nelle condizioni tecniche, economiche, culturali e sociali che provocano tale avvenimento e ne vengono modificate; si è evidentemente vicinissimi alla visione marxista della storia. [...]»

CULTURA MATERIALE

«I primi due caratteri si riferiscono al primo termine dell'espressione "cultura materiale", i due che seguono spiegano il secondo. [...]

Anzitutto i fenomeni infrastrutturali -secondo la terminologia marxista- costituiscono uno dei domini più manifesti e caratteristici degli studi sulla cultura materiale. [...] Basti tener presente che in questo dibattito la nozione di cui ci si occupa comporta una scelta: lo studio della cultura materiale è lo studio degli aspetti materiali della cultura, intesi come cause esplicative, e ciò a scapito, in certa misura, dei suoi aspetti meno materiali.

Questa attenzione ai fenomeni culturali più infrastrutturali giustifica immediatamente che si ricorra agli unici documenti sicuri su cui li si può studiare: gli oggetti concreti. Sono questi che, tramandando nel modo migliore la cultura materiale, occupano almeno in parte e alimentano con regolarità i campi d'indagine soprattutto della preistoria, ma anche della storia (in entrambi i casi per la via traversa dell'archeologia) e dell'antropologia (tramite la raccolta etnografica). Dall'inizio dell'era moderna, i diversi tipi di archeologia e un'etnografia ante litteram hanno permesso di riunire importanti collezioni ragionate di oggetti immobili e mobili, a buon diritto qualificati come "materiali", e che non sono affatto tutti oggetti d'arte o di lusso provenienti dai ceti alti dei gruppi socioculturali che li hanno prodotti: arnesi di pietra per usi diversi, strumenti agricoli, utensili domestici e armi di qualunque materiale, ossa umane e di animali, unità di grandi dimensioni come imbarcazioni, case e a volte anche intere città, ecc. In seguito, questa tendenza a radunare oggetti che rappresentavano l'am-

biente da cui provenivano si è mantenuta e confermata. [...] Tuttavia questi oggetti non sono solo un comodo mezzo di analisi a cui queste scienze potrebbero scegliere o no di far ricorso; la loro stessa esistenza, la loro presenza è vincolante, poiché le scienze hanno dovuto prestissimo -e devono sempre- spiegare tutti questi oggetti, ossia introdurli in modo soddisfacente nelle loro sintesi socioculturali, in cui trovano posto e significato. Per questo è indispensabile la conoscenza simultanea degli oggetti materiali di per sé -le loro dimensioni, forme e materia, e indirettamente i modi della fabbricazione- e la loro esatta provenienza, per ricostruire o spiegare l'ambiente che li ha originati: ciò che si è visto per l'archeologia. [...] Si capisce bene come, di fronte a necessità di questo tipo, le tre scienze debbano studiare questi oggetti all'interno del campo particolare dei fenomeni socioculturali che è la cultura materiale. [...]»²¹

²¹ RICHARD BUCAILLE, JEAN- MARIE PESEZ, voce: "Cultura Materiale" in Enciclopedia Einaudi, vol. IV, Torino, 1978, pp.280-84

Gli autori della voce *“Cultura Materiale”* spiegano come non sia stato semplice inscrivere il concetto in una definizione generale perché il problema è insito nel concetto stesso che, se da un lato sembrava ovvio e implicito perché ampiamente diffuso, dall’altro necessitava di una nozione rigorosa che non favorisse la diffusione di ambiguità sul tema. Per evitare di incorrere in imprecisioni, gli autori hanno analizzato separatamente le caratteristiche dei termini che compongono il concetto per poi giungere, per addizione, ad una sintesi chiara ed esaustiva.

La sua origine, seppur puramente concettuale, è collocabile intorno alla metà del XIX secolo quando, sotto l’influenza degli illuministi e degli studi effettuati a inizio secolo, le scienze si specializzano in una serie di branche legate a nomi di personaggi illustri, come la preistoria, l’economia, la paleontologia e la medicina. All’interno di questa cornice, si pongono le basi per il mondo contemporaneo e, in questo clima di novità, anche le teorie scientifiche si scontrano con la necessità di confrontare dati, effettuare prove e avvicinarsi alla dimensione pratica della sperimentazione, ossia di basarsi su un substrato materico e concreto che consenta di effettuare ragionamenti, prove ed osservare le verifiche: *“Si passa quindi all’esame esigente di realtà tangibili; semplificando alquanto, si può dire che è allora che il pragmatismo ha largamente la meglio sull’idealismo.”*²²

Il passo successivo è stato quello di osservare dietro ad ogni oggetto e provare a comprendere la società che l’aveva prodotto e, con la società, la cultura che le apparteneva. Dunque, l’oggetto materiale comune diventa il punto di partenza da cui trarre informazioni e la porta di accesso per scoprire mondi prima inesplo-

²² RICHARD BUCAILLE, JEAN- MARIE PESEZ, voce: *“Cultura Materiale”* in Enciclopedia Einaudi, vol. IV, Torino, 1978, p. 273

²³ RICHARD BUCAILLE, JEAN- MARIE PESEZ, voce: “Cultura Materiale” in Enciclopedia Einaudi, vol. IV, Torino, 1978, p.274

²⁴ Un esempio sono i lavori svolti dagli storici Marc Bloch e Lucien Febvre. M. Bloch, professore di storia dell'economia alla Sorbona dal 1936, è autore di importanti opere che hanno contribuito ad affermare il ruolo della cultura materiale all'interno delle scienze umane: *Les Rois thaumaturges* (I re taumaturghi, 1973-80) del 1924, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française* (I caratteri originali della storia rurale francese, 1973) del 1931, *La Société féodale* (La Società feudale, 1949) del 1939-40.

rati legati a donne e uomini lontani nel tempo o nello spazio che in esso si sono materializzati. In quest'ottica, l'oggetto comune, privo di valore estetico, merita di essere considerato al pari di un oggetto d'arte eccezionale in quanto specchio e portavoce di varie sfumature di una specifica civiltà, perché entrambi, in egual misura, riescono a trasmettere emozioni, seppur diverse. Questi concetti troveranno riscontro nella definizione di “cultura materiale” e saranno il perno intorno al quale si svilupperanno gli studi di una nuova scienza:

“[...] La sociologia di Durkheim è assai più vasta e la si può identificare senza fatica con quella che oggi si chiama antropologia sociale e culturale. Nell'immenso progetto che egli le assegna sono teoricamente compresi tutti i fenomeni sociali e culturali: vale a dire che non sono tralasciati gli aspetti materiali delle civiltà, quelli che, nella terminologia marxista, corrispondono al campo delle infrastrutture.”²³

È grazie a questa scienza che la nozione si diffonderà e permetterà lo sviluppo di una nuova sensibilità verso culture diverse che iniziano ad aver voce all'interno della storia del progresso sociale, accanto ai singoli personaggi e agli eventi eccezionali di cui, fino ad allora, si era raccontato²⁴.

Il ruolo della nozione sarà confermato nel corso del XX secolo e influenzato dal contesto storico e politico di riferimento. Basti pensare che la sua comparsa si lega alla figura di Lenin, che, condividendo l'organica concezione del materialismo storico di Marx, ha permesso la fondazione in Russia, con un decreto del 1919, di un'Accademia legata alla storia della cultura materiale. Questo evento sottolinea il legame tra cultura materiale, socialismo e marxismo.

Proprio a causa della varietà di settori che hanno influenzato il concetto e delle diverse letture che di esso sono state fatte nei diversi ambiti di studio: la storia, la preistoria e l'antropologia; non è stato semplice definirlo o, dall'altro lato, non è stato semplice definire la quantità e la tipologia di cose che possono essere assimilabili ad esso. È per questo che gli autori hanno preferito descriverlo, come si legge nella citazione, attraverso i suoi quattro caratteri principali ossia:

1. L'attenzione alla **collettività** come risultato del passaggio dal particolare al generale a seguito di un profondo cambiamento per cui non si ha più una prospettiva su un singolo individuo ma una, più ampia, sulla classe di appartenenza alla quale fa riferimento la "cultura". Da questo nuovo punto di vista siamo in grado di individuare valori relativi alla media e non all'eccezione. Quindi, ad un certo punto, è come se la storia degli oggetti degni di essere tutelati fosse stata scritta adottando la prospettiva della maggioranza e non del singolo individuo privilegiato. È come se dalla considerazione dell'esclusività di un bene e di un'opera si fosse passati a considerare il valore degli oggetti "a portata di mano" di tutti che in ogni caso, il tempo, se non fossero stato conservati, avrebbe fatto scivolare nell'oblio insieme a tutta la struttura storico-culturale che li caratterizza.

2. Lo studio della **ripetizione** dei fenomeni. Se, con il primo carattere è stato definito l'oggetto in analisi, con il secondo, si fa riferimento alla dimensione temporale. La cultura materiale distoglie la propria attenzione dall'eccezionalità e dalla quotidianità, monitorando la ripetitività e la costanza degli eventi dalle quali emergono le condizioni di vita di una società, la sua organizzazione, le sue caratteristiche e il contesto in cui gli avvenimenti, eccezionali e quotidiani, si collocano.

3. Nell'ambito della cultura materiale, i **fenomeni** economici, tecnici ecc. sono considerati causa dei fatti culturali, quindi, è in essi che bisogna trovare l'origine degli eventi storici.

Questo terzo principio ci riporta al concetto di materialismo storico²⁶ ossia quella dottrina sviluppata nel pensiero e nelle opere di Marx e di Engels. La teoria ruota attorno all'idea che gli uomini sono legati da rapporti inequivocabili dovuti alla società nella quale vivono e lavorano, e alle fasi dello sviluppo storico.

Questi rapporti costituiscono la base "strutturale" della società: l'economia, sulla quale si sviluppa la sovrastruttura ossia, i rapporti giuridici, politici, la vita intellettuale, morale, religiosa e la coscienza sociale.

In questa società basata sui rapporti risulta determinante il substrato materiale. Questo, si articola in fasi produttive e rapporti di produzione che racchiudono l'intero scenario che sta dietro la produzione: dalla materia prima, alla attività umana, dalle strutture ai macchinari. Dall'analisi di questi, si può giungere a comprendere gli elementi che hanno caratterizzato un'epoca storica.

4. L'attenzione agli **oggetti concreti**. Da quest'ultimo carattere emerge chiaramente la materialità intrisa nel concetto. Attraverso la comprensione della "cosa", si riescono a definire tutti i caratteri dell'ambito culturale in cui si colloca.

²⁵ Voce: *Materialismo Storico*. Dizionario di filosofia online (2009). Treccani.

Mario Gandolfo Giacomarra ha provato a dare una definizione più sintetica di “cultura materiale” che lui intende come “*il complesso di attività lavorative tradizionali cui le comunità si dedicano, gli strumenti di lavoro di cui dispongono, le connesse strutture sociali e i relativi apparati simbolici*”. Emerge la condivisione dei concetti sviluppati nella definizione sopra citata: il tema della collettività, la ripetitività che è sottintesa alla tradizione, l’influenza delle strutture sociali e la materialità.²⁶

Questo tema così complesso e articolato che unisce le scienze umane è diventato, nel XX secolo, materia antropologica e storica.

Dunque, a questo patrimonio della cultura materiale si è giunti volgendo lo sguardo verso le cose che hanno consentito l’attuazione, da parte di chiunque, di pratiche e i gesti che si sono stratificati nel tempo e protratti fino ad oggi in sembianze diverse a seguito del risultato dell’addizione dei cambiamenti subiti.

La cultura materiale si allontana dal concetto di proprietà perché appartiene ad una collettività nel senso che è prodotta da essa. Non si tratta di una lotta di classe ma di un mezzo attraverso il quale, qualsiasi persona facente parte di una specifica comunità riconosca i tratti della propria identità, per questo, per un museo della cultura materiale è necessario porre particolare attenzione durante la fase selezione degli oggetti poiché la scelta ne determina il racconto²⁷ che si costruisce non attorno ad un singolo oggetto ma attraverso il supporto di una serie di oggetti.

“Ma nel museo etnografico contemporaneo l’oggetto non dovrebbe tanto esprimere la sua astratta unicità o individualità (o anche

²⁶ MARIO GANDOLFO GIACOMARRA, *“Una sociologia della cultura materiale”* (Palermo: Sellerio editore, 2004)

All’interno del suo volume, l’autore fa spesso riferimento alla citazione di Bucaille e Pesez.

²⁷ ENRICO CASTELLI, *“Museo etnografico e azione culturale”*, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, pp. 41-50.

autenticità), quanto piuttosto la sua segnicità connessa alla collezione, alla cultura di provenienza, alla collocazione museale, alle strutture antropologiche dell'immaginario dei visitatori."²⁸

"Selezionare" e "catalogare" rappresentano soltanto le prime azioni da compiere su questo patrimonio di beni che costituirà l'essenza di un museo "attivo" ossia il trampolino di lancio dal quale sviluppare la conoscenza delle culture ed elevarsi a fonte per gli studiosi.

Attraverso questa sintesi della definizione che coinvolge discipline vastissime, è forse possibile tradurre il concetto di cultura materiale con "le cose comuni" in cui la materialità e l'effettiva esistenza di questi oggetti sono intrise nel termine "cose"²⁹ e con "comuni" si vuole far riferimento al contrario di "individuale", al "collettivo", "a tutti o ai più" che appartengono ad un determinato gruppo³⁰.

Allo scopo di questo studio, approcciare alla definizione di questo concetto risulta essenziale per comprendere attorno a quale tipo di raccolta ruotano i musei antropologici, macro-gruppo di riferimento in cui ricade il caso studio che sarà analizzato.

²⁸ VITO LATTANZI, *"il museo etnografico nelle derive della modernità"*, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p.88.

²⁹ Vocabolario online. Voce: "Cosa" in *Enciclopedia Treccani* <https://www.treccani.it>

³⁰ Vocabolario online. Voce: "Comune" in *Enciclopedia Treccani* <https://www.treccani.it>

1.4 Il Patrimonio Culturale Immateriale | la Convenzione UNESCO



Saper fare Liutaro di Cremona
Fonte:
<https://www.archi-magazine.it>

PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE

*«s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile».*³¹

³¹ Definizione di Patrimonio Culturale Immateriale presentata da UNESCO nel documento relativo alla convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003. La definizione compare all'art. 2 "Definizioni", p. 2. Fonte: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-IT-PDF.pdf>

Si è visto che il patrimonio si compone di Beni Culturali.

Un bene è provvisto di valore d'uso, l'attitudine a soddisfare un bisogno, e valore di scambio, il suo prezzo. Nella maggior parte dei casi, un bene è una cosa, ossia un'entità materiale ma ci sono anche beni che non sono cose, le *res incorporales*. In questo caso si parla di beni immateriali.

I beni immateriali e quelli materiali hanno delle caratteristiche in comune perché entrambi fanno riferimento alla "cultura". Si è già visto che i caratteri che si legano ad essa sono: l'attenzione alla collettività e lo studio della ripetizione dei fenomeni; entrambi vengono esplicitati nella definizione sopra citata. Le due categorie di beni, non sono altro che le due facce della stessa medaglia, che è la cultura e che resta tale pur manifestandosi sempre in forme differenti. Inoltre, come la cultura materiale, anche quella immateriale, garantisce l'affermazione delle radici di una società.

L'importanza della tutela dei beni culturali immateriali è stato il tema centrale di una raccomandazione UNESCO che aveva auspicato alla creazione di strumenti normativi internazionali finalizzati alla protezione giuridica di questa categoria di beni. In seguito, nel 2003, si è svolta la Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale cui è stata data esecuzione in Italia nel 2007. Con il Decreto legislativo correttivo n.62/2008, il tema della tutela di questa categoria di beni è stato inserito all'interno del Codice attraverso l'introduzione dell'**art. 7 bis**:

"1. Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità

culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente Codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10."

In questo articolo vengono definite le condizioni necessarie per l'applicabilità del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio rispetto ai beni immateriali. Viene sottolineata la necessità della materialità delle testimonianze, perciò si può constatare che tutte le espressioni culturali sono oggetto di tutela del Codice solo se hanno un profilo materiale, in caso contrario bisogna far riferimento a specifiche leggi esterne ad esso.

Al termine della Convenzione, tenutasi a Parigi nel 2003, la Commissione ha pubblicato un documento in cui il "patrimonio culturale immateriale" viene definito in questi termini:

"Il patrimonio culturale non è solo monumenti e collezioni di oggetti ma anche tutte le tradizioni vive trasmesse dai nostri antenati: espressioni orali, incluso il linguaggio, arti dello spettacolo, pratiche sociali, riti e feste, conoscenza e pratiche concernenti la natura e l'universo. artigianato tradizionale.

*Questo patrimonio culturale immateriale è fondamentale nel mantenimento della diversità culturale di fronte alla globalizzazione e la sua comprensione aiuta il dialogo interculturale e incoraggia il rispetto reciproco dei diversi modi di vivere. La sua importanza non risiede nella manifestazione culturale in sé, bensì nella ricchezza di conoscenza e competenze che vengono trasmesse da una generazione all'altra."*³²

Dunque, all'interno della definizione è stato posto l'accento su alcuni temi rilevanti: il patrimonio culturale immateriale gioca un

³² Dal sito di UNESCO Italia: <http://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/189>

ruolo importante nella educazione della società perché la diffusione di questo patrimonio, al pari di quello materiale, concorre allo sviluppo della conoscenza in un contesto in cui il rispetto reciproco ci permette di salvaguardare sia la nostra cultura che le altre, e in cui il fenomeno della globalizzazione è inteso come minaccia per il pieno riconoscimento dell'unicità di ogni cultura. Risulta importante il riferimento alla volontà di trasmettere questa "ricchezza di conoscenze e competenze" dietro cui si celano profonda attenzione e rispetto verso le generazioni future, elementi propri del concetto di sviluppo sostenibile³³.

All'interno del documento sono state chiarite anche le procedure per "l'identificazione, la documentazione, la preservazione, la protezione, la promozione e la valorizzazione del bene culturale immateriale" che gli Stati firmatari hanno adottato.³⁴

Oggi, il Patrimonio Culturale Immateriale riconosciuto da UNESCO si compone di **584 elementi** distribuiti in **131 paesi** del mondo e rispondenti ai cinque domains che la Convenzione ha definito quali manifestazioni di "rappresentatività della diversità e della creatività umana" e che sono presentati all'art.2 comma 2 del Documento della Convenzione:

"2. Il "patrimonio culturale immateriale" come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;*
- b) le arti dello spettacolo;*
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;*
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;*
- e) l'artigianato tradizionale."*³⁵

³³ La sua definizione risale al 1987 ed è stata proposta nel Rapporto Brundtland che ha esteso la sostenibilità anche alla sfera sociale: "Lo sviluppo sostenibile è quello sviluppo che consente alla generazione presente di soddisfare i propri bisogni senza compromettere la possibilità delle generazioni future di soddisfare i propri." Fonte: sito dell'Alleanza Italiana per lo sviluppo sostenibile <https://asvis.it/>

³⁴ 1. Il criterio fondamentale per la candidatura di un elemento è "**la rappresentatività della diversità e della creatività umana**" che è leggibile nella sua trasmissione, nella sua riproduzione, nella sua appartenenza sociale e culturale, nel rispetto dei diritti umani.

2. L'iscrizione dell'elemento può avvenire in una delle due liste che sono state istituite: la Lista Rappresentativa che dichiara la sua affermazione e la Lista del Patrimonio che dichiara la sua urgente tutela

3. inoltre, l'elemento deve essere inserito in un inventario nel territorio dello Stato proponente

³⁵ Definizione di Patrimonio Culturale Immateriale presentata da UNESCO nel documento relativo alla convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003. Art. 2 "Definizioni", p.3. Fonte: <https://ich.unesco.org/>

³⁶Nel 2008

1. **Opera dei Pupi siciliani**, il teatro di marionette nato in Sicilia nel XIX secolo e basato su racconti di vario genere: da quelli cavallereschi medievali ai poemi italiani rinascimentali, dalle vite dei santi alle avventure dei banditi. Oltre a rappresentare un'occasione di svago, queste manifestazioni sono state occasione di rivendicazione sociale. Generalmente, i burattini delle scuole di pupi di Palermo e Catania sono dipinti a mano.

2. **Canto a tenore sardo**, forma di canto polifonico eseguito da quattro voci maschili diverse e sviluppatasi nell'ambito culturale pastorale della Sardegna. I cantanti si diletano nei bar o nelle occasioni e cerimonie. Questa attività ha seguito il declino della cultura pastorale ed è stata influenzata dall'aumento del turismo.

Nel 2010

3. **Dieta mediterranea**, elemento "transnazionale" (comprendente oltre all'Italia anche Cipro, Croazia, Grecia, Marocco, Spagna e Portogallo). Approvata già nel 2010 dal Comitato Intergovernativo della Convenzione Unesco di Nairobi, Kenya, per il senso di appartenenza e di continuità che fornisce alle comunità mediterranee. Queste, non la riconoscono soltanto come un elenco di alimenti ma come uno stile di vita che ingloba una serie di rituali, simboli, tradizioni, cono-

I vari settori possono essere interconnessi tra loro dimostrando la complessità di questo patrimonio.

Il Patrimonio Culturale Immateriale Italiano³⁶ iscritto nella Lista Rappresentativa istituita da UNESCO si compone di **14 elementi**. **I primo sono stati individuati nel 2008** (Opera dei Pupi siciliani e Canto a tenore sardo), gli ultimi, nel 2020 (L'arte della lavorazione delle perle di vetro e l'arte musicale dei suonatori di corno da caccia).

In conclusione, le definizioni di Patrimonio Culturale Materiale e Immateriale dimostrano l'evoluzione e l'estensione del concetto di Patrimonio Culturale e Naturale di cui l'UNESCO ha preso atto con il trascorrere del tempo.

Ci sono alcuni musei che incentrano il proprio interesse sull'interdipendenza tra patrimonio materiale e patrimonio immateriale di cui oggi siamo detentori, si tratta dei musei antropologici che sono nati dall'attenzione e dall'attitudine che l'uomo ha posto nel conservare ciò che è espressione della propria storia poiché è ciò in cui egli identifica i tratti peculiari della sua cultura.

scenze, competenze riguardo a tutti i processi che vengono svolti prima e durante la consumazione del cibo perché questa cultura ha alla base il “mangiare insieme”, nei giorni comuni o durante gli eventi, riunendo le persone attorno ad un tavolo e quindi, ingloba anche l’arte della tavola, dal tovagliato alle stoviglie. La trasmissione delle conoscenze riguardo alla dieta mediterranea vede le donne protagoniste perché hanno occupato un ruolo importante all’interno delle mura domestiche. La denominazione è stata coniata a metà degli anni ’70 da due scienziati americani che avevano studiato il fenomeno in relazione a delle ricerche mediche sulle malattie cardiovascolari che hanno portato a risvolti importanti che si propongono ancora oggi .

Nel 2012

4. **Saper fare liutario di Cremona**, si tratta delle attività di costruzione e restauro di violini, viole, violoncelli e contrabassi che gli artigiani apprendono prima frequentando una scuola specializzata e poi un corso di apprendistato. Si tratta di una attività di precisione che porta alla realizzazione di prodotti unici senza l’uso di materiali semi-industriali o industriali

Nel 2013

5. **Feste delle Grandi Macchine a Spalla**; tradizione legata alle processioni cattoliche durante le quali si

trasportano delle strutture a spalla. Si svolgono in tutta Italia ma sono degni di nota quattro centri storici: La Festa dei Gigli di Nola (Campania), la Varia Palmi (Calabria), la Faradda dei Candelieri di Sassari (Sardegna) e il trasporto della Macchina di Santa Rosa di Viterbo (Lazio) che hanno sviluppato anche una rete di condivisione di questo patrimonio. Queste manifestazioni coinvolgono anche altre figure: musicisti, cantanti, artigiani .

Nel 2014

6. **Vite ad alberello di Pantelleria**, la tradizionale e articolata coltivazione della vite che avviene in condizioni climatiche molto dure e che viene tramandata attraverso istruzioni pratiche e orali in dialetto locale .

Nel 2016

7. **Falconeria** elemento transnazionale (comprendente oltre all’Italia anche Emirati Arabi, Austria, Belgio, Repubblica Ceca, Francia, Germania, Ungheria, Kazakistan, Repubblica di Corea, Mongolia, Marocco, Pakistan, Portogallo, Qatar Arabia Saudita, Spagna, Repubblica Araba Siriana). Questa pratica, che inizialmente veniva usata per procurarsi del cibo, si è poi evoluta nel rispetto della natura e instaurando uno stretto legame con essa. Le conoscenze di questa pratica vengono tramandate tra generazioni all’interno delle famiglie o all’interno di club e scuole. Si organizzano festi-

val e incontri perché si tratta di una pratica molto diffusa .

Nel 2017

8. **L’Arte del “pizzaiuolo” napoletano** fornisce alla comunità un senso di identità e continuità e promuove il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana che, in questo campo, è sempre soggetta a nuove sperimentazioni. Si tratta della pratica culinaria che prevede: la preparazione dell’impasto, il movimento rotatorio tipico del pizzaiolo di Napoli e la cottura nel forno a legna. La pizza ha trasportato l’italianità nel mondo dove è uno dei cibi più apprezzati. Si tratta di una iscrizione nell’ambito della tradizione gastronomica .

Nel 2018

9. **L’Arte dei muretti a secco**, elemento transnazionale (comprendente, oltre all’Italia, Croazia, Cipro, Francia, Slovenia, Spagna e Svizzera). Si tratta di una tecnica di costruzione che non richiede l’uso di altri materiali oltre alla pietra ed è la dimostrazione del rapporto equilibrato tra uomo e ambiente. E’ una tecnica diffusa in molte aree rurali dove questi manufatti sono utilizzati per l’allevamento, l’agricoltura. Vengono realizzate anche abitazioni che risultano stabili grazie all’attento posizionamento degli elementi .

Nel 2019

10. **Perdonanza Celestiniana**, si tratta della testimonianza di una tradizio-

ne medievale identitaria della città e della provincia dell'Aquila. È stata ispirata da Papa Celestino V, che nel 1294 emanò una Bolla pontificia per concedere l'indulgenza plenaria a chi si fosse recato nella Basilica di Santa Maria di Collemaggio attraversando la porta santa, appositamente aperta nei giorni di fine agosto di ogni anno. Oggi, la tradizione si è ampliata e prevede due settimane di celebrazioni ed eventi prima del "Corteo della Bolla"

11. **Alpinismo**, elemento transnazionale (comprendente Italia, Francia e Svizzera). Tecniche, equipaggiamenti, strumenti e abilità fisiche sono gli elementi richiesti da questa pratica tradizionale che coinvolge molte persone attorno all'elemento naturale della montagna come è evidente dalla diffusione dei club alpini.

12. **Transumanza** elemento transnazionale (comprendente Italia, Austria e Grecia), pratica della pastorizia, attuata fin dalla preistoria seguendo la ciclicità delle stagioni, che consiste nella migrazione del bestiame ed è praticata nel Mediterraneo e nelle Alpi.

Nel 2020

13. **"L'arte delle perle di vetro"** elemento transnazionale (comprendente anche la Francia) pratica legata alla lavorazione delle paste vitree che, grazie al sapiente uso del fuoco, assume sembianze di pietre preziose. In

Italia è caratteristica di Venezia e delle sue isole dove era praticata già nel 983 d.C.. L'arte è praticata da molte figure che collaborano per giungere al prodotto finito: i Perlai, i Molatori che modellano le perle creando motivi decorativi, l'Impiralessa che infila le perline per realizzare artefatti, il Maestro Vetraio che interviene nel lavoro di fornace.

14. **"L'arte musicale dei suonatori di corno da caccia"** elemento transnazionale (comprendente anche Belgio, Francia, Lussemburgo) si tratta di una tecnica strumentale nata per suonare all'aperto e comunicare a grandi distanze. Viene praticata in Piemonte e in Alto Adige ma è diffusa in molti altri paesi europei che organizzano eventi annuali.

Gli elementi del Patrimonio Culturale Immateriale italiano sono distribuiti in questo modo: la categoria prevalente è quella dell'Artigianato (26,67%), seguita dai Festival (16,67%), dall'Alimentare (13,34%) e dalla Musica vocale e strumentale (10% ciascuna). Dati presenti sul sito UNESCO: <http://www.unesco.it/it/TemiInEvidenza/Detail/53>

Descrizioni rielaborate dal sito <http://www.unesco.it/>

2. IL MUSEO ANTROPOLOGICO | l'affermazione della cultura materiale



Manifesto della Esposizione Etnografica di Roma del 1911.

Fonte: <http://www.repertoriogalileochini.it>

2.1 Una Declinazione del Tipo “Museo”

Intorno al vasto patrimonio di beni riconducibile alle definizioni di “cultura materiale” e “testimonianze immateriali”, si sono definiti una varietà dei musei differenti e specializzati.

Dalle considerazioni precedenti emerge che, attualmente, la definizione di museo è molto ampia e articolata. L'UNESCO³⁷ considera il museo in tutte le sue sfaccettature e in tutti gli obiettivi in un documento classificato come UNESCO/STC/Q/853 del settembre 1985, in cui vengono descritte undici macrocategorie alle quali è possibile ricondurre la classificazione delle tipologie museali³⁸:

1. **Musei d'arte:** musei che espongono opere d'arte e di arte applicata. All'interno di questo gruppo rientrano i musei di scultura, le gallerie di pittura, i musei della fotografia e del cinema, i musei di architettura, incluse le gallerie d'arte permanenti di biblioteche e archivi.

2. **Musei di storia e di archeologia:** i musei di storia si propongono di presentare l'evoluzione storica di una regione, di una zona o di una provincia per un periodo limitato o di lungo periodo. I musei di archeologia si distinguono per il fatto che le loro collezioni sono in parte o integralmente frutto di scavi. All'interno di questo gruppo sono compresi i musei con collezioni di cimeli storici, i memoriali, i musei di archivi, i musei militari, i musei dedicati a personaggi storici, i musei di archeologia e di antichità.

³⁷ UNESCO: Organizzazione delle Nazioni unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, fondata con la Convenzione di Londra del 16 Novembre 1945. La Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO è stata istituita nel 1950 con lo scopo di favorire la promozione, il collegamento, l'informazione, la consultazione e l'esecuzione dei programmi UNESCO sul territorio italiano. Fonte: <https://www.unesco.it>

³⁸ MARIA AMARANTE, *“Architettura per l'espone e il comunicare. Programma per un Centro della scienza a parma”*, (Tesi PhD “Forme e strutture dell'architettura”, Università degli studi di Parma, XXIV ciclo), pp.25-27.

PAMELA CERINO, *Il museo come attrazione e formazione. Il caso dei musei civici di Velletri*, pp. 147-161, fonte: <https://www.academia.edu>

3. **Musei di storia e scienze naturali:** musei che espongono soggetti legati sia a una sia a più discipline come la biologia, la botanica, la zoologia, la paleontologia e l'ecologia.
4. **Musei della scienza e della tecnica:** musei connessi a una o più scienze esatte o a tecnologie come l'astronomia, la matematica, la fisica, la chimica, la medicina, le industrie edili, gli articoli manifatturieri. Sono inclusi i planetari e centri scientifici.
5. **Musei di etnografia e antropologia:** musei che presentano materiali sulla cultura, le credenze, i costumi, le arti tradizionali.
6. **Musei specializzati:** musei interessati alla ricerca e alla sperimentazione di tutti gli aspetti di un singolo tema o soggetto non compreso nelle categorie precedenti.
7. **Musei territoriali:** musei che illustrano un territorio più o meno tale da costituire un'entità storica e culturale e talvolta anche etnica, economica o sociale, le cui collezioni si riferiscono più a un territorio specifico che a un oggetto.
8. **Musei generali:** musei che possiedono collezioni miste e non possono essere identificati in un ambito principale.
9. **Monumenti storici e aree archeologiche:** opere architettoniche o scultoree e aree di particolare interesse dal punto di vista archeologico, storico, etnologico, antropologico.
10. **Giardini zoologici, orti botanici, acquari e riserve naturali:** la caratteristica è di presentare specie viventi.

³⁹ ADRIANA GANDOLFI, *“Fonti orali e didattica museale”*, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p. 67.

⁴⁰ Nello specifico, l'ecomuseo è stato teorizzato da due importanti museologi francesi: Hugues De Varine e George H. Rivière, entrambi legati all'ICOM per aver svolto il ruolo di direttori e protagonisti del movimento della nuova Museologia attraverso cui il museo ha raggiunto una dimensione sociale.

Il primo scriveva: *“Un ecomuseo è un’istituzione che gestisce, studia e esplora con fini scientifici, educativi e culturali in genere, il patrimonio globale di una certa comunità, comprendente la totalità dell’ambiente naturale e culturale di tale comunità. Un ecomuseo è quindi uno strumento che un potere e una popolazione concepiscono, fabbricano ed esplorano insieme. Questo potere, con gli esperti, le agevolazioni, le risorse che fornisce. Questa popolazione, secondo le proprie aspirazioni con le proprie culture, con le proprie capacità di accesso. Un ecomuseo è uno specchio in cui questa popolazione si guarda, per riconoscersi, cercando le spiegazioni del territorio al quale appartiene, assieme a quelle popolazioni che l’hanno preceduta, nella discontinuità o nella continuità delle generazioni. Uno specchio che questa popolazione offre ai propri ospiti, per farsi meglio comprendere,*

11. Altri musei: musei non inclusi in nessuna delle categorie.

Tra questa vasta serie di musei, quello *“che affronta la tematica antropologica rispetto ad un altro genere di istituti dovrebbe evidenziarsi non tanto per la ricchezza o la particolarità espositiva dei suoi materiali, quanto per la sua attività di ricerca, documentazione e promozione didattica. Tra le forme di ricerca maggiormente praticate da questo tipo di museo, vi è la ricerca sul campo volta al reperimento diretto delle fonti orali, quale veicolo primario di trasmissione culturale nei ceti subalterni”*³⁹. Quindi, il museo antropologico fa propria la dimensione didattica per: promuovere la cultura, storicizzare i racconti orali che chiariscono e legittimano la tutela di determinati beni e delle tradizioni di cui sono portatori; e per realizzare concretamente la risposta al museo tradizionale.

Per la migliore realizzazione di un museo didattico, da qualche anno è stato sperimentato ed adottato un tipo di coinvolgimento multisensoriale che produce emozioni in maniera molto più immediata.

Lo scopo didattico è stato perseguito e raggiunto anche dall'ecomuseo, o museo diffuso, che ha riscosso molto successo negli ultimi anni.

L'ecomuseo⁴⁰ è nato in seguito ad una nuova concezione del museo che si è sviluppata negli anni Settanta a partire da un dibattito incentrato sul suo carattere statico che ha portato a delineare una visione dinamica del museo sia nella relazione con il pubblico, nel senso di una partecipazione attiva allo sviluppo culturale di una società; sia nella relazione con il territorio per cui risulta necessario contestualizzare gli oggetti per permettere una compren-

sione completa del patrimonio da mostrare. Il presupposto per la nascita dell'ecomuseo giace nell'idea che la comprensione dell'identità di una popolazione si potesse raggiungere solo estendendo il concetto di bene culturale al territorio. Il museo è uscito da sé stesso per permettere l'affermazione delle culture materiali all'interno dell'area geografica di riferimento e delle dinamiche sociali alle quali appartengono.

Partendo dalla trattazione generale e da questo accenno alle differenti tipologie di museo, si vuole porre l'attenzione sul tema che fungerà da filo conduttore tra questa prima sezione dell'elaborato e la sezione successiva relativa al settore specifico cui fa riferimento il caso studio preso in esame: un museo del tessuto legato ad una azienda operativa sul territorio Veneto perché il museo del tessuto è sicuramente ascrivibile alla categoria numero 5, **“musei di etnografia e di antropologia”**.

nel rispetto del suo lavoro, dei suoi comportamenti, della sua intimità.”

Il secondo scriveva: “L'ecomuseo è un'istituzione culturale che assicura in modo permanente, su un dato territorio, le funzioni di ricerca, presentazione, valorizzazione di un insieme di beni naturali e culturali, rappresentativi di un ambiente e dei modi di vita che vi si succedono, con la partecipazione della popolazione stessa.”

Le prime definizioni di “ecomuseo” proposte dai padri fondatori nel 1971. Fonte: <https://www.ecomuseosegale.it>

2.2 Cenni di Antropologia

2.2.1 L'antropologia e le altre discipline

L'antropologia ha rappresentato sempre un terreno di confronto con altre discipline perché ha come oggetto di studio l'uomo. È stato necessario chiarire la definizione in relazione alla etnologia e alla etnografia, discipline con le quali, per la loro complessità, sono sorte ambiguità dalla fine del XVIII, quando questi termini sono apparsi, al XX secolo. Oggi, è stato chiarito che le tre discipline rappresentano tre fasi della stessa ricerca.

- **Etnografia:** termine apparso in Germania intorno al 1790 consiste nell'osservazione, nella descrizione e nell'analisi di gruppi umani considerati nella loro particolarità, avendo di mira la ricostruzione quanto possibile fedele della vita di ciascuno di essi: l'etnografia è tipicamente monografica.

- **Etnologia:** Definita un tempo come lo studio delle razze, dei loro caratteri distintivi e della loro distribuzione geografica, si occupa oggi piuttosto dello studio comparativo dei documenti raccolti sul campo dagli etnografi. Corrisponde alla seconda fase della ricerca.

L'antropologia «sembra interessarsi soprattutto ai cosiddetti popoli "primitivi" o "senza scrittura", e tuttavia si è sviluppata mentre questi popoli tendevano a scomparire o, almeno, a perdere i loro caratteri distintivi; d'altra parte, da qualche decennio vi sono antropologie che si rivolgono allo studio delle cosiddette società

civilizzate. [...] essa studia l'uomo a partire dalle sue manifestazioni più lontane, dando alla nozione di distanza, un significato a un tempo spaziale, temporale e morale.»⁴¹

Definita in questi termini, l'antropologia si pone, in relazione alle altre, come terza fase della conoscenza: la fase della ricognizione totale e del successivo passaggio dal "particolare" al "generale". Questa fase consiste nel ricomporre le singole unità, studiate dall'etnografia e analizzate dalla etnologia, e nel "setacciare" le loro specificità al fine di individuare i caratteri comuni al sistema in cui interagiscono organicamente. L'obiettivo della conoscenza generale dell'uomo apre le porte dell'antropologia al dialogo con la storia, la preistoria, la filosofia ecc.

Nella definizione di "cultura materiale" viene esplicitato che l'antropologia, insieme alla preistoria e alla storia, è una delle scienze che ha bisogno di individuare gli aspetti identitari della società. *"[...] Si può osservare che proprio negli oggetti concreti si trova la spiegazione della diversa attenzione che queste scienze rivolgono alla cultura materiale: alla preistoria (che ne ha assolutamente bisogno per tutte le sue analisi, e che quindi conosce le culture prima attraverso il materiale per tentare poi di risalire al non-materiale) si contrappone l'antropologia che, avendo la fortuna di cogliere culture viventi, s'interessa fra l'altro a quelle delicate costruzioni che sono i sistemi ideologici e simbolici, e può permettersi perciò di trattare gli aspetti materiali solamente in seconda analisi, al limite servendosi di disegni e descrizioni scritte degli oggetti; la storia, infine, provveduta di testi, si ritrova in una posizione intermedia fra le due"⁴²*

Inizialmente, il confronto con i popoli stranieri si limitò a sotto-

⁴¹ CLAUDE LÉVI- STRAUSS, *Antropologia* (Treccani, 2021) pp.31- 32.

⁴² RICHARD BUCAILLE, JEAN- MARIE PESEZ, voce: "Cultura Materiale" in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IV, Torino, 1978, p.283

lineare il rapporto tra “barbarie e civiltà” e quello tra “primitivo e moderno”, secondo la tradizione razionalista del XVIII secolo che associava al concetto di “evoluzione”, la chiave di lettura per abbinare ogni società allo stadio evolutivo di appartenenza. In questo modo, si andava definendo una gerarchia tra le società più vicine al raggiungimento del più alto grado di evoluzione e le società più lontane da esso, quindi, meno evolute sulla base dei costumi e delle istituzioni che gli studiosi ponevano a confronto⁴³.

Nel corso dell'Ottocento, sulla base di questa visione, si assistette ad una frattura tra i termini “etnologia” e “antropologia” in quanto, la prima analizzava le caratteristiche considerando un'unica origine, andando in contrasto con la tratta degli schiavi che si alimentava della disuguaglianza tra gli uomini; mentre la seconda, si concentrava sui rapporti tra le razze all'interno della specie umana⁴⁴, in linea con le idee dei pubblici poteri. Lo specchio di queste tendenze mostrò dei contrasti tra le società attive in Francia, Inghilterra e Stati Uniti in quegli anni. In Germania non si verificò questa frattura perché prevalse la tendenza al diffusionismo e, dunque, dell'adesione alla visione etnologica ed etnografica. L'adesione al diffusionismo si è contrapposta a quella dell'evoluzionismo, fondata “sull'inventario minuzioso dei caratteri culturali e sullo studio della loro distribuzione geografica”⁴⁵, tralasciando l'importanza dei contatti tra le culture e le reciproche influenze come affermava Boas⁴⁶ che, opponendosi ad entrambe le tendenze, sosteneva che “nessuna fonte comune può essere assegnata a idee, invenzioni, costumi e credenze universalmente diffuse: esse possono avere origini diverse, ma che resteranno sempre sconosciute. Si deve dunque partire dal fatto che esse esistono come “idee elementari”. Queste ultime si combinano in varie maniere

⁴³ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologia* (Treccani, 2021), pp.63-70

⁴⁴ Ibid., pp.41- 43.

⁴⁵ Ibid., pp.65.

⁴⁶ Ibid., p. 66 Boas, aderì all'insegnamento di A. Bastian (1826-1905).

nelle diverse culture, fra le quali si producono anche scambi e prestiti. Ne risultano svariate combinazioni che appaiono o scompaiono nel corso della storia, la cui origine particolare può essere ricostruita a condizione che si disponga di prove sufficienti.⁴⁷

Boas aveva adottato un nuovo punto di vista: non si soffermava tanto sulla origine quanto sui “fatti di cultura”, aprendosi al concetto di relativismo culturale.

In seguito, con Claude Lévi-Strauss, nel Novecento, l’antropologia si è elevata a disciplina umanistica. Il suo grande contributo è stato quello di riconoscere nell’antropologo, uno studioso in grado individuare le differenze tra le società e di connetterle sulla base di un substrato di regole universali, le invarianze, che sono proprie dell’uomo e del suo modo di pensare.

Questo è in linea con il concetto base dello strutturalismo ed è il risultato di un processo di demolizione della visione eurocentrica del mondo che è stata favorita dalla conoscenza dell’altro. La dilatazione dei confini, supportata dalla letteratura sui viaggi, ha permesso di mettere in luce le caratteristiche comuni e, soprattutto, di aderire ad un nuovo modo di vedere l’uomo che si focalizzasse sul valore della diversità e su quello della tradizione⁴⁸ attraverso cui vengono attuati l’accrescimento della consapevolezza dell’identità, il perpetuarsi della memoria nel tempo e l’affermazione del rispetto.

⁴⁷ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologia*, Treccani, 2021, pp.66-67.

⁴⁸ VITO LATTANZI, “*Il museo etnografico nelle derive della modernità*”, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, pp. 81-92.

2.2.2 Antropologia Culturale e Antropologia Sociale

La frattura tra antropologia e etnologia fu sanata quando l'antropologia fisica inglobò la posizione biologica e quella filosofica e si distinse dalla antropologia culturale e sociale⁴⁹.

*“Che l'antropologia si dichiari “sociale” o “culturale”, essa aspira comunque a conoscere l'uomo totale, nell'un caso considerato a partire dalle sue produzioni, nell'altro a partire dalle sue rappresentazioni”*⁵⁰.

In Inghilterra, sulla base della definizione di cultura di Tylor (uno dei fondatori della teoria evuzionista) del 1871, si è preferito il termine **antropologia sociale** perché l'oggetto della ricerca era costituito da un assetto integro e attivo delle società delle popolazioni indigene dell'Impero, perciò, l'attenzione alla cultura materiale poteva avvenire in un secondo momento.

Negli Stati Uniti, al contrario, si è maggiormente diffuso il termine di **antropologia culturale** perché sul tavolo operatorio della ricerca era presente una situazione già frammentata e decomposta della cultura delle società indigene in via d'estinzione. Questa situazione ha richiesto lo studio della cultura materiale prima dei fattori sociali per soddisfare l'urgente sete di conoscenza di queste tribù.

Entrambe si rivolgevano ad una concezione organica della società, si trattava, nei termini di Boas, di attuare una ricostruzione dei fattori e di relazionarli al sistema, nella sua dimensione storica, geografica ed etnografica⁵¹.

Avendo chiarito che l'antropologia sociale e quella culturale hanno lo stesso obiettivo, ciò che differisce è il punto di partenza. *“L'antropologia culturale parte tradizionalmente dalle tecniche e*

⁴⁹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologia*, Treccani, 2021, p.45.

⁵⁰ Ibid., p.59.

⁵¹ Ibid., pp.53- 6.

dagli oggetti per giungere a quella tecnica suprema che è l'attività sociale e politica, che rende possibile e condiziona la vita in società. L'antropologia sociale [...] parte dalla vita sociale per discendere, con Malinowski e i suoi continuatori, fino alle cose sulle quali essa imprime il suo marchio e alle attività con le quali essa si manifesta.”⁵²

«[...] L'antropologia, nonostante sembri aver contribuito notevolmente alla sostituzione di una storia della cultura alla storia di gesta, ha continuato tuttavia, per proprio conto, ad attribuire ai fenomeni materiali propriamente detti solo un'importanza secondaria. Durkheim, Mauss⁵³ e i collaboratori, come pure i loro colleghi anglosassoni, sembrano attratti dai fenomeni simbolici e dalle rappresentazioni mentali assai più che dalle infrastrutture delle civiltà. [...]

Sembra dunque che l'inclinazione dell'antropologia allo studio -certo rigoroso, ma forse un po' troppo esclusivo- delle forme socioculturali meno materiali rappresenti quasi una costante di questa disciplina, che pare distoglierla a lungo dall'indagine sulla cultura materiale vera e propria. Questa tendenza si trova anche al giorno d'oggi, poiché gli aspetti materiali vengono solo a sostegno, in modo contingente, delle brillanti sintesi basate principalmente sugli aspetti più sovrastrutturali come, ad esempio, la parentela, argomento prediletto dell'antropologia.»⁵⁴

L'antropologia, in riferimento al museo, ha assunto l'accezione di “**antropologia museale**” che deriva dai musei di storia naturale e di etnografia. L'antropologia museale ha compiuto un passo in avanti rispetto alla conservazione dei reperti, sviluppando un atteggiamento di cura e di protezione delle civiltà che li hanno

⁵² Ibid., p.59.

⁵³ Introdusse in Francia, nel 1938, il termine antropologia sociale. Strauss scriveva: “Mauss percepiva molto accuratamente che, come tutti gli altri fenomeni sociali, gli oggetti non si riproducono nel modo delle specie naturali, ma sono ogni volta il prodotto di un sistema di rappresentazioni” (Strauss, P.59-60)

⁵⁴ RICHARD BUCAILLE, JEAN- MARIE PESEZ, voce: “Cultura Materiale” in Enciclopedia Einaudi, vol. IV, Torino, 1978, pp. 276-77

prodotti. In quest'ottica, è stata in grado di rispondere alla loro esigenza di rivendicare il diritto alla salvaguardia del proprio patrimonio concernente la natura umana e la propria cultura.

2.2.3 Comitati, enti, associazioni

L'antropologia, si è affermata dal XVIII secolo dapprima in Francia con la fondazione: della **Société des Observateurs de l'Homme**, della **Société Ethnologique** nel 1839, della **Société d'Anthropologie de Paris** nel 1859.

Negli stessi anni, si è affermata in Inghilterra con la **Aborigines Protection Society** nel 1837 che inaugura il filone scientifico che verrà condiviso sia a Parigi che dalla **Ethnological Society of London** del 1843. Nel 1862 viene fondata la **Anthropological Society of London**, rivale della precedente fino al 1871, quando si fusero nella Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Negli Stati Uniti vennero fondate la **American Ethnological Society** nel 1842, l'**American Association for the Advancement of Science** e il **Center of the Study of Man**⁵⁵.

L'antropologia museale è nata in America e, con essa, è stata fondata l'**American Anthropological Association**, il cui comitato, dal 1976, ha documentato gli sviluppi intellettuali avvenuti intorno a questo concetto all'interno della rivista "**Museum Anthropology**". L'associazione, che oggi rappresenta a più grande organizzazione accademica e professionale di antropologi del mondo, è organizzata in 40 sezioni ed è composta da esperti e professionisti nel settore provenienti da università, centri di ricerca, musei e ONG. Ha un ruolo importante sui vari fronti, infatti, si occupa della pubblicazione di riviste, del supporto a college e università e dell'organizzazione di conferenze.

⁵⁵ CLAUDE LÉVI- STRAUSS, *Antropologia*, (Treccani, 2021) p.55.

Nell'ultima decade del XX secolo, l'espressione è giunta anche in Italia portando alla fondazione, da parte di antropologi e professionisti del campo, dell'**Associazione Italiana per le scienze etno-antropologiche (AISEA)** e dell'**Associazione Nazionale Universitaria degli Antropologi Culturali (ANUAC)**. Le riflessioni sul museo e sulle sue pratiche sviluppate da queste associazioni, trovarono espressione nella **SIMBDEA** e sono stati documentati nella rivista "**Antropologia Museale**".

I musei che sostengono SIMBDEA sono circa 20, all'interno di un vasto numero di musei demoetnoantropologici che costituiscono la prima tipologia dei musei italiani per la loro diffusione.

Nel 2001 venne fondata la **Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici (AM-SIMBDEA)**.

AISEA e ANUAC, confluirono, nel 2017, nella **SIAC, Società Italiana di Antropologia Culturale** che svolge un ruolo di rilievo nell'ambito della ricerca scientifica e della formazione, costituendo il punto di riferimento per le attività di tutela e di studio e interagendo con autorità e strutture scientifiche.

A livello internazionale, all'interno dell'ICOM, sono stati definiti 32 Comitati che riuniscono esperti che collaborano per definire gli standard comuni dei musei.

Tra i vari comitati, per questa ricerca è utile segnalare che il Comitato che si occupa di musei e collezioni etnografiche, l'**ICOM ICME** (International Committee for Museum and Collections of Ethnography) che si dedica ai musei etnografici e alle collezioni di culture e società locali, nazionali e/o globali fondato nel 1946. Si occupa della tutela e della valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale custodito nei musei al fine di salvaguardare i diritti umani di tutti i popoli del mondo, delle loro culture, del-

le loro società. Le attività del comitato ruotano attorno all'idea che le identità siano dinamiche, fluide e multiple per cui risulta fondamentale l'azione collaborativa con diverse comunità che si occupano di patrimonio al fine di combattere i pregiudizi, attuare una evoluzione sia sul piano politico che sociale e far emergere le differenze come tratti distintivi dell'unicità di un popolo.

2.3 Cenni Storici

IL MUSEO ETNOGRAFICO / ANTROPOLOGICO

*«Il museo di antropologia, in definitiva, non è che il museo delle differenze culturali, il luogo dove conoscere l'altro e l'arcaico, per poi passare a riconoscere criticamente se stessi, la propria cultura, acquisendo quell'autocoscienza storiografica che è il messaggio ultimo del circuito museografico, oltre che l'irrinunciabile premessa ad ogni convivenza cosmopolitica e civile. Per questo i musei hanno bisogno di antropologi; per questo gli antropologi dovrebbero reclamare oggi una più massiccia presenza nei musei».*⁵⁶

⁵⁶ VITO LATTANZI, "Il museo etnografico nelle derive della modernità", in Annali di San Michele n°7, 1994, p.91

Il museo antropologico ed etnografico ha agito sempre su due fronti: **qui e ora**. Infatti, avendo come riferimento un punto specifico dello spazio⁵⁷, si possono raccontare culture appartenenti a luoghi lontani; avendo come riferimento un momento specifico del tempo, si possono raccontare culture appartenenti al passato.

I primi musei antropologici ed etnografici della storia si sono sviluppati attorno alla tematica spaziale, infatti, si sono diffusi negli anni '40 soprattutto in Africa, con lo scopo politico di giustificare il fenomeno della colonizzazione attraverso la messa in mostra e la presentazione, alla popolazione europea, delle culture dei popoli colonizzati.

“Si intendeva mettere in evidenza il carattere “barbaro” della religione africana per rafforzare il consenso francese alla colonizzazione, mentre la distanza culturale tra colonizzatore e colonizzato veniva ulteriormente ribadita nel presentare l’arte [...] come congelata in un modello fisso, la cui ripetitività risultasse rigidamente imposta da una tradizione che impediva ogni evoluzione stilistica e iconografica”⁵⁸.

Le culture non europee erano ridotte a semplici “oggetti da museo”, inizialmente attraverso le esposizioni nelle terre d’origine e, in seguito, arricchendo le collezioni dei musei europei.

Queste considerazioni, riguardo al rapporto tra strati sociali diversi o alla contrapposizione tra una cultura egemonica e una subalterna, hanno portato alla definizione di “cultura” come *“Quel complesso che comprende conoscenze, credenze, arte, morale, diritto, costumi, e ogni altra capacità e consuetudine acquisite dall’uomo quale membro di una società”* secondo quanto espresso, nel 1871, da Edward B. Tylor⁵⁹ nella sua opera, *Primitive Cul-*

⁵⁷ Spesso si è scivolati in un “eurocentrismo classificatorio” attraverso cui il resto del mondo è parso “non ancora civilizzato” nel senso di abbastanza evoluto.

⁵⁸ ALESSANDRA ANTINORI CARDELLI, “Musei in casa d’altri”, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p. 12

⁵⁹ MARIO GANDOLFO GIACOMARARA, *Una sociologia della cultura materiale* (Sellerio Editore Palermo, 2004), p.13.

ture, e che ha contribuito alla crescita del pensiero antropologico⁶⁰.

Con il tempo, il ruolo di queste società è cambiato a seguito di una forte rivendicazione dei propri diritti che ha permesso loro di assumere un atteggiamento attivo all'interno processo di raccolta degli oggetti della propria storia e della propria cultura. Se, inizialmente, si è trattato di ridurre l'antropologia a semplice atto di interpretazione delle cose degli "altri", in seguito, attraverso il dialogo con i protagonisti di quelle storie, si è giunti ad una autentica conoscenza⁶¹. L'America ha prodotto la prima definizione di "Museum Anthropology" nel **1976** a seguito di un influsso nato nel 1970 dai popoli nativi che si sono battuti per ottenere il riconoscimento dei loro diritti di salvaguardia della propria identità culturale.

Ad un certo punto, come risultato della globalizzazione⁶², l'Europa, e con essa l'Italia, ha sostituito il dialogo con le altre culture (la distanza spaziale) con un dialogo con il proprio passato (la distanza temporale) per cui si è assistito alla diffusione dei musei etnografici. Per adottare questo nuovo punto di vista è stato necessario abbandonare l'idea che l'Europa fosse l'unico termine di paragone e comprendere che esiste un largo numero di storie degne di essere raccontate. Ciò ha portato a riconoscere, all'interno dello stesso territorio nazionale, varie storie locali.

«Ma per trovare documenti e tracce non scarse di civiltà ben diverse da quella in cui viviamo noi europei civili, e interessanti e degne di studio quanto quelle dei selvaggi, non occorre davvero andare molto lungi. Anche vicino a noi, nello stesso ambito geo-

⁶⁰ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologia* (Treccani, 2021) p.40 e p.53.

⁶¹ CARLO NOBILI, "La rappresentazione antropologica museale e i nuovi soggetti storici", in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p. 137-140.

⁶² MASSIMO CANEVACCI, "La comunicazione museale e il soggetto etnografico", in *Annali di San Michele* n°7, 1994, pp. 31-39.

grafico in cui si sono svolte e fioriscono le nostre attuali civiltà, sopravvive pur oggi un popolo, che in alcune delle sue manifestazioni si dimostra ancora molto simile ai barbari e ai selvaggi: ... un popolo la cui fede più salda (nonostante l'apparenza dei riti esterni) è tuttora il primitivo animismo⁶³, le cui concezioni intellettuali non sorpassano quelli dell'umanità infantile»⁶⁴.

Adottando questo punto di vista, l'antropologia ha riconosciuto il valore della memoria delle tradizioni che ha iniziato ad occupare i musei.

La storia del museo antropologico è certamente la storia dell'evoluzione del concetto di museo ma è anche la storia di uomini che hanno investito i propri interessi per rendere possibile tutto questo.

“Più nel corso del novecento il museo etnografico guadagna una sua configurazione autonoma, e il suo ruolo e le sue funzioni specifiche si trasformano, tanto più cresce e si articola al suo interno una certa ambivalenza istituzionale: laboratorio di ricerca e scuola di etnologia da un lato, ripostiglio della memoria e vetrina dell'esotico o dell'arcaico dall'altro”⁶⁵

2.3.1 Il caso italiano

In Italia, questa espressione è giunta negli anni Novanta del secolo scorso dando vita ad un dibattito intorno al museo e alle sue pratiche. Ma, prima dell'adozione della definizione in Italia, un interesse verso l'uomo e soprattutto verso le classi subalterne era già stato espresso agli **inizi dell'Ottocento** quando, Giovanni Scopoli, direttore generale della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia aveva aperto la prima inchiesta etnografica sui costumi, sulle tradizioni, sulle pratiche di lavoro, sui dialetti e sulle dimore

⁶³ Vocabolario online. Voce: “Animismo” in Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/>

“In antropologia culturale, concezione della realtà, tipica delle religioni dei popoli primitivi, che attribuisce un'anima alle cose del mondo esterno. Il termine è anche adoperato come sinon., più com., di animatismo, e riferito per estens. a qualsiasi atteggiamento che attribuisce anima e sensibilità alle cose esterne.”

⁶⁴ Lamberto Loria, Aldobrandino Mochi, *Sulla raccolta di materiali per l'Etnografia Italiana*, Milano, 1906, pp. 7-8. In nota in MASSIMO TOZZI FONTANA, *I musei della cultura materiale* (Roma: La nuova Italia scientifica, 1984)

⁶⁵ VITO LATTANZI, “Il museo etnografico nelle derive della modernità”, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p.86.

rurali italiane, che però non ebbe risvolti.

Dopo il 1861, davanti ad un'Italia che aveva cucito tra loro pezzi eterogenei appartenenti ad un unico territorio, si percepì la necessità di conoscere usi e tradizioni caratterizzanti di ogni comunità. In questa sete di conoscenza è racchiusa la causa, come sostiene Massimo Tozzi Fontana all'interno del suo volume, delle varie inchieste che sono state svolte negli anni successivi dal Parlamento su vari campi di interesse: quello agricolo (1869) e quello industriale (1870). A seguito delle inchieste, il Parlamento ebbe chiara, soprattutto, la situazione economica della Nazione ponendo in secondo piano le risposte alle questioni propriamente etnografiche.

Nonostante ciò, vennero proposte le prime esperienze istituzionali museografiche organizzate sulla base di criteri scientifici, in questo campo:

- **1869**, a **Firenze** il Senatore Paolo Mantegazza, guidato dal suo interesse per le scienze e la natura, fonda il **Primo museo nazionale di antropologia ed etnologia**. Come uno dei primi seguaci del darwinismo italiano, fu chiamato a dirigere la prima cattedra di antropologia ed etnologia istituita in Europa.

- **1870**, Paolo Gaddi fondò, dopo anni di ricerca, il **Museo Etnografico-Antropologico di Modena**.

- **1881**, Luigi Pigorini, direttore del Regio Museo Etnografico situato nella sede del Collegio Romano, avvertì la necessità di raccogliere e conservare i beni etnografici italiani in una apposita sede. In quell'anno inviò al Ministero della Pubblica Istruzione una relazione in cui richiedeva spazi per allestire una nuova sezione:

«La nuova classe dovrebbe comprendere ciò che hanno tuttora di speciale le nostre popolazioni nelle industrie, negli utensili ed or-

*namenti e molte foggie degli abiti, imitando così ciò che si fece in alcune capitali europee per le nazioni rispettive. Noi ricerchiamo ora con ogni cura quanto fabbricano e usano famiglie selvagge o barbare delle più lontane contrade, e lasciamo che in casa nostra scemi ogni giorno di più quanto i contadini, segnatamente delle province montuose, mantengono da epoca immemorabile, e spesso del più alto valore per le ricerche dell'etnografo e dello stesso archeologo. Già questa parte molto si è perduto, pel diffondersi di comuni usanze, pur tuttavia, se ci porremo tosto all'opera avremo ancora quanto basti per **comporre una delle più varie e importanti collezioni**. Ne mostrai ripetutamente l'utilità al Ministero della Pubblica Istruzione, senza chiedere però fondi speciali. Mi basta avere lo spazio ove collocare il materiale che verrei raccogliendo, e confido nell'assistenza di V.E. per riuscire nell'intento. Affinché le collezioni di questo museo servano tanto allo specialista quanto ad ogni altro visitatore, innanzitutto si richiede che in ciascun gruppo appositi cartelli dicano l'età, la provenienza e, fin dove sia possibile, l'uso dei singoli oggetti.»⁶⁶*

La sua richiesta non venne accolta. Nel 1905 Giacomo Boni ottenne lo stesso risultato quando tentò di rinnovarla al Ministero della Pubblica Istruzione che vanificò il primo importante tentativo di istituire un importante museo.

- **1891**, si svolse la **Mostra etnografica Siciliana** con l'esposizione di Giuseppe Pitrè, medico palermitano, il cui lavoro ebbe un'eco importante perché egli propose di elevare **lo studio delle tradizioni popolari a disciplina scientifica** superando la divisione tra la cultura materiale e quella immateriale. I suoi studi e le sue raccolte si concretizzarono nell'esposizione del 1891 che poi diventerà

⁶⁶ Le richieste di Luigi Pigorini al Ministero della Pubblica Istruzione con riferimento al Museo nazionale preistorico ed etnografico di Roma scritte dopo il 1880.

MASSIMO TOZZI FONTANA, *I musei della cultura materiale* (Roma: La nuova Italia scientifica, 1984), pp. 20-21.

il Museo Pitrè.

- **1906**, fu inaugurato a Firenze il **primo museo di relativo alla cultura popolare italiana** voluto da due studiosi legati alla scuola del Senatore Mantegazza: Lamberto Loria e Aldobrandino Mochi che puntarono ad una nuova visione del museo: spazio dinamico di interazioni e relazioni che abbatte i limiti temporali, spaziali e culturali.

L'opera fu iniziata da Lamberto Loria quando comprese che era necessario documentare la cultura popolare e agropastorale italiana e non solo quella esotica, promuovendo **lo studio del folklore**, che avrebbe potuto contribuire a far conoscere gli Italiani agli Italiani, rafforzando pensiero e sentimento nazionali. Inizialmente la collezione consisteva in 2000 oggetti che non risultarono sufficienti a documentare i vari aspetti della vita popolare italiana per cui non riscosse il successo sperato.

- **1911**, con l'**Esposizione Universale di Roma** venne promossa la nuova idea di museo voluta da Loria ed egli stesso si impegnò nell'allestimento della sezione "*Esposizione etnografica e mostre regionali*". La collezione si arricchì grazie ai fondi stanziati per questo evento tanto da arrivare a comprendere 30000 oggetti etnografici. In questa occasione, Loria ottenne il sostegno da parte del Ministro della Pubblica Istruzione nonché vicepresidente del Comitato per l'Esposizione, Ferdinando Martini che gli propose di fondare il **Museo Nazionale di Etnografia Italiana** sotto la tutela dello Stato, la cui istituzione fu interrotta dagli eventi bellici degli anni successivi. Solo con il Regio Decreto del 1923 n.2111 venne istituito ufficialmente il Museo anche se la sede non era stata ancora definita.

Il 1911 fu anche l'anno del **Primo Congresso della Società di Etnografia italiana** nel quale si dedicò molto spazio all'ordinamen-

to del nuovo museo, attraverso l'uso della scheda, della fotografia e del fonografo; e alla riflessione sulla ricerca etnografica per cui Loria notò che gli studiosi non erano stati in grado di osservare il Patrimonio in tutte le sue forme, materiali e non, e che non era stata ancora attuata una fusione tra la moltitudine di discipline scientifiche che questo tema toccava. Nonostante avesse fornito ai suoi collaboratori le istruzioni per la documentazione e strumenti di lavoro adeguati questi *“spesso non avevano un'adeguata **sensibilità scientifica** e nemmeno una formazione di tipo antropologico. Soprattutto era dominante l'atteggiamento di considerare la realtà da documentare come un oggetto da studiare e osservare e non come un **soggetto sociale con cui entrare in relazione**. Loria riuscì, comunque, anche se i presupposti considerati oggi sono discutibili, a creare intorno al suo progetto un clima di entusiasmo. Questo perché Loria riteneva che la realizzazione del progetto museale fosse l'asse portante per la ripresa degli studi etnoantropologici in Italia e soprattutto della fondazione della scienza dell'etnografia italiana come disciplina rigorosa e legittimata.”*⁶⁷

- Negli **anni Trenta**, si puntarono, ancora una volta, i riflettori sui temi dell'**etnografia**, del **folklore**⁶⁸ e del **mondo rurale** che, già secondo il volere di Loria, avrebbero dovuto contestualizzare gli oggetti. Nel clima di quegli anni, per la sfera politica, il **ritorno alle tradizioni** pareva necessario per ripristinare l'ordine in seguito al caos e permettere agli italiani di riconoscersi e di affermare, con orgoglio, la propria cultura. Dal 1936 si susseguirono una serie di **mostre etnografiche** in tutta la penisola a livello provinciale.⁶⁹ Già in queste prime esposizioni emerge il concetto della contestualizzazione dei beni (che ancora oggi caratterizza questi musei) per cui, ad esempio, i costumi venivano indossati, men-

⁶⁷ ALFREDO LOMBARDOZZI, *“Museologia della ricerca e progetto museale in Lamberto Loria”*, in *Annali di San Michele* n°7, 1994, p.110.

⁶⁸ *“Aldobrandino Mochi sosteneva che l'antropologia era la scienza che studiava le differenze somatiche e genetiche, mentre l'etnografia era quella che studiava le differenze sociali e culturali. Mochi, egli stesso antropologo fisico appartenente alla scuola di Mantegazza, negava la corrispondenza diretta tra gli aspetti somatici e quelli culturali e la sovrapposizione tra razza e cultura. [...] L'altra distinzione importante era quella tra etnografia e folklore. Secondo le idee di Loria e della maggioranza del congresso, il folklore o demopsicologia (nella denominazione del Pitrè) non comprendeva tutta l'etnografia italiana. Il folklore anzi era una parte dell'etnografia, anche di quella esotica, e in particolare la parte riguardante le credenze, le tradizioni orali e così via. [...] Lo sviluppo successivo degli studi etnoantropologici, come sappiamo, propenderà per una maggiore integrazione dei due aspetti, superando l'impostazione fortemente oggettivistica e positivista del Loria e, allo stesso tempo, distanziandosi dall'approccio romantico letterario al folklore, che aveva caratterizzato gli studi tardo ottocenteschi in materia.”* Riferimento al Primo congresso di Etnografia italiana tenutosi a Roma

nell'ottobre 1911.

Ibid., p.112.

⁶⁹ Le esposizioni vennero organizzate: nel 1936 a Siracusa, Aosta e Catania; seguirono altre nel 1937 a Cosenza, Cagliari, Cassino, L'Aquila, Verona, Chieti, Belluno, Ravenna, Imperia e Trieste; e nel 1938 a Fiume, Pola, Zara, Bari, Lecce e Foggia. Nel 1940 seguirono la mostra di Pola e quella di Venezia sul tema della religiosità popolare.

tre gli oggetti e le suppellettili venivano presentati in ambienti e situazioni ricostruite. La **rinuncia alla dimensione nazionale** delle esposizioni fu appositamente studiata dal regime che vedeva, nella scala regionale e provinciale, la possibilità di rendere più efficace la propaganda sui temi che intendeva sostenere come: l'accentramento del potere, la superiorità sulle zone contese e l'affermazione dei propri valori, soprattutto in vista del nuovo conflitto. Ancora una volta, l'istituzione del Museo di etnografia italiana subì una fase di interruzione del progetto.

- Nel **dopoguerra** l'interesse attorno al tema dell'antropologia crebbe nuovamente infatti nel 1946 la Commissione Internazionale di Arti Popolari si riunì a Parigi e vennero organizzate nuove esposizioni etnografiche che, anche se in maniera diversa, erano legate alla sfera politica. Un passo importante verso l'istituzione del museo è stato fatto dall'**Esposizione internazionale dell'Agricoltura** che si tenne all'EUR nel 1953 dove, accanto all'agricoltura venne celebrato il folklore italiano e la vita delle classi agricole. Il museo fu inaugurato nel 1956.

- **2007**, l'ambizione di Loria si è tradotta nell'**Istituto Centrale per la demoeetnoantropologia** che oggi è conosciuto con il nome Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale.

2.3.1.1 Esempi di musei antropologici in Italia

Tutto ciò ha portato, tra gli anni '50 e '60 del Novecento, ad una **nuova sensibilità del museo** che fa della "cultura" l'elemento portante attorno a cui ruota tutto il patrimonio. Si è anche assistito ad una rapida diffusione di musei, raccolte e centri di documentazione relativi alla vita e al lavoro degli uomini e alle realtà locali che affermano la **diversità delle identità culturali**. In questo clima, sono nati importanti musei nazionali di etnografia che con-

servano le testimonianze di un mondo in rapida trasformazione. I dei Musei Nazionali di Roma e Firenze raccontano di altre culture al pubblico italiano in un clima in cui gli effetti del nostro passato coloniale sono stati neutralizzati.⁷⁰

Queste istituzioni si sono identificate con i musei della cultura materiale, inizialmente contadina, in seguito hanno esteso il loro campo di interesse ad altri fattori dell'attività umana.

1. Il **museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari**: è un museo statale ed è stato fondato il 20 aprile 1956 a Roma quando, il progetto di Loria si concretizzò in uno spazio che potesse ospitare tutte le collezioni.

Il percorso museale è articolato in 3 grandi aree tematiche:

- La terra e le risorse
- Vivere e abitare
- Riti feste e cerimonie

2. Il **Museo etnografico preistorico Luigi Pigorini** di Roma, fondato nel 1875 e aperto nel 1876 nel palazzo del Collegio Romano. Secondo le intenzioni del fondatore, la nuova istituzione nasceva per raccogliere in un museo la documentazione delle differenti culture e per dare un'impostazione scientifica unitaria agli studi e alle ricerche italiane in questo campo. Tra il 1975 e il 1977 il Museo venne trasferito nel Palazzo delle Scienze all'Eur.

Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari e il museo preistorico Etnografico Luigi Pigorini sono due sezioni del **Museo delle Civiltà**, l'istituto dotato di autonomia speciale del Ministero della Cultura fondato nel 2016 con sede presso il quartiere

⁷⁰ ENRICO CASTELLI, "Museo etnografico e azione culturale", in *Annali di San Michele* n°7, 1994, pp. 41-50.

dell'EUR.

La nascita del Museo delle Civiltà si inserisce nella visione di **grandi musei internazionali incentrati sull'uomo e le sue culture**, per la valorizzazione di patrimoni e testimonianze delle diverse **identità e memorie**.

3. Un altro importante esempio è Il **MET: Museo Etnografico degli Usi e Costumi della Gente di Romagna** inaugurato nel 1981, nasce dall'appassionato lavoro di raccolta promosso ed attivato, dalla fine degli anni '60, da un gruppo di volontari organizzato in un "Comitato Etnografico" guidato dal museologo Giuseppe Sebesta, con lo scopo di gettare le basi scientifiche per la costituzione di un museo. Dal 1996 è una Istituzione pubblica dotata di autonomia culturale e gestionale e fa parte dei musei che sostengono Simbdea.

Attraverso queste istituzioni si è concretizzato il rapporto tra museo e ricerca scientifica. In particolare, il museo etnografico si distingue dagli altri perché non documenta solo l'oggetto in sé ma anche il contesto in cui si colloca ogni suo ambito quindi, *"L'antropologia ha da tempo messo l'accento sulle sovrastrutture dimostrando che non era possibile considerarle soltanto come fantasma sussidiario della cultura materiale"*⁷¹

Il beni che questi musei tutelano, vengono identificati con l'acronimo **D.E.A.** che riunisce tre discipline: *"la demologia, che indica lo studio delle tradizioni popolari e del folklore, l'etnologia, che si dedica allo studio delle società extraeuropee, e infine l'antropologia, disciplina più recente che nella interpretazione italiana ha significato sia l'analisi delle invarianze che lo studio delle società"*

⁷¹ RICHARD BUCAILLE, JEAN- MARIE PESEZ, voce: "Cultura Materiale" in Enciclopedia Einaudi, vol. IV, Torino, 1978, p.295

*complesse*⁷²

Si tratta di beni *“legati alle culture locali ed alla vita della gente comune, e che costituiscono espressione delle tradizioni oggetto di studio degli antropologi”*⁷³, quindi, di un vasto e disomogeneo gruppo di **beni che trasudano identità**: *“dai dialetti alla gastronomia, dall’artigianato agli stili di vita familiare, dagli oggetti di vita quotidiana alle pratiche simboliche, fino a giungere alle musiche, le danze, i giochi, le mitologie, i riti, le abitudini e le credenze popolari”*⁷⁴; e che sono sia di natura **materiale** che **immateriale**.

Riguardo a questi beni, sulla base di tutte le premesse che sono state fatte riguardo alle testimonianze immateriali, si può ritenere che l’immaterialità abbia trovato nella materialità degli oggetti comuni, la giustificazione al legittimo vincolo di tutela.

In riferimento al caso studio, la tessitura è passata dall’essere un’attività casalinga ad una industriale portando con sé la nascita di molte industrie dentro le quali sarebbe bello conservare, quando possibile, tutto l’apparato di macchinari, utensili e saperi che ne hanno garantito il funzionamento ricomponendo il quadro di riferimento culturale.

⁷² ALESSANDRO CROSETTI, DIEGO VAIANO, Beni culturali e paesaggistici, Giappichelli Editore, Torino, 2018, p. 36.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.



Museo etnografico degli Usi e Costumi della Gente di Romagna
Fonte:
<http://www.simbdea.it/>

PARTE II

SULL'ARTE TESSILE COME ESEMPIO DI CULTURA MATERIALE

1. CENNI DI ARTE TESSILE

L'arte tessile rientra nel vasto patrimonio della cultura materiale perché risponde ai criteri espressi nella definizione analizzata nella Parte I. Si tratta sia di un elemento caratterizzante della collettività, perché condiviso e costante, che di un complesso culturale che offre la possibilità di essere studiato sulla base di oggetti materiali. Attraverso questi oggetti è possibile accedere al background di riferimento che li ha prodotti.

Lo studio di alcune nozioni teoriche della vastissima cultura legata al tessile è stato indispensabile per approcciare al caso studio in esame. Questa conoscenza è confluita nei **glossari** che vengono presentati di seguito e che sono così strutturati:

- il primo riguarda le nozioni e i termini inerenti alla **materia**, quindi ai concetti di fibra, filato e tessuto
- il secondo riguarda i **macchinari**, quindi i mezzi di lavorazione della materia, i telai, i macchinari e gli strumenti impiegati per la realizzazione di un'opera tessile
- il terzo riguarda uno specifico campo di applicazione, l'arte tessile legata all'ambito religioso quindi, ciò che concerne i **Paramenti Sacri**

1.1 Glossario Fibre, Filati, Tessuti

FIBRA

ACETATO: fibra artificiale di origine vegetale ottenuta dalla cellulosa trattata con sostanze chimiche. Ha un aspetto simile alla seta, è leggero, non si stropicchia e si asciuga in fretta ma risulta poco igienico perché assorbe poco quindi è usato in mischia con altre fibre.

ACRILICA: fibra tessile sintetica ottenuta dall'impiego di solventi brevettati nel 1943 in Germania. Unità alla lana evita l'infeltrimento del tessuto. È morbida ed elastica.

ALLERGENICITA': proprietà che riguarda la reazione del corpo umano al contatto con una fibra. Effetti indesiderati sono più frequenti con le fibre artificiali che con quelle naturali.

ALPACA: fibra ottenuta da questo camelide, simile al lama, che viene allevato in greggi sugli altipiani delle Ande. La tosatura avviene ogni due anni. Presenta un vello ordinario, ruvido e lungo, e sottopelo fine, morbido e lanoso che somiglia al mohair (angora) per l'aspetto serico. Lunghezza pelo: 5-20 cm. Finezza 25 micron. Gamma di 7 colori, il più diffuso è il rossiccio.

ANGORA: fibra naturale ottenuta dal pelo che ricopre questo animale allevato in vari Paesi e soprattutto in Cina. Il pelo è ottenuto pettinando l'animale o per tosatura con le forbici. Si tratta di pelo bianco e serico, piuttosto scivoloso che rende difficili le operazioni di filatura e tessitura, tende a fuoriuscire dalla morbida torsione dei filati producendo pilling. Finezza 10-30 micron, prodotti soffici, morbidissimi e ricercati. La fibra ricavata da questo animale è chiamata mohair ed ha caratteristiche simili alla seta.

BACO DA SETA: o *Bombix Mori*, è un insetto che occupa il primo

anello della catena della produzione della seta nutrendosi di foglie di gelso e trasformando la cellulosa in proteina. È originario dell'Asia Centrale ma è allevato in tutti i paesi in cui viene coltivato il gelso. Il baco, grazie ad un organo detto seritiero, riesce a produrre bave formate da due proteine: la fibroina (75-77%) che risulta fibrosa ed è indispensabile per ottenere il filato; e la sericina (22-23%) che è gommosa e funge da collante per la fibroina. Le bave possono raggiungere fino ad 1km di lunghezza ed è l'unica fibra naturale continua presente in natura. Queste bave vengono emesse per proteggere l'insetto e creare le condizioni adatte alla sua metamorfosi in farfalla, infatti, si tratta di un materiale che risulta robusto, traspirante e termoisolante. Negli allevamenti in cui si intende produrre seta, la metamorfosi è evitata con il processo della stufatura.

BRUCIATURA: detta anche gasatura, processo che consiste nell'estrazione della punta delle fibre di lana del filato di trama per ottenere l'effetto pelo e conferire volume e morbidezza

CACHEMIRE: fibra ottenuta dalla capra omonima, originaria del Tibet. È la più costosa che esista in commercio dopo la vigogna. Spesso, per diminuire il prezzo, viene unita con la seta ottenendo comunque un prodotto con caratteristiche notevoli. Ha un valore di finezza pari a 13-15 micron che, unito al fatto che per ottenere il pelo occorre pettinare l'animale, la rende un prodotto di lusso. È allevata nelle zone del Tibet, Cina, Iran. Ogni animale produce dai 400 g-1 kg di vello lungo e ruvido ma il sottopelo, 2-4 cm, che cresce in inverno per proteggere l'animale dal freddo, è soffice e lanuginoso. Il colore va dal bianco al bruno.

CAMMELLO E DROMEDARIO: fibre ottenute dal vello di questi animali, che vengono utilizzati nel lavoro e nel trasporto di materiale durante lunghi viaggi in Africa e in Asia. Possiedono un manto setoloso, folto e lungo, e un sottopelo fine, morbido e soffice. In primavera perdono il pelo che viene raccolto e accantonato. Il colore è fulvo chiaro con peli anche grigi e bianchi. I peli lunghi, 4-12 cm hanno una finezza di 17-23 micron e permettono di ottenere tessuti molto caldi e leggeri (mantelle, cappotti).

CANAPA: fibra naturale di origine vegetale originaria dell'Asia Centrale e della Cina. Si ricava dal libro del fusto della pianta omonima. È simile al lino, tende facilmente a sgualcirsi perché poco elastica.

CARBONISSAGGIO: processo di rifinitura che si effettua al fine di eliminare le impurità di origine vegetale sia dal fiocco che dai tessuti di lana per ottenere la lana rigenerata. Il trattamento consiste nell'immergere le fibre in bagni di acido diluito ad una temperatura massima di 100-110°C

CARDATURA: detta anche garzatura o felpatura, è un processo di lavorazione che in passato veniva effettuato con l'uso di card, oggi viene effettuata con una macchina tessile, la cardatrice. Lo scopo è quello di: eliminare le impurità, scartare le fibre troppo corte e separarle tra loro. Nel caso della lana, si ottiene quella cardata le cui fibre sono state districate grazie all'impiego di punte metalliche. La cardatura non prevede che le fibre debbano essere orientate ma soltanto districate. Il risultato è un aspetto peloso.

CASCAME: residuo che si forma durante la lavorazione di alcune fibre.

CASHGORA: Fibra naturale, pregiata e fine ottenuta dall'incrocio del maschio della capra mohair (angora) con la femmina della capra cachemire. Da questa unione si ottiene una fibra lunga e morbida.

CASHWOOL: fibra naturale ottenuta dall'unione di lana e cachemire.

COIBENZA: proprietà che indica l'attitudine a trattenere calore

COTONE: fibra naturale di origine vegetale che viene colta dal seme della pianta *Gossypium*. Si tratta della fibra maggiormente utilizzata anche perché risulta altamente igienica per la capacità di assorbire sudore e lasciare respirare la pelle. Questa fibra, lunga mediamente 3 cm, perciò detta discontinua, ricopre i semi che sono racchiusi in una capsula che, al momento della maturazione si schiude permettendo la raccolta. Come le altre fibre di origine vegetale, presenta una componente di cellulosa pari al 90%, il resto è costituito da acqua, grassi, proteine e sostanze incrostanti. In base alla lunghezza delle fibre, varia il costo del cotone. Si dice che ha mano neutra perché, comprimendo il tessuto, si percepisce il calore della propria mano, quindi, ha scarso potere termoisolante. A causa della scarsa elasticità si presenta presto stropicciato a seguito di una compressione.

COTONE MERCERIZZATO: cotone caratterizzato da minore elasticità, maggiori lucentezza, resistenza e stabilità a seguito di un trattamento a freddo in una soluzione di soda caustica o ammoniacca.

CRETATURA: o testurizzazione, trattamento praticato sulle fibre sintetiche per renderle più simili a quelle naturali. Le fibre vengono arricciate.

CUPRO: fibra artificiale che si ricava dal cotone.

ELASTAN: fibra sintetica ormai conosciuta con il suo marchio, Lycra. Brevettata dalla ditta americana Du Pont nel 1962.

ELASTICITA': Proprietà che indica l'attitudine di una fibra a ritornare nelle sue dimensioni primitive a seguito di un processo di deformazione.

ESTENSIBILITA': proprietà che indica la capacità di allungamento di una fibra sotto l'azione di una forza.

FIBRA TESSILE: la materia prima che viene ritorta per ottenere il filato da cui nascono i tessuti. La lunghezza di una fibra risulta molto maggiore rispetto alla dimensione trasversale. La disposizione degli atomi all'interno della molecola influenzano finezza e flessibilità. Le fibre tessili sono state classificate, ai sensi del D. Lgs. 22 Maggio 1999, n°194 sulle denominazioni del settore tessile (ex legge 883/73), in due macro-gruppi: le fibre tessili naturali e le fibre tessili tecnologiche.

FIBRA TESSILE NATURALE: la specifica "naturale" indica un dei due macro-gruppi in cui sono state classificate le fibre tessili. Queste possono avere origine differente: animale, minerale o vegetale. Sono caratterizzate dalla presenza di sostanze proteiche che, durante la combustione, emanano un odore particolare. Risultano termoisolanti, perciò, hanno l'attitudine a conservare il caldo corporeo. Sono difficili da mantenere. Sono caratterizzate da alta tenacità e buona elasticità.

FIBRA TESSILE NATURALE ANIMALE: si tratta di fibra tessile naturale la cui origine è legata ad un bulbo pilifero (lana / pelo di alpaca, lama, cammello, cashmere, mohair, angora, vigogna, jack, guanaco, castoro, lontra / crine o pelo: pelo bovino, pelo di capra, crine di cavallo) o ad insetti serigeni o insetti che presentano la ghiandola sericigena che secerne e accumula la materia sericea (seta, seta selvatica)

FIBRA TESSILE NATURALE MINERALE: si tratta di fibra tessile naturale la cui origine è legata a vetro, ceramica, carbonio, metalli (oro, argento, rame, acciaio). In passato le fibre avevano origine anche dall'amianto che in seguito non è stato più impiegato perché cancerogeno.

FIBRA TESSILE NATURALE VEGETALE: si tratta di fibra tessile naturale la cui origine è legata ad un seme (cotone), al libro (lino, canapa, juta, kenaf, ramié, ginestra, sunn, henequen, magney), ad una foglia (abaca, sisal, alfa) o ad un frutto (cocco, kapoc). Quando sono esposte alla fiamma, bruciano rapidamente e l'odore sprigionato è simile a quello della carta per la presenza di cellulosa. Si tratta di fibre igieniche perché assorbono bene il sudore e lasciano respirare la pelle. Sono facili da mantenere e sono poco elastiche quindi si stropicciano rapidamente.

FIBRA TESSILE TECNOLOGICA: la specifica "tecnologica" indica uno dei due macro-gruppi in cui sono state classificate le fibre tessili. Queste si distinguono in: artificiali e sintetiche.

FIBRA TESSILE TECNOLOGICA ARTIFICIALE: si tratta di una fibra tessile tecnologica ottenuta da un preparato di prodotti più

o meno presenti in natura come cellulosa (acetato, triacetato, cupro, modal, viscosa, lyocell), pasta di legno, alghe, proteine del latte o del mais. I prodotti vengono estrusi tramite filiere per ottenere i filamenti o le bave. Sono state denominate rayon per la loro lucentezza. Possiedono mano fresca, assorbono abbastanza il sudore e lasciano sufficientemente respirare. La finezza è un aspetto importante, infatti, le più costose sono le microfibre. La prima fibra artificiale imitava la seta ed è stata brevettata nel 1884 dal francese Hilaire de Chardonnet.

FIBRA TESSILE TECNOLOGICA SINTETICA: si tratta di una fibra tessile tecnologica ottenuta dall'unione di elementi chimici semplici (carbonio, idrogeno, ossigeno), da cui si ha la formazione di molecole semplici: i monomeri, che, concatenandosi tra loro, formano molecole più complesse, i polimeri. Le fibre sintetiche più utilizzate sono: acrilica, poliammide, poliestere, polietilene, polipropilene, elastan. Si ottengono per estrusione.

FINEZZA: proprietà che indica il diametro delle fibre (in micron) e, di conseguenza, quanto filato si ottiene da una determinata quantità di fibra ossia il suo grado di filabilità. Il sistema di misura più usato è quello del numero di matasse. Più matasse si ottengono, più il filato è pregiato, le lane merino sono le più pregiate perché sono le più fini.

FOLLATURA: operazione nella quale si pratica l'infeltrimento della lana per ottenere maggiore stabilità, ossia minore elasticità. La follatura era molto praticata nella città di Follina infatti, il suo nome deriva da questa attività.

GUANACO: fibra ottenuta dal vello di questo camelide che vive in Patagonia allo stato brado. Non sopporta la tosatura e per ottenere il pelo occorre ucciderlo. Usato principalmente in pellicceria poiché il suo pelo somiglia molto a quello della volpe rossa. 2-8 cm di lunghezza, 28 micron finezza.

IGROSCOPICITA': proprietà fisica di una fibra che indica l'attitudine o meno ad assorbire umidità dall'ambiente che viene misurata in percentuale. La lana è tra le fibre più igroscopiche.

INFELTRIMENTO: danneggiamento causato alla fibra di lana per una scorretta manutenzione o per un processo praticato volutamente per ottenere le lane cotte o feltri. L'attitudine all'infeltrimento è legata alla presenza una cuticola esterna rivestita di squame. Queste ultime sono orientate verso la punta, per impedire l'accumulo di terriccio ed altre sostanze nel vello dell'animale, pur favorendo l'ingresso dell'aria che permette alla fibra di fungere da isolante termico e acustico. Quando avviene la compenetrazione tra le squame, si ha l'infeltrimento.

JUTA: fibra tessile di origine naturale ricavata dal libro di alcune piante orientali. Prima di ricavare la fibra è necessario lasciare macerare gli steli. Il tessuto è piuttosto grossolano e ruvido.

LAMA: fibra ottenuta da questo camelide che vive nelle Ande, in Perù e in Argentina. Usato come animale da soma e per la produzione di carne e lana. Pelo non molto pregiato ma sottopelo lucido e morbido. Colore dominante è il marroncino.

LANA: fibra naturale di origine animale ottenuta da bulbo piliifero. Viene tratta dal vello della pecora a seguito della tosatura. I

paesi con più alto numero di ovini sono: l'Australia, l'ex Unione sovietica, la Nuova Zelanda, l'Argentina, ma non tutti esportano. L'Italia risulta una potenza industriale per la trasformazione della lana in tessuto ed è anche il maggior esportatore di tessuti di lana del mondo.

I prodotti di "pura lana vergine" vengono classificati commercialmente con il marchio Woolmark, un simbolo nato nel 1964 a garanzia del 100% di lana di nuova tosa, mai usata e non rigenerata e che rispettano i requisiti previsti da The Woolmark Company. Il marchio Woolmark Blend è un altro simbolo lanciato nel 1971 per indicare prodotti contenenti lana (almeno il 50%) e altre fibre. Da un punto di vista chimico è composta da due proteine: la cheratina 80%, altre sostanze proteiche 18%, la lanolina (grasso che conferisce il tipico colore giallognolo) 1,5% e dai sali minerali 0,5%. Gli aminoacidi che la compongono e che permettono alla lana di essere tinta in vari colori si dividono in: idrofili (capaci di assorbire acqua, umidità e sudore) e idrofobi (capaci di respingere acqua), acidi alcalini e altri a base di zolfo. La fibra risulta molto delicata da mantenere infatti si rischia di procurarne presto l'infeltrimento.

La leggerezza, il volume e l'elasticità (da cui dipende il grado di ingualcibilità) dipendono dalla crettatura o ondulazione che è data dalla forma del follicolo e dalla razza dell'animale. Le razze di animali da cui si può ricavare la lana sono: la razza merino, le incrociate, le indigene. Le caratteristiche della lana sono influenzate sia dalla razza che dall'età dell'animale e dalla zona del corpo da cui è tratta.

LINO: fibra vegetale ricavata dal libro del lino (*linum Usitatissimum*). Per "libro", in botanica, si intende il complesso di elementi

istologici presenti nel fusto, nei rami e nelle radici delle piante vascolari. Ogni filamento è lungo 60-100 cm ed è formato da fibre elementari. Risulta poco elastico e assume rapidamente le stropicciature. Prima della tintura è indispensabile il candeggio che modifica la permeabilità della superficie.

MANO: termine comune nell'industria della filatura e della tessitura utilizzato per indicare le sensazioni che si registrano al tatto comprimendo una fibra, un filato o un tessuto: la morbidezza, la voluminosità, la sofficià e il calore. Le sensazioni sono influenzate dai trattamenti effettuati e sono riconducibili a: mano sostenuta o mano lenta, mano piena, fine, ordinaria, compatta, secca, liscia, dolce, calda, fredda, ruvida ecc.

MANO LENTA: sensazione percepita comprimendo un filato che risulta morbido ed elastico.

MANO PIENA: sensazione percepita comprimendo un tessuto voluminoso

MANO SOSTENUTA: sensazione ottenuta comprimendo fibre o filati che risultano poco soffici, perciò il tessuto da loro ottenuto risulterà rigido.

MODAL: fibra artificiale ottenuta dalla cellulosa del legno di faggio, assume la caratteristica del cotone di alta resistenza al lavaggio.

MOHAIR: fibra ottenuta dalla capra allevata in Turchia nella zona di Ankara da cui prende il nome, negli Stati Uniti e in Sud Africa.

12-25 cm lunghezza pelo, 15-90 micron finezza, colore bianco lucente quasi argenteo, poco arricciato e molto resistente all'usura. Il capretto possiede pelo più pregiato. Tosata una volta all'anno o due. Pelo poco scaglioso che favorisce lucentezza e poco infeltrimento.

NYLON: fibra sintetica prodotta nel 1935 dal chimico americano Carothers. Si tratta di una fibra poliammidica prodotta in fiocco o in filo continuo. È utilizzata soprattutto per la produzione di calze e biancheria per cui ha fatto concorrenza alla seta.

PETTINATURA: processo di lavorazione durante il quale le fibre più lunghe vengono orientate in un unico senso e disposte parallelamente grazie all'impiego di pettini

RAZZA: caratteristica importante per la lana. Dalla razza merino viene ricavata una lana che risulta la migliore per il pelo corto. È la più impiegata nel settore dell'abbigliamento. Dall'incrocio tra la razza merino e altre razze locali deriva una lana grossolana e meno arricciata che viene impiegata per coperte e tappeti. Dalle razze locali deriva una lana lunga e grossolana, poco arricciata e più lucida usata per i materassi.

SANFORIZZAZIONE: trattamento che garantisce la stabilità delle dimensioni del cotone attraverso l'impiego di acqua e vapore in apposite macchine.

SETA: fibra naturale prodotta dalla secrezione di due ghiandole del lepidottero "Bombix mori" o baco da seta che, a differenza delle altre fibre, risulta continua (lunga anche 1 km). Il baco da

seta si nutre delle foglie di gelso e trasforma la cellulosa in proteina. La bava emessa, che risulta robusta, traspirante e termoisolante, serve a proteggere l'insetto e a permettere la trasformazione in farfalla. La maggior parte dei produttori sono la Cina, il Giappone e l'India mentre in Italia ci sono molti centri che trasformano la seta e la nobilitano. Il filato di seta si ottiene tramite un processo di unione di più bave o filamenti, presi da diversi bozzoli, denominato trattura.

Da un punto di vista chimico la bava serica è composta da due proteine: la fibroina, indispensabile per ottenere il filato, e la sericina, che funge da collante per tenere unite le due bavelle di fibroina e toglie loro lucentezza. La manutenzione della seta richiede lavaggio a secco. Risulta molto igienica perché assorbe bene il sudore mentre lascia respirare la pelle e allontana i cattivi odori.

SETA CARICATA: Seta caratterizzata da un diametro maggiore e da incrostazioni visibili al microscopio.

SETA COTTA: o sgommata. Seta caratterizzata da aspetto brillante e peso inferiore a seguito di un trattamento che ne ha sottratto la sericina, la proteina gommosa. La mano di questa seta è morbida.

SETA CRUDA: seta ancora ruvida e opaca, difficile da tingere.

SETA DA SCARTI: Seta ottenuta dagli scarti di lavorazione, detti cascami, o da bozzoli difettosi.

SETA TRATTA: o grezza. Seta ottenuta traendo il filato dal bozzolo. Ci si riferisce sia a quella caricata che a quella cotta. Da questa

seta si ottengono filati importanti come l'organzino. La mano di questa seta è ruvida e sostenuta.

TENACITA': proprietà che indica la resistenza a trazione, sino a rottura.

TORCITURA: processo di lavorazione della seta che intercorre tra la filatura del lungo filamento di *Bombyx mori* e la tessitura. Prevede l'intreccio dei filamenti che possono essere intrecciati poco o addirittura non intrecciati. Quelli ritorti di uso più comune sono l'organzino e il crespo.

TRATTURA DELLA SETA: è l'operazione con la quale si dipana il filo del bozzolo del baco da seta, dopo che è stato trovato il capo, si procede con la torcitura.

VISCOSA: fibra tecnologica artificiale prodotta dalla cellulosa e presentata per la prima volta a Parigi durante l'esposizione universale del 1900. Ottenuta dalla pasta di legno di alberi, presenta caratteristiche simili al cotone: mano fresca, buona capacità di assorbimento e traspirabilità.

FILATO

ABBINATO: o accoppiato, filato composto da due fili che non sono stati uniti tramite torsione attraverso l'uso di una macchina detta abbinatrice o incannatrice.

AMIDATURA: operazione che si compie su fili e tessuti di cotone che vengono impregnati di una sostanza gommosa che rende il filo più resistente, adatto a torsioni più forti.

ANNODATO: o nappé. Si dice di filato fantasia caratterizzato dalla presenza di nodi a intervalli regolari.

ARRICCIATO: o frisè. Filato fantasia caratterizzato da un aspetto crespato e gonfio e da fantasia a zig-zag. Presenta il filato di legatura.

BATTITURA: operazione che viene effettuata sulle fibre corte per eliminare le impurità tramite cilindri battitoi.

BINATURA: operazione che consiste nell'accoppiamento di due o più fili di seta paralleli. Viene eseguita prima della torcitura.

BOBINA: o spola, supporto cilindrico attorno al quale è avvolto il filato.

BOUCLÉ: filato fantasia o un tipo di tessuto che presenta anelli o boccole sulla superficie che sono tenute dal filato di legatura. Quando gli anelli del filato sono molto grandi si parla di filato anellato.

BOTTONATO: filato fantasia caratterizzato dalla presenza di bot-

toni di fibre, più o meno sferici mono o multicolore. Si ottiene introducendo palline di fibre durante la torsione.

BRINATO: filato fantasia o tessuto, caratterizzato dalla presenza di nodi o puntini luccicanti ottenuti dalla presenza di filati come il lurex o con l'applicazione di lustrini.

CINIGLIA: filato fantasia ritorto da cui si ottiene l'omonimo tessuto. Si presenta gonfio e morbido perché, durante la torsione vengono immessi, tra i capi, piccoli ciuffi di pelo. Un altro modo per ottenere questo filato consiste nel creare un filato anellato e poi tagliare gli anelli.

CARDATO: si dice di filato ottenuto con fibre corte e con orientamento disomogeneo. Si presenta peloso e gonfio, al tatto risulta morbido e caldo.

CORDONETTO SETA: filato ottenuto con seta ritorta da cui prende il nome il tessuto.

CUCIRINO: filato utilizzato per cucire e caratterizzato da torsione forte (Z). Nella maggior parte dei casi si tratta di un filato in cotone che sopporta bene il calore prodotto dalla velocità di scorrimento dell'ago.

FANTASIA: si dice di filato che presenta torsioni particolari o irregolari. I filati ottenuti con fantasie di torsione presentano particolari effetti di rilievo e sono ottenuti dalla torsione di un filato che costituisce l'anima e da altri filati, detti effetto, che si attorcigliano intorno all'anima. Di solito, anima ed effetto vengono tenuti insie-

me da un altro filato detto di legatura. I più diffusi sono: ondulato ondé, arricciato frisé, anellato bouclé, annodato nappé o nodé e la ciniglia. Oltre alla fantasia generata dall'effetto della torsione, si hanno anche filati con fantasie di colori. Le fantasie si possono ottenere utilizzando fibre colorate, filati di colore diverso, introduzione di fiocchi di colore diverso oppure sul filato già ritorto.

FIAMMATO: filato fantasia caratterizzato dalla presenza di ingrossamenti. Si ottiene con l'introduzione, durante la torsione, di fibre disposte in modo da ottenere la forma della fiamma. A volte, per valorizzarne l'effetto, nella zona fiammata si ha una torsione più debole.

FILATO: prodotto ottenuto dalla torsione delle fibre corte o discontinue mediante filatura. L'intreccio di più filati, detti trama e ordito, permette di ottenere i tessuti. Le caratteristiche di un filato sono naturalmente influenzate da quelle della fibra che lo compone e dal modo in cui avviene la torsione.

FILATURA: operazione attraverso la quale, per torsione delle fibre, si ottiene il filato.

FIOCCO: insieme di fibre

FILO D'ORO: realizzato con metalli e reso adatto alla tessitura

GLACÉ: filato fantasia che si presenta lucido per effetto di cere o sostanze chimiche cosparse in superficie o introdotte nel composto prima dell'estrusione.

IMBOZZIMATURA: o incollatura, operazione di finissaggio temporanea effettuata sui filati di ordito che avviene con la macchina imbozzimatrice costituita da una vasca (in cui i fili di ordito vengono impregnati di bozzima), da cilindri spremitori e da tamburi in rame che asciugano i filati che in seguito vengono districati con l'uso di pettini.

INCANNARE: operazione di avvolgimento del filato attorno alle bobine adatte all'orditura. Viene effettuato con una macchina detta incannatoio o incannatrice.

INCORSATURA: o rimettaggio, operazione mediante la quale i fili di ordito vengono fatti passare, dall'operaio o dalla macchina incorsatrice, attraverso i licci secondo l'armatura scelta.

INVERGATURA: operazione consistente nella separazione dei fili dell'ordito in pari e dispari. Il termine deriva dalle bacchette di legno poste tra i fili e dette verghe.

LAMÉ: filato fantasia di colore metallico ottenuto grazie all'introduzione di strisce sottili di lamine. I colori tradizionali sono l'oro, l'argento, il rame ma oggi si ottengono lamé di tutti i colori grazie ai coloranti con riflessi metallici.

MATASSA: filo avvolto intorno ad un supporto

MELANGE: filato fantasia ottenuto con fiocchi di fibre precedentemente tinti.

MISTO: si dice di filato non composto da un'unica fibra. In questo

caso, il misto si può ottenere mescolando le fibre prima di iniziare la torsione.

MOIRÉ MAREZZATO: Filato fantasia caratterizzato da effetti di luce diversa che provocano un gioco di chiaroscuro come le onde del mare. Può essere ottenuto torcendo insieme filati grossi e sottili oppure filati lucidi e opachi.

MOULINÉ: filato fantasia bicolore ottenuto torcendo due filati a colore diverso.

ONDULATO: o ondè. Filato fantasia ondulato, ottenuto da anima e filato d'effetto.

ORDITO: o catena, fili che compongono il tessuto quando vengono intrecciati con quelli di trama. Vengono tesi longitudinalmente sul telaio tra i due subbi. Nei tessuti operati si trovano l'ordito di fondo e quello di legatura per legare le trame.

ORGANZINO: filato ottenuto da sete tratte pregiate. Essendo molto resistente e fortemente ritorto, viene impiegato per realizzare l'ordito. Il tessuto ottenuto è leggero e pratico.

SHAPPE: o terzanella o seta fioretto. Filato ottenuto dalla lavorazione pettinata dei cascami di seta.

STAMPATO: o spaziale, filato fantasia caratterizzato da alternanza di colori dovuto alla tintura del filato già pronto quindi, si possono tingere anche dei filati che presentano effetti da torsione.

TITOLO: unità di misura dei filati che indica il grado di sottigliezza ossia il valore ottenuto dal rapporto tra lunghezza e peso. Esistono molti sistemi di titolazione.

Tra i sistemi diretti: per la seta si usa il sistema in Denari (Td) e si indica il peso (in denari) di 450m di filato; per tutte le fibre si usa il Tex che indica il peso, espresso in gr, di mille metri di filato. Avendo la lunghezza costante, il valore ottenuto indica la grossezza del filato.

Nei sistemi indiretti, invece, si mantiene costante il peso e varia la lunghezza. Il valore indica il numero di matasse nell'unità di peso stabilita. All'aumentare del numero di matasse, diminuisce la grossezza del filato.

TORCITURA: fase del processo di lavorazione della seta che consiste nell'intreccio dei filati di seta a seguito della filatura e prima della tessitura.

TORSIONE: procedimento che permette di unire le fibre per realizzare il filato. La torsione può avvenire verso destra (in questo modo è detta a S) o verso sinistra (è detta a Z). Il filato ottenuto con la prima torsione risulta più morbido e vaporoso, al contrario, il secondo risulta più rigido. Il filato si compone di capi e per conoscere il loro numero è necessario procedere alla detorsione. In base al numero di capi, i filati vengono detti: unico, ritorto semplice (ottenuto da due unici ritorti semplicemente) e ritorto composto (ottenuto da più ritorti semplici o da un unico e un ritorto semplice). Quando non è soggetto a torsione si chiama filato abbinato o accoppiato.

La torsione semplice si usa per filati da impiegare per la maglieria, la trama dei tessuti e i tessuti a pelo.

La torsione media, che rende il filato tenace ma elastico, è usata per filati da impiegare negli orditi, nelle trame dei tessuti e nella maglieria a mano sostenuta.

La torsione forte, realizzata con torsioni Z, è impiegata per i filati cucirini o per gli orditi dei tessuti. È molto resistente e viene impiegato per realizzare i crespato.

TRAMA: filato disposto perpendicolarmente all'ordito. In molti telai, la trama è fatta passare all'interno del passo di ordito con la navetta.

TRATTURA: operazione che consiste nel dipanamento del filo di seta

VOLUMINIZZAZIONE: operazione di finissaggio dei filati sintetici che vengono resi più voluminosi ed elastici a seguito di un trattamento

TESSUTO

ALTEZZA: indica la lunghezza dei fili di trama che costituiscono la larghezza di un tessuto ossia quella contenuta tra le due cimose.

APPRETTATURA: trattamento consistente in una serie di operazioni che conferiscono proprietà particolari al tessuto finito. In base a ciò che si vuole ottenere, i tessuti vengono immersi in bagni con appretti differenti ossia, emulsioni o preparati di sostanze collose. Oggi, gli appretti più diffusi sono sintetici.

ARMATURA: l'ordine secondo cui i fili di trama si intrecciano con quelli di ordito per ottenere il tessuto desiderato. La rappresentazione grafica dell'armatura è realizzata su carta quadrettata. Ci sono differenti tipi di armatura, quelle base sono: tela, saia, raso, rigati e quadrettati.

ARMATURA DI FONDO: l'ordine secondo cui si realizza il tessuto sul quale emergeranno le decorazioni. Si realizza nei tessuti operati.

ARMATURA DI RIGATI E QUADRETTATI: presenta effetti di rigatura verticale, dette anche di catena, orizzontale, dette di trama o di quadretti, ottenuta dalla combinazione delle precedenti.

ARMATURA RASO: una delle armature tessili fondamentali che si basa sull'uso di almeno cinque fili di ordito per realizzare i tessuti satinati e rasati che presentano un lato lucido ed uno opaco. Si possono usare anche filati misti come cotone e seta.

ARMATURA SAIA: detta anche spina o diagonale, si ottiene in-

trecciando ordito e trama in modo da ottenere un effetto a righe diagonali, sul dritto sono più evidenti i fili di ordito e, sul rovescio, quelli di trama. vengono usati soprattutto filati in lino e cotone e sono molte le armature che derivano da questa come quella a spina di pesce.

ARMATURA TELA: una delle armature tessili fondamentali e la più semplice. Il filo di trama passa sopra il primo filo di ordito e sotto al successivo. In seguito, si sfalsa di una posizione perciò il dritto è uguale al rovescio. Quando viene utilizzato il cotone, si realizzano tele per la camiceria, mussola, canovaccio, ecc. quando si utilizza il lino, si realizza il batista e quando si utilizza la seta si realizza il taffetas, ma anche: reps, chiffon, gos o cannetè.

AUROSERICO: si dice di tessuto impreziosito e usato soprattutto per la realizzazione dei paramenti sacri.

BARRATURA: o striatura, difetto del tessuto che presenta sfumature nel senso della trama ed effetti ottici molto evidenti. Può essere prodotta in fase di tessitura o per irregolarità del filato.

BARRé: o traversé tessuto a righe ottenuto da lavorazioni di trama o con armature.

BATIK: tecnica decorativa indonesiana adoperata per dipingere su stoffa tramite immersione in bagni di colore e coprendo le parti da non tingere di cera fusa.

BATISTA: tessuto ottenuto con filati mercerizzati in cotone, lino o seta

BOUCLÈ: tessuto ottenuto con filati speciali diversi dal fondo

BROCCATELLO: tessuto caratterizzato da grandi disegni in rilievo in armatura raso su una trama di fondo in lino o seta o seta e cotone. Era molto diffuso nel Seicento. Oggi, è ottenuto grazie alla lavorazione su telaio jacquard.

BROCCATO: tessuto in seta arricchito da disegni floreali in rilievo realizzati con differenti colori. Il fondo può essere in qualsiasi tessuto infatti, nel broccato, oltre alla trama e all'ordito ordinari, ci sono ulteriori catene a seconda dei colori. Si distingue dal damasco perché presenta un dritto e un rovescio e perché, se ci fosse un difetto nel disegno, non si comprometterebbe l'intero tessuto. Oggi, è ottenuto grazie alla lavorazione su telaio jacquard.

CADY: tessuto sottile e leggero in seta, cotone, lana o sintetico.

CALANDRATURA: una delle operazioni di finitura cui può essere sottoposto un tessuto. Si tratta di un'operazione che rende il tessuto più soffice e liscio attraverso la pressione generata da rulli rotanti che compongono la calandra.

CAMOUFLAGE: tessuti caratterizzati da macchie di colore irregolari

CAMPIONARIO: raccolta di tessuti che i fornitori propongono ai clienti.

CANDEGGIO: operazione di finissaggio che consiste nel trattare tessuti e fibre con elementi chimici per eliminare le sostanze no-

cive e per renderli bianchi.

CANNELLATO: tessuto caratterizzato da superficie a coste sfalsate realizzato con armatura derivata dalla tela

CARTAMODELLO: la prima fase per la realizzazione di un abito prevede la progettazione del capo su carta, poi riportato su stoffa.

CARTONE: base su cui viene rappresentato il tessuto attraverso una operazione di foratura. Le schede vengono utilizzate per eseguire i disegni nei telai jacquard e in altri telai speciali.

CHIFFON: o crêpe georgette. Stoffa in seta sottile e trasparente.

CIMATURA: operazione di rifinitura a cui vengono sottoposti i tessuti

CIMOSA: o cimossa. Termine tecnico utilizzato per indicare il margine laterale della stoffa nella direzione del filo di trama. Spesso, su di essa, vengono impresse informazioni circa le fibre utilizzate, la dicitura commerciale e il marchio di fabbrica.

COPTO: si dice di tessuto che rimanda alle testimonianze di tessuti egiziani. I Copti erano gli egiziani di religione cristiana e l'aggettivo rimanda a tutta la cultura di quel popolo, nel periodo tra IV e VII secolo. I tessuti copti erano realizzati in lino e presentavano decori. Sono stati utilizzati per la mummificazione.

CORDONETTO: tessuto a coste. Quando è costituito da filati in seta si dice cordonetto seta.

CRÈMISI: si dice di seta di colore crèmisi, rosso scarlatto.

CREPE DE CHINE: crespo di Cina. Crespo di seta di peso maggiore rispetto al crepe georgette. È quello più conosciuto formato da filato crespo in trama. Appare morbido, liscio e semi-opaco.

CREPE GEORGETTE: crespo georgette o chiffon, il crespo di seta più leggero.

CREPE GRANADINE: crespo granatina. È realizzato in pura seta o lana e seta

CREPE SATIN: crespo satinato, tessuto che presenta il dritto lucido e il rovescio opaco

CRESPO DI SETA: tessuto leggero ottenuto mediante un processo di lavorazione in cui viene impiegato l'acido solforico a media concentrazione che fa increspare la seta. Realizzato con filati fortemente ritorti.

DAMASCO: tessuto, spesso a tinta unita, caratterizzato da disegni leggermente in rilievo ottenuti con l'impiego di filati di diversa grossezza e torsione. Si distinguono il fondo e il disegno. Per la realizzazione del damasco in seta è necessario il telaio jacquard per fare in modo che il disegno lucido risalti sul fondo opaco. Il dritto ed il rovescio sono complementari a differenza del broccato. Uno dei centri di produzione più importanti in Italia fu Venezia nel 1400.

DAMIÉ: tessuto caratterizzato da disegni a scacchi spesso in con-

trasto come il pied de poule.

DECATISSAGGIO: operazione di rifinitura a cui vengono sottoposti i tessuti di lana per renderli irrestringibili e inguainabili.

DIAGONALE: o twill, sergé, chevron. Tessuto che presenta linee diagonali o coste ed è fortemente caratterizzato dal contrasto tra trama e catena.

DIAMANTINA: tessuto a losanghe ottenuto da un'armatura derivata dalla spina.

DIRITTO: contrario di rovescio. Termine riferito alla superficie del tessuto più pregiata perché presenta l'ordito regolare.

DRAP IN SETA: Tessuto pesante, garzato e peloso per prodotti soffici e caldi.

DRAPPEGGIABILITA': proprietà di un tessuto che indica il modo in cui avvolge la persona che lo indossa.

FISSATURA: o potting, operazione di rifinitura a cui vengono sottoposti i tessuti

FOLLATURA: operazione di rifinitura a cui vengono sottoposti i tessuti in lana che subiscono l'infeltrimento.

FUSTAGNO: tessuto realizzato in cotone e ritenuto pregiato per la sua compattezza tra il Duecento e il Trecento. Veniva importato

in gran parte dall'Egitto e per questo diventava una merce di costo elevato.

GARZATURA: operazione di rifinitura a cui vengono sottoposti i tessuti

HAUTE COUTURE: idea di abbigliamento di alta qualità introdotta in Francia alla fine del 1800 e attorno alla quale ruotano industrie e attività.

IDROPELLENTE: tessuto reso impermeabile a seguito di trattamenti di finissaggio.

IGNIFUGAZIONE: tessuto reso resistente alla fiamma a seguito di un trattamento di finissaggio detto antifiamma.

IKAT: stoffa dipinta con la tecnica da cui prende il nome. Si tratta di una stoffa tessuta con filati precedentemente colorati ed utilizzata per abiti preziosi o indumenti in seta.

IMBORSO: differenza tra la lunghezza dell'ordito e quella del tessuto.

IMPARMEABILIZZAZIONE: processo di lavorazione che rende un tessuto non penetrabile da fluidi. I metodi sono differenti: si può trattare il tessuto con cera fusa o con olio, si possono usare gomme e ottenere tessuti gommati oppure si possono utilizzare resine sintetiche.

INCOLLAGGIO: processo che consiste nell'unire due stoffe con

l'uso di adesivi o schiume.

LAMINATO: lamina che viene applicata su un tessuto. Si possono applicare su vari tessuti, compresi il raso, lo chiffon.

LAMPASSO: Tessuto pregiato realizzato in seta e arricchito talvolta con trame d'oro e d'argento;

LANCEOLATO: si dice di tessuto a disegni in cui i fili seguono l'ordito ordinario, a differenza del tessuto operato. In questo tipo di tessuto, i fili possono essere lasciati liberi sul rovescio quando non formano il disegno oppure, vengono legati al fondo.

MESSA IN CARTA: o carta per armatura tessili. Si tratta di una carta quadrettata composta da linee verticali che indicano l'ordito e linee orizzontali che indicano la trama. Su questa carta, che ha lo scopo di fornire indicazioni riguardo le varie fasi di tessitura e l'infilatura dell'ordito nei licci, viene rappresentata l'armatura colorando i quadretti in nero quando il filo d'ordito passa sopra il filo di trama, i restanti quadretti bianchi, indicano il contrario.

NOBILITAZIONE: Ultima fase della lavorazione del tessuto

OPERATO: si dice di tessuto a disegni in cui i fili passano solo in determinati punti. Se invece, i fili seguono l'ordito ordinario, si dice lanceolato.

ORGANZA: o organdi o organdisse. Stoffa leggera, trasparente e piuttosto rigida a seguito dell'apprettatura. In origine veniva realizzata con l'impiego di organzino in seta che, negli ultimi tempi,

è stato sostituito da filati di cotone, raion e fibre sintetiche.

OVERCHECK: tessuto unito o fantasia, arricchito dalla presenza di un quadrato.

RASATELLO: detto rasato o satinato, tessuto in cotone ottenuto da armatura derivata dal raso con aggiunta di punti di legatura.

RASATO: termine associato a tessuti pettinati e cardati che presentano mano secca e scivolosa e in cui è evidente l'intreccio di fondo. Esempi di tessuti rasati, a seguito del finissaggio, sono: il barathea, il cady, il cavalry, il cordellino, la gabardine, il popeline, ecc. Per quanto riguarda i tessuti cardati, quelli rasati sono quelli composti dai filati più ritorti

RASO: o satin, tessuto di varia pesantezza, liscio o rasato, fabbricato con armatura rasi o satino (ordito e trama sul dritto), presenta una faccia lucente e l'altra opaca. È caratterizzato dalla presenza di legamenti distribuiti nel tessuto e quanto più questi sono rari, tanto più il tessuto è brillante. Nel raso a trama è la trama che fa il dritto, in caso contrario è l'ordito.

REPS: o cordonato. Tessuto in seta caratterizzato da righe trasversali.

RIDUZIONE: il numero di fili di ordito e di trama presenti al cm

SCAMPOLO: avanzo di una pezza di tessuto.

SHAPPE: o terzanella o seta fioretto. Tessuto di seta ottenuto dal

filato omonimo.

TAFFETÀ: termine associato ad un tipo di seta di solito di grande pregio. Si tratta di un tessuto di medio peso compatto, lucente, liscio e senza rovescio. Quando si compone, nella trama e nell'ordito si chiama grossagrana; quando si alternano un filo di ordito grosso e uno sottile, si denomina costoluto o rips.

TELA: uno dei fondamentali tipi di armatura, l'unica che si può ottenere con un telaio a due licci. Il tessuto che risulta da questa lavorazione non presenta un dritto e un rovescio perché il filo di ordito passa alternativamente sopra e sotto i fili di trama. La tela in seta risulta adatta per giache e abbigliamento estivo poiché è molto fresca. Si parla di popeline di seta quando la tela viene "battuta" e risulta più pesante.

VELLUTO: tessuto caratterizzato da pezzetti corti di filo che sporgono creando effetto pelo. Si realizza con l'impiego di filati particolari e, quando il velluto è ottenuto tagliando con un coltellino, si dice ordinario, se non viene utilizzato il coltellino, il velluto è detto arricciato o frisè.

Intorno al 1300 questo tessuto fu proibito alla borghesia da leggi suntuarie.

Esso infatti, essendo di seta, aveva costi molto elevati ed era riservato al clero e al ceto nobile di alto rango.

1.2 Glossario Macchinari Tessili

ABBINATRICE: o incannatrice, macchina utilizzata per realizzare le spole del filato abbinato cioè non ritorto.

AGO: elemento costituito da un fusto appuntito in acciaio e dalla cruna, elemento in cui viene inserito il filo. Ne esistono vari e per diverse funzioni.

ALLICCIATURA: o rimettaggio, operazione consistente nel far passare ogni filo di ordito attraverso le maglie dei licci e del pettine battente che apriranno il passo attraverso cui passerà la navetta.

ASPO: strumento girevole utile alla fase di aspatura. Il filo di seta, dopo essere stato leggermente ritorto, viene avvolto in matassa.

BATTENTE: elemento del telaio che sostiene il pettine

BOBINATRICE: o spolinatrice, macchinario utilizzato per la bobinatura ossia per avvolgere il filo sulla bobina

CANTRA: rastrelliera o fusiera. Elemento dell'orditoio che sostiene le rocche e i rocchetti con i fili di ordito.

CARTONE: elemento di carta molto spesso che viene forato sulla base della messa in carta del disegno infatti ogni foro corrisponde allo speculare del disegno da produrre. Viene utilizzato sia per i telai Jacquard che per i telai a ratiera.

CASSA BATTENTE: o porta pettine, elemento mobile del telaio dotato di pettine.

CASSETTA: elemento di alloggiamento della spola nel telaio tradizionale. Robert Kay, nel 1760, mise a punto questa invenzione per lavorare a più navette. Il movimento di questi elementi, insieme alle ratiere, fu perfezionato soprattutto negli anni 1880-1914.

FRUSTA: elemento del telaio che lancia la navetta attraverso il passo creato dai fili di ordito.

GUARDIA-ORDITO: uno degli organi di controllo annessi al telaio: è situato al di sopra delle nappe di fili in modo che, quando un filo si rompe, cade una lamella che chiude il circuito elettrico, fermando il telaio. Ha rappresentato l'ultima fase di perfezionamento del telaio a navetta ed è stato inventato da Northrop. Altri organi di controllo sono il tempiale e il tastatore di trama.

INCORSATURA: schema che indica la relazione tra filo di ordito e liccio. Nel telaio a ratiera ogni liccio, nel suo movimento, solleva o abbassa un certo numero di fili che sono passati sulle maglie di quel dato liccio. L'incorsatura è lo schema che indica quale filo passa sulla maglia dei licci. L'incorsatura è molto semplice se ha 4 licci e permette di creare intrecci semplici, se il numero di licci è superiore, gli intrecci sono più complessi. L'intreccio viene prodotto con l'informazione che deriva dall'armatura ma, il modo in cui avviene la costruzione al telaio, deriva dall'incorsatura.

JACQUARD: termine associato ad un particolare telaio meccanico inventato da Joseph-Marie Jacquard. Con l'utilizzo di questo telaio è possibile produrre tessuti operati, con disegni policromi che, con un telaio a licci (massimo 24) non è possibile ottenere. Il tessitore, in questo caso, non comanda il liccio ma aziona una

corda collegata ad uno o più fili di ordito mediante degli elementi detti maglioni. La realizzazione di un determinato tessuto ruota attorno alla lettura del cartone, infatti, azionando la corda vengono mossi esclusivamente il filo o i fili di ordito ad essa collegati e corrispondenti ai fori presenti sul cartone. In questo modo, i fili corrispondenti alla parte piena del cartone restano a riposo mentre gli altri aprono il passo attraverso il quale passerà la trama. Ad ogni intersezione della trama corrisponde un cartone che, a sua volta, corrisponde ad un colore presente in ogni riga della messa in carta.

I tessuti ottenuti sono: damasco, lisèrè, broccato, gobelin, ecc.

LICCIO: elemento simile ad un'asta che prepara il passo, ossia lo spazio tra i fili di ordito, attraverso il quale far passare il filo di trama. Nei telai antichi i licci erano mossi da un pedale secondo il modello di telaio introdotto dagli Spagnoli agli inizi del Medioevo.

MAGLIONE: elemento del telaio attraverso il quale vengono fatti passare i fili di ordito.

NAPPATRICE: macchinario utilizzato nella pettinatura della seta, per l'apertura dei cascami. Il nastro ottenuto è detto nappa.

NAVETTA: o spola, elemento trasportatore del filo di trama tra i fili dell'ordito.

Nel 1733 John Kay introdusse la "navetta volante" basata su un sistema di lancio meccanico gestito dal tessitore. Si tratta di un elemento in legno di forma allungata (da cui prende il nome) con le estremità appuntite e rinforzate da metallo. È composta

da tre elementi: navicella, aggancio spola e alloggiamento spola. Nel 1894 J.H. Northrop ha apportato, attraverso l'invenzione del cambio-spola automatico, un elemento importante al telaio moderno. Da un punto di vista tessile, in un telaio a navetta è necessario sollecitare maggiormente i fili di ordito nell'apertura del passo per permettere il passaggio della navetta perciò le più recenti installazioni hanno preferito i telai senza navetta.

ORDITOIO: macchinario utilizzato per preparare l'ordito. È simile ad una ruota sulla quale vengono avvolti i fili presenti sulle rocche. Questa macchina è utilizzata durante la fase di orditura, che precede la tessitura e comporta l'avvolgimento dei fili attorno al subbio che verrà impiegato sul telaio.

RATIERA: componente del telaio che alza i fili dell'ordito (sulla base della lettura del disegno) per permettere il passaggio della navetta che trasporta il filo di trama. La ratiera comanda i telai che presentano fino a ventiquattro licci. La prima fu inventata nel 1867 da Hattersley e Smith.

Questo elemento, insieme ai movimenti dei cassetti, fu perfezionato soprattutto negli anni 1880-1914.

SPECULA: Macchina impiegata per effettuare il controllo qualità

SPOLA: nei telai antichi serviva anche come pettine per compattare l'intreccio di trama e ordito. Nel 1894 J.H. Northrop ha apportato, attraverso l'invenzione del cambio-spola automatico, un elemento importante al telaio meccanico.

SUBBIO: uno degli elementi importanti del telaio. Di forma cilin-

drica, è l'elemento dal quale i fili di ordito si svolgono in maniera parallela.

TASTATORE DI TRAMA: elemento del telaio automatico inventato da Northrop

TELAIO: macchinario utilizzato per la tessitura ossia per intrecciare i fili di ordito con quelli di trama. Si compone di: navetta, spola, subbio, liccio, frusta e pettine battente.

Il più semplice telaio della storia fu quello "a cornice", presente già alla fine dell'età della pietra e utilizzato per realizzare tessuti di piccole dimensioni.

I primi esempi di telai a pesi risalgono al 6000 a.C. I più antichi avevano una struttura verticale, quelli orizzontali probabilmente provengono da Oriente come il sistema a licci. Una parte del telaio era infisso nel terreno in modo da tendere perfettamente i fili di ordito. Successivamente, i subbi verranno trattenuti in un quadro sia nei telai orizzontali che in quelli verticali.

Nel corso del Settecento furono effettuati vari studi tra cui quelli di Bouchon, Falcon e Vaucanson che idearono una macchina realizzata da Jacquard e perfezionata successivamente da Skola e Breton.

Nel 1733 John Kay inventò il telaio a comando meccanico azionato da una macchina a vapore, in seguito perfezionato da Cartwright.

Anche Leonardo da Vinci aveva avuto l'intuizione, in forma teorica, di creare un telaio meccanico ad acqua.

Nel corso dei secoli, il telaio a mano si è sviluppato nel telaio a navetta. A partire dal XVI secolo sono stati automatizzati alcuni elementi del telaio.

TELAIO AUTOMATICO: lo sviluppo maggiore di questo telaio e di quello semi-automatico, si ebbe a partire dagli anni '50 grazie all'adozione di guardia orditi e tastatori di trama affidabili.

TELAIO A GETTO D'ARIA: telaio monofase perfezionato negli anni '70. Un telaio simile è chiamato a getto d'acqua.

TELAIO A LICCI: telaio dotato di elementi, licci, che separano i fili di ordito per permetter il passaggio del filo di trama. Questo tipo di telaio era utilizzato in Italia già al tempo degli Etruschi, intorno al VIII secolo a.C.

TELAIO A PINZA: telaio il cui brevetto risale alla fine dell'Ottocento. Questo sistema presenta dei vantaggi notevoli in quanto il movimento che non sollecita ulteriormente il filato, perciò, le sue proprietà intrinseche, come titolo e l'irregolarità, hanno meno rilevanza rispetto a quella che hanno su altri sistemi. Inoltre, questo sistema consente di tessere fino a 8 colori. Uno degli svantaggi di questo sistema è che la massa da muovere risulta elevata. Questi sistemi sono stati aggiornati migliorando la cinematica del sistema e impiegando materiali più leggeri. È particolarmente utilizzato nell'industria laniera.

TELAIO A PROIETTILE: telaio il cui brevetto risale al 1924

TELAIO A RATIERA: telaio utilizzato per la produzione di tessuti piani con disegni geometrici. Si definisce a ratiera perché è questo elemento a movimentare i licci. I licci hanno delle maglie ossia delle piccole e sottili asticelle caratterizzate dalla presenza di un buco come la cruna dell'ago in cui passano i fili di ordito. Il

liccio, nel suo movimento, solleva o abbassa un certo numero di fili passati sulle sue maglie secondo quanto indicato dall'incorsatura. Un telaio a ratiera porta un massimo di 20 licci perciò non è possibile diversificare il movimento dei fili di ordito per creare un disegno curvilineo.

TELAIO JACQUARD: telaio meccanico per la produzione di tessuti operati inventato da Joseph Marie Jacquard nel 1804.

TELAIO MECCANICO: telaio in cui è possibile comandare il movimento della cassa battente, dei licci e il lancio della navetta. Il telaio meccanico ha preceduto il telaio automatico ed è stata una invenzione alla quale è stato riconosciuto valore nella prima metà dell'800 quando vari perfezionamenti hanno permesso di renderlo simile al telaio a navetta (non automatico) contemporaneo.

TELAIO MONOFASE: telaio senza navetta che si distingue in: telaio a pinza, telaio a proiettile, telaio a getto d'aria.

TELAIO SEMI AUTOMATICO: caratterizzato dalla necessità di cambiare le spole per cui risultano molto frequenti gli arresti della lavorazione. Il rendimento è inferiore.

TESSITURA: attività attraverso la quale si costruisce un tessuto. Si basa su un principio inventato al tempo degli antichi egizi e rimasto immutato. Il sistema di intersezione della trama fu scoperto da Leonardo Da Vinci nel XV sec.

1.3 Glossario Paramenti Sacri

ABITO ORDINARIO DEI CHIERICI: o corale, abito che si distingue da quello sacro che è riservato al servizio dell'altare. Si compone di due parti: la linea o veste di lino e il birro.

ABITO TALARE: o veste talare, tonaca indossata da uomini del clero cattolico, lunga e abbottonata nella parte anteriore.

ALMUZIA: o mantelletta, corta mantellina inizialmente caratterizzata dalla presenza di un cappuccio in pelliccia attaccata sul petto con un uncino o un cordone. Col tempo, il cappuccio è stato sostituito dalla cuffia o berretta sacerdotale. Quando non viene indossata, si poggia piegata sul braccio sinistro.

AMITTO: parte dell'abbigliamento del papa nel IX secolo, già usata in epoca romana sopra la tunica. Si tratta di una tela bianca di forma rettangolare che copre nuca, spalle e schiena. Realizzato in lino, è dotato di due nastri per legarlo in vita e il sacerdote lo indossa sotto il piviale o la tonacella. L'amitto, poiché inizialmente veniva posto sul capo, era simbolo della sapienza del sacerdote.

ANNO LITURGICO: unità di tempo stabilita dalla Chiesa per ripercorrere e celebrare la vita di Gesù Cristo. L'anno liturgico è suddiviso in tempi liturgici in relazione alle festività e celebrazioni. Ogni tempo liturgico comporta l'adozione di diversi contenuti teologici e, di colori diversi per i paramenti. A differenza dell'anno civile, ha uno sviluppo circolare. Ha inizio con l'Avvento, termina con la solennità di Cristo Re a fine novembre e ruota attorno alla Pasqua. Secondo il Rito Romano, durante l'anno liturgico si succedono: Avvento e Natale, Tempo Ordinario, Quaresima e Pasqua, Tempo Ordinario e il Santorale ossia il tempo in cui vengo-

no commemorati i Santi.

AURIFRIGIUM: o ricamo, parte centrale della pianeta poi completata dalla parte trasversale per formare una croce.

AVVENTO: per la Chiesa cristiana è il tempo dell'attesa che precede il Natale e dura quattro settimane. Durante questo tempo, il colore prescritto per paramenti sacri è il viola.

BERRETTA: copricapo usato dagli ecclesiastici. Deriva da due tipi: il berretto rotondo e quello quadrato. Verso la metà del XVI secolo acquisì la forma attuale caratterizzata da quattro spicchi ben evidenti. È di colore rosso per i cardinali, violetto per i vescovi e nero per gli ecclesiastici.

BIANCO: colore liturgico prescritto per le feste di Cristo (ad eccezione della Passione), del Corpus Domini, della SS. Vergine, degli Angeli e dei Santi, per le benedizioni e per l'amministrazione del Battesimo.

I significati simbolici associati a questo colore sono: la gioia, la purezza, la integrità, la luce e la Resurrezione per questo è il colore dei paramenti del Natale e del Tempo Pasquale in cui simboleggia la purificazione delle anime, l'allegria per il Cristo risorto e per il Cristo asceso al cielo.

Già al tempo di Papa Innocenzo III, il bianco aveva questi significati e veniva indossato nel giorno dell'Epifania come simbolo della stella che condusse i Re Magi alla stalla.

BIRRO: mozzetta o veste superiore, la seconda parte dell'abito ordinario dei chierici che copre la linea. Si tratta di un mantello

abbottonato anteriormente e spesso dotato di cappuccio. Inizialmente in lana, simboleggiava il peccato e, per il colore scuro, il lutto e la penitenza. Abbinato al vestito della linea riprendeva un'immagine di Gesù Cristo che, essendo giustizia e purezza, s'è caricato dei peccati dell'umanità per espiarli. Il birro è indossato anche dai monaci con il nome di cucullum.

CAMAURO: copricapo a forma di calotta indossato dal papa, spesso composto da velluto rosso e ornato con pelliccia di ermellino.

CAMICE LITURGICO: tunica in lino bianca, lunga fino ai piedi e resa aderente ai fianchi con il cingolo liturgico. È l'elemento base della veste sacra. Simboleggia, per materiale e colore, la purezza e la castità; per la sua ampiezza, il libero arbitrio.

CAPPA: mantello ampio a forma circolare o semicircolare spesso dotato di cappuccio, a volte stretto in vita con un cingolo. Fu prescritta dai Concili a tutti i chierici sopra il camice. Era utilizzata maggiormente nei periodi invernali e durante gli uffici dei morti in segno di lutto, non si usava mai durante le grandi feste. Con il tempo acquisì preziosità per i materiali e il colore, che, nel medioevo, era rosso solo per il Sommo Pontefice.

CAPPELLO: Copricapo inizialmente dotato di forte significato simbolico. Il cappello rosso fu concesso ai cardinali da Papa Innocenzo IV per ricordare il dovere di difendere i diritti della chiesa, anche a costo di versare il proprio sangue. In seguito, è diventato d'uso comune.

CÀSULA: indumento ecclesiastico caratterizzato da un unico taglio in corrispondenza dello scollo, lungo e senza aperture sul davanti, a differenza della *paenula*. Era usato come mantello già nell'antica Roma da parte dei contadini e poteva essere provvisto di cappuccio. Nella prima metà del Novecento anche l'artista Matisse realizzò alcuni esempi.

CHIERICO: figura appartenente alla gerarchia della chiesa in gradi diversi: pontefici e preti, sono elevati al sacerdozio, Diaconi e Suddiaconi hanno il compito di servire.

CINGOLO: da *cingulum*, cintura militare dei romani, utilizzata sopra il camice liturgico. È realizzato in seta, lana, lino o canapa. Il significato che assume il cingolo è quello di autocontrollo che il sacerdote deve esercitare sui suoi sensi, è simbolo di mortificazione degli istinti.

COCOLLA: *cuculum*, veste indossata dai monaci e paragonabile al birro dei chierici. Si tratta di un mantello ampio senza aperture anteriori e senza maniche.

COLORI LITURGICI: colori prescritti per i paramenti liturgici. Sono quattro: bianco, rosso, verde e viola (cinque se si considera anche il nero). Già tra il tempo di Costantino e l'età precarolingia (fino al 714 d.C.), le pianete erano colorate nonostante il bianco fosse il colore maggiormente diffuso. In seguito, intorno al 1200, i colori furono associati a significati simbolici secondo quanto esposto da Innocenzo III (1161-1216, Papa dal 1198).

COTONE: tessuto prescritto per la cotta, il rocchetto e altri paramenti per l'arredo.

COTTA LITURGICA: veste bianca simile al camice e lunga fino alle ginocchia. Si ebbero due tipi diversi: con e senza maniche. Oggi ha maniche larghe ed è indossata sopra l'abito talare. Per il Papa, i cardinali, i vescovi e i prelati prende il nome di rocchetto. Ha vari significati: per il suo colore bianco, è simbolo di castità; per l'ampiezza delle maniche, simboleggia l'amore di Dio e ricorda l'immagine della Croce; perchè va indossata al di sopra dei vestiti ordinari, simboleggia la carità che copre i peccati dell'uomo.

DALMATICA: sopravveste in tessuto pregiato e decorato, indossata già in età romana dagli imperatori. Ha la forma di una tunica aperta lateralmente, lunga fino alle ginocchia, ampia e con maniche larghe. Fa parte degli indumenti liturgici. La dalmatica minore è detta tonacella ed è in lino. I diaconi la indossano durante particolari funzioni religiose. Il significato di questa veste emerge quando le maniche sono aperte perchè ricorda la forma della Croce quindi la Passione. Simboleggia anche l'amore e la purezza.

DISEGNO e ORNAMENTO: i paramenti sacri sono spesso realizzati con stoffe disegnate o alle quali vengono applicati degli ornamenti. I requisiti di un buon disegno o ornamento sono: la giusta dimensione, infatti, osservati da una certa distanza, devono essere distinguibili dal fondo; la giusta proporzione tra disegno/ornamento e paramento; il giusto contrasto di colore; il giusto soggetto religioso o comunque un soggetto decoroso e armonico.

Nel Seicento si diffonderanno soprattutto motivi floreali e questo resterà il secolo in cui verranno prodotti i più sontuosi paramenti.

GALLONE: guarnizione di seta dei paramenti, a fili intrecciati e spesso dorati. Diffusa soprattutto nel Medioevo e detta aurifrisia.

GUANTO: indossati dello stesso colore del paramento, simboleggiano le buone opere quando presentano il ricamo di un cerchio dorato. In alternativa, sono caratterizzate dal simbolo della croce

INFULA. Le due strisce di tessuto che scendono dalla mitra vescovile sul collo e sulle spalle.

LINEA: o veste di lino, una delle parti dell'abito ordinario (o corale) dei chierici. Rappresenta la giustizia e l'innocenza. Si tratta di una tunica lunga fino ai piedi e fermata in vita con il cingulum. Si completa con l'amitto. Nel corso dei secoli, il camice si è modificato in cotta e rocchetto. La seconda parte dell'abito è rappresentata dal birro.

LINO: tessuto prescritto per l'amitto, il camice, le tovaglie d'altare, il corporale, la palla e il purificatoio.

MANIPOLO: Striscia in stoffa frangiata, simile alla stola, che viene posta sull'avambraccio sinistro durante la celebrazione della Messa. Alle estremità è ricamata la Croce. Il colore è uguale a quello della pianeta liturgica indossata dal sacerdote. Inizialmente era detta mappula, era realizzata in lino e simboleggiava il sudario per asciugare il sudore e le lacrime. Simboleggia anche le buone opere. Paramento distintivo del Suddiacono, ma usato

anche dal Diacono e dal Sacerdote.

MITRA: Copricapo inizialmente indossato dai re, poi, intorno all'anno mille, adottato dalla chiesa come elemento distintivo del Pontefice e realizzato in tela. Simboleggia la pienezza del sacerdozio ed è indossata dai vescovi, dai cardinali e dal Papa. Si tratta di un copricapo rigido e alto caratterizzato da due punte che simboleggiano sia due raggi di luce che il vecchio e il nuovo testamento. Si differenziano la mitra semplice, la mitra aurifregiata e la mitra preziosa sulla base della maggiore o minore ricchezza dell'ornamento e della materia.

Il ricamo della mitra, detto *titulus mitrae*, era composto di due strisce: una circolare e l'altra verticale.

MITRA SEMPLICE: realizzata in tela o in seta damascata bianca. È arricchita dalla presenza di frange rosse.

MITRA AURIFREGIATA: ossia ricamata, è realizzata con seta bianca e ornata con ricami in oro oppure in tela d'oro.

MITRA PREZIOSA: abbellita con ricami in filo d'oro, con l'aggiunta di perle e pietre preziose.

MOZZETTA: o piccola mantella, si poggia sulle spalle e si chiude sul petto con una serie di bottoni. La mozzetta indossata dal Papa è sempre rossa ad eccezione della settimana di Pasqua in cui è bianca. È sempre realizzata in seta.

NATALE: tempo liturgico preceduto dall'Avvento. Inizia la sera del 24 dicembre e termina il giorno dell'Epifania.

NERO: colore che si adopera il Venerdì Santo e durante i riti funebri.

ORFROI: Medioevo. Particolare ricamo in oro a forma di croce: appare sulla parte posteriore della casula, indossata dai sacerdoti.

PALLIO: fascia di forma circolare che viene poggiata sulle spalle e copre nuca e petto. È ornato di croci in seta. Viene indossato dal Papa e dai vescovi. Di solito è realizzato in lana bianca.

PARAMENTO SACRO: è la seconda parte di cui si compone la veste sacra, la prima è rappresentata dal camice.

I Paramenti liturgici sono soggetti alle prescrizioni universali riguardo a: forma, qualità e uso, e si trovano nei libri che vengono osservati da tutta la Chiesa: il messale, il pontificale, il rituale e il cerimoniale dei vescovi, nei relativi decreti generali della Congregazione dei Riti. Nel corso del tempo sia le prescrizioni che l'aspetto dei paramenti sono cambiati. L'ornamento dei paramenti, prima semplice o assente, è stato adottato a partire dal primo millennio ed ha raggiunto il suo più alto grado tra la metà del XIII e la metà del XV secolo. Ai paramenti sacri sono stati abbinati dei significati che indicano le virtù di chi li indossa. Il paramento, si distingue dall'indumento perché indica vesti più preziose e ornate, spesso quelle che vengono indossate sopra le semplici vesti.

PENTECOSTE: celebrazione con cui termina il tempo liturgico della Pasqua. È un giorno di festa in cui si celebra la discesa dello spirito Santo sugli Apostoli. Il colore dei paramenti in questo giorno è il rosso.

PIANETA: paramento sacro. Ampia veste arrotondata, con una sola apertura che avvolge tutto il corpo. Simboleggia la carità, la più alta tra le virtù ed è concepita come la corazza della fede. Inizialmente in lana, in seguito venne realizzata in seta con ricami in oro e argento e varietà di colori.

Inizialmente, i colori scuri erano riservati al lutto ed alla penitenza, e quelli vistosi alle feste. Il ricamo della pianeta è posto nella parte centrale ed è anche chiamato *aurifrigium*.

PIVIALE: mantello aperto anteriormente e legato con una fibbia in metallo. In origine era provvisto di cappuccio che, con il tempo, si è trasformato in un pezzo di stoffa. Simboleggia: la fatica, con le frange dell'orlo; la ricompensa del cielo, con l'apertura anteriore; la perseveranza, con la sua lunghezza; e l'allegrezza, con il cappuccio.

QUARESIMA: tempo liturgico composto da quaranta giorni, precede la Pasqua. L'ultima settimana, che inizia la Domenica delle Palme, è detta Settimana Santa, inizia il Mercoledì delle Ceneri e termina il Giovedì Santo. Ricorda il periodo trascorso da Cristo nel deserto e ha acquisito il significato di penitenza, preghiera e preparazione alla Pasqua. Il colore dei paramenti in questo periodo è il viola.

RICAMO: ornamento eseguito con l'ago sul tessuto

ROCCHETTO: veste bianca simile al camice che, fino al XIX secolo, scendeva sotto il ginocchio. Presenta maniche strette ma si diffusero anche rocchetti senza maniche. Spesso è ornato con il

pizzo perciò si distingue dalla cotta. Deve essere sempre indossato con la mozzetta, la mantelletta o la cappa.

ROSSO: i paramenti di questo colore sono indossati durante la Pentecoste, la Domenica delle Palme e il Venerdì Santo. È il colore che simboleggia la Passione, quindi il sangue preziosissimo versato da Cristo. Il significato era già condiviso ai tempi di Innocenzo III secondo cui, indossato nel giorno di Pentecoste simboleggia lo Spirito Santo.

SCAPOLARE: veste che ricopriva le spalle, lunga fino alle ginocchia e aperta sui lati che venivano uniti con un pezzo di stoffa. Indossata dai monaci sotto la cocolla.

SETA: fibra ampiamente utilizzata nella realizzazione dei tessuti per i paramenti sacri dopo l'anno Mille. Spesso questa era arricchita da decorazioni realizzate con fili d'oro e d'argento. Quando la seta è abbinata alla lana, al lino e al cotone, viene utilizzata come filato di trama per ricoprire l'ordito. È permesso lasciare intravedere l'ordito soltanto nei tessuti operati in cui il fondo è in seta e il disegno, formato dall'ordito, è in altro materiale. La pura seta è sempre preferita ai misti.

SOTTANA: veste aperta anteriormente, a differenza della tunica. Era guernita di bottoni e lasciava intravedere la camicia di tela in corrispondenza dei polsi e del collo. Da qui prese origine il collarino.

STOLA: velo o sciarpa ornata di tre croci poste al mezzo e alle due estremità. È simile al manipolo dal quale si distingue per una

maggiore lunghezza, infatti, è circa il doppio di quella del manipolo. Viene poggiata sulle spalle dal diacono, dal sacerdote e dal Vescovo. I diaconi la portano a tracolla dalla spalla sinistra al fianco destro. I vescovi ed i preti, quando non hanno il camice, la poggiano sulla nuca e la lasciano pendere per non nascondere la croce pettorale. Simboleggia il peso delle anime di cui Gesù Cristo si è caricato.

TALARE: Veste lunga di origine romana poi divenuta abito comune del clero. Stessa funzione hanno la tunica e la sottana.

TEMPO DI PASQUA: tempo liturgico che segue la Quaresima e dura fino alla Pentecoste (cinquanta giorni dopo Pasqua). La data di questo tempo è variabile, tra il 22 marzo e il 25 aprile perché dipende dal plenilunio di primavera secondo quanto disposto dal Concilio di Nicea del 325. Attorno a questa festività si sviluppa l'organizzazione dell'anno liturgico. Per la chiesa è un periodo di gioia perché connesso alla Resurrezione di Gesù Cristo. Quaranta giorni dopo Pasqua si festeggia l'Ascensione di Gesù Cristo ossia, la salita al cielo. Il colore prescritto per questo tempo è il bianco.

TEMPO ORDINARIO: tempo liturgico concentrato tra l'Epifania e la Quaresima e, tra la Pentecoste e l'Avvento. La Chiesa ha prescritto paramenti di colore verde per questo periodo.

TRIDUO PASQUALE: tempo liturgico che segue la Quaresima (che termina il Giovedì Santo) e precede il tempo di Pasqua. Inizia il Giovedì Santo con la celebrazione dell'Ultima Cena, prosegue il Venerdì Santo con la Passione di Gesù Cristo e si conclude il Sabato Santo.

TUNICA: veste chiusa nella parte anteriore, a differenza della sottana.

TUNICELLA: paramento del suddiacono caratterizzato da una forma poco ampia e da maniche strette.

VELO OMERALE: elemento in stoffa ricamata molto lungo. Viene indossato sulle spalle dai sacerdoti nel corso di particolari funzioni ed utilizzato per avvolgere gli oggetti ed evitare il contatto con le mani.

VERDE: i paramenti di questo colore vengono indossati durante il Tempo Ordinario. Il colore è associato al significato simbolico della speranza, della costanza e dell'ascolto. Innocenzo III sottolinea il carattere ordinario del tempo descrivendo il colore come alternativa agli altri che riprendono il significato proprio dei tempi ai quali sono relazionati.

VESTE SACRA: Abbigliamento riservato al servizio dell'altare che ha avuto origine dall'abito ordinario dei chierici. Si caratterizza per la ricchezza e la preziosità dei tessuti. Rispetto all'abito corale, si conserva la veste di lino per la sua semplicità e, a questa, si abbina un paramento. La veste di lino è chiamata camice.

VIOLA: i paramenti di questo colore vengono indossati nelle domeniche di Avvento, nel Tempo di Quaresima (eccetto il Venerdì Santo in cui si indossano i paramenti di colore rosso) e durante le Messe per i defunti (può essere sostituito da paramenti in colore nero). Il colore viola indica la penitenza, l'attesa e il lutto. Inno-

cenzo III lo definisce solo in quanto affine al nero che simboleggia la penitenza, l'espiazione e il dolore.

ZUCCHETTO: berretto piccolo e rotondo che copre solo la sommità del capo. Quello del Papa è bianco, quello dei Cardinali è rosso, quello dei Vescovi è violetto e quello degli altri ecclesiastici è nero.

Spole di filati colorati.
"Serica 1870"

Foto dell'autrice: Novembre 2021





Tessuti in seta, "Serica 1870".

Foto dell'autrice: Novembre 2021

2.UNO SPECIFICO MUSEO ANTROPOLOGICO | IL MUSEO DEL TESSUTO

L'attività della tessitura, poiché è strettamente legata al lavoro dell'uomo e alle tecniche, fa ricadere i **musei e gli archivi del tessuto e delle macchine per la realizzazione delle opere tessili** all'interno del macro-gruppo dei musei antropologici.

Sostenendo che l'arte tessile è un esempio di cultura materiale si prende consapevolezza del fatto che, attraverso il suo studio, è possibile comprendere una serie di fenomeni collaterali come il livello tecnico di una società, il suo progresso e gli elementi del suo contesto economico.

La **penisola italiana**, per molto tempo, ha occupato un ruolo primario nel settore tessile per cui risulta ricca di un patrimonio vasto e variegato. Già da tempo si stanno attuando delle **azioni di salvaguardia** e protezione che hanno condotto alla nascita di musei, archivi o gallerie espositive accomunati da un unico obiettivo: la conservazione che ha come fine la trasmissione alle generazioni future e la lotta contro l'oblio della memoria.

2.1 Lo stato dell'arte | Una lettura critico interpretativa

In relazione al tema del museo che costituirà l'oggetto del caso studio, risulta fondamentale volgere lo sguardo verso la vasta quantità di musei e archivi che, sul territorio nazionale, esercitano attività di conservazione e musealizzazione del vasto patrimonio legato al tessile.

Dai centri di documentazione, ai musei che espongono macchine e processi produttivi, dai musei legati a specifici settori alle collezioni miste che conservano sezioni relative al tessile, e dai grandi archivi di modelli e stampi fino alle esposizioni di abiti legati a grandi brand della moda italiana, l'analisi dello stato attuale fa emergere che collezionisti, proprietari di aziende, privati ed enti pubblici hanno, da ormai molto tempo, collaborato a far emergere quanto sia stata **caratterizzante l'arte della tessitura nella cultura italiana**.

Il primo step affrontato è stato quello della realizzazione di un censimento⁹²: **64 musei e archivi del tessile** sono attualmente presenti sul territorio nazionale. I musei sono distribuiti in **14 regioni**. La diffusione dei musei all'interno dei confini di queste regioni ha fatto emergere la possibilità di suddividere il territorio in **tre zone**. È stato possibile, dunque, procedere ad una lettura **teorico-interpretativa** di questo censimento.

⁹²Il censimento è stato realizzato sulla base della classificazione dei musei presente sul sito:
<https://www.museionline.info>

Il **primo gruppo di regioni** comprende **quattro regioni** che presentano **8 o più** musei/archivi legati al tessile e sono: Lombardia, Piemonte, Umbria e Veneto.

La regione **Veneto**, presentando **9** musei o archivi legati al tessile, rientra nel primo gruppo di regioni in cui è stato suddiviso il territorio nazionale. In questo contesto si inserirà il nostro caso studio: Serica 1870.

In **Lombardia** ne sono stati individuati **12** mentre, in **Piemonte** e in **Umbria** **8**.





Il **secondo gruppo** individuato si compone di **quattro regioni**. Si tratta di quelle che presentano **4 o 5 musei/archivi** legati al tessile.

In **Campania** e in **Emilia-Romagna** ne sono stati individuati **4**.

In **Sardegna** e in **Toscana** ne sono stati individuati **5**.

Tra i 18 musei che rientrano in questo gruppo ci sono alcuni che attualmente hanno **un'eco a livello nazionale per la loro importanza**, come il Museo del Tessuto di Prato.

Il **terzo** ed ultimo gruppo di regioni comprende quelle nelle quali sono stati individuati **1,2, o 3** musei e archivi legati al tessile.

In **Abruzzo** è stato individuato **1** museo. La **Calabria** ne ospita **2**.

In **Liguria**, nelle **Marche** e in **Puglia** ne sono stati individuati **1** per regione, mentre in **Sicilia** **3**.



Attraverso l'analisi degli esempi individuati sul territorio nazionale, emerge una vasta e variegata presenza di musei e archivi legati al tessile che lavorano e concorrono al raggiungimento di un obiettivo comune.

Questo si sentitezza nella volontà di voler custodire e mantenere viva la memoria e la storia di questa produzione, fatta di competenza, di eccellenze, di saperi antichi, pratiche tradizionali, di donne, di uomini, di fili, di tessuti e di strumenti. Questi gruppi di regioni ci raccontano anche quali sono stati i territori influenzati maggiormente dall'arte tessile.

In seguito all'individuazione dei musei e degli archivi sul territorio italiano e alla loro diffusione, è stato possibile effettuare, in seguito alla **lettura del loro racconto**, una **analisi critico-interpretativa** attraverso la quale è possibile far emergere una serie di **caratteristiche** relative a vari elementi che hanno ampliato il quadro al quale si fa solitamente riferimento permettendo di raggiungere un livello di dettaglio maggiore.

Le voci che sono state prese in considerazione nella loro schedatura sono le seguenti.

Vengono presentate delle icone che consentono una lettura più immediata delle schede di riferimento di ogni museo.



- NOME
- REGIONE DI APPARTENENZA
- GESTIONE
- PROPRIETA'

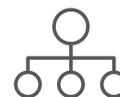
Può essere **pubblica**,

privata

o **ecclesiastica**.

- ORIGINE

- Musei legati a **laboratori** preesistenti o attualmente attivi
- Musei legati a **scuole** di formazione
- Musei **aziendali**: legati ad aziende che operavano sul territorio o che sono ancora attive
- Musei nati da un **progetto istituzionale** ossia quei musei la cui nascita è stata incentivata dal sostegno delle istituzioni. In questo caso, il progetto è stato voluto dall'alto a differenza della prossima categoria.
- Musei legati alla **figura** di un singolo imprenditore, di un collezionista, di un personaggio che ha avuto un ruolo importante per la sua fondazione, o di un gruppo di volontari.





• MODALITA' DI ACCESSO

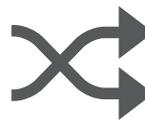
Riferita all'**utenza**:

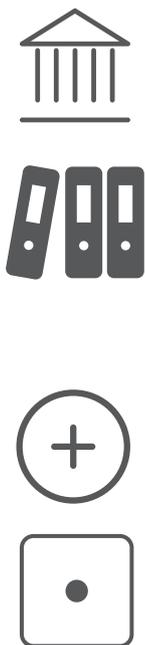
- accessibile ai **bambini** con programmi didattici
- accessibile a **studenti** e ricercatori

Riferita alla **dimensione spaziale**:

- aperti **tutto l'anno** (in giorni stabiliti o tutti i giorni)
- aperti **su prenotazione**
- aperti solo in determinati **periodi**

- SEDE
- in **edificio restaurato**
- in un edificio che mantiene la sua **funzione originaria**
- da fabbrica a **fabbrica culturale**





- TIPO DI ISTITUZIONE

Prima di passare al contenuto, è necessaria la distinzione tra un **museo** ed un **archivio** dove, per archivio si intende la sede in cui sono stabilmente conservati dei documenti, dei fondi.

- TIPO DI COLLEZIONE

Quando parliamo di un museo, facciamo riferimento alle collezioni.

- **Pluritematici:** musei che presentano, tra varie collezioni, anche quella legata al tessile

- **Monotematici:** musei incentrati su un'unica collezione che può riguardare un settore merceologico specifico (es. la seta) o una tecnica di lavorazione (es. il ricamo)

- COLLEZIONI/ FONDI ALTRE CATEGORIE INTERPRETATIVE

Le collezioni e i fondi possono valorizzare delle specificità:

- Esaltare il **lavoro femminile**
- Essere dedicati alla **moda**
- Esporre **processi produttivi e macchinari** o documenti relativi al loro funzionamento





• PERCORSO DI VISITA

Che può essere:

- **virtuale**,
- **formativo** quando prevede attività didattiche e di laboratorio,
- **tradizionale** quando le opere sono semplicemente esposte.

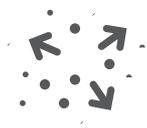
- COINVOLGIMENTO DI ASSOCIAZIONI, ENTI O FONDAZIONI per ciò che riguarda la gestione, l'organizzazione delle visite guidate, i finanziamenti ecc.

- MUSEI IN RETE CON ALTRI

- BANDI E FINANZIAMENTI

Riferimento a **supporti economici** di cui queste istituzioni hanno usufruito secondo quanto emerge dai documenti resi pubblici. È possibile che abbiano ricevuto fondi per l'apertura o per la gestione da diversi enti: privati o pubblici.





• CARATTERISTICHE POTENZIALI

Oltre agli elementi che già caratterizzano i musei presenti sul nostro territorio, sono state individuate delle potenziali caratteristiche che possono essere adottate in sul caso studio specifico e che potrebbero apportare delle novità nel campo dei musei del tessuto.

Si potrebbe progettare un **museo diffuso**, sulla base di ciò che è stato esplicitato. Questo potrebbe contribuire a creare un nuovo volto di un museo antropologico.

Specifiche ulteriori potrebbero riguardare:

- Differenti **scale territoriali** (provinciale, regionale, nazionale)
- Differenti **contesti** (religioso, industriale)



2.1.1 Schede Sintetiche

Serica 1870, Broccato di seta
Fonte: profilo Instagram di uno dei
soci di "Serica 1870":
Filippo Baldazzi



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA | PIEMONTE | UMBRIA



La Filanda

Museo del Merletto

Museo del baco da seta

Museo delle macchine tessili

Museo di palazzo Mocenigo

Museo dell'arte serica e
laterizia



Archivio storico Rubelli



Museo di San Marco

Museo Storico del Ricamo Don
Mazza

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Salzano (VE)

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA

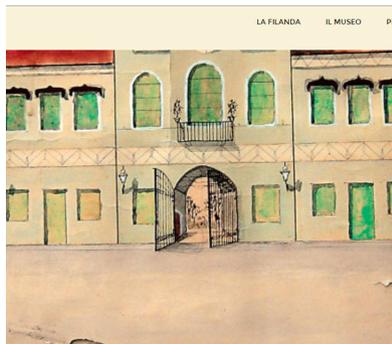


La Filanda

Museo del Merletto
Museo del baco da seta
Museo delle macchine tessili
Museo di palazzo Mocenigo
Museo dell'arte serica e laterizia

Fonti:

www.filandadisalzano.it
www.museionline.info
www.fondoambiente.it
www.feiffereraimondi.com



GESTIONE

Chiusa alle soglie degli anni Cinquanta quando alla seta vennero affiancate le nuove fibre sintetiche.

Nel 1977 è stata acquistata dall'Amministrazione Comunale

ORIGINE

La Filanda è stata in funzione per circa ottant'anni a partire dalla sua costruzione nella seconda metà del XIX secolo. Divenne subito una delle più importanti di tutto il Nord Est.

Il Museo è stato realizzato grazie a un Intervento cofinanziato dalla Regione Veneto.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperture ordinarie prima e terza domenica del mese. Chiuso i mesi di giugno, luglio e agosto.

Attenzione è stata riservata ai giovani, alle famiglie e alle persone con disabilità.



LA SEDE

Il Museo della Filanda e il salone della filatura sono stati costruiti nel 1872. Si tratta una fabbrica di seta. Da tempo è iniziato un progetto culturale con lo slogan "dalla produzione industriale alla produzione culturale".

TIPO DI COLLEZIONE

Tre macro Aree che sono Il Baco da Seta, La Filatura, La Filanda di Salzano. Particolare l'allestimento ecosostenibile realizzato interamente in cartone, un materiale caldo, naturale, ecologico.

PERCORSO DI VISITA

È un museo 'Tradizionale' e allo stesso tempo 'innovativo' per il coinvolgimento acustico/visivo.

Una tecnologia di tipo innovativo è la "Silkboard", un pezzo di cartone attraverso cui scoprire il Museo in un modo autonomo.



ALTRE CARATTERISTICHE

Prevede l'esposizione di materiali e macchinari propri della bachicoltura e della filatura.



ASSOCIAZIONI /ENTI

L'apertura del Museo e le visite accompagnate sono curate dai Volontari del Museo della Filanda (Pro Loco Salzano).



BANDI E FINANZIAMENTI

Il Museo della Filanda di Salzano è stato realizzato grazie a un Intervento cofinanziato dalla Regione Veneto Fondo per lo Sviluppo e la Coesione (FSC) 2007-2013.

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Burano (VE)

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA



La Filanda

Museo del Merletto

Museo del baco da seta
Museo delle macchine tessili
Museo di palazzo Mocenigo
Museo dell'arte serica e laterizia

Fonti:

www.museionline.info
www.museomerletto.visitmuve.it
www.museomerletto.visitmuve.it



GESTIONE

Gestito dalla fondazione MUVE.

ORIGINE

Dopo la chiusura della storica Scuola dei Merletti di Burano (fondata nel 1872 dalla contessa Andriana Marcello) avvenuta nel 1978, un Consorzio creato dagli Enti pubblici veneziani e dalla Fondazione Andriana Marcello inizia un'attenta attività di riscoperta: l'archivio dell'antica Scuola, ricco di importanti documenti e disegni, viene riordinato e catalogato.



MODALITA' DI ACCESSO

A disposizione degli studiosi l'archivio, importante fonte di documentazione storico – artistica.
Aperto al pubblico da venerdì a domenica dalle 12.00 alle 16.00



LA SEDE

Il museo, aperto nel 1981, ha sede negli spazi della storica Scuola dei Merletti di Burano, fondata dalla contessa Andriana Marcello.

TIPO DI COLLEZIONE

Filmati e i pannelli didascalici svelano i segreti di questa tecnica. Sono esposti oltre cento preziosi esemplari della ricca collezione della Scuola.

PERCORSO DI VISITA

Il percorso di visita ha inizio nella sala al piano terra con un filmato che svela i segreti di questa tecnica. Il percorso è impostato cronologicamente sull'evoluzione dell'arte del merletto a Venezia.

IN RETE CON ALTRI

Il museo del Merletto è incluso dal 1995 nei Musei Civici di Venezia. Riunisce undici musei. Si occupa di gestione, tutela e valorizzazione dalla sua nascita nel 2008 e ha un unico socio fondatore, il Comune di Venezia.



ALTRE CARATTERISTICHE

Si ha la possibilità di osservare le tecniche di lavorazione proposte dalle merlettaie depositarie di quest'arte.

ASSOCIAZIONI /ENTI

Fondazione Andriana Marcello
Fondazione MUVE

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

San Giacomo di Veglia (TV)

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA



La Filanda
Museo del Merletto

Museo del baco da seta

Museo delle macchine tessili
Museo di palazzo Mocenigo
Museo dell'arte serica e laterizia

Fonti:

www.museionline.info
terrafertile.org
www.turismovittorioveneto.it
www.museivittorioveneto.it



GESTIONE

Gestito dalla Cooperativa Terra Fertile per conto del Comune di Vittorio Veneto. Nelle attività di custodia, gestione biglietteria e pulizia dei locali sono coinvolte persone con disabilità.

ORIGINE

La filanda è stata dismessa negli anni '60 del Novecento e costituisce uno dei complessi industriali più consistenti e antichi della zona.



MODALITA' DI ACCESSO

Sabato e Domenica
10.00 - 12.00 e 15.00 - 17.00
Attenzione è stata riservata alle scuole e alle famiglie. Durante l'anno vengono organizzati numerosi eventi (conferenze, corsi, laboratori...)



LA SEDE

Il Museo del Baco da Seta trova collocazione nella ex filanda Maffi.

TIPO DI COLLEZIONE

Il percorso espositivo trasporta il visitatore nel mondo povero dell'allevamento del baco da seta, una delle principali risorse economiche dalla fine del Diciottesimo secolo ai primi decenni del Ventesimo.



ALTRE CARATTERISTICHE

Esponde strumenti ed attrezzature, pubblicazioni, manifesti, filmati e foto storiche.

PERCORSO DI VISITA

Grazie alla collaborazione con guide esperte, si organizzano visite guidate, percorsi didattici, attività ed eventi aperti al pubblico.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Terra Fertile è un soggetto che opera nell'ambito dell'economia civile.

IN RETE CON ALTRI

Sistema museale:
Il museo della battaglia
Il museo del Canadese
Il museo del baco da seta
La galleria Civica



BANDI E FINANZIAMENTI

Vittorio Veneto Creativa
Inaugurato nel 2010, ha beneficiato di finanziamenti da parte della Regione Veneto ma non gode con cadenza periodica fissa di contributi esterni.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Valdagno (VI)

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA



La Filanda
Museo del Merletto
Museo del Baco da seta

Museo delle macchine tessili

Museo di palazzo Mocenigo
Museo dell'arte serica e laterizia

Fonti:

www.museionline.info
www.mumatvaldagno.it
core.ac.uk/reader/83011700



GESTIONE

Commissione composta da personale insegnante e non insegnante della Scuola

ORIGINE

L'idea di dar vita al "Museo delle Macchine Tessili" nasce, su iniziativa del prof. Giovanni Luigi Fontana dell'Università di Padova, nella seconda metà degli anni '90, all'interno del programma di valorizzazione dell'ambiente storico-industriale dell'Alto Vicentino avviato dal Consorzio per l'integrazione delle città di Schio e Valdagno.

MODALITA' DI ACCESSO

Le visite al museo si effettuano esclusivamente su prenotazione.



LA SEDE

Ospitato presso l'Istituto Tecnico Industriale "V. E. Marzotto",

TIPO DI COLLEZIONE

Vuole essere testimonianza del progressivo sviluppo tecnologico di un settore produttivo che ha marcatamente segnato, e a tutt'oggi contraddistingue, l'ambiente in cui si è insediato.

PERCORSO DI VISITA

L'esposizione è articolata al fine di creare un percorso didattico, supportato da pannelli fotografici e schede esplicative



ALTRE CARATTERISTICHE

Il percorso parte dalla presentazione di varie fibre tessili per illustrare via via le singole fasi del ciclo produttivo: la cardatura, la filatura e la tessitura.

ASSOCIAZIONI /ENTI

Associazione Amici del Museo del Tessile, i cui membri potranno prestare la loro collaborazione gratuita a tutti i livelli.

BANDI E FINANZIAMENTI

L'Associazione, sostenuta da sponsor privati. Alla fine del 2000 l'Amministrazione Comunale stanziò dei fondi per l'allestimento del Museo e l'organizzazione dei primi eventi culturali



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Santa Croce, Venezia

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA



La Filanda
Museo del Merletto
Museo del baco da seta
Museo delle macchine tessili

Museo di palazzo Mocenigo

Museo dell'arte serica e laterizia

Fonti:

mocenigo.visitmuve.it
www.museionline.info
www.visitvenezia.eu
www.veneziadaesplorare.com



GESTIONE

Gestito dalla fondazione MUVE.

ORIGINE

Nel 1945 il Palazzo Mocenigo di San Stae, con l'archivio e parte degli arredi, fu donato per disposizione testamentaria al Comune di Venezia da Alvise Nicolò affinché venisse utilizzato "per Galleria d'Arte. Nel 1985 venne aperto al pubblico.

Nello stesso anno venne istituito il Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume.

MODALITA' DI ACCESSO

Dal giovedì alla domenica dalle 11.00 alle 17.00

Biblioteca sempre aperta

Nello 1985 venne istituito a palazzo Mocenigo il Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume.



LA SEDE

Nel 1985, dopo consistenti interventi di restauro, l'appartamento Mocenigo venne aperto al pubblico come museo.

TIPO DI COLLEZIONE

Ospitate le ampie collezioni tessili e di abiti antichi dei Musei Civici e una biblioteca, in cui spicca l'importante raccolta di oltre 13.000 figurini dal '700 al '900. Di recente un nuovo spazio è stato dedicato al profumo.



ALTRE CARATTERISTICHE

L'ambiente nel suo insieme evoca diversi aspetti della vita e delle attività del patriziato veneziano tra XVII e XVIII secolo, ed è popolato da manichini che indossano preziosi abiti e accessori antichi appartenenti al Centro Studi

PERCORSO DI VISITA

I suoi allestimenti, gli arredi e gli interni sono stati curati da Pierluigi Pizzi, regista e scenografo di fama internazionale. Il percorso di visita si snoda in venti sale al primo piano nobile.



ASSOCIAZIONI /ENTI

gestito dalla Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE) che si occupa della gestione del patrimonio museale della città e autofinanzia tutte le proprie attività.

IN RETE CON ALTRI

Il museo del Merletto è incluso dal 1995 nei Musei Civici di Venezia. Riunisce undici musei. Si occupa di gestione, tutela e valorizzazione dalla sua nascita nel 2008 e ha un unico socio fondatore, il Comune di Venezia.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Malo (VI)

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA



La Filanda
Museo del Merletto
Museo del baco da seta
Museo delle macchine tessili
Museo di palazzo Mocenigo

Museo dell'arte serica e laterizia

Fonti:

www.museionline.info
www.museialtovicentino.it
www.beniculturali.it
www.vitourism.it
www.culturaveneto.it



GESTIONE

Associazione Trama

ORIGINE

Il Museo è nato dall'amore per la cultura locale di un gruppo di appassionati che hanno voluto conservare memoria delle attività economiche che hanno caratterizzato la cittadina per secoli.

MODALITA' DI ACCESSO

Domenica: 15.00 – 18.00
Gli altri giorni su prenotazione.



LA SEDE

Il Museo è ospitato al secondo piano e nel sottotetto di Palazzo Corielli, dimora padronale adiacente alla filanda omonima.

TIPO DI COLLEZIONE

E' suddiviso in due sezioni dedicate, rispettivamente, alle arti serica (allevamento del baco da seta e trattura della seta) e laterizia (manipolazione dell'argilla dalla preistoria fino alle grandi fornaci odierne).



ALTRE CARATTERISTICHE

La sezione dedicata all'arte serica comprende bozzoli, bachi da seta conservati in formaldeide ed una serie di oggetti e strumenti di lavoro. Vengono sottolineate le dure condizioni di vita delle donne impegnate in tale attività.

PERCORSO DI VISITA

Percorso arricchito da didascalie e da una buona documentazione iconografica.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Associazione - TRAMA

IN RETE CON ALTRI

Il museo dell'Arte serica e laterizia fa parte della rete: Musei Alto Vicentino, rete museale territoriale dal 2001. In particolare, rientra tra quelli legati al patrimonio industriale.



BANDI E FINANZIAMENTI

Le risorse per il suo allestimento sono state messe a disposizione dal Comune di Malo, così pure quelle per il funzionamento, con i volontari inquadrati come AUSER.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Piazza San Marco, Venezia

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA



Archivio Storico Rubelli

Fonti:

www.museionline.info
www.rubelli.com
museimpresa.com
cdn.rubelli.com



GESTIONE

Privata

ORIGINE

L'azienda nasce a fine Ottocento, quando Lorenzo Rubelli rileva la ditta Giobatta Trapolin, che produceva passamanerie, velluti, lampassi e broccati. Negli anni Venti e Trenta importanti collaborazioni con artisti e architetti: G. Cadarin, U. Bellotto, V. Zecchin e G. Ponti. I tessuti vengono esposti alla Biennale di Venezia, alla Triennale di Milano e arredano la Casa Reale nei primi del Novecento.

MODALITA' DI ACCESSO

L'archivio è visitabile su appuntamento.



LA COLLEZIONE STORICA
PALAZZO CORNER SPINELLI

LA SEDE

Dal 1966 Palazzo Corner Spinelli è la sede dell'azienda tessile Rubelli, leader a livello internazionale del settore.

FONDO

Inizia a costituirsi nella seconda metà dell'Ottocento e si è arricchita, giungendo oggi ad includere non solo tessuti europei, ma anche documenti provenienti dall'Oriente, dall'Africa e dalle Americhe.



ALTRE CARATTERISTICHE

La collezione è costituita dall'archivio storico Rubelli che custodisce gelosamente le testimonianze della produzione e dal nucleo grafico dell'archivio, composto da schizzi, disegni preparatori e da oltre 2000 messe in carta.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Museimpresa, l'Associazione Italiana Archivi e Musei d'Impresa che riunisce oltre 100 musei e archivi di imprese italiane.

IN RETE CON ALTRI

I musei/ archivi associati del Veneto sono: Archivio Benetton, museo del Caffè Dersut, museo della Chiave Bianchi 1770, museo Nicolis dell'Auto, della Tecnica, della Meccanica, Poli museo della Grappa, Archivio aziendale Rubelli, museo della Calzatura di Villa Foscari Rossi.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

Venezia

LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA

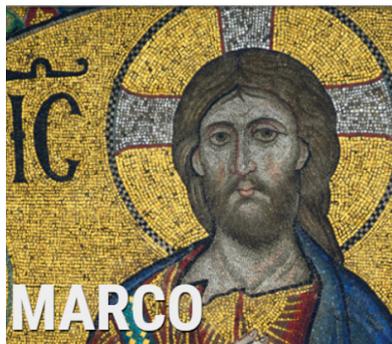


Museo di San Marco

Museo Storico del Ricamo Don Mazza

Fonti:

www.st-marks-basilica.com
www.museionline.info
www.basilicasanmarco.it
www.venetoinside.com



GESTIONE
Ecclesiastica

ORIGINE
Il Museo della Basilica di San Marco è di origine ottocentesca

MODALITA' DI ACCESSO

Aperto tutti i giorni
10.00-18.00



LA SEDE

Il Museo di San Marco di Venezia è situato all'interno dell'omonima Basilica e offre un suggestivo viaggio tra spiritualità, arte e cultura.

TIPO DI COLLEZIONE

Il museo è articolato nelle tre sezioni Mosaici, Tessili e l'Antico.

PERCORSO DI VISITA

Il percorso espositivo include: tappeti persiani, paramenti liturgici, codici miniati, strumenti musicali, frammenti di mosaici, arazzi in lana ed altri in seta e argento con le storie di San Marco.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

VERONA

LOMBARDIA

PIEMONTE

UMBRIA



Museo di San Marco

Museo Storico del Ricamo Don Mazza

Fonti:

www.st-marks-basilica.com

www.museionline.info

www.donmazza.org

www.maestredidonmazza.it



GESTIONE

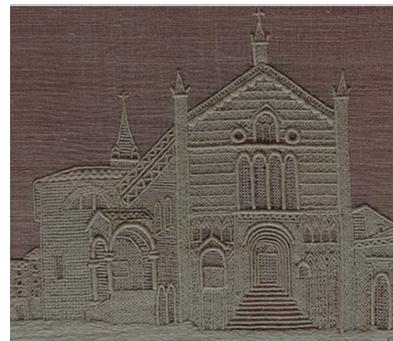
associazione senza scopo di lucro
«Punti d'Incontro».

ORIGINE

Il dell'arte del ricamo si lega alla presenza di tre laboratori come lo stesso Don Mazza attesta nel luglio 1842. L'attività delle ricamatrici rimase attiva fino agli anni '60.

MODALITA' DI ACCESSO

su prenotazione



LA SEDE

Il Museo dell'Arte del Ricamo Don Nicola Mazza si trova all'interno dell'istituto femminile don Nicola Mazza.

TIPO DI COLLEZIONE

Nelle tre sale espositive sono conservati ricami, disegni e materiali legati alla passione del merletto con i suoi tessuti in tela, seta, cotone e lino.



PERCORSO DI VISITA

Tradizionale



ALTRE CARATTERISTICHE

Esposti anche i disegni preparatori del prezioso paramento di don Mazza che oggi è conservato nella sacrestia della Cappella Sistina. Sono visibili anche alcuni attestati e un «bouquet» composto di fiori in seta.

ASSOCIAZIONI /ENTI

Associazione "Punti d'Incontro"

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

PIEMONTE | UMBRIA



Museo setificio Monti

Museo del tessile di Busto
Arsizio

Galleria Comunale D'arte di
Lecco

Civico Museo della Seta Abegg



Museo della Seta di Soncino

Museo del tessile di Leffe

Museo Fondazione Antonio
Ratti

Museo della Fondazione

Sartirana Arte

Museo della Seta di Como

Zucchi Collection



Museo Della Basilica di
Gandino

Museo della seta, della canapa
e del lino Pozzobon Marta in
Giroto

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Abbadia Lariana (LC)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo setificio Monti

Museo del tessile di Busto Arsizio

Galleria Comunale D'arte Di Lecco

Civico Museo della Seta Abegg

GESTIONE

1978 edifici acquistati dal Comune di Abbadia

Fonti:

www.museionline.info

www.museoabbadia.it

fondoambiente.it

www.sistemamuseale.provincia.lecco.it



ORIGINE

Intorno al 1818 Pietro Monti, setaiolo, trasformò un antico edificio in un filatoio per seta. Nel 1998 si inaugura il Civico Museo.



MODALITA' DI ACCESSO

aperto tutti i giorni.



LA SEDE

importante esempio di archeologia industriale.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Sono esposti arredi originali, attrezzature e oggetti utilizzati per la lavorazione serica.



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

Sistema Museale della Provincia di Lecco.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Busto Arsizio (VA)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo setificio Monti

Museo del tessile di Busto Arsizio

Galleria Comunale D'arte Di Lecco

Civico Museo della Seta Abegg

Fonti:

www.museionline.info

www.illagomaggiore.it

www.comune.bustoarsizio.va.it

www.museoweb.it

www.malpensa24.it



ORIGINE

istituito il 30 gennaio 1997



MODALITA' DI ACCESSO

aperto tutti i giorni tranne il lunedì



LA SEDE

occupa uno degli edifici appartenenti all'ex-Cotonificio Bustese.

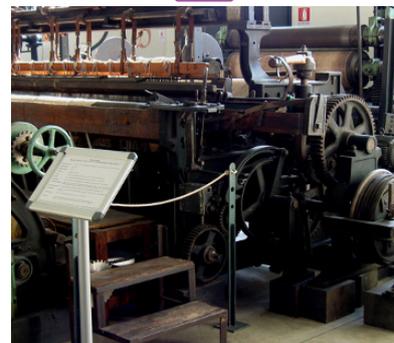


TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

raccoglie, conserva e valorizza oggetti, macchine, prodotti e documenti



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

«Varese. Musei in rete», come museo dell'industria e dei mestieri.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Lecco (LC)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo setificio Monti
Museo del tessile di Busto
Arsizio

Galleria Comunale D'arte Di Lecco

Civico Museo della Seta Abegg

GESTIONE

Proprietà del Comune di Lecco
nel 1962.

Fonti:

www.museionline.info
www.beniculturali.it
www.museilecco.org
www.lombardiabeniculturali.it
www.culturaitalia.it



ORIGINE

Inaugurata nel 1983 dopo un lungo lavoro d'inventariazione e restauro



MODALITA' DI ACCESSO

aperto tutti i giorni



LA SEDE

Secondo piano di Villa Manzoni



TIPO DI COLLEZIONE

Esponde una selezione di opere delle collezioni dei Musei Civici, e una collezione di pizzi dell'800 e dei primi 900



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

Sistema Museale Urbano Lecchese



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Garlate (LC)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo setificio Monti
 Museo del tessile di Busto
 Arsizio
 Galleria Comunale D'arte Di
 Lecco

Civico Museo della Seta Abegg

Fonti:

www.museionline.info
www.museosetagarlate.it
www.fondoambiente.it
www.lombardiabeniculturali.it



GESTIONE

Proprietà comunale e gestito da una Associazione di volontari

ORIGINE

Fu realizzato e inaugurato nel 1953 dagli industriali svizzeri Abegg. È stato donato nel 1976 al Comune di Garlate.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto sabato e domenica
 Gli altri giorni aperto su prenotazione



LA SEDE

Situato in una filanda settecentesca in riva al lago di Garlate immersa in un giardino di gelsi. Il museo è stato riaperto nel 2013 dopo una fase di ristrutturazione interna.

TIPO DI COLLEZIONE

Esponde scoperte, invenzioni e macchine per la produzione di seta dal baco fino al tessuto

PERCORSO DI VISITA

Il Museo dispone di laboratori interattivi dedicati e diversi percorsi didattici animati da esperti formatori. Conclude il percorso un settore dedicato al futuro dove vengono presentate le nuove ricerche e applicazioni della seta



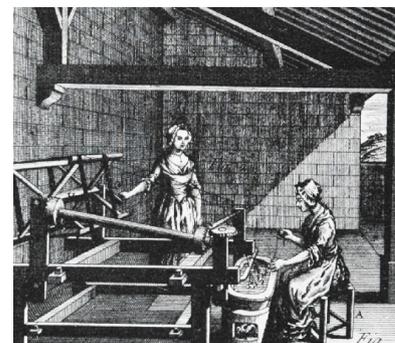
ALTRE CARATTERISTICHE

Ricca collezione di macchinari che mostrano le principali fasi di produzione: allevamento del baco, trattura dei bozzoli, torcitura e tessitura della seta.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Un'associazione di volontari si occupa della gestione



BANDI E FINANZIAMENTI

Comune di Garlate
Sistema museale della provincia di Lecco
Regione Veneto

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Soncino (CR)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo della Seta di Soncino

Museo del tessile di Leffe
 Museo Fondazione Antonio Ratti
 Museo della Fondazione Sarti-rana Arte
 Museo della Seta di Como
 Zucchi Collection

Fonti:

www.museionline.info
www.turismocremona.it
www.artemorbida.com
www.soncino.org



ORIGINE

Il museo è nato grazie alla collezione privata del suo curatore, Enzo Corbani che lo gestisce. Collezione privata in edificio pubblico



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto la seconda e terza domenica di ogni mese



LA SEDE

All'interno dell'ex Filanda Meroni, complesso industriale chiuso nel 1961



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

L'allevamento del baco e l'antica produzione del filato attraverso gli antichi strumenti.



PERCORSO DI VISITA

Percorsi turistici, didattici e laboratoriali



ASSOCIAZIONI / ENTI

Percorsi curati dalla coop. Il Borgo di Soncino.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA
LEFFE (BG)

PIEMONTE
UMBRIA



Museo della Seta di Soncino

Museo del tessile di Leffe

Museo Fondazione Antonio Ratti

Museo della Fondazione Sartirana Arte

Museo della Seta di Como
Zucchi Collection

Fonti:

www.museodeltessile.it/
www.museionline.info



ORIGINE

Voluto ed è gestito da L' A.R.T.S. (Associazione Ricerche Tessili Storiche) Onlus. Apertura del museo 5 Maggio 2013.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto sabato e domenica



LA SEDE

Situato nel plesso scolastico di Leffe. Nuova sede espositiva in via Locatelli 29.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Espone reperti tessili storici e macchinari funzionanti.



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

L' A.R.T.S. Onlus è stata fondata nel 2003 da un gruppo d'amici appassionati del Tessile Antico



BANDI E FINANZIAMENTI



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Como

PIEMONTE

UMBRIA



Museo della Seta di Soncino
Museo del tessile di Leffe

Museo Fondazione Antonio Ratti

Museo della Fondazione Sartirana Arte
Museo della Seta di Como
Zucchi Collection

Fonti:

www.museionline.info
www.fondazioneratti.org



ORIGINE

Il Museo nasce nel 1998 per volontà di Antonio Ratti che intende aprire al pubblico le proprie collezioni.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Dal 2010, la sede della Fondazione occupa Villa Sucota



TIPO DI COLLEZIONE

La collezione è stata oggetto di una campagna di studio e di catalogazione, conta più di 3300 reperti tessili singoli, e oltre 2500 libri-campionario che, insieme, illustrano la storia del tessuto dal III al XX secolo.



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

Fondazione Antonio Ratti



BANDI E FINANZIAMENTI



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Sartirana Lomellina (PV)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo della Seta di Soncino
 Museo del tessile di Leffe
 Museo Fondazione Antonio Ratti

Museo della Fondazione Sartirana Arte

Museo della Seta di Como
 Zucchi Collection

Fonti:

www.museionline.info
www.sartiranaarte.it
www.comune.sartiranalomellina.pv.it



ORIGINE

La Fondazione Sartirana Arte ha allestito diverse raccolte permanenti. Nelle prime fasi dell'attività culturale le mostre furono organizzate con materiali provenienti dalle collezioni dei proprietari del castello



MODALITA' DI ACCESSO

Dal lunedì al sabato



LA SEDE

Sede prestigiosa nel Castello quattrocentesco



TIPO DI COLLEZIONE

Ospita il museo permanente della moda oltre a diverse raccolte permanenti.

Tra le diverse collezioni ci sono reperti di arte tessile regionale, e un'esposizione di tappeti



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

Fondazione Sartirana Arte



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Como

PIEMONTE

UMBRIA



Museo della Seta di Soncino
 Museo del tessile di Leffe
 Museo Fondazione Antonio Ratti
 Museo della Fondazione Sartirana Arte

Museo della Seta di Como

Zucchi Collection

Fonti:

www.museionline.info
www.museosetacom.com
www.iccd.beniculturali.it
www.lombardiacultura.it
www.lombardiabeniculturali.it



GESTIONE

Di proprietà del Comitato per il Museo della Seta di Como, è gestito dall' Associazione

ORIGINE

Il Museo ha origine nel 1985 su iniziativa della Classe '27 con la collaborazione degli Ex Allievi del Setificio, che si sono impegnati nel recupero dei reperti provenienti dalle fabbriche tessili presenti nella città di Como.

Il Museo didattico della Seta viene aperto al pubblico nel 1990.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto dal giovedì alla domenica dalle 15.00 alle 19.00.

I documenti sono messi a disposizione, su appuntamento, a studenti e ricercatori.



LA SEDE

L'edificio ospita l'Istituto Tecnico Industriale Statale di Setificio "Paolo Carcano", la Stazione Sperimentale per la seta e il museo di circa 1000mq a seguito dell'ampliamento avvenuto per accogliere le numerose donazioni.



TIPO DI COLLEZIONE

Il museo documenta la produzione serica comasca ed illustra il ruolo del comparto tessile nello sviluppo dell'economia del territorio e della città di Como.

Il Museo dispone anche di archivi



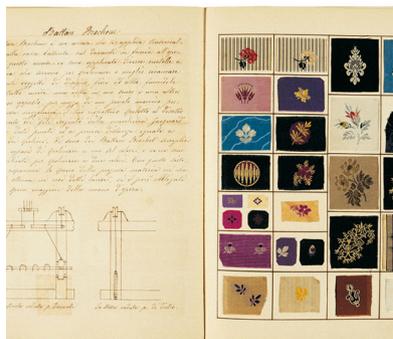
ALTRE CARATTERISTICHE

L'esposizione di macchinari proviene da aziende dismesse e da singole donazioni avvenute principalmente tra 1994 e 1998.



PERCORSO DI VISITA

In ogni sala è allestito un ciclo lavorativo specifico ed il percorso espositivo illustra, anche con l'impiego di manufatti tessili, il progresso dell'industria serica nei suoi aspetti scientifici, tecnologici e creativi.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Nel 1992 si costituisce l'Associazione per il Museo della Seta di Como per sostenere questa nuova realtà culturale.



BANDI E FINANZIAMENTI

Enti pubblici e privati hanno sostenuto anche l'ampliamento del museo. Il contributo dell'Amministrazione Provinciale di Como è stato fondamentale poiché la Provincia è anche proprietaria degli stabili.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Milano

PIEMONTE

UMBRIA



Museo della Seta di Soncino
 Museo del tessile di Leffe
 Museo Fondazione Antonio Ratti
 Museo della Seta di Como
 Museo della Fondazione Sartirana Arte

Zucchi Collection

Fonti:

www.museionline.info
www.touringclub.it
www.beniculturali.it
www.milanofree.it



ORIGINE

Archivio aziendale privato di Milano progettato come un museo.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE



FONDO

Il più grande archivio al mondo di blocchi per stampa a mano su tessuto, in legno e metallo, catalogati e ordinati secondo criteri di stile.

ALTRE CARATTERISTICHE



PERCORSO DI VISITA

Possibilità di assistere a una dimostrazione di stampa a mano, tecnica ormai scomparsa. Un filmato svela le tecniche



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Gandino (BG)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo Della Basilica di Gandino

Museo della seta, della canapa e del lino Pozzobon Marta in Giroto

Fonti:

www.museionline.info
www.museobasilica.com
www.lombardiabeniculturali.it
www.amei.biz



ORIGINE

Il museo della Basilica di Gandino venne inaugurato nel 1929 da mons. Giovanni Bonzi, ampliato nel 1963. L'ultima ala è stata realizzata nel 1991, su iniziativa di Mons. Alessandro Recanati



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Attiguo alla basilica, si trova il museo



TIPO DI COLLEZIONE

Tre Sezioni distinte: arte Sacra, presepi e archeologia tessile.



ALTRE CARATTERISTICHE



PERCORSO DI VISITA

Durante le visite vengono illustrati i principi della lavorazione della lana e del tessuto.



IN RETE CON ALTRI

Circuito Basiliche Val Seriana
 Associazione Musei Ecclesiastici Italiani



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO

LOMBARDIA

Adro (BS)

PIEMONTE

UMBRIA



Museo Della Basilica di Gandino

Museo della seta, della canapa e del lino Pozzobon Marta in Giroto

Fonti:

www.museionline.info
www.beniculturali.it
www.culturaitalia.it
www.commercialisti.brescia.it



ORIGINE

Nasce dalla passione di un religioso, P. Mansueto Giroto negli anni '70. Museo dedicato a Marta Pozzobon in Giroto, madre del religioso che fondò il museo gestito dai padri Carmelitani.



MODALITA' DI ACCESSO

Chiuso in attesa di restauro

LA SEDE

Ospitato negli antichi granai del convento dei Padri Carmelitani Scalzi.



TIPO DI COLLEZIONE

Nel museo sono conservati documenti sul ciclo della vita del baco da seta, biancheria e vestiti, paramenti religiosi, fotografie d'epoca.



ALTRE CARATTERISTICHE





Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO | LOMBARDIA

PIEMONTE

UMBRIA



Filatoio di Caraglio

Museo giardino della civiltà
della seta "Mario Monasterolo"

Museo del Baco da Seta



Fila Museum

Museo del tessile di Chieri

Arazzeria Scassa

Fondazione Zegna

Fabbrica della Ruota

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Caraglio (CN)

UMBRIA



Filatoio di Caraglio

Museo giardino della civiltà della seta "Mario Monasterolo"
Museo del Baco da Seta

Fonti:

"Nascita del Setificio Moderno. Il Filatoio Galleani di Caraglio. Scritti in onore di Luigi Galleani d'Agliano." A cura di Andreina Galleani d'Agliano in collaborazione con Patrizia Chierici, Laura Palmucci e Aurelio Toselli
www.museionline.info
www.filatoiocaraglio.it
piemonte.abbonamentomusei.it



GESTIONE

Fondazione Filatoio Rosso

ORIGINE

Nel 2005 è nato il permanente 'Museo del Setificio Piemontese'.



MODALITA' DI ACCESSO

Visite guidate
Sabato pomeriggio, Domenica e festivi.



LA SEDE

Immobile secentesco dal notevole pregio architettonico. Oggi è il più antico complesso manifatturiero serico in Europa ad accorpere trattura e torcitura. L'antica fabbrica è dal 2002 area espositiva e, dal 2005 museo permanente.



TIPO DI COLLEZIONE

Il "Museo del Setificio Piemontese" costituisce il cuore espositivo permanente del Filatoio di Caraglio.



ALTRE CARATTERISTICHE

Al suo interno è possibile apprezzare la ricostruzione fedele delle principali attrezzature impiegate all'epoca per la produrre il filo di seta. Sono esposti anche gli imponenti torcitoi idraulici da seta su modello bolognese.



PERCORSO DI VISITA

"Storie filanti", è il percorso di visita sviluppato per i bambini che è stato arricchito con dei piccoli telai manuali messi a disposizione per sperimentare l'arte di Aracne.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Fondazione Filatoio Rosso di Caraglio, in qualità di gestore, ha l'obbligo di:

- promuovere
- dotare il sistema turistico di maggiore visibilità



IN RETE CON ALTRI

Uno dei 3 vertici del SeVeC, polo che unisce il Filatoio al Museo della Ceramica di Mondovì e al museo del Vetro di Chiusa di Pesio in un ambizioso progetto di alta formazione per artigiani e artisti.



BANDI E FINANZIAMENTI

Enti privati.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Racconigi (CN)

UMBRIA



Filatoio di Caraglio

Museo giardino della civiltà della seta "Mario Monasterolo"

Museo del Baco da Seta

Fonti:

www.museionline.info
piemonte.abbonamentomusei.it



ORIGINE

Voluto da un gruppo di appassionati che nel 2004 riscopre l'allevamento del baco da seta. È intitolato a Mario Monasterolo, storico racconigese che lo aveva ideato.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto la Domenica



LA SEDE

Allestito nell'ex Convento delle Clarisse.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Narra una storia secolare con oggetti, immagini e testimonianze storiche.



PERCORSO DI VISITA

Gli allestimenti comprendono una parte didattica ed una scenografica ed evocativa



ASSOCIAZIONI /ENTI

Gestito dall'Associazione Sul filo della Seta.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Cressa (NO)

UMBRIA



Filatoio di Caraglio
Museo giardino della civiltà della seta "Mario Monasterolo"

Museo del Baco da Seta

Fonti:

www.museionline.info
www.comune.cressa.no.it
www.turismonovara.it
www.fondoambiente.it



ORIGINE

Aperto nel 2009



MODALITA' DI ACCESSO

Ultima domenica del mese e su prenotazione



LA SEDE

Allestito nella vecchia cantina dell'ex municipio.
Sede di laboratori didattici rivolti ai bambini delle Scuole.

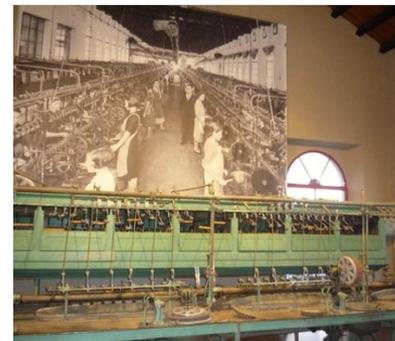


TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Percorso sulla storia della bachicoltura.



PERCORSO DI VISITA

Percorso a pannelli ed un video con la testimonianza ed i racconti della memoria cressese.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Biella (BI)

UMBRIA



Fila Museum

Museo del tessile di Chieri
Arazzeria Scassa
Fondazione Zegna
Fabbrica della Ruota

Fonti:

www.museionline.info
www.fondazionefila.com
museimpresa.com



ORIGINE

Museo aziendale nato nel 2012



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Articolato in 10 sale dedicate alla propria storia. Archivio costituito da oltre 200.000 elementi



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

Gestito dalla fondazione Fila Museum nata nel 2010



IN RETE CON ALTRI

Centro Rete Biellese Archivi Tessile e Moda e MUSEIMPRESA



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Chieri (TO)

UMBRIA



Fila Museum

Museo del tessile di Chieri

Arazzeria Scassa
Fondazione Zegna
Fabbrica della Ruota

Fonti:

www.fondazionetessilchieri.com
www.museionline.info



ORIGINE

Nato nel 1997 per volontà di Armando Brunetti, ex imprenditore tessile.



LA SEDE

Ospitato nell'ex Convento di Santa Chiara



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Collezione di oltre tremila pezzi



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

Il museo è gestito dalla Fondazione Chierese per il Tessile



BANDI E FINANZIAMENTI

contributo regionale per il triennio 2021-2023.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Asti

UMBRIA



Fila Museum
Museo del tessile di Chieri

Arazzeria Scassa

Fondazione Zegna
Fabbrica della Ruota

Fonti:

www.museionline.info
www.astiturismo.it
www.arazzeriascassa.it
www.beniculturali.it



GESTIONE

Attualmente è gestita dal direttore Massimo Bilotta, nipote di Ugo Scassa.

ORIGINE

L'Arazzeria Scassa, fondata nel 1957 da Ugo Scassa, è una delle più importanti arazzerie del mondo



MODALITA' DI ACCESSO

Visitabile su appuntamento.



LA SEDE

Situata nei locali restaurati dell'antica Certosa di Valmanera, antico monastero dell'XI secolo.



TIPO DI COLLEZIONE

L'arazzeria presenta una collezione di arazzi tessuti su bozzetti di quadri dei maggiori pittori italiani e stranieri: Cagli, Capogrossi, Casorati, de Chirico, Guttuso, Dalí, Ernst, Kandinskij, Klee, Matisse e Miró.



ALTRE CARATTERISTICHE

È possibile visitare l'atelier, il laboratorio e una parte della Collezione Scassa, per entrare in contatto con una vera e propria bottega d'arte, ancora oggi operante.



PERCORSO DI VISITA

Molte opere sono esposte in sedi più prestigiose e altre sono da ammirare nella galleria museo dell'azienda dopo aver osservato il paziente lavoro delle tessitrici nel laboratorio.



ASSOCIAZIONI /ENTI

L'Arazzeria ha dato vita ad una Associazione Culturale.



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Trivero (BI)

UMBRIA



Fila Museum
Museo del tessile di Chieri
Arazzeria Scassa

Fondazione Zegna
Fabbrica della Ruota

Fonti:

www.museionline.info
www.fondazionezegna.org
www.fondazionezegna.org
www.archiviozegna.com
www.oasizegna.com



GESTIONE

Fondazione Zegna.

ORIGINE

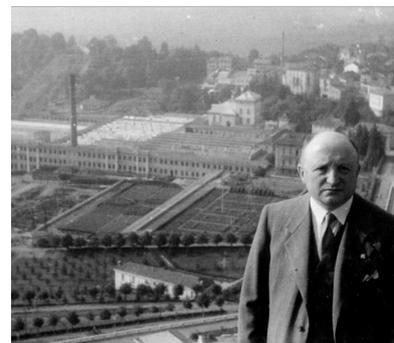
L'azienda è stata fondata nel 1910 da Ermenegildo. A partire dal 1968, i figli diversificano le attività industriali, sempre guidati dall'attenzione per l'integrità della filiera produttiva. Aprono filiali commerciali in tutto il mondo. L'idea del museo nasce nel 2003 con la costruzione del polo archivistico aziendale.



MODALITA' DI ACCESSO

Dal 16 maggio al 31 ottobre 2021 aperto la domenica.

Casa Zegna è aperta per la consultazione delle fonti per scopi di ricerca.



LA SEDE

Nel luglio 2007 venne inaugurato il prestigioso complesso di Casa Zegna all'interno del Lanificio.



TIPO DI COLLEZIONE

Il racconto dell'impresa e dei suoi protagonisti è affidato a oggetti, documenti, immagini, fotografie, tessuti.



ALTRE CARATTERISTICHE

Un patrimonio unico, espressione di cultura, creatività e Made in Italy, che offre un racconto della storia produttiva e imprenditoriale del nostro Paese.



PERCORSO DI VISITA

La mostra è il racconto di un'azienda familiare che da quattro generazioni è sempre attenta all'eccellenza, con il controllo dell'intera filiera, dagli allevamenti alle boutique in un passaggio di oltre 500 mani.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Museimpresa, l'Associazione Italiana Archivi e Musei d'Impresa, riunisce oltre 100 musei e archivi di grandi, medie e piccole imprese italiane.



IN RETE CON ALTRI

Museimpresa. Gli archivi/ musei del Piemonte associati sono: Museo Alessi, MeBo Museum, Collezione Cannon, Casa Zegna, Fila Museum, Archivio storico Gruppo Sella, Archivio Storico e Heritage Lab Italgas, Museo Lavazza e Archivio Storico, Archivio Maire Tecnimont, Casa Martini, Archivio e Museo Storico Reale Mutua



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
Pray (BI)

UMBRIA



Fila Museum
Museo del tessile di Chieri
Arazzeria Scassa
Fondazione Zegna

Fabbrica della Ruota

Fonti:

www.museionline.info
www.fabbricadellaruota.it
www.archivitessili.biella.it
www.docbi.it
www.piemonteitalia.eu
cultura.biella.it



GESTIONE
Associazione

ORIGINE
Nel 1984 venne allestita una mostra intitolata e, in seguito a questa iniziativa nacque l'idea di costituire il DocBi- Centro per la Documentazione e Tutela della Cultura Biellese che opera dal 1985 con l'intento di contribuire al recupero e al mantenimento dell'identità biellese. Si basa sul volontariato qualificato, con l'appoggio di specialisti, operando in collaborazione con le Amministrazioni locali, gli organismi preposti alla conservazione dei beni culturali, con i centri di ricerca e le Università.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto al pubblico tutte le domeniche dal 6 giugno al 10 ottobre 2021.

Aperta tutti i giorni su prenotazione.



LA SEDE

L'ex Lanificio Fratelli Zignone, iniziò l'attività nel 1878 per poi chiudere definitivamente nel 1964.



FONDO

Il Centro comprende una biblioteca di oltre 1500 volumi e un archivio costituito da 58 fondi di provenienza industriale.



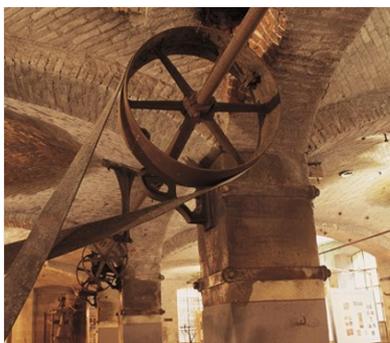
ALTRE CARATTERISTICHE

Sono esposti vari macchinari restaurati e funzionanti connessi con le lavorazioni tessili e nella sala conferenze è allestita una mostra didattica che illustra il funzionamento del lanificio.



PERCORSO DI VISITA

Un ciclo di escursioni, denominato DocBimbi, è destinato a famiglie con bambini.



ASSOCIAZIONI /ENTI

L'associazione ha acquisito l'edificio e ha avviato la progettazione del recupero edilizio e gli interventi.



IN RETE CON ALTRI

L'Ecomuseo del Biellese è un sistema ecomuseale che interessa un'ampia parte del Biellese coinvolgendo cellule ecomuseali, istituzioni culturali, enti locali. La Fabbrica rientra in questo sistema insieme ad altri 14 musei.



BANDI E FINANZIAMENTI

Per il recupero definitivo, tutt'ora in corso, il sostegno finanziario della Fondazione Cassa Risparmio di Biella, della Regione Piemonte, dell'Unione industriale Biellese, del Rotary Club di Vallemosso e da altri enti



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO | LOMBARDIA | PIEMONTE

UMBRIA



Museo del tulle «Anita Belle-schi Grifoni»

Museo del Merletto

Museo del Ricamo e del Tessile

Museo del Tessuto e del Costu-me

Museo Civico di Todi

Museo della Canapa



Museo Tela Umbra

Museo atelier Giuditta Broz-zetti

Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
 LOMBARDIA
 PIEMONTE
UMBRIA
Panicale (PG)



Museo del tulle «Anita Belleschi Grifoni»

Museo del Merletto
 Museo del Ricamo e del Tessile
 Museo del Tessuto e del Costume
 Museo Civico di Todi
 Museo della Canapa

Fonti:

www.museionline.info
www.umbriatourism.it
www.umbriacultura.it



ORIGINE

Inaugurato nel 2001
 La collezione racconta di una antica tecnica ripresa negli anni trenta dalla panicalese Anita Belleschi Grifoni che fondò una scuola.



MODALITA' DI ACCESSO

sabato e domenica



LA SEDE

Ha sede nella cinquecentesca chiesa di Sant'Agostino. La tecnica è insegnata nella scuola comunale di ricamo vicina al museo.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

La collezione valorizza i tessuti realizzati con una tecnica (ricamo ad ago su tulle) praticata dalle monache del collegio di Panicale a partire dal XIX secolo.



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

IN RETE CON ALTRI

Fa parte del progetto "Musei che hanno Stoffa".



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE

UMBRIA

Tuoro Sul Trasimeno (PG)



Museo del tulle «Anita Belle-schi Grifoni»

Museo del Merletto

Museo del Ricamo e del Tessile
Museo del Tessuto e del Costume

Museo Civico di Todi
Museo della Canapa

Fonti:

www.museionline.info
www.umbriatourism.it
www.umbriacultura.it



ORIGINE

Manufatti prodotti dalla scuola di ricamo, istituita da Elena Guglielmi, presso Isola Maggiore nel 1904 fino alla fine del XX secolo.



MODALITA' DI ACCESSO

Da Pasqua al 30 Settembre tutti i giorni. Il resto dell'anno tutti i sabato e domenica.



LA SEDE

Ospitato dal 2000 nel trecentesco Palazzo delle Opere Pie, ex sede della Confraternita di S. Maria dei Disciplinati



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Raccoglie manufatti realizzati a punto Irlanda dalla scuola



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI

Nel 1996 è nata l'Associazione Culturale femminile P.ES.CO che persegue l'obiettivo di riscoprire e tramandare questa tecnica



IN RETE CON ALTRI

"Musei che hanno stoffa"



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE

UMBRIA
Valtopina (PG)



Museo del tulle «Anita Belle-schi Grifoni»

Museo del Merletto

Museo del Ricamo e del Tessile

Museo del Tessuto e del Costume

Museo Civico di Todi

Museo della Canapa

Fonti:

www.museionline.info

comune.valtopina.pg.it

www.umbriacultura.it



ORIGINE

Il museo è stato istituito nel 2000 e trae origine da donazioni provenienti dall'area perugina ma anche da Toscana e Liguria che sono state stimolate dalla Scuola di Ricamo organizzata dalla Pro Loco



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto dal martedì al sabato



LA SEDE

Ospitato nel palazzo signorile della famiglia Trinca Armati della fine del XIX secolo, è stato inaugurato nel 2007.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

La collezione si compone di quasi quattrocento pezzi di Moda e Biancheria.



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

“Musei che hanno stoffa”



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE

UMBRIA
Spoleto (PG)



Museo del tulle «Anita Belle-schi Grifoni»

Museo del Merletto

Museo del Ricamo e del Tessile

Museo del Tessuto e del Costume

Museo Civico di Todi

Museo della Canapa

GESTIONE

Gestito dalla Direzione regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Umbria.

Fonti:

www.comune.spoleto.pg.it

www.umbriacultura.it



ORIGINE

Si è formato negli anni grazie a numerose donazioni e acquisti da parte del Comune di Spoleto: il "Fondo Bianca e Virgilio Portoghesi", la raccolta di tessuti popolari umbri e i tessuti operati di Giuliano Angelini.



LA SEDE

Il museo è ospitato nel seicentesco palazzo Rosari Spada



TIPO DI COLLEZIONE

raccoglie manufatti dal XIV al XX secolo e comprende: paramenti sacri, costumi, accessori, tessuti operati e tessuti locali.



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

"Musei che hanno stoffa"



BANDI E FINANZIAMENTI

Comune di Spoleto
- GAL (Gruppo di Azione Locale)
- Regione Umbria



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE

UMBRIA
Todi (PG)



Museo del tulle «Anita Belle-schi Grifoni»

Museo del Merletto

Museo del Ricamo e del Tessile
Museo del Tessuto e del Costu-me

Museo Civico di Todi

Museo della Canapa

Fonti:

www.museionline.info
www.comune.todi.pg.it
www.umbriacultura.it



ORIGINE

Il museo Civico di Todi è stato ri-ordinato e riaperto al pubblico nel 1997



MODALITA' DI ACCESSO

Da mercoledì a domenica.



LA SEDE

Ospitato all'ultimo piano dei Pa-lazzi del Podestà e del Capitano del Popolo.



TIPO DI COLLEZIONE

Conserva diverse sezioni tipologi-che: archeologica, numismatica, tessuti (in cui sono esposti para-menti sacri e manufatti artigiana-li), ceramica e la pinacoteca



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

“Musei che hanno stoffa”



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE

UMBRIA

Sant'anatolia Di Narco (PG)



Museo del tulle «Anita Belle-schi Grifoni»

Museo del Merletto

Museo del Ricamo e del Tessile

Museo del Tessuto e del Costu-me

Museo Civico di Todì

Museo della Canapa

Fonti:

www.museionline.info
www.museodellacanapa.it
www.umbriacultura.it



GESTIONE
Comunale

ORIGINE

Il nucleo della collezione iniziò a formarsi dagli anni Settanta.

Il museo fu inaugurato nel 2008 ed è stato oggetto di un intervento di riallestimento che ha coinvolto principalmente i nuovi Laboratori di Tessitura con un intervento di bioarchitettura in canapa e calce.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto tutta la settimana ma mercoledì e venerdì solo su prenotazione.

Il museo comprende un fondo archivistico e documentario e dei laboratori didattici.



LA SEDE

Il museo ha sede nel Cinquentesco palazzo comunale di Sant'Anatolia di Narco



TIPO DI COLLEZIONE

Scopo del museo è quello di illustrare il ciclo di lavorazione della canapa. Una sezione è interamente dedicata sia alla collezione tessile formata dal fondo "Lamberto Gentili" che da manufatti donati dagli abitanti.



ALTRE CARATTERISTICHE

Il fondo archivistico consta di circa 800 riviste di moda e costume ed una ricca raccolta di libri dedicati alla canapa ed alle fibre tessili. Sono esposte anche varie tipologie di telai manuali.



PERCORSO DI VISITA

Parte integrante è il Laboratorio di tessitura, strumento didattico ed un laboratorio di studio per gli interessati ad apprendere questa attività. L'allestimento è multimediale e multisensoriale.



IN RETE CON ALTRI

-costituisce una delle antenne dell'Ecomuseo della Valnerina - "Musei che hanno Stoffa", progetto di valorizzazione museale, avviato nel 2008 su iniziativa dei comuni di Spoleto e di Sant'Anatolia di Narco.



MUSEI CHE HANNO STOFFA

LE COLLEZIONI TESSILI NEI MUSEI DELL' UMBRIA



BANDI E FINANZIAMENTI

"Musei che hanno stoffa" è sostenuto dalla Regione Umbria con i fondi della Legge Regionale n. 24/2003 ("Sistema museale regionale. Salvaguardia e valorizzazione dei beni culturali connessi").



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE

UMBRIA
Città Di Castello (PG)



Museo Tela Umbra

Museo atelier Giuditta Brozzetti

Fonti:

www.museionline.info
www.telaumbra.it
www.rimaltotevere.it
www.umbriacultura.it



GESTIONE

Soc. Coop. a.r.l. "Tela Umbra. Lini tessuti a mano" nata nel 1985

ORIGINE

Il museo è stato fortemente voluto dalla Regione e dal Comune di Città di Castello.

Ripercorre la storia dell'azienda fondata nel 1908 dal Barone Leopoldo Franchetti e dalla moglie, la statunitense Alice Hallgarten per consentire alle donne del tempo di esercitare quell'arte come in casa, accanto ai loro bambini; ma con strumenti efficienti, in un ambiente sano ed organizzato. Venne attuato anche un piano educativo per i bambini seguendo la teoria di Maria Montessori.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto tutto l'anno

Il Sabato e i giorni festivi è necessaria la prenotazione

Possibilità di organizzare visite didattiche per le scuole.



LA SEDE

Il museo è situato al secondo piano dell'antico palazzo Tomassini, ex Bourbon del Monte, accanto all'azienda.



TIPO DI COLLEZIONE

La Collezione Tessile è situata al secondo piano dell'antico palazzo Tomassini, e si snoda per 9 sale. Uno spazio particolare è stato destinato ad accogliere quella che era un'aula tipo delle scuole rurali fondate dai Franchetti.



ALTRE CARATTERISTICHE

Nel laboratorio vengono impiegato lino puro di Fiandra e d'Irlanda lavorati su telai manuali di fine '800 e disegni originali di epoca medioevale e rinascimentale.



PERCORSO DI VISITA

L'itinerario museale prevede la visita al primo piano del Laboratorio tessile l'unico nel quale i manufatti vengono ancora oggi prodotti artigianalmente.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Soc. Coop. a.r.l. "Tela Umbra. Lini tessuti a mano"



IN RETE CON ALTRI

- Rim è la rete interattiva dei musei dell'alta valle del Tevere, tra i comuni di Città di Castello, Monte Santa Maria Tiberina e San Giustino. Sono dieci i musei che fanno parte.

- "Musei che hanno Stoffa"



BANDI E FINANZIAMENTI

Le reti sono sostenute dal contributo della regione Umbria



Primo gruppo. Regioni con 8 o più musei/archivi:

VENETO
LOMBARDIA
PIEMONTE
UMBRIA
Perugia



Museo Tela Umbra

Museo atelier Giuditta Brozzetti

Fonti:

www.museionline.info
www.brozzetti.com
www.umbriacultura.it



GESTIONE

Nel 1995 la quarta generazione entra di fatto nella gestione con Marta.

ORIGINE

Mentre l'edificio veniva destinato a vari usi profani, il laboratorio-scuola era già stato fondato da Giuditta Brozzetti, per promuovere e rilanciare l'attività artigianale. Il Laboratorio dal 2007 è aperto al pubblico come Museo - Laboratorio con lo scopo di coniugare l'imprenditorialità femminile con la creatività artistica e la sperimentazione sul tessile. Dal 2009, con un progetto nato con il Comune di Perugia e con la Regione Umbria, è sorto, il Centro di Documentazione e Ricerca sulla tessitura.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto tutto l'anno
Il Sabato e i giorni festivi necessaria la prenotazione
Accoglie un Centro di Documentazione che raccoglie una vasta bibliografia sull'argomento.



LA SEDE

Dagli ultimi decenni il Laboratorio ha sede nelle Chiesa di San Francesco delle Donne. Risalente al 1212 è la chiesa francescana più antica di Perugia ed uno dei primi insediamenti francescani in Italia. Nel 1252 fu ceduta alle Monache Benedettine. Nel 1810 e fino al 1821, fu un Istituto di educazione per ragazze.



TIPO DI COLLEZIONE

Nel Museo è possibile apprezzare una nutrita raccolta di "catene" di cartoni per la tessitura jacquard, di disegni risalenti agli anni '20 e '30 del XX secolo, e di tessuti che raccontano la produzione del laboratorio dal 1921



ALTRE CARATTERISTICHE

Il Museo Laboratorio offre una visita tra Antichi telai del 1700 e 1800, manovrati da mani esperte.



PERCORSO DI VISITA

Oggi, il laboratorio è uno degli ultimi atelier di tessitura in Italia, in cui è possibile assistere alla lavorazione a mano su telai a jacquard e rivivere l'atmosfera di un antico laboratorio tessile, con i suoi suoni e odori.



IN RETE CON ALTRI

"Musei che hanno Stoffa" è un progetto di valorizzazione museale, avviato nel 2008 su iniziativa dei comuni di Spoleto e di Sant'Anatolia di Narco.



MUSEI CHE HANNO STOFFA

LE COLLEZIONI TESSILI NEI MUSEI DELL' UMBRIA



BANDI E FINANZIAMENTI

Nel corso degli anni ha ricevuto dei finanziamenti all'80% sulle spese effettuate dal Sistema Museale Regionale per la realizzazione di progetti.



Secondo Gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

EMILIA ROMAGNA | SARDEGNA | TOSCANA



Museo della Seta del Real
Belvedere

Museo della Moda Napoli



Museo dell'Istituto Statale
d'arte di Calitri



Museo dei Parati Sacri

Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

Caserta

EMILIA ROMAGNA

SARDEGNA

TOSCANA



Museo della Seta del Real Belvedere

Museo della Moda Napoli

Fonti:

www.museionline.info

www.comune.caserta.it

www.sanleucio.it

trasparenza.comune.caserta.it



ORIGINE

Il Complesso Monumentale del Belvedere nasce, a fine '700, dal sogno di Re Ferdinando di dar vita ad una comunità autonoma: la Real Colonia Serica di San Leucio. Oggi ospita il Museo della seta.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto Tutti I Giorni. Le visite guidate si effettuano solo su prenotazione.



LA SEDE

Caso unico in Europa di una fabbrica all'interno di una dimora reale: il castello del "Belvedere".



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Il museo è diviso in 8 sezioni e ospita i macchinari originali, ancora funzionanti, per la lavorazione della seta e tessuti serici di moderna fattura



PERCORSO DI VISITA

È d'obbligo la visita della fabbrica serica, interessante percorso di archeologia industriale.



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA Napoli

EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
TOSCANA



Museo della Seta del Real
Belvedere

Museo della Moda

Fonti:

www.museionline.info
museodellamodanapoli.com



GESTIONE

Fondazione Mondragone

ORIGINE

Il Seicento vide sorgere a Napoli numerosi monasteri "riformati" e altri istituti che risposero alle gravi situazioni di disagio sociale presenti nella città. Tra questi istituti rientra ciò che inizialmente era questo museo: scuola di sartoria e di ricamo per sole ragazze. Nell'aprile del 2003, con un protocollo d'intesa con la Regione Campania, l'Istituto divenne Polo della Moda. Nel giugno del 2003 venne aperto al pubblico il Museo del Tessile e dell'Abbigliamento "Elena Aldobrandini", dedicato alla fondatrice.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto tutti i giorni



LA SEDE

Nella suggestiva cornice architettonica tardo barocca, adiacente alla Chiesa di Santa Maria delle Grazie e ai giardini.



TIPO DI COLLEZIONE

Agli abiti esposti, fanno da sfondo alle collezioni gli arredi sacri dell'annessa Chiesa di S.Maria delle Grazie e alcuni dipinti dei maestri napoletani del '600.



ALTRE CARATTERISTICHE

Emergono i pregiati tessuti della collezione Passerini, gli abiti delle donazioni Del Balzo e Pignatelli, le collezioni di abiti dei maestri Fausto Sarli e Livio De Simone.



PERCORSO DI VISITA

La sede ripercorre la Storia della MODA dal Settecento ai giorni nostri presentando contenuti legati al fashion raccontato mediante creazioni di eccellenza, indicative di abilità manuali certosine e di una raffinatezza senza eguali.



ASSOCIAZIONI /ENTI

La Fondazione Mondragone, dal nome della fondatrice, Elena Aldobrandini, duchessa di Mondragone, è Ente pubblico senza scopo di lucro.



BANDI E FINANZIAMENTI

Il Museo della Moda di Napoli oltre al significativo supporto del suo Consiglio di fondazione, riceve contributi da molti sponsors e partners dedicati.



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
Calitri (AV)

EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
TOSCANA



Museo dell'Istituto Statale d'Arte di Calitri

Fonti:

www.museionline.info
www.prolococalitri.it
www.comune.calitri.av.it
www.sito.regione.campania.it



ORIGINE

Il Museo è nato, nel 2005, grazie al lavoro di un gruppo di docenti con lo scopo di lasciare testimonianza della memoria storica della scuola e di conservare i manufatti prodotti dal 1959 al 2004. L'iniziativa è del 2002 con il Protocollo d'intesa con enti pubblici.



MODALITA' DI ACCESSO

Sabato e Domenica



LA SEDE

Situato nei vecchi locali dell'Istituto, che sono stati restituiti al Comune.



TIPO DI COLLEZIONE

Il percorso espositivo si divide in tre sezioni dedicate alla ceramica, al legno, a ricamo e merletto.



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI / ENTI

I volontari dell'associazione si occupano dell'allestimento



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
Montemarano (AV)

EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
TOSCANA



Museo dei Parati Sacri

Fonti:

www.museionline.info
www.beniculturali.it
www.avellinotravel.com
ecampania.it
it.cathopedia.org



ORIGINE

Questo museo è il primo esempio in Italia Meridionale di raccolta e di inventariazione di Paramenti Sacri. Fortemente voluto dalla Soprintendenza di Salerno e Avellino e dal Parroco Mauro Perillo.



MODALITA' DI ACCESSO

Dal martedì alla domenica



LA SEDE

Il museo è allestito nell'ex Chiesa del Purgatorio e nell'attigua Chiesa del Sacro Cuore di Gesù nel 1983.



TIPO DI COLLEZIONE

Presenta oltre 200 paramenti sacri e pregiati tessuti realizzati in Italia Meridionale, tra il XVI e l'inizio del XX



PERCORSO DI VISITA

Ha un ruolo fondamentale per lo studio dei tessuti.



Secondo Gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

EMILIA ROMAGNA

SARDEGNA | TOSCANA



Museo del Baco da Seta

Museo NATè

Galleria Parmeggiani



Museo Storico Didattico della
Tappezzeria "V. Zironi"

Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

EMILIA ROMAGNA

Meldola (FC)

SARDEGNA

TOSCANA



Museo del Baco da Seta

Museo NATè
Galleria Parmeggiani

GESTIONE

Volontari dell'associazione
G.E.N.M. (Gruppo Entomologico
Naturalistico Meldolese).

Fonti:

www.museionline.info
bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it
www.beniculturali.it
www.genm.it



ORIGINE

Intitolato a **Ciro Ronchi** (1830 - 1904), il più grande filandiere della storia meldolese. L'associazione è stata promotrice del museo aperto nel 2001.



MODALITA' DI ACCESSO

Facilmente fruibile da studenti ed insegnanti.
aperto il sabato e gli altri giorni su prenotazione.



LA SEDE

Situato adiacente ad uno dei luoghi in cui veniva effettuato il mercato del bozzolo



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Basato sulla tradizione locale di produzione della seta greggia. Mette a disposizione un'aggiornata e completa bibliografia ma anche gli strumenti.



PERCORSO DI VISITA

L'itinerario didattico dalle uova del Bombyx mori ai filati di seta



ASSOCIAZIONI /ENTI



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

EMILIA ROMAGNA

Poggio Torriana (RN)

SARDEGNA

TOSCANA



Museo del Baco da Seta

Museo NATè

Galleria Parmeggiani

Fonti:

www.museionline.info
www.museipoggiatorriana.it
www.romagna.net



ORIGINE

Natè nasce nel 2014 dall'unione del Museo/ Laboratorio della Tessitura di Torriana e dell'Osservatorio Naturalistico della Valmarecchia.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto dal 1 aprile al 31 Ottobre
 Le proposte sono rivolte a realtà scolastiche ed extrascolastiche.



LA SEDE



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Ospita telai antichi, ricostruzioni di utensili



PERCORSO DI VISITA

Filmati che permettono di conoscere e capire l'arte della tessitura nella Valmarecchia. Presenta anche un percorso sensoriale.



IN RETE CON ALTRI

"Museo diffuso" costituito dai poli museali del territorio e Remus, la rete dei Musei del territorio dei due fiumi.



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

EMILIA ROMAGNA

Reggio Emilia

SARDEGNA

TOSCANA



Museo del Baco da Seta
Museo NATè

Galleria Parmeggiani

Fonti:

www.museionline.info
www.musei.re.it
turismo.comune.re.it
musei.provincia.re.it



ORIGINE

La galleria Parmeggiani ha visto confluire nel 1925 le collezioni. Nel 1932 Anna e Luigi Parmeggiani vendono l'edificio e l'intera raccolta al Comune di Reggio Emilia. Durante il restauro del 1988, si è deciso di creare una vera e propria casa-museo ispirata all'abitazione di Escosura a Parigi e ai modelli di collezioni private europee di fine Ottocento.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

All'interno di un palazzo fatto erigere da Luigi Parmeggiani.



TIPO DI COLLEZIONE

Tre collezioni ottocentesche: dipinti, mobili e tessuti, armi e oreficerie e una produzione pittorica. Importanti la Sala dei costumi e Sala dei velluti.



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

Rientra nei "Civici musei di Reggio Emilia" che hanno accompagnato la formazione dell'identità culturale dei reggiani



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA

EMILIA ROMAGNA

Bologna

SARDEGNA

TOSCANA



Museo Storico Didattico della Tappezzeria "V. Zironi"

Fonti:

www.museionline.info

www.inexhibit.com

www.museotappezzeria.it



ORIGINE

Il Museo nasce per iniziativa del tappezziere bolognese Vittorio Zironi che nel 1946 fonda l'associazione "Museo Nazionale Storico Didattico della Tappezzeria".



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Il Museo è ospitato a villa Spada, a Bologna, un elegante edificio neoclassico restaurato a metà anni '80, a seguito della convenzione con il Comune di Bologna.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

La raccolta fu indirizzata ai tessuti da tappezzeria ma in seguito comprese tessuti per l'abbigliamento e antichi telai. Dotato di un laboratorio di restauro dei tessuti



PERCORSO DI VISITA

Promuove mostre, conferenze, corsi di tessitura e impagliatura viennese, visite guidate e corsi di tappezzeria.



ASSOCIAZIONI /ENTI





Secondo Gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA | EMILIA ROMAGNA

SARDEGNA
TOSCANA



Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

MURATS_Museo Unico Regionale Arte Tessile Sarda

MARATE: Museo Per L'arte Del Rame E Del Tessuto

Pinacoteca Nazionale Di Cagliari

COCCO: Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
Busachi (OR)

TOSCANA



Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

MURATS
MARATE
Pinacoteca Nazionale Di Cagliari
COCCO

Fonti:

www.museionline.info
www.comune.busachi.or.it
www.oristanoturismo.it
www.emigratisardi.com



ORIGINE

Si propone di conservare e trasmettere, l'identità e la cultura di uno dei pochi paesi della Sardegna dove permane l'uso quotidiano dell'abito tradizionale.



MODALITA' DI ACCESSO

Giovedì- Domenica
1 aprile- 31 ottobre
1- 31 dicembre



LA SEDE

Il museo è ubicato nei locali della Chiesa sconsacrata di S. Domenico che faceva parte dell'antico monastero dei Domenicani.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Il Museo è diviso in due sezioni: i costumi e il lino realizzati a mano dalle donne del luogo. Espone tutti gli attrezzi per la realizzazione del tessuto.



PERCORSO DI VISITA

Espone dal fiore al prodotto finito, all'interno di un percorso didattico.



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
Samugheo (OR)

TOSCANA



Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

MURATS

MARATE
Pinacoteca Nazionale Di Cagliari
COCCO

GESTIONE

Cooperativa "La Memoria Storica" di Sestu

Fonti:

www.museionline.info
www.murats.it
www.beniculturali.it
www.tripadvisor.it/



ORIGINE

Il MURATS è nato nel 2002 grazie alla volontà di recuperare e conservare la memoria storica tessile della Sardegna attraverso il reperimento di manufatti per lo più racchiusi nelle cassapanche delle case del paese ed istituito per volontà dell'Amministrazione Comunale.



MODALITA' DI ACCESSO

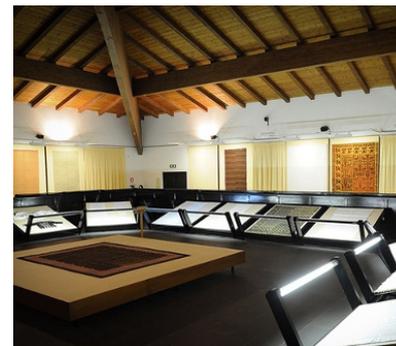


LA SEDE

Si trova in una nuova costruzione

TIPO DI COLLEZIONE

Oltre a preservare e custodire i manufatti che sono i testimoni della storia del tessile dell'intera regione, propone, attraverso una serie di mostre ed eventi collaterali alcuni spaccati dell'epoca attuale.



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
Isili (CA)

TOSCANA



Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

MURATS

MARATE

Pinacoteca Nazionale Di Cagliari

COCCO

Fonti:

www.museionline.info
www.marate.it
www.isiliturismo.it



ORIGINE

Si arriva alla prima occasione di discussione pubblica dell'idea del Museo, 1985 con una giornata di studi promossa dal Comune. Alcuni mesi dopo viene nominato dall'Amministrazione Comunale un Comitato scientifico composto da professori universitari ed esperti locali.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

All'interno della pregiata struttura architettonica del convento del XVII secolo



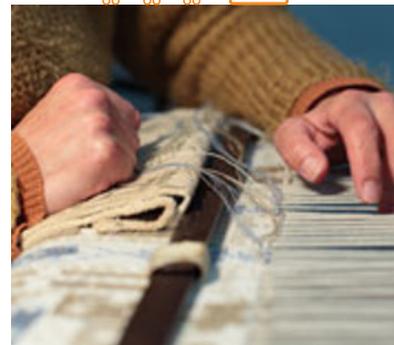
TIPO DI COLLEZIONE

Narra le pratiche, i saperi dell'Arte del rame e della tessitura in tre sezioni: tessuto etnografico, "Tessuto artistico" e Rame



ALTRE CARATTERISTICHE

Narra del lavoro di queste donne di Sardegna e offre riflessioni sui temi dell'artigianato.



PERCORSO DI VISITA



BANDI E FINANZIAMENTI
Pubblici



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
Cagliari

TOSCANA



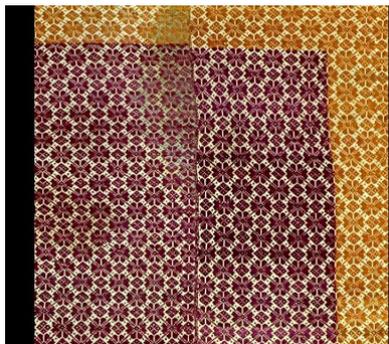
Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

MURATS
MARATE

Pinacoteca Nazionale Di Cagliari
COCCO

Fonti:

www.museionline.info
www.pinacoteca.cagliari.beniculturali.it



ORIGINE

La Pinacoteca Nazionale è una delle sedi espositive del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, istituto del Ministero della Cultura. Il primo nucleo si formò dopo il 1866 mentre la collezione etnografica si è formata all'inizio del Novecento. La mostra è allestita dal 1992



MODALITA' DI ACCESSO



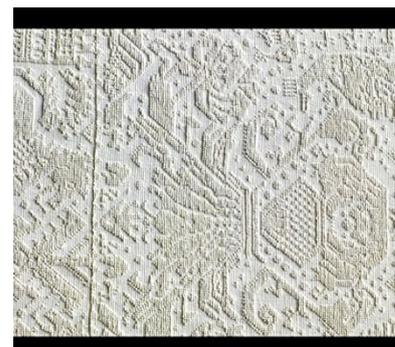
LA SEDE

Lo spazio espositivo è situato all'interno del perimetro dell'ex regio arsenale militare.



TIPO DI COLLEZIONE

Oggi, il museo espone dipinti ma anche altri oggetti come oreficeria, tessuti e ricami, materiale lapideo estemmi, armi, arredo domestico, cestini e intrecci, ceramiche, arredo liturgico. Disponibili anche l'archivio virtuale.



PERCORSO DI VISITA



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
Cagliari

TOSCANA



Museo Del Costume Tradizionale E Della Lavorazione Del Lino

MURATS
MARATE

Pinacoteca Nazionale Di Cagliari

COCCO

GESTIONE

Gestito dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico istituito nel 1972

Fonti:

www.museionline.info
www.isresardegna.it
www.beniculturali.it
www.sardegnaicultura.it



ORIGINE

La collezione regionale prende il nome dal magistrato Luigi Cocco che si era dedicato alla raccolta di oggetti d'arte popolare della Sardegna. La collezione viene acquistata dalla Regione nel 1954.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Il museo è situato all'interno della "Cittadella dei musei".



TIPO DI COLLEZIONE

Costituita da circa duemila oggetti relativi alla cultura popolare della Sardegna, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento e al primo cinquantennio del Novecento; in particolare comprende 731 manufatti tessili.



PERCORSO DI VISITA





Secondo Gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA | EMILIA ROMAGNA | SARDEGNA

TOSCANA



Museo del Tessuto di Prato

Museo Delle Macchine Tessili



Museo del Ricamo



Museo dell'Arte della Lana

Archivio Storico Linea Piu'

Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA

TOSCANA

Prato



Museo del Tessuto di Prato

Museo Delle Macchine Tessili

Fonti:

createxproject.eu
www.museodeltessuto.it
www.museionline.info



GESTIONE

Fondazione museo del tessuto di Prato nata nel 2003

ORIGINE

Il primo nucleo museale venne costituito nel 1975 grazie alla donazione di tessuti da parte del collezionista privato Lorianò Bertini all'Istituto Tecnico Industriale "Tullio Buzzi" che ha ospitato le collezioni fino al 1997 quando venne inaugurata la nuova sede di piazza del Comune che ha accolto il museo fino al 2003. Dal 1975 le collezioni tessili, grazie alle acquisizioni dell'associazione ex allievi dell'istituto tessile sono cresciute fino a raggiungere il patrimonio attuale.



MODALITA' DI ACCESSO
dal Martedì alla Domenica
Lunedì chiuso



LA SEDE

L'edificio che ospita il Museo è un monumento di archeologia industriale tessile, l'antica "Cimatoria Campolmi Leopoldo e C.". Il Museo occupa metà edificio, l'altra metà ospita la Biblioteca Comunale "A. Lazzarini"



TIPO DI COLLEZIONE

Le collezioni all'interno del museo sono varie: tessuti antichi e paramenti sacri, tessuti e manufatti ricamati, tessuti e abiti etnici, tessuti archeologici, campionari pratesi, bossetti, tessuti d'artista e figurini di moda, tessuti contemporanei.



ALTRE CARATTERISTICHE

Consta anche di un patrimonio librario di circa 4000 volumi dalle materie prime al design, dalla storia della moda all'arte tessile contemporanea. Sono esposti anche macchinari che hanno permesso la realizzazione dei prodotti finiti.



PERCORSO DI VISITA

Visite guidate e interattive, laboratori creativi e percorsi di approfondimento costituiscono l'offerta didattica per le scuole punta ad un approccio polisensoriale. Il museo è arricchito dalla presenza di macro-videoproiezioni.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Fondazione museo del tessuto di Prato, senza scopo di lucro e costituita dal Comune, dalla Provincia e dalla Camera di Commercio Industria Agricoltura e Artigianato di Prato.



IN RETE CON ALTRI

Pratomusei è il sistema museale della città di Prato sostenuto dalla Regione Toscana. Si occupa del coordinamento di tutte le attività educative e di programmare eventi e iniziative didattiche per le scuole e per le famiglie.



BANDI E FINANZIAMENTI

Le attività della Fondazione sono sostenute da altri enti e da molte aziende del distretto tessile. Sono pervenuti anche fondi regionali. Importante l'adesione al Programma Creative Europe, progetto Createx.



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
TOSCANA
Prato



Museo del Tessuto di Prato

Museo Delle Macchine Tessili

Fonti:

www.museionline.info
www.museomumat.it
www.visittuscany.com
www.nove.firenze.it



ORIGINE

Frutto di una collaborazione tra Comune di Vernio, Museo del Tessuto di Prato e la Comunità Montana Val di Bisenzio. Aperto negli anni '90



MODALITA' DI ACCESSO

Propone anche laboratori per le scuole.



LA SEDE

All'interno di una delle sale dell'ex fabbrica Meucci fondata su un antico mulino edificato da Franco Meucci ai tempi della dominazione napoleonica.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Il Mumat illustra la storia della Val di Bisenzio e del suo passato industriale attraverso strumenti e macchine tessili.



PERCORSO DI VISITA

Il Museo propone anche laboratori per le scuole e visite guidate.



IN RETE CON ALTRI

Rete museale luoghi del tessile



BANDI E FINANZIAMENTI



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
TOSCANA
Pistoia



Museo del Ricamo

Fonti:

www.museionline.info
www.comune.pistoia.it
www.pistoia.cc
musei.diocesipistoia.it



ORIGINE

Fondato su iniziativa della Provincia di Pistoia, del Comune, e del Movimento Italiano Casalinghe (MOICA)



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Il Museo del Ricamo occupa alcuni ambienti al piano terreno di Palazzo Rospigliosi, edificato alla fine del Cinquecento e di proprietà della Diocesi di Pistoia



TIPO DI COLLEZIONE

Sono esposti corredi per la casa e la biancheria personale. Di rilievo risulta anche la produzione di tessuti ricamati per gli arredi e gli abiti ecclesiastici. L'arte del ricamo si sviluppò nel pistoiese dal XVII secolo e fu tramandata dalle monache, dai collegi femminili, e poi nelle scuole-laboratorio.



ALTRE CARATTERISTICHE

sono anche esposti strumenti e tecniche di lavorazione



PERCORSO DI VISITA



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA

TOSCANA
Pratovecchio Stia (AR)



Museo dell'Arte della Lana

Archivio Storico Linea Piu'

Fonti:

www.museionline.info
www.museodellalana.it
www.discoverarezzo.com
www.casentino.it
www.italiachecambia.org



GESTIONE

Fondazione Luigi e Simonetta Lombard Nel 2005 Simonetta Lombard muore, lasciando la Fondazione sua unica erede.

ORIGINE

La sua storia segue quella del Lanificio di Stia che, dopo varie vicissitudini, ha cessato ogni attività produttiva nel 1985. Pier Luigi della Bordella ha studiato e ricostruito la vicenda storica e si è adoperato per creare un museo sulla storia del tessile e un centro studi ad esso collegato.

Simonetta Lombard aderisce all'iniziativa acquistando a suo nome gli edifici e costituisce una Fondazione dedicata al padre Luigi.



MODALITA' DI ACCESSO

Aperto tutti i giorni.
Sono proposti laboratori didattici e percorsi di visita studiati per i visitatori più piccoli.



LA SEDE

Il Museo è situato nel complesso del Lanificio di Stia, ritornato nelle proprietà della famiglia Lombard e restaurato dopo decenni di abbandono. Sul piazzale la nuova centrale elettrica con le vecchie turbine.



TIPO DI COLLEZIONE

La visita al polo museale si articola nelle seguenti sezioni: Un'arte antica quanto l'uomo, La natura e le fibre, L'Arte della lana: la lavorazione artigianale, Il lanificio di Stia, La lavorazione industriale della lana.



ALTRE CARATTERISTICHE

Il Museo punta al divertimento: manipolando fibre naturali e imparando ad usare i vari strumenti tessili indispensabili per la lavorazione della lana.



PERCORSO DI VISITA

Per far riascoltare i rumori durante le lavorazioni, è stata ridata voce ai vari macchinari. Il corridoio del tatto per comprendere le lavorazioni tessili. Sono posizionati alcuni recipienti in plexiglass, contenenti le fibre tessili



ASSOCIAZIONI /ENTI

- Fondazione è senza fini di lucro, ha curato l'istituzione del museo aperto nel 2010 e ha dato vita ad un centro di studi del settore tessile-laniero.
- Collaborazione con l'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti



IN RETE CON ALTRI

"Musei ed Ecomusei del Casentino" che concorrono al raggiungimento della medesima missione: la tutela e la salvaguardia del patrimonio territoriale nelle sue componenti ambientali, storico-culturali, produttive etnografiche



BANDI E FINANZIAMENTI

Fondi privati della Fondazione e Fondi regionali.



Secondo gruppo. Regioni con 4 o 5 musei/archivi:

CAMPANIA
EMILIA ROMAGNA
SARDEGNA
TOSCANA
Campi Bisenzio (FI)



Museo dell'Arte della Lana

Archivio Storico Linea Piu'

Fonti:

www.museionline.info
www.lineapiu.com
www.culturatessile.it



GESTIONE

Fondazione Lineapiù

ORIGINE

L'Archivio Storico Lineapiù, inaugurato nel 2012, è nato da un progetto avviato nel 2011, che ha inteso organizzare e rendere fruibile una mole di materiali senza pari grazie ad un rigoroso processo metodologico.

La Sala dei Rari, prezioso strumento di lavoro per i creativi, nasce dalla passione di Alessandro Bastagli, Presidente di Lineapiù Italia.



MODALITA' DI ACCESSO

Per prenotare una visita è necessario inoltrare una richiesta Ruolo rilevante lo svolgimento e l'organizzazione di attività formative, con l'obiettivo di produrre figure professionali e artigianali nel campo della lavorazione di filati.



LA SEDE

La sala dei Rari è organizzata in un nuovo spazio di 150 mq, in continuità con l'Archivio Storico Lineapiù.



FONDO

Conserva e ordina oltre 36 mila elementi che costituiscono il patrimonio storico dell'azienda dal 1975 ad oggi. Il fondo è stato completamente inventariato e digitalizzato, è consultabile presso la sede di Lineapiù Italia ed è organizzato per per stagione, materia, colore o filato utilizzato.



ALTRE CARATTERISTICHE

In un percorso che va dal filato sino alla sua interpretazione in maglia l'Archivio ospita una collezione di abiti vintage e abiti donati da prestigiose Maisons e designers che eccellono nella valorizzazione della maglieria con i filati Lineapiù



PERCORSO DI VISITA

L'archivio ospita una Sala dei Punti esperienziale in cui sono a disposizione spazi e strumenti per consentire una ricerca avanzata all'interno di tutte le categorie di beni di cui l'Archivio è composto



ASSOCIAZIONI /ENTI

La Fondazione, vuole effettuare attività di ricerca e catalogazione con riferimento alla moda italiana ed europea come elemento identitario.



Terzo Gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA

ABRUZZO | LIGURIA | MARCHE | PUGLIA | SICILIA



Museo Nido di Seta



Museo dell'artigianato tessile,
della seta, del costume e della
moda calabrese

Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
San Floro (CZ)

ABRUZZO
LIGURIA
MARCHE
PUGLIA
SICILIA



Museo Nido di Seta

Fonti:

www.museionline.info
www.visititaly.it
www.catanzaroinforma.it
www.sergiostraface.it
catanzaro.italiani.it
www.nidodiseta.com



ORIGINE

Venne istituito già nel 1999 e chiuso. Poi, grazie al lavoro della cooperativa "Nido di seta" nacque un forte interesse per questa tradizione che portò alla nascita del museo.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

all'interno delle mura del Castello Caracciolo



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Conserva costumi d'epoca, manufatti in seta greggia, fibre naturali, tinture naturali, campioni di seta, una sezione relativa alla seta nel mondo, i telai antichi e non.



PERCORSO DI VISITA

Offre anche un interessante percorso didattico.



ASSOCIAZIONI /ENTI

Obiettivi di NIDO DI SETA sono la tutela e la crescita del territorio, lo sviluppo sostenibile



Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA

Reggio Calabria

ABRUZZO
LIGURIA
MARCHE
PUGLIA
SICILIA



Museo dell'artigianato tessile, della seta, del costume e della moda calabrese

Fonti:

www.iresudcalabria.it
www.beniculturali.it
www.fulltravel.it



ORIGINE

Il museo, di proprietà della signora Rosa Furfari. L'anno di fondazione del museo risale al 1997.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Ubicato presso un appartamento di proprietà della Sig.ra Furfari in un edificio del dopo guerra nel centro storico di Reggio Calabria.

TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

Esposti nel museo vi sono tessuti, abiti ed accessori raccolti da metà 800 fino ai giorni nostri. Trovano inoltre spazio anche gli strumenti di lavorazione.



PERCORSO DI VISITA





Terzo Gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA

ABRUZZO

LIGURIA | MARCHE | PUGLIA | SICILIA



NINA- Museo delle Arti

Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA

ABRUZZO

Civitella Del Tronto (TE)

LIGURIA

MARCHE

PUGLIA

SICILIA



NINA Museo delle Arti

Fonti:

www.museionline.info
www.itinari.com
turismo.provincia.teramo.it
www.tesoridabruzzo.com
www.museonina.it



GESTIONE

Associazione Culturale NINA ONLUS

ORIGINE

Il museo è nato grazie a Gaetana Graziani Scesi a cui si deve il reperimento e la conservazione di raccolte semplici di tessitura locale, ma anche capolavori di moda internazionale, opere d'arte in tessuto, cucito e ricamo. Da collezione privata si è aperta ad un pubblico più vasto.

Racconta la storia della città attraverso una collezione e rappresenta una delle più grandi collezioni italiane della storia della moda ottocentesca.



MODALITA' DI ACCESSO

Gennaio e Febbraio: prenotazione
 Marzo- Giugno/ Settembre- Dicembre: Sabato-domenica
 Luglio ed Agosto: tutti i giorni



LA SEDE

È situato nei locali medievali che ospitavano il forno cittadino, nel centro storico ed è stato Inaugurato nel 2013.



TIPO DI COLLEZIONE

L'esposizione si arricchisce di una camera da letto ottocentesca, una particolare lavatrice della prima metà del XX secolo ed una carrozzina Giordani anni trenta. Non mancano esempi di capi maschili, da bambino, abiti sacri e militari.



ALTRE CARATTERISTICHE

Il museo espone veri e propri capolavori di moda internazionale, opere d'arte in tessuto, cucito e ricamo e abiti antichi realizzati nel periodo che va dal Settecento al primo dopoguerra. Anche macchine per cucire e telai



PERCORSO DI VISITA

La sezione di educazione museale del Museo Nina dedicata ai bambini è un'offerta didattica che punta sulla qualità e la personalizzazione dei pacchetti didattici. Sul sito si può effettuare la visita virtuale.



ASSOCIAZIONI /ENTI

NINA ONLUS: L'associazione culturale fondata nel 2016 con lo scopo di preservare il patrimonio storico- artistico locale, facendolo conoscere ad un sempre maggior pubblico, promuovere lo studio e la ricerca, ampliare l'attività di sal-



Terzo Gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

ABRUZZO | CALABRIA

LIGURIA

MARCHE | PUGLIA | SICILIA



Museo del Merletto di Rapallo

Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
ABRUZZO

LIGURIA
Rapallo (GE)

MARCHE
PUGLIA
SICILIA



Museo del Merletto di Rapallo

Fonti:

www.museionline.info
www.comune.rapallo.ge.it
www.merlettoitaliano.it
www.beniculturali.it
www.golcondarte.it



ORIGINE

Il museo ha aperto al pubblico nel 1990 ed è stato ampliato nel 1997. Trae origine da una donazione dal Lions Club Rapallo a seguito della chiusura della celebre manifattura Zennaro.



LA SEDE

Si trova nella signorile Villa Tigulio, antica dimora patrizia occupata anche dalla Biblioteca Internazionale.



TIPO DI COLLEZIONE

Oltre 1400 manufatti in merletto molto rari e preziosi, databili tra il XVI e il XX secolo e di circa 5000 fra disegni e cartoni utilizzati per la produzione del merletto.



PERCORSO DI VISITA



Terzo Gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

ABRUZZO | CALABRIA | LIGURIA

MARCHE

PUGLIA | SICILIA



Museo del Merletto di Offida

Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
ABRUZZO
LIGURIA

MARCHE
Offida (AP)

PUGLIA
SICILIA



Museo del Merletto di Offida

Fonti:

www.museionline.info
www.turismoffida.com
www.museipiceni.it
www.beniculturali.it



ORIGINE

I materiali esposti sono in parte di proprietà del museo, in parte sono di cittadini privati, che danno in prestito per periodi più o meno lunghi. Nel luglio 1950 si inaugurava con la prima esposizione del Merletto a Tombolo Offidano.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Il museo del merletto a tombolo si trova all'interno dell'ottocentesco palazzo De Castellotti – Pagnanelli, polo culturale della città.



TIPO DI COLLEZIONE

L'esposizione ha sempre mantenuto un ordine tipologico, dalla lavorazione, al merletto nelle sue vaste applicazioni.



ALTRE CARATTERISTICHE

Per la lavorazione si ricorre alle merlettaie al lavoro.



PERCORSO DI VISITA



Terzo Gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

ABRUZZO | CALABRIA | LIGURIA | MARCHE

PUGLIA

SICILIA



Museo Civico E. Barba

Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
 ABRUZZO
 LIGURIA
 MARCHE
PUGLIA
Gallipoli (LE)

SICILIA



Museo Civico E. Barba

Fonti:

www.museionline.info
www.gallipolibb.it
www.visititaly.it
www.gallipolinweb.com



ORIGINE

Fondato nel 1823 ad opera di Carmine Fontò, venne affidato successivamente ad Emanuele Barba che vi istituì anche un gabinetto zoologico. Nel 1895 il Comune deliberò la costruzione di un nuovo edificio per la Biblioteca comunale e l'attuale di Museo Civico risultò di successive acquisizioni da parte del Comune.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Il Museo è situato nel cuore del centro storico di Gallipoli, in un antico palazzo.



TIPO DI COLLEZIONE

Numerose collezioni tra cui quella dei vestiti antichi. Degno di menzione anche il fondo librario antico.



PERCORSO DI VISITA



Terzo Gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

ABRUZZO | CALABRIA | LIGURIA | MARCHE | PUGLIA

SICILIA



Museo del Ricamo e dello Sfilato Siciliano

Museo dell'Emigrazione e del Tessuto



Museo degli Arazzi Fiamminghi

Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
ABRUZZO
LIGURIA
MARCHE
PUGLIA
SICILIA

Chiaromonte Gulfi (RG)



Museo del Ricamo e dello Sfilato Siciliano

Museo dell'Emigrazione e del Tessuto

Fonti:

www.museionline.info
www.beniculturali.it
www.comune.chiaromonte-gulfi.gov.it



ORIGINE

L'esposizione mostra introvabili testimonianze del passato, fra le quali un telaio in legno; ed ancora si vedono più di duecento pezzi, oltre a telai e attrezzi d'epoca del '700 siciliano.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Il museo è collocato in una delle viuzze all'interno del suggestivo tracciato medievale della città antica di Chiaromonte Gulfi.



TIPO DI COLLEZIONE



ALTRE CARATTERISTICHE

L'esposizione mostra introvabili testimonianze del passato, fra le quali un telaio in legno e più di duecento pezzi del '700 siciliano.



PERCORSO DI VISITA



IN RETE CON ALTRI

La Rete Museale della Cultura Iblea REMCI ha finalità di promozione e valorizzazione del territorio



Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
ABRUZZO
LIGURIA
MARCHE
PUGLIA

SICILIA
Canicattini Bagni (SR)



Museo del Ricamo e dello Sfilato Siciliano

Museo dell'Emigrazione e del Tessuto

Fonti:

www.museionline.info
www.siracusaturismo.net
www.lavocedinyork.com



Museo dei Sensi
del Tessuto dell'Emigrante
e della Medicina POpolare

ORIGINE

Il Museo nasce per la volontà di studiosi locali che hanno ripreso la tradizione canicattinese



MODALITA' DI ACCESSO

Lunedì- Mercoledì e venerdì
gli altri giorni aperto su prenotazione



LA SEDE

Questo museo antropologico è situato dentro un'abitazione risalente ai primi del 900 la cui costruzione venne finanziata dagli emigranti.



TIPO DI COLLEZIONE

Legata al tessuto in canapa e lino a cui seguono l'esposizione di coloranti naturali e la sezione sulla medicina popolare.



ALTRE CARATTERISTICHE

La collezione tessile è sorta per valorizzare i lavori ricamati fatti dalle donne canicattinesi. All'interno di questa sezione, protagonista è il telaio.



PERCORSO DI VISITA



Terzo gruppo. Regioni con 1,2 o 3 musei/archivi:

CALABRIA
ABRUZZO
LIGURIA
MARCHE
PUGLIA
SICILIA
Marsala (TP)



Museo degli Arazzi Fiamminghi

GESTIONE

Gestito dall'Associazione degli amici del Museo degli Arazzi.

Fonti:

www.museionline.info
www.marsalaturismo.com
www.museodegliarazzimarsala.com



ORIGINE

Gli Arazzi furono donati nel 1589 alla Chiesa Madre di Marsala dal marsalese Mons. Lombardo Arcivescovo di Messina.



MODALITA' DI ACCESSO



LA SEDE

Nel 1984, grazie al deciso e appassionato impegno dell'arciprete Andrea Linares, gli arazzi hanno ottenuto una sistemazione in un piccolo e suggestivo museo, attiguo all'abside



TIPO DI COLLEZIONE

Custodisce otto Arazzi fiamminghi del XVI secolo che narrano episodi storici della guerra giudaico-romana.



PERCORSO DI VISITA



ASSOCIAZIONI /ENTI



BANDI E FINANZIAMENTI

Lions Club Marsala





Serica 1870, Broccato di seta
Fonte: profilo Instagram di uno dei
soci di "Serica 1870":
Filippo Baldazzi

3. IL MUSEO DEL TESSUTO DI SERICA 1870 | il caso studio



Serica 1870, foto storica
Fonte: "Serica 1870"



Articoli Serica 1870 - Collezioni clienti AUTUNNO/INVERNO
TR E2510/10984/3 è un raso in pura seta, tinto in filo con disegno riga gestato.

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"



Dal tessuto all'abito:
LOROPIANA

Immagini rese disponibili da "Serica
1870"

3.1 Inquadramento Territoriale

“Serica 1870” è una tessitura situata in Veneto, in provincia di Treviso e, nello specifico, in una delle frazioni della città di Follina, Pedeguarda.

Gode di una posizione strategica, essendo situata tra centri di collegamento rilevanti come: Conegliano, Valdobbiadene e Vittorio Veneto, in un territorio ricco di risorse naturali e bellezze artistiche.

Il territorio⁷⁶, situato a Nord Est dell'Italia e tangente alle Prealpi Venete, è caratterizzato da sconfinata bellezza naturale. La dimostrazione deriva dal fatto che le Colline del Prosecco⁷⁷ di Conegliano⁷⁸ Valdobbiadene risultano iscritte nella lista del “Patrimonio dell’Umanità”, perchè rispondenti al Criterio di valutazione V, nella lista dei paesaggi culturali⁷⁹ da tutelare dal 2019⁸⁰ a seguito di un percorso durato 11 anni per volontà del consorzio di tutela del Conegliano Valdobbiadene Prosecco DOCG.

Riguardo a questa categoria di patrimonio, che oggi comprende 119 siti, l’Unesco ha dichiarato che:

“To reveal and sustain the great diversity of the interactions between humans and their environment, to protect living traditional cultures and preserve the traces of those which have disappeared, these sites, called cultural landscapes, have been inscribed on the World Heritage List.

*Cultural landscapes -cultivated terraces on lofty mountains, gardens, sacred places...- testify to the creative genius, social development and the imaginative and spiritual vitality of humanity. They are part of our collective identity.”*⁸¹

⁷⁶ Descrizione rielaborata dal sito: <https://whc.unesco.org/en/list/1571>

⁷⁷ Vino a denominazione di origine controllata e garantita (DOCG)

⁷⁸ Conegliano ospita la prima Scuola Enologica d’Italia, fondata nel 1876.

⁷⁹ Nella lista UNESCO rientrano 58 siti italiani di cui 8 ricadono nella categoria “paesaggio culturale” e 5 nella categoria “sito naturale”. Un vanto per la penisola che occupa, per il numero dei siti, il primo posto insieme alla Francia. Gli altri siti italiani sono:

- Costiera Amalfitana (1997)
- Portovenere, le cinque Terre e le isole (Palmaria, Tino e Tinetto) (1997)
- Cilento e il Parco Nazionale di Vallo di Diano con i siti di Paestum e Velia e la Certosa di Padula (1998)
- Sacri Monti di Piemonte e Lombardia (2003)
- Val d’Orcia (2004)
- Ville e Giardini Medicei in Toscana (2013)

- Paesaggi vitivinicoli delle Langhe-Roero e Monferrato (2014)

fonte: <https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>

⁸⁰ L’iscrizione è avvenuta durante la 43° assemblea UNESCO a Baku. (Azerbaijan)

⁸¹ L’UNESCO riconosce e protegge questo patrimonio dal 1992. <https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>



Fotografia delle colline del Prosecco
scattata a Rolle.
Foto dell'autrice, Novembre 2021.

Osservando questo paesaggio emerge con forza la “**relazione spirituale con la natura**” che l’UNESCO pone alla base dell’individuazione dei paesaggi culturali.

La bellezza dei declivi vitati che si alternano alle valli rendono l’area unica tanto che è stata denominata “**hogback**” sulla base degli elementi geomorfologici. Questo è il risultato del lavoro di generazioni di viticoltori che hanno caratterizzato il paesaggio, che oggi è definito “**a mosaico**”⁸², con un particolare tipo di coltivazione, detta “**bellussera**”⁸³, e di terrazzamenti, detti “**cigliani**”, che coesistono con gli elementi boscati dal XVI e XVII secolo.

La natura, con la sua varietà di suoli e il clima mite, offre il suo frutto: l’**uva Glera** grazie alla quale viene prodotto il **Prosecco Superiore**, che contribuisce alla ricchezza di questo territorio. L’area culturale e di produzione del Prosecco è delimitata da 15 comuni: la **core zone** comprende i territori collinari ricadenti nei Comuni di Valdobbiadene, Miane, Farra di Soligo, Pieve di Soligo, Follina, Cison di Valmarino, Refrontolo, San Pietro di Feletto, Revine Lago, Tarzo, Vidor, Vittorio Veneto; la **buffer zone**⁸⁴ estende i limiti a Conegliano, Susegana e San Vendemiano.

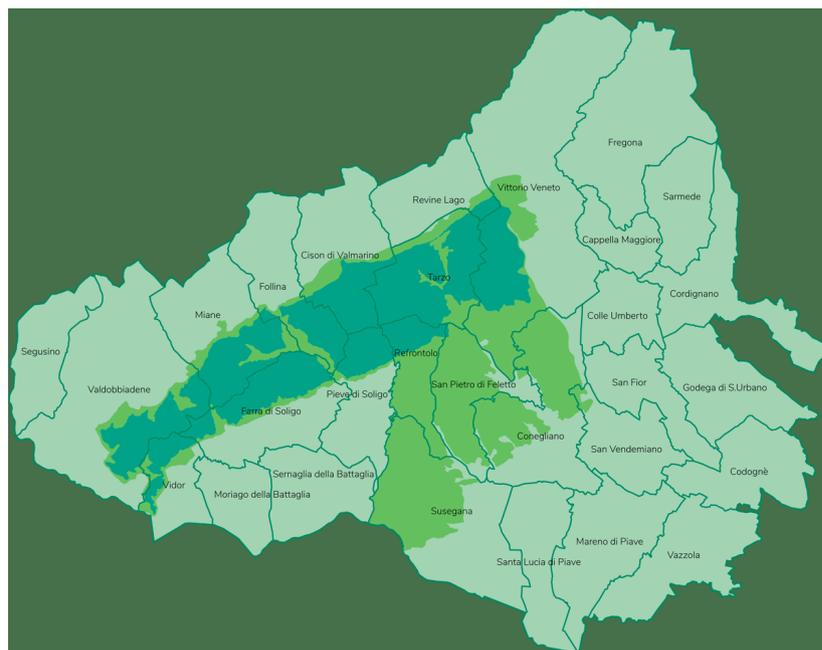
Questi elementi culturali hanno consentito lo sviluppo di un tipo di turismo che ruota attorno alla bellezza di una passeggiata e al rapporto diretto con la natura.

Le forme del paesaggio ospitano anche borghi importanti dal punto di vista storico ed architettonico. In particolare, il **Comune di Follina** è circondato dai comuni di: Cison di Valmarino, Pieve di Soligo, Farra di Soligo e Miane.

⁸² Un paesaggio fortemente parcellizzato e interconnesso che funziona come un’efficace rete ecologica.

⁸³ Tecnica di coltivazione dell’uva che prende il nome dai fratelli Bellussi che la idearono nel XIX secolo per combattere la Peronospera. Consiste nella disposizione geometrica delle piante di vite attraverso l’utilizzo di pali in legno uniti in sommità da fili di ferro sui quali la pianta si sviluppa. Fonte: <https://www.unesco.it/it/Patrimonio-Mondiale/Detail/675>

⁸⁴ Oltre alle Core e Buffer Zone, è stata individuata anche la Commitment Zone che comprende oltre ai comuni citati, anche dai Comuni di Cappella Maggiore, Colle Umberto, Codognè, Cordignano, Fregona, Godega di Sant’Urbano, Mareno di Piave, Moriago della Battaglia, Sarmede, San Fior, Sernaglia della Battaglia, Segusino, Santa Lucia di Piave e Vazzola. Ossi, i Comuni che hanno aderito al Protocollo stipulato con la Regione per la gestione, la tutela e la salvaguardia del paesaggio.



- 1 Core Zone
- 2 Buffer zone
- 3 Commitment zone

Immagine in cui sono riportate le zone individuate da UNESCO
Fonte: <https://collineconeglianovaldobbiadene.it/area/>

Follina è nota per la trecentesca basilica che ospita e per l'annesso chiostro duecentesco in stile romanico, il suo nome è legato al termine "follatura"⁸⁵, processo di finissaggio che si pratica sui tessuti in lana e che consiste nel compattare il tessuto attraverso l'infeltrimento per renderlo compatto e impermeabile. Ciò dimostra il legame, storico, tra la **città** e l'arte **tessile**. Negli ultimi decenni del 1100, con il nome di Cerreto a Serravalle, ospitava una colonia di cistercensi. Tra il XII e il XIII secolo, lo sviluppo dell'economia del luogo divenne prerogativa delle famiglie dominanti che si adoperarono nel campo della tessitura e, in particolare, nella lavorazione di lana, lino, cotone e seta.

Cison di Valmarino, è stata la sede principale della famiglia Brandolini che caratterizzò molti borghi con la costruzione di grandi palazzi. Inoltre, è importante per la frazione di **Rolle**, un borgo storico che nel 2004, è diventato il primo borgo italiano tutelato dal FAI. Descritta da poeta Andrea Zanzotto come "*una cartolina inviata dagli dei*", la bellezza del piccolo borgo è concentrata nell'affaccio sulla natura di cui gode. A partire dal Duecento le sue vicende sono state legate alla presenza di una comunità benedettina.

Infine, **Farra di Soligo**, situata lungo la storica Strada del Prosecco e Vini dei Colli Conegliano Valdobbiadene, gode di una posizione strategica e pittoresca caratterizzata dalle sue torri medievali.

Altri luoghi simbolo della Marca Trevigiana risultano: Conegliano, Vittorio Veneto e Vidor per la presenza di numerosi elementi artistici e culturali, dalla architettura civili e religiose storiche alle collezioni d'arte

⁸⁵ MARIA ANGELA, CHIAROT. *Il tessuto come simbolo ed espressione di una società*. (San Marino: Il Cerchio, 2015), pp. 145-47.



In alto: due fotografie relative al chiostro dell'Abbazia di Follina

Nel centro: fotografia del campanile della chiesa di Rolle con le colline che si riflettono sulle vetrate.
Vista di Rolle che gode dell'affaccio sulle colline.



In basso: vista del Molinetto della Croda.
Fotografia della ruota del mulino.

Foto dell'autrice, Novembre 2021.

Altri luoghi simbolo della Marca Trevigiana, ossia della provincia di Treviso, risultano: Conegliano, Vittorio Veneto e Vidor per la presenza di numerosi elementi artistici e culturali, dalle architetture civili e religiose storiche alle collezioni d'arte.

La zona, caratterizzata dalla presenza di molti corsi d'acqua, ha sempre tratto da questo elemento la propria energia, uno degli esempi più significativi risulta il **Molinetto della Croda**. Chiamato così perché le fondazioni poggiano sulla roccia (*croda*), è un esempio di architettura rurale del XVII secolo e restaurato nel 1991 dal Comune di Refrontolo. L'edificio è visitabile anche con guida e la macina è ancora in funzione.

Immersa nel territorio, la sede aziendale è situata in via Pedeguarda « è un tratto di strada che nell'Ottocento veniva chiamata "di Follina" perché congiungeva appunto Solighetto con Follina. Come indica il toponimo, scorre "ai piedi" del Pian de Guarda. [...] La strada attuale dalla località Ligonto fino al Castelletto, rettificata rispetto alla precedente, fu appaltata nel 1861 e completata nel 1864. Il ponte di pietra sul peron fu restaurato nel 1852 e nel 1869. In località Pedeguarda, dove ora si trova la Serica trevigiana, intorno alla metà dell'Ottocento, la famiglia Bianchi organizzò la produzione costruendo una fabbrica.»⁸⁶

In questi luoghi dominati da tecnica e cultura, tradizione e innovazione, "Serica 1870" trova il suo habitat ideale contribuendo a mantenere viva la **memoria tessile di Follina** e ponendosi come esempio di questo territorio organicamente evoluto ed attivo, a livello economico e sociale, ed in linea con la natura.

La lavorazione della seta è stata sempre un'attività praticata in questi luoghi:

⁸⁶ ENRICO, DALL'ANESE. *Le vie del comune di Follina: toponomastica follinese*. (Godega Sant'Urbano (TV): Stampa Grafiche De Bastiani, 2004), pp.73-74 .



Nella colonna a sinistra:
fotografie scattate in Via Pedeguarda,
procedendo verso Ovest.

Nella colonna a destra:
fin alto, fotografia relativa alla facciata
del negozio.

Nel centro, fotografia relativa alla fac-
ciata dell'edificio principale.

In basso, fotografia dell'ingresso
dell'edificio principale.

Foto dell'autrice: Novembre 2021



«[...] A ben ragione, perché questa faccenda, questa attività legata all'allevamento del baco da seta, alle filande poi, ha accompagnato la storia delle nostre campagne venete, ma trevigiane soprattutto per secoli. Tra maggio e giugno le case contadine dovevano freneticamente far posto ai nobili vermicelli... non ce n'era per nessuno: svuotare camere, smamare, i bimbi a dormire in graner, in fenil, in cucina, nelle camere riscaldate posto ai bigatti. Un mese frenetico: gli uomini in campagna a procurare foglia (ma incombeva anche la stagione della fienagione, della mietitura...) e poi largo alle donne, perché le cure erano tutte e solo femminili.»⁸⁷

Da queste parole emergono elementi essenziali che sottolineano, anche nel campo produttivo (come nel campo agricolo), la relazione tra **uomo e ambiente**. Si mette in evidenza quanto sia stata importante l'attività dell'allevamento del baco da seta per questo territorio che offriva il clima ottimale anche per la crescita del **gelso** e, infine, l'accento viene posto su un termine dietro il quale, a mio parere, si può celare qualsiasi successo dell'attività umana: la cura.

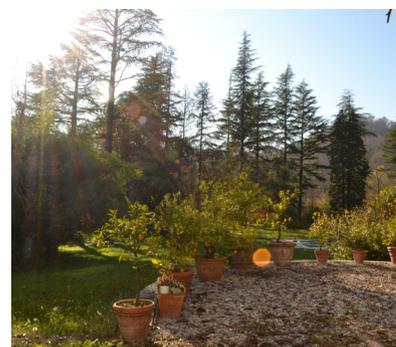
In Veneto, la cura in ambito tessile viene praticata da tempi lontani quando Venezia deteneva il primato nella tessitura e molti altri centri si erano specializzati nelle varie fasi di lavorazione della seta. La profonda conoscenza della materia si rispecchiava, e si riscontra ancora oggi, nella presenza diffusa di artigiani e industrie del tessile.

⁸⁷ DANILO GASPARINI (a cura di), "Cavalieri" di Marca. La seta nella Contea di Valmareno nel Seicento, (Pieve di Soligo: Grafiche V. Bernardi, 2005) p. 3.

Nella colonna a sinistra.
Nella prima foto in alto, corridoio di collegamento tra edificio principale e sede di produzione.
Nel centro, Il prospetto dell'ex ingresso dell'azienda.
In basso, prospetto est con la data di costruzione

Nella colonna a destra:
In alto, canale che scorre a sud dell'azienda.
Nel centro, piantagione di bambù lungo il canale.
In basso, l'ampio spazio verde che circonda l'azienda a sud.

Foto dell'autrice: Novembre 2021





Articoli Serica 1870 - Collezioni
clienti PRIMAVERA/ ESTATE

TR G4402/11308/3 è un'organza tinto
filo in seta/lino con disegno check.
TR G4403/11309/2 è un'organza tinto
filo in seta/cotone con disegno check.

Immagini rese disponibili da "Serica
1870"



Dal tessuto all'abito: CHRISTIAN WI-
JNANTS

Immagini rese disponibili da "Serica
1870"

3.2 La storia⁸⁸

L'edificio è sede del Lanificio Bianchi.

1866

La data indica quanto sia importante l'elemento dell'acqua per un opificio.

Il documento relativo all'"Atto pubblico d'Obbligazione" è stato "rogato presso la Regia Prefettura di Treviso il giorno 9 Aprile 1870" inoltre, sulla volta del canale che conduce l'acqua alla turbina spenta è presente l'incisione 1870.

1870

Dopo la Guerra che aveva ridotto l'edificio in brandelli, il nonno degli attuali proprietari, Attilio Frezza, acquista lo stabile e impianta la filanda .

1920

L'edificio viene ampliato. La data è riportata sul prospetto est.

1941

A causa di un incendio, lo stabilimento è stato quasi distrutto e, con lui, molta parte della documentazione.

Nel documento datato 28 luglio 1947 relativo alla Relazione Economico Aziendale, si legge:

"Lo stabilimento per la filatura dei bozzoli da seta, appartenente alla Sig.ra Maria Buttironi in Frezza, ed in gestione al Sig. Attilio Frezza, è stato quasi distrutto dall'incendio del 2 settembre 1944 per rappresaglia tedesca contro i partigiani operanti in questa zona."

1944

⁸⁸ Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che i proprietari (Dott. Baldazzi, Giovanna Glatti, Francesco Frezza, Enrico Frezza) mi hanno mostrato durante le interviste.

- 1950.
L'azienda si trasforma da filanda a tessitura, perciò, in questi anni inizia la produzione di tessuti.
- 1968
I protagonisti sono Ottaviano Frezza, abile industriale, suo fratello Giuseppe (che in seguito si farà liquidare), e un socio abile in ambito commerciale. La Signora Giovanna, in questo periodo, si occupa del negozio dove, con cura, passione e abilità, si producono abiti confezionati sull'esempio dei modelli dei grandi stilisti.
- 1979
Ottaviano Frezza viene a mancare e l'azienda è gestita esclusivamente dal socio.
- 1984
La signora Giovanna, moglie di Ottaviano Frezza conosce il commercialista, Dott. Baldazzi. L'azienda viene scissa in due: la parte commerciale viene affidata al socio mentre l'azienda, resta di proprietà della Famiglia Frezza. Il dottor Baldazzi entra in società con la famiglia Frezza e diventa Presidente.
- 2000.
Nei primi anni del 2000 la società acquista una piccola tintoria a Como, la Tintoria Jacchetti.
- 2007
A causa delle piccole dimensioni dello stabile, la tintoria è trasferita in un altro edificio che ospita una stamperia andata in fallimento. La denominazione attuale conserva la memoria della

vecchia tintoria e del vecchio proprietario.

2012

L'azienda viene iscritta nel registro delle imprese storiche del Veneto.

2016

La famiglia rileva gli stabili dal vecchio socio. Le pratiche per il restauro dell'edificio che ospiterà il museo sono seguite dall'architetto De Mori. Nello stesso anno è rilevato anche l'edificio del negozio.

Oggi.

L'azienda è pronta ad affermarsi dopo la sua rinascita.

La proprietà è di un gruppo di soci: metà della famiglia Baldazzi e metà della famiglia Frezza. Il Dottor Baldazzi è Presidente, la Signora Giovanna Glatti è Vicepresidente

La struttura attuale dell'azienda comprende la **Tessitura di Follina** e la **Tintoria Jacchetti a Como**.

Attualmente, il **99.99%** dei tessuti prodotti a Follina, vengono lavorati e spediti da Como. Perciò, uno degli elementi forti dell'azienda è racchiuso nella gestione dell'intera produzione, dal tessuto greggio a quello finito.

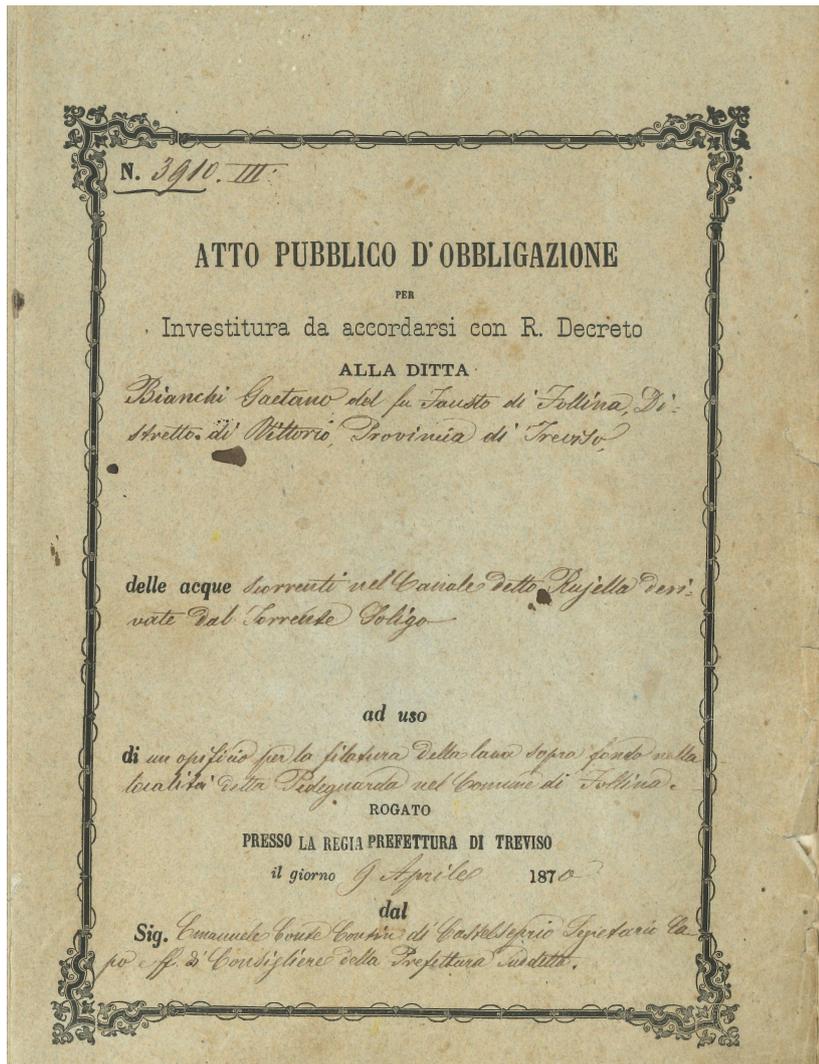
La tintoria Jacchetti, per l'avanguardia dei macchinari che ospita, è punto di riferimento anche per altre tessiture che inviano a Como i loro prodotti per la nobilitazione, la tintura e la stampa.

Per quanto riguarda la sede di Follina, questa ospita tre funzioni: la sede degli uffici e della direzione, la sede del negozio azienda-

le e la sede produttiva.

Per l'edificio che ospita gli uffici, la società si è rivolta al dipartimento DISEG del Politecnico di Torino di elaborare un progetto di allestimento per un museo che riesca a valorizzare la storia, i documenti e i macchinari antichi.

Approcciare al tema del **turismo culturale** si pone come elemento necessario e di arricchimento per questa azienda che, dal punto di vista tecnologico, è una tessitura d'avanguardia nel modo più assoluto con i migliori telai attualmente presenti sul mercato. Inoltre, la disponibilità dei telai Jacquard ha allargato la sfera commerciale dell'azienda che è in grado di rispondere ad ogni esigenza del cliente.



Documento storico reso disponibile da "Serica 1870".

ATTILIO FREZZA

SETIFICIO

Pedeguarda (Treviso)

Pedeguarda di Follina li 28/7/47

No. SUSEGANA

C. P. E. N. 26347

 RELAZIONE ECONOMICO - AZIENDALE

Lo stabilimento per la filatura dei bozzoli da seta, appartenente alla Sig.ra Maria Buttironi in Frezza, ed in gestione al Sig. Attilio Frezza, è stato quasi distrutto dall'incendio del 2 settembre 1944 per rappresaglia tedesca contro i partigiani operanti in questa zona.

Danni I maggiori furono: per la casa padronale e per altre due (direttrici e portineria), che andarono completamente distrutti, naturalmente con tutto il mobilio, più tutti i magazzini e locali interessanti l'industria della seta, locale caldaie, officina meccanica e falegnameria, adiacenze ecc. mentre il corpo comprendente il macchinario composto di 80= bacinelle moderne a dodici capi, essendo la costruzione in cemento armato, ha subito danni minori, in modo che tre mesi dopo, con sommarie riparazioni, ha potuto riprendere il lavoro, sia pure con disagio per la maestranza per la mancanza di spazio avendo dovuto riunire le diverse fasi di lavoro comprese lo studio ecc., nell'unico locale disponibile.

Condizioni economiche finanziarie dell'azienda. La ditta possiede attualmente presso la Stagionatura Sete di Milano, per la vendita, N° 25 balle corrispondenti a kg. 2600= di seta per un importo al prezzo attuale di 15 milioni. Ha inoltre versato, nella prima decade di giugno, all'Istituto Federale delle Casse di Risparmio delle Venezie £.7.224.000= quale anticipo acquisto bozzoli per questo nuovo esercizio che si inizierà in settembre. Inoltre, della decorsa campagna, detiene nei magazzini kg. 2.168= di bozzoli a secco, corrispondenti a kg. 650= di seta. - A queste attività liquide vanno naturalmente aggiunti il valore degli immobili, macchinari ecc. che allo stato attuale, si possono calcolare, almeno 25 milioni, avendo ricostruito le case di abitazione e riparato l'impianto idraulico di circa HP20, sufficienti per l'intero consumo di energia elettrica. - In quanto alle passività, dopo aver speso oltre sei milioni per le ricostruzioni, dovette ricorrere al fido bancario per un milione (Banca Popolare di Novara e Banca Cattolica del Veneto nelle filiali di Pieve di Soligo) e di altrettanto verso terzi per non intaccare i capitali occorrenti per l'industria. Tutti gli immobili e macchinari, sono liberi di ipoteche od altri vincoli

Programma di ricostruzione. Per portare a termine tutto il complesso di lavori in corso di ricostruzione, questa ditta ha bisogno di un fido di sette milioni, dei quali, due, verrebbero destinati a sanare il debito verso le Banche e verso terzi come susseguito. Una volta completate le costruzioni con l'anticipo richiesto, lo stabilimento sarà in

Documento storico reso disponibile da "Serica 1870".



Camera di Commercio
Treviso

il Presidente

Treviso, 6 agosto 2012

prot. n. 0056872

Egregio Presidente,

ho appreso con compiacimento che l'Impresa "Serica Della Marca Srl Produzione Tessuti" è stata iscritta nel Registro delle Imprese Storiche. Il Registro è stato istituito dall'Unioncamere nazionale - in occasione del 150° anniversario dalla prima Legge istitutiva delle Camere di Commercio (Legge 6 luglio 1862) - al fine di riconoscere alle imprese longeve il ruolo svolto per lo sviluppo dell'economia del loro territorio e del Paese e per premiare e incoraggiare il loro impegno nel trasmettere alle generazioni successive il proprio patrimonio di esperienze e valori imprenditoriali.

Le Imprese storiche sono state anche inserite nella pubblicazione istituzionale commemorativa dei 150 anni che l'Unione delle Camere di Commercio ha recentemente presentato.

Nel Registro - accessibile on line all'indirizzo www.unioncamere.gov.it - sono pubblicate unicamente le Imprese iscritte; per tutte le eventuali richieste di informazioni, chiarimenti, segnalazioni ecc. è possibile inviare un messaggio a impresestoriche@culturadimpresa.org e, per conoscenza, ad affari generali@unioncamere.it.

Per valorizzare il ruolo delle Imprese storiche e il loro legame con il sistema camerale, l'Unioncamere ha altresì realizzato il marchio "Impresa storica d'Italia", che, in formato elettronico e con il relativo Manuale d'uso, è disponibile nel sito camerale con il seguente percorso www.tv.camcom.it/LogoImpreseStoriche.zip. Eventuali chiarimenti tecnici possono essere richiesti alla sig.ra Patrizia Cacciari di Retecamere (società del sistema camerale) all'indirizzo p.cacciari@retecamere.it.

Il logo di cui trattasi può essere utilizzato esclusivamente dalle Imprese iscritte nel Registro Imprese Storiche e seguendo le indicazioni del Manuale d'uso.

Nell'esprimere le più vive congratulazioni per i traguardi raggiunti dall'Impresa in oltre 100 anni di attività, mi è gradito porgere i migliori saluti.

(Nicola Tognana)

~~~~~

Preg.mo Sig.  
Enrico Baldazzi  
Presidente Serica Della Marca Srl Produzione Tessuti  
Follina

Camera di Commercio  
Industria Artigianato Agricoltura Treviso  
Piazza Borsa 3/b - 31100 Treviso  
Tel. +39.0422.595202 Fax +39.0422.412625  
[www.tv.camcom.it](http://www.tv.camcom.it) - [presidenza@tv.camcom.it](mailto:presidenza@tv.camcom.it)



Documento riguardo l'iscrizione al registro delle imprese storiche reso disponibile da "Serica 1870".

### 3.3 Vita d'azienda | Elementi di gestione <sup>89</sup>

Da qualche anno l'azienda ha attuato un piano di controllo di gestione affidandosi ad un partner esterno, quindi, è stato messo in atto un sistema interno per il tracciamento di tutta una serie di dati nell'ottica di creare un vero controllo di gestione, dei centri di costo, dell'analisi dei magazzini, del costo del personale ecc. Questo sistema permette di avere anche un sistema di report costantemente aggiornati attraverso cui è possibile valutare l'andamento dell'azienda.

Per arrivare a questo sistema, l'azienda ha richiesto di scaricare i dati all'interno di un software come un database attraverso il quali si sono aperti degli scenari che prima non era possibile riscontrare.

Attraverso questo sistema, l'azienda è riuscita a monitorare il numero di campioni che presentava per ogni collezione e ad incrociarli con i dati di vendita. Si è visto che i dati delle vendite all'interno di una stagione erano solo in una piccola parte derivanti dagli articoli che venivano presentati e che la maggior parte delle vendite riguardava articoli continuativi. Inoltre, l'azienda ha attuato delle modifiche sul campionario per cui sono stati ridotti (del 30%) i metri, i colori e le varianti che prima venivano utilizzati per la realizzazione dello stesso (che costava all'azienda molto dispendio di denaro ed energia).

Sulla base di questi dati, l'azienda è arrivata ad organizzare la collezione in questo modo:

<sup>89</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che il proprietario Enrico Frezza mi ha mostrato durante l'intervista.

- Articoli nuovi (1/3)
- Articoli riproposti magari con una nuova coloritura per cui non c'è un costo di progettazione ma c'è un costo di lavorazione in tintoria (1/3)
- Articoli riproposti dall'anno precedente a costo zero. (1/3)

L'azienda ha quindi agito potenziando a sezione di articoli riproposti ed è passata da 550 a 350 articoli in collezione, quindi, c'è stata una diminuzione per ogni stagione anche se la stagione P/E, che è la stagione migliore per i tessuti in seta, ha dei numeri che sono leggermente superiori.

In questa ottica l'archivio rimane una grossa fonte per fare delle proposte. In questo caso, viene esplicitato, attraverso l'apposizione di cartoncini che l'azienda ha chiamato "Serica lab", che si tratta di un prodotto che deriva dalla creatività o dall'archivio e in cui il processo industriale deve essere messo appunto. Questo perché a volte, alcuni clienti hanno preteso la riproducibilità esatta del campione e soprattutto della mano, dell'aspetto o del colore ma può capitare che un colore di molti anni fa non avesse le restrizioni che ci sono oggi sui coloranti. Questo rende difficile la riproducibilità del campione.

#### **- Esclusività dei prodotti**

L'azienda ha riscontrato che l'esclusiva commerciale ossia una richiesta specifica da parte del cliente, avviene abbastanza raramente.

Diverso è la personalizzazione, per cui un cliente, sulla base di un tessuto che produciamo chiede delle modifiche che possono riguardare il colore, la dimensione di una riga, oppure l'armatura.

In questo caso, se lo sviluppo viene riconosciuto come articolo modificato per un determinato cliente, si cerca di evitare di riproporre il prodotto ad altri clienti per 1 o 2 stagioni.

**- Prodotti**

Ormai da 20 anni l'azienda lavora tantissime fibre e non solo il 100% seta. La maggior parte delle catene è in seta ma viene introdotta la trama di altre fibre: seta-lino, seta-lana, seta-cotone, gli acetati, le viscose.

I dati mostrano comunque che gran parte delle vendite riguarda i tessuti in seta in entrambe le collezioni.

Tra i prodotti, il più costoso è il raso perché pesante mentre, quelli più venduti sono i classici di seta: chiffon, raso, crepe, georgette ecc.

I più venduti negli ultimi anni sono chiffon e raso, più o meno pesante.



Articoli Serica 1870 - Collezioni  
clienti PRIMAVERA/ ESTATE

TR G1306/11145/4 è una saia tinto  
filo in seta/lino con disegno riga col-  
lege

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



Dal tessuto all'abito: NOON by NOOR

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"



Articoli Serica 1870 - Collezioni clienti AUTUNNO/INVERNO TR Q8803/13119/3 è un'organza in seta/cotone, tinta in filo con disegno check.

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"



Dal tessuto all'abito: BROCK COLLECTION

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"



Articoli Serica 1870 - Collezioni  
clienti PRIMAVERA/ ESTATE

TR 18201/13353/30 è un crepe titnto  
filo in pura seta con disegno riga de-  
gradè.

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



Dal tessuto all'abito: SPORTMAX

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



Articoli Serica 1870 - Collezioni  
clienti PRIMAVERA/ ESTATE

TR G2407/12349/1 è un pin point tin-  
to filo in viscosa/lino con disegno riga  
asimmetrica

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"

Dal tessuto all'abito

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



### **Brand**

Da circa 15 anni, il primo cliente dell'azienda, occupando il 18-20% del fatturato, è Brunello Cuccinelli, un cliente che ogni anno cresce del 10-15% che ci ha consentito, anche negli anni in cui c'è stata la crisi di settore di lavorare. Circa sei anni fa occupava il 43% del fatturato totale dell'azienda.

Negli ultimi anni l'azienda sta lavorando con grossi gruppi francesi della moda: Lvmh, Kering e tutte le società operative e i grandi rand coma: Loropiana, Gruppo Armani, Ferretti.

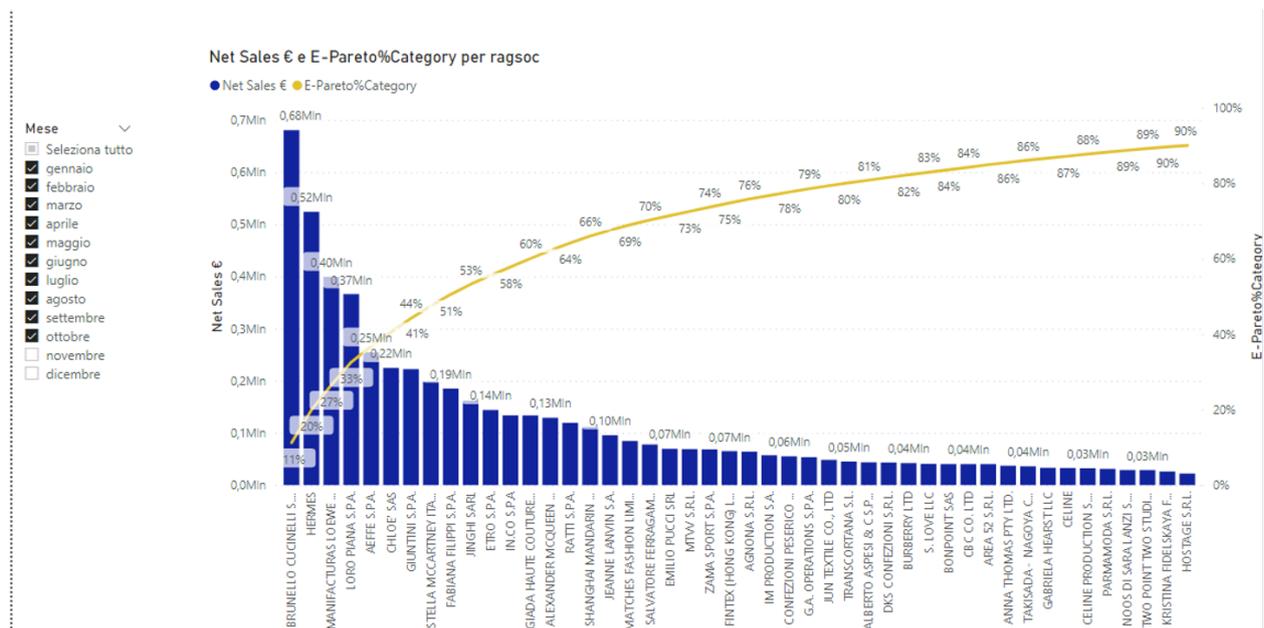
Il fatturato è occupato, per il 44% dai primi clienti: Cuccinelli, Hermes, Loeve, Loropiana, Alberta Ferretti, Chloè e un confezionista.

Dalle statistiche emerge che negli anni '90 ci sono stati alcuni problemi che hanno portato il fatturato a raggiungere il picco minimo di 2 milioni nel 1997

Poi, tra il 1999 e il 2000 c'è stato un salto del 101%, ed è ripartito il lavoro con determinati clienti come Max Mara ha comprato molto chiffon.

Nel 2006 Brunello Cuccinelli è stato il massimo cliente

Nel 2008 c'è stato un boom e poi una costante fino al Covid



Fatturato clienti relativo all'anno 2021.  
 Dati resi disponibili da "Serica 1870"

### - **Certificazioni**

Negli ultimi due anni 2020/21, l'azienda si è messa in moto per ottenere quattro certificazioni di prodotto legate all'ambito della sostenibilità e sono:

- la certificazione GOTS sulla seta biologica,
- la FSC che è legata alle foreste controllate e, in particolare, per i filati di viscosa
- la GRS e la RCS che riguardano il riciclo

La certificazione **GOTS** richiede un controllo che parte dal filato per cui il produttore garantisce che il filato è stato prodotto sulla base del protocollo. La garanzia continua nelle fasi successive. L'azienda, infatti, deve garantire che il filato acquistato sia fisicamente separato dagli altri per non essere contaminato, che all'interno delle lavorazioni non venga alterato da sostanze chimiche (che non siano contenute nell'elenco previsto da questa norma) e, nel caso di fornitore esterno che lavora le pezze, bisogna richiedere la certificazione per il prodotto finito. Il vantaggio di "Serica 1870", di occuparsi dell'intero processo di produzione, emerge anche in questo caso perché anche la "Tintoria Jacchetti" è certificata come GOTS quindi il prodotto sarà sicuramente garantito. La richiesta di un tessuto certificato parte dal cliente ma, basandosi sul concetto di catena, è necessario che anche questo abbia la certificazione. All'azienda, l'unica richiesta è pervenuta da Ratti, confezionista di Hermes.

La certificazione **RCS** richiede soltanto la garanzia che una determinata percentuale di filato contenuta nel tessuto proviene da riciclo.

La certificazione **FSC** è una catena di custodia per cui è necessario che il filato derivi da foreste controllate.

Probabilmente, tra qualche anno, un numero maggiore di clienti richiederà tessuti certificati, intanto "Serica 1870" ha giocato in vantaggio su questo fronte.

Negli ultimi anni, sotto il profilo della sostenibilità, l'azienda ha anche aderito ad un programma proposto da KERING. Nel 2016 è nato il progetto **CLEAN by DESIGN** in cui il cliente ha coinvolto i propri partner ad adesione volontaria. Serica 1870 ha aderito e ha accolto una azienda che ha provveduto all'analisi, alla diagnosi energetica e alla stesure di un piano di miglioramento che ha previsto: l'acquisto di un programma di gestione dell'energia, la riduzione dei consumi della caldaia, la sostituzione delle lampade con quelle a LED. Su questa base sono stati messi in atto una serie fattori per ridurre i consumi.

Inoltre, dal 2020, l'azienda ha installato anche l'impianto fotovoltaico che copre 1/5 del fabbisogno energetico.

#### - **Rete d'impresa**

Nel 2014, l'azienda ha aderito alla Rete d'impresa **Venice Textile Manufactures**, con l'idea di vendere soprattutto all'estero. La collaborazione non è andata a buon fine.



Articoli Serica 1870 - Collezioni clienti AUTUNNO/INVERNO  
TR 3514/12535/1 è uno chiffon in pura seta, tinto in filo con disegno micro riga.

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"



Dal tessuto all'abito: BRUNELLO CUCINELLI

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"

### 3.4 Vita d'azienda | Creazione di una collezione

La fase di produzione nasce da un'idea.

All'interno della sede di Follina, un piano è dedicato alla progettazione e alla realizzazione del campionario.

La progettazione<sup>90</sup> è studiata da un **gruppo di designer** che si interfaccia con le altre figure dell'azienda e, soprattutto, con il project manager che ha il compito di salvaguardare l'identità del marchio e gli standard qualitativi.

Nel settore della moda sono avvenuti dei cambiamenti per cui la netta distinzione tra collezione Primavera/Estate e collezione Autunno/Inverno, è stata contaminata da altre richieste che derivano da scelte di marketing come la pre-collezione o la resort che sono le collezioni intermedie in cui vengono proposti sia tessuti estivi che tessuti invernali in netto anticipo rispetto alla collezione ufficiale; oppure le collezioni capsula che sono collezioni contenute in cui sono proposti pochi capi.

Il lavoro di progettazione si sviluppa in diverse fasi:

- la prima fase è la **ricerca** e avviene su tre fronti:

1. **Ricerca di mercato.** Sulla base delle tendenze e del prodotto che l'azienda produce, viene individuato ciò che è maggiormente richiesto. L'azienda consulta le agenzie di ricerca sulle tendenze, osserva e attinge informazioni dai concorrenti, viene posta attenzione alla consultazione di riviste e blog e alle proposte presentate dalle influencer e dagli stilisti.

<sup>90</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che la Dottoressa Laura Stefanetto mi ha mostrato durante le interviste. Dottoressa in Design della Moda presso lo IUAV e responsabile del gruppo creativo di Serica 1870.

2. Ricerca sulla base dei **dati interni**. Su questo fronte vengono analizzate le richieste specifiche dei clienti e vengono analizzati i dati estratti dalle vendite effettuate.

3. Ricerca **creativa**. Si sviluppa attingendo idee da altre fonti: dai materiali d'archivio, quindi dalle collezioni degli anni passati o dai campionari di altre aziende o, da ambiti differenti come l'architettura, il cinema, la natura... In quest'ultimo caso si parla di ricerca creativa contaminante.

La ricerca è concentrata in un arco temporale ristretto perché ci sono elementi contingenti come la disponibilità dei filati, la fattibilità al telaio, la realizzazione del campionario, la produzione e le tempistiche precise dei clienti.

In seguito alla ricerca, il design traduce in chiave contemporanea, creativa e innovativa gli stimoli ricevuti.

- La seconda fase consiste nella progettazione del tessuto attraverso il software **"Penelope CAD Systems- Textile design software"**. Sulla base degli elementi di progettazione, ad ogni tessuto viene abbinata la propria carta d'identità che presenta la codificazione di tutti i dati: la riduzione, la densità al cm e come questi parametri cambiano sul **tessuto greccio** e su quello finito (ci sono sempre dei rientri e degli imborsi), la descrizione tecnica, il codice dell'**ordito**, il designer che l'ha progettato.

La codifica degli articoli in "Serica 1870" presenta per prima cosa il codice alfanumerico identificativo dell'ordito, un numero progressivo preceduto da una lettera.

**Ad es.** SY088 indica il codice madre del subbio (S), da questo si generano i codici degli articoli creati su quel subbio, il primo sarà SY0881.

In seguito, viene codificata la sequenza dei fili di ordito e di trama. Nel passato, questa operazione veniva scritta a mano. Ci sono delle lettere identificatrici del tipo di filo sulla base di una sua caratteristica o del suo colore.

**Ad es.** 100A4 è presente in colori diversi: 13 candido, 1692 noce, antracite, nero.

Per ogni codice è indicato il numero indicativo di quanti fili di quel tipo si susseguono in base all'idea del designer.

**Ad es.** se il tessuto ha una riduzione di 50 fili al cm e voglio creare una fascia nera di 4cm, allora ci saranno 200 fili di quel colore.

Si procede con la codifica dell'intreccio che ha sostituito la vecchia carta quadrettata e in cui vengono utilizzati codici di quadratini in bianco e nero. Il **nero** rappresenta il filo d'ordito che sormonta la trama, il **bianco** rappresenta il filo di trama che sormonta il filo di ordito.

La codifica dell'**incorsatura** è un altro elemento importante perché indica il modo in cui i fili passano attraverso i licci. Quindi, sul tessuto viene codificato l'intreccio ma il telaio, per riprodurlo, necessita del cartone che presenta i fori in maniera speculare rispetto all'intreccio.

In seguito, vengono definite le varianti dello stesso tessuto sulla base dei colori.

La progettazione termina con la **simulazione del tessuto** che offre un'immagine abbastanza fedele alla realtà. In questa fase si possono regolare alcuni parametri come la trasparenza, la grossezza del filo, la pelosità ecc.

Segue la compilazione della scheda dei costi con le informazioni relative al costo del singolo filato, alla quantità di filato utilizzato, il suo prezzo al mq. Si avranno anche: il costo al metro greggio e il costo a metro finito che comprende le informazioni relative

al costo delle lavorazioni di tintoria, finissaggio ecc. Infine, le informazioni vengono inviate al reparto produttivo dove verranno attinte dalla macchina orditrice, dalla macchina incorsatrice, dai telai. Le schede tecniche vengono archiviate anche in versione cartacea.

Nella sede di Follina vengono **progettati i tessuti a righe, a quadri e i tessuti uniti o jacquard**. A Como vengono progettati i tessuti stampati.

- Una volta progettato, le informazioni vengono inviate al software gestionale da cui vengono estrapolati i dati, espressi in grammi, relativi ai **fabbisogni per la realizzazione del tessuto** che figureranno nelle disposizioni. Quindi, per ogni tessuto, in ogni variante, vengono indicati i metri che è necessario realizzare per procedere con la realizzazione del campionario. In questa fase si attiva la macchina della produzione.

- Il **tessuto greggio** si presenta in colore ecrù, che è il colore della seta naturale o in tonalità di rosa e arancione che sono false tinte derivate dal tipo di torsione che i filati hanno ricevuto e che, con il lavaggio, svaniscono.

Questo, viene sottoposto alle **specule** e in seguito inviato a Como per la nobilitazione. I creativi quindi si occupano di fare una disposizione con le indicazioni relative all'aspetto desiderato per il tessuto finito. A Como, una figura è incaricata di definire i cicli di lavorazione quindi, quali passaggi devono essere effettuati, con quali macchinari e con quali prodotti per ottenere uno specifico risultato.

- Quando il tessuto è ormai finito, ritorna a Follina dove si proce-

de con il campionario. Si tratta di un lavoro di atelier dove ognuno si interfaccia con gli altri.

- La **realizzazione del campionario**<sup>91</sup> si accompagna alla compilazione manuale di una scheda che si arricchisce di dati relativi all'identità del tessuto: la Scheda Master, all'interno della quale vengono inseriti: nome e cognome del tessuto, altezza utile, peso al metro lineare, composizione e calo.

Per calcolare il peso al grammo, viene tagliata una **tirella** da 60 cm da **cimosa a cimosa**, viene misurata l'altezza al mm (circa 30mm), viene pesata e ne viene ricavato il peso.

Si procede con la preparazione di un numero di campioni sufficiente per gli agenti e per l'archivio tessile.

- La pandemia in corso ha naturalmente influito anche sul lavoro degli agenti, perciò, Serica 1870 ha messo a punto delle strategie creando delle "**mini collezioni**" ossia un piccolo formato dei campioni pronto per essere spedito nel mondo.

- La preparazione<sup>92</sup> di un **cappellotto** parte dal taglio delle tirelle da 60cm dalla stoffa. Da ogni tirella si ricavano 4 o 5 cappellotti. Quando il tessuto è proposto in più varianti, i colori sono tutti inseriti nel cappellotto secondo l'ordine stabilito dai creativi.

In seguito, il cappellotto viene etichettato con tutte le informazioni ricavate dall'anagrafica: articolo, altezza, peso, composizione e codice a barre che verrà utilizzato dall'agente.

- La collezione, a questo punto, viene presentata al cliente.

Sulla base dei campionari che l'azienda propone, dal lato del cliente, ci sono degli uffici stile che si occupano della ricerca del-

<sup>91</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che la Signora Arianna Grotto mi ha mostrato durante l'intervista.

<sup>92</sup> Nel novembre 2021, quando ho visitato l'azienda, si stava già lavorando alla realizzazione dei campioni per la P/E 2023.

le materie e della selezione dei materiali sulla base di una scelta creativa o sulla base della necessità di un prodotto. Generalmente, il cliente sceglie un prodotto di campionario e propone delle personalizzazioni quindi, in parallelo alla progettazione della nuova collezione, viene gestita la personalizzazione dei tessuti sulla campionatura già proposta in base al lessico di stile proprio del brand.

- La ricerca per soddisfare le richieste di personalizzazione<sup>93</sup> è attuata all'interno della sede aziendale grazie alla presenza dell'**archivio** che offre sempre nuovi spunti.

Il lavoro, in questo caso, parte da una mail di richiesta da parte del cliente che chiede di effettuare **modifiche sul campionario** o fa una richiesta specifica su un determinato tessuto. In seguito, vengono inviati prima dei campioni su cartoncino e, in seguito, 4 o 5m di tessuto, il taglio prova. La disponibilità di questi tessuti è fondamentale per rispondere rapidamente alle richieste ed è garantita perché i disegnatori chiedono la realizzazione del tessuto progettato, vengono prodotti sempre 8 o 10 m. Di questi, 2,70m vengono utilizzati per la creazione del campionario mentre il resto è conservato per eventuali richieste.

<sup>93</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che la Signora Serena Lazzari mi ha mostrato durante l'intervista. Ha frequentato l'Istituto d'Arte con indirizzo "arte e moda" e si occupa di ricerca e sviluppo, lavora all'interno dell'azienda dal 2001.



Articoli Serica 1870 - Collezioni  
clienti AUTUNNO/INVERNO  
TR 0201/11953/1 è un popeline in  
pura seta, tinto in filo con disegno riga  
macro

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



Dal tessuto all'abito: BRUNELLO CUCINELLI

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"

### 3.5 Vita d'azienda | Elementi di produzione

Tra la fase di progettazione di un tessuto e la realizzazione del campionario, c'è la fase di produzione.

L'azienda "Serica 1870" ha il grande vantaggio di disporre sia di macchinari moderni che di telai lignei. Questo consente di soddisfare ogni esigenza.

Per quanto riguarda la produzione meccanizzata, l'azienda si è dotata di **macchinari all'avanguardia** che attualmente risultano i migliori sul mercato e si compone di tre reparti:

- Il Reparto Orditura con due Benninger e un Karl Mayer 128
- Il Reparto Tessitura costituito da 51 telai Picanol di ultima generazione
- Il Reparto Tintoria, stampa e finissaggio a Como, offre un ciclo completo di: purga in stella, tintoria, finissaggio strutturato, ciclo completo di stampa ink jet.

Per quanto riguarda la produzione di tessuti con telai lignei, ospitati nella sede di Follina, questi sono stati acquistati nel 2018 da una ex azienda di Cuneo, "**Tessitura Marcello Pagliero**"<sup>94</sup> e, attualmente sono in fase di restauro e rimontaggio, due dono già operativi.

Sono stati acquistati **tre telai**, e tra questi, il più importante risulta il telaio dell'800 per **broccato**, alto 55 cm da cimosa a cimosa. Al mondo si possono contare casi unici, sicuramente uno è in Cina, uno è Firenze presso la Fondazione Lisio e uno è a Venezia presso la Tessitura Bevilacqua. La presenza del telaio per realizzare il vero broccato rappresenta un valore aggiunto per l'azienda che si

<sup>94</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che la Signor Marcello Pagliero, nipote del fondatore dell'azienda, mi ha mostrato durante l'intervista.

La tessitura nasce a Settimo Torinese nel 1924 quando Marcello Pagliero rileva una azienda dei Silvan di Brescia. Negli anni '60 l'azienda è trasferita a Caraglio. In seguito, inizia ad ingrandirsi inaugurando una sede a Malta e una a Cuneo, entrambe chiuse. Nella sede di Cuneo, attualmente, hanno sede gli uffici e l'ufficio del Signor Marcello Pagliero che si occupa di progettazione di tessuti per hotel e altri edifici, collaborando con studi di progettazione, e di tessuti per la Santa Sede.

è dedicata anche alla produzione di questo tessuto.

Osservare la produzione di un tessuto su un telaio ligneo, offre maggiori stimoli di conoscenza per comprendere il vero (e complicato) funzionamento di un telaio. Attraverso il lavoro delle mani sensibili e delicate di una tessitrice<sup>95</sup> è possibile realizzare questi tessuti che sono vere opere d'arte.

Con i telai antichi si producono tessuti come:

- La **lamilia**: seta laminata, tessuto piano realizzato con fili di oro, argento e seta. Utilizzata soprattutto per i Paramenti Sacri<sup>96</sup>, in particolare per le stole e le mitre. La difficoltà nella realizzazione di questa stoffa sta nella capacità di evitare che si formino contrature o nodi quindi, i fili di oro e argento devono essere messi bene in tensione in modo che la lamina sia dritta. In caso contrario, non si ha la giusta lucentezza che la perfetta realizzazione del tessuto richiede. La realizzazione della lamilia richiede l'alternanza di trame metallo e trame di seta.

- Il **broccato**: tessuto operato, esclusivo e pregiato che viene lavorato sul rovescio per la sua pesantezza

- Il **damasco**: tessuto operato caratterizzato da effetto di armatura lucido- opaco.

- Il **lampasso**: tessuto operato che può essere definito come una evoluzione del broccato, realizzato con telai Jacquard (quindi meccanici). Il dritto e il rovescio sono speculari

- Il **liserè**: tessuto operato rigato e tramato.

I telai possono essere di due tipi:

- a **ratiera**. Telai impiegati per la produzione di tessuti piani, armature. Per mettere in funzione il telaio, è necessario spingere sul pedale che fa azionare la ratiera. In questo modo, la ratiera può

<sup>95</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che la Signora Debora Dal Gobbo mi ha mostrato durante l'intervista. Formazione da Perito Agrario e dipendente di "Serica 1870" da 30 anni. Da qualche anno si è dedicata alla produzione su telai antichi.

<sup>96</sup> Anche per quanto riguarda i paramenti sacri vengono organizzate delle fiere di Arte Sacra a cui partecipano negozi e sartorie del settore.

procedere nella lettura del disegno forato attraverso la mobilità dei licci. Con questo telaio si realizza la lamiglia. Durante una giornata lavorativa si arriva a produrre anche 1m di tessuto.

- **Jacquard.** Telai impiegati per la produzione di tessuti operati quindi anche per il broccato. I telai di questo tipo possono lavorare in tre modi sulla base di come le corde sono attaccate alla macchina:

- a. Ad **ala**, quando, dividendo il tessuto a metà, la metà di sinistra è uguale a quella di destra quando vengono sovrapposte
- b. A **punta**, quando, dividendo il tessuto a metà, le parti sono simmetriche
- c. A **tutto campo**, quando il decoro è diverso dall'inizio alla fine del tessuto.

In questo caso sono presenti due **subbi** quindi due **orditi**: uno inferiore, generalmente di pelo, in seta, e uno superiore di organzino. I fili vengono inseriti nel maglione. Per ogni maglione ci sono 8 fili: 3 del subbio superiore e uno di quello inferiore (detto rinfracco) ripetuti due volte. Questi, passano nei licci dove, per la loro posizione particolare, si ottiene un ricamo che non attraversa la stoffa ma è costruito con essa. In questi telai, che necessitano dell'azione di due pedali, con ordito uno si realizza il fondo e con l'altro il disegno in rilievo. Una volta inserite le trame, seguendo le istruzioni del disegno, si procede a legare la stoffa quindi si fanno scorrere le navette senza colore ma con filato nero. In questo modo si crea il **laccio** e si può ripetere il procedimento. Per realizzare un disegno equilibrato, la finezza del filo e i rapporti delle grossezze, sono un aspetto essenziale.

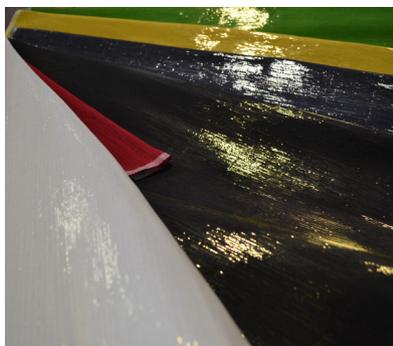
Il disegno di un tessuto, prima di essere realizzato, viene riportato su **carta millimetrata**. Questo documento prende il nome di

**“messa in carta”**. Ogni millimetro di ogni riga, indica dove bisogna far passare il laccio. Quindi, si lasciano passare i colori della prima riga e poi si crea il laccio, si procede con i colori della seconda riga e si crea il laccio e così via... è un lavoro molto lungo che richiede molta pazienza, infatti, in una giornata lavorativa si riescono a produrre dai **13 ai 15 cm di tessuto**. Dalla carta millimetrata, il disegno viene tradotto nei **cartoni forati**. Ad ogni colore in ogni riga (1mm) corrisponde un cartone, perciò, ad es. si avranno: la cartella del giallo, del rosa, del blu. Quando si termineranno i colori riportati in quel millimetro di disegno, si passerà il laccio.

Tra i macchinari antichi, “Serica 1870” conserva anche:

- un **orditoio** con il quale si crea un tappeto di fili che vengono arrotolati sul subbio che andrà a telaio
- una **macchina foratrice** per la realizzazione di cartoni per cui i procedimenti sono questi:

1. Si posiziona il cartone all'interno della maschera
  2. Si posiziona la matrice al di sopra
  3. Si legge la messa in carta e si praticano i fori
- Oggi, questo lavoro viene fatto con macchina a laser.



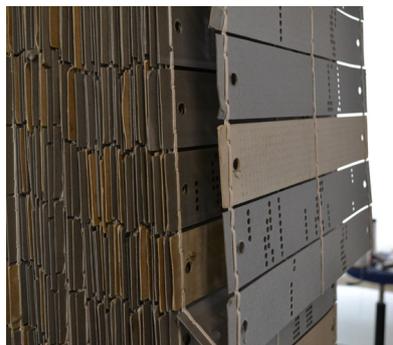
Nella colonna a sinistra:  
in alto, la struttura dei telai lignei presenti al secondo piano dell'edificio principale.

Nel centro, la macchina ratiera che "legge" i cartoni forati  
In basso, i maglioni

Nella colonna a destra:  
in alto, le navette per far passare la trama

nel centro, le spole che vengono inserite all'interno delle navette  
in basso, la lamina ottenuta con seta e filati metallici in oro e argento.

Foto dell'autrice presso "Serica 1870":  
Novembre 2021



Nella colonna a sinistra:  
in alto, la vecchia macchina orditrice  
Nel centro, il lungo tappeto di cartoni  
forati cuciti tra loro  
In basso, la macchina foratrice per re-  
alizzare i cartoni forati.

Nella colonna a destra: le tre fasi per  
la realizzazione di un cartone forato.

Foto dell'autrice presso "Serica 1870":  
Novembre 2021



### - Controllo qualità

Quando il tessuto è realizzato, è necessario effettuare dei controlli qualità.

Per quanto riguarda la produzione meccanizzata, l'azienda effettua un primo controllo sul tessuto greggio, uno sul tessuto finito (a Como) e uno sui tessuti che ritornano in azienda perché resi<sup>97</sup> del cliente.

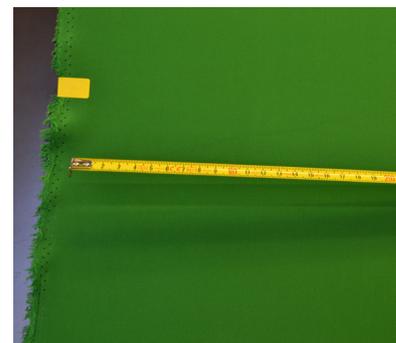
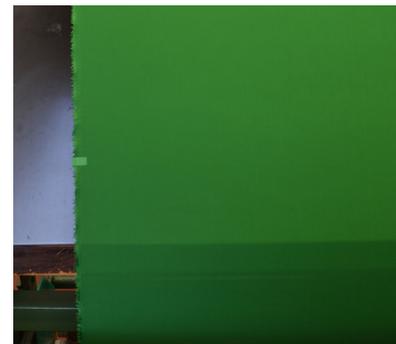
Per questa fase si utilizza un macchinario detto **specula** e tutto il procedimento inizia dalla scheda che riporta i dati relativi al tessuto: la disposizione, il cliente, la composizione, il numero di ordine, le lavorazioni di tintoria e finissaggio, il disegno di tessitura. Si procede poi con la **mappatura dei difetti** analizzando area per area tutto il tessuto. Questi vengono riportati in una scheda in cui vengono distinti: i difetti di trama, quelli di ordito, quelli di tessitura e quelli di tintoria. Per ogni difetto riscontrato viene indicata la gravità attraverso:

- l'apposizione di bollini verdi, gialli o rossi
- l'utilizzo di un codice a barre.

Tra i difetti riscontrabili ci sono: il tacco prodotto da fili che si rompono, la barratura, difetti causati da una interruzione del telaio, inquinamenti di trama e ordito (capelli, fili estranei ecc.), le macchie, le striature ecc.

Spesso c'è la possibilità di rilavorare i tessuti a meno che non si tratti di difetti di tessitura, è un lavoro certosino.

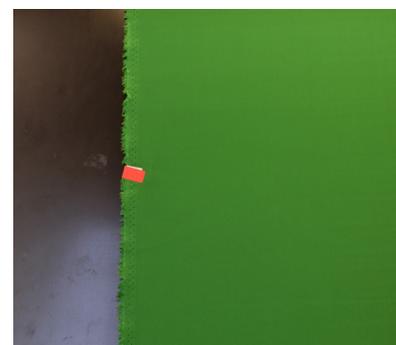
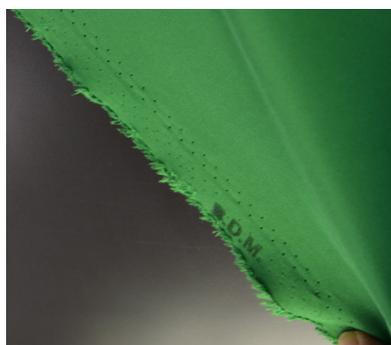
<sup>97</sup> Per lo sviluppo di questo racconto sono state fondamentali e indispensabili la pazienza e la disponibilità che la Signora Milena Lorenzon mi ha mostrato durante l'intervista. Formazione nella scuola di Modelleria di Mestre e dipendente di "Serica 1870" da 38 anni prima come commessa e poi come addetta al controllo qualità.



Nella colonna a sinistra:  
in alto, il lato posteriore della specula  
dove viene alloggiato il tessuto per poi  
scorrere nella parte anteriore  
Nel centro, attrezzi dotati di uncini  
per eliminare eventuali inquinamenti  
dei tessuti  
In basso, il timbro apposto sulla cimosa  
al termine del lavoro

Nella colonna a destra: i tessuti con  
l'indicazione della gravità dei difetti  
tramite adesivi colorati.

Foto dell'autrice presso "Serica 1870":  
Novembre 2021





Articoli Serica 1870 - Collezioni  
clienti AUTUNNO/INVERNO

TR N8801/12699/1 è un'organza in  
pura seta, tinta in filo con disegno da-  
mier e trame in seta shantung.

TR N8803/12755/1 è un'organza in  
pura seta, tinta in filo con disegno da-  
mier e righe raso in seta shappe.

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



Dal tessuto all'abito: AKRIS

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"

### 3.6 Ipotesi progettuale

Tutela, valorizzazione e cultura sono i concetti principali che hanno guidato lo sviluppo di questo lavoro, dalla definizione di museo all'azione di salvaguardia che ha mosso gli antropologi, dalle istituzioni che si dedicano alla cultura tessile a questo caso studio, proposta di museo aziendale.

Questa ipotesi progettuale ruota attorno ad un nocciolo centrale costituito da due fattori essenziali e determinanti:

1. L'approccio allo **studio della materia**;
2. L'approccio **concreto e reale all'azienda**, ai suoi protagonisti e alla sua vita.

In particolare, l'attenzione è stata rivolta a quattro temi: il museo aziendale, il Textile shop, l'area verde esterna e la comunicazione. L'obiettivo principale è stato quello di dare un nuovo volto ad una azienda dello spessore di "Serica 1870" e di concorrere alla realizzazione di un percorso museale che fosse un'esperienza didattica e culturale, dalla quale il visitatore possa cogliere stimoli e curiosità.

### 3.6.1 Il museo aziendale come fabbrica di cultura

La proposta per questa funzione è stata richiesta esplicitamente dall'Azienda al Dipartimento DISEG del Politecnico di Torino. Un museo aziendale è un'istituzione, spesso privata, che conserva documenti, materiali e testimonianze della crescita delle industrie stesse. Intesi come serbatoi dell'attività umana, i musei aziendali possono essere considerati musei antropologici. Il museo aziendale è in vettore attraverso il quale Serica vuole raccontarsi ai visitatori, a curiosi, agli appassionati di questa piccola ma sconfinata frazione della cultura materiale di cui è creatrice e portavoce: la cultura del tessile e in particolare dell'arte tessile legata alla seta. L'azienda in questione apre le porte a questa funzione per il vasto patrimonio documentario, tessile e strumentale presente al suo interno.

#### - Lo spazio

Per far convivere in maniera organica il suo presente, attivo e dinamico, con la funzione culturale, il percorso museale si sviluppa su due piani: il piano terra e il secondo piano, assicurando lo svolgersi delle attività attualmente presenti al primo piano.

Il punto di partenza sono stati tre elementi base: la **fibra**, il **tessuto** e **l'abito**. Questi sono stati declinati in **tre elementi di allestimento**: un elemento unidirezionale, come la fibra; un elemento bidimensionale come il tessuto e un elemento tridimensionale come l'abito.

Lo spazio da progettare ha il grande vantaggio di essere un open

space, una superficie rettangolare priva di ingombri che attualmente risulta di difficile fruizione anche sotto il profilo acustico per l'eccessiva riverberazione. Si è pensato di frammentare lo spazio con vari contenitori nei quali sono state inserite funzioni differenti. Quindi, per la gestione dello spazio, sono stati utilizzati elementi tridimensionali. La suggestione deriva dall'allestimento proposto da Tadao Ando per la grande aula della Basilica Palladiana di Vicenza del 1994. Dell'architetto viene condivisa anche la concezione di *"edifici come volumi che geometrici che concentrano lo spazio intorno all'abitante"*<sup>98</sup>.

Per il centro della sala, è stata pensata la funzione di hall e spazio relax o di attesa. È stato necessario attribuire questa funzione allo spazio centrale perché l'ingresso dell'edificio è in asse con l'ingresso della sede produttiva quindi, si tratta di un corridoio importante per trasporto e comunicazione. La proposta progettuale di questo nucleo centrale riprende la forma di uno degli elementi del logo, che sarà riproposto in varie occasioni. Questo elemento ha consentito di creare due quinte circolari lasciando, al centro, lo spazio per l'attraversamento. Si è pensato di caratterizzarle con una successione verticale di doghe in legno per garantire sempre la permeabilità visiva.

Ai lati di questo nucleo centrale, lo spazio risulta frammentato dalla presenza dei parallelepipedi caratterizzati da grandi superfici verticali vetrate e scorrevoli che rispondono alla privacy di cui necessitano gli spazi di Serica, senza trascurare la necessità di interazione costante che esiste tra loro. La divisione simmetrica dello spazio ha consentito di bilanciare le funzioni da attribuire agli spazi stessi. Il primo spazio a destra della hall quindi verso ovest, è destinato ai servizi igienici e ad un piccolo ufficio, il se-

<sup>98</sup> Tom, Heneghan, Richard, Pare. Tadao Ando: i colori della luce. (Londra: Phaidon, 2003) p.18

condo spazio è destinato all'ufficio principale del proprietario. A sinistra, verso est, il primo spazio è destinato ai servizi igienici per i visitatori e ad una sala break, il secondo spazio ospita la prima sala video del percorso museale.

Per garantire il collegamento verticale ed evitare di incorrere in problemi relativi alla sicurezza, è stato predisposto lo spazio per un ascensore che possa permettere a ogni visitatore di godere del percorso al secondo piano, al fine di ottenere uno spazio inclusivo e di eliminare le barriere architettoniche.

Per il secondo piano dell'edificio, è stato riproposto lo stesso layout del piano terra ma questa volta, le funzioni sono interamente di carattere museale.

#### **- Il percorso museale**

Il percorso museale inizia in corrispondenza della hall dove il visitatore viene accolto e riceve tutte le informazioni necessarie per la visita.

La luminosità dei cubi lascia il corridoio in penombra, attraversato da un "filo" di luce (realizzato con "Alphabet of Light" disegnata da Big- Bjarke Ingels Group e prodotta da Artemide) che conduce l'interessato, verso gli uffici Serica o verso il museo. Durante il percorso, il visitatore è accompagnato dai primi elementi dell'allestimento museale in cui è raccontata la storia dell'azienda.

In fondo al corridoio, seguendo il percorso colorato sul pavimento, il visitatore entra nella prima sala video. La suggestione di questo elemento progettuale deriva da un progetto di allestimento dello studio Archea Associati del 2008.

Uscendo dalla sala, dalla parte opposta all'ingresso, il percorso museale prevede la salita al secondo piano dell'edificio. Come

in una navicella che riporta indietro il tempo, dai racconti del presente, il visitatore si trova catapultato nel passato.

In questo piano, il visitatore compie un percorso circolare che lo conduce dalla sala video, in cui viene raccontata cosa è una 'messa in carta', all'archivio tessile ospitato nell'altra ala del piano.

Il percorso, che si pone l'obiettivo di essere didattico, racconta le fasi di lavorazione alla base della nascita di un tessuto.

Osservando le tecniche del passato, il visitatore scopre anche quelle del presente.

Viene raccontato cosa è una 'messa in carta' e come, questa, viene trasformata in 'cartone forato', che non è altro che il 'libretto di istruzioni' che il telaio deve leggere per realizzare il tessuto.

Una volta che i cartoni sono realizzati, prima della tessitura, è importante preparare l'ordito. Poi, al centro della sala, il sipario si apre sull'atto di realizzazione di un tessuto con l'impiego di telai lignei. Il visitatore assiste dal vivo alla creazione, può ascoltare il rumore del pettine battente che compatta trama e ordito, e restare affascinato dalla pazienza e dalla sensibilità di una tessitrice.

Poiché questi tessuti così preziosi, fatti con filati d'oro e d'argento o operati, venivano e vengono impiegati per la realizzazione dei paramenti sacri, il visitatore viene trasportato in un altro mondo, parallelo al nostro, che ruota attorno ad un tempo differente rispetto a quello civile: il tempo liturgico e che rappresenta un altro lato della cultura consolidata all'interno della nostra penisola.

Qui, può scoprire tante curiosità riguardo i colori dei paramenti, il commercio di questi e l'esperienza della

"Tessitura Marcello Pagliero" che deteneva un primato nella realizzazione di damaschi, broccati e lampassi con telai Jacquard. Si

tratta di una tessitura nata nel 1924 a Cuneo, e attualmente chiusa, da cui i proprietari di Serica hanno acquistato i telai lignei e hanno ereditato delle messe in carte storiche. Chiusa la parentesi del tessile sacro, il visitatore può scoprire che, dalla realizzazione di un tessuto, nasce una collezione che, per essere proposta richiede il lavoro di realizzazione delle tirelle. Tutte le tirelle del passato di Serica sono esposte nell'archivio tessile in cui il visitatore può perdersi prima di scendere nuovamente al piano terra. E' previsto un progetto di digitalizzazione dell'archivio per renderlo fruibile a studenti e ricercatori.

Per garantire l'indipendenza tra le funzioni dell'edificio, per il percorso museale è stata pensata una via d'uscita differente rispetto all'ingresso dell'azienda. Per salutare il visitatore, è stato proposto un corridoio tattile. Uno spazio stretto in cui il visitatore penetra nei tessuti prima di lasciare l'edificio. La soluzione risulta interessante dal punto di vista sensoriale oltre ad essere accessibile anche agli ipovedenti nel tentativo di abbattere le barriere. La suggestione per questa soluzione deriva dall'esempio proposto dal museo della Lana- lanificio di Stia.

#### **- L'allestimento museale**

Tutto il percorso di visita ruota attorno ad un concept che, riprendendo le nozioni teoriche dell'arte tessile, sfocia in una proposta di allestimento che si fonda su tre elementi.

Il primo elemento riprende l'idea della fibra: elemento caratterizzato da una dimensione molto maggiore rispetto alle altre, la lunghezza.

Questo elemento viene declinato in diversi modi e ad esso è associato il significato di "SEGUIMI". I modi sono:

- Il percorso colorato sul pavimento
- Il filo di luce che corre lungo il corridoio
- Il montante
- I trefoli

Il riferimento ai primi due è stato già espresso in precedenza.

Per quanto riguarda il montante, questo funge da supporto per l'allestimento, la sua forma lineare e semplice deriva dalla suggestione colta da un progetto di Franco Albini e Franca Helg per la Mostra di Arte Contemporanea italiana tenutasi a Stoccolma nel 1953.

Infine, i trefoli vengono proposti all'interno del percorso tattile come elementi di supporto dei tessuti stesi come in alcune famose immagini tratte dall'ambito cinematografico: una scena del film di Ettore Scola, "Una giornata particolare", del 1977 che vede protagonisti la bellissima Sophia Loren e l'affascinante Marcello Mastroianni e, una scena del film "Ju Dou", diretto da Zhàng Yì móu e Fengliang Yang del 1990. In entrambe le scene, i tessuti danzano nel vento in piena leggerezza.

Il secondo elemento di composizione dell'allestimento è bidimensionale e rimanda all'idea di tessuto, ottenuto dall'intreccio tra trama e ordito. Questo elemento viene declinato in due modi:

- Espositore di documenti
- Totem

Quando è declinato nel primo modo, l'espositore viene retto dal montante e assume il significato "OSSERVAMI". Funge da supporto per fonti documentarie e fotografiche. Nel secondo modo, si tratta di elementi che presentano video-interviste dei fondatori che raccontano la storia dell'azienda. In questo caso, il visitatore deve interagire con l'espositore attraverso due azioni: premere il

pulsante e poi guardare e ascoltare.

Il terzo elemento, come si è visto, è l'elemento tridimensionale che scandisce lo spazio.

### 3.6.2 Il Textile Shop

La proposta per questa funzione deriva dalla necessità di connettere alla funzione del museo, un servizio collaterale. Il textile shop rappresenta la tappa finale del museo, ponendosi come degno sostituto del book shop.

#### - Lo spazio

Lo stato di fatto mostra già la presenza di un negozio aziendale che ha sede nell'edificio ad ovest rispetto a quello principale.

Il negozio si sviluppa principalmente su una parte del piano terra ed è collegato, tramite la presenza di una scala, al primo piano che risulta attualmente difficile da fruire.

Dalla lettura dello stato di fatto sono state riscontrate alcune criticità che riguardano: l'esposizione, l'illuminazione, la disposizione di elementi funzionali come il banco di vendita, il trattamento dell'interno e il trattamento della facciata esterna.

Nell'idea che questo spazio debba rappresentare il portale attraverso il quale l'azienda si apre ed offre al pubblico più vasto la qualità dei suoi prodotti, è stato necessario rispondere a queste criticità proponendo delle soluzioni.

L'ipotesi progettuale si è sviluppata sul piano terra e sul primo piano.

Il piano terra è stato spogliato dalla sua immagine attuale e ripensato con l'obiettivo di mettere a nudo la sua struttura originaria e industriale.

Si partì dall'ingresso che è stato raddoppiato, per rinnovare l'immagine della facciata e per lasciare che dichiararsi al visitatore

l'invito ad entrare al proprio interno. Sull'asse dell'ingresso, è stato posizionato il bancone di vendita e, sul fronte opposto è stato aperto un nuovo ingresso.

Il piano terra ospiterà esclusivamente i tessuti mentre, al primo piano verrà esposta la collezione dei foulard. La rifunzionalizzazione di questo piano è avvenuta attraverso la giustapposizione di pochi elementi. Infatti, lo spazio risulterà libero ad esclusione della presenza di un contenitore, come quelli proposti nella sede museale, con la funzione di Atelier-sartoria o sala per piccole esposizioni temporanee.

L'area verde esterna è stata ripensata nell'ottica di un'ipotesi progettuale che faccia del dialogo tra interno ed esterno, uno dei suoi punti di forza.

L'asse dell'ingresso è stato sottolineato ancora una volta attraverso la scelta di piantare un gelso. Il collegamento visivo si traduce in collegamento ideologico che simboleggia il vettore che unisce l'inizio e la fine di un processo: dalla foglia del gelso al tessuto finito.

La valorizzazione dell'area verde a ovest dell'edificio è avvenuta anche attraverso la costruzione di una nuova ala, simmetrica rispetto a quella attualmente presente e destinata ad uso privato. La presenza di questa manica concorre a rendere visibile l'edificio anche a chi attraversa Via Pedeguarda venendo da Follina, a ovest.

#### **- L'allestimento**

Si è detto che il perno attorno al quale ruota la progettazione del piano terra del Textile Shop è l'asse di ingresso sul quale è stato posizionato il bancone di vendita. Nell'ottica di mantenere organicità tra le parti, il bancone di vendita riprende l'elemento del

logo, come è stato già proposto nell'edificio principale. L'elemento si scinde in due generando rispettivi banconi sufficientemente ampi per consentire la stesura dei tessuti. Per i banconi sono stati pensati dei corpi illuminanti a luce diretta: "SONORA", disegnata nel 1976 da Vico Magistretti e prodotta da Oluce.

Definito lo spazio del bancone, i percorsi fluidi si sviluppano attorno a due elementi espositivi che si allontanano dai muri perimetrali per occupare e caratterizzare lo spazio libero.

Il principio ispiratore del layout per l'allestimento del piano terra del Textile Shop è stato il tema di progresso, che abbraccia la visione futurista, perché questo è uno dei punti forti di un'azienda, e di questa azienda, soprattutto quando si tratta di un'azienda storica.

Il layout, quindi, consiste nel posizionamento degli espositori che riprende, visto dall'alto, l'immagine delle ali di un aereo in piena azione. Velocità, movimento, progresso, e continua innovazione, sono i temi della moda di oggi.

Per gli espositori, la suggestione deriva dalla libreria a soffitto LB10 progettata da Franco Albini e Franca Helg nel 1956-57. Con questa soluzione vengono ripresi gli elementi monodimensionali e bidimensionali che hanno guidato l'allestimento del museo. Si tratta, infatti di una libreria in cui i montanti sostengono i ripiani che sembrano quasi fluttuare nell'aria. La soluzione, per consentire la tenuta dei lunghi rotoli di tessuti, 120 cm, è stata rielaborata. Il ripiano dovrà avere una profondità di 100 cm e sarà sorretto da due montanti con interasse di 60cm. Inoltre, per non incorrere in problemi di flessione, il ripiano sarà rinforzato con elementi laterali. I tessuti aggettano dal ripiano per risaltare alla vista.

Per rispondere alla criticità dell'illuminazione, attualmente a

neon, la soluzione proposta vuole “puntare i riflettori” sulla materia e non sullo spazio. Per questo motivo, vengono proposti dei corpi illuminanti che illuminano la scena come su un set cinematografico. L'obiettivo è quello di permettere ai colori dei tessuti di occupare un ruolo da protagonisti all'interno dello spazio e di lasciare questo come semplice contenitore. A questo obiettivo concorrerà anche il colore delle pareti perimetrali che saranno trattate con colori scuri e fungeranno da fondale. La suggestione, in questo caso, deriva dalle OGR di Torino e, in particolare dello spazio “Snodo”, esempio di intervento su archeologia industriale del 2017.

Nel piano superiore, destinato all'esposizione di foulard, viene riproposta l'idea dei trefoli ai quali questi vengono appesi. Questa posizione consentirà al cliente di scegliere tra la vastità delle collezioni esposte in autonomia e poi di recarsi al bancone di vendita, proposto anche in questo piano con lo stesso principio di quello al piano inferiore.

Un'altra proposta di intervento per il Textile shop è rivolta al trattamento della facciata e delle aperture che attualmente risultano oscurate e non permettono di comunicare all'esterno la funzione dell'edificio. Per la maggiore godibilità delle collezioni esposte si è pensato ad un nuovo concetto di vetrina che emerge dal piano della facciata.

Si tratta di un bow-window interamente vetrato che, per la sua natura, consente di utilizzare degli oscuranti interni, per evitare che la luce solare porti al degrado dei tessuti, senza rinunciare all'importanza comunicativa di una vetrina. All'interno di questa saranno nuovamente riproposti: un elemento monodimensionale

verticale e un elemento tridimensionale, un cubo in acciaio che sarà sospeso dal sottile trefolo. L'elemento dimensionale, questa volta, assumerà la forma dell'idea originaria, infatti, sarà un tessuto: un foulard. La suggestione, in questo caso, deriva da una vetrina proposta da Galtruccio 1870, azienda rinomata per la diffusione dei suoi negozi tessili.

Il textile shop, come si è detto, rappresenta la tappa finale del museo. Prima di lasciare il Textile shop e l'azienda, al visitatore, "Serica 1870" dedica il suo arrivederci attraverso la riproposizione del corridoio tattile con i suoi trefoli e le stoffe stese.

### 3.6.3 L'area verde esterna

L'area verde esterna risulta vasta ma poco curata.

Il principio che ne ha guidato la progettazione è racchiuso nella personalizzazione dello spazio attraverso il logo e la vegetazione, che si lascia guidare dal dialogo tra Oriente e Occidente.

#### **- Lo spazio**

Dalla lettura dello stato di fatto sono emerse alcune criticità che riguardano principalmente la assenza di elementi pubblicitari e comunicativi lungo via Pedeguarda, la mancata fruizione dell'ingresso pedonale, la mancata cura dell'area verde. Se valorizzato, lo spazio può rappresentare un punto di forza e un elemento di connessione delle funzioni ospitate negli edifici. Spazio di distribuzione ma anche spazio pienamente fruibile.

Sull'esterno, si è intervenuti, come nell'interno perchè la vastità dell'area è stata frammentata in piccoli spazi ai quali è stata abbinata una funzione.

Lo spazio esterno si compone principalmente di un ampio spazio verde delimitato da una forma sinuosa che accompagna il visitatore verso l'ingresso dell'azienda e quello del Textile shop. Funge da elemento-filtro tra il compulsivo mondo esterno e quello dell'azienda ponendosi come oasi di pace e cultura.

#### **- Allestimento**

L'area principale acquista carattere attraverso la progettazione di una piazza caratterizzata dalla presenza di elementi che ridisegnano il logo e fungono da sedute e corpi illuminanti. Con

queste caratteristiche, si è immaginato da un lato, di offrire uno spazio di sosta per i visitatori e uno spazio di pausa per i dipendenti e dall'altro, di garantire che l'immagine di "Serica 1870" non venisse oscurata con il buio della sera. La suggestione per la realizzazione di questi elementi deriva dal CUBO LUMINOSO prodotto da Lyxo Design, un elemento realizzato in polietilene. Gli elementi Luminosi sono circondati da fiori come le Peonie Arbustive, di origine orientale che donano colore allo spazio. Sul fondo, in corrispondenza del limite dell'area di rispetto idraulica del canale, è prevista una successione verticale e ritmica di Bambù. La suggestione, questa volta, deriva dalla soluzione già adottata nell'area a sud dell'edificio principale che è caratterizzata dalla presenza di Bambù.

La proposta per quest'area prevede anche la riprogettazione delle barriere di sicurezza. Anche questa volta verrà riproposto il logo.

La proposta per il verde non è limitata all'area principale ma pone attenzione anche ad altre piccole aree in cui si interviene sempre con gli stessi elementi: il gelso, l'installazione di codici QR e la presenza di sedute che riprendono quelle previste per la piazza del logo.

In particolare, la caratterizzazione delle aree con i gelsi deriva dall'esempio del museo della seta di Como dove, all'ingresso, la presenza del gelso, dichiara l'origine della materia trattata. Infatti, le foglie di gelso rappresentano il principale nutrimento dei bachi da seta.

L'installazione di codici QR prende spunto dalla installazione proposta dal progetto Europeo MOMOWO - Women's Creativity since the Modern Movement durante il Festival dell'Architettura in Città organizzato dalla Fondazione per l'Architettura del 2015.

L'ottica è quella di offrire continuamente stimoli al visitatore, anche durante le pause. Dai codici QR, il visitatore potrà scoprire:

- Il gelso
- Il glossario delle fibre
- Il glossario dei filati
- Il glossario dei tessuti
- Il glossario dei macchinari tessili
- Il glossario dei Paramenti Sacri
- Il panorama dei musei italiani connessi al tema tessile

Lo spazio verde è caratterizzato anche dal disegno dei percorsi colorati, suggeriti dallo studio 100Architects per l'intervento urbano di Shanghai. Questi potranno essere composti da una successione di elementi legno colorato.

L'ultimo intervento prevede la valorizzazione della vetrina principale che dovrà essere valorizzata al meglio attraverso uno studio di fashion design per porsi come biglietto da visita dell'azienda.

### 3.6.4 Elementi di Comunicazione

Valorizzare un'azienda significa anche diffondere il proprio valore attraverso la comunicazione per questo, l'ipotesi progettuale è entrata anche nel dettaglio del flyer pubblicitario. Questo è strutturato su quattro parole chiave che descrivono i principi dell'azienda e le informazioni relative ai contatti e ai servizi offerti. I termini sono:

**CREATIVITA'**: perché Serica è un'azienda attiva in cui la creatività è alla base delle collezioni del passato e del presente, e perché questo fattore influisce sulla vicinanza ai grandi brand della moda di ieri e di oggi

**UNICITA'**: perché il Textile shop permette di acquistare tessuti per realizzare autonomamente abiti unici alimentando la pratica, ormai quasi scomparsa, del "fatto su misura"

**QUALITA'**: perché la ricerca costante guida le operazioni dell'azienda, la scelta delle materie prime migliori e la loro lavorazione attraverso macchinari sempre all'avanguardia

**CULTURA**: perché "Serica 1870" si racconta e mette in mostra il proprio patrimonio permettendo al visitatore di fare un'esperienza didattica fuori dal comune.

Un ulteriore elemento di comunicazione risulta la proposta di installare elementi pubblicitari lungo Via Pedeguarda che riprendono quelli installati da Galtruccio lungo via Aurelia a Genova.

Riassumendo, l'ipotesi progettuale ha agito su alcuni concetti chiave:

- Caratterizzazione degli spazi
- Omogeneità tra gli allestimenti
- Fluidità dei percorsi
- Valorizzazione della materia
- Valorizzazione dell'azienda attraverso il logo

DAL 1870 LA NOSTRA STORIA E' LEGATA

ALL'ARTE DELLA SETA...VIENI A SCOPRIRLA!

**CREATIVITA'**  
Sempre al passo con  
le ultime tendenze,  
forniamo tessuti ai  
grandi brand della  
moda.

**UNICITA'**  
Tessuti in seta e  
misto seta, foulard e  
accessori presso il  
nostro **TextileShop**.

lun-sab  
9:00-12:00  
15:00-19:00

**CULTURA**  
Azienda storica  
come fabbrica di  
cultura! Scopri  
l'archivio e le nostre  
sale espositive!

lun-sab  
9:00-12:00  
15:00-19:00

**QUALITA'**  
Tecnologie  
all'avanguardia e  
ricerca costante  
guidano la nostra  
produzione dalla  
pezza grezza alla  
sua nobilitazione

**SERICA 1870**

Via Pedeguarda, 18. 31051 FOLLINA (Treviso)

Tel. 0438842409

www.serica1870.com



SINCE 1870 OUR HISTORY IS RELATED

TO THE ART OF SILK...DISCOVER IT!

**CREATIVITY**  
Always up to date  
with the latest  
trends, we supply  
fabrics to most  
important fashion  
brands.

**UNIQUENESS**  
Fabrics in silk and  
silk blend, scarves  
and accessories at  
our **TextileShop**.

mon-sat  
9:00-12:00 am  
3:00-7:00 pm

**CULTURE**  
Historical italian  
company as a culture  
factory! Discover the  
archive and our  
exhibitions!

mon-sat  
9:00-12:00 am  
3:00-7:00 pm

**QUALITY**  
Our production is  
based on advanced  
technologies and  
constant research.

Tel. 0438842409

www.serica1870.com



**SERICA 1870**

Via Pedeguarda, 18. 31051 FOLLINA (Treviso)



Articoli Serica 1870 - Collezioni  
clienti PRIMAVERA/ ESTATE

TU A32/1/1 è una garza in puro lino  
colore unito tinto pezza.

Immagini rese disponibili da "Serica  
1870"



Dal tessuto all'abito: CHLOÈ

Immagini rese disponibili da "Serica 1870"

## CONCLUSIONI

Giunta a questo punto del lavoro, dopo i tanti interrogativi ai quali ho cercato di dare una risposta e dopo tante energie impiegate per creare ordine tra i tanti stimoli che questi argomenti mi hanno dato; mi chiedo: qual è l'essenza di tutto? Che considerazioni ho sviluppato? Che cosa mi ha lasciato? Cosa mi porterò dentro dopo questo lavoro?

### CULTURA, IDENTITA', MEMORIA

Termini con un'eco incredibile ai quali è possibile aspirare soltanto praticando il rispetto e la sensibilità.

Questo lavoro ha dilatato i miei orizzonti, mi ha consentito di scoprire tanto, e la cosa sorprendente è che tutto appartiene alla vita di tutti e di tutti i giorni... La cosa sorprendente è che si tratta sempre di uomini (di cui spesso non si ha memoria del nome) e di mani, di conoscenze, di idee e di energie.

Questa cosa mi emoziona fortemente!

Ogni elemento della vita quotidiana non è altro che la punta dell'iceberg e, se volessimo chiederci cosa c'è dietro ogni cosa, scopriremmo i mille volti della cultura e impareremmo a capire il rispetto...dell'altro, del lontano, del passato.

A questi concetti, si sono rivelati molto vicini i musei e gli archivi del tessile presenti sul nostro territorio. Da questo censimento è emersa la capillare appartenenza dell'arte tessile alla nostra cultura. Queste istituzioni collaborano a rendere eterni gli aspetti dell'"invisibile" (riprendendo la voce "Collezione" di Pomian Kr-

zysztof) e, attraverso l'azione presente, a lasciarli in eredità alle generazioni future.

Questi musei sono in risultato di una azione introspettiva che ha permesso di ricollocare gli elementi del passato all'interno di una cornice più ampia di riferimento, di cui sono individuabili vari piani di lettura. In questa azione si concretizza l'ambizione condivisa dai primi studiosi italiani che si batterono più volte per affermare il concetto di identità nazionale e regionale.

Il lavoro dell'antropologo non è altro che un lavoro di ricomposizione. L'introspezione, come prima fase di questo processo sfocia, gran parte delle volte, nella presa di coscienza che nessuno è realmente "l'altro". Tutti, siamo il risultato delle contaminazioni e, un esempio concreto deriva dalla cultura tessile e dall'arte della lavorazione della seta per cui la nostra esperienza è solo il risultato di una contaminazione orientale.

Quindi, praticare il rispetto significa arrivare a comprendere, a questo punto della storia, che ogni cultura ha pari dignità di un'altra di essere conservata, tutelata e valorizzata abbandonando del tutto il punto di vista che ci vedeva protagonisti sul palcoscenico del mondo.

Ricucire il passato vuol dire anche ricostruire la storia dei cambiamenti e questo è ciò che è emerso dallo studio della cultura tessile. Lo studio dei paramenti sacri, come quello dei macchinari, ha posto l'accento su questo aspetto e ha fatto emergere che, come in circolo vizioso, la ricostruzione del passato e della storia dei cambiamenti dipende soltanto dalla disponibilità delle testimonianze. Queste, sono la conseguenza dell'atteggiamento di qualcuno che, prima di noi, si è preoccupato di conservare;

quando non si è trattato di qualcuno, sono la conseguenza di qualcosa: una azione, un rito o una credenza, che hanno concorso allo stesso fine.

In ogni caso, ogni volta in cui si voglia attuare una azione di composizione è necessario partire dal presente, da una cosa, da una testimonianza di cultura materiale. La vera essenza di questo concetto è stata colta con l'esperienza in campo che mi ha permesso di assimilare la cultura materiale ad un'idea di "porta d'accesso" per giungere in luoghi diversi dal "qui e ora". Attraversando questo portale, ho avuto l'occasione di vedere mondi in cui, ad esempio, una "messa in carta" veniva disegnata interamente a mano e ogni tessitrice, impiegava una giornata di lavoro per produrre circa 15 cm di tessuto. Si è trattato di un viaggio in cui ho apprezzato il ritmo lento di un mondo in cui si aveva l'occasione di praticare la "cura" in ogni azione.

Poiché l'architettura è, anch'essa, un lavoro di composizione, è stato fondamentale approcciare alla materia, prima di procedere all'individuazione di una ipotesi progettuale che fosse compatibile all'interno dell'intero contesto. La conoscenza ha permesso di far coesistere la funzione aziendale con la funzione culturale, al fine di attuare la valorizzazione attraverso un percorso museale che si possa definire "didattico" e che riesca a generare effetti positivi relativi al turismo culturale.

Il caso di "Serica 1870" è quello di un'azienda che si sta adoperando per tutelare la propria memoria e per contribuire alla valorizzazione della cultura tessile di cui è portavoce.

*«Così la missione dell'antropologia diviene in parte didattica. Essa consiste nel far capire ad altri come non commettere errori che*

*anche noi commetteremo, e dei quali abbiamo misurato la gravità e l'ampiezza solo quando ci siamo resi conto di preservare le ultime testimonianze del nostro passato storico e della nostra vita popolare allorché erano quasi completamente scomparse. Si tratta quindi di convincere tutti i popoli, noi compresi, a non lasciar naufragare queste forme di attività e di pensiero, uniche nel loro genere [...]».<sup>99</sup>*

Mi piace pensare che, attraverso questo lavoro, abbia contribuito (per una parte infinitesima) allo scopo della conservazione. Questa esperienza, in maniera affascinante e arricchente, mi ha consentito di riconoscere, con entusiasmante fierezza, quali sono i motivi per cui ho scelto di intraprendere questo corso di Laurea Magistrale e quali sono le cose in cui credo fermamente.

<sup>99</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologia*, Treccani, 2021, p.100

# Bibliografia Tematica

## PARTE I

### BIBLIOGRAFIA ELEMENTI CHIAVE

Bucaille, Richard, e Jean-Marie, Pesez . "Cultura Materiale". In *Enciclopedia Einaudi*, Vol. IV, a cura di Romano Ruggero, 271-305. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1978.

Krzysztof, Pomian. "Collezione". In *Enciclopedia Einaudi*, Vol. III, a cura di Romano Ruggero, 330-364. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1978.

Melucco, Alessandra, e Eugenio Battisti. "Museo e dintorni". *Casabella* 443 (1979): 10-14.

Maldonado, Tomàs. "Sul museo". *Casabella* 443 (1979): 9.

Salerno, Luigi. "Musei e Collezioni". In *Enciclopedia universale dell'Arte*, Vol. IX, a cura di Massimo Pallottino, 738-772. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1982.

Pevsner, Nikolaus, e Achille M. Ippolito, a cura di. *Storia e caratteri degli edifici*. Roma: Palombi Editori, 1986.

Castelli, Enrico. "Museo etnografico e azione culturale". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 41-50.

Lattanzi, Vito. "Il museo etnografico nelle derive della modernità". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 81-92.

Lombardozi, Alfredo. "Museologia della ricerca e progetto museale in Lamberto Loria". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 109-116.

Mariotti, Luciana. "L'idea culturale del fenomeno museo". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 117-130.

Padiglione, Vincenzo. "Musei: esercizi a decostruire già operanti e per volenterosi". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 149-174.

Cresti, Carlo. *Scritti di museologia e museografia*. Firenze: Angelo Pontecorboli Editore, 1996.

Giacomarra Gandolfo, Mario. *Una sociologia della cultura materiale*. Palermo: Sellerio Editore, 2004.

Demma Alessandro, "Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico". Tesi di dottorato in *Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico artistica*, Dipartimento di Beni culturali, Università degli studi di Salerno, 2010-11.

Criconia, Alessandra, *L'architettura dei musei*. Roma: Carocci, 2011.

Giuffrida Armando, *Appunti del Corso di Sociologia Urbana e Legislazione dei Beni Culturali*. Torino: Politecnico Di Torino, Facoltà Di Architettura, LM Architettura Per Il Restauro E La Valorizzazione Del Patrimonio, a.a. 2018-19.

Crosetti, Alessandro, e Diego Vaiano. *Beni culturali e paesaggistici*. Torino: Giappichelli Editore, 2018.

## **SITOGRAFIA**

Alleanza Italiana per lo sviluppo sostenibile. Ultima consultazione 28 settembre, 2021.  
<https://asvis.it>

Beni culturali Immateriali italiani nella lista UNESCO. Ultima consultazione 15 ottobre, 2021  
[www.unesco.it](http://www.unesco.it)

Codice dei beni Culturali e del Paesaggio. Ultima consultazione 10 ottobre, 2021  
[www.brocardi.it](http://www.brocardi.it)

Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, traduzione in italiano. Ultima consultazione 20 ottobre, 2021.  
[ich.unesco.org](http://ich.unesco.org)

“Decreto-legge 14 dicembre 1974, n.657” Ultima consultazione 15 novembre, 2021.  
[www.normattiva.it](http://www.normattiva.it)

Dizionario Treccani voci: Comune. Ultima consultazione 12 novembre, 2021.  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

Dizionario Treccani voce: Cosa. Ultima consultazione 12 novembre, 2021.  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

Dizionario Treccani voce: Etnografia. Ultima consultazione 2 novembre, 2021.  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

Dizionario Treccani voce: Etnologia. Ultima consultazione 3 novembre, 2021.  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

Dizionario Treccani voce: Materialismo storico. Ultima consultazione 14 novembre, 2021.  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

“Decreto del 23 Dicembre 2014”. Ultima consultazione 11 novembre, 2021.  
[www.gazzettaufficiale.it](http://www.gazzettaufficiale.it)

International Council of Museum. Ultima consultazione 21 ottobre, 2021  
[www.icom-italia.org](http://www.icom-italia.org)

Patrimonio Culturale Immateriale: settori, tematiche e interconnessioni. Ultima consultazione 8 gennaio, 2021.  
[www.unesco.it/](http://www.unesco.it/)

## **BIBLIOGRAFIA SUL MUSEO ANTROPOLOGICO**

Corso, Raffaele. *Atti del Congresso di studi etnografici italiani*. Napoli: R. Pironti e figli Editori, 1952.

Maranini, Paolo. *La società e le cose: sociologia e ideologia da Durkheim a Goffman*. Milano: Istituto librario internazionale, 1972.

Proto, Mario. *Durkheim e il marxismo: dalla scienza sociale all'ideologia corporativa*. Manduria: Lacaita Editore, 1973.

Tentori, Tullio. *Antropologia culturale*. Roma: Arti grafiche Tris, 1976.

Bucaille, Richard, e Jean-Marie, Pesez. "Cultura Materiale". In *Enciclopedia Einaudi*, Vol. IV, a cura di Romano Ruggero, 271-305. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1978.

Tozzi Fontana, Massimo. *I musei della cultura materiale*. Roma: La nuova Italia scientifica, 1984.

Voget, Fred. "Antropologia ed Etnologia". In *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, A.A.V.V., 227-245. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1991.

Antinori Cardelli, Alessandra. "Musei in casa d'altri". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 7-16.

Beduschi, Laura. "Il luogo e il mondo". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 17-20.

Canevacci, Massimo. "La comunicazione museale e il soggetto etnografico". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 31-39.

Castelli, Enrico. "Museo etnografico e azione culturale". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 41-50.

Gandolfi, Adriana. "Fonti orali e didattica museale". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 67-70.

Kezich, Giovanni, Mario Turci. "Per un'antropologia museale". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 3-6.

Kezich, Giovanni. "Il museo degli usi e Costumi della Gente Trentina e l'opera di Giuseppe Šebesta". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 71-80.

Lattanzi, Vito. "Il museo etnografico alle derive della modernità". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 81-92.

Lombardozi, Alfredo. "Museologia della ricerca e progetto museale in Lamberto Loria". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 109-116.

Nobili, Carlo. "La rappresentazione antropologica museale e i nuovi soggetti storici". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 137-140.

Simeoni, Paola Elisabetta. "Il territorio antropologico: beni culturali e globalità". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 183-192.

Turci, Mario. "Museo d'antropologia". *Annali di San Michele: rivista annuale del Museo degli usi e costumi della gente trentina di S. Michele all'Adige* 7 (1994): 193-208.

Bertoldini, Marisa. *La cultura materiale e lo spazio costruito: osservazioni e verifiche*. Milano: Franco Angeli, 1996.

Caneloro, Ilaria. "Lecture di antropologia museale italiana". *La ricerca Folklorica* 39 (1999), 117-119. <https://doi.org/10.2307/1479898>.

Fabietti, Ugo, Francesco, Remotti. "Antropologia". In *Dizionario di Antropologia*, Fabietti, Ugo, e Francesco, Remotti, a cura di, 51-53. Bologna: Zanichelli Editore, 2001.

Fabietti, Ugo, Francesco, Remotti. "Antropologia culturale". In *Dizionario di Antropologia*, Fabietti, Ugo, e Francesco, Remotti, a cura di, 58-61. Bologna: Zanichelli Editore, 2001.

Fabietti, Ugo, Francesco, Remotti. "Cultura Materiale". In *Dizionario di Antropologia*, Fabietti, Ugo, e Francesco, Remotti, a cura di, 219-20. Bologna: Zanichelli Editore, 2001.

Fabietti, Ugo, Francesco, Remotti. "Etnografia". In *Dizionario di Antropologia*, Fabietti, Ugo, e Francesco, Remotti, a cura di, 274-76. Bologna: Zanichelli Editore, 2001.

Fabietti, Ugo, Francesco, Remotti. "Etnologia". In *Dizionario di Antropologia*, Fabietti, Ugo, e Francesco, Remotti, a cura di, 277-79. Bologna: Zanichelli Editore, 2001.

Barnard, Alan. *Storia del pensiero antropologico*. Bologna: il Mulino, 2002.

Giacomarra Gandolfo, Mario. *Una sociologia della cultura materiale*. Palermo: Sellerio Editore, 2004.

Remotti, Francesco. *Noi, primitivi: lo specchio dell'antropologia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.

Lattanzi, Vito. "Antropologia Museale". In *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, IX Appendice, Trecca, Monica, a cura di, 66-67. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2015.

Lattanzi, Vito, Vincenzo Padiglione, e Marco D'Aureli. "Dieci, cento, mille musei delle culture locali". In *L'Italia e le sue regioni, Culture* Vol. III, Clemente, Pietro, a cura di, 153-73. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2015.

Lévi-Strauss, Claude. "Antropologia". In *Enciclopedia Italiana*, IV Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000. Prima edizione: 2021.

Maria Amarante. "Architettura per l'espore e il comunicare. Programma per un Centro della scienza a Parma". Tesi di dottorato *Forme e strutture dell'architettura*, Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Università degli studi di Parma, 2012.

Cerino, Pamela. "Il museo come attrazione e formazione. Il caso dei musei civici di Velletri", 147-161. [https://www.academia.edu/7682629/Il museo come attrazione e formazione. Il caso dei Musei Civici di Velletri](https://www.academia.edu/7682629/Il_museo_come_attrazione_e_formazione._Il_caso_dei_Musei_Civici_di_Velletri)

## **SITOGRAFIA**

Definizioni di "ecomuseo" proposte dai padri fondatori nel 1971. Ultima consultazione 2 settembre, 2021

<https://www.ecomuseosegale.it>

Dizionario Treccani voce: animismo. Ultima consultazione 20 novembre, 2021.  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION Ultima consultazione 30 settembre, 2021.  
<https://www.americananthro.org>

World anthropological Union. Ultima consultazione 30 settembre, 2021.  
<https://www.waunet.org>

Associazione Nazionale professionale italiana di antropologia. Ultima consultazione 10 ottobre, 2021.  
<https://anpia.it>

ICOM. Ultima consultazione 21 ottobre, 2021.  
[icom-italia.org](http://icom-italia.org)

Museo delle Civiltà - Museo delle Arti e Tradizioni Popolari "Lamberto Loria" . Ultima consultazione 13 ottobre, 2021.  
<http://www.idea.mat.beniculturali.it/museo-civilta-mnatp/la-storia/alle-origini-del-museo>

Società Italiana di Antropologia Culturale. Ultima consultazione 10 ottobre, 2021.  
[www.siacantropologia.it](http://www.siacantropologia.it)

Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici. Ultima consultazione 29 settembre, 2021.  
<http://www.simbdea.it>

Società Italiana Antropologia Applicata. Ultima consultazione 11 ottobre, 2021  
<http://www.antropologiaapplicata.com>

UNESCO Italia. Ultima consultazione 3 febbraio, 2022.  
<http://www.unesco.it>

## PER IL CENSIMENTO DEI MUSEI

\* Si faccia riferimento ad ogni scheda per la sitografia di ognuno.

Museo Italia in cui i musei sono divisi per: comuni, categorie e tipologie

<https://www.museionline.info/musei/tessile>

FEDERTESSILE. *Il settore tessile e abbigliamento in Italia*. Milano: Franco Angeli:1980.

## BIBLIOGRAFIA GLOSSARIO FIBRE, FILATI, TESSUTI

Braun, Joseph. *I Paramenti Sacri: loro uso storia e simbolismo*. Torino: Pietro Marietti editore, Tipografia Pontificia e della Sacra Congregazione dei Riti, 1914.

Pacchioni, Anna. *La seta nella moda attraverso i secoli*. Milano: Edizioni del Milione, 1952.

Argentieri Zanetti, Attiliana, a cura di. *Dizionario tecnico della tessitura*. Udine: Arti grafiche friulane, 1987.

Simmel, Georg. *La moda*. Milano: Mondadori, 1998.

Grana, Cosetta. *Tecnologia e Merceologia tessile, Vol. 1, 2*. Bergamo: Editrice San Marco, 2010.

Clarke, Simon. *Professione: disegnatore tessile*. Modena: Logos, 2011.

Sposito, Stefanella. *Archivio tessile: 230 tessuti nella pratica degli stilisti*. Milano: Ikon, 2014.

Azzali, Mariella. *Dizionario di costume e moda. Dal filo all'abito*. Roma: M.E. Architectural book and Review, 2015.

Chiarot, Maria Angela. *Il tessuto come simbolo ed espressione di una società*. San Marino: Il Cerchio, 2015.

Oioli, Ennio. *Storia di arte tessile italiana. Dalle tecniche antiche... ai nuovi tessuti: tessere il futuro con le trame del passato*. 2016

Calzini, Augusto. *Il tessuto e la moda: conoscere per scegliere*. Fano: Aras, 2018.

#### **BIBLIOGRAFIA GLOSSARIO MACCHINARI TESSILI**

\*Si veda bibliografia "GLOSSARIO FIBRE FILATI, TESSUTI"

Bona, Mario. "Riflessioni sull'evoluzione tecnica del telaio e sulle sue prospettive di sviluppo". Laniera: pubblicazione dell'Associazione dell'industria laniera italiana (1998): 677-87.

Sutera, Salvatore, e Flavio Crippa. *Leonardo e il mondo tessile: il primo telaio meccanico*. Milano: Museo nazionale della scienza e della tecnologia Leonardo da Vinci, 2005.

Castelli, Giovanni, a cura di. *La tessitura*. Milano: ACIMIT, 2009

Gutermann, Carla, Grazia Imarisio, e Diego Surace. *Dal mito alla contemporaneità: Tessere la vita: telai e arte della tessitura a 360° per un percorso interattivo interdisciplinare*. Trofarello: Stamperia artistica nazionale, 2009.

#### **BIBLIOGRAFIA GLOSSARIO PARAMENTI SACRI**

Braun, Joseph. *I Paramenti Sacri: loro uso storia e simbolismo*. Torino: Pietro Marietti editore, Tipografia Pontificia e della Sacra Congregazione dei Riti, 1914.

Grea, Marie Etienne Adrien. *La Santa Liturgia*. Traduzione di Marco Brunello. Alassio: F.Ili Pozzi arti grafiche, 1930.

Vismara, Don Eusebio *Le funzioni della Chiesa: manuale di Sacre cerimonie con introduzione generale alla liturgia. Introduzione alla Liturgia, Preliminari delle cerimonie*. Vol. I, Torino: Società editrice internazionale, 1934.

Lesage, Roberto. *Oggetti e vesti liturgiche*. Catania: Edizioni Paoline, 1958.

Lopez Martin, Julian. *L'anno liturgico: storia e teologia*. Edizioni Paoline, 1987.

Feuillet, Michel. *Vocabolario del Cristianesimo*. Roma: Arkeios, 2001.

Bobes, Marilena Adina. *L'Arte Religiosa applicata ai tessuti: testi significativi del terzo concorso su "L'Arte applicata"*. Vicenza: Edizioni Rezzara, 2006.

Azzali, Mariella. *Dizionario di costume e moda. Dal filo all'abito*. Roma: M.E. Architectural book and Review, 2015.

## **BIBLIOGRAFIA CONTESTO GEOGRAFICO/ STORICO DI SERICA 1870**

Breda N., F. Cosmai, B. De Luca, L. Scroccaro. *La filanda della memoria*. Valdobbiadene: Cierre edizioni, 1999.

Dall'anese, Enrico. *Le vie del comune di Follina: toponomastica follinese*. Godega Sant'Urbano: Stampa Grafiche De Bastiani, 2004.

Gasparini, Danilo, a cura di. *"Cavalieri" di Marca. La seta nella Contea di Valmareno nel Seicento.*, Pieve di Soligo: Grafiche V. Bernardi, 2005.

Chiarot, Maria Angela. *Il tessuto come simbolo ed espressione di una società*. San Marino: Il Cerchio, 2015.

Munno, Cristina, a cura di. *Farina, Ferro, Lana e Legno: i mulini della valle del Soligo*. Cison di Valmarino: Quaderni del Mazarol, 2016.

Dal Pos, Danila. *Le trame di Giorgione*. Castelfranco Veneto: Duck edizioni, 2017.

## **SITOGRAFIA**

Associazione per il Patrimonio delle Colline UNESCO del Prosecco di Conegliano e Valdobbiadene. Ultima consultazione 20 gennaio, 2021.  
[collineconeglianovaldobbiadene.it](http://collineconeglianovaldobbiadene.it)

COMUNE di FOLLINA. Ultima consultazione 3 febbraio, 2021.  
[www.comune.follina.tv.it](http://www.comune.follina.tv.it)

COMUNE di CISON DI VALMARINO. Ultima consultazione 3 febbraio, 2021  
[www.comune.cisondivalmarino.tv.it](http://www.comune.cisondivalmarino.tv.it)

COLLINE DEL PROSECCO. Ultima consultazione 4 febbraio, 2021  
[www.unesco.beniculturali.it](http://www.unesco.beniculturali.it)

CONEGLIANO VALDOBBIADENE DOCG. Ultima consultazione 2 febbraio, 2021  
[www.prosecco.it/](http://www.prosecco.it/)

FAI. Ultima consultazione 5 febbraio, 2021.  
[fondoambiente.it](http://fondoambiente.it)

MOLINETTO DELLA CRODA. Ultima consultazione 5 febbraio, 2021.  
[www.molinettodellacroda.it](http://www.molinettodellacroda.it)

REGIONE VENETO

<https://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/unesco-colline-prosecco>

SERICA 1870. Ultima consultazione 10 febbraio, 2021.  
[www.serica1870.com](http://www.serica1870.com)

UNESCO- Paesaggi culturali. Ultima consultazione 16 gennaio, 2021.  
<https://whc.unesco.org>

## **BIBLIOGRAFIA IPOTESI PROGETTUALE**

Leonardi, Cesare, e Franca, Stagi. *L'architettura degli alberi*. Milano: Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1983.

“Gelso” in Enciclopedia Agraria Italiana. Vol. 5. Roma: Federgraf, (1988): 262-269.

Amari, Monica. *I musei delle aziende: cultura e tecnica tra arte e storia*. Milano: Franco Angeli, 2001.

Ferrari, Mario, Danilo, Medici, e Armando, Ambrogio. *Alberi e arbusti in Italia: manuale di riconoscimento*. Bologna: Edagricole, 2003.

Heneghan, Tom, e Richard, Pare. *Tadao Ando: i colori della luce*. Londra: Phaidon, 2003.

Pellegrini, Pietro Carlo, a cura di. *Allestimenti museali*. Milano: Motta, 2003.

Bucci, Federico, Augusto, Rossari. *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Milano: Electa, 2005.

Bosoni, Giampiero, e Federico, Bucci. *Il design e gli interni di Franco Albini*. Milano: Electa, 2009.

Dal Co, Francesco. *Tadao Ando: 1995-2010*, Vol. 1. Milano: Electa, 2010.

Laura Mallamace. "Il riuso dell'edilizia storica ai fini culturali nella città di Asti. La collezione "Arazzeria Scassa" e lo studio progettuale per la nuova collocazione del museo". Tesi di LM in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, 2017.

Prencipe, Monica. "Stoccolma 1953: l'esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità". *Titolo rivista* (2019) 26-39.  
<http://www.edizionicaracol.it/wordpress/wp-content/uploads/2019/07/Prencipe.pdf>

## **SITOGRAFIA**

ARCHEA ASSOCIATI. Ultima consultazione 5 febbraio, 2022  
[www.archea.it](http://www.archea.it)

100 ARCHITECTS. Ultima consultazione 5 febbraio, 2022  
[100architects.com](http://100architects.com)

CASSINA. Ultima consultazione 7 febbraio, 2022  
[www.cassina.com](http://www.cassina.com)

CORPI ILLUMINANTI. Ultima consultazione 8 febbraio, 2022  
[www.archiproducts.com](http://www.archiproducts.com)  
[www.artemide.com](http://www.artemide.com)  
[www.iguzzini.com](http://www.iguzzini.com)  
[www.oluce.com](http://www.oluce.com)

FONDAZIONE FRANCO ALBINI. Ultima consultazione 2 febbraio, 2022  
[www.fondazionefrancoalbini.com](http://www.fondazionefrancoalbini.com)

GALTRUCCO. Ultima consultazione 28 gennaio, 2022  
[www.galtrucco.com](http://www.galtrucco.com)

MOMOWO. Ultima consultazione 6 febbraio, 2022  
<http://www.momowo.eu>

MUSEO DELL'ARTE DELLA LANA. Ultima consultazione 30 gennaio, 2022

\*Si faccia riferimento alla scheda  
[www.museodellalana.it](http://www.museodellalana.it)

MUSEO DELLA SETA DI COMO. Ultima consultazione 4 febbraio, 2022  
[www.museosetacomo.com](http://www.museosetacomo.com)

OGR. Ultima consultazione 3 febbraio, 2022  
[ogrtorino.it](http://ogrtorino.it)

SUGGERIMENTI CINEMATOGRAFICHE. Ultima consultazione 27 gennaio, 2022  
[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)  
[www.google.it](http://www.google.it)



