

Claremont Colleges

Scholarship @ Claremont

Scripps Senior Theses

Scripps Student Scholarship

2023

Women's Work with Wool in Fairy Tales: From Baroque Text to Textile Craft

Sophia Frye

Follow this and additional works at: https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses



Part of the [Fine Arts Commons](#), and the [Italian Literature Commons](#)

Recommended Citation

Frye, Sophia, "Women's Work with Wool in Fairy Tales: From Baroque Text to Textile Craft" (2023). *Scripps Senior Theses*. 2027.

https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/2027

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

**WOMEN'S WORK WITH WOOL IN FAIRY TALES: FROM BAROQUE TEXT TO
TEXTILE CRAFT**

by

SOPHIA R. FRYE

**SUBMITTED TO SCRIPPS COLLEGE IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
DEGREE OF BACHELOR OF ARTS**

PROFESSOR OGASIAN

PROFESSOR FORLINO

MAY 4, 2023

Table of Contents

I.	Acknowledgements.....	3
II.	Un'indagine sull'artigianato della lana nelle fiabe barocche italiane.....	5
III.	Art Background and Tapestry Creation.....	16
IV.	Bibliography.....	26

I. Acknowledgements

I am forever indebted to the incredible support system that has made this project possible. Words fail to capture my gratitude for my thesis advisors Professor Marino Forlino and Professor Aly Ogasian. I am greatly appreciative of the time they spent coordinating the process of a dual thesis, reviewing my work, and responding to my frantic emails. The classes I had with them profoundly inspired my work. It was in Marino's class on Italian fairy tales during the Spring 2021 semester that I found the topic for my thesis. I am so grateful for Professor Ogasian's faith in me and all the support and pep-talks she has given me throughout the creation of these two tapestries. Thank you both for believing in this project and trusting my vision.

This project would not have been possible without the generous financial support from the Freedman Fund and the Scripps Fine Arts Foundation. Thanks to them, I was able to execute this project to the full extent of my imagination. My thesis is an extension of a research project I started during the Spring 2021 semester through funding from the Mellon Interdisciplinary Humanities Initiative. I once again would like to thank the generous donors of the MIHI for giving me the opportunity to explore this topic.

I must also thank the Italian and Art departments at Scripps and all the professors within them. Thank you for all your encouragement and knowledge you have passed on to me over the years. I am especially grateful for the art faculty's investment in the senior thesis projects and the hours they spent in critiques and office hours that helped bring the projects to life. Thank you to Professor Gorse at Pomona College, whose art history classes ignited a passion within me for Renaissance and Baroque art and greatly inspired my work.

I am very grateful for my fellow senior art majors and dear friends Sophie, Vivian, Olivia, Charlotte, and Rosy. I could not imagine going through this process without their moral

support, studio companionship, inspiration, and joy. I would not have had the courage to pursue an art major if it were not for the supportive community I found at Scripps. I feel thankful to have such magnanimous and encouraging friends (you know who you are!) who have taken an interest in my art and never missed an opportunity to support my work.

Finally, I would like to thank my family. My parents Amanda and Charlie Frye have always encouraged and supported my art. Thank you for buying art supplies for me and accompanying me to countless art museums over the years. Thank you for supporting my education. I must also thank my brother, Tommy, whose excitement and curiosity about my work motivates me to keep creating. This project would not be possible without my mother. It was her interest in art and craft that sparked mine. In preparing for this project, she graciously shared her knowledge and guided me through processes and traditions of fiber art. Much of the mohair used in these pieces was dyed by her.

And I must thank my goats, Toro and Snapper, who generously gave their mohair to my family for fifteen years. May they rest in peace and may their legacy live on through my work.

II. Un'indagine sull'artigianato della lana nelle fiabe barocche italiane

Quello che sappiamo degli unici dati storici che abbiamo sulle donne che lavorano la lana tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, sono limitati a documenti tratti dalla corporazione dei lanaioli, documenti fiscali, casi di corte e le leggi. In Italia in questo periodo l'industria della lana era una delle attività più redditizie del paese¹. La documentazione lasciata dalla corporazione dei lanaioli a Firenze è una buona fonte per reperire informazioni sull'argomento, quindi domina il discorso. Nonostante le donne siano portatrici della tradizione dell'artigianato della lana, hanno avuto un ruolo minore nell'industria dal momento che loro erano escluse da alcuni lavori e sono state private della proprietà del loro lavoro. Allo scopo di capire la relazione tra le donne e il lavoro e reinserire le donne nel discorso, utilizzerò alcune delle fiabe di Giambattista Basile e Giovanni Francesco Straparola per analizzare la situazione. *Lo Cunto de li Cunti: Overo lo Trattenemiento de li Peccerille* (1634-36), meglio noto come *Pentamerone*, e *Le Piacevoli Notti* (1555) rispettivamente di Basile e Straparola aiutano ad approfondire il ruolo dell'artigianato della lana, il lavoro invisibile dietro questo, i processi e i materiali, e l'atteggiamento della società al lavoro. Queste fiabe forniscono uno sguardo sulle vite delle donne della classe operaia durante i secoli presi in esame per questo studio, come illustrano i modi in cui le donne usano la lana per vivere.

Nel processo di studio dell'artigianato della lana da parte delle donne durante il periodo Barocco, alcuni storici come Judith Brown² (1986) e Richard Lindholm³ (2017) usano i documenti provenienti dalla corporazione dei lanaioli ("Arti Maggiori"), documenti fiscali, casi di corte, e le leggi per capire l'impatto delle donne sull'industria tessile. Le fiabe scritte durante

¹ Richard A Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*. (Johns Hopkins University Press, 2009), 266.

² Judith Brown, "A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany," in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 217.

³ Richard T. Lindholm, "Time for It All: Women in the Renaissance Florentine Wool Industry" in *Quantitative Studies of the Renaissance Florentine Economy and Society* (London, UK; New York, NY, USA: Anthem Press, 2017), 211-34.

il periodo Barocco come quelle presenti nella raccolta di Basile *Il Pentamerone* (1634-36) mostrano aspetti sull'artigianato della lana prodotto dalle donne fuori dalla città di Firenze e forniscono pertanto un quadro più ampio del settore in relazione al resto della penisola. I lavori di Judith Brown e Raymond de Roover⁴ (1974) comunicano la discussione sul lavoro delle donne—o l'assenza di questo—nell'industria della lana durante il Seicento e le operazioni delle arti maggiori della lana.

La studiosa di artigianato tessile Elizabeth Wayland Barber nel suo testo fondamentale *Women's Work: The First 20,000 Years* (1994),⁵ sostiene che le donne fossero state al centro dell'artigianato della lana per mille anni. Il suo lavoro studia come l'ingenuità delle donne, i loro contributi alla cultura, e come le invenzioni prima della rivoluzione industriale si siano sviluppate proprio dal loro lavoro tessile. Barber afferma che nei primi ventimila anni della storia del lavoro tessile, il lavoro era esclusivamente riservato e condotto dalle donne: “for millennia women have sat together spinning, weaving, and sewing” (“per millenni, le donne si sono sedute insieme per la filatura, la tessitura, e il cucito” (Barber 17)⁶. Attraverso il lavoro di tessitura, le donne hanno creato vestiti e hanno guadagnato per le loro famiglie. L'industria tessile ha acquisito il potere con la tradizione che le donne hanno creato nelle loro case e ha limitato la loro partecipazione nell'industria.

Le opere letterarie sono una fonte sottoutilizzata e spesso sottovalutata, o addirittura screditata, quando si tratta di informazione culturale e sociale. Gli studiosi sono riluttanti a usare le fiabe a causa della mancanza di dati quantitativi, per quanto escludendo le fiabe, il discorso rischi di perdere una visione chiave della cultura e della società. A tale proposito, Alastair

⁴ Raymond De Roover, “A Florentine Firm of Cloth Manufacturers,” in *Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. Julius Kirshner (Chicago: University of Chicago Press, 1974).

⁵ Elizabeth Wayland Barber, *Women's Work - the First 20, 000 Years: Women, Cloth, and Society in Early Times*. W.W. Norton, 1996. Questo libro è uno dei contributi più importanti sull'evoluzione dell'artigianato in fibra e sul loro rapporto con le donne.

⁶ Questa è la mia traduzione dall'italiano all'inglese poiché nessun testo italiano era accessibile durante questo studio. Includo entrambi la traduzione e il testo originale. Anche le citazioni tratte da altri articoli hanno sia la traduzione italiana che il testo originale inglese.

MacDonald Taylor scrive delle fonti primarie in ambito accademico nell'articolo "The Historical Novel: As a Source in History," affermando che, "to gain a true perspective of the social values that underlie the mere factual aspects of the historic problem, one has to turn to the literature of the period under examination. But historians, as a rule, have preferred not to make use of such writings, for they have been conditioned by the 'scientific' attitude of the last fifty years that they cannot (or dare not) consider literary pieces as 'documents'--and hence authentic" ("per acquisire una prospettiva vera dei valori della società che trascenda da gli aspetti di carattere storico, è importante esaminare la letteratura del periodo. Però, agli storici, di norma, non piace usare la letteratura perché c'è un atteggiamento da parte del comitato scientifico per cui negli ultimi cinquant'anni non si possono considerare i pezzi di letteratura come documenti") (Taylor 460).

De Roover e Lindholm usano i dati provenienti e elaborati dalle corporazioni artistiche come fonti primarie per analizzare un artigianato che ha radici nelle arti e nella cultura, non nelle analisi scientifiche. Quando la letteratura del periodo non informa il discorso, c'è una mancanza di comprensione da tutta cultura. La storica dell'arte, Joan Kelly, scrive su questo argomento nel suo articolo, "Did Women Have a Renaissance?" ("Le donne hanno avuto un Rinascimento?"): "The literature, art, and philosophy of a society, which give us direct knowledge of the attitudes of the dominant sector of that society toward women, also yield indirect knowledge about our other criteria: namely, the sexual, economic, political, and cultural activities of women" ("La letteratura, l'arte, e la filosofia di una società, che ci danno una conoscenza diretta degli atteggiamenti del settore dominante di quella società nei confronti delle donne, forniscono anche una conoscenza indiretta degli altri nostri criteri: vale a dire, le attività sessuali, economiche, politiche e culturali delle donne") (Kelly 20). Nel discorso di Kelly, la studiosa non menziona e tralascia il fatto che la letteratura usa come sua fonte rappresentativa solo le donne di classe

superiore. Le fiabe di Basile sono utili dal momento che questi testi riflettono le storie di donne di classe sociale inferiore e operaia.

Il fatto che Basile abbia scritto *Il Pentamerone* con il suo uso del dialetto napoletano e rifacendosi alla tradizione orale rende la sua opera una buona fonte per lo studio delle vite delle donne che lavorano la lana e per apprendere più informazioni in merito alla loro interazione con la cultura e la società. Nancy Canepa, nel suo articolo “‘Trattenemiento de il peccerille’? *Lo cunto de li cunti* di Basile e la nascita della fiaba letteraria”(2003), descrive *Il Pentamerone* come “a sophisticated and complex text: at once bawdy and erudite, it adopts in strikingly original ways the rhetorical pyrotechnics so beloved in the baroque aesthetic while at the same time constituting an encyclopedia of the customs, popular art forms, and everyday rituals of seventeenth-century” (“un testo sofisticato e complesso: contemporaneamente osceno ed erudito, che usa in modi sorprendentemente originali la retorica pirotecnica così adorata dall’estetica barocca mentre contemporaneamente costituisce un’enciclopedia delle tradizioni, delle forme d’arte popolare, e dei rituali quotidiani di Napoli nel diciassettesimo secolo”) (Canepa 37).

Il Pentamerone di Basile non era semplicemente una raccolta di racconti fiabeschi. Riflette una tradizione della narrativa. La decisione di Basile di usare il dialetto napoletano mostra i suoi sforzi atti a mantenere viva la connessione tra le fiabe e Napoli. In particolare, Canepa discute anche il ruolo del napoletano di Basile, “By using Neapolitan dialect to recreate his tales not only simulated the *linguistic tale-telling situation*, but also asserted his faithfulness to the native oral culture that nurtured these tales. That is, the choice of dialect was self-conscious and even ideological for ‘the use of a language is the use of a culture’⁷” (“L’uso del dialetto napoletano per ricreare i suoi racconti non solo ha simulato la situazione linguistica del racconto,

⁷ Cfr. Qui, Canepa fa riferimento a Michele Rak (1994) e al suo libro *Napoli gentile. La letteratura in “lingua napoletana” nella cultura barocca (1596-1632)*.

ma ha anche affermato la sua fedeltà alla cultura orale nativa che ha nutrito questi racconti. In tal senso, la scelta del dialetto era consapevole e persino ideologica perché “l'uso di una lingua è l'uso di una cultura”) (Canepa 43). L'uso del dialetto napoletano collega le fiabe con la cultura. Questa connessione è importante perché rafforza la connessione dei racconti alla storia di una cultura e del periodo. Nel caso dell'artigianato della lana, esaminando le raffigurazioni del lavoro delle donne nelle fiabe fornisce una serie di informazioni sul lavoro e sul ruolo nella cultura oltre l'industria della lana.

La tradizione dell'artigianato della lana esiste al di fuori dell'industria della lana di Firenze e ha un lignaggio materno—il passaggio delle tradizioni attraverso le generazioni di madre in figlia. Secondo De Roover (1974), gli uomini hanno dominato l'industria di Firenze durante il sedicesimo secolo. Dopo aver analizzato le occupazioni nell'industria della lana per genere nella preparazione, filatura, tessitura, finissaggio, e tintura, emerge che gli uomini sono una maggioranza di tutto il lavoro tranne che per la filatura e la tessitura della lana (De Roover 11). In base a questa informazione, gli uomini sembrano farsi portatori delle tradizioni della lana in Italia. Però, Basile e Straparola mostrano il lavoro delle donne in questo ambito e dimostrano come le madri condividano le loro competenze e abilità artistiche con le loro figlie. Il racconto “La Bambola” di Straparola, tratto da *Le Piacevoli Notti*, una fiaba che è la base per “L'Oca” (V, 1) di Basile, racconta la storia di due sorelle orfane Adamantina e Cassandra, che ereditano dalla loro madre una scatola di “stoppa”-- un tipo di lana di scarsa qualità. Con questo materiale, Cassandra fila un gomitolo di lana da vendere al mercato per comprare del pane. Adamantina scambia il gomitolo per una bombola magica che evacua monete d'oro. Questa bombola fornisce monete in abbondanza per le ragazze ed offre un'opportunità per sposare il re della regione. È chiaro che Cassandra ha imparato a filare da sua madre prima della morte di sua

madre. Lei inizia a filare subito con sicurezza come scrive Straparola , “[m]orta dunque la vecchierella, e parimenti sepolta, Cassandra, la qual era la sorella maggiore, prese una libbra di quella stoppa, e con molta sollecitudine si pose a filare.” Qui, l’eredità della stoppa è una metafora dell’eredità della tradizione di artigianato della lana. La loro madre pensava che l’abilità di filare fosse più importante da insegnare alle sue figlie e fornisce del materiale per loro perché potessero sopravvivere dopo la sua morte. Barber affronta questa connessione tra le donne e la lana, specificamente il legame tra le donne, l’assistenza all’infanzia, e il lavoro con la lana. Lei scrive che l’artigianato della lana è da considerarsi “ripetitive, easy to pick up at any point, reasonably child-safe, and easily done at home” (“ripetitivo, facile da imparare in qualsiasi momento, ragionevolmente sicuro per i bambini e facile da fare a casa”) e nota che i bambini spesso hanno imparato queste attività (Barber 30, 34). Quindi, la relazione tra le donne e la lana è più forte che lavorare per una corporazione. La storia dell’artigianato della lana non inizia con le corporazioni, ma ha radici nelle ore in cui le donne hanno lavorato all’interno delle mura domestiche per prendersi cura delle loro famiglie. Il ruolo di presidente degli uomini nell’industria della lana fiorentina si giustappone all’idea culturalmente accettata secondo la quale l’artigianato della lana appartenga esclusivamente alle donne. Le donne che lavorano all’interno delle corporazioni sono nascoste nelle campagne d’Italia, e lavorano fuori dallo sguardo degli altri.

Oltre alla tradizione dell’artigianato della lana, le descrizioni di Basile e Straparola delle donne e della filatura dei gomitoli nella campagna rivelano informazioni importanti sulle condizioni di vita delle donne lavoratrici. Secondo De Roover, le donne hanno completato la maggioranza della filatura per l’industria della lana di Firenze dalle loro case. De Roover scrive,

“[t]he accounts with the lanino are very detailed, because all the women who are given wool to be spun are carefully listed. It appears from the records that some of them were living in the hills around Florence, as far away as Fiesole and Trespiano. Owing to the small quantity which each spinner received at a time--usually about nine pounds of wool--there were many women working for the same entrepreneur.” (“i conti con il lanino sono molti dettagliati, perché tutte le donne che ricevono la lana sono state accuratamente indicate. Sembra dai documenti analizzati che alcune delle donne abbiano vissuto sulle colline vicino a Firenze, quanto più lontano da Fiesole e Trespiano. C'erano tante donne che lavoravano per lo stesso imprenditore e hanno ricevuto una piccola quantità di lana alla volta.”) (De Roover 14).

Le fiabe danno alle donne visibilità e presentano informazioni e aspetti delle vite delle donne e delle loro condizioni di lavoro. Gli artigiani nella campagna, nelle fiabe di Basile e, in particolare in “Faccia di Capra” (I, 8), “La Vecchia Scorticata” (I, 10), “Viola” (II, 3), e “L’Oca” (V, 1) sono donne e sono vedove, vecchie, orfane, o impoverite. In “L’Oca,” Basile descrive la povertà di due sorelle, Lilla e Lolla: “C’erano una volta due sorelle così ridotte sulla nuda terra che, in tanto riuscivano a campare, in quanto si sputacchiavano dalla mattina alla sera le dita, lavorando qualche po’ di filato da vendere. Pure, nonostante questa misera vita, non c’era caso che la palla della necessità, truccando quella dell’onore, la spingesse fuori.” Da questo, è chiaro che le ragazze sono povere e usano l'artigianato della lana per sopravvivere. In maniera simile, Straparola descrive la madre di Adamantina e Cassandra in “La Bambola” in questa maniera: “non è gran tempo che si trovò una vecchierella, Bagolava Savonese per nome chiamata. Costei, essendo poverella ed avendo due figliuole, l’una de quai Cassandra, l’altra Adamantina si addimandava, volse si quella poca povertà, che ella si trovava avere, ordinare i fatti suoi e

contenta morire” e l’unica cosa da lasciare alle figlie è una piccola scatola con la stoppa. Lei è un esempio di una donna che vive in povertà.

Il discorso del lavoro delle donne nell’industria della lana a Firenze trascura l’atteggiamento della società nei confronti delle donne lavoratrici. Nel film *Il Racconto dei Racconti* (2015), un adattamento del *Pentamerone* di Basile, il regista Matteo Garrone dà vita ai racconti di Basile mentre adatta alcuni racconti come “La Vecchia Scorticata”. Garrone raffigura le due sorelle povere, brutte e vecchie in un laboratorio buio in cui loro si occupano di conciare la lana come se fossero troppo brutte per essere viste durante il giorno. Quando la vecchia diventa bella con l’aiuto delle fate, sposa un re e acquisisce uno stato sociale più alto. Questo rivela come il lavoro con la lana sia diviso dal resto delle classi sociali. La vecchia non è apprezzata per il suo lavoro ma per la sua apparenza. Basile scrive di un momento simile in “Faccia di Capra” quando Renzolla sposa un re e la sua apparenza cambia senza che questa se ne accorga al punto da avere all’improvviso la faccia di una capra. Il re porta Renzolla al castello e ordina a Renzolla e a una servitrice di filare il lino per la biancheria. Renzolla butta il lino fuori dalla finestra e urla, “Si ricordi che gli ho portato in dote sette milioni d’oro, e che gli sono moglie e non serva; e mi pare che abbia dell’asino a trattarmi a questo modo!” Renzolla considera la filatura un lavoro per contadini e servi, non un mestiere degno della sposa del re. La sua reazione riflette una divisione di classe in cui le donne che svolgono servizi domestici o lavori manuali sono disprezzate. Questo è dimostrato anche quando il trattamento del re nei confronti di Renzolla cambia quando il suo aspetto cambia. Quando la sua bellezza scompare, il re la costringe a lavorare fuori come le donne in “La Vecchia Scorticata.” La serva è laboriosa e sottomessa, riceve prontamente il lino da filare e termina il lavoro in anticipo. Viene descritta

mentre lavora come un cane, il che contrasta con Renzolla che non è obbediente e si rifiuta di completare il lavoro.

Inoltre, Basile fornisce una prospettiva diversa sulla relazione tra le donne e il processo dell'artigianato della lana. I documenti storici forniscono alcune informazioni sui modi in cui la lana è processata nell'industria, ma le fiabe aiutano ad intuire alcune informazioni sui materiali e sugli strumenti dell'artigianato. De Roover scrive che il processo tessile “può essere classificato in cinque processi: la preparazione, la filatura, la tessitura, la tintura, e la finitura. I libri di contabilità dell'associazione nel 1531 non danno informazioni dettagliate sulla produzione” (De Roover 11). In aggiunta a quanto sostenuto finora, De Roover nota che gli artigiani non vendono più direttamente ai clienti, quindi il processo di preparazione di lana e lino è oscurato, e gli artigiani hanno meno autorità rispetto all'artigianato. In “Faccia di Capra,” Basile illustra il processo di filatura della serva, scrivendo, “La cameriera, obbedendo al comando del re, cominciò a pettinare il lino, a fare il lucignoli, a metterli alla conocchia, a torcere il fuso, a formare le matasse, faticando come cane; tanto che il sabato aveva bello e finito.” In questo passaggio, Basile mostra entrambi il processo della preparazione di lino e il tipo di materiali utilizzati per poterlo fare. La serva esibisce il lavoro preliminare richiesto: pettina il lino e crea una massa di lino da filare. Mentre Basile descrive il processo in maniera sbrigativa, in realtà, il lavoro è oneroso e la serva lavora incessantemente per raggiungere la quota. Invece della lana delle pecore, Basile scrive che la serva usa il lino –una fibra vegetale– che riflette come l'industria usasse una varietà di fibre. Alla fine di “La Pulce” (I, 5), Basile finisce la fiaba con un proverbio, “quanto errore commette chi va cercando uova di lupo e pettini di quindici.” Basile allude ai pettini da cardare; facendo il punto sarebbe innaturale per un lupo deporre le uova come lo sarebbe per un pettine avere quindici denti–che sarebbe stato di dominio pubblico. Con questo,

Basile allude e indica gli strumenti e materiali durante questo periodo del tempo, dimostrando la connessione tra le fiabe e la società che rappresentano.

Le donne nell'industria della lana a Firenze si occupavano solitamente di filatura e tessitura, ma Basile rivela altri artigiani al di fuori delle corporazioni. Nelle fiabe, alcune donne partecipano all'artigianato della lana per un progetto per una regina, come un passatempo, o per creare prodotti da vendere al mercato. In "Viola," il padre di Viola la manda a casa di sua zia a imparare a lavorare. È chiaro che la zia insegna a Viola l'artigianato, che Basile indica con la discussione della zia sul tagliare i tessuti, usare forbici e filo, come quando Basile scrive, "“Viola, va’, se mi vuoi bene, alla stanza di giù, e prendimi la mezzacanna,”” e ancora ““Va’, nipote mia, alla stanza giù, e prendimi il gomito di filo brescianello di sopra quell’armadio.”” Inoltre in un altro esempio di come la tradizione degli artigiani si muova, si legge di donne che non partecipano alla filatura o tessitura per una corporazione. In un secondo tempo, nel racconto, Basile mostra le due sorelle di Viola che stanno lavorando a una “tenda” per la regina, che potrebbe essere interpretata come se stessero facendo un panno decorativo appeso a un muro. Queste ragazze devono rispettare una scadenza e hanno un termine ben delineato entro il quale completare il lavoro, che Basile mostra quando scrive, ““Oh, povere noi! Siamo rovinate, e non possiamo terminare il lavoro in tempo, se Viola, che di noi è la più piccola e la più leggiera, non si lascia calare con una corda per riprendere il filo che ci è caduto!’ E Viola, per non vederle così addolorate, si offrì subito di scendere, e si lasciò legare; ma, quando fu calata, quelle lasciarono andare la corda.”” Qui, Basile rivela che in giovane età, le ragazze sono coinvolte nel lavoro di tessitura per la loro regina. Questo dimostra che le donne partecipano nella tradizione della loro regione.

Senza i racconti dalla cultura popolare e letteraria, perdiamo l'umanità dell'artigianato della lana che sembra essere assente nel discorso storico. Quando studiamo *Il Pentamerone* di Basile e *Le Piacevoli Notti* di Straparola, iniziamo a capire come l'artigianato della lana sia una parte integrale delle vite delle donne nel periodo barocco-rinascimentale e prima. L'artigianato della lana non è il centro dell'attenzione nelle fiabe, ma la sua inclusione è un prodotto delle sue radici forti nella cultura. Invece di vedere le lavoratrici come un numero su un documento per una corporazione, vediamo la relazione tra le donne e l'artigianato della lana. Questa prospettiva mostra i modi in cui le donne usano la tradizione dell'artigianato della lana per sostenere se stesse, ma offre anche la storia di una divisione di classe sociale e genere e informa sull'impatto delle corporazioni su una forma d'arte che le donne hanno imparato nel corso di migliaia di anni per provvedere alle loro famiglie. Mentre le donne in questo contesto sono lavoratrici specializzate, sono in gran parte escluse dai benefici e dai profitti dell'industria. Nel capire questo, creiamo pratiche artistiche consapevoli e consumatori più informati.

III. Art Background and Tapestry Creation

Wool, linen, guilds, combs, cloth, spindle, thread, and profits: to the inexperienced eye, the textile industry in early modern Italy can be condensed to its materials, products, and money. To an artist or craftsman, it is so much more. The connection between the maker, process, and product cannot be severed, yet much of the historical discourse about the Florentine textile industry is derived from econometrics and loses sight of such humanity. In my project *Women's Work in Fairy Tales : from Baroque Text to Textile Craft*, I remedy this disconnect and bring light to the women who carry the legacy of the textile industry in Baroque era Italy. I am inspired by a selection of Giambattista Basile's Baroque era collection of fifty Italian fairy tales, *Lo Cunto De Li Cunti* (1634-36) also known as the *Pentamerone* and Giovanni Francesco Straparola's fairy tales *Le Piacevoli Notti* (1555). By creating my first tapestry *La Faccia di Capra*, which serves as an annotation to Basile's *Pentamerone*, I call attention to the labor that occurs in the background of the stories, amplifying the humanity of the worker rather than reducing her to a number in a work ledger. Through the creation of my second tapestry *Self-Portrait in Studio*, I grapple with what it means to be a fiber artist in a contemporary, fine arts context.

My interest in the textile industry in Italy came about organically. Growing up, my family raised two angora goats and sheared them for mohair twice a year. This mohair was then washed, dyed, carded, and spun into yarn to be knitted. My familiarity with wool crafts led to my intrigue in Basile's representation of fiber craft and its connection with Italian culture. As I attempted to better understand the textile industry in early modern Italy, I was disappointed to discover much of the historical discourse neglects to discuss the workers apart from demographic data and their jobs within the manufacturing process. I returned to the fairy tales to dive deeper

into Basile's portrayal of fiber crafts to find rich descriptions of process, valuable information about who the women were, and how society viewed women textile laborers.

According to textile scholar Elizabeth Wayland Barber, women have been at the heart of textile crafts for thousands of years. Her scholarship investigates how women's textile work is linked to women's ingenuity, contribution to culture, and inventions prior to the Industrial Revolution. Barber was inspired by her own observation about the lack of information and record of labor in historical discourse. She turned to the study of ancient cultures, writings, and artifacts to inform her discussion around the impact of women's textile work. Barber asserts that for the first 20,000 years of the history of textiles, textile work was exclusively women's work. Through this work, women clothed and provided for their family. At the same time, the textile industry, run by powerful families and guilds that excluded women⁸, gained power using the tradition of craft that women fostered in their homes all the while limiting their participation and hoarding the profits.

Basile's loyalty to the oral folktale tradition and use of the Neapolitan vernacular⁹ strengthens the connection between the tales and the culture they represent, thus providing indirect knowledge of societal views toward textile labor, the tradition of wool crafts, and about the women laborers themselves. The *Pentamerone* is unique in that it is one of the first European collections of fairy tales and is written in the Neapolitan vernacular language with roots in oral story-telling tradition. Writing in the Neapolitan dialect at a time when most intellectual works were written in Latin or literary Italian, Basile hoped to make the stories more accessible to those

⁸ Raymond De Roover, "A Florentine Firm of Cloth Manufacturers," in *Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. Julius Kirshner (Chicago: University of Chicago Press, 1974)

⁹ Nancy L. Canepa

who were not familiar with Tuscan Italian or Latin—usually those who were less educated—and to preserve Neapolitan culture (Taylor).

Basile's focus on Naples gives insight into tradition and culture that is absent from the quantitative data of textile guild records. Throughout his fairy tales, Basile describes scenes of women engaging in textile craft, such as spinning a ball of yarn to sell at a market or working in a king's castle processing flax in order to put food on the table. These descriptions help fill in the gaps of historical textile data and guild records, giving insight into textile processes and materials, traditions, and societal attitudes towards the labor.

Basile's fairy tales grant the women visibility and present information about who they are, their daily lives, and working conditions. In the stories, the artisans living in the countryside shown in "Faccia di Capra" (The Goat Face) (I, 8), "La Vecchia Scorticata" (The Old Woman Who Was Skinned) (I, 10), "Viola" (Viola) (II, 3), "L'Oca" (The Goose) (V, 1), and "La Bambola" (The Doll) (V, 2) are all women and either impoverished, widowed, elderly, or orphaned. My tapestry focuses on Basile's "Faccia di Capra," in which Basile writes of Renzolla who marries a king. Shortly after, a fairy transforms her face into a goat's without Renzolla's knowledge. After bringing Renzolla back to the palace, the king orders Renzolla and a servant to spin flax for linen. While Renzolla protested the work, "[t]he maid obeyed the king and began to comb the flax, make the wicks, wind them on the distaffs, turn the spindle, roll the skeins, and labor like a dog so that by Saturday evening the job was completed." This scene serves as the basis for my tapestry.

The descriptions of the textile work are not the central subject of the stories, yet given my understanding of the nature of the work, I became curious about the context in which these stories were written. What was the textile industry like during this time in Italy, which is known

for its guilds and participation in wool trade? How was the tradition of fiber art kept alive during the Baroque period? The women in the stories used carding combs and spindles just like I had. By visualizing the textile labor of the women in the fairy tales, I draw attention to the exclusion of women from the textile economy. The industry was built upon a domestic tradition maintained by women and the resulting undervaluing of domestic labor and fiber crafts. My thesis reclaims the value of this work by changing the context in which the material is placed in. Given the context of a gallery setting, the scale of the tapestries, and the labor I depict, viewers must confront the depiction of labor.

My thesis investigates the labor of textile work using needle felting to better understand textile production and to further my relationship with fiber. Needle felting is not a common fiber art technique and visually prompts viewers to investigate the material. As the name suggests, I used single barbed needles in a variety of gauges and point shapes depending on the desired effect. Since my tapestries span nearly fifty square feet each, I relied on multi-needle tools to cover large areas efficiently. I selected a burlap fabric on top of quilting batting for the background and felting surface for my first tapestry. While choosing a fabric, I had to keep in mind that the fabric needed to be thick enough to be punctured and hold felt. The burlap is made out of linen and fits the context of the time period as the worker was spinning flax for linen. I chose to use fabric instead of a wet felted mohair surface for practical reasons as well: the fabric provides a sturdy surface that can hang while the felted mohair is delicate especially on the scale I wished to work on.

At the core of the first tapestry is mohair. I sourced my mohair from the two angora goats my family raised. I assisted in the process of carding and dyeing the mohair using natural dyes and plants sourced from my garden. There were instances in which I did not card the mohair so

that the fiber retained its original curl. Before any color is added, the mohair is a slightly translucent cream-white color. The texture of the mohair varies slightly depending on the goat. One of my two goats had shiny, silky mohair while the other had duller, rougher fiber. By engaging in the process of preparing the fiber, I not only learned more about the processes described in the fairy tales and research, but also increased my familiarity with the fiber.

The next step in the process was creating a composition based on “La Faccia di Capra.” I based the sketch on my knowledge of combing fiber. While sketching, I felt connected to the figure. I drew the body position based on my reflection. The sketching process created a dialogue between the labor I depicted and the labor I performed at the same time. My labor was in a voluntary fine art, studio context, yet I was illustrating a worker whose work was essential to her livelihood. I was aware if the character were real that we would likely be similar ages. Our relationships with the work, however, differed. Despite the similarities between my process and the textile labor I was depicting, the work is not the same because of the difference in purposes. The product of my labor was displayed and I was given credit, but the worker did not have ownership of her work or shown appreciation for the labor she performed. As a result, I felt responsible for honoring the work of the unknown worker.

I began the felting by transferring the sketch to the fabric by marking key points of the composition with pins. I felted from the top down. Throughout the felting process, I focused on the shapes I created with the mohair. At times, I wanted to keep the curl and texture of the mohair, which is evident in the white shirt of the figure. The bodice served as an experiment with shape, texture, and color. I mixed yellow, blue, and brown using miniature carding brushes to

create the green mohair. Having a wide variety of colors enabled me to add shadows and highlights to the figure.

Throughout the duration of this project, I had several shifts in composition and strategy to the skirt, the face, and the background. Due to unforeseen circumstances, I was unable to complete the skirt according to my original plan, which was to needle felt a colorful, floral design. Instead, I crocheted spun mohair to create the top half of the skirt. When I unexpectedly ran out of the mohair yarn, I took the opportunity to experiment with the mohair in an abstract manner that emphasizes the color and textures of the fiber. In order to give the figure visibility, I needed to give the textile worker a face. When thinking about how I wanted viewers to interact with the piece, I decided to have the woman gaze upon the viewer. Given the size of the tapestry, such a choice gives power to the figure. The last additions to the tapestry were linework to suggest the interior of the castle in which the woman works, indicating isolation and confinement. To foreground her productivity, I placed finished balls of spun flax at her feet.

In the creation of my first piece for my thesis project, I was acutely aware of my relationship with the history of fiber art, tradition, its labor, and its gendered connotations and often pondered the significance of being a fiber artist now. The material I engaged with carries its own histories and uses that make it ubiquitous yet esoteric, with skill and knowledge barriers. Today, we see fiber used for crafts and hobbies, in large scale textile production, and in the fine arts in ways that make it feel disconnected from its origins and the intimate, laborious processes needed to make fiber useful. Our relationship to fiber and the labor surrounding it is complicated. The less we are involved in the production of materials and creation of products, the more complex our relationship to the labor becomes. The issue of undervalued, hidden labor in textile

production continues to be a problem in modern times with fast fashion and the demand for affordable, readily available clothing resulting in sweatshops where exploited workers are paid pennies for each garment they sew. My second piece reflects on these issues using self-portraiture and needle felting.

The choice to do self-portraiture is informed by the history of women artists and self-portraiture in the Renaissance and Baroque period in Italy. I am inspired by Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, and Lavinia Fontana. Their self-portraits' serve as proof of practicing female artists in a period when women had limited access to training in the arts (Nochlin). They are rebellious in nature since a self-portrait makes a direct claim of ownership of the work and proves not only talent but intellect. While the self-portraiture is important for the visibility of these artists, it is not inclusive of the work performed by other skilled women working in the textile industry. Most of the textile work deteriorated without proof of the work done. Playing off this idea, I combine self-portraiture and fiber to cement the existence of my fiber arts practice.

The genre of self-portrait has roots in the allegory of painting and what distinguishes art from craft. In a discussion about Artemisia Gentileschi and the allegory of painting, art historian Mary Garrard includes discourse about painting being accepted as one of the "Liberal Arts" and what qualifies it as such. She discusses Leonardo Da Vinci's view which she summarizes as "only when the art of painting was understood to involve inspiration and to result in a higher order of creation did it become appropriate to symbolize the art with an allegorical figure" (Garrard 101). While this discourse refers to adding credibility to painting as a profession and an art form, it is useful in doing the same to fiber art and textile work.

I draw the connections between my first tapestry and my second one through their placement in the gallery. My second tapestry is placed across from my first tapestry so that in the self-portrait I am looking at the first tapestry. This creates a juxtaposition and a conversation between the two. The self-portrait glances at the historical piece as if it is a reference image. The types of fabric and fiber used vary slightly between the two. While both figures are depicted at work, the work is different with contrasting purposes. The materials and composition indicate that one is set in the past while the other is happening in the present. Both have windows in the background, but one suggests entrapment while the other indicates openness. This comparison investigates what it means to be a fiber artist now out of choice rather than necessity.

My selection of materials in my second piece differs from my first piece. I am using a combination of mohair and purchased yarn and fabric. By combining the mohair with yarn and fabric, I juxtapose modern materials with manufacturing that is far removed from me with the traditions of mohair that I know. The composition is created through carefully planned linework. My clothes are contemporary. This gives the tapestry a difference in appearance that indicates the passage of time and advancement of technology since the first.

Due to the ephemeral nature of fiber, the art and history of it is kept alive by tradition. I want to convey through the two pieces that despite the passage of time, the craft has changed very little. Fiber art has greatly impacted my life and I feel indebted to the generations of women before me who carried the tradition through the centuries. When standing before the two tapestries, I encourage viewers to ponder the labor involved in the process of creating the tapestries and work I depict. I aim to spark conversations about viewers' experience with fiber art and how they or members of their family continue to keep the tradition alive. I hope the

tapestries prompt reflections on the ways in which unjust textile labor practices exist today and foster greater appreciation for textile work in our day to day lives.



Left: *La Faccia di Capra*

Right: *Self-Portrait in Studio*

IV. Bibliography

- Barber, Elizabeth Wayland. *Women's Work - the First 20, 000 Years: Women, Cloth, and Society in Early Times*. W.W. Norton, 1996.
- Basile, Giambattista. *Il Pentamerone: Lo cunto de li cunti*. Translated by Edoardo Mori. Ed. www.mori.bz.it. Bolzano, 2017.
- Brown, Judith. "A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany," in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Canepa, Nancy L. "'Entertainment for Little Ones'? Basile's 'Lo Cunto de Li Cunti' and the Childhood of the Literary Fairy Tale." *Marvels & Tales*, vol. 17, no. 1, 2003, pp. 37–54
- De Roover, Raymond. "A Florentine Firm of Cloth Manufacturers," in *Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. Julius Kirshner. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Franceschi, F.. "Un'industria nuova e prestigiosa: la seta, in *Arti fiorentine: la grande storia dell'artigianato*." Volume 1: Il Quattrocento, a cura di F. Franceschi e G. Fossi, Firenze, 1999.
- Garrard, Mary. "Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist." *Renaissance Quarterly*, vol. 47, no. 3, 1994, pp. 556-622.
- Garrone, Matteo, director. *Tale of Tales*. Archimede Film, 2015.
- Goldthwaite, Richard A. *The Economy of Renaissance Florence*. Johns Hopkins University Press, 2009.

- Kelly, Joan. "Did Women Have a Renaissance?," in *Becoming Visible: Women in European History*, ed. Renate Bridenthal and Claudia Koonz. Boston: Houghton Mifflin, 1977, 137–164.
- Lindholm, Richard T. "The Chances of Getting Rich in Renaissance Florence: the Wool Industry Occupational Wealth Hierarchy" in *Quantitative Studies of the Renaissance Florentine Economy and Society*, 61-96. London, UK; New York, NY, USA: Anthem Press, 2017.
- Lindholm, Richard T. "Time for it all: Women in the Renaissance Florentine Wool Industry" in *Quantitative Studies of the Renaissance Florentine Economy and Society*, 211-34. London, UK; New York, NY, USA: Anthem Press, 2017.
- Mariotti, L. "Il ruolo della donna nei mestieri tra Medioevo ed età moderna: uno sguardo antropologico, in Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'Anno Mille e il 1700, atti del convegno," a cura di P. Adkins Chiti. Milano: 2003.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Women, Art, and Power: And Other Essays*. Harper & Row. New York, 1989.
- Taylor, Alastair MacDonald. "The Historical Novel: As a Source in History." *The Sewanee Review*, vol. 46, no. 4, 1938, pp. 459–79.
- Straparola, Giovanni Francesco. *Le Piacevoli Notti*: A Cura Di Giuseppe Rua. Edited by Giuseppe Rua. Bari: G. Laterza, 1927.