

Ricami di Luce



Paillettes
e lustrini
nella moda di
Palazzo Morando

1770
2004



Milano



RACCOLTE STORICHE
PALAZZO MORANDO
COSTUME MODA IMMAGINE

Organizzata da



Partner tecnico





Milano

Sindaco

Giuseppe Sala

Assessore alla Cultura

Filippo Del Corno

Direttore Cultura

Giulia Amato

Ufficio Stampa

Elena Conenna

Direttore Area Soprintendenza Castello,
Musei Archeologici e Musei Storici

Claudio A.M. Salsi



RACCOLTE STORICHE
PALAZZO MORANDO
COSTUME MODA IMMAGINE

Area Soprintendenza Castello, Musei Archeologici
e Musei Storici

Direzione Musei Storici

Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

Responsabile Ufficio Amministrativo, Organizzazione
Eventi e Comunicazione

Simonetta Andolfo

Conservatore

Ilaria De Palma

Collezione disegni e stampe

Patrizia Foglia

Ufficio Amministrativo e Organizzazione Eventi
Staff

Valeria Giannelli

Rita Menghini

Andrea Manti

Claudio Terni

Comunicazione

Francesca Tamanini

Un ringraziamento particolare a

Rossella Accardo, Lorenza Scubla, Luigi Treccagnoli

Ricami di Luce

Paillettes e lustrini nella moda
di Palazzo Morando
1770-2004

15 dicembre 2016 – 2 luglio 2017

Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

A cura di

Gian Luca Bovenzi

Barbara De Dominicis

Ilaria De Palma

Con il supporto di

Chiara Buss

Alessandra Mottola Molfino

Francesco Pertegato

Organizzata da

Opera d'Arte

Alllestimento e manutenzioni abiti **Tessili Antichi**

Barbara De Dominicis

Barbara Proietti

Stefania Moscatelli

Elisabet Duque Del Pozo

Amira Abubaker

Fotografie

Walter Capelli

Grafica

Aod Milano

Traduzione

Matteo Augello

Catalogo

Galaad Edizioni

Partner tecnico

Andrea Bilics srl

Ringraziamenti

Monica Barsi, Giovanna Mori,

Francesca Tasso, Luca Tosi

Ricami di **Luce**

**Paillettes
e lustrini**
nella moda di
Palazzo Morando

**1770
2004**

Cat. 1

Abito femminile
Autunno/Inverno 2004-2005
Roberto Cavalli



Un omaggio a Grazietta Butazzi

O rmai da sei anni Palazzo Morando | Costume Moda Immagine ha tra i principali obiettivi l'esposizione a rotazione del ricco patrimonio storico di abiti e accessori del Comune di Milano.

Tale operazione è sempre stata condizionata dalla fragilità dei materiali costitutivi dei costumi e dalle cautele museografiche che sono imprescindibili nell'esporre oggetti particolarmente sensibili alla luce e alle condizioni ambientali termo-igrometriche.

Per tali motivi si è deciso di dare avvio a una nuova fase di iniziative, destinando alcune sale al primo piano di Palazzo Morando all'esposizione del solo patrimonio vestimentario. Questi locali, dotati di illuminazione idonea, sono separati dal percorso del museo in cui la presenza di dipinti, arredi e sculture implica una serie di caratteristiche ambientali diverse da quelle richieste degli abiti.

Il prossimo passo sarà la realizzazione di vetrine appositamente concepite per gli elaborati tessili, in sicurezza e adeguati per periodi di ostensione più ampi rispetto alle possibilità di oggi, corredati di tutti gli accessori. Immaginiamo per questi spazi una sorta di galleria del costume, che non escluderà di certo il dialogo con il rimanente patrimonio di Palazzo Morando, ma garantirà le condizioni ottimali auspiccate da tempo dal Museo e dagli specialisti. Tra questi cito solamente un nome, Grazietta Butazzi (1925-2013), a cui si è deciso di rendere omaggio con questa mostra. Proprio lei ha dato avvio alla catalogazione del patrimonio civico, auspicando un museo del costume e della moda. Questa mostra nasce infatti da un progetto di catalogazione e inizia e si conclude con un grande nome della moda italiana.

Claudio A.M. Salsi

*Direttore Area Soprintendenza
Castello, Musei Archeologici e Musei Storici*

Fig. 1

Paillette in argento dorato
a confronto con una capocchia di spillo
(Cat. 4)



Fig. 2

Paillette in argento
(Cat. 5)



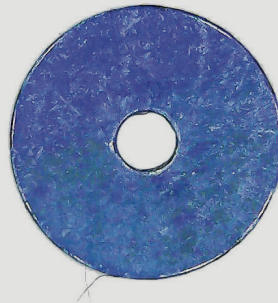
Fig. 3

Paillette in rame dorato con
evidente perdita della doratura
(Cat. 9)



Fig. 4

Paillette in gelatina colorata
(Cat. 17)



L'eredità di Grazietta Butazzi

Ilaria De Palma

Questa mostra e il breve catalogo che la accompagna mettono al centro il fondamentale ruolo della inventariazione e della catalogazione in un Museo dedicato all'esposizione della collezione di Costumi del Comune di Milano.

Dall'immensa raccolta vestimentaria civica questa piccola anteprima di abiti dal Settecento ai giorni nostri testimonia la varietà di epoche e di manufatti delle nostre collezioni e sceglie un filo conduttore caratteristico delle produzioni artigiane della moda, i lustrini. La mostra vuole soprattutto rendere conto dello stato dei lavori di riordino e di catalogazione del grande patrimonio di un museo nato da pochi anni che ambisce, con le esposizioni "a rotazione" della collezione, a essere di supporto alla creatività nel mondo del Fashion Design.

La dedica della mostra a Grazietta Butazzi, scomparsa nel 2013, vuole mettere in evidenza il ruolo svolto dalla studiosa nel progresso degli studi sulla storia della moda e del costume in Italia e nell'impostazione di un metodo di lavoro tuttora di esempio per gli specialisti del settore.

Claudio Salsi, direttore dell'Area Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici, ha più volte evidenziato il profondo impegno di Grazietta Butazzi nello studio e nella valorizzazione della collezione di abiti e accessori delle raccolte dei Musei Civici di Milano, attraverso mostre, articoli e monografie. Ciò che sta alle spalle di queste pubblicazioni è, a mio avviso, il più grande regalo che la storica abbia lasciato al Comune di Milano: le oltre duemila schede cartacee e l'organizzazione di un sistema di catalogazione proseguito da coloro che successivamente si sono occupati della raccolta.

Le schede manoscritte di Butazzi contengono pochi ma fondamentali dati: numero di inventario, numero di carico generale, indicazione di manifattura, oggetto, datazione, tecnica, breve descrizione, provenienza e collocazione. L'impostazione della scheda rivela la profonda consapevolezza della necessità di orientarsi in un patrimonio vastissimo e la generosità di chi non vuole legare questa grande conoscenza a se stessa, ma desidera condividerla affinché tutti – utilizzando gli strumenti messi a disposizione – si possano ritrovare.

Parrà forse banale, ma allo stato attuale è solo grazie alle sue indicazioni che si possono ricostruire interi doni, legati o acquisizioni, anche celebri come l'acquisto del 1934 della raccolta di Maria Caronni Lomazzi (già collezione del pittore Pompeo Mariani), più volte ricordata da Butazzi nei suoi scritti e che ha dotato il Comune di Milano di una meravigliosa raccolta di oltre trecento pezzi databili tra l'ultimo quarto del Settecento e l'inizio del secolo successivo. L'inventariazione antica di questo nucleo è stata realizzata in un modo che attualmente non adotteremmo più, ma che forse rispondeva a un'esigenza di ordinamento e collocazione in deposito secondo criteri di grandezza o di tipologia: prendendo ad esempio l'abito maschile in tre pezzi, poiché ad ogni

6 Ricami di Luce

singolo capo era stato affidato un numero di inventario differente, la separazione anche fisica all'interno dei depositi di questi tre elementi è stata inevitabile. Nel suo lavoro di schedatura Grazietta ha rispettato, naturalmente, questo dato patrimoniale ormai acquisito, ma è grazie alle sue annotazioni (quelle che anni dopo la normativa ICCD avrebbe chiamato Riferimenti orizzontali) che ora è possibile mettere in relazione pezzi appartenenti allo stesso abito. E la chiarezza delle sue indicazioni rivela proprio il rispetto del patrimonio e il senso profondo del servizio pubblico, scevro da ogni forma di personalismo.

Lo studio di quanto è stato approntato da Butazzi e la ricostituzione di un inventario topografico, reso necessario a seguito dei numerosi traslochi della collezione, sono state le premesse da cui chi scrive ha impostato il lavoro di catalogazione informatica attualmente in corso. Nel 2015 si è svolta una gara d'appalto per la catalogazione con sistema SIRBeC (scheda OA, livello inventariale) di ottocento abiti della collezione civica con contestuale verifica dello stato di conservazione. La scelta del software e della tipologia di scheda è stata motivata dall'esigenza di armonizzare il database degli abiti di Palazzo Morando con quello esistente della collezione di dipinti, in vista di una progressiva consultazione on line di tutto il patrimonio. La gara, vinta dalla ditta Tessili Antichi srl, ha visto il direttore tecnico Barbara De Dominicis lavorare insieme a lo storico del tessuto e del costume Gian Luca Bovenzi nel condizionamento, studio e catalogazione degli abiti, fotografati tutti ex novo per l'occasione da Barbara Proietti. Accanto a questa attività è stata predisposta la messa in sicurezza delle schede di Butazzi che hanno dato origine ad altrettanti dossier cartacei. Nell'effettuare questa operazione si è verificato che, purtroppo, non tutte le schede manoscritte si sono conservate. Per tali motivi la sua ricca bibliografia avente per oggetto la collezione di costumi e moda del Comune di Milano diventa fondamentale (*Bibliografia generale*, a cura di E. Morini e M. Rizzini, in *Moda Arte Storia Società. Omaggio a Grazietta Butazzi*, a cura di E. Morini, M. Rizzini e M. Rosina, atti del convegno, Como 2016).

Il lavoro di questi mesi ha portato a una maggiore consapevolezza del patrimonio, dalla quale è maturata l'idea di progettare un'esposizione avente per tema il particolare tipo di ricamo con paillettes. È stata selezionata solo una piccola parte dei pezzi delle raccolte di Palazzo Morando ricamati con lustrini, nella consapevolezza che non siano sufficienti per fare una storia dell'uso delle paillettes ma nella speranza che possano riportare l'attenzione della collettività su un patrimonio non molto conosciuto, per il quale diverse persone hanno lavorato a lungo.

Prima di paillettes e lustrini: le magete milanesi

Chiara Buss

Tra le più antiche forme di ornamento dell'abito troviamo l'applicazione di piccoli oggetti che avevano sia il ruolo decorativo, sia quello di conferire status a chi li indossava: conchiglie, rametti di corallo, denti o artigli di animali, pietre e frammenti metallici. I preferiti si dimostrarono presto quei materiali che riflettono la luce, che "brillano". Queste forme di applicazione ebbero evoluzioni diverse. Nelle culture dell'Asia e del bacino del Tigri e dell'Europa prevalse l'uso di applicare a mezzo di filo piccole placche quadrangolari di metallo, forate ai quattro angoli. Nelle culture centro orientali del continente europeo rimase a lungo traccia di un uso legato all'abbigliamento delle popolazioni nomadi delle steppe siberiane, gli Unni, che erano arrivate a ondate successive tra il IV e il V secolo, il cui abbigliamento troviamo descritto nella cronaca dello storico Prisco di Panion. Secondo Prisco, questi nomadi foravano le monete d'oro che raziavano e le ancoravano alle loro vesti a mezzo di filo passante per un foro praticato al centro della moneta. Questo tipo di decorazione si consolida nella tradizione centro-europea e lo ritroviamo, l'esempio più tardo conosciuto di tale tradizione, nella decorazione di una borsa da calice ricamata a Milano agli inizi del XV secolo. Qui il fondo è ricoperto da dischetti dorati, fissati al tessuto da un solo punto di cucitura che li lascia pendenti (fig. 5).

Questo oggetto di ambito liturgico ci introduce a una forma di decorazione a ricamo dell'abbigliamento laico che fiorisce nel Quattrocento a Milano e che non è dato trovare in altre città italiane, mentre caratterizza la produzione in ambito franco-borgognone e brandeburghese. Non a caso Milano era nota per l'eccellenza della sua industria metallurgica, grazie ad una tradizione con antiche radici, che risalivano al XIII secolo.

Su questa solida tradizione si innestò, a partire dalla metà del Quattrocento, una specializzazione artigianale particolare, legata all'abbigliamento. Un'arte che venne introdotta in città da maestranze nordiche e che, grazie al terreno fertile, si sviluppò rapidamente a livello locale con maestranze sia lombarde sia forestiere, in quel clima internazionale che era la cifra della capitale del Ducato nel XV secolo, con un particolare incremento nell'ultimo ventennio del secolo, durante la reggenza prima, e il ducato poi, di Ludovico Sforza.

Non a caso, quel ventennio è caratterizzato dall'intervento di artisti del calibro di Leonardo, impegnato anche a creare costumi per le feste e gli intrattenimenti, come testimoniato da parecchi fogli del Codice Atlantico (1491-1495 ca.) dove, tra gli schizzi per costumi "da festa", si colloca il disegno di un paio d'ali che sembrano decorate da paillettes. Ma se lo schizzo potrebbe anche prestarsi a diversa interpretazione, in un altro foglio troviamo il disegno che illustra una macchina per la stampigliatura di "bisantini", termine toscano che corrispondeva al lombardo *mageta*. La *mageta*, *magetta*, *magieta* (talvolta erroneamente trascritto *maglietta*) indicava un anellino

8 Ricami di Luce

che aveva la funzione di coprire e proteggere l'asola attraverso cui passavano le stringhe (lacci) delle "allacciature" che nella seconda metà del Quattrocento avevano sostituito i bottoni. In questa funzione vediamo le magete ben descritte nel repertorio pittorico italiano del secondo Quattrocento, come per esempio nell'allacciatura del corpetto di Ginevra dei Benci ritratta da Leonardo, e ripetutamente messe in evidenza sino ai primi anni del secolo seguente, come possiamo notare nel doppio ritratto dei coniugi Doni, di Raffaello.

La manifattura di magete come copri asola è documentata a Milano sin dal 1442 quando già risultava affidata ad artigiani specializzati nell' *ars magietarum*. Potevano essere di metalli diversi, dall'umile ferro, all'ottone, al rame, all'argento e all'argento dorato. E sui materiali la legiferazione era chiara: l'argentatura o la doratura doveva essere su un solo lato, al fine di permettere la verifica del metallo impiegato.

Ma è con un ruolo nel ricamo che troviamo le magete citate nelle liste di corredo milanesi a decorare maniche, scollari, farsetti, o come semplice bene dotale, e allora sono elencate a migliaia, raggruppate per foggia e colore. Le magete più in uso erano *albae* (bianche o argentate) o *gialdae* (gialle, in ottone o dorate) e le forme più comuni erano quelle semplicemente bombate (*retonde*) oppure con decoro "a corona" (*incoronate*). La legiferazione si fa ancora più puntuale a partire dagli anni Ottanta, quando aumenta la produzione di magete molto piccole con particolare destinazione al ricamo e queste dovevano essere di argento fino e non rame, e se dorate, naturalmente solo sul lato superiore. È infatti datata al 1482 una supplica dell'Abate dell'Arte degli Orefici di Milano nella quale si denuncia il fatto che alcuni fabbricano "magiete e tondini da rechamo in auricalco" (oro falso) destinate a "gentiluomini, forestieri e sarti che le impiegano con frode, a grave danno di tutta la città". Il documento fissa una data in cui evidentemente questa produzione aveva assunto grande importanza e si era anche evoluta a livelli di eccellenza, date le misure minime (7-12 mm ca.) che possiamo verificare sui manufatti ancora esistenti. Questi testimoniano che la diffusione della magete da ricamo aveva portato alla differenziazione delle foggie (fig. 6): dominavano le magete rotonde bombate, quasi sempre abbinata alle incoronate, in alternanza di bianche gialle; poi veniva la forma complessa, con due buchi decentrati e una cupoletta opposta ai fori che forse corrisponde alla definizione *magieta a mantello*, che vediamo impiegate a costituire bordure, come nelle rocce del paliotto del "Christus patiens" conservato al Museo Poldi Pezzoli o nelle due madonne di Ambrogio Bevilacqua, disposte in sovrapposizione, esattamente come nei decori architettonici bramanteschi, oppure impilate a creare vere e proprie incrostazioni come nello stupefacente ricamo sulla pianeta conservata nella Basilica di Busto Arsizio (fig. 7).

Il ricamo ad applicazione di magete lega Milano alla cultura del nord Europa, come già notato nei diversi campi delle arti suntuarie e visive, e conferma il ruolo della città quale cerniera di congiunzione tra le culture a nord delle Alpi e quelle del Mediterraneo. E tra il passato e il presente della moda.

Fig. 5

Milano, 1400-1430

Magete piatte, fissate con un solo punto che le lascia pendenti. Particolare della borsa per corporale conservata al Museo Adriano Bernareggi, Bergamo



Fig. 6

Milano, 1450-1500

Dall'alto, in senso orario: *mageta incoronata*, *mageta retonda*, *mageta a mantello*



Fig. 7

Milano, 1450-1460

Ricamo in oro filato e applicazione di *magete incoronate*, *retonde* e *a mantello*. Particolare della pianeta conservata presso la basilica minore di San Giovanni Battista,



Cat. 2

Abito femminile da confezionare - 1925-1926
Italia

Oro, vinile e squame di pesce

Barbara De Dominicis

“**A**ll too often, we forget that embroidery is still done by hand, just as it was in the eighteenth century. We can succeed in completely covering a dress with millions of sequins placed one by one by fingers that, especially in our mechanical age, seem as though they come from fairy hands.” **Christian Dior**

Solo le dita e gli occhi delle fate potrebbero fissare una ad una queste piastrine circolari, a volte grandi poco più di una capocchia di spillo (fig. 1 cat. 4). L'ago sottile porta il filo di seta attraverso il forellino e ferma sul tessuto punto dopo punto piccole schegge di luce che tracciano disegni e arricchiscono l'abito di riflessi e bagliori.

Gli esemplari più antichi esposti (cat. 3, 4) splendono di lustrini argentati e dorati, discendenti delle magete, prodotto di alta qualità delle manifatture milanesi fin dal XV secolo.

Il colore delle paillettes era dato dal metallo a vista: argento (fig. 2 cat. 5) e argento dorato (fig. 1 cat. 4) costituivano i prodotti di maggior pregio. Un risultato esteticamente simile, più economico ma destinato ad imbrunirsi, era ottenuto placcando lamine di rame, ottone o leghe meno pregiate (fig. 3 cat. 9). Le più preziose erano in platino, scoperto nel 1735 ed entrato seppur raramente in uso nel corso della seconda metà del XVIII secolo.

Dalla lamina venivano ricavati dischetti con un foro centrale attraverso il quale passava il punto che li ancorava al tessuto. Al microscopio è visibile lo smusso all'inizio della fessura, prodotto dallo strumento impiegato per la lavorazione (fig. 2 cat. 5).

Le paillettes erano prevalentemente circolari, piatte o bombate, ma vi erano a disposizione varie forme, come mostra Saint-Aubin nel trattato del 1770; all'oro e all'argento potevano essere abbinati anche piccoli elementi colorati in sottilissima lamina d'argento verniciata, i paillons, ritagliati nella forma necessaria e applicati anche forandoli direttamente con l'ago (cat. 7).

Le paillettes erano cucite una ad una con filo di seta del colore corrispondente (fig. 7): tangenti una all'altra in linea o ciascuna sovrapposta alla precedente. Si disponevano a colmare un disegno o seminate sulla superficie. Erano fermate a punto filza, a punto indietro o con punti lanciati dal centro ai bordi o potevano essere bloccate da uno spezzone di canutiglia fermato sul foro da un piccolo punto.

Le regole vestimentarie e i provvedimenti imposti da Napoleone per stimolare l'industrializzazione del settore tessile-moda, innalzarono la richiesta di manufatti sontuosi. A Lunéville in Lorena, nel 1810 circa, si pensò di imitare i pizzici ricamando il tulle a telaio, a punto catenella con un sottilissimo uncinetto: era nato il Point de Lunéville (Mercier, 1992). Un imprenditore della città ebbe l'idea di impiegare la stessa tecnica per agevolare l'attaccatura di paillettes e perle su tulle o tessuti semitrasparenti. Il lavoro si eseguiva con il rovescio verso il ricamatore: le

12 Ricami di Luce

paillettes inflatate nel filo da ricamo erano tenute con una mano sotto il tessuto teso sul telaio. L'uncinetto penetrava da sopra a sotto, agganciava il filo tra una paillette e l'altra e lo tirava sul rovescio dove formava i cappi del punto catenella. La produzione divenne più veloce e permise anche di realizzare motivi da ritagliare e applicare su tessuti non trasparenti. Il punto di Lunéville, eseguito a mano o a macchina, è ancora oggi la base del ricamo d'alta moda (cat. 1). Oltre i vari lustrini metallici è presente in mostra un esempio di paillettes in carta, abbinato alla seta policroma con effetto di leggerezza nel gilet maschile (cat. 8).

Saint-Aubin cita paillettes in acciaio e vetro nero per decorazioni di abiti da lutto, ma la creatività può aver ispirato svariate soluzioni, come le squame di pesce colorate e lucidate con Damar suggerite per la produzione domestica da Caulfield e Saward nel 1882.

Il metallo più o meno prezioso restò la base per la fabbricazione di paillettes fino al XX sec. L'abito nero (cat. 13) mostra paillettes nere e dorate a varie forme e decorazioni di madreperla, perline, jais, lamine metalliche, strass: questi e altri materiali dettati dalla ricerca di nuovi effetti furono applicati sulle vesti durante la Belle Époque creando incrostazioni talvolta così pesanti che i tessuti lievi, come il crespo e il tulle di seta, si laceravano facilmente. Dopo la Grande Guerra la moda impalpabile e scintillante degli anni '20 fece esplodere la richiesta di paillettes (cat. 17) e stimolò la ricerca di un materiale leggero, brillante, facilmente lavorabile e accessibile a più larghe fasce di acquirenti. Forse già alla fine del secondo decennio del '900, si diffuse l'uso della gelatina animale mutuata dall'impiego che dal 1871 se ne faceva per lo sviluppo delle lastre fotografiche.

Le paillettes in gelatina colorata (fig. 4 cat. 17) rispondevano alle esigenze della moda del tempo, la fabbricazione era più rapida e la materia prima a basso costo. Ma presentavano qualche difetto... era infatti sufficiente il moderato riscaldamento corporeo e la gelatina si ammorbidiva, deformava, e poteva trasferire il colore sulla pelle. Gli abiti così ricamati non potevano essere lavati né stirati ma nonostante ciò paillettes a profusione erano impiegate non solo per l'abbigliamento, ma anche per la realizzazione di rutilanti costumi per gli spettacoli e per il cinema. Da questo mondo proviene il personaggio che fu soprannominato negli USA "sequin man": Herbert Lieberman. Figlio di un ricamatore con una fiorente azienda, la Algy Trimmings, che forniva anche costumi per gli spettacoli di Hollywood e Broadway, cercò un modo per produrre paillettes più resistenti e per svincolarsi dal mercato europeo. Collaborando con la Eastman Kodak negli anni '30 fece produrre pellicole di acetato di cellulosa con un lato placcato in argento e verniciate da cui si ricavano paillettes brillanti e colorate ma ancora piuttosto fragili. La cellulosa si irrigidiva diventando frangibile come vetro, non resisteva alla stiratura e si scuriva a contatto con l'acqua (fig. 9 cat. 19).

La soluzione arrivò all'inizio degli anni '50 quando la Dupont produsse il Mylar, una pellicola di poliestere inattaccabile che poteva racchiudere il film di acetato come un sandwich. All'argento venne poi sostituito l'alluminio e alla cellulosa il polivinile acetato.

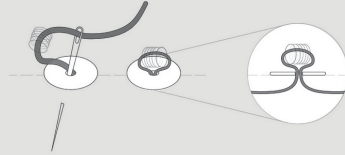
Attualmente vengono prodotte soprattutto paillettes in cloruro di polivinile (PVC o vinile; fig. 10 cat. 23), ma vi sono anche aziende che propongono lustrini PVC-free, e realizzazioni speciali senza cadmio o nichel.

Fig. 8

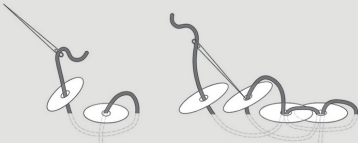
Modi di applicazione a mano delle paillettes



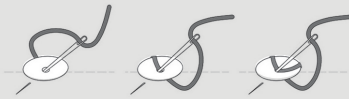
Applicazione paillettes tangenti



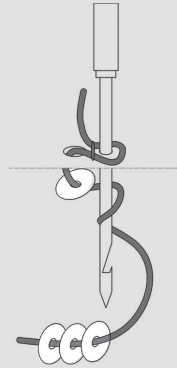
Applicazione paillettes e spezzoncini di canutiglia



Applicazione paillettes sovrapposte, a punto indietro



Applicazione paillettes singole, a punti lanciati



Applicazione paillettes con punto Lunéville

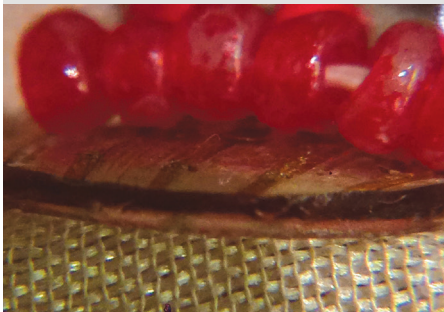


Fig. 9

Paillette in acetato di cellulosa, in sezione è evidente la pellicola rivestita di vernice trasparente (cat. 19)



Fig. 10

Paillettes in PVC (cat. 23)

Cat. 3

Robe à l'anglaise - 1775-1780

Italia (?)



Il '700

Gian Luca Bovenzi

Charles Germain de Saint-Aubin, nel volume *L'art du Brodeur*, edito nel 1770, dedica un ampio capitolo al ricamo con paillettes; paradigmatica attestazione goduta da questo elemento nel Settecento. Se ne producono di dimensioni e materiali diversi (non solo dorate e argentate, ma anche in vari colori), con uno o più fori e, dal 1756, persino, in vetro nero o in acciaio brunito per gli abiti da lutto. Una ricerca di effetti sempre più sontuosi e opulenti che portò alla realizzazione di ricami reversibili, citati dallo stesso Saint-Aubin come delle rarità, che necessitavano di tempi lunghissimi e di una eccezionale abilità tecnica.

Il loro impiego è attestato da numerosi manufatti del XVIII secolo, dove sono associate a filati metallici o serici: se nel primo caso sottolinea e rafforza la luminosità dei metalli filati, nel secondo illumina le campiture in seta policroma, catturando e riverberando la mobile e fioca luce delle candele.

Le paillettes trovano un ampio uso non solo nelle vesti femminili (cat. 3), ma anche e soprattutto in quelle maschili e in particolari negli abiti più formali (cat. 4 e 5). Il ricamo, per la sua preziosità, andava a simboleggiare e raffigurare il potere e lo status di chi lo sfoggia; una vera e propria ostentazione, dal momento che molto spesso il tessuto della marsina e dei calzoni è già di per sé opulento. Non è quindi solo il desiderio di arricchire un tessuto piano, ma voler ribadire in modo immediato il proprio ruolo sociale. Una attenzione che si manifesta, ad esempio, nella cura dei più minimi dettagli, come per esempio i bottoni, in cui le paillettes assumono un ruolo fondamentale dal punto di vista decorativo, cromatico e luminoso. Un altro elemento dell'abbigliamento maschile dove si fa un abbondante uso delle paillettes è la sottomarsina/ gilet, spesso in contrasto per decoro e colore con la marsina, dove la fantasia dei ricamatori e degli autori dei modelli grafici sembra non avere freni e dove si ricercano effetti sempre nuovi e inediti, accostando, in modo sempre più inventivo, la seta alle paillettes e ai filati metallici (cat. 6-8). Una ricerca di lusso e magnificenza che continua negli accessori, dalle borse alle scarpe e ai ventagli. L'uso delle paillettes non è limitato all'abbigliamento, ma si estende, con pari valenze e significato, anche nell'arredamento e nei paramenti liturgici: nella Chiesa i metalli preziosi sono sempre stati simbolo e immagine di Dio e della sua gloria. Appare quindi quasi ovvio che si facesse ampio uso di questi dischetti dorati, secondo una consuetudine che trova le sue radici almeno nel XIV secolo ed ancora estremamente apprezzata nel Settecento, quando, dagli enormi standard ai più minuti parati, si sfruttano gli effetti decorativi e luminosi delle paillettes. Un gusto che sarà bruscamente interrotto con la Rivoluzione francese.



Cat. 4

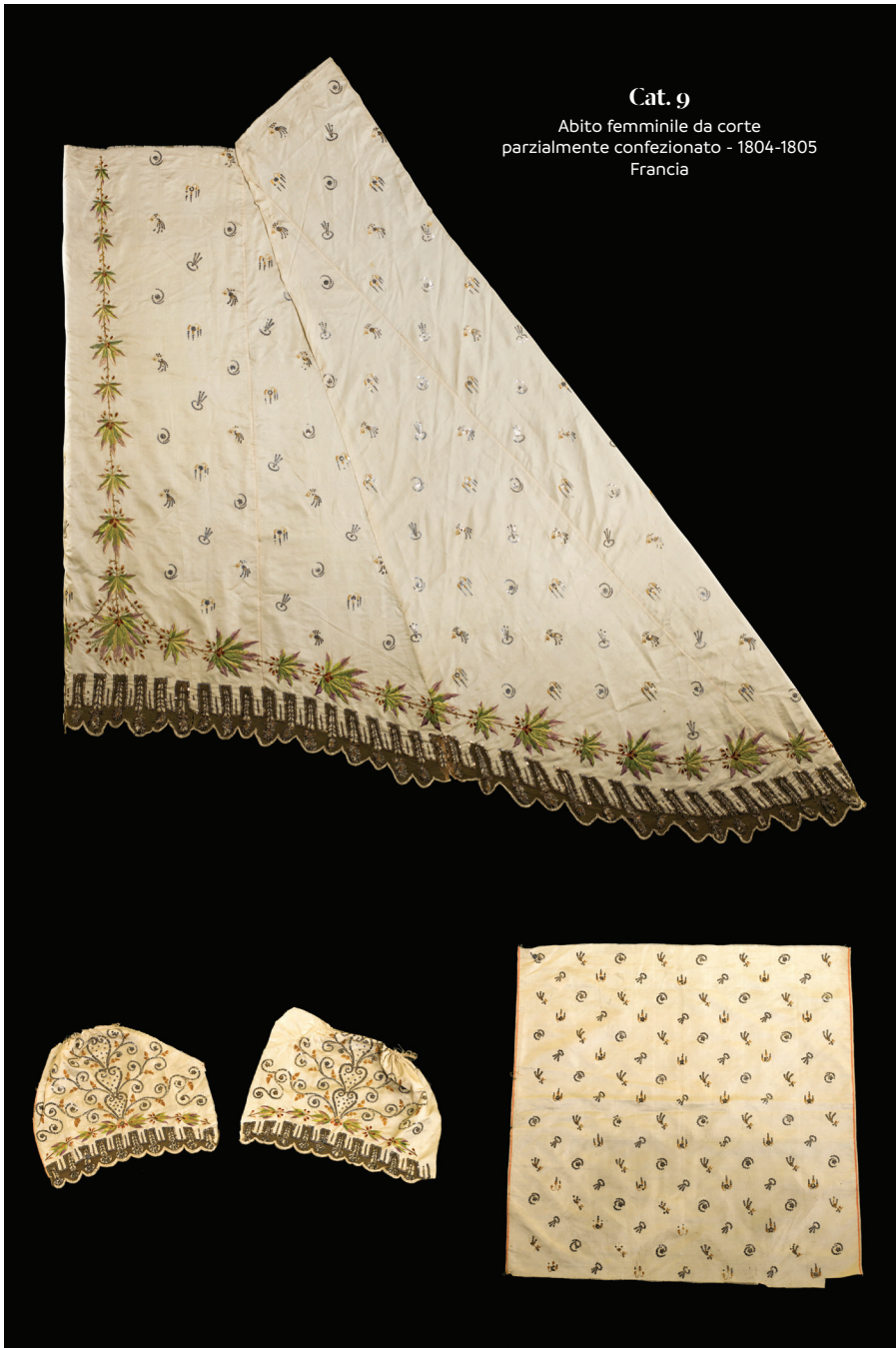
Habit à la française - 1775-1785
Italia settentrionale



Cat. 5

Habit à la française - 1770-1780
Italia settentrionale





Cat. 9

Abito femminile da corte
parzialmente confezionato - 1804-1805
Francia

Un abito in costruzione

Barbara De Dominicis

La collezione di Palazzo Morando comprende due abiti impero ricamati, coevi, caratterizzati dallo stato di non finito: quello esposto è stato acquistato per £ 500 nel 1904 dal noto collezionista Giorgio Sangiorgi e iscritto nel registro di carico del museo con l'indicazione "appartenuto alla Principessa Baciocchi" (Elisa Bonaparte, sorella di Napoleone, sposata a Felice Baciocchi, Principessa di Lucca e Granduchessa di Toscana 1777-1820). Attualmente nulla suffraga questa attribuzione che Butazzi ritenne di non menzionare nell'unica occasione in cui l'abito fu esaminato (Butazzi, 1976). È comunque una notazione ufficiale, intrigante, che è auspicabile verificare con una ricerca specifica, compresa in uno studio approfondito di entrambi gli abiti conservati.

L'insieme si presenta come fase intermedia della confezione di un abito di modello impero, che avrebbe avuto gonna con strascico, corte maniche arricciate e corpino a vita alta immaginabile "a fascia", con spalle esigue.

La procedura di ricamo, taglio e confezione ha previsto la composizione del davanti e del dietro della gonna, formati da un telo e due gheroni laterali, più ampi e lunghi nel dietro; su queste parti è stato quindi realizzato il ricamo senza interruzione. Gli altri elementi, maniche sommariamente ritagliate e zona per il corpino, furono ricamati sulla pezza intonsa, con il metodo del ricamo a disposizione, utilizzato per gli abiti maschili e femminili; un modo che consentiva ai marchand de modes di offrire a clienti e sarti un prodotto semi-pronto che accelerava i tempi di realizzazione.

In questa veste il ricamo definisce non solo l'aspetto estetico, ma insieme alla foggia a strascico ne determina l'occasione d'uso e offre spunti per iniziare a ricostruire la sua storia.

Sulla gonna il ricamo si dispone in banda verticale centrale che prosegue lungo l'orlo, secondo quanto descritto dal *Journal des dames et des modes* nel 1804. Questa composizione del ricamo detto *à la Reine Mathilde* si diffuse a seguito dell'esposizione dell'Arazzo di Bayeux al Louvre nel 1803, voluta da Napoleone come propaganda per il suo progetto di invadere l'Inghilterra. La moda ne trasse ispirazione per la disposizione dei motivi in bande verticali e orizzontali, realizzati con fili di seta a colori contrastanti con il fondo e decisamente nuovi rispetto al bianco-su-bianco del periodo neoclassico e al monocromo oro o argento.

Il ricamo disegna una successione di ventagli di foglie d'ulivo e olive in ciniglia: l'ulivo, simbolo di pace e vittoria, è tra gli emblemi approvati da Napoleone per le uniformi civili di tutti i funzionari di corte. Bonaparte stesso per le cerimonie del Concordato nel 1801 indossa un *Habit du Premiere Consul* donatogli dalla città di Lione, in velluto aragosta, ricamato con un motivo molto simile a quello raffigurato sull'abito in esame.

20 Ricami di Luce

Al termine di questo primo approccio ad un manufatto di tale complessità e implicazioni è possibile riconoscere nell'abito detto di Elisa Baciocchi il prodotto di una manifattura francese di altissimo livello, probabilmente lionese, che nel 1804 o poco dopo, realizza su commissione un manufatto estremamente alla moda destinato ad essere indossato per un evento di corte da una dama dell'entourage dell'Imperatore. È possibile pensare che l'insieme fosse una sorta di abito di riserva, pronto per essere terminato all'occorrenza, anche da una cucitrice domestica.

Evidentemente l'occasione non si è presentata e l'abito in sospeso è giunto fino a noi.



Le uniformi civili

Gian Luca Bovenzi

Con l'affermarsi, sin dagli inizi del XIX secolo, di un nuovo modello vestimentario maschile, contraddistinto da un graduale ma drastico abbandono dei colori vivaci e squillanti (confinati ai gilet, alla cravatta o ad altri accessori), dei pizzi, dei ricami policromi e delle sontuose forme e fogge ancien regime, l'impiego delle paillettes sembrerebbe essere di esclusivo dominio femminile. In realtà, sono ancora utilizzate in uno specifico ambito: nelle uniformi civili, ossia gli abiti di corte indossati da coloro che ricoprono incarichi di prestigio e per gli ospiti di cerimonie solenni. Vesti, atte a identificare immediatamente il ruolo e lo status di chi li può e deve indossare, istituite con appositi atti legislativi, attestazione di come il potere volesse codificare tutti gli aspetti formali (dalla forma, al decoro, ai materiali) di chi è ammesso alla loro presenza o di coloro che li rappresentano. Unitamente alla tipologia del tessuto (prima la seta e successivamente il panno), è soprattutto l'ampiezza del ricamo e la sua distribuzione a definire il grado del funzionario. Ed è proprio il ricco e opulento ricamo a distinguere e contrassegnare le uniformi: i soggetti e le forme sono tradizionali e carichi di precisi significati simbolici, dalle spighe di grano (simbolo di abbondanza e pace) all'alloro (rappresentazione di onore e severità), dalla quercia (immagine dell'animo intrepido) alla palma (simbolo di perseveranza e temperanza). Desunti sempre dal tradizionale vocabolario del potere e della ricchezza anche i materiali: seta policroma, ma soprattutto i filati metallici, soventemente ricamati su alte imbottiture che conferiscono un aspetto importante e pretenzioso al torace e, come si è accennato, le paillettes. Modelli che non seguono l'evoluzione del gusto e della moda civile, ma che, proprio per le loro altissime valenze rappresentative, rimangono quasi immutati per moltissimi decenni, per essere ereditati ancora nel XX secolo.



Cat. 12

Uniforme di Ambasciatore
del Regno d'Italia - 1939
Sartoria D. Saraceni, Roma

Il '900

Gian Luca Bovenzi

La fortuna delle paillettes, che sembra offuscarsi nei decenni centrali del XIX secolo, ritorna a dilagare fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, per perdurare, senza quasi interruzione, per tutto il Novecento. Negli anni a cavallo fra i due secoli sono spesso unite ad altri materiali (perline, cannette e conterie) per ottenere preziosi e cangianti effetti materici e luminosi, andando a sottolineare la ricchezza dei tessuti impiegati per la confezione degli abiti, scegliendo di illuminare con dei "punti luce" un aereo pizzo (cat. 13) oppure per creare sempre inediti effetti di testurizzazione e di luminosità, accostando le paillettes a fili di seta e a petali di madreperla (cat. 15).

Le paillettes hanno la capacità di assecondare la sempre più camaleontica immagine della donna del Novecento, seguendo la sua evoluzione sociale e culturale che ritrova proprio nell'abbigliamento un suo più immediato e chiaro riflesso.

Negli anni Venti si prediligono abiti asciutti e apparentemente semplici e lineari, in cui sono quasi celate le caratteristiche fisiche che tradizionalmente si associavano alla figura femminile (vita stretta, seno florido e ampi fianchi, lunghi capelli composti in complesse acconciature). Le paillettes si associano a perline e conterie per dar vita a raffinati decori spesso desunti dalla coeva produzione artistica (cat. 2 e 16) o, secondo un gusto peculiare proprio di quegli anni, ricoprono completamente gli aerei tessuti di supporto, catturando la luce e rinfrangendola in infiniti bagliori, quasi trasformando la donna in un raffinata ed eterea donna-serpente (cat. 17). Il fulgore delle paillettes non vuole essere un economico palliativo dei più nobili oro e argento, non vuole più sottolineare la ricchezza di chi le ostenta, ma rimanda ad una immagine di eleganza e raffinatezza, in cui la luce ed i suoi infiniti giochi assumono un ruolo sempre più fondamentale. Abiti pensati per essere visti in movimento, in cui i gesti di chi li indossa e la morbidezza dei tessuti esalta le diverse superfici dei materiali impiegati per i ricami.

Le potenzialità decorative ed evocative delle paillettes conquistano anche gli anni Quaranta, quando ovviamente la situazione bellica si riflette nell'abbigliamento che abbandona il sontuoso glamour del decennio precedente (cat. 18), andando ad impreziosire con i propri bagliori eterogenei anche abiti dalla linea semplice (cat. 19).

Un modello vestimentario assai distante dalle ricche e opulente fogge esibite dalla donna-diva che emerge già dal 1947, volendo cancellare, con la ricchezza di tessuti e delle lavorazioni e i bustini che ne esaltano le sinuose e abbondanti forme, gli anni precedenti. A questa nuova esuberante immagine corrisponde un favore per le paillettes che ricoprono più o meno completamente l'intera superficie, spesso compiacendosi in lavorazione complesse e articolate (cat. 20-22).

Paillettes che vengono rilette in chiave più vivace, innovativa e fantasiosa nel decennio successivo, quando la moda, con le sue forme più dinamiche e veloci, meno costruite e artificiose, richiama ad un nuovo modello sociale. Gli abiti manifestano una sempre maggiore influenza di altre culture e il colore diviene un protagonista sempre più predominante, prediligendo tinte sature e cariche e accostamenti arditi (cat. 23). Un nuovo modo di interpretare le paillettes e il ricamo in generale, in chiave sempre più ironica e leggera, facendo proprio un gusto scenico e teatrale, non privo di riferimenti al mondo della musica e a quello televisivo, il cui ruolo nel definire e diffondere nuove mode è sempre più importante (cat. 25).

Attraverso l'ingresso nelle collezioni civiche degli abiti del guardaroba di Silvana Bernasconi, la raccolta si è arricchita di importanti capi decorati con paillettes degli anni Sessanta quali il celebre completo da sera in tessuto Taroni ricoperto con grosse paillettes di plastica iridescente stampate da Brossin de Méré (1967) e l'abito da sera corto (cat. 24).

La moda degli anni Settanta e Ottanta sfrutta appieno le infinite potenzialità decorative e interpretative delle paillettes, esaltandone di volta in volta il suo aspetto più lussuoso e raffinato o, di contro, le sue potenzialità più innovative, grazie anche alle continue scoperte e invenzioni relative ai materiali impiegati per la loro realizzazione, il modo di applicarle sul tessuto sin all'introduzione di tessuto completamente ricoperti da paillettes. Ricerche che nel Museo della Moda di Milano trova una paradigmatica attestazione nell'abito di Oleg Cassini (cat. 26), in cui il vestito funge quasi da tela per un brillante e luminoso quadro alla Modigliani, dove le pennellate sono sostituite da brillanti paillettes. Un nuovo modo di interpretarle, allontanandosi da una immagine opulenta e ricca, peculiare degli anni 50, per declinarla in forme e con soluzioni sempre più innovative, fino a proporle anche per il giorno e per i capi più informali.



Cat. 14

Abito femminile - 1905-1908
Italia



Cat. 15

Abito femminile - 1905-1908
Italia



Cat. 16

Abito femminile - 1922-1925
Italia



Cat. 17

Mantello femminile - 1925-1926
Francia o Italia



Cat. 18

Giacca femminile - 1938 ca.
Francia o Italia



Cat. 19

Abito femminile - 1944-1946
Italia



Cat. 20

Abito femminile - 1950-1955
Sartoria A. Scorta, Milano



Cat. 21

Abito femminile - 1950-1955
Milano (?)



Cat. 22

Abito femminile - 1955-1960
Giunta, Milano



Cat. 23

Completo femminile - 1967-1968
Italia



Cat. 24

Abito femminile - 1965-1966
Italia



Cat. 25

Abito femminile - 1968-1969
Italia



Cat. 26

Abito femminile - 1983-1985
Oleg Cassini



Didascalie

- Cat. 1** Abito femminile – Autunno/Inverno 2004-2005 – Roberto Cavalli Inv. C 3733
Crespo di seta con applicazione in lurex ricamato con paillettes in PVC metallizzato a punto Lunéville meccanico, filati metallici a punto posato su imbottitura, vetro (dono Roberto Cavalli, 2011). G.L.B.
- Cat. 2** Abito femminile da confezionare – 1925-1926 – Italia Inv. C 2372 a-b
Tulle di seta ricamato con paillettes nere e fucsia di gelatina, cannette e perline in vetro color corallo fermate a punto Lunéville (dono Dilva Zandonella Zappettini, 1988). B. D. D.
- Cat. 3** *Robe à l'anglaise* – 1775-1780 – Italia (?) Inv. C 90
Gros de Tours di seta ricamato in seta policroma e oro filato a punto erba, pieno e lanciato; paillettes piatte e bombate metalliche e lamine metalliche smaltate fermate a sopraggitto e con spezzoncini di canutiglia; merletto; organza di seta; taffetas di seta (acquisto Maria Caronni Lomazzi, 1934, già collezione Pompeo Mariani). B. D. D.
- Cat. 4** *Habit à la française* – 1775-1785 – Italia settentrionale Inv. C 310 marsina; C 276 gilet; C 320 calzoni
Taffetas di seta effetto gros a pelo strisciante, laminato in argento filato e oro lamellare ricamato in oro filato a punto pieno; paillettes in argento dorato fermate a punto indietro. B. D. D.
- Cat. 5** *Habit à la française* – 1770-1780 – Italia settentrionale Invv. C 279 marsina; C 63 calzoni
Taffetas lanciato in seta, oro filato e lamellare, paramani in tessuto uguale ma lanciato in argento filato e lamellare; ricamato con argento filato a punto erba, pieno e lanciato; paillettes argentate fermate a punto indietro e strass. Nei paramani identico ricamo in oro filato, paillettes dorate e strass. Gilet (inv. C 84), abbinato per l'esposizione, in raso di seta ricamato con canutiglia dorata; paillettes piatte e bombate in metallo dorato fermate a punto indietro e a sopraggitto; strass fermati con spezzoncini di canutiglia. B. D. D.
- Cat. 6** Gilet – 1775-1780 – Italia Inv. C 38
Teletta d'oro ricamata con canutiglia argentata e seta policroma a punto lanciato e nodo; paillettes in metallo argentato e rame fermate a sopraggitto e con spezzoncini di canutiglia; vetro colorato (acquisto 1904). G. L. B.
- Cat. 7** Gilet – 1775 ca. – Italia Inv. C 273
Teletta d'oro ricamata con canutiglia argentata; paillettes in metallo argentato e lamine metalliche smaltate fermate a sopraggitto e con spezzoncini di canutiglia. G. L. B.
- Cat. 8** Gilet – 1770-1780 – Italia Inv. C 42
Raso di seta ricamato in seta policroma a punto erba, lanciato, cordonetto, piatto, indietro e nodo; paillettes scanalate a raggiera in carta, fermate a punto indietro e nodo. B. D. D.
- Cat. 9** Abito femminile da corte parzialmente confezionato - 1804-1805 - Francia Inv. C 178 a-c
Diagonale in seta e tulle di seta ricamati in ciniglia, seta e oro filato a punto piatto, erba e lanciato; canutiglia in argento dorato; paillettes in argento dorato fermate a punto indietro e lanciato; paillettes bombate e a forma di foglia in rame dorato fermate a sopraggitto (acquisto Giorgio Sangiorgi, 1904). B. D. D.
- Cat. 10** Marsina di uniforme civile – 1797-1805 ca. – Italia settentrionale Inv. C 74
Velluto di seta tagliato ad un corpo ricamato con canutiglia argentata; argento filato a punto posato; paillettes piatte e bombate in metallo argentato fermate a punto indietro e con spezzoncini di canutiglia. G. L. B.
- Cat. 11** Frac di uniforme civile – 1860-1880 – Austria Inv. C 75
Panno di lana ricamato in oro filato a rilievo; canutiglia; paillettes piatte e bombate in metallo dorato fermate a punto indietro. B. D. D.
- Cat. 12** Uniforme civile di Ambasciatore del Regno d'Italia – 1939 – Sartoria D. Saraceni, Roma Inv. C 730
Panno di lana ricamato a rilievo in oro filato; canutiglia dorata; paillettes in metallo dorato fermate a punto indietro e con spezzoncini di canutiglia; galloni a telaio in oro filato. L'uniforme è appartenuta a Edoardo Alfieri (1886-1966), ambasciatore del Regno d'Italia presso il Terzo Reich (1939-1940) e la Santa Sede (1940-1943) (dono Angela Alfieri, 1976). B. D. D.

- Cat. 13** Corpino – 1899 ca. – Sartoria M. Gastaldi, Torino Inv. C 2072
 Cannellato di seta; taffetas di seta; pizzo meccanico di seta ricamato con paillettes metalliche fermate a soprappiglio; organza di seta. In occasione della mostra è stato abbinato alla gonna (inv. C 2615) in pizzo meccanico di seta e taffetas di seta (acquisto Dilva Zandonella Zappettini, 1988). G. L. B.
- Cat. 14** Abito femminile – 1905-1908 – Italia Inv. C 2552
 Raso di seta rigato; tulle di cotone; fili di paillettes in metallo argentato e di perline in vetro fermati su cordoncini in cotone; perle di madreperla fermate a soprappiglio (dono Aleramo Custoza, 1991). G. L. B.
- Cat. 15** Abito femminile – 1905-1908 – Italia Inv. C 3731
 Crespo di seta, tulle e merletto meccanico di seta; applicazione in tulle ricamato con strass, perline di vetro, paillettes metalliche nere e dorate, paillettes metalliche sagomate dorate e foglie di madreperla, fermate a soprappiglio. B. D. D.
- Cat. 16** Abito femminile – 1922-1925 – Italia Inv. C 1474
 Crespo di seta ricamato in oro filato, perline e cannette di vetro rosso corallo e color oro brunito a punto Lunéville meccanico; paillettes di gelatina trasparenti rigate fermate a punto filza (acquisto Rita Rizzi, 1981). B. D. D.
- Cat. 17** Mantello femminile – 1925-1926 – Francia o Italia Inv. C 600
 Tulle di seta ricamato con paillettes di gelatina fermate a punto Lunéville (dono Rosita Levi Pisetzkzy, 1972). G. L. B.
- Cat. 18** Giacca femminile – 1938 ca. – Francia o Italia Inv. C 527
 Crespo di seta ricamato con paillettes di gelatina argentate, cannette in vetro, perle, argento filato e strass fermati a punto Lunéville (dono Rosita Levi Pisetzkzy, 1970). G. L. B.
- Cat. 19** Abito femminile – 1944-1946 – Italia Inv. C 3443
 Crespo di lana ricamato con paillettes di acetato di cellulosa fermate a punto indietro (dono Stella Benuzzi Bolaffi, 2003). G. L. B.
- Cat. 20** Abito femminile – 1950-1955 – Sartoria A. Scorta, Milano Inv. C 3106
 Tulle di cotone ricamato con paillettes sfaccettate in PVC, perline e perle sintetiche fermate a punto indietro (dono Maria Paola Lavizzari Pedrazzini, 2001). G. L. B.
- Cat. 21** Abito femminile – 1950-1955 – Milano (?) Inv. C 3654
 Tulle di cotone ricamato con paillettes di varie misure, piatte e a forma di fiori e anelli in PVC fermate a soprappiglio (dono Stella Bolaffi Benuzzi, 2008). B. D. D.
- Cat. 22** Abito femminile – 1955-1960 – Giunta, Milano Inv. C 1882 a-b
 Tulle di cotone ricamato con paillettes nere in PVC fermate a punto indietro (dono F.lli Rivetti, 1986) B. D. D.
- Cat. 23** Completo femminile – 1967-1968 – Italia Inv. C 3530 a-b
 Tulle in nylon ricamato in cotone a punto lanciato e cordonetto; paillettes a cerchio e a corolla in PVC trasparenti fermate a punto catenella; perle a cuore in plastica fermate a soprappiglio. Il tulle è doppiato su crespo di seta (dono Marisa Rivolta Spaini, 2004). G. L. B.
- Cat. 24** Abito femminile – 1965-1966 – Italia Inv. C 3317
 Tulle in nylon ricamato con paillettes circolari e ovali in PVC, perline in vetro, foglie e corolle in metallo dorato, strass e vetro fermati a soprappiglio; canutiglia; fili di cannette in vetro. Il tulle è doppiato su taffetas in seta (dono Silvana Bernasconi, 2003). G. L. B.
- Cat. 25** Abito femminile – 1968-1969 – Italia Inv. C 3529
 Taffetas sintetico ricamato con paillettes in PVC a punto Lunéville meccanico (dono Marisa Rivolta Spaini, 2004). G. L. B.
- Cat. 26** Abito femminile – 1983-1985 – Oleg Cassini Inv. C 3055
 Taffetas in seta ricamato con paillettes in PVC, perle e cannette a punto indietro manuale e meccanico (dono Jean Toschi Marazzoni Visconti, 1996). G. L. B.

Ricami di Luce



**Paillettes e lustrini
nella moda di Palazzo Morando
1770-2004.**

ISBN 978-88-98722-44-0



9 788898 722440

Bibliografia

C. G. de Saint-Aubin, *L'art du brodeur*, Paris 1770

Journal des dames et des modes, n. 13
(26 Novembre 1804)

S. F. A. Caulfeild, B. C. Saward, *Dictionary
of Needlework*, London 1882

G. Butazzi (a cura di), *Costumi dei secoli XVIII e XIX*,
catalogo della mostra, Milano 1976

*Fasti della burocrazia. Uniformi civili e di corte dei
secoli XVIII-XIX*, catalogo della mostra, Genova 1984

G. Mercier, *Les brodeuses Lunévilleuses*, Nancy 1992

Abiti in festa. L'ornamento e la sartoria italiana,
catalogo della mostra, Firenze 1996

*Soies tissées, soies brodées chez l'impératrice
Josephine*, catalogo della mostra, Paris 2002

*La moda come passione e come professione.
La donazione Silvana Bernasconi*,
catalogo della mostra, Milano 2005

C. Buss, *Seta, oro, cremisi*, in C. Buss (a cura di),
*Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte
dei Visconti e degli Sforza*, Cinisello Balsamo
2009, pp. 44-61

C. Cavelli Traverso, *Corpus delle uniformi civili.
Un progetto di catalogazione informatizzata*,
Roma 2009

D. Véron-Denise, *La broderie des costumes
de cour en France de Louis XIV à Louis XVI*,
in P. Arizzoli-Clémentel, P. Gorguet Ballesteros
(a cura di), *Fastes de Cour et ceremonies royales.
Le costume de Cour en Europe 1650-1800*,
catalogo della mostra, Paris 2009, pp. 90-97

S. L. Siegfried, *Fashion and the Reinvention
of Court Costume in Portrayals
of Josephine de Beauharnais (1794-1809)*, 2015
(<http://apparences.revues.org/1329>)

Intervista a H. Lieberman ([www.thefanzine.com/
section.php?s=column](http://www.thefanzine.com/section.php?s=column))