



Il restauro di un'andrienne di metà Settecento

Moira Brunori

Restauratore, Pisa

Restauro finanziato dagli Amici
della Fondazione Torino Musei

Nella grande categoria dei tessuti d'arte, documenti primari della vita e dell'ingegno umani, l'abito storico occupa un posto del tutto speciale. Oggetto di studi sempre più specifici e approfonditi in campi di ricerca che vanno dall'arte, alle scienze sociali, all'economia, l'abito rappresenta la testimonianza più diretta e confidenziale del passato, quella più vicina alla realtà della vita vissuta, regale o quotidiana che sia¹.

Dal punto di vista della conservazione, l'abito è un manufatto tessile tridimensionale complesso che alle esigenze proprie dei tessuti antichi somma problemi legati ad alcune caratteristiche sostanziali tipiche di questo tipo di documento, che riguardano le tecniche di confezione, di taglio, l'impiego dei materiali, l'uso e le trasformazioni che nel tempo il manufatto ha subito².

Affrontare il restauro di un abito storico è impresa che non si esaurisce con la messa in sicurezza e il consolidamento dei materiali, ma si realizza appieno solo nel recupero della corretta percezione dell'opera e nell'approntamento degli strumenti di lettura necessari ad ottenerla³.

Sulla base di queste linee guida, a partire da maggio del 2012, è stato elaborato e messo in opera l'intervento conservativo per una veste femminile conservata nei depositi del Museo Civico di Palazzo Madama (figg. 1-2)⁴. L'abito, databile alla metà del XVIII secolo, è un'an-

Robe à la française

Manifattura italiana o francese, 1730-1750

Tessuto: gros de Tours liseré broccato. Fondo gros de Tours prodotto da ordito e trama in seta avorio. Il disegno è eseguito da effetti liseré della trama di fondo, slegata ogni due colpi, e da trama broccate in seta policroma, filo d'argento liscio e ondato (anima in seta avorio) e lamina d'argento, passate ogni due colpi.

Disegno: sul motivo di sottofondo a losanghe tono su tono, si sviluppano specularmente rispetto all'asse verticale mediano tralci fitomorfi fioriti nelle sfumature del rosa e dell'azzurro.

Acquisto aprile 1881

Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1354/T

drienne confezionata in un prezioso tessuto di seta operato di manifattura lionese, a fondo bianco avorio con decorazioni floreali sontuose broccate in oro, argento e sete policrome (figg. 3-4). Merletti in filato d'argento lavorato a fuselli con motivo a ventagli decorano i profili della veste e i *volants* delle maniche.

L'andrienne, o robe à la française, si compone normalmente di una sopravveste lunga, derivante dal più formale *manteau* di cui mantiene sul davanti le fattezze aderenti al busto, differenziandosi però sul dietro per l'ampio panneggio a pieghe sciolte che partono dalle spalle e scendono a terra con uno strascico più o meno pronunciato; di un sottanino arricciato in vita e di un corpetto o una pettorina semirigida di forma triangolare generalmente confezionati nel medesimo tessuto

(fig. 5). Questo particolare modello prende il nome da una commedia di Michel Boyron (in arte Baron) messa in scena a Parigi, in cui nel 1704 Mimi Dancourt nel ruolo di Glycérie indossava un abito *négligé* dall'ampio panneggio posteriore che fece scalpore e che venne subito imitato dalle dame dell'aristocrazia francese, sempre a caccia di nuovi modelli e assai inclini alle trasgressioni. L'andrienne diventò dunque l'abito femminile per eccellenza, sontuoso nei panneggi, prezioso nelle stoffe, elaboratissimo nelle *garnitures* di merletti, passamanerie e nastri generalmente coordinati al tessuto di confezione.

L'abito delle collezioni torinesi è certamente un pezzo importante che ben documenta questa tipologia vestimentaria per la preziosità del tessuto, per le proporzioni sartoriali



1-2. *Landrienne*, dopo il restauro. Torino, Palazzo Madama, inv. 1354/T.

e per la foggia che, a restauro ultimato, risulta nuovamente apprezzabile nella sua interessezza.

Il progetto conservativo si è concretizzato anche in un percorso di approfondimento che ha portato al recupero di informazioni preziose per la contestualizzazione dell'opera, giunta priva di qualsiasi documentazione. È stato così che attraverso un meticoloso lavoro di ricognizione e di analisi di tutti gli elementi rilevabili sui tessuti è stato possibile formulare alcune ipotesi sulla storia di questa veste che, dopo i fasti aulici della corte, al di là di quel circuito aristocratico per il quale era stata creata, ha vissuto certamente una seconda e forse persino una terza vita.



3. Particolare del tessuto. © Moira Brunori.



4. Restituzione grafica del disegno del tessuto. Valentina Sonnati.



5. Disegno di *andrienne* tratto da Arnold 1995.



6. *Landrienne* prima del restauro. © Moira Brunori.

Lo stato di conservazione prima dell'intervento di restauro

Landrienne si trovava in uno stato di fragilità totale, ricoperta da un consistente strato di polvere untuosa, con lacerazioni e gravi lacune che ne rendevano critica la minima movimentazione. La pettorina mostrava una forma irregolare e una stravagante baschina festonata; mancava il sottanino. Le tracce di usura, i numerosissimi rammendi e una serie di evidenti modifiche facevano intendere da subito che l'abito era stato utilizzato a lungo, e senza troppa cura, in un ambito certamente diverso da quello originario, dove l'etichetta aristocratica imponeva un rapido rinnovarsi delle toelette raramente spendibili per più di poche volte e mai nello stesso contesto (figg. 6-7).

Nella prima fase del restauro la ricognizione delle cuciture, dei tessuti non pertinenti e il riposizionamento di alcuni frammenti di tessuto spar-

si ha consentito di effettuare un rilievo puntuale del tessuto dell'abito, che è risultato composto da ben 86 frammenti di stoffa riassemblati strategicamente per non alterare, almeno in apparenza, la forma dell'*andrienne*.

Con molta probabilità, il *sottanino* è stato reimpiegato per sostituire interi teli di tessuto danneggiato, ma parti di stoffa sono state prelevate anche dal pannello dorsale, poi sapientemente ricomposto con pieghe finte che non tradiscono troppo la modifica rispettando nell'insieme l'impianto decorativo floreale.

L'esame dei materiali (filati di cucitura, tessuti di supporto, fodere, ecc.) ha evidenziato inoltre che le modifiche sono avvenute in tempi diversi, sovrapponendosi, senza di fatto alterare i caratteri connotanti la veste, ma sottraendo via via consistenti porzioni di tessuto all'impianto del modello originale. Quale supporto a zone lacerate, si sono trova-

ti frammenti di seta bianca dipinti a riprendere sia il colore di fondo sia il motivo floreale.

Anche la pettorina con la guarnizione festonata in vita è il risultato di una fantasiosa modifica, ma l'elemento che più di ogni altro è indicativo del ripetuto riutilizzo della veste fuori dall'ambito originario è la presenza di una fodera in leggera tela di cotone marrone, un tessuto povero, dal colore inappropriato, messo a sostituzione del taffetas celeste originale, di cui non si sono trovati che piccolissimi frammenti impigliati sul rovescio del tessuto.

Tutte queste trasformazioni, raccolte e documentate in fase di restauro attraverso rilievi grafici progressivi, raccontano la storia di un abito prezioso passato di mano, forse regalato a una persona di rango inferiore o forse venduto – secondo un uso assai ricorrente nel XVIII secolo –, e portato tanto da essere consumato come la più comune delle vesti⁵.

Tuttavia, l'ostinazione nel conservare la foggia dell'*andrienne*, l'impiego di tecniche fantasiose come quella del *camouflage* pittorico, le numerose riparazioni non propriamente di tipo sartoriale, fanno pensare anche che l'abito possa essere stato reimpiegato a lungo come veste da travestimento in occasioni di feste in maschera o, ancor più plausibilmente, come costume teatrale. In questo senso si spiegherebbero le modifiche più consistenti, le riparazioni azzardate, gli inserti di tessuto non pertinente e i grossolani rammendi che sarebbero da registrare come interventi di manutenzione eseguiti per esigenze di scena, funzionali al palcoscenico e non percepibili a distanza dal pubblico.

Va anche ricordato che per tutto l'Ottocento questo tipo di abito conserva ancora un grande fascino e viene non solo utilizzato nei balli in maschera, ma attualizzato in *mises* raffinate e sfoggiato dalle dame della ricca borghesia ansiose di accreditarsi dichiarando un qualche legame con l'aristocrazia. Questa passione per il *revival* settecentesco è ben documentata anche da una copiosa produzione pittorica che, a partire dalla metà dell'Ottocento, immortala dame più o meno illustri in abiti settecenteschi⁶. Il fenomeno è talmente diffuso che gli stessi pittori, per rifornire i propri *ateliers*, diventano veri e propri collezionisti di vesti d'epoca e alcune sartorie si specializzano nella confezione *revival* per soddisfare la crescente richiesta di *andriennes* e *manteaux*.

Quello che è certo è che tutte le modifiche che l'abito nel tempo ha subito sono state effettuate con l'intento di preservarne il più a lungo possibile la forma originaria recuperando con soluzioni *trompe l'oeil* le mancanze prodotte dall'uso. Un riadattamento laborioso protrattosi nel tempo con modalità a volte ingegnose a volte spicce, ma sempre inequi-



7. Particolare del tessuto prima del restauro. © Moira Brunori.

vocabilmente attente a perpetuare i caratteri peculiari e l'identità aulica della veste.

L'intervento di restauro conservativo

Il progetto di restauro ha voluto rispettare queste indicazioni, calibrando l'intervento conservativo con l'obiettivo di restituire una lettura tridimensionale della veste.

Dal momento che la maggior parte delle cuciture è risultata frutto di modifiche, è stato possibile procedere allo smontaggio della fodera, dei pannelli posteriori e dei teli anteriori della gonna (già parzialmente scuciti) lasciando invece integre le zone del bustino, le sole che conservano ancora qualche traccia delle cuciture originali. Contestualmente sono stati rimossi i



8. Particolare dell'interno del tessuto durante lo smontaggio. © Moira Brunori.



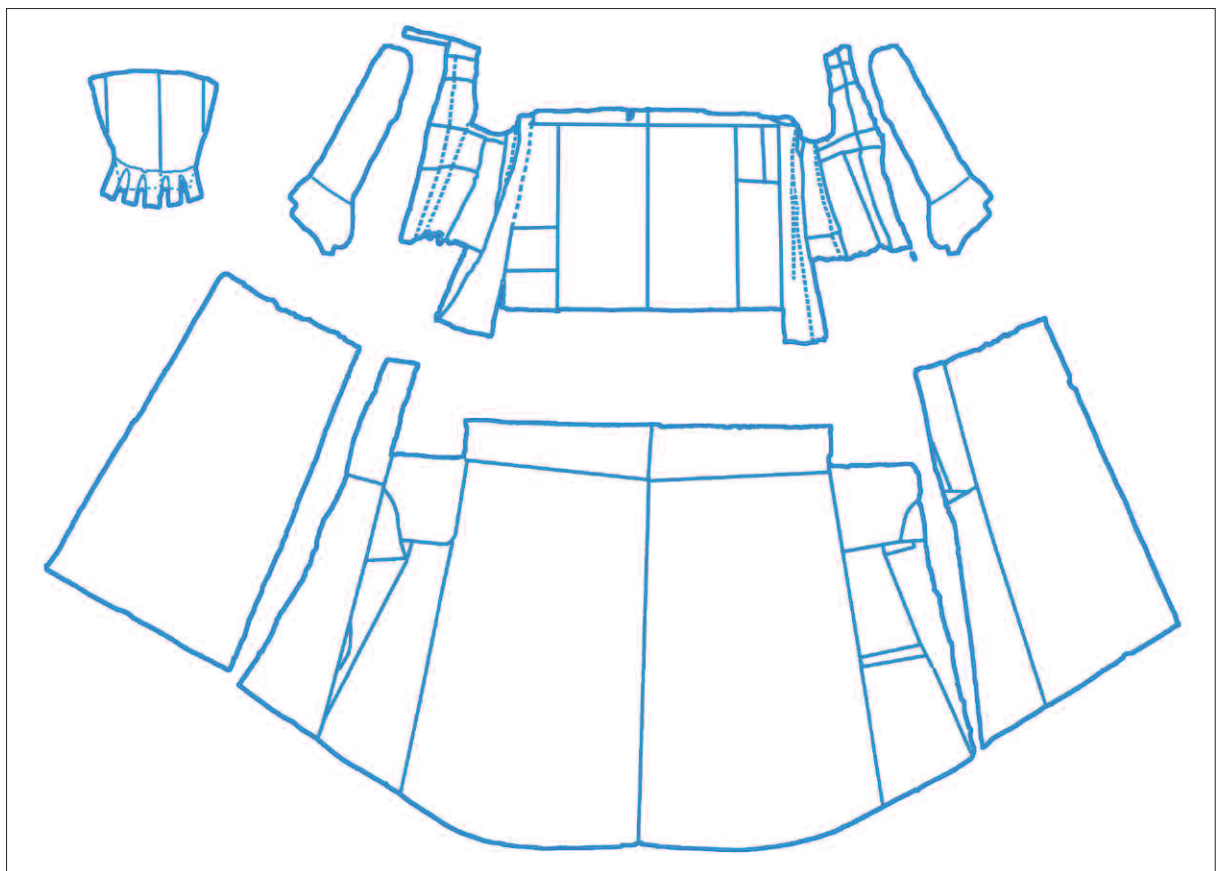
9. Particolare dei frammenti di tessuto smontati. © Moira Brunori.



10. Pulitura ad umido. © Moira Brunori.



11. Posizionamento dei frammenti umidi su piano orizzontale. © Moira Brunori.



12. Rilievo grafico del modello e dei frammenti. Valentina Sonnati.



13. Consolidamento a cucito su supporto. © Moira Brunori.

rammendi e i tessuti non pertinenti creanti deformazioni (figg. 8-9).

Grande attenzione è stata dedicata alla pulitura del tessuto, sottoposto a ripetute microaspirazioni attraverso filtri di garza e trattato con acqua demineralizzata previo test di stabilità dei colori (fig. 10).

I tessuti umidi sono stati poi distesi su piano orizzontale e posizionati per ripristinare l'ortogonalità dell'intreccio: ricollocati tutti i frammenti tessili ben distesi, l'ampiezza delle lacune è risultata notevolmente ridotta (fig. 11).

Anche il merletto in argento, annerito e deformato, è stato sottoposto a una minuziosa pulitura meccanica e a tamponature con alcool etilico che hanno consentito di rimuovere lo

strato superficiale di polvere grassa. La stoffa broccata è stata supportata con un tessuto di seta capace di sostenerla totalmente, appositamente tinto campionando il colore del fondo originale in *gros* che presenta, a causa dell'invecchiamento, diverse sfumature di colore che vanno dal bianco avorio al beige rosato sino al nocciola chiaro. Il consolidamento è stato eseguito a cucito con filati serici in colore e punti di fermatura calibrati in base delle esigenze specifiche e al degrado propri di ciascuna porzione di tessuto; le parti maggiormente danneggiate sono state ulteriormente protette con una rete *maline* di colore neutro praticamente invisibile applicata a cucito (fig. 13).

Ultimato il consolidamento si è proceduto al riassettaggio degli elementi tessili seguendo le tracce delle vecchie cuciture, all'occorrenza rimarcate e integrate dai rilievi grafici e dai segni identificativi apposti in fase di smontaggio (fig. 12).

Parte integrante dell'intervento conservativo è stato infine l'approntamento di un manichino su misura e la realizzazione delle sottostrutture necessarie a garantire il corretto posizionamento dell'abito.

Per il manichino si è partiti utilizzando come base un busto storico settecentesco, che è risultato però sottodimensionato per le misure dell'*andrienne*; si è dunque provveduto alla realizzazione di un bustino in tela imbottita perfettamente conformato

alle fattezze della veste. Il bustino, posizionato sulla scocca di base, è stato completato da una serie di cuscinetti in tela realizzati per valorizzare i volumi sartoriali dell'abito e sostenere al contempo il peso dei panneggi fortemente incidente sul

giro vita e sulle spalle. La mancanza del sottanino è stata integrata con un telo in seta tinta in beige rosato.

Il lavoro di restauro, reso possibile grazie al finanziamento dell'Associazione Amici della Fondazione

Torino Musei, è stato condotto da chi scrive presso il laboratorio Restauri Tessili di Pisa sotto la direzione di Maria Paola Ruffino conservatore per le Arti Decorative del Museo Civico di Palazzo Madama.

NOTE

¹ Fondamentale in questo settore di studio è stato l'apporto di Janet Arnold, profonda conoscitrice della storia del costume e della modellistica d'epoca. Il suo lavoro di ricerca, pubblicato nella serie dei volumi *Patterns of Fashion*, è alla base dei più importanti progetti di restauro conservativo (Arnold 1995).

² Per le metodologie di indagine propedeutiche ad un progetto conservativo su vesti storiche vedi M. Brunori e T. Schoenholzer Nichols in *L'abito della Granduchessa* 2000, pp. 29-43 e 51-70.

³ Esemplicativa in questo senso è l'imponente campagna di restauro condotta sulle vesti dei Medici dal 1983 al 1993 dalla Galleria del Costume a Palazzo Pitti. Il progetto conservati-

vo, fortemente voluto dall'allora direttore della galleria Cristina Aschengreen Piacenti, finanziato dalla Regione Toscana con la collaborazione dell'Associazione Amici della Galleria del Costume, ha restituito alla lettura gli abiti con i quali furono sepolti il granduca di Firenze Cosimo I de' Medici, la moglie Eleonora di Toledo e il loro giovane figlio Garzia in un arco di tempo che va dal 1562 al 1574 (*Moda alla corte dei Medici* 1993).

⁴ Dall'archivio dei Musei Civici l'abito, risulta pervenuto alle collezioni a seguito di un acquisto effettuato nell'aprile del 1881 dall'allora direttore Emanuele d'Azeglio.

⁵ Secondo Janet Arnold le imponenti *andriennes*, una volta consunte nella parte terminale dell'orlo e dello strascico, finivano spesso con l'essere accorciate e trasformate nel cosiddetto

casquin, una sorta di giacca abbinabile con varie sottane, riservata all'abbigliamento privato di ogni giorno.

⁶ Si afferma in questo periodo la figura dell'artista antiquario (per citarne due tra i più famosi Mariano Fortuny e Attilio Simonetti) che collezionano, rasentando la frenesia, una grande quantità di oggetti antichi ed esotici (armi, arredi, maioliche, e così via) con un occhio particolarmente attento ai tessuti e alle vesti, nella convinzione che solo attraverso la documentazione antiquaria e l'approfondita conoscenza dei manufatti antichi, fosse possibile restituire in pieno il fascino perduto delle epoche passate. Nel 1880 il pittore e critico d'arte Francesco Netti scriveva: "pareva che non si potesse più fare il pittore senza avere un guardaroba di vestiti rari..." (Netti 1980).

BIBLIOGRAFIA

Arnold J., *Patterns of fashion: English-womens dresses & their construction*, Basingstoke, London 1995.

Brunori M., *Il progetto conservativo*, in *L'abito della Granduchessa, vesti di corte e di madonne nel Palazzo Reale di Pisa*, a cura di M. Burrelli, catalogo della mostra (Pisa,

Museo Nazionale di Palazzo Reale), Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 2000, pp. 51-70.

Moda alla corte dei Medici, gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia, a cura di R. Orsi Landini, S. Ricci, M. Westerman Bulgarella, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume, 25 giugno-31 dicembre 1993), Centro Di, Firenze 1993.

Morini E., *Storia della moda*, Skira, Milano, 2006.

Netti F., *Scritti critici*, antologia a cura di L. Galante, De Luca, Roma 1980.

L'Ottocento Elegante, arte in Italia nel segno di Fortuny 1860-1890, a cura di F. Cagianelli e D. Matteoni, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverello, 29 gennaio-12 giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.