

Teresa Chirico

«UNA VESTA LARGA [...] TUTTA PIENA DI MERLETTO D'ORO».
DOCUMENTI INEDITI SU COSTUMI DI ALLESTIMENTI TEATRALI
PROMOSI A ROMA DAL CARDINALE PIETRO OTTOBONI
(1689-1700)

Nella Roma dell'ultimo decennio del Seicento, uno dei mecenati più prodighi fu il cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), pronipote del papa Alessandro VIII, fervente appassionato di musica e teatro, nonché drammaturgo.¹ Numerose e interessanti notizie inedite riguardanti costumi teatrali emergono dai conti di casa Ottoboni, conservati oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.² Diversi studi hanno da tempo portato alla luce attività musicali e teatrali promosse dal cardinale,³ ma le notizie sui costumi di scena sono state sempre trascurate.

Le descrizioni dei costumi delle opere in musica commissionate da Ottoboni si presentano puntuali e ricche di particolari sulle stoffe e sui modelli, sulle guarnizioni e i gioielli, sulle calzature e i copricapo, sulle acconciature e le parrucche; dettagli che si coniugano a nomi di artigiani e di interpreti, nonché ai personaggi dei drammi.

¹ Per notizie su Pietro Ottoboni drammaturgo, cfr. TERESA CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta musicologica», 37, 2005, pp. 85-178; ID., *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), 2 voll., a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, vol. II, pp. 397-449; ID., *La vicenda di Adonia nelle opere di Girolamo Frigimelica Roberti (1695) e Pietro Ottoboni (1699). Un unico progetto ottoboniano?*, in *Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28-30 settembre 2004), a cura dell'Istituto Storico Germanico di Roma, «Analecta musicologica», 45, 2011, pp. 218-262. Inoltre, GLORIA STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni ovvero il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», 35/1, 2006, pp. 129-192.

² Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi I-Rvat), Computisteria Ottoboni (Comp. Ott.).

³ SVENN H. HANSELL, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, «Journal of the American Musicological Society», 19, 1966, pp. 398-403; HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», 5, 1968, pp. 104-77, ristampato come *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo- Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 85-107; MERCEDES VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978 (I), 1981 (II), vol. I, pp. 271-94; STEFANO LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di Albert Dunning, Lucca, LIM, 1995, pp. 319-526; LOWELL LINDGREN, *Ottoboni, Pietro*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 18, pp. 807-809.

Il periodo qui considerato si estende dalla fine del 1689 (dall'ascesa al cardinalato del ventiduenne Ottoboni, appena nominato dal neopontefice Alessandro VIII) fino al 1700. L'ultimo decennio del secolo è il periodo più fecondo per le attività musicali ottoboniane, foraggiate da una disponibilità finanziaria che dall'inizio del Settecento in avanti si sarebbe assottigliata sempre di più, divorata dai debiti accumulati dal prodigo cardinale. Gli allestimenti teatrali si tenevano prevalentemente nel palazzo della Cancelleria, sede del cardinale, ma anche in altri luoghi romani (il Teatro Tordinona, palazzi nobiliari, collegi) o limitrofi alla città, come Albano, dove il cardinale aveva dei possedimenti.

L'abbondante messe di notizie su costumi, parrucche, cappelli, accessori vari può essere ricondotta a diverse aree performative che corrono parallelamente nel corso del periodo considerato:⁴

- 1) opere;
- 2) oratori;
- 3) teatro di pupazzi;
- 4) comici (saltimbanchi).

Per la cronologia degli spettacoli, si veda in Appendice la Tabella I, *Prospetto delle rappresentazioni musicali ottoboniane*, che comprende gli allestimenti citati nei documenti afferenti ai costumi. Nelle successive Tabelle II-V riguardanti le singole opere (*La Statira*, *Amore e gratitudine*, *Il martirio di Sant'Eustachio*, *La Santa Rosalia*), presento una griglia di corrispondenze tra gli elementi di vestiario e i personaggi dell'opera, nonché tra i registri vocali dei personaggi e i cantanti.

Il 5 gennaio 1690, *La Statira* di Alessandro Scarlatti su testo di Pietro Ottoboni riaprì il teatro Tordinona dopo una chiusura di 15 anni⁵ con scene, macchine e abiti magnifici, secondo le cronache dell'epoca.⁶ Tra i cantanti de *La Statira* ci furono il tenore Antonio Borosini, che interpretò Oronte, il contralto Bartolomeo Monaci detto Montalcino, il famoso soprano Pasqualino Tiepoli.⁷

L'azione era in Damasco nel 333 a.C. all'epoca della guerra di Persia. Il soggetto storico era alquanto raro nei coevi melodrammi romani, che si incentravano normalmente su vicende agiografiche, pastorali, fantastiche. Tuttavia - come era consuetudine nei drammi dell'epoca - l'intreccio de *La Statira* prescindeva da una vera contestualizzazione storica, per impernarsi sostanzialmente sull'intrigo amoroso.

La Statira fu replicata in Cancelleria probabilmente ad aprile del 1690, come sappiamo dal conto inedito di un sarto sconosciuto del 9 di quel mese che fornisce testimonianze dettagliate sui costumi e i personaggi (Appendice, Tabella

⁴ Cfr. Appendice I, *Prospetto delle rappresentazioni musicali ottoboniane* tra il 1690 e il 1698.

⁵ [PIETRO OTTOBONI], *La Statira*, Roma, G. F. Buagni, 1690; cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 22595. ALESSANDRO SCARLATTI, *La Statira*, a cura di William Holmes, New York, Pendragon Press, 1983.

⁶ FABRIZIO CARINI MOTTA, *Scenotecnica barocca*, Roma, E & A Editori Associati, 1994, in particolare il saggio introduttivo di Elena Tamburini, pp. XXXVI, XXXVIII-XL.

⁷ Cfr. il libretto *La Statira* cit., pp. 6, 73, 75, 77. Per Monaci si veda più avanti a proposito de *Il martirio di Sant'Eustachio*.

II).⁸ A proposito di questi ultimi, credo che Bartolomeo Monaci, come contralto, avesse interpretato l'unico ruolo corrispondente a quella vocalità, ovvero il personaggio di Statira, mentre ipotizzo che il Tiepoli (il cantante più stimato della corte ottoboniana) avesse ricoperto il ruolo del protagonista maschile, Alessandro Magno. Nel documento troviamo anche il «Portoghesino», un paggio danzatore che cantava.⁹

In quel conto manca il costume per Alessandro Magno, forse perché il suo abito non aveva subito modifiche rispetto alla precedente rappresentazione di Tordinona. Statira, Apelle e il principe persiano Oronte avevano due costumi. Il pittore Apelle portava un berrettone nero con piume e una cravatta fatta con fettuccia doppia liscia, utilizzata anche per la spada. Le maniche di un abito erano guarnite da fettuccia turchina e bianca, nonché da merletto bianco di Fiandra, presumibilmente applicato ai polsi. È probabile che la fettuccia fosse annodata in fiocchi applicati sulle maniche del giustacuore – anche se questo indumento non è nominato nel documento – secondo la moda francese; ricordo che, negli anni successivi al 1690, tali vistose decorazioni di nastri caddero di moda nel costume maschile.

Apelle indossava «sottocalzoni» di «taffetà incarnato di limone di Roma» foderati di barbantina. Il costume di Apelle prevedeva calzette di seta d'Inghilterra color fuoco e altre simili, gialle, «per mutare», nonché stivaletti con stringhe. Vista la presenza della spada mi sembra che il costume di Apelle richiamasse, più che la figura di un pittore, quella di un uomo d'arme. I personaggi maschili sembrano alquanto omologati per quanto riguarda cravatte, sottocalzoni, calzette e stivaletti. I copricapo, invece, erano differenti: Demetrio, generale dei Macedoni, portava un cimiero con piume di più colori. Il suo abito fu guarnito con fettuccia di Francia e le maniche con merletto bianco di Fiandra; indossava calze «di seta incarnate di Parma».

Anche le maniche di uno o due costumi – evidentemente già esistenti – del principe persiano Oronte (interpretato dal famoso tenore Antonio Borosini)¹⁰ furono guarnite da merletto bianco di Fiandra; altre guarnizioni consistevano in fettucce, «amaranta e bianca», nonché bianca e oro. Portava «sottocalzoni» di «taffetà incarnato di limone di Roma»; nel conto si cita fodera di barbantina che

⁸ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 648 «A dì 9 Aprile 1690» «robbe date per servizio della Commedia di Statira in Cancelleria». In questo e in altri documenti, successivamente citati, non è sempre specificata la corrispondenza tra elementi di vestiario, stoffe, merletti, ecc. e gli specifici personaggi. Nelle tabelle in Appendice, presento ipotesi di corrispondenza (giustificate di volta in volta nel corpo del presente saggio) e le segnalo con un punto interrogativo che precede l'elemento di vestiario, la stoffa, ecc.

⁹ In molti documenti non si specifica quali ruoli fossero ricoperti dai cantanti. Allo scopo di colmare tali lacune – ove possibile – presento nelle Tabelle delle ipotesi di corrispondenza tra cantante e personaggio, segnalandole con un punto interrogativo. Tali ipotesi sono – il più delle volte – suffragate dalla corrispondenza tra il registro vocale dell'interprete e quello del personaggio; per altri casi, si vedano in particolare le motivazioni fornite di volta in volta nel corpo del presente saggio.

¹⁰ CARLO VITALI, *Antonio Borosini*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, cit., 1992 (repr. 1994), vol. 1, p. 562. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., 22595.

fu probabilmente utilizzata per i sottocalzoni. Anche il principe portava stivali con stringhe.

Uno dei due abiti di Statira, «per la Festa», dunque probabilmente per la scena finale di tripudio e delle sue nozze con Alessandro, era guarnito di fettuccia «di ponzo fino» dunque di rosso vivo,¹¹ che si sarebbe intonata con «un paio di calzette di seta d'Inghilterra color di foco». Forse questo stesso vestito aveva una «cinta» rosa e bianca. Sempre per Statira fu confezionato un «collare di merletto di mezzo punto bianco» guarnito di fettuccia; i suoi abiti furono guarniti da fettuccia d'argento» e «da cavaliere incarnata», fu usato merletto bianco di Fiandra «per due girelli dell'abito» e per le maniche, merletto piccolo per spalle e davanti.

Del costume di Campaspe sappiamo solo che fu utilizzata fettuccia «verde e bianca per una cinta».

All'abito del servo di corte Perinto fu applicato «merletto di filo bianco ordinario di Milano alto 4 dita». Per i quattro mori dei balli e per il Portoghesino, che evidentemente cantava anche in uno dei balli, si usarono «taffetano nero» e «velo nero». Il merletto bianco di Fiandra guarniva le maniche dei costumi di tutti i personaggi.

Tali costumi non rispondevano a criteri di realismo storico; ciò non meraviglia affatto, visto il largo uso dell'epoca di utilizzare costumi che seguivano la moda degli stessi anni, uso riscontrabile anche per successive rappresentazioni ottoboniane e non. Si veda la sovrabbondanza di fettuccia e merletti; in particolare le fettucce erano usate in quegli anni persino nelle alte acconciature femminili, che venivano per l'appunto dette alla fettuccia o 'à la Fontange', dalla frizzante favorita di Luigi XIV.¹² Ci sarebbe molto da riflettere su questa 'astoricità' dei costumi, che scorre su un binario parallelo a quello della 'astoricità' delle vicende storiche del dramma. Lo stesso intreccio amoroso avrebbe potuto essere ambientato, per vicende e aspetti visivi, in qualsiasi tempo e quindi anche in quello contemporaneo; il dramma si alienava così dalla stessa matrice storica che l'aveva generato. Ma questo tema merita sicuramente delle riflessioni più ampie.

Il 3 marzo 1690, nella stagione di carnevale, Pietro Ottoboni elargì laute mance a tre comici del Teatro della Pace: si trattava di Filippo Rope detto Pantalone, Luca Richiara e Antonio Nardacci.¹³ Il padre di Pietro, il principe Antonio, diede a sua volta una mancia al comico Marco Antonio Zanetti (nel doc. Zan-

¹¹ *Dizionario del cittadino, o sia ristretto storico, teorico e pratico del commercio*, 2 voll., Bassano, Remondini, 1781, vol. I, p. 230.

¹² Per questo e molti altri riferimenti, cfr. HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, Torino, Marietti, s.d.; in particolare, per le acconciature, pp. 64-65.

¹³ Ricevuta con firme autografe in calce, I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 171: «Noi infrascritti habiamo ricevuto dal Sig.e Francesco Niccoli Mastro di casa dell'[...] scudi trenta moneta sono per mancia che da l'Em.mo come Comici, questo dì 3 marzo 1690 et in fede Io Filippo Rope [?] detto Pantalone [altra grafia] io Lucha Richiara Mano Propria [altra grafia] Io Antonio Nardacci Mano Propria [altra grafia]». I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 108: «Note di pagamenti fatti per diversi [...] A dì 3 marzo s.di trenta m.a pagati alli comici del Teatro della Pace».

netti).¹⁴ Sappiamo che questi, sulle scene, interpretava solitamente il personaggio di Truffaldino; aveva recitato a Modena nel 1688 e, dopo il carnevale romano del 1690, si trasferì al nord insieme alla sua compagnia.¹⁵ Forse quei comici si esibirono anche in Cancelleria, oltre che nel Teatro della Pace (chiamato nei documenti «delli Saltainbanchi»): alcune spese di casa Ottoboni citano «Abiti di Commedie» e «le stanze dove si vestono li comici». ¹⁶ Le cronache parlano degli spettacoli fatti «con molta sontuosità dalli nipoti di Sua Santità». ¹⁷ Purtroppo non sappiamo altro sugli abiti indossati da quegli attori; solo molti anni dopo – come si dirà più avanti – i documenti forniranno qualche notizia sui costumi delle commedie di maschere.

In tempo di quaresima, il 26 febbraio 1690, si recitò nel Palazzo della Cancelleria l'oratorio *Il martirio di Sant'Eustachio* su libretto di Pietro Ottoboni¹⁸ con musica (oggi perduta) di Flavio Carlo Lanciani,¹⁹ che fu replicato nello stesso palazzo il 2 marzo al cospetto dell'ambasciatore di Francia e di quattordici cardinali; gli Avvisi di Roma parlano di «nobilissimi habiti e vaghissime scene». ²⁰ Il *Sant'Eustachio* era un oratorio decisamente fuori dagli schemi dell'epoca: era infatti rappresentativo, in tre atti, con prologo e balli di paggi.²¹ Pietro Ottoboni, come nipote del papa, godeva di una posizione privilegiata e di notevole potere, cosa che gli permetteva di introdurre l'elemento rappresentativo in un oratorio. Le parrucche per questa ed altre rappresentazioni furono fornite da Gaspe-

¹⁴ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 163, «Lista delle spese fatte da Benedetto Pastorelli M.ro di casa dell'Ecc.mo Sig.r Prepe D. Ant. Otth. P.rone per tutto il mese di marzo 1690 [...] A di detto [7 marzo 1690] s. 15 pagati a Marco Antonio Zannetti Comico nel teatro della Pace per mancia data di ordine di S.E. Pren.e per r.ta s. 15 [...]».

¹⁵ Per Marco Antonio Zanetti come Truffaldino, cfr. lettera del 10 agosto del 1690 da Brescia della compagnia che, trovandosi in difficoltà economiche a causa degli incassi insufficienti, scriveva al duca di Mantova chiedendo di mandare denaro, se voleva che la compagnia si recasse a Bologna al suo servizio. Lettera citata in LUIGI RASI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*: L-Z, 2 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1905, vol. II, pp. 693-694. Inoltre, CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 42 nota 52.

¹⁶ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13: 1) n. 158, Memoria delli denari pagati à diversi per Noli e porti di alcune robbe come per ordine del S. Fran.o Piccoli mastro di Casa per servitio di Sua Em.ma [...] E più per nolo di tre sedie di damasco Cremesino alla francese per il Teatro delli Saltainbanchi alla pace con anche tre scabelletti per detto dalli 30 Xbre 1689 a tutto li 8 febb.o 1690 s. 1 [...] E più b. 30 m.ta spesi in 14 rampini per accomodare li Rastelli per li Abiti di Commedie s._. 30»; 2) vo. 13, n. 180, Spese diverse [...] 1690 li 20 febbraio [...] «E più per haver comoprato quattro orinali ordinari per le stanze dove si vestono li comici s._20».

¹⁷ GLORIA STAFFIERI, *Colligite fragmenta: la vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683–1707)*, Lucca, LIM, 1990 («Musicalia», 1), pp. 89-90.

¹⁸ [PIETRO OTTOBONI] *Sant'Eustachio*, Roma, G. F. Buagni, 1690 e ID., G. G. Komarek, 1690.

¹⁹ Per ogni riferimento a questo autore nel presente articolo, cfr. ARNALDO MORELLI, *Flavio Carlo Lanciani in Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), [http://www.treccani.it/enciclopedia/flavio-carlo-lanciani_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/flavio-carlo-lanciani_(Dizionario_Biografico)/).

²⁰ GLORIA STAFFIERI, *Colligite fragmenta*, cit., p. 90.

²¹ SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e letteratura, *Secolo XVII: 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*, 1988 (Sussidi eruditi 42), vol. I, pp. 625-627.

ro Sciappè, che aveva il ruolo di aiutante di camera del cardinale,²² come il compositore Flavio Lanciani. Sciappè aveva realizzato la parrucca di un paggio e un'altra per il cantante Montalcino (Bartolomeo Monaci), il cui servizio presso Ottoboni è documentato fino al 1706.²³ Lo stesso cantante era in carriera almeno dal 1683; cantò ne *Il Pompeo* di Alessandro Scarlatti su testo di Nicolò Minato al Teatro Colonna nel carnevale di quell'anno, vestendo i costumi dei sarti Cristoforo Schor, Bastiano e Antonio Ugolini.²⁴

Forse i costumi del *Sant'Eustachio* furono confezionati dal sarto Iacomo (o Giacomo) Taramella, artigiano che creava in quel periodo abiti per la famiglia Ottoboni.²⁵ Molti più particolari sui costumi del *Sant'Eustachio* occorreranno nei documenti della Computisteria per le riprese dell'oratorio nel febbraio del 1694 al Collegio Nazareno, come si dirà più avanti.

Il 21 agosto 1690, il sarto Giacomo Taramella presentò al cardinale un conto che riguardava una «commedia di S.E.»²⁶ da identificarsi con il dramma

²² I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 211, rollo marzo 1690: come aiutanti di camera risultano Gasparo Sciappè e Flavio Lanciani. I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 180, «peruche date da me Gaspero Sciappe per servitio [...] sino al pnte giorno questo dì 25 feb.ro 1690 [...] una perucha per montarcino s. 6; una perucha per il pagio del oratorio 6 [...] 25 feb. 1690 [...] Oratorij e commedie s.12 [...]». I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 180, «peruche date da me Gaspero Sciappe per servitio [...] sino al pnte giorno».

²³ Bartolomeo Monaci da Montalcino, spesso detto semplicemente Montalcino, nel 1706 cantò con il ruolo di Ragione nella serenata a tre *Venere, Amore e Ragione* di Alessandro Scarlatti. Cfr. THOMAS EDWARD GRIFFIN, *Historical Introduction* in ALESSANDRO SCARLATTI, *Venere, Amore e Ragione, Serenata a 3 con strumenti*, Madison, A-R Editions, 2000, p. XIV. Probabilmente la serenata fu commissionata da Ottoboni e sarebbe da identificare con le musiche eseguite nel marzo 1706, in occasione di un'academia ottoboniana nella quale fu offerta della cioccolata ai musicisti, TERESA CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira*, cit., p. 422.

²⁴ ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 151.

²⁵ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 214, 24 nov. 1689, conto di vestiti sarto Iacomo Taramella. I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 102, il mastro di casa di Pietro Ottoboni è Arcangelo Spagna; il sarto Iacomo Taramella confeziona delle livree. I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 86, conto di Antonio Ottoboni con Giacomo Taramella sarto. Troviamo accenni generici ai costumi dell'oratorio ancora fino a novembre del 1690, I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 180, Spese diverse [...] 1690 li 20 febbraio [...] E più pagato per dieci libre di rampini di ferro con alcuni chiodi grossi per attaccare li Rastrelli e fermare le scansie del abiti per servitio del oratorio s._50 [...]» I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 641, conto di vestiario 11 nov. 1690 oratori. I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 180, Spese diverse [...] 1690 li 20 febbraio «Pagato un facchino [...] et averlo mandato quattro volte dal sarto [...]».

²⁶ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 657, «A dì 21 agosto 1690 consegnato al Sig.r Domenico Arigoni per servitio della Commedia di S.E», f. int. 2v: «e a dì 14 detto [agosto] cappi alla moda per cappelli»; «Velo bianco di Bologna [...] tre zinali e tre sciugatori da testa doi per li paggi che ballono e uno per Pasqualino [...] Merletto di filo bianco di fiandra alto 4 dita a rete per il zonale di Pasqualino e doi sciugatori per li Paggi n. 360 e n. 280 – 11:40 [...] detto simile un poco più fino di Milano per li doi zinali delli Paggi n. 120 s. 4 [f.3] Merletto d'oro fino per guarnire dui panni da spalle -1:60, per 4 Calzette di seta verde di Parma per homo grande per doi altri paggi s. 12, per 2 dette di seta incarnata di limone per sotto donna grande per il Portoghesino s.2 [...] Fettuccia straforte rinforzata doppia n. 6 ponzò fattone li cappi per li 2 paggi, e Pasqualino – 3:30 [...] detta simile color di foco e rosa n. 6 fattone li cappi per tre cravatte per Pepino di Orsino, Bolzena, e Montalcino fatti alla moda s. 5 [...] cavaliere bianca di Napoli per legatura di detti cappi s-20 Fettuccia di raso doppio color di ponzò n 3 s. 5, Stringhe di cordone lunghe [...] n.1

pastorale *Amore e gratitudine* di Ottoboni,²⁷ musicato da Flavio Carlo Lanciani, allestito in Cancelleria il 3 settembre 1690 e l'8 gennaio 1691 al Tordinona. Il cardinale, tra giugno e dicembre del 1690, aveva fatto apportare modifiche alla stanza adibita al guardaroba del teatro.²⁸ L'ambientazione del dramma era in Creta (cfr. Appendice, Tabella III).

Il conto del sarto descriveva numerosi dettagli e citava il soprano Pasqualino Tiepoli,²⁹ che molto probabilmente interpretò la parte della protagonista, Filli. Pasqualino e due paggi danzatori portavano «sciugatori [fazzoletti] da testa», che sarebbero stati indossati da Filli e dalle «lavandare» nei balli della pastorale (i personaggi dei balli erano ninfe e pastori, zappatori e lavandaie). Presumo che tali fazzoletti – magari insieme a fettucce che compaiono in abbondanza nel conto citato – venissero usati ancora per acconciature 'à la Fontange' e per cuffie; in quegli anni, fettucce e merletti larghi inamidati si intrecciavano con i capelli per creare volumi esagerati e autentiche sculture.³⁰

Pasqualino e i due paggi in costume femminile indossavano «zinali» (sorta di grembiuli con pettorina) di telo bianco di Bologna, capi di moda proprio nell'ultimo decennio del secolo.³¹ Quello di Pasqualino era guarnito da «merletto di filo bianco di fiandra alto 4 dita a rete», mentre quelli dei paggi avevano un merletto «più fino di Milano». Gli zinali erano guarniti anche con fettucce «incarnata e argento», rasata larga a più colori». Forse anche queste fettucce erano raccolte in fiocchi. Credo che gli stessi cantanti indossassero bustini perché il conto cita «6 fettucce straforti rinforzate doppie per cappi» (forse lacci per bustini) di color «ponzò», ovvero rosso fuoco.

Due personaggi portavano «panni da spalle» guarniti da «merletto d'oro fino», ovvero piccoli mantelli che venivano fissati su una spalla anche con fibbie e che potevano essere drappeggiati coprendo l'altra spalla. È possibile vedere diversi indumenti di questo genere sulle statue classiche; ricordo che l'azione del dramma era ambientata in Creta. Forse i panni da spalla erano indossati, nella pastorale, da due personaggi del prologo, Apollo e Amore, che incarnavano appunto figure mitologiche.

I personaggi maschili di *Amore e gratitudine* (ovvero Daliso e Arconte), più Elmira che agiva sotto le spoglie di Celindo (vestita dunque da uomo) erano in-

Migliario di spilloni doppi grandi pagati contante [...] e a di 15 sett.re levò il Sir Giacomo Taramella sarto per un vestito per il cacciatore di S.E. [...].

²⁷ [PIETRO OTTOBONI] *Amore, e gratitudine*, Roma, G. F. Buagni, 1690; anche di quest'opera di Lanciani la musica è perduta.

²⁸ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 694, «Conto di diversi lavori fatti da M.ro Francesco Catanio Capo Mro Muratore [...] Palazzo della Canc. E P.e [?] dalli 3 giugno per tutto il mese di Xbre [1690] [...], f. 33] Per haver rotto il muro nella stanza della Palla Corda che serve per l'Vestiarìa del d.o Teatro g.p. 3 [...]

²⁹ Cfr. Appendice, Tabella III.

³⁰ HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, cit., p. 65.

³¹ Si veda in Appendice, Tabella III, in corrispondenza del personaggio di Filli, il figurino tratto da HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, cit., p. 64 n. 385 (c.a 1695), che reca proprio un'acconciatura con fettucce, bustino con lacci e piccolo grembiule. Preciso che tutti i figurini presenti in questo articolo hanno l'unica funzione di mostrare alcuni dettagli che corrispondono ad elementi citati nel documento, di moda all'epoca; non costituiscono dunque la ricostruzione del costume utilizzato per le citate rappresentazioni.

terpretati dai cantanti Pepino di Orsino,³² «Bolzena» (ovvero Andrea Adami),³³ e Montalcino (ovvero Bartolomeo Monaci), anche se non conosciamo la precisa corrispondenza tra personaggio e cantante. I tre portavano cappelli con cappi alla moda e parrucche fatte da Gasparo Sciappè; indossavano cravatte con cappi di «fettuccia molto rinforzata» «color di foco e rosa» «fatti alla moda».³⁴

Il Portoghesino, che portava calze femminili «di seta incarnata di limone», oltre a ballare aveva anche il ruolo di cantante. In Appendice, Tabella III lo propongo come «ninfa», visto che le sue calze sono citate nel documento subito dopo quelle che sembrano dei pastori («Calzette di seta verde di Parma per homo grande per doi altri paggi s. 12, per 2 dette di seta incarnata di limone per sotto donna grande per il Portoghesino»),³⁵ ovviamente, si tratta di un'ipotesi.

I paggi danzatori che impersonavano i Pastori o gli Zappatori indossavano «due peruchini alla moda», un berrettino di taffetano con fettuccia, collari ricamati di felpa e lana «Calzette di seta verde di Parma», «stringhe di cordone lunghe», forse usate per calzature e allacciate intorno al polpaccio.

Anche in quest'opera è evidente l'influenza della moda coeva sui costumi. Per le recite di *Amore e gratitudine* in Cancelleria furono impiegati quattro lavoratori del già citato sarto Antonio Ugolini che avevano vestito «i recitanti» e le «comparse».³⁶ Antonio Ugolini era un noto artigiano con laboratorio al Corso e faceva parte di una famiglia di radicata tradizione sartoriale. Produsse degli splendidi costumi per numerose rappresentazioni romane; lavorò spesso per la committenza teatrale del Contestabile Colonna.³⁷ Memorabile fu uno dei costumi da lui realizzati nel 1687 per l'opera *Santa Dimpna* su testo di Pamphilj con musiche di Pasquini, Melani e Alessandro Scarlatti. Il re d'Irlanda portava uno scettro d'oro, armatura con galani e merletti d'oro e gioielli applicati ovunque, fino agli stivaletti di cartone.³⁸

Tornando alla committenza ottoboniana, sappiamo che il 6 febbraio 1692 si diede nel Seminario Romano l'opera *Eudossia* con musica di Bernardo Pasquini, su libretto di Alessandro Pollioni.³⁹ Per la sua ripresa in Cancelleria, il 18 feb-

³² Per questo cantante attivo tra il 1684 e il 1690, cfr. STAFFIERI, *Colligite fragmenta*, cit., pp. 43, 45.

³³ STEFANO LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica*, cit., p. 467.

³⁴ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 646, s.d. [1690]; I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 655, 1690. I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 574, rollo Pietro dic. 1690 Gasparo Sciappè.

³⁵ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 15, n. 657. cfr. nota 26.

³⁶ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 20, n. 124. «Denari spesi da me Arch. Spagna [...] luglio 1691 [...] A dì 29 s. nove e baiocchi 75 alli quattro lavoratori d'Antonio Ugolini sartore per haver assistito tutte le volte che si fece la pastorale in Cancelleria come sartori a vestire i recitanti e poi alle comparse s. 9:75».

³⁷ ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe*, cit., pp. 151, 153, 183 nota 9, 323.

³⁸ LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphili, 1653-1730*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 324.

³⁹ Cfr. Appendice, Tabella I. Testo dell'*Eudossia*: uno 'scenario' di due fogli e un libretto, entrambi del 1692, cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 644-645 e 648-649. Dell'opera rimangono alcune arie in D-MÜs e I-Rsc, cfr. JOHN HARPER - LOWELL LINDGREN, *Pasquini, Bernardo* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 19, pp. 187-190.

braio dello stesso anno, Ottoboni compensò il sarto Amico Minelli per un costume da pastore; i recitanti portavano parrucche e 47 paia di guanti.⁴⁰

Probabilmente Minelli non era un sarto rinomato, visto che non mi risultano altre notizie su di lui; ma è anche probabile che lavorasse nella bottega di un artigiano più famoso.

Nello stesso carnevale del 1692 il cardinale noleggiò un vestito da Coviello e uno da Dottore. Forse quei personaggi agivano in una commedia autonoma di maschere, oppure recitavano in intermezzi dell'*Eudossia* in Cancelleria.⁴¹ Per le opere in Cancelleria lavoravano anche «barbieri e peluchieri», che nel 1693 protestarono perché non avevano ricevuto il compenso per il loro servizio effettuato in tutte le opere fatte in Cancelleria fino a quel momento; vennero pagati di lì a poco.⁴² È immaginabile quanto fosse importante l'impeccabile rasatura di un cantante uomo per la credibilità del personaggio femminile che incarnava.

Tra ottobre del 1693 e dicembre del 1694, nei conti ottoboniani compaiono dei compensi al sarto Taramella per costumi di diversi oratori,⁴³ fatto che presume la rappresentatività – forse anche embrionale – di quel genere nel palazzo del cardinale. Gli oratori o drammi sacri che il cardinale fece allestire in quel periodo furono *La Giuditta* su proprio testo con musica di Alessandro Scarlatti scritto nel 1693 e dato in Cancelleria il 21 marzo 1694.⁴⁴ Sempre in quest'ultimo anno, furono allestiti due oratori non precisati il 16 maggio e il 9 agosto (quest'ultimo nel giardino della Cancelleria in un teatro provvisorio paludato con arazzi).⁴⁵ A dicembre del 1694 fu dato in Cancelleria il dramma sacro *Santa Genuinda* (forse su testo Pietro Ottoboni) con musica di Giovanni Lorenzo Lulier, Alessandro Scarlatti, Carlo Francesco Pollarolo.⁴⁶

A febbraio 1694, il *Sant'Eustachio* (Appendice, Tabella IV) fu nuovamente rappresentato al Collegio Nazareno per quattro volte, come sappiamo da un documento della Computisteria.⁴⁷ I personaggi dell'oratorio erano quattro: l'imperatore Trajano, Sant'Eustachio, sua moglie Santa Teopiste, Sant'Agapito loro figlio. I cantanti del *Sant'Eustachio* furono ancora Pasqualino Tiepoli, Bolse-

⁴⁰ LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria, in Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., a cura del Servizio Attività Culturali dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989 («Biblioteca internazionale di cultura», 21), vol. 2, pp. 700-701.

⁴¹ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 23, n. 35, f. 168v.

⁴² I-Rvat, Comp. Ott., vol. 28, «Conto di barbieri e peluchieri per tutte le opere fatte in cancelleria fino al 31 agosto 1693».

⁴³ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 30, n. int. 46, s.n. di f., 6 giu. 1694, conto del sarto Giacomo Taramella.

⁴⁴ Per i libretti della *Giuditta*, SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 664-665 e 693-694 (del 1695). Per l'esecuzione dell'oratorio in Cancelleria, GLORIA STAFFIERI, *Colligite fragmenta*, p. 115.

⁴⁵ Rispettivamente I-Rvat, Comp. Ott., vol. 30, n. 33 «Per l'oratorio delli 16 maggio 1694» pagamento dell'orchestra; I-Rvat, Comp. Ott., vol. 30, n. 165 «Conto di Tranquillo Volterra ebreo del 10 giugno 1693 al 21 ottobre 1694». Il 9 ago «arazzi pezzi n. ventidue servirono per il Teatro fatto nel Giardino della Cancelleria per l'oratorio della vigilia di S. Lorenzo 6.60».

⁴⁶ SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 678-679.

⁴⁷ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 30, n. 15 «Per Sant'Eustachio fatto quattro volte in Collegio Nazareno». Non è sopravvissuto il libretto di quelle rappresentazioni.

na, Montalcino e un Antoniuccio. Probabilmente Pasqualino interpretava il personaggio principale; Antoniuccio (presumibilmente un fanciullo o un giovane castrato) incarnava il giovane Agapito. Dunque Bolsena e Montalcino avrebbero interpretato Teopiste e Trajano.

I costumi erano ancora del sarto Giacomo Taramella, come sappiamo da un documento del 5 gennaio 1694, che enumera vari indumenti serviti per le recite del *Sant'Eustachio*.⁴⁸

I copricapo, confezionati tutti in una sola notte, erano di cartone e fil di ferro e «ricchi assai di penne». I due cimieri erano ricoperti di «taffetano» bianco, foderati di «quadretto» bianco e guarniti con lustrini color cedro; era ornati di «47 pennacchini doppi d'Ungiola bianca di Francia soprafini tutti ricciuti»; si ci tava inoltre un berrettone a «foggia di fontana».

Il petto di Pasqualino era coperto di «taffetano di Roma doppio». Un «taffetano color carne» si utilizzò per coprire il petto di un altro musico; molto probabilmente, quella stoffa veniva utilizzata per dare l'illusione della pelle.

Pasqualino portava un manto legato da un cappio di fettuccia di lustrino ratinè color fuoco che si poteva fermare sul petto. I personaggi maschili avevano cravatte «alla moda» fermate da cappi doppi di lustrino color cedro, sostenute dal cartone; i cantanti portavano calzette di seta bianca di Napoli e stivaletti legati da un cordoncino di seta color perla. Per tre rappresentazioni di febbraio 1694 (nei giorni 13, 20, 23) furono usati varie paia di guanti,⁴⁹ probabilmente anche per i danzatori; in precedenti rappresentazioni del *Sant'Eustachio* erano stati introdotti balli di paggi, mori, di un cavaliere e di una dama.

A gennaio 1695 fu compensato Sciappè per «due cannelloni di capelli posti alla testiera di Gio. B.a Vergelli Musico», per una rappresentazione non precisata. Per Vergelli fu fatta anche «una scuffia» e «un paro di guanti». ⁵⁰ Troviamo, dunque, ancora la cuffia 'à la Fontange', di moda negli stessi anni.⁵¹

Le notizie in assoluto più rare e interessanti riguardano i costumi dei «pupazzi» del teatrino che il cardinale volle creare nel suo palazzo: un costoso gioiello in miniatura che comprendeva curatissimi scenari e macchine, burattini di grandezza quasi naturale, vestiti con cura meticolosa.⁵² Le prime sperimentazioni sul teatro meccanico si individuano in un presepe animato, allestito nel

⁴⁸ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 30, n. 193, 5 gennaio 1694.

⁴⁹ LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, p. 704.; I-Rvat, Comp. Ott., vol. 29.

⁵⁰ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 33, s.n., «Lista di spese e pagamenti fatti da me D. Angelo Carra Mro di Casa dell'Emo Otthoboni nel mese di Gennaro 1695 [...] A [19 gen] b. 90 m.a pagati a Monsù Gaspero Sciappè per suo rimborso d'altri i spesi per due cannelloni di capelli posti alla testiera di Gio. B.a Vergelli Musico _90» A feb. dello stesso 1695 «Lista di spese e pagamenti [...] febbraio 1695[...] a dì 12 febraro s. uno b. 35 pagati a Monsù Gaspero Sciappè per altri ti spesi dal med.o per capelli cannellati, una scuffia per Battistino Vorgelli un paro di guanti, et arrotolatura de rasoì 2:35 [...]».

⁵¹ HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, cit., p. 65, n. 388.

⁵² LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 681, 683, 724. Per alcune opere rappresentate il quel teatro cfr. TERESA CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto*, cit., e ID., *La vicenda di Adonta*, pp. 218-262. Per testimonianze sul teatro di burattini di un cardinale non precisato da identificarsi, sembra, con Ottoboni, cfr. JEAN BAPTISTE DU BOS, *Réflexions critiques sur la poesie et la peinture*, 2 voll., Paris, Pierre-Jean Mariette, 1746, vol. III, p. 249.

Natale 1689, in cui si muovevano delle «figure» fissate a cavalletti.⁵³ Nel 1691 il cardinale fece creare un manichino di legno simile ad un modello da pittore, «una figura da muovere grande del naturale tutta inchiodata con tredici snodature». ⁵⁴ Nell'aprile del 1694 si cita nei conti, dopo alcuni lavori in Cancelleria, il «teatro Novo dei Burattini». ⁵⁵ In una non identificata «commedia» data ad ottobre dello stesso anno, probabilmente ad Albano, furono utilizzati «Fettuccina stretta color di muschio e cordoncini con puntali per le figurine del teatro», due zainetti e quattro canestrini piccoli. A Roma, Ottoboni diede ancora una non precisata commedia in musica de Popazzi il 14 gennaio 1695.⁵⁶

In un conto del già citato sarto «al Corso» Antonio Ugolini si nominano i personaggi del dramma per musica *La Santa Rosalia* su testo di Ottoboni,⁵⁷ allestita nel teatrino di pupazzi in Cancelleria; secondo il documento,⁵⁸ molto detta-

⁵³ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 13, n. 208 Lavori fatti per un presepio animato che comprendeva un palco. «Per haver fatto li due Cavalletti che servano per fare caminare le figure fatte due cassette rustiche [...] per fare caminare le figure incatenate ali cavaletti con 4 Cattene per ciascheduno [...] Canali delle scene [...] Girelli di legno per tirare li Prosceni» Per facchini «che ano portato le scene e tutte le figure» 21 marzo 1690.

⁵⁴ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 22, n. 325, f. 397, s.d. ma dopo, 17 lug 1691. «Per haver fatta una figura da muovere grande del naturale tutta inchiodata con tredici snodature [f. 397v] Fatta pulita isolata che serve per muovere come fosse un modello di Pittore senza la testa spese e fattura di detta questo e sino a tutto Dicembre 1691 s. 32 [a sn. 22]» a f. 398: «Giovanni Battista Vannelli intagliatore». In altro conto, a f. 403v: «Gio. Battista Vannelli Intagliatore alla Chiavica del Bufalo».

⁵⁵ LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., pp. 683 e 704.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 683, 705, 706.

⁵⁷ *La Santa Rosalia* ebbe tre edizioni, cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., 20976 (Komarek, 1695), 6827 (*La costanza nell'Amor Divino ovvero La Santa Rosalia*, de Rossi, 1695 ma «per l'anno 1696»), 1000 (*L'amante del cielo*, Giuseppe Vannacci, 1699, rappresentato al Collegio Nazareno), cfr. anche SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 696-697, 698, 740-741.

⁵⁸ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 32, n. 63. «Conto dell'Em.mo Sig.r Cardinale Ottoboni per la fattura ed haver vestito li pupazi per la comedia à dì 20 luglio 1695

Prima per fattura del Abito alla spagnola vesta larga di stofetta bianca guarnita tutta piena di merletto d'oro con doi merletti bianchi di qua e di là ed in mezzo una strisia di gioie e perle vesta tutta piena busto e maniche simile e manica grande incarnata con gonfi s. 4

E più per fattura del Abito di lustrino nero alla Spagnola cioè feraiolo guarnito tutto di merleto e pedino d'argento foderato di cameta d'argento calzoni casacha a tutta moda alla spagnola con manicha grande incarnata guarnita di merletto e perle con manica sotto s. 4

E più per fattura dell'Abito alla Schiava cioè vesta di stofeta bianca aperta davanti guarnita di merleto d'oro davanti da piedi cianberlui [?] Color di foco guarnito di pedino e ornamento di gioie e perle tutto pieno con pagra [?] e fiocchi e calzone di velo rigato foderato di volo lisio e mezo girebino guarnito s. 4

E più per fattura dell'abito alla francese di lastra Cremesina cioè giusta coro largo alla moda guarnito di Asole e bottoni e guarnito tutto di pedino d'argento con manicha alla moda calzoni alla langravi con tromba di raso guarnito di Asole e Galavi tracola di lastra bianca guarnita di pedino d'oro gioie e perle cinta di galone s. 4.50

E più per fattura del Abito della Zitella di lastra paonaza cioè manto e sotano et il sotano fato con la falpalà sotto e sopra et ornamento di gioie tanto alla cintura come allo scolo e davanti da alto e baso sotano simile ornamento e bustino di sotto tutto inosato coperto di stofetta bianca guarnito davanti con merleto e alaciatura il manto foderato di lunetta bianca s. 4.50 [tot. parziale] s. 21: 00 [a sn. 10]

[f.v] E più per fattura di N° 4 abiti di Camone incarnato e bianco guarnita la vesta con tre fettucie large d'argento con merletto d'oro sopra e sotto et una serpetta in mezo di D.ti merletti tut-

gliato, l'opera sarebbe stata rappresentata il 20 luglio 1695⁵⁹ (Appendice, Tabella V). Tale documento rivela dunque l'esatta data della rappresentazione dell'opera; al momento solo l'anno della rappresentazione era noto dal libretto a stampa.⁶⁰ Non conosciamo, per questa prima versione dell'opera, l'autore (o gli autori) della musica.⁶¹ L'opera fu ridata a gennaio del 1696 in Cancelleria con il titolo *La costanza nell'Amor Divino* con musiche di Severo De Luca per il primo atto, di Flavio Lanciani per il secondo e di Francesco Gasparini per il terzo; successivamente si riallestì nel 1699 al Collegio Nazareno con musiche di Francesco Gasparini come *L'amante del cielo*, questa volta con personaggi in carne e ossa.⁶²

I personaggi dell'opera erano sei: tre maschili (ovvero Ruggiero re di Sicilia, Balduino Capitano del re e il Demonio sotto le spoglie di Riccardo) e tre femminili (Santa Rosalia, Elisena sorella del re di Tunisi e schiava del re Balduino, Fausta nutrice di Santa Rosalia). Nel conto manca il costume di un personaggio, ovvero il Demonio sotto le vesti di Riccardo, confidente del re Ruggiero.

Il costume di Santa Rosalia è definito nel documento «della zitella»: come è noto, la santa volle vivere in castità. Aveva il «manto» (la sopravveste) di «lastra paonazza» (stoffa tessuta con oro filato, dunque molto ricca e costosa) foderato di «lunetta» bianca. Anche il «sottanino» era di «lastra paonazza» con «falpalà sopra e sotto», ornato di gioie sul davanti dall'alto in basso; la cintura e lo scollo erano pure arricchiti dalle gioie. Il bustino di sotto, «tutto inosato», era coperto di stoffetta bianca e guarnito davanti con merletto e allacciatura. Il costume ri-

to tempestato di Gioie e da capo la vesta con busto e maniche simile e manica grande torchino e gonfia s. 14 [a sn. 6]

E più per labito della fama cioè vesta di raso foderato guarnito di merletto alto e basso girello dopio et busto fato a uso di manto con girello di contra taglio con gioie con manica a camoci [?] e manica longa 3 [a sn. 2:50]

E più per fatura di N° 6 marinari cioè calzone largo foderato fatto di Camone turchino e bianco guarnito di merleto d'oro carasena aperta al fianco di nobiltà cremesina guarnita d'argento con gioie e perle allo scolo e cinta bianca con merleto d'oro s. 10 [a sn. s. 4:80]

E più per fatura di N° 6 Abiti da statue cioè tre da omo e tre da donna come aparono s. 13 [a sn. s. 4:80]

E più per fatura del Abito della Fama di Barbantina s. 1:50 [a sn. s. 1:20]

Per mezza libra d'oso per tutti li busti s. 0:50

Una libra di filo di Viterbo s.0:45

Meza libra candelette s. 0:15

Oncie 2 setta di più colori s. 0.60

[tot.] s. 64.20 [a sn.] s. 30

[f.v] Se li puol fare il mandato per s. trenta per saldo del sud.tto conto Pietro M. Pescatori

P.P.

Antonio Ugolini sarto al Corso»

⁵⁹ La data della rappresentazione riportata nel documento in questione è congruente con un mandato di pagamento del 25 giugno 1695 per un conto di stampatura di libretti dell'opera già presentato il 15 giugno dello stesso anno, LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 718. Documento in I-Rvat, Comp. Ott., vol. 108, n. 64.

⁶⁰ [PIETRO OTTOBONI], *La Santa Rosalia*, cit.

⁶¹ In un conto di copiatura del 25 novembre 1695 si diceva che l'opera era stata rielaborata nel testo e nella musica. Cfr. LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 710: «A dì 25 Nov.re 1695 S. Rosalia tutta composta di novo Parole e Musica», documento in I-Rvat, Comp. Ott., vol. 31, n. 62.

⁶² *La costanza nell'Amor Divino*, cit., 1695 ma «per l'anno 1696»; *L'amante del cielo*, cit.

specchiava la moda in voga all'epoca: si veda la corrispondenza di diversi dettagli citati con quelli presenti nel figurino di esempio in Appendice, Tabella V.⁶³

Ruggiero re di Sicilia portava un abito di «lustrino» nero «alla Spagnola»: all'epoca, l'Italia era influenzata dalla moda spagnola degli abiti maschili neri.⁶⁴ Il «ferraiolo» (mantello) era guarnito tutto di merletto e «pedino» d'argento e foderato di «cameta» d'argento. Calzoni e casacca erano «a tutta moda alla spagnola con manicha grande incarnata guarnita di merletto e perle con manica sotto». Elisena indossava un «Abito alla Schiava» cioè una «vesta di stofeta bianca aperta davanti guarnita di merletto d'oro davanti» con altre guarnizioni color fuoco, «tutto pieno» di ornamenti, di gioie, perle e fiocchi. Sotto portava calzoni di velo rigato guarnito e foderato. Dalle vicende dell'opera sappiamo che Elisena aveva anche un travestimento maschile che non è però citato nel conto del sarto Ugolini; è possibile che i calzoni fossero utilizzati per il travestimento.

Fausta, la nutrice di Santa Rosalia, indossava un «Abito alla spagnola» con «vesta larga di stofetta bianca guarnita tutta piena di merletto d'oro con doi merletti bianchi di qua e di là ed in mezzo una strisia di gioie e perle»; vesta, busto e maniche erano tutte piene di merletto e gioie; le maniche erano grandi, incarnate «con gonfi». Un esempio di «vesta larga» con verdugale si trova in *Las meninas* (1656) di Diego Velázquez, indossato dall'infanta Margarita; la moda del verdugale ovale, appiattito davanti e dietro, rimase in voga in Spagna fino a tutto il secolo XVII.⁶⁵

Il personaggio di Balduino, capitano del re, portava un abito alla francese di «lastra Cremisina», ovvero un giustacuore «largo alla moda» con asole e bottoni, «guarnito tutto di pedino d'argento con manicha alla moda». I calzoni «alla langravi», ovvero larghi e corti, avevano una «tromba di raso», ovvero una balza cucita sotto ed erano anch'essi guarniti di «Asole e Galani». Balduino portava una tracolla di «lastra bianca guarnita di pedino d'oro gioie e perle» e la «cinta di galone».⁶⁶

Nel documento si cita la Fama, personaggio muto che fa una comparsa nel secondo atto dell'opera,⁶⁷ che aveva una «vesta di raso foderato guarnito di merletto alto e basso girello doppio»; il busto era fatto «a uso di manto con girello di contra taglio» guarnito con gioie e con manica «a camoci» e manica lunga. Il sarto cucì anche le ali della Fama; ma nella versione successiva dell'opera, a gennaio del 1696, quelle ali furono sostituite da un altro paio di cartapesta e fu messa in mano a quel personaggio una «trombetina» di legno.⁶⁸

⁶³ HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, cit., p. 64, n. 386

⁶⁴ Appendice, Tabella V, ritratto di Carlo II di Spagna, (1661- 1700) di Juan Carreño de Miranda.

⁶⁵ HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, cit., p. 62, nn. 370-371.

⁶⁶ Si veda Appendice, Tabella V, figura 1, per un esempio di giustacuore guarnito da asole e bottoni; figura 2 per un esempio di calzoni alla «ringravio» guarniti di galants (nastri di raso) e balza cucita all'orlo, HENNY HARALD HANSEN, *Storia del costume*, cit., risp. 64 n. 384 e p. 63 n. 376.

⁶⁷ Cfr. libretto, [PIETRO OTTOBONI], *La costanza nell'Amor Divino*, cit., p. 28, scena II.

⁶⁸ Il 20 febbraio 1696 fu pagato un cartapestaro «per havere fatto doi ale per la fama». Per la tromba, cfr. conto del 17 ottobre 1695, *Ivi*, p. 722.

I pupazzi danzatori erano marinai e statue. I sei marinai portavano la «carsena» aperta al fianco di «nobiltà»⁶⁹ «cremesina guarnita d'argento con gioie e perle allo scolo e cinta bianca con merleto d'oro». Indossavano calzoni larghi di «Camone turchino e bianco» guarniti di merletto d'oro e foderati. Probabilmente per la ripresa dell'opera, a gennaio 1696, furono approntati «sei Peruchini» fatti da Sciappè.⁷⁰

Nell'opera danzavano anche sei statue, tre maschili e tre femminili. Forse per loro furono confezionati «4 abiti di Camone incarnato e bianco» con «la vesta» guarnita con «tre fetucce larghe d'argento con merletto d'oro sopra e sotto» «et una serpetta in mezo di D.ti merletti tutto tempestato di Gioie e da capo la vesta con busto e maniche simile e manica grande torchino e gonfia». Nel conto erano compresi anche osso per i busti, filo di Viterbo, seta di diversi colori e «candelette». Probabilmente, il fornitore di «pietre preziose» per i costumi de *La Santa Rosalia* fu il «coronaro» Giuseppe Grondolier, che risulta in un successivo conto di marzo 1697 come fornitore «di gioie false» per il teatrino ottoboniano.⁷¹ Grondolier ritirava la sua merce da Venezia, come testimoniano altri documenti afferenti al teatro Colonna di Roma e forniva il sarto Antonio Ugolini per i costumi di rappresentazioni allestite in quel teatro.⁷² Dopo la prima rappresentazione de *La Santa Rosalia* (data, come già detto, il 20 luglio 1695), ad agosto dello stesso anno si costruirono dei meccanismi di legno per «inarborare le figurine».⁷³ Tra ottobre e novembre furono dati diversi compensi «alli burattini» (burattinai?), probabilmente per recite effettuate ad Albano, vicino Roma, dove il cardinale aveva possedimenti e si recava di consueto in autunno.⁷⁴

Dalle cronache romane sappiamo che, qualche giorno dopo il Natale del 1695, in Cancelleria si diede una non precisata «commedia spirituale con pupazzi», oggi identificata ne *La clemenza di Salomone*, su libretto di Frigimelica Roberti e musica di Carlo Francesco Pollarolo, che fu «diretta» dall'architetto e

⁶⁹ A metà XVIII secolo, a Siena si fabbricava la stoffa «nobiltà» detta anche «lustrino», operata e in uso in Francia, GIULIO PRUNAI, *Arti e mestieri, negozianti, fabbricanti e botteghe in Siena all'epoca della "grande inchiesta" leopoldina degli anni 1766-1768 (1a parte)*, «Buletino senese di Storia patria», XCII, 1985, p. 270.

⁷⁰ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 37, f. ins. «Lista di lavori fatti per serv.o del Teatrino dell'Em.mo Sig.re Cardinale Ottoboni e prima. Per sei Peruchini à un testone l'uno per i Marinari 1:80 [1:40] E più per altri cappelli che hanno servito per casi nascenti, et altro -: 60 [...] Io sottoscr.o ho ricevuto dal Sig.r Angelo Carrara M.ro di Casa [...] scudi uno b. 80 m.a per saldo delle [...] 1° gen.ro 1697 Io Giovanni Siappe».

⁷¹ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 37 «Lista di spese e pagamenti fatti da me Don Angelo Carrara, Mro di Casa dell'E.mo Otthoboni nel mese di Marzo 1697 [...] e a 30 d.o s. ventisei moneta pagati a Giuseppe Grondolier à conto di gioie false date per servizio del Teatrino -26».

⁷² ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe*, cit., p. 151 (carnevale 1683, Teatro Colonna, *Il Pompeo* di Alessandro Scarlatti), e pp. 323, 379.

⁷³ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 37, s.n. int., f.[8], «Delli lavori fatti per servizio del teatrino e cominciando alli 8 febraro del 1695 [...]», «A di 8 agosto d.o per haver fatto in n.o 22 tavolette quadre grosse un honcia e mezza e larga honcie 5 sbuscate e si sono fatti n.o 22 legni torniti e si sono messi assieme con le dette tavole che servono per inarborare le figurine 2.20 [a sn. 1.50]» conto di Gio. Batista Bonj tornitore, f. [9v].

⁷⁴ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 31, n. 87, ott. e nov. 1695 «alli burattini» presenti in molti conti, forse di Albano.

scenografo Filippo Juvarra; il pittore delle scene era Domenico Paradisi.⁷⁵ Le parrucche vennero fornite da «Monsù» Gaspero Sciappè.⁷⁶ Alcuni pupazzi 'suonavano' strumenti a corde, come risulta dalla relativa nota di spese, in cui si cita l'acquisto di vere corde di chitarra.⁷⁷

Un conto del 20 febbraio 1696 registra spese per la fattura di quattro tritoni grandi, mezzo uomo e mezzo pesce, aste dorate con punte d'argento, mascherine bianche per le figurine di tela e cera, dardi con punte di ferro, centauri bianchi di cartapesta.⁷⁸ È possibile che quei personaggi fossero serviti per il prologo de *La clemenza di Salomone*, dove agivano Venere, creature marine e altre figure mitologiche in una profusione di macchine ed effetti scenici.⁷⁹

Le notizie sui costumi delle opere ottoboniane si diradano sempre di più: purtroppo ci mancano notizie sui costumi de *L'amor eroico frà pastori*, rappresentato nel teatrino durante il carnevale del 1696 su testo di Ottoboni, con musiche di Carlo Cesarini, Giovanni Lulier e Giovanni Bononcini.⁸⁰ Come già accennato, a marzo del 1697 si acquistarono gioie false da Giuseppe Grondolier, non sappiamo per quale rappresentazione.⁸¹ Nel carnevale di quell'anno (in particolare tra il 20 gennaio e l'11 febbraio) si rappresentarono alcune commedie di maschere nel teatro del pittore Francesco Trevisani, all'interno del palazzo di Ottoboni, con parrucche di Sciappè e diversi abiti noleggiati da Giovanni Comis, «mascheraro» alla Pace, tra cui uno da Cola, una cimarra da dottore, quattro barbe, un cappello, un cappotto guarnito di pelle bianca alla marinara, un «tamburlucho rosso [...] di Panno guarnito d'Arg.to», «due veste da pellegrino [...], e doi collari grandi».⁸² Le parrucche erano ancora fornite da Sciappè; lo

⁷⁵ LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 681. Per l'identificazione dell'opera, cfr. TERESA CHIRICO, *La vicenda di Adonìa*, cit.

⁷⁶ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 31, Rolli familiari nn. int. 14, 15, 17, 22, 23, 30, 39, 43, 45, 50, 51 da gennaio a dicembre 1695.

⁷⁷ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 33, 23 dicembre 1695, «Per cinque ga[ve]tte di corda di chitarra per le figure della comedia consegn. Al Sig.r Domenico Arigoni»

⁷⁸ LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 724.

⁷⁹ TERESA CHIRICO, *La vicenda di Adonìa*, cit., pp. 230-231. Da notare però anche la presenza della Fama, personaggio già citato per *La Santa Rosalia*.

⁸⁰ Per il ritrovamento dell'intero libretto manoscritto di quest'opera TERESA CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto*, cit., pp. 119-128.

⁸¹ Vedi nota 72.

⁸² I-Rvat, Comp. Ott., vol. 39, «Conto dell'Em.o [...] Otthoboni de abiti dati per le Commedie fatte dall'Sig.ri Trivisani in Cancelleria presi da Gio. Batt.a Cavalletti d'ordine datomi dall'Guardaroba di Sua Em.za

Un Abbito da Cola dato alli 20 Gen.ro 1698 et tenuto per tutto l'11 feb.ro detto che fanno gior.te ventidue da cordo à b 19 il giorno s. 3.30

A di 24 gen.ro una cimarra da dottore quattro Barbe un Chapello tenuto gior.te quattro -60

A di 28 d.o dato [?] un chapotto guarnito di pelle Biancha alla marinara servito sette giorni à di 19 il giorno -11.5 [?]

A di P.o feb.ro dato un tamburlucho rosso tenuto otto giorno di Panno guarnito d'Arg.to a di 19 il giorno - 90 [o 80?]

E più la cimarra da dottore per otto giorni

E più due veste da pelegrino una saia e l'altra di Panno, e dui collari grandi tenuti per dui giorni b. cinq.ta -50 [...]

f.v: «Io infrascritto fede come Giovanni Comis mascheraro alla Pace ho ricevuto [...] scudi sette m.a [...] 9 marzo 1698 [...]

stesso procurò una spada per una commedia allestita nel palazzo ad Albano, che fu perduta dai «recitanti».⁸³

Successivamente, troviamo solo qualche generico accenno al trasporto di abiti dal palazzo della Cancelleria ad altre sedi. Nel carnevale del 1699 (come già accennato), Ottoboni fece nuovamente rappresentare *La Santa Rosalia* con veri «musicisti» al Collegio Nazareno. Gli abiti della rappresentazione furono trasportati nel corso di quattro viaggi dalla Cancelleria al Collegio.⁸⁴ Sempre nel 1699 troviamo diversi movimenti di costumi teatrali tra la Cancelleria e altri palazzi di nobili romani. A carnevale, vestiti di «signori musicisti» furono portati da Monte Cavallo, residenza dei Barberini, a palazzo Ottoboni,⁸⁵ il 26 marzo, abiti di scena non precisati furono portati a casa del cardinale Panfilii;⁸⁶ a novembre si trasportarono alcune casse di vestiti «da commedia» a «Capranica».⁸⁷ Questi movimenti testimoniano la circolazione degli stessi allestimenti presso diverse case nobili romane; sembrerebbe anche che quegli spettacoli fossero sostenuti da un'economia 'coproduttiva'.

All'alba del 1700, è significativo il diradarsi delle notizie sui costumi teatrali in ambito ottoboniano, sintomo di una sempre più ristretta disponibilità finanziaria del cardinale. Ottoboni, all'epoca aveva già contratto debiti veramente sostanziosi; addirittura, alla sua morte, nel 1740, il teatro all'interno del suo palazzo fu fatto a pezzi e venduto.⁸⁸

In conclusione, mi sembra che tutte le notizie che ho qui citato e 'cucito' insieme come un vestito di Arlecchino portino ad una naturale riflessione: l'evidente sfarzo dei costumi del teatro ottoboniano avrebbe dovuto 'rispecchiare' lo sfarzo stesso della famiglia Ottoboni che – come molte famiglie nobili dell'epoca – perseguiva il più possibile la propria visibilità agli occhi della *crème* sociale romana. E quegli abiti costituivano solo una delle tante meravigliose sfaccettature del teatro musicale ottoboniano, insieme alle macchine teatrali, alle scenografie, ai cantanti virtuosi, ai famosi letterati e compositori: nel complesso, un giocattolo costoso, brillante e splendido.

⁸³ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 39, «Lista di spese fatte [...] nel mese di marzo 1698 da me Pietro Pescatore [...] A dì 8 d.o E per sette b. 65 m.a a Gio. Comis per nolo di diversi vestiti di maschere date nel Carnevale pross. P.to per le commedie fatte dal Trevisani come per conto e ricevuta [...] e d. sette moneta dati a Gasparo Sciape che disse per altrettanti pagati al Capitan Lupelli per prezzo d'una spada, che prestò alli recitanti della commedia, che fece S.E. in Albano, e da essi perduta 7».

⁸⁴ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 16, s.n. int., «Lista dè facchini di lavori fatti per la Guardaroba e altro cominciando li 3 febb.o per tutto li 7 marzo 1699

A dì 3 [feb.] per haver fatto quattro viaggi da Palazzo, e portati al Collegio Nazareno l'habiti s._20».

⁸⁵ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 16, s.n. int., «Lista dè facchini di lavori fatti per la Guardaroba e altro cominciando li 3 febb.o per tutto li 7 marzo 1699 [...] A dì 26 d.tto [feb.] per haver fatto un viaggio delli Vestiti delli Sig.ri Musicisti da monte cavallo alla Cancelleria s._10».

⁸⁶ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 16, s.n. int.: «Conto dè lavori fatti da facchini per lapartamento [sic] et altro come qui sta scritto A dì 26 marzo 1699 [...] e più dui viaggi de Abiti da recitare portati in Guardaroba dell'Em.mo Panfilii s._15».

⁸⁷ I-Rvat, Comp. Ott., vol. 16, s.n. int.: «Lista delli lavori [...] A dì 17 d.o per havere portate le casse de vestiti da commedia a Capranica s._20 [...]» ricevuta del 30 nov. 1699.

⁸⁸ LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., pp. 686-687.