

Michela Berti

IL COSTUME COME COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO. IL CASO DELLE FESTE FRANCESI A ROMA NEL SETTECENTO

Si è sempre asserito che il confine tra 'finzione' e 'realtà' nella Roma «gran teatro del mondo» fosse molto labile. La netta divisione tra 'finzione' sul palcoscenico e 'realtà' al di fuori di esso appare forzata per leggere una società e un contesto culturale in cui ogni occasione pubblica era espediente per dare vita a delle 'messe in scena'; cerimonie, processioni, feste sacre e profane: tutto veniva percepito ed 'eseguito' come rappresentazione teatrale. Ma in che modo lo studio degli abiti può aiutarci nell'indagare questa zona grigia esistente tra ciò che accade su un palcoscenico e ciò che accade al di qua del sipario? È possibile gettare maggiore luce sul fenomeno attraverso lo studio e la classificazione degli abiti indossati sulla scena e al di fuori?

Molto è stato scritto sulla duplice funzione dell'abito e dell'abbigliamento in ogni tipo di società: da un lato l'esigenza di proteggersi, coprirsi, ripararsi; dall'altra la volontà di mostrarsi, apparire, ostentare simboli, affermare sé stessi.¹ Il presente saggio intende focalizzarsi sull'utilizzo dell'abito come simbolo, con approccio che sarà di tipo semiotico, rivolgendo l'attenzione al 'segno' che l'abito porta con sé, seguendo la distinzione tra cose che 'servono a' e cose che 'dicono che'.

La scelta di focalizzare l'indagine sulle feste francofile organizzate a Roma nel corso del XVIII secolo è data dalla natura espressamente duplice del fenomeno festivo e trova il suo fondamento in un caposaldo della letteratura relativa agli abiti, la *Storia del costume in Italia* di Rosita Levi Pisetzky:² l'oggetto 'festa' viene infatti trattato dalla studiosa in un capitolo specifico della sua opera, definendolo così come un ambito ristretto in cui trova giustificazione uno sguardo indagatore focalizzato esclusivamente in esso; la 'festa' è solamente uno degli 'spazi' in cui si esprime l'abbigliamento.

Se Rosita Levi Pisetzky decide di aprire il volume dedicato al Settecento della sua esaustiva sopracitata opera con la citazione «Il Settecento è stato francese in Italia come il Cinquecento era stato italiano in Francia»,³ riferendosi con questo anche all'affermarsi della moda francese nella Penisola, capiamo che le feste francofile organizzate a Roma nel XVIII secolo furono, per la scelta dell'abito, un banco di prova per ogni partecipante e in questo senso lo studio del 'segno' abito può rivelarsi più paradigmatico che in altre occasioni.

¹ MARIA CALABRESE, *Psicologia della moda. L'abbigliamento come linguaggio*, Milano, ed. Igos, 1990. PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2006.

² ROSITA LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, 4 voll., Milano, Istituto editoriale italiano, 1964-1969. Fondazione Giovanni Treccani Degli Alfieri.

³ ROSITA LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, cit., vol. IV p. 9.

Come esempi di feste verranno proposti alcuni tra gli eventi più significativi organizzati nell'ambiente francofilo di Roma, di cui ci è pervenuto ampio materiale relazionale, descrittivo e iconografico: le feste in occasione della nascita delle *Mesdames de France* nel 1727⁴ e del Delfino nel 1729;⁵ quelle per il matrimonio dello stesso nel 1745⁶ e nel 1747;⁷ la consegna del Cordon Bleu, simbolo dell'Ordine dello Spirito Santo, a un principe romano da parte dell'ambasciatore Saint-Aignan nel 1737;⁸ in fine, le feste per la nascita del Duca di Borgogna nel 1751.⁹ Il modello festivo che si attuava in queste occasioni era quello in uso a Roma; non vi si trovano caratteri francesizzanti. Tutti gli eventi iniziavano con un *Te Deum* di ringraziamento presso la Chiesa di S. Luigi dei Francesi. Gli ambasciatori, che in tutte queste occasioni erano i promotori del festeggiamento, si recavano nella Chiesa francese con un sontuoso corteggio, così come gli altri nobili. Dopo la parte sacra di ringraziamento al Signore per i lieti eventi, la festa proseguiva nel Palazzo degli ambasciatori con lauti pasti, serate di ballo, che a volte potevano essere mascherate, e spesso con delle cantate celebrative in musica.¹⁰

A questi eventi verrà inoltre aggiunta la *mascarade* organizzata dagli allievi dell'Accademia di Francia nel Carnevale 1748.

METODOLOGIA

Per affrontare un simile studio è subito emersa la necessità di dotarsi di un apparato teorico in grado di fornire una cornice certa in cui operare. Si è proceduto quindi con la definizione delle varie tipologie di persone intervenienti alle feste, seguita da una classificazione degli abiti da essi indossati e dall'individuazione della motivazione per la scelta di un determinato abito. Questo ha consentito, come si vedrà, di teorizzare uno schema grazie al quale risultasse agevole indagare il labile confine tra 'persona' e 'personaggio' grazie alle descrizioni degli abiti indossati.

La prima distinzione proposta è relativa agli intervenienti alle feste, che appartengono a molte categorie sociali differenti: il nobile organizzatore e i nobili che vi prendono parte; l'alto clero, anch'esso nella sua funzione sociale e non religiosa di alta società; servitori; musicisti; cantanti; guardie; lacchè. Ognuno rappresenta un mondo di cui l'abito manifesta i codici convenzionali.

⁴ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens* / publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par Anatole Montaiglon, sous le patronage de la direction des beaux-arts, vol. 1 (1887) - vol. 18 (1912), Charavay Frères, Parigi, 1887-1912, VII (1724-1728), 1897, p. 370, n. 3100.

⁵ *Correspondance des directeurs de l'Académie*, cit., vol. VIII (1729-1733), 1898, pp. 52 e sgg.

⁶ *Correspondance des directeurs de l'Académie*, cit., vol. X (1742-1753), 1900, p. 82.

⁷ *Ivi*, p. 136.

⁸ *Gazette*, (1631-1761), Parigi: Bureau d'adresse, N° 41, 12 Octobre 1737, p. 486.

⁹ *Correspondance des directeurs de l'Académie*, cit., vol. X (1742-1753), 1900, pp. 305 e sgg.

¹⁰ Cfr. MICHELA BERTI, *La vetrina del Re: il Duca di Saint-Aignan, Ambasciatore francese a Roma, tra musicofilia e politica del prestigio (1731-1741)*, in *Studi sulla musica dell'età barocca*, «Miscellanea Ruspoli» II, 2012, pp. 233-290: 236 e sgg.

Un'altra distinzione, strettamente connessa alla distinzione tra le varie classi sociali, è quella tra abito 'scelto' e abito 'imposto'. Notiamo infatti che, tra tutte le categorie sopra citate, sono la minor parte quelle che hanno la facoltà di scegliere un abito da indossare, mentre per la maggior parte di loro l'uso dell'abito è imposto dalle consuetudini e dal loro ruolo sociale, a ulteriore e palese conferma dell'abito come oggetto che 'dice' e non di oggetto che 'serve'. Una precisazione è necessaria parlando della categoria dell'abito 'scelto': la libertà di scelta relativa all'abbigliamento è infatti certamente dettata da condizionamenti sociali. Prendiamo in considerazione, per esempio, l'ambito cronologico; anche le categorie che hanno facoltà di scelta rispetto all'abito opereranno per abbigliamento 'alla moda': non si vedrà una nobildonna del Settecento vestita con abiti Quattro o Cinquecenteschi. Prendendo in considerazione invece il fattore geografico, una nobildonna del Settecento a Roma sarà probabilmente vestita diversamente rispetto a una nobildonna di un altro contesto culturale. Considerate le finalità di questo studio si rivelerebbe tuttavia fuorviante inserire questo ulteriore filtro avendo delimitato lo studio a un contesto culturale cronologicamente e geograficamente ben definito come quello delle feste francesi a Roma nel Settecento.

Nella categoria degli abiti imposti rientrano, evidentemente, quelli delle guardie, del clero, dei servitori, ma anche, e sempre nell'ambito cronologico considerato, quelle dei cantanti e degli strumentisti.

Già nell'esclusione aprioristica della funzione protettiva dell'abito si rischia d'altronde di escludere percorsi speculativi interessanti. Infatti, nell'abito inteso come simbolo non viene meno la funzione protettrice e riparatrice; allo stesso modo, per quanto riguarda l'abito inteso come protezione, se l'obiettivo principale è quello di proteggersi dagli eventi esterni, ciò può essere attuato anche per mezzo di abiti che sono portatori di simbolo, come i costumi carnevaleschi o teatrali.

Lo spartiacque è dunque da ricercarsi nella motivazione della scelta dell'abbigliamento, riprendendo la classificazione iniziale della duplice funzione dell'abito: da una parte l'esigenza – di coprirsi e proteggersi – dall'altra la 'volontà' – di apparire o mostrare simboli. La 'volontà' può essere 'propria', nel caso di abito scelto, o 'altrui', nel caso di abito imposto.

Un ulteriore distinguo ci permette di inoltrarci nella 'zona grigia' tra realtà e finzione, ovvero la differenza tra 'abbigliamento' e 'costume'. Si indicheranno con la parola 'costume' quel tipo di abiti che, per loro natura, dovrebbero svolgere la funzione di nascondere la vera identità della persona o che le consentano di assumere un'altra identità, cioè i costumi di scena teatrali e le maschere carnevalesche; con la parola 'abbigliamento' tutti gli altri tipi di abito, comprese divise, uniformi o abiti ecclesiastici, che hanno una funzione sociale.

Tuttavia il costume carnevalesco può veicolare anche un altro tipo di messaggio, cioè 'rivelare' una vera identità abitualmente negata dai condizionamenti sociali. Possiamo fare l'esempio della parata carnevalesca del 1669 che vide Maria Mancini Colonna sfilare per le vie di Roma su un carro travestita da

Circe.¹¹ Il suo costume non nasconde la sua identità; tutti sapevano bene chi fosse. Ma la 'trasformazione' ottenuta per mezzo del travestimento le consente di superare i limiti di genere imposti dalla cultura romana dell'epoca. In questo modo appare come donna trasgressiva, che sovrasta le figure maschili della sua famiglia (facevano parte del carro carnevalesco anche il fratello e il marito travestito da Ulisse). In questo caso il fine del travestimento non è quello di nascondere l'identità, ma al contrario quello di portare alla luce un'identità che, per le convenzioni sociali, doveva restare nascosta. In questo senso, il costume carnevalesco liberamente 'scelto' permette di attuare un completo rovesciamento. Ci fa comprendere che il 'personaggio fittizio' è la Maria Mancini che agisce in società al di fuori del carnevale, pur non indossando alcun costume; la Maria Mancini alias Circe, invece, indossando quel costume carnevalesco può essere considerata una 'persona reale', o almeno una sfaccettatura di quella persona che, al di fuori del carnevale, era costretta a restare ben nascosta. Il costume assolve quindi alla funzione opposta, smascherando, per l'appunto, la vera identità di Maria Mancini; il costume di Circe 'dice che' la sua vera identità è quella di una donna che non si lascia sovrastare dalle figure maschili e dalle convenzioni sociali vigenti a Roma. Parleremo in questo caso di 'persona rivelata'.

Otterremo così una schematizzazione che può consentirci di stabilire con relativa sicurezza, attraverso lo studio dell'uso dell'abbigliamento, se ci troviamo di fronte a una 'persona' o a un 'personaggio'.

In quali casi, quando l'abito è inteso nella sua funzione simbolica, ci troviamo di fronte a una 'persona' che non sta interpretando alcun ruolo, quando di fronte a un personaggio 'reale' e quando di fronte a un personaggio 'fittizio'? Se infatti le due semplici corrispondenze:

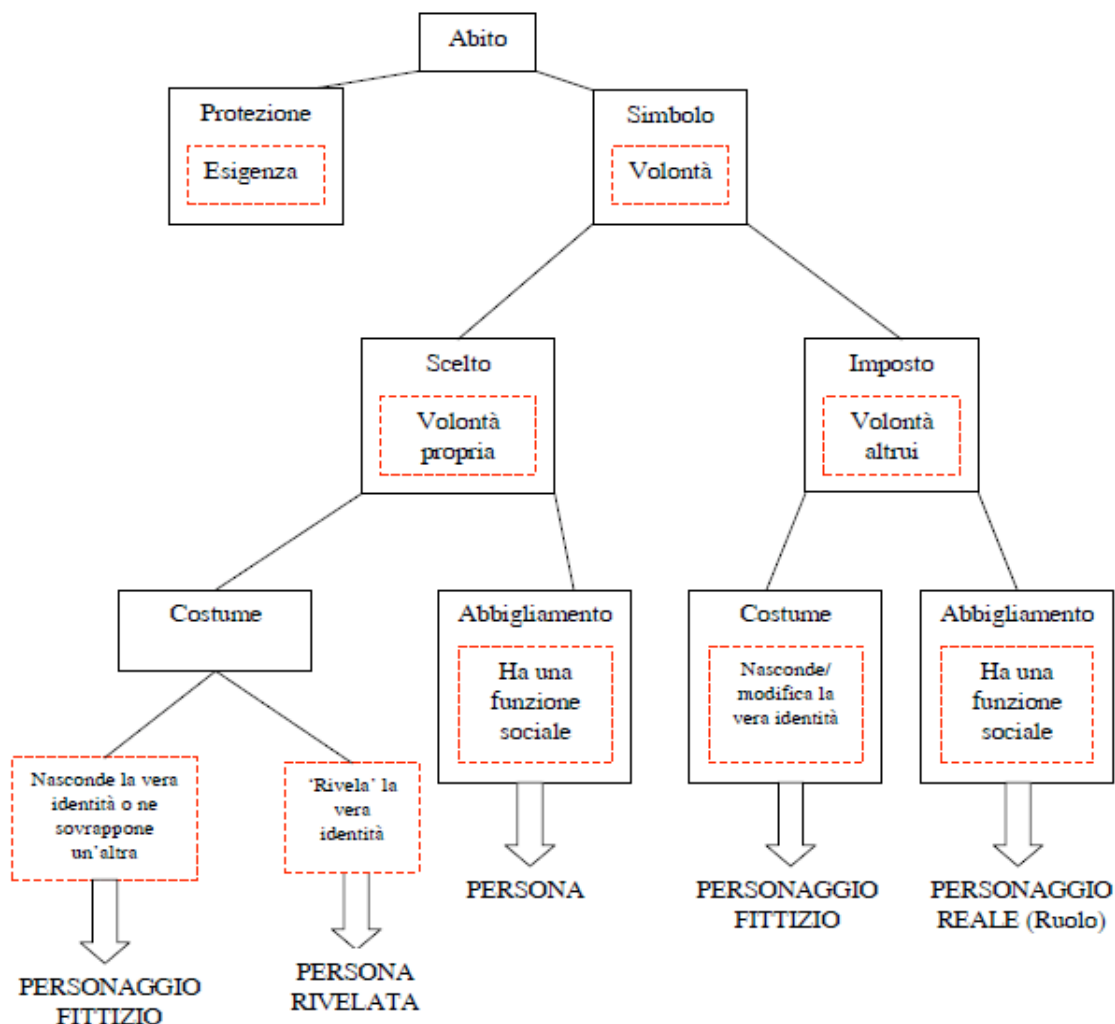
Persona → abbigliamento
 Personaggio → costume

potrebbero solamente ad un primo sguardo essere significatrici esaustive, ci rendiamo presto conto, tanto nello studio delle fonti del passato quanto nell'attualità dell'approccio all'abito, che le due definizioni non rimangono rigidamente distinte, ma si intrecciano a vicenda.

Possiamo subito asserire che, parlando di 'costume', siamo certi della volontà di nascondere la vera identità per assumerne un'altra, sia questa volontà personale o imposta. Una festa mascherata può essere un esempio di costumi 'scelti' per propria volontà, un esempio quindi di una volontà personale di nascondere o modificare la propria identità o, come abbiamo visto, evidenziare un aspetto generalmente nascosto. Uno spettacolo teatrale è invece l'esempio di un costume 'imposto', quindi di una volontà altrui di far assumere un'altra identità a terzi. L'utilizzo del 'costume' è dunque indice della presenza non di una 'persona' ma di un 'personaggio'. Nel primo caso potremo parlare di 'personaggio

¹¹ VALERIA DE LUCCA, "Pallade al Valor, Venere al volto": Music, Theatricality, and Performance in Marie Mancini Colonna's Patronage, in "The Wandering Life I Led": Essays on Hortense Mancini, Duchess Mazarin and Early modern Women's Border-Crossings, a cura di Susan Shifrin, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 113-56: 132-135.

reale', mentre nel secondo caso di 'personaggio fittizio'. A queste due categorie si aggiungerà la 'persona rivelata' vista in precedenza.



Se parliamo di 'abbigliamento imposto' da volontà altrui è chiaro indizio, come abbiamo già detto, di una funzione semiotica dell'abito. L'abito rappresenta un ruolo, non una persona; pensiamo come esempio ai musicisti in scena; agli alti prelati, il cui abito talare rappresenta non l'individuo, ma la carica ecclesiastica ricoperta; ma anche alla livrea, che palesa immediatamente il rango inferiore della persona che la indossa.

All'estremo opposto avremo una persona il cui abbigliamento diventa talmente distintivo da essere percepito come simbolo, slittando così dal piano reale dell'abbigliamento 'che serve' al piano semiotico dell'abbigliamento 'che dice': esempio classico può essere rappresentato dall'abbigliamento di Dante Ali-

ghieri, 'persona' divenuta 'personaggio' e il cui abbigliamento è tuttora fortemente evocativo.

L'unico caso in cui ci si trova di fronte a una 'persona' è quando un 'abbigliamento' è scelto per propria volontà.

LE FESTE FRANCESI A ROMA: STUDIO DELL'ABITO COME DISTINZIONE TRA REALTÀ E FINZIONE

Lasciamo ora la teoria per avventurarci nei fatti documentati delle feste francesi settecentesche a Roma cercando di vedere, per mezzo delle classificazioni appena proposte, in quale misura 'abbigliamento' e 'costume' si confondano rendendo sfumata la distinzione tra 'persona' e 'personaggio'.

Iniziamo l'analisi dagli abiti indossati dagli organizzatori delle feste, nella maggior parte dei casi gli ambasciatori francesi presso la Santa Sede, tranne nel caso della *mascarade* organizzata dai membri dell'Académie de France à Rome. A partire dal 1882 agli ambasciatori francesi fu imposto l'uso dell'uniforme blu della Guardia Nazionale, ma nel Settecento ogni ambasciatore aveva il suo guardaroba personale,¹² anche se, nel caso della specifica ambasciata francese presso la Santa Sede, la maggior parte delle personalità giunte come ambasciatore aveva un doppio ruolo diplomatico ed ecclesiastico, essendo quasi tutti cardinali.

ABITI DA CERIMONIA E ABITI DA CITTÀ

L'ospite riceveva i suoi invitati sempre in abito da cerimonia. Le feste organizzate dal Duca di Nivernois nei giorni 22, 23 e 24 novembre 1751 per la nascita del Duca di Borgogna iniziarono con un *Te Deum* eseguito nella Chiesa di S. Luigi dei Francesi. Dalla relazione leggiamo che l'ambasciatore si recò con il suo corteggio e in abiti da cerimonia a Palazzo Farnese:

Le jedy, M. L'Ambassadeur se rendit avec son cortège et en habit de cérémonie au palais Farnèse, où devoit venire Sa Sainteté pour donner un coup d'œil au spectacle du salon.¹³

L'abito da cerimonia, oltre a confermarci la solennità dell'evento, testimonia anche di un ruolo sociale ben definito.

Quattro anni prima, nel 1747, Frédéric Jérôme de la Rochefoucauld organizzò i festeggiamenti in occasione del secondo matrimonio del Delfino di Fran-

¹² *Uniformes civils français. Cérémonials et circonstances. 1750-1980*, Musée de la mode et du costume, Ville de Paris. Catalogo della mostra, 16 dicembre 1982 - 17 aprile 1983, p. 31.

¹³ *Relation des fêtes données a Rome pour la naissance de M.gr le duc de Bourgogne par s. exc. le duc de Nivernois*, in *Correspondance des directeurs de l'Académie*, cit., vol. X (1742-1753), 1900, p. 338, n. 4869.

cia.¹⁴ Una relazione non ufficiale ma privata di Barthelemy Hazon, un allievo dell'Académie de France, ci dice che alla messa e al *Te Deum* parteciparono

[...] environ 30 Cardinaux qui assistèrent tous en habit de cérémonie. [...] M. l'Ambassadeur y assistait, mais dans une tribune et incognito, parce que, n'étant point encore cardinal, il ne peut point faire les honneurs avec d'autres cardinaux, outre que, n'ayant point encore fait son entrée dans Rome, il ne peut figurer comme Ambassadeur de France [...].¹⁵

I cardinali, nella loro piena funzione sociale, sono vestiti in abiti da cerimonia. Notiamo invece che l'ambasciatore, seppur fosse arrivato a Roma da ben due anni, non avendo ancora fatto la sua 'entrata' solenne e ufficiale a Roma e non essendo ancora stato creato cardinale, fu costretto a mantenere l'incognito. Il suo 'incognito' è mantenuto anche dall'assenza della descrizione dell'abito indossato. Rochefoucauld è presente senza rivestire alcun ruolo pubblico, e per questo motivo il suo abbigliamento non è simbolico, quindi non viene tramandato; sprovvisto di un ruolo, l'ambasciatore indossava una abito che 'serviva', ma non che 'diceva'. In questo caso è l'assenza dell'abito nella descrizione ad essere simbolica e a dirci che Rochefoucauld ancora non può figurare come Ambasciatore e ancora non è stato nominato Cardinale: la presenza dell'ambasciatore è quella di una 'persona', non di un 'personaggio' pubblico.

L'abito da cerimonia viene contrapposto all'abito 'da città',¹⁶ meno formale e indossato da persone di rango inferiore. Lo testimonia Wleughels, il direttore dell'Académie de France, in una lettera a D'Antin, direttore dei Bâtiments du Roi, del 18 settembre 1727; l'occasione è l'esecuzione del *Te Deum* a S. Luigi dei Francesi per la nascita delle 'Mesdames de France':

Jamais on n'a vu tant de monde qu'on en vit le matin dans le palais de S.E. On y compta plus de deux cens prélats en habit de cérémonie. Tous les Cardinaux et les princes qui n'ont pu assister à la chapelle avoient envoyé chacun deux gentilshommes en habit de ville, dans leur carrosse, pour lui faire compliment et assister à l'église.¹⁷

I duecento prelati sono in abito da cerimonia, mentre i gentiluomini facenti le veci di Cardinali e principi assenti, sono in semplici 'habit de ville'. Per avere un'idea della ricchezza degli abiti da cerimonia nella prima metà del Settecento, possiamo osservare la tela realizzata da G.P. Pannini in occasione del conferi-

¹⁴ Dopo la prematura morte della prima moglie Maria Teresa Raffaella di Spagna il 22 luglio 1746, Louis Ferdinand si sposò in seconde nozze con Maria Giuseppina di Sassonia il 9 febbraio 1747. L'ambasciatore a Roma Frédéric Jérôme de la Rochefoucauld indisse i festeggiamenti per il 12 luglio dello stesso anno. Cfr. MICHELA BERTI, *Un caso di committenza dell'Ambasciatore francese a Roma: il Componimento Drammatico di Jommelli e il quadro Fête musicale di Pannini per le nozze del Delfino di Francia (1747)*, in «Fonti Musicali Italiane», 16/2011, pp. 93-125.

¹⁵ LOUIS DE LAUNAY, *Une grande famille de savants. Les Brogniart*, Parigi, Librairie G. Rapilly et fils, 1940, p. 182.

¹⁶ Un esempio di 'abito da città' nella prima metà del Settecento è visibile nella collezione digitale della New York Public Library: [LINK](#).

¹⁷ *Correspondance des directeurs de l'Académie*, cit., vol. VII (1724-1728), 1897, p. 370, n. 3100.

mento dell'Ordine dello Spirito Santo al Principe Gerolamo Vaini di Cantalupo nel 1737;¹⁸ per la stessa occasione l'ambasciatore francese Paul-Hippolyte de Beauvilliers, duca di Saint-Aignan, commissionò un Componimento da eseguire a Palazzo Mignanelli, sua residenza, affidando la composizione del testo a Nicola Coluzzi e quella della musica a Giovan Battista Costanzi.¹⁹

ABITI DEI MUSICISTI E DECORAZIONI DEI LUOGHI

Anche l'abito indossato dai musicisti coinvolti nelle feste è portatore di un simbolo. Analizzando le descrizioni degli abiti dei musicisti coinvolti in queste feste, ci muoviamo esclusivamente nell'ambito degli abiti imposti; sia che si tratti di costumi di scena, sia che si tratti di livree, essi non hanno infatti facoltà di abbigliarsi per libera scelta. La privazione della libertà di scelta è fortemente testimoniata soprattutto per quanto riguarda gli esecutori di musica sacra; è ad esempio quello che viene stabilito in un decreto della Congregazione di S. Luigi dei Francesi in cui si obbligano i due 'coristi' della chiesa a indossare il piviale per essere immediatamente riconoscibili:

Tous les jours desd.es festes de la premiere et seconde Classe de nostre Seignr et de la tres sainte vierge et premieres et secondes vespres les deux Choristes auront les chappes comme aussi celluy qui fet l'office.²⁰

L'abbigliamento dei musicisti è d'altronde oggetto di legislazione anche in Inghilterra nel teatro degli anni della Restaurazione; Diana de Marly ci ha mostrato come alcune ordinanze del Lord Ciambellano si occupassero direttamente dell'aspetto esteriore dei musicisti.²¹

Quando non sono in scena, gli strumentisti indossano livree come ogni altro servitore. È ad esempio ciò che succede ai quattro «Trombetti riccamente gallonnati d'argento con livree nuove del Sign. Ambasciatore»²² che aprivano il corteo dalla residenza dell'ambasciatore di Saint-Aignan verso la Chiesa di S. Luigi in occasione della consegna dello Spirito Santo al principe Vaini. Pur non essendo un costume, la livrea li segnala comunque come interpreti di un ben determinato ruolo.

¹⁸ La tela è conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Caen ed è visibile sulla base dati *Joconde - Portail des collections des musées de France*, n. 000PE024474 : [LINK](#).

¹⁹ Cfr. MICHELA BERTI, *La vetrina del Re*, cit., pp. 268 e sgg.

²⁰ Archivio dei Pieux Etablissement de la France à Rome, via S. Giovanna d'Arco, 5, Fonds Ancien, Reg. 33, f. 22. Cit. in MICHELA BERTI, *Tra 'Regolamenti' e 'musiche straordinarie': la presenza di musicisti stranieri a S. Luigi dei Francesi e nelle altre Chiese Nazionali di Roma*, atti del Convegno «Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750). Musica, identità delle nazioni e scambi culturali» (Roma, 19-21 gennaio 2012), «*Analecta Musicologica*», 2012 (in preparazione).

²¹ DIANA DE MARLY, *I costumi dei musicisti nel teatro della Restaurazione* («Quaderni dell'I.R.T.E.M.», IV, Serie 1: Materiali, N. 3: «Early Music – Scritti sull'opera e sul teatro in musica (1977-1981)»), Roma, 1986, pp. 27-28.

²² *Relazione Distinta di tutto ciò, che è seguito nella solenne cerimonia di conferire l'ordine dello spirito santo all'Eccellentissimo Signor Principe D. Girolamo Vaini dall'Eccellentissimo Signor Paolo Ippolito De Beauillier*, in MICHELA BERTI, *La vetrina del Re*, cit., pp. 289 e sgg.

Quando sono sulla scena è molto più difficile scindere il ruolo dei musicisti; gli esempi delle cantate celebrative, commissionate dagli ambasciatori per eventi festivi legati alla famiglia reale francese, ci dimostrano infatti come sulla scena potessero convivere musicisti facenti parte della scenografia, e quindi appositamente abbigliati, con musicisti che mantenevano il loro carattere di servitori. In questo caso convivono sulla scena musicisti 'personaggi fittizi' con musicisti 'personaggi reali'.

Le relazioni che ci sono giunte descrivono senza soluzione di continuità l'apparato scenografico della sala e l'abbigliamento dei musicisti come fossero null'altro che una parte della scenografia. Vediamo ad esempio nella *Distinta Relazione* delle feste date dal Duca di Nivernois nel 1751, come la descrizione dei musici e del loro abbigliamento sia direttamente collegata a quella degli ornamenti della sala:

[...] all'ore 2. il Signore Ambasciatore fece aprire la gran Sala destinata per la Cantata, che sorprese l'ammirazione generale per il suo aspetto luminoso di un sommanente vago, e ricco Apparato [...]; ma alzatosi il candido Sipario asperso di Gigli, aprissi il superbo Teatro di un Colonnato di ordine composito coll'ornamento al piè delle Colonne di Festoni di Rose, e collo stesso colore di chiaro Lapislazzolo, alzavasi alli Capitelli dorati, che sostenevano una vaga prospettiva di Loggie, che univansi a sostenere l'Armi di Francia in maestosa forme disposte, e portavano piacevolmente l'occhio a terminare in un aureo Sole risplendente, li cui raggi occupavano con dilettevole vaghezza tutta la superior parte d'un elevato di Nuvole, sostenenti una Statua rappresentante il Genio della Francia con Scettro e Corona in mano, avendo alli Fianchi la Religione, e la Pace, la Giustizia, e l'abbondanza: a piè delle quali Statue al vivo espresse coi loro Simboli, miravansi più ordini di Stromenti, e cori di Musici, e nel primo prospetto, sotto una nuvola con gruppo di frondi d'Oro alla cinese, con diversi gruppi di Rose, sedevano le due Canterine, e tre Musici, rappresentanti Giove, Apollo, Genio di Roma, Genio di Francia, e Virtù superbamente vestiti alla Teatrale, e similmente vestiti con ghirlande di Rose in Testa erano anche li Sonatori, ed il Signor Rinaldo di Capua Maestro di Cappella compositore della Musica.²³

Da questa testimonianza ci è possibile osservare come la descrizione dell'apparato scenografico si fonda con la descrizione dell'abbigliamento dei musicisti. I cantanti e le canterine che interpretano le divinità, Giove, Apollo, Virtù, Genio di Roma e Genio di Francia, sono vestiti 'alla teatrale', mentre i suonatori e il maestro di cappella sono probabilmente vestiti in livrea, ma arricchita da una ghirlanda di rose in testa che richiamano i festoni di rose che adornano le colonne e riempiono dei vasi d'argento.

Dalla *Relation des fêtes* inviata dal duca de Nivernois alla corte francese, sappiamo anche che «Les acteurs de la cantata étoient vêtus d'habits brodés fort

²³ Descrizione *Distinta delle Feste celebrate in Roma da Sua Eccellenza il Signor Duca di Nivernois Regio Ambasciatore di Sua Maestà il Re Cristianissimo presso la Santità di Nostro Signore Papa Benedetto XIV. Nelli giorni 22. 23. e 24 del mese di novembre 1751. Per la nascita del Serenissimo Real Duca di Borgogna fedelmente descritta da Gio: Reffini, in Roma MDCCLI. Per Generoso Salomoni alla piazza di S. Ignazio. Con licenza de' superiori. Si vendono da Fausto Amidei Libraro al Corso sotto il Palazzo del Signor Marchese Raggi.*

riches et de très bon gout, conformes aux personages qu'ils représentoient»,²⁴ indossando quindi abiti di divinità.

La decorazione dei luoghi è un altro argomento che contribuisce a rendere labile il confine tra 'realtà' e 'finzione', quindi tra 'personaggi reali' e 'personaggi fittizi'. Abbiamo appena visto come fosse ornata la grande sala di Palazzo Farnese in occasione delle feste del 1751. Vediamo alcuni altri esempi: sempre per la stessa ricorrenza, anche la Chiesa di S. Luigi dei Francesi fu ornata

[...] in una forma oltre modo magnifica, e ricca di Velluti, e Damaschi Cremisi, adornati con vago disegno, da Trine, e France d'oro con un ripartimento copioso di Lampadari di Cristallo, e coperta la volta di simili Festoni.²⁵

Una lettera di Wleughels a D'Antin racconta le feste per la nascita del Delfino nel 1729; in questa troviamo la descrizione delle decorazioni dei palazzi nobili lungo via del Corso:

[...] le palais de l'Académie, qui étoit orné au dehors de belles tapisseries des Gobelins, fut illuminé en dedans, et la compagnie fut surprise de trouver en si peu de temps tout l'appartement illuminé. [...] Les maisons étoient ornées de tapisseries, de velours, de damas, etc., et tout ce qu'il y a de noblesse dans Rome occupoient et les balcons et les fenêtres [...].²⁶

Vediamo non esserci differenza alcuna tra gli ornamenti delle sale teatrali, le Chiese e le case dei Nobili; i materiali utilizzati sono gli stessi, damaschi e velluti; le descrizioni che se ne fanno utilizzano gli stessi registri narrativi. Balconi e finestre sono ornati come palchi teatrali ed è quella la funzione che svolgono nel momento in cui la nobiltà vi si affaccia per godere degli 'spettacoli' che si svolgono lungo il Corso. Le case, così ornate, sono anch'esse luogo di rappresentazione come i teatri; le persone che le abitano saranno quindi anch'esse nella loro funzione rappresentativa.

La raffigurazione di un'importante festa francese a Roma ci è giunta in una delle forme più sontuose e note del Settecento: la festa è quella del 1747 per il secondo matrimonio del Delfino Louis Ferdinand; la raffigurazione è la tela realizzata da Gian Paolo Pannini che fu commissionata dall'ambasciatore de la Rochefoucauld e inviata come dono di nozze.²⁷

La cantata, la cui musica è di Niccolò Jommelli su testo di Flaminio Scarselli, prevede quattro personaggi con un coro di Grazie e un coro di Amoretti.²⁸

²⁴ *Relation jointe a la lettre du Duc de Nivernois du 27 Octobre 1751*, in *Correspondance des directeurs de l'Académie*, cit., vol. X (1742-1753), 1900, pp. 315-327, n. 4857.

²⁵ *Descrizione Distinta delle Feste celebrate in Roma da Sua Eccellenza il Signor Duca di Nivernois*, cit., p. 3.

²⁶ *Correspondance des directeurs de l'Académie*, vol. VIII (1729-1733), 1898, p. 69, n. 3283.

²⁷ La tela, che misura 2,04 metri di altezza e 2,47 di larghezza, è la più antica rappresentazione del teatro Argentina. È ora conservata al Musée du Louvre, esposta nella Sala n° 14 dell'ala Denon del Museo, INV. 414 ed è visibile sulla base dati *Joconde - Portail des collections des musées de France*, n. 000PE026918. [LINK](#).

²⁸ Cfr. MICHELA BERTI, *Un caso di committenza dell'Ambasciatore francese a Roma*, cit., p. 97-100.

Confrontando il dettaglio raffigurante i quattro cantanti rappresentati nella tela con la relativa incisione che compare sul libretto stampato della cantata,²⁹ sempre ad opera di Gian Paolo Pannini, possiamo distinguere da sinistra a destra: Amore, con un vestito cremisi ornato da una ghirlanda di fiori. Giove, in un settecentesco abito rosso bordato d'oro; il suo status è simbolizzato dal panno stellato su sfondo blu su cui siede e dal piccolo palco dorato che si intravede sotto i suoi piedi, unico tra i quattro. Pallade, la saggezza, in un'ampia tunica bianca. Marte, il cui status è simboleggiato dall'elmo da guerriero e dallo scudo sul quale poggia la sua mano sinistra.

I musicisti dell'orchestra sono vestiti con livree azzurre e cremisi e anch'essi sono ornati, come Amore, da una ghirlanda di fiori al petto e in testa.

Il coro di grazie, sulla sinistra della tela, è abbigliato con una tunica bianca che richiama l'abito di Pallade, mentre il coro di Amoretti, sulla sinistra è abbigliato in cremisi richiamando chiaramente il vestito di Amore. Anche i cantanti che formano i due cori sono agghindati con ghirlande di fiori al petto e in testa. Anche in questo caso dunque vediamo come sulla scena convivano musicisti 'personaggi fittizi' con musicisti 'personaggi reali'. Il trait d'union è la ghirlanda di fiori calzata da tutti i musicisti, testimoniando così che il vero protagonista della cantata è Amore.

Leggendo le descrizioni delle feste è possibile notare come alcuni colori fossero maggiormente ricorrenti; il rosso delle ghirlande di rose, delle livree dei musicisti, dei velluti che ornavano teatri, palazzi, chiese; il bianco delle nuvole, della tunica bianca indossata in scena da Pallade e dal Coro di Grazie nella tela di Pannini; l'oro, presente ovunque sotto forma di gigli dorati, sole splendente, corona e scettro; l'azzurro delle livree dei musicisti nella tela di Pannini, del panno stellato su sfondo blu su cui siede Giove, e dello sfondo ai gigli dorati nello stemma reale francese. Rosso, bianco, blu, oro; un impatto visivo che rimanda senza filtri la mente alla Francia e alla sua *grandeur*.

FESTE MASCHERATE

Menzioniamo ora due casi in cui la funzione dell'abito come costume è definita dalle occasioni stesse, cioè due feste in maschera, svoltesi a pochi anni di distanza l'una dall'altra: la *mascarade* organizzata dagli allievi dell'Académie de France a Roma nel Carnevale 1748 e la festa in maschera data dal duca de Nivernois in occasione delle già citate feste per la nascita del duca di Borgogna nel 1751. Quest'ultima festa si svolse però, come abbiamo già visto, in autunno; per poter fare una festa in maschera fuori dalla stagione del Carnevale l'ambasciatore dovette ottenere un particolare permesso dal Pontefice Benedetto XIV.

La *Distinta Relazione* delle feste riporta la descrizione degli abiti di molte delle Dame presenti:

²⁹ *Componimento drammatico per le felicissime nozze di Luigi, delfino di Francia, con la principessa Maria-Giuseppa di Sassonia*, Roma, stamp. di A. de Rossi, 1747, p. 7. [LINK](#).

[...] le Principesse, e le Dame erano in Abiti di una singolare ricchezza, adornate di copiose gioje, contraddistinguendosi in Abiti di Maschera; mentre di primiera maestosa comparsa fu Sua Eccellenza la Signora Ambasciadrice di Venezia in un galantissimo Abito alla Tedeschina, precisamente esprimendo il grazioso carattere di Contadina Tirolese, con superba Veste di raso bianco, e varj fiori naturali, Bustino attillato, e coperto di soprafini Veli con le maniche, sù quali erano vagamente dispersi diversi piccioli Fioretti di egual forma, e con nera scuffia alla Tedesca in Testa arricchita di varj ben ripartiti gruppi di gioje, a tutto il qual vago, e ricco adornamento, somministrando il maggior preggio il sorprendente portamento dell'Eccellenza Sua attraeva una rispettosa ammirazione generale. Indi pervenne la Signora Principessa di Viano in un graziosissimo Abito color di Rosa a Festoni di Merletti di Fiandra dei più rari, avendo alla parte sinistra del Petto un gruppo di Diamanti, Rubbini, e Smeraldi, che formavano un vago intreccio ad una grossa Perla a pero, con altre d'intorno, e la Testa egualmente ornata coll'istesso ordine di gioje che costituivano un vago adornamento al nobile Portamento dell'Eccellenza Sua. E la Signora Duchessa Sposa Salviati sopragiunse vibrante in ricco abito all'Ussara con Sottana di Broccato con fondo Damascato color purpureo, e con varj rami d'Oro, d'Argento, e Fiori naturali, con un Corpetto operato di color Celestino, sostenuto dal solo braccio dritto, e con il Berettone, compiendo un così ricco Abito la spiritosa affabilità dell'Eccellenza Sua. La Signora Marchesa Virginia Patrizj si distinse in Abito alla Dragona in raso color gionchiglio tutto adornato di Festoni di Merletti d'Argento, con una tracolla tempestata di gioje, che sosteneva una vaga Padrona, ed un aggiustatura di Testa a simiglianza di Berettone, con numerose gioje di adornamento. Sopragiunse la Signora Marchesa Sagripanti superbamente vestita con veste di Broccato d'Oro, in fondo bianco, e fiori naturali con il Busto simile, dal quale cadeano le falde di Velluto cremise colle maniche uniformi, e con una specie di nero cappellino in Testa, arricchito di gioje, e perle proporzionatamente compartite anche nel gruppo che gli adornava il collo. E la Signora Marchesa Costaguti similmente era in un Abito di Broccato d'Oro con fondo bianco, e fiori naturali, con vago ordine di gioje sul Petto, ed in Testa una Scuffia di Lastra d'Argento all'uso Turco, con una Mezza Luna di Diamanti. Con delicato brio giunse sulla Festa la Signora Contessa di Carpegna in Abito bianco, con una veste dipinta di varie Campestri vedute, ed una ben intesa simetria di gioje al busto, ed in Testa. Con giustizia faceano alto le Guardie de Soldati all'apparire della Dea Minerva, era questa la Signora Marchesa Sposa Gaucci, con usbergo, ed Elmo fregiato di Lauro, ed arricchito con gruppi di gioje, e fila di perle, avendo la Testa con canelloni all'uso Virile, ed una devota, e tracolla di superbe gioje, in veste bianca merlettata a mostaccioli d'Oro, nel centro de quali eravi un risalto Turchino, del qual colore erano le maniche alla Guerriera, onde meritò un ben distinto applauso. Leggiadra, e vaga si presentò la Signora Marchesa Gabrielli in Abito attillato color di Rosa tutto Festoni con merletti di Fiandra, framischiati da un rapporto di Viti di Argento, e color naturale, e nel busto vagamente disperse varie gioje, e coll'adornamento della Testa d'un sol nastro di ricchi brillanti che terminava in piccioli fioretti molto ben adattati alla vivacità rispettosa di questa Dama. Con una vaga, ed ammirata attillatezza apparve nella Festa la Signora Marchesa del Bufalo in una veste di raso bianco, con fiori naturali, e d'Oro, con varj amoretti dipinti, orlata di Fioretti verdi naturali, e con il corpetto di Argento adornato di consimili gruppetti di fiori naturali, ed una superba devota di gioje con una aggiustatura delicata di Testa, arricchita di ben ripartiti gruppi di Diamanti, perfezionando in tal forma un ben ammirabile portamento. Con maestoso Abito all'Imperiale giunse la

Signora Principessa Ruspoli, essendo formato di velluto color Rosa a grandi Festoni di superbi Merletti d'Oro, e con una ben ricca aggiustatezza, e nella Testa, ed al Petto di varie grosse Gioje e Perle, che rendevano questa Principessa sommamente ammirata. Una sorpresa generale fù nel Nobile Steccato il vedervi comparire il sol nascente, vivamente espresso dalla Signora Mobilia Falconieri, mentre nella parte dritta del Petto, formato di superbi Brillanti, nasceva un Sole, li di cui raggi d'Oro illustravano l'Emisfero, che distinto osservavasi nella gran Veste colli Segni celesti, e la Luna fatta di Argento, per essere illanguidata dal maggior luminare, che illustrava la Terra dipinta in varie vedute al limitare della Veste, e perché lo stesso Sole lasciava addietro la notte, era questa ottimamente espressa nel Corpetto nero Stellato d'Argento, che negletta sostenea nel braccio destro, sormontando li Raggi d'Oro dal Petto alla Testa interziati di varie gioje, ed il Petto, ed al Collo, tutte corrispondenti al Sol nascente, il di cui maggior splendore era il Maestoso portamento della Dama.³⁰

Interessante notare come nella *Relazione* siano descritti solamente gli abiti femminili, mentre non vi è traccia di quelli maschili. Notiamo anche che, nonostante le maschere, le principesse erano tutte chiaramente riconoscibili; il loro costume carnevalesco non assolve alla funzione di nascondere l'identità, ma ne sovrappone una fittizia; il 'personaggio reale' pubblico si fonde con il 'personaggio fittizio'. In questo caso lo scopo del costume è piuttosto quello di stupire per la magnificenza e di mostrare lo status di chi lo indossava.

Al contrario, la *mascarade* organizzata dagli allievi dell'Académie, la *Carovana del Sultano alla Mecca*, era formata quasi esclusivamente da uomini. La mascherata ebbe un grandioso successo: il *Diario Ordinario*, l'ufficiale gazzetta di Roma in questo periodo, ne riporta la cronaca:

Un assai nobile e benintesa mascherata, uscita dal Palazzo della Reale Accademia di Francia, rappresentante tanto in personaggi a cavallo che in maestoso cocchio tirato da quattro cavalli di fronte, il viaggio del Sultano alla Mecca, con abiti assai ricchi e propri ed ogni altro finimento ed ornato corrispondente, e di buon gusto.³¹

A proposito degli abiti, il già incontrato borsista dell'Académie, Barthelemy Hazon, ci dice:

Afin que la chose parut plus naturelle, l'on n'avait point mis de masques, mais seulement des barbes ou des crocs à ceux dont le caractère le demandait. Toutes les différentes étoffes, qui n'étaient que des toiles lustrées peintes en façon de moires, de damas, de velours, etc., et relevées en or et en argent, imitaient si parfaitement le vrai, que chacun dans Rome a cru, avant d'en venir à un examen particulier, que cette fête se faisait aux dépens de M. l'Ambassadeur; personne ne pouvait s'imaginer que d'autres qu'un Prince pussent suffire à une telle dépense. Jamais fête n'a été plus goûtée que celle-ci dans Rome de l'avis même des vieillards. Ceux mêmes qui sont les moins portés dans ce pays pour la nation française oublièrent

³⁰ *Descrizione Distinta delle Feste celebrate in Roma da Sua Eccellenza il Signor Duca di Nivernois*, pp. 6-8.

³¹ *Diario Ordinario*, Nella Stamperia del Chracas, presso S. Marco al Corso, N. 4773 del 24/2/1748, pp. 10-11.

pour lors leurs préventions contre elle. On s'est fait un devoir pendant les différents jours de sortie, pour satisfaire tous les princes et cardinaux qui paraissaient prendre plaisir à cette fête, de passer devant leurs palais, ainsi que devant plusieurs couvents de religieuses qui avaient fait faire cette demande. Comme la tournée que l'on avait à faire chaque jour conduisait généralement fort tard, dès que la nuit venait chaque esclave portait une torche allumée, ce qui rendait le coup d'œil encore plus brillant.³²

Della mascherata è rimasta una serie di incisioni realizzate da Joseph-Marie Vien, un altro allievo dell'Académie.³³

L'aspetto interessante per la nostra prospettiva è rappresentato dallo scopo di questi costumi: far sembrare l'evento più naturale possibile. Attraverso il costume si cerca una rappresentazione che fosse lontana dalla finzione, ma i protagonisti sono tutti 'personaggi fittizi'.

CONCLUSIONI

Alla luce degli esempi sopra riportati possiamo proporre una classificazione che fornisca, anche per altri casi, una metodologia utile alla distinzione tra 'realtà' e 'finzione' anche nel complesso caso della Roma barocca.

Abbiamo visto come la descrizione dell'ambasciatore Rochefocauld in 'incognito' sia priva della trasmissione del suo vestiario; in questo caso è l'assenza dell'abito a definire il contesto come 'reale' e l'ambasciatore come 'persona' e non come 'personaggio' con obbligo di ricoprire un ruolo.

I casi della festa in maschera e della 'mascarade' sono emblematici di come, proprio grazie all'uso di un particolare tipo di capo di abbigliamento, si abbandonino la propria essenza 'reale' per passare nell'ambito della 'finzione'.

La convivenza sulla scena di musicisti in livrea con musicisti in costume è uno dei più chiari casi in cui il confine tra realtà e finzione è completamente inesistente. Abbiamo visto i casi dell'esecuzione della *Cantata Celebrativa* presso il teatro Argentina nel 1747 e delle feste date dal Duca di Nivernois nel 1751. I musicisti in livrea sono 'personaggi reali' mentre quelli in costume sono 'personaggi fittizi'; i primi ricoprono un ruolo sociale, mentre i secondi sono interpreti di un ruolo narrativo.

La questione che sorge inevitabilmente è ancora legata al limite esistente tra scena e realtà; nel momento in cui 'personaggi reali' sono presenti tanto sulla scena – i musicisti in livrea – quanto tra il pubblico – i cardinali, gli ambasciatori, la nobiltà ecc. – il confine è non solo invisibile, ma del tutto inesistente. È l'esistenza stessa del 'personaggio reale' che annulla qualunque distanza tra l'apparente dicotomia. Il ruolo sociale che viene ricoperto è differente – da una

³² LOUIS DE LAUNAY, *Une grande famille de savants*, cit., p. 184.

³³ Le incisioni di Vien furono stampate nel volume *Caravane du Sultan à la Mecque: mascarade turque faite à Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au carnaval de l'année 1748*, A Paris, chez Basan et Poignant, Marchés d'estampes rue et hôtel Serpente, 1748. Sono visibili sul sito della biblioteca digitale Gallica: [LINK](#).

parte la nobiltà, dall'altra i servitori – ma dal punto di vista della creazione e della dissoluzione del piano narrativo hanno la medesima rilevanza.

Il punto di partenza del nostro studio era l'analisi degli abiti con il fine di proporre una distinzione certa tra 'realtà' e 'finzione'; l'obiettivo, quello di teorizzare una metodologia utile alla classificazione degli abiti utilizzati da 'persone' o da 'personaggi'. Questo tipo di indagine si è rivelata certamente utile per questo scopo. Ma possiamo spingerci oltre.

L'abito come decorazione e portatore di simbolo fa parte della scena e in questo modo contribuisce alla realizzazione del 'fittizio'; allo stesso modo, anche le residenze e le chiese decorate in maniera teatrale abbandonano la loro appartenenza alla realtà per entrare nella sfera della rappresentazione.

Se, da un lato, la distinzione della specificità dell'abito si rivela un valido alleato nella distinzione tra 'persona' e 'personaggio' e tra 'realtà' e 'finzione', d'altro canto dobbiamo riconoscere come proprio l'utilizzo dell'abito, come simbolo e come decorazione, sia uno degli aspetti che maggiormente contribuisce a rendere labile questo confine.