Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea Triennale in Progettazione e Gestione del Turismo culturale
Classe L-15

Tesina di Laurea

Moda, immagine e autorità prima e dopo la Rivoluzione Francese: l'immagine pubblica di Maria Antonietta

Il laboratorio di Public History "Alla boutique di Rose Bertin"

Relatore
Prof. Enrico Valseriati (DISSGeA)

Laureanda
Giulia Cuoccio
n° matr. 2079151/PGT

Anno Accademico 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE 1

CAPITOLO I. LA MODA COME LENTE D'INGRANDIMENTO PER LA STORIA 5

I.I Introduzione 5

I.II Moda, gusto e fashion 5

I.III Gli approcci allo studio della storia della moda 8

I.IV La storia della moda 10

1. Le leggi suntuarie prima della Rivoluzione francese 14

2. La moda in Francia a cavallo tra Settecento e Ottocento: prima e dopo la Rivoluzione Francese 15

3. Verso la nascita dell'Haute Couture 20

I.V Conclusione 22

CAPITOLO II. MARIA ANTONIETTA, REGINA DI FRANCIA (175-1793): INFLUENCER ANTE LITTERAM? 24

II.I Introduzione 24

II.II L'arrivo di Maria Antonietta in Francia: la *cerimonia della remise* 24

II.III L'irrefrenabile senso di libertà: l'affermazione di Maria Antonietta come delfina di Francia 29

II.IV Tra estravaganza e narcisismo: Maria Antonietta regina di Francia 31

II.V I divertimenti al Petit Trianon: le implicazioni della moda della regina 34

II.VI Il crollo dell'immagine pubblica di Maria Antonietta: lo scandalo della collana 40

II.VII Il potere della moda tradito da Maria Antonietta 44

II.VIII Conclusione 48

CAPITOLO III. IL LABORATORIO DI PUBLIC HISTORY: “ALLA BOUTIQUE DI ROSE BERTIN” 50

III.I Introduzione 50

III.II Public History: da movimento universitario a disciplina accademica 50

III.III Proposta del laboratorio di Public History “Alla boutique di Rose Bertin” 53

III.IV Conclusione 57

CONCLUSIONE 58

TAVOLE 60

BIBLIOGRAFIA 71

INTRODUZIONE

La presente tesi di laurea in Storia Moderna analizza l'evoluzione della moda come strumento di espressione culturale, sociale ed identitaria in Europea nel corso dei secoli. L'origine di nuove fogge vestimentarie è predisposta dalla costruzione di nuovi equilibri socio-politici che determinano nuove esigenze di rappresentazione sociale e identitaria. Infatti, i ritmi d'innovazione nella moda hanno avuto maggiore velocità durante la Rivoluzione Francese e la Prima Guerra Mondale. Questi momenti hanno generato nuove istanze vestimentarie, rispettivamente, a seguito dalla caduta dell'Ancien Régime e di un rinnovato stile di vita che si affaccia alla modernità.

Infatti, il focus di questo elaborato coincide con il periodo a cavallo tra Settecento e Ottocento. L'ordine sociale derivato dalla caduta dell'Ancien Régime ha introdotto nuove esigenze di rappresentazione. Ora, le sfide del fashion, riguardano l'espressione sia di ruoli e status sia di esigenze di carattere identitario. L'indiscusso portavoce di queste nuove istanze è Maria Antonietta, l'ultima regina di Francia (1755-1793). In questo senso, il suo stile rappresenta un caso studio emblematico. Notoriamente conosciuta per la sua frivolezza, questa regina ha usato la moda come mezzo di affermazione sociale e personale in un contesto non facile: la reggia di Versailles.

Solo la più moderna storiografia ha potuto avere la necessaria lucidità per poter riabilitare l'operato di questa sovrana andando oltre le strumentalizzazioni fino all'ora diffuse. Per cui, le narrazioni che coinvolgono la regina, ad oggi, confutano le controversie e i pregiudizi che l'hanno sempre coinvolta. In questo, una nuova prospettiva è offerta dalla Public History, una disciplina degli studi storici che rimette al centro la funzione sociale della storia. Di conseguenza, quest'ultima promuove una ricerca e una divulgazione dei contenuti storici fedele alla realtà storica con finalità di valorizzazione del patrimonio culturale.

Dunque, gli obiettivi della ricerca sono la comprensione della rilevanza delle tendenze vestimentarie elaborate da Maria Antonietta in un'ottica storico-temporale e la promozione di narrazioni storicamente accurate nei suoi confronti. Pertanto, l'indagine condotta si focalizza sulla letteratura maggiormente accreditata che analizza le tematiche trattate con particolare attenzione al potere simbolico della moda. In questo senso, i reperti della cultura materiale e i documenti storici rappresentano le fonti privilegiate d'analisi e costituiscono l'apparato fotografico della tesi. Queste sono ora facilmente accessibili al

pubblico perché appartengono a musei, agli Archives nationales francesi e alla Bibliotehèque Nationale de France.

Quindi, gli argomenti di questo elaborato sono la storia della moda, la figura di Maria Antonietta e l'elaborazione di un potenziale laboratorio di public history riguardo la sua figura. La loro trattazione si articola in tre capitoli.

Il primo capitolo affronta l'evoluzione della storia del fashion secondo diversi gradi di approfondimento. Dopo una breve introduzione riguardo alla definizione del concetto di moda, si analizza questo fenomeno socioculturale secondo la chiave interpretativa fornita dalla semiotica della moda. Questo perché la semiotica offre una prospettiva di analisi della moda relativa al suo potere simbolico. Si paragonano i metodi di indagine della moda a quelli del linguaggio, visto che entrambi rappresentano un insieme codificato di segni.

La seconda parte del capitolo associa lo sviluppo del fashion agli avvenimenti storici più importanti. Nel corso dei secoli, i centri d'innovazione della moda cambiano. Se nel Rinascimento era l'etichetta di corte a regolare lo stile dell'abbigliamento, nel Settecento le strade sono state il nuovo mezzo di diffusione per le tendenze vestimentarie. In questo contesto, la Rivoluzione industriale incentiva la cosiddetta "rivoluzione dei consumi" che vede i negozi e i giornali come nuovi attori fondamentali nel processo di promo-commercializzazione dei capi d'abbigliamento. Nel XX secolo, l'avvento della modernità e della tecnologia permette di ampliare il grado di rappresentazione identitaria attraverso i modelli vestimentari. Le subculture diventano il nuovo punto di ispirazione. Contrariamente al passato, ora sono gli appartenenti ai membri più in basso nella scala sociale ad influenzare la moda.

La dimensione sociale e psicologia della moda è ulteriormente trattata nella terza parte del capitolo dove è descritto il processo di ridefinizione del rapporto con il lusso a cavallo tra Settecento e Ottocento in relazione agli avvenimenti socio-politici che hanno coinvolto la Francia. La moda influenzata dalle leggi suntuarie, che cessano con la Rivoluzione Francese, cambia in relazione all'ostentazione e alla dissimulazione del lusso. Se prima della Rivoluzione Francese, esibire il lusso era sintomo di prestigio e disuguaglianza sociale, i valori rivoluzionari di libertà e ugualizza ha affermato fogge vestimentarie dalle linee più semplici. Per cui, dalla definizione del nuovo ordine socio-politico, che prevede l'ascesa della borghesia, si è predisposta la democratizzazione della

moda. Ora si comprende come nel periodo dell'impero napoleonico la moda è stata sfruttata come mezzo di coesione sociale nel tentativo di mediare tra le nuove esigenze di auto-rappresentazione dei *nouveaux riches* e quelle dell'aristocrazia di nascita. Da un lato, l'abito preconfezionato aumenta le vendite dall'altro i sarti vengono riconosciuti come artisti per la prima volta. La metà dell'Ottocento è il periodo della nascita dell'Haute Couture e della figura del *couturier.* Questa nuova figura si ispira ai valori del suo tempo. Questa analisi termina ponendo l'attenzione sul processo di affermazione dei negozi e deii giornali come parte del processo di acquisto di nuovi capi di abbigliamento.

Il secondo capitolo prende a riferimento la figura di Maria Antonietta e le tendenze vestimentarie da lei elaborate per analizzare nel dettaglio come il lusso sia indice di disuguaglianza sociale. Questo caso studio è emblematico nella storia della moda. Attraverso le sue continue effrazioni all'etichetta di corte e il suo ruolo di trendsetter, Maria Antonietta si distanzia dal ruolo di regina come tradizionalmente inteso in Francia, ma allo stesso tempo rafforza la sua influenza sociale e personale. Si noterà come il potere della moda sarà la chiave del successo di Maria Antonietta come delfina, ma anche la causa del lento deterioramento dell'immagine pubblica come regina.

La scansione delle diverse parti del capitolo ripercorre le tappe più importanti della vita di Maria Antonietta: dalla *cerimonia della remise* al momento dell'esecuzione al patibolo, i suoi abiti non hanno mai smesso di comunicare la sua personalità frivola ed eccentrica e la negligenza con cui si approcciava al suo ruolo di regina. La sua preferenza per uno stile bucolico, quindi l'allontanamento dall'abbigliamento ampolloso dell'aristocrazia, non le fu mai perdonato. Questo perché era prerogativa dei sovrani europei riflettere la gloria della loro monarchia e mantenere indelebile l'immobilità della gerarchia sociale tramite il loro abbigliamento ampolloso. Maria Antonietta venne meno a questo compito infrangendo l'etichetta vestimentaria di corte che le imponeva di vestire adeguatamente al suo rango.

Tra le fogge più in voga alla fine del Settecento, Maria Antonietta indossava spesso abiti informali quali *la chemise à la reine* e *la robe à la polonaise* invece di modelli formali come *la robe à la française*. Dunque, le sue scelte vestimentarie furono causa d'indignazione pubblica insieme ai suoi comportamenti sconsiderati.

In particolare, il deterioramento della sua immagine pubblica passa attraverso l'ostentazione del suo stile di vita e dei suoi divertimenti al Petit-Trianon e all'Hameau

de la Reine (ai quali si è fatto riferimento nella quinta parte del capitolo) e allo scandalo della collana (descritto nella sesta parte). Questo si può percepire nell'analisi della proliferazione di opuscoli riguardanti la regina Maria Antonietta nella stampa illecita.

Nel terzo capitolo, l'evoluzione dello stile vestimentario di Maria Antonietta definisce le linee guida per l'ideazione di un potenziale laboratorio di Public History che mira alla comprensione, da parte del pubblico, degli aspetti cardini della figura molto controversa di Maria Antonietta. Prendendo come riferimento il libro *Gazette des atours de Marie Antoinette* pensato per la divulgazione didattica di questi contenuti, un potenziale laboratorio di Public History potrebbe essere un laboratorio di cucito creativo riguardo le fogge vestimentarie più indossate dalla regina. In questo modo, l'oggetto del progetto sarà fornire ai partecipanti i mezzi per capire come Maria Antonietta invocava l'indiscusso potere simbolico della moda.

A conclusione del lavoro, ci sono le tavole che illustrano le opere citate e la bibliografia adottata per la stesura dell'elaborato.

CAPITOLO I. LA MODA COME LENTE DI INGRANDIMENTO PER LA STORIA

"La moda è l'armatura per sopravvivere alla realtà della vita quotidiana"
(Bill Cunningham)

I.I Introduzione

In questo primo capitolo, viene illustrata la storia della moda e, in particolare, quanto la moda possa essere una chiave interpretativa per l'evoluzione degli avvenimenti storici. Con il passare del tempo, la moda diventa un'istituzione sociale strettamente legata alla quotidianità. La Rivoluzione Francese e le guerre mondiali sono dei momenti cardini nella comprensione di questo fenomeno sociale perché le consuetudini vestimentarie si fanno più pratiche e informali, adatte alle caratteristiche di società mutate.

André Suarès, scrittore e critico letterario francese (1868-1948), descrive la moda come la migliore delle farse, "in cui nessuno ride poiché tutti vi partecipano" (Baldini 2005:24) andando a sottolineare la sua diffusione. Parigi, Londra, Milano, Firenze, Tokyo e New York hanno avuto tutte un ruolo importante nella definizione delle tendenze del gusto. É, quindi interessante, abbandonare una prospettiva eurocentrica per scoprire l'evoluzione di questo fenomeno.

Nello specifico, in questo elaborato, si è guardato alla Francia come punto di osservazione privilegiato per lo studio dell'evoluzione della moda delineando un percorso che va dal regno di Luigi XIV fino all'affermazione della borghesia nel XIX secolo. Il sontuoso stile francese, da sempre contrapposto alla sobrietà di quello inglese, è stato notevolmente innovato dalle dirompenti tendenze vestimentarie elaborate a Versailles da Maria Antonietta quanto a Parigi che è stata definita la prima capitale della moda.

Per indagare gli aspetti della moda vestimentaria, si è scelto di fare riferimento alla semiotica della moda e ai reperti della cultura materiale, quali abiti e opere della produzione artistica coeva ai periodi analizzati.

I.II Moda, gusto e fashion

Per Ennio Flaiano, sceneggiatore e scrittore italiano (1910-1972), "la moda è l'autoritratto di una società e l'oroscopo che essa fa del suo destino". Questa citazione rende l'analisi dell'etimologia e del significato del termine moda più immediati.

> "La parola 'moda' viene dal latino modus, cioè moda, foggia ma anche 'giusta misura', e infatti è sempre stata considerato 'moda' ciò che viene percepito come adeguato, giusto e opportuno in un determinato momento e in un certo luogo, in situazioni e in epoche diverse" (Baldini 2005:35).

Desumiamo, quindi, che la moda intercetta il gusto di una società, in un particolare momento storico e in un determinato luogo, sia nella dimensione presente che in quella futura. Rientrano in questo fenomeno sociale il modo di pensare, i movimenti artistici e letterari e più in generale le abitudini, i comportamenti e le preferenze (*Treccani* 2025). Abbiamo la conferma di questo nella rivista *Le mercure galant* fondata da Jean Donneau de Visé nel 1672 e continuata sino al 1825. Trattando argomenti quali abbigliamento, arredamento e letteratura illustrava e allo stesso tempo stabiliva cosa fosse ritenuto *à la mode* presso la nobiltà francese tra la fine del XVII e la metà del XIX (Bohanan 2012:19)[1]. Cogliendo in questo profittevoli occasioni di guadagno, i governi europei hanno avuto da sempre l'interesse di alimentare la moda strumentalizzandone il consumo. Ad esempio, la Francia nel XVII diventò un *trendsetter* in tutta Europa all'interno del programma della strategia politica e culturale di Luigi XVI, il re Sole. "*La mode* was not simply a deity, she was a French deity", pertanto anche i suoi detrattori sostenevano che non potesse essere bandita dal regno (Jones 2004:17). Sotto questa luce possiamo interpretare, l'edificazione di Versailles come strumento per "la costruzione della supremazia culturale francese in Europa, oltre che per gestire la macchina cortigiana" (Belfanti 2023:52). Infatti, oggi la reggia rappresenta uno dei musei più importanti per comprendere la grandezza della monarchia borbonica ma anche gli usi e i costumi di una società perduta.

Quindi, se si considera la moda come la fotografia di una società, si può comprendere l'associazione dei termini 'moda' e 'moderno'. La moda è per definizione qualcosa di effimero, di passeggero, di attuale nel momento presente. Infatti, nelle pagine di *La moda*, Giorgio Riello, professore di storia globale e storia moderna presso l'Istituto Universitario Europeo, afferma che "la storia, specie la storia della moda, considera le persone, le loro azioni e i loro pensieri, ai quali la moda ha dato forma" (Riello 2019:VIII). Il mutevole corso della storia, le sue implicazioni sociologiche e psicologiche e il nostro modo di

[1] *Fashion Beyond Versailles. Consumtion and design in seventeenth century France* è il libro di Donna J. Bohanan che analizza gli inventari domestici dei nobili e dell'élite francese nella provincia meridionale di Dauphiné per colmale il gap presente tra la quantità di studi sul consumismo nella Francia del XVII secolo che mettono al centro Parigi e Versailles e quelli sulla cultura materiale, la moda e i modelli di consumo nelle province francesi. Il risultato delle analisi condotte dalla ricercatrice ha messo in evidenza, in modo più efficace rispetto alla precedente letteratura, una stretta relazione tra il comportamento dei consumatori di Versailles e quello degli abitanti delle province.

rapportarci ad essa aiutano a comprendere "cosa la storia possa fare per la comprensione della moda" (Riello 2019:VIII).

Sono molti i contributi di diversi studiosi e letterati, come Simmel, Veblen, Kroeber, Flügel, Barthes, König, Lipovetsy e Davis, che mettendo in relazione variabili economiche, sociali e psicologiche come personalità, preferenze e pudore della società, hanno descritto la moda tanto in positivo quanto in negativo (Baldini 2005:11).

In particolare, René König, sociologo tedesco (1906-1992), ha evidenziato quattro fattori che permettono di spiegare e interpretare la presenza della moda, specialmente quella vestimentaria, nel tempo e nella società con effetti diversi in base al tipo di contesto culturale:

- la tendenza dell'uomo a esibire il proprio corpo ornato e decorato
- curiosità e il desiderio di esplorare
- il bisogno di farsi notare
- la ricerca di una conferma e dell'approvazione nel proprio contesto sociale (Baldini 2005:36)

Una delle teorie più accreditate sullo sviluppo di una nuova tendenza in fatto di moda vestimentaria è la teoria del trickle-down elaborata da Georg Simmel, sociologo tedesco (1858-1918), e Thorstein Veblen, economista e sociologo statunitense (1857-1929). I due studiosi stabiliscono che la diffusione di una nuova moda è legata alla competizione sociale e si fonda su un processo di imitazione e di differenziazione, sviluppandosi dapprima presso un'élite agiata e successivamente negli strati sociali più bassi (Baldini 2005:11). A completamento della teoria, è stabilito che una classe superiore smette di adottare una moda quando la classe inferiore la fa propria.

Questa visione delle implicazioni sociali del fenomeno della moda è analoga per molti aspetti a quella del fondatore *Le mercure galant* che "aveva infatti un'idea strettamente gerarchica e piramidale delle vie di diffusione della moda, che si dipartivano dalla corte per raggiungere le periferie" (Belfanti 2023:51).

La teoria del trickle-down è stata confutata da König che attribuisce la paternità delle nuove mode alle classi medie e il loro sviluppo tanto verso l'alto quanto verso il basso all'interno della scala sociale.

Altre critiche alla teoria trickle-down, sono rappresentate dagli scritti di Collin Campbell, sociologo britannico (1994-2012) e altri studiosi che suggeriscono come il cambiamento della moda si ispiri ai gruppi marginali della società, come gli artisti, che diffondono il loro modello in orizzontale, nella loro classe sociale. Blumer, sociologo americano (1900-1987), ancora, afferma come la volontà di vestirsi alla moda e accogliere il mutamento, nasca dalla necessità di indossare il 'bello' e non dall'emulazione o differenziazione delle classi ricche.

Balzac nel suo *Traité de la vie élégante* poteva affermare che "la persona che non viene spesso a Parigi non sarà mai del tutto elegante" (De Balzac 1998:75). Fortunatamente, oggi il mondo della moda è più polarizzato perché sono in molti ad avere una posizione di leadership al suo interno, quindi bisogna tenere in considerazione una pluralità di entità.

I.III Gli approcci allo studio della storia della moda

Una chiave interessante per leggere il fenomeno della moda è sicuramente quella che ci fornisce la semiotica. La semiotica ha iniziato ad interessarsi alla moda e al linguaggio dei vestiti solo a partire dalla fine degli anni '50 del Novecento. L'apporto più significativo degli studi in questo campo lo ha dato Roland Barthes, semiologo francese (1915-1980), attraverso il saggio *Histoire et sociologie du vêtement* (1957) e *Système de la mode* (1967) (Baldini 2005:17).

Roland Barthes si rende conto che "il linguaggio, così come il vestito, è al contempo sistema e storia, atto individuale e istituzione collettiva" (Barthes 1998:65) in continuità con gli studi De Saussure. Il paragone tra il linguaggio e l'abbigliamento sussistesse perché entrambi sono un'espressione codificata di segni e quindi hanno gli stessi metodi di indagine, benché i segni della moda vestimentaria cambino molto rapidamente di significato.

In particolare, la citazione di Barthes si riferisce agli studi di De Saussure sulla differenza tra *langue* e *parole* del linguaggio verbale, da cui si comprendere come nel linguaggio vestimentario la *langue* corrisponda al costume e la *parole* all'abbigliamento, quindi il vero e proprio atto del "vestirsi" (Baldini 2005:26).

Costume e abbigliamento possono sembrare sinonimi ma, in realtà, non lo sono, perché hanno sfere di interesse diverse. Il termine costume, dunque, riguarda una dimensione sociale e culturale mentre l'abbigliamento una prettamente personale. Per cui, nello studio

dello sviluppo delle tendenze vestimentarie bisogna tenere assolutamente conto degli effetti che le implicazioni socio-culturali e quelle personali hanno sia sul singolo che sulla collettività. Solo in questo senso la moda può essere una chiave di lettura per interpretare gli usi e costumi del passato ma anche la realtà che ci circonda.

A livello sociale e culturale, la moda fino alla fine del Settecento è stata regolata da dei provvedimenti legislativi chiamati leggi suntuarie che avevano lo scopo di ridurre l'ostentazione del lusso regolando l'abbigliamento consentito dei vari ceti sociali.

Inoltre, da sempre, i paradigmi di "ostentazione-ridondanza" e "modestia-rinuncia" di John Carl Flügel, psicanalista inglese (1884-1955), influenzano la moda su un piano socio-identitario. Secondo quest'ultimi il modo di vestire è il frutto di un perenne compromesso tra il pudore e la decorazione in quanto un soggetto deve sottostare alle leggi della società. Questi sono dei conflitti che cambiano a seconda dell'età di una persona (Riello 2019:20). Se, mediante la rottura di questi paradigmi, si crea una nuova moda è immediato il collegamento ai processi di imitazione già citati in merito alla teoria del trickle-down.

Pertanto, gli approcci più interessanti allo studio teorico della moda quale istituzione sociale sono quelli della Diffusion of Innovations Theory di Everett Rogers, della Cultural Appropriation Theory elaborata da ricercatori in ambito culturale e della Fashion System Theory di Roland Barthes, successivamente approfondita da altri studiosi quali Bourdieu. Quest'ultima teoria vede il *fashion* come un fenomeno sociale che analizza

> "the interconnectedness of fashion production, consumption, and meaning-making processes across diverse contexts. By applying the Fashion System theory, researchers can investigate how fashion operates as a system of communication, identity construction, and social differentiation in different regions and historical periods" (Girard 2024:53-54).

In questo, sicuramente una chiave interpretativa è offerta dai i reperti della cultura materiale, come quelli della produzione artistica e sartoriale. Questi forniscono uno strumento molto importante per studiare la moda e le tendenze del gusto e in particolare le consuetudini in quanto a moda vestimentaria. Una testimonianza interessante è fornita dal quadro *Tè all'inglese* di Michel-Barthélémy Ollivier (1764) conservato al Musée du Château de Versailles (fig.1).

Ai fini dell'analisi della moda vestimentaria, l'attenzione si focalizza senza nessun dubbio sull'uomo vestito in blu, in primo piano accostato a un'altra figura vestita in rosso.

Si tratta di un partecipante alla cerimonia del tè, come è facilmente desumibile dal titolo. Segni della sua agiatezza, incluso il fatto che è l'unico ad essere vestito in questa tonalità[2] sono la ricchezza del suo completo, una parrucca incipriata, spada e porta-spada ma anche le scarpe con i tacchi rossi a simboleggiare la sua appartenenza alla nobiltà[3] (Baldini 2005:22).

Per riassumere, "il costume, come abbiamo visto, ha in genere, molte funzioni e, quindi, contemporaneamente, oggetto e segno" (Baldini 2005:19). Di conseguenza, quando ci si approccia allo studio della moda bisogna "capire la funzione sociale degli abiti dobbiamo imparare a leggere questi segni (gli abiti) come impariamo a leggere e a capire lingue diverse" (Baldini 2005:19) come stabilito da Pëtr Bogatyrëv, semiologo russo (1893-1971).

I.IV La storia della moda

La moda è indissolubilmente legata agli eventi storici, come la Rivoluzione Francese o le guerre mondiali, perché essa ne è testimone. Non dobbiamo mai sradicare lo studio dei trend e dei differenti stili dal contesto storico, geografico e culturale perché solo così si è in grado di cogliere "the interplay between these factors in shaping the evolution of design techniques and materials" (Girard 2024:52) e anche aspetti interessanti sull'evolversi delle società umane nel tempo.

Ad esempio, durante il Rinascimento, quando per la prima volta si distinse tra "moda maschile" e "moda femminile" (Riello 2019:7), il *fashion* visse una trasformazione significativa influenzata dal revival classico e di conseguenza la produzione e la creazione di tessuti sontuosi, intricate decorazioni ed elaborate silhouettes aumentarono (Girard 2024:52). Al contrario, in periodi di guerra si predilige la comodità e la praticità del design per cui la famosa t-shirt, nata come un indumento intimo, divenne popolare grazie all'uso militare (Riello 2019:129).

La moda segue, dunque, i cambiamenti della società all'interno di una cornice temporale ben determinata. Originariamente, il monopolio della moda era riservato alle

[2] Nel Settecento, il colore blu era simbolo di nobiltà e del regno di Francia in quanto era riportato sul blasone dei re di Francia. Poteva essere indossato solo sotto autorizzazione, quindi, esprime uno stretto legame con la famiglia regnante (Bailleux e Remaury 1996:75).
[3] L'acquisto di "red-heeled shoes" (Weber 2006:186) da parte di Léonard, il parrucchiere della regina Maria Antonietta rappresenta una prova tangibile della sua pretesa di ascesa sociale di semplice figlio di contadini provenienti dalla Guascogna (Weber 2006:186).

corti fino alla Rivoluzione francese. Le corti sono state non solo il motore della moda ma anche luogo di elaborazione di codici di comportamento a cui l'abbigliamento doveva sottostare (Riello 2019:17). Il nero era il colore prediletto dalle corti in Europa, a cavallo tra il Cinquecento e il Settecento, perché era la chiave per far risaltare le qualità interiori dei cortigiani evitando l'ostentazione ma, allo stesso tempo, mantenendo un elevato grado di estetica nei modelli. Seguono questa consuetudine il *Ritratto di Baldassare Castiglione* a opera di Raffaello (1514-1516) (fig. 2) e i numerosi ritratti di Carlo V elaborati da Tiziano (fig. 3). Nel ritratto raffaeliano, è come se il pittore volesse rappresentare le diverse qualità intellettuali del soggetto ritratto, autore de *Il Cortigiano* (1528) (Riello 2019:21).

Negli anni Venti del Cinquecento, "la corte spagnola diventa simbolo di un'eleganza misurata e spesso in nero" (Riello 2019:26). La Francia, si contrappone alla falsa modestia degli spagnoli con l'ostentazione della corte di Versailles di Luigi XIV (1643-1715), secondo le politiche iniziate dal padre Enrico IV. L'Inghilterra anglicana vide l'alternarsi di tendenze ispirate alla moda spagnola e francese. Il matrimonio di Maria Tudor con Filippo II nel 1554 portò nell'isola britannica l'uso del nero. Elisabella I di fede cattolica, che successe a Maria Tudor, introdusse a corte colori quali il bianco e i colori pastello. Influenze francesi arrivarono in Inghilterra solo dopo il ritorno, dall'esilio in Francia, di Carlo II. Alla fine del Seicento, il termine moda entra nel vocabolario grazie alla diffusione della moda urbana tra i ceti mercantili e professionali (Riello 2019:26). Ad esempio, in Olanda il colore nero entra nel guardaroba anche della classe media perché individuato come il colore della "rispettabilità pragmatica e commerciale" (Riello 2019:22).

Nel XVIII secolo, sono proprio le strade il secondo centro propulsore in fatto di moda:

> "What we now know about the late seventeenth and eighteenth centuries is that the demand for necessities and fashionable luxuries grew by revolutionary propositions, thereby providing a very important stimulus for economic growth and industrialization" (Bohanan 2012:1).

Lo storico McKendrick, autore insieme a Brewer e Plumb del fortunato libro *The birth of a consumer society: the commercialization of eighteenth-century England* "identifica nella moda uno dei motori del consumo del Settecento e, per estensione, fino ai giorni nostri" (Riello 2019:31). Un concetto elaborato da McKendrick sulla base dei modelli di imitazione di Veblen illustra come, in questo periodo caratterizzato dalla "rivoluzione dei

consumi" ma anche della produzione e della commercializzazione con la nascita dei primi negozi, il *beau monde* e i ricchi vengono presi a riferimento dai ceti inferiori. Lorna Weatherill ha confutato questo modello asserendo che gli oggetti di consumo erano fortemente condizionati dalla famiglia di provenienza, per credo religioso, posizione geografica e relazione tra individui piuttosto che per l'imitazione dei propri superiori. Ad esempio, grand parte degli oggetti posseduti derivava dall'eredità di parenti, datori di lavoro e conoscenti (Riello 2019:30-32).

Un esempio di quanto la rivoluzione dei consumi potesse incidere sulla Rivoluzione industriale fu lo sviluppo del cotoniero, che divenne presto uno dei settori di punta europei. "L'enorme domanda di tessuti indiani in tutta Europa agì da stimolo per la produzione industriale *in loco*" (Riello 2019:49). Queste stoffe in cotone erano particolarmente richieste perché decorate attraverso metodi a stampa, erano economicamente vantaggiose rispetto ai tessuti in lana o in seta finemente intrecciate per differenziarne i pattern. Per cui, nel 1769 si registra l'invenzione del filatoio ad acqua a opera di Arkwright che rivoluzionò completamente il settore tessile (Riello 2019:49).

Tuttavia, a "rivoluzione dei consumi" e la Rivoluzione industriale non sono state le uniche fonti di innovazione per la moda nel Settecento. La caduta dell'Ancien Régime a seguito della Rivoluzione francese ha definito un nuovo ordine sociale. Di conseguenza, la moda, notoriamente rappresentazione di status e ricchezza, ha dovuto adattarsi a una società dove le disuguaglianze sociali stavano assumendo nuove forme. In particolare, nel XIX secolo, l'ascesa della borghesia ha comportato la democratizzazione della moda e la ridefinizione del rapporto tra fashion e lusso. A differenza del passato, è prerogativa borghese l'ostentazione del lusso che l'aristocrazia maschera.

> "Il desiderio di possedere il lusso di cui si era stati per tanto tempo privati, era la fierezza del vincitore che si decorava delle spoglie del nemico battuto, era una maniera per smitizzare il valore simbolico dei preziosi originali, era un modo per costruirsi un passato" (Morini 2010:98).

Dunque, ben presto, la neonata Haute Couture parigina divenne espressione del benessere acquisito dall'alta borghesia. Dalla sua nascita, a metà dell'Ottocento, le fu concesso "il potere di definire i canoni del buon gusto e dell'eleganza femminile" (Belfanti 2008:183). Questo tipo di sartoria dalle linee sobrie e raffinate, simbolo del genio creativo dei maestri couturier, vede nella figura di Frederick Worth (1825 –1895) il

suo creatore. D'altro canto, però, la comparsa dei grandi magazzini nelle capitali europee fece aumentare in maniera consistente gli acquisti per gli abiti preconfezionati.

Il sociologo francese Gilles Lipovetsky definisce il periodo che va dalla fondazione della Maison Worth nel 1858 alla morte di Christian Dior nel 1957 come il "secolo della moda" per sottolineare gli importanti cambiamenti che hanno coinvolto il fashion.

Soprattutto dopo la fine della Prima guerra mondiale, la moda inizia ad interessarsi a modelli vestimentari da impiegare durante le attività del tempo libero e in particolare durante le attività sportive (Riello 2019:80). Si rendono necessari nuovi capi di abbigliamento per soddisfare nuove esigenze create da uno stile di vita più moderno. Particolare è il caso che vede l'invenzione della gonna-pantalone a mezza gamba per il pubblico femminile a fronte dell'utilizzo della bicicletta, mezzo di trasporto classicamente unisex (Riello 2019:79).

Inoltre, nel Novecento la moda diventa industria per la prima volta (Riello 2012:89) e si verifica l'"estensione del consumo a tutte le classi sociali" incentivato dai media nascenti quali la radio e successivamente la televisione (Riello 2019:86). Oltre a ciò, nella seconda metà del XX secolo, diventano un punto di riferimento per la creazione di nuove tendenze vestimentarie i teenager e i membri degli appartenenti alle subculture (Riello 2019:134). Esempi di subculture sono la subcultura hippy, dark e punk. Secondo Ted Polhemus, antropologo americano (1947-), la cultura giovanile e le subculture impongono il loro gusto estetico tramite la teoria *bubble up*. (Polhemus 2007: 327-331). Questo significa che, nonostante siano gruppi ai margini della società, il loro modo di vestire riesce ad influenzare anche gli strati sociali gerarchicamente superiori (Riello 2019:129-137). Contrariamente alla teoria trickle down, che valutava potere e ricchezza come i requisiti fondamentali per veicolare nuovi trend, i processi bubble up delineano un nuovo scenario: i trendsetter diventano giovani ragazzi che non hanno né potere economico né un alto grado di reputazione sociale. Anzi, definiscono la loro identità in contrapposizione alle norme sociali e culturali del contesto in cui si trovano.

In conclusione, l'affermazione di nuove tendenze vestimentarie tramite la teoria bubble up mostra come dalla metà del Novecento la rappresentazione identitaria giochi un ruolo fondamentale nella moda. Se nel corso della storia "l'abito divenne una divisa, destinata a far riconoscere l'adesione a un archetipo di società da parte di chi lo portava" (Morini 2010:16), ora, il potere di cui si investono gli abiti diventa più forte. Attraverso

scelte individuali e collettive, sociali e culturali, ognuno può comunicare la sua vera essenza.

1. Le leggi suntuarie prima della Rivoluzione francese

Le leggi suntuarie furono la risposta che si rese necessaria, da parte delle autorità politiche ed ecclesiastiche, per frenare il lusso, la moda e l'intrattenimento in tutta Europa tra il Duecento e il Settecento. Gli ideali della Rivoluzione francese quali ugualità e libertà le resero obsolete. Non tutti però confermarono la bontà di questo provvedimento legislativo. Bernardino da Siena, ad esempio, pensava che "il testo di legge, spesso letto in pubblico, finisce con il fomentare la bramosia, facendo conoscere nei minimi dettagli le fogge, i colori e le caratteristiche degli oggetti proibiti" (Riello 2019:13).

> "In Italia se ne contano 220 (tra le leggi vere e proprie ed altri regolamenti) nella sola Perugia, 130 a Orvieto, 80 a Bologna, 23 ad Assisi, 22 a Modena e così via. In Francia se ne contano invece un centinaio, e in Germania addirittura tra le 3.500 e le 5.000 a seconda che si considerino non solo le leggi ma anche le disposizioni e altri regolamenti attuativi" (Riello 2019:10).

Alan Hunt, professore di Sociologia e Legge alla Carleton University (1942-2021), nota come queste leggi erano maggiormente promulgate nelle aree ad alta vocazione economica, di conseguenza, si può presupporre una relazione tra crescita economica e risposta suntuaria (Riello 2019:11).

Tuttavia, dagli studi effettuati in merito, emerge come le leggi suntuarie colpissero prevalentemente solo chi non aveva il privilegio di ostentare dalla società. Questo trova due ragioni principali. La prima, sotto l'aspetto economico, riguarda l'aiuto importante che la moda e le tendenze del gusto hanno dato ai sistemi economici dei diversi stati a partire dal Settecento, e la seconda, sotto l'aspetto sociale, va a rimarcare il legame tra stratificazione sociale e ricchezza, fortemente presente, per esempio, nella società francese del Settecento. La nobilità voleva mantenere esclusivi i caratteri della sua moda vestimentaria, per questo, cercava di limitare le possibilità che i ceti subalterni avevano di accedervi. In questo senso, possiamo interpretare la seguente citazione "fashion sabotaged the very social markers and class distinctions it was meant to define" (Bohanan 2012:14).

La moda era un vero strumento di competizione sociale ma soprattutto forniva una chiave interpretativa del ruolo sociale ricoperto dalle donne. La leadership della moda è stata messa nelle mani delle donne soprattutto dopo la Rivoluzione Francese e la Prima

Guerra mondiale, momenti questi che corrispondono ai periodi di massima evoluzione per quanto riguarda la moda vestimentaria (Baldini 2005:17).

Nonostante, la moda fosse ritenuta un vizio, i due principali tipi di consumo, che da essa derivano, mettono in evidenza una realtà più complessa: il consumo delegato di Veblen vede la donna come vetrina della ricchezza del marito e il consumo compensatorio di Simmel rappresenta la moda come una scappatoia per le donne dalla monotonia dei loro ruoli sociali (Baldini 2005:38).

2. La moda in Francia a cavallo tra Settecento e Ottocento: prima e dopo la Rivoluzione francese

Nel Settecento, la Francia aveva un ruolo da protagonista nell'imporre nuove mode vestiarie. Infatti, le fogge vestimentarie francesi erano riprese in Austria, Russia e Prussia mentre in Italia, Spagna, Inghilterra e nelle colonie americane queste erano fonte di ispirazione per la modifica dei modelli locali (Weber 2006:401-402).

Senza alcun dubbio la regina Maria Antonietta (1755-1793) e la sua sarta di fiducia Rose Bertin (1747-1813) contribuirono a innovare e consolidare l'influenza della moda francese in tutta Europa. Al contrario di quello che si può pensare, poche erano le fogge degli armadi delle nobili donne di corte. Tutte derivavano da la *robe à la française* e la *robe à l'anglaise*.

"Alla metà del secolo, il modello più diffuso in Francia era la cosiddetta *robe à la française* (fig. 4), che si indossava con il *panier*[4] ed era composta da una sopravveste, una sottana e una pettorina" (Morini 2010:24). Per cui, le particolarità di questo abito sono, sul retro, le pieghe che partivano in corrispondenza del collo e delle spalle e scendevano per tutto il resto dell'abito e, sul davanti, una pettorina riccamente decorata che copriva il corsetto. Notiamo come la complessità di questi abiti aumenti considerevolmente i tempi di vestizione. Un modello derivato da questo abito è il meno formale *casaquin*, soventemente realizzato da la *robe à la française* con il collo rovinato e utilizzato negli ambienti domestici.

[4] Il *panier* è un'intelaiatura indossata al di sotto della gonna solitamente di stecche d'osso o di balena, che amplificava a dismisura l'ampiezza dei fianchi, mantenendo le parti anteriore e posteriore dell' abito relativamente piatte. Ebbe largo uso nonostante limitasse la capacità di movimento per chi lo portava (*Treccani* 2025).

Negli anni Settanta fu introdotta la *robe à l'anglaise* con imbottiture e rigonfiamenti a *tournure*[5] che sostituivano nella composizione dei volumi lo scomodo *panier*. L'ampiezza di queste gonne era enfatizzata dalla seta leggera (*taffetas*, garza, mussola), in cui spesso erano confezionati questi tipi di modelli, ma anche da nastri, lacci o bottoni che le modellavano. La ricerca irrefrenabile della comodità portò alla realizzazione del nuovo modello per un abito da passeggio e da città, la *redingote* che modifica la linea della *robe à l'anglaise* (fig. 5) sulla base della tenuta da equitazione delle donne britanniche.

Sicuramente, però, l'abito più prestigioso da possedere era il *grand habit*, ovvero "l'abito di corte con lo strascico" (Morini 2010:25) che obbligava all'utilizzo di corsetti steccati e *paniers*. Con la fine del secolo, l'abito non fu più soggetto alle regole della moda ma assunse, sempre più un ruolo di rappresentanza.

Tramite questi abiti si costruiva la silhouette del mondo femminile nel Settecento che non aveva nulla di naturale ma aveva il compito di governare il corpo delle signore per farlo risultare attraente. Oltre agli abiti elaborati si faceva uso di prodotti di bellezza quali pomate e unguenti. L'idea di poter modificare il corpo con il vestiario non nasce nel XVIII secolo ma è in questo periodo che anche le classi medie si appropiarono di questo concetto (Riello 2019:33).

In netta sovrapposizione all'abito di corte dalla funzione altamente celebrativa, troviamo la *chemise à la Reine*. Fu proprio la regina Maria Antonietta ad aver fatto la fortuna di questo abito. Due sono state le fonti di ispirazione principali. La prima, la *robe à la créole*, tenuta delle donne francesi residenti nelle Indie Orientali e, la seconda, l'adozione da parte delle giovani donne degli abiti infantili dai tessuti più leggeri. L'abito si compone di una semplice camicia lunga di mussola con una fascia in vita ma è simbolo delle correnti culturali di fine secolo: le nascenti tendenze di gusto neoclassico, simboleggiate dal bianco, e le teorie illuministiche rappresentate dall'igienico cotone leggero proveniente dall'India (Morini 2010:24-26).

Per quanto concerne la moda maschile, il protagonista è l'*habit à la francaise* con le coulotte corte (Morini 2010:72) (fig. 6). È un abito che si compone di cappotto, gilet, camicia, calzoncini e calze. Essendo un abito formale era solitamente realizzato in seta,

5 La *tournure* è un'imbottitura meno invasiva rispetto al panier collocata dalla schiena in giù che aveva la funzione di esaltare quella parte del corpo (*Treccani* 2025).

cotone o lino e veniva decorato da ricami. Durante il secolo successivo, la moda maschile divenne più funzionale e pratica, meno incline all'ostentazione. Lo scopo di questo completo era di dimagrire la figura tramite cuciture sulla parte posteriore e maniche strette.

Indice che prefigurava l'inevitabile cambiamento politico che si stava configurando in Francia fu la contestazione del conte di Mirabeau, uno dei rappresentanti del Terzo Stato, riguardo le regole vestimentarie del marchese di Brézé, Gran Maestro delle Cerimonie, durante l'assemblea degli Stati Generali del 1789. Queste predisponevano i tre completi che il Clero, il Secondo Stato e il Terzo Stato dovevano indossare in questa occasione. Una prima criticità considerava le tenute altamente discriminatorie perché mettevano in risalto le differenze sociali. Ne consegue che il conte di Mirabeau e il Terzo Stato stavano richiedendo una maggiore libertà sul piano sociale, principalmente una libertà individuale, e sul piano politico, una libertà di rappresentazione politica. Uno dei casi bellis della Rivoluzione Francese fu proprio la volontà del Terzo Stato di cambiare il sistema di voto, da quello per ordine a quello per testa (Morini 2010:45).

Prerogativa dell'abbigliamento nel frangente rivoluzionario era l'utilizzo di una coccarda blu, bianca e rossa, gli stessi colori del tricolore, come strumento di controllo ideologico e visivo da parte delle autorità. Un'idea chiara dell'abbigliamento durante il periodo rivoluzionario si sviluppa se si analizza il fenomeno della moda secondo il principio di uguaglianza e libertà. In primo luogo, si assiste all'eliminazione del lusso che ricordava gli sfarzi dell'Ancien Régime. Fonti di ispirazione primaria furono l'abito borghese e quello operario secondo "un livellamento dal basso" (Morini 2010:48) per non destare sospetti controrivoluzionari. Nel *Ritratto dell'attore Chenard come sanculotto* di Boilly (fig. 7), fanno parte della divisa da sanculotto la coccarda sul cappello e i pantaloni lunghi, dato che le culotte erano ritenute un simbolo della nobiltà appartenente all'Ancien Régime. Esempi esemplificativi sono le acconciature *à la Romaine* o *à la Titus*[6] sia per le donne che per gli uomini. In secondo luogo, nell'ottobre 1793 fu deliberata la libertà di abbigliamento, secondo la quale ogni cittadino era libero di vestire la foggia che più prediligeva. "Le riviste di moda registravano novità di ogni genere, i visitatori stranieri

[6] L'acconciatura à la Romaine e l'acconciatura à la Titus erano molto in voga alla fine del XVIII secolo e consisteva in un taglio corto sia per donne che per uomini mutuato dal teatro (Morini 2010:57).

riferivano stupefatti il disordine vestimentario di cui si trovarono testimoni" (Morini 2010:52).

In sintesi, stava sempre più prendendo piede una moda che esaltava significati ideologici e le peculiarità individuali e non le differenze di ceto. Questo cambiò quando la moda del Direttorio, successivamente al periodo rivoluzionario, si fece strumento politico.

La moda femminile si ispirò ai grotteschi *Bals de Victime*[7], *la chemise à la Reine*, il gusto neoclassico nelle arti quali il teatro e la pittura di cui David era stato il massimo rappresentante. "l'abito femminile […] si ridusse a una camicia di cotone leggero con la vita alta, segnata, prima da una cintura passata all'interno ad arricchire il tessuto e, poi, da un taglio e da una costruzione sartoriale vera e propria" (Morini 2010:63) che nascondeva delle insidie dal punto di vista tecnico quali una schiena sagomata, le pieghe per dare ampiezza alla gonna e una specie di corpetto. A differenza di quello che accadeva in passato non era più predisposta una distinzione tra abito formale e informale. È in questo periodo che l'uso delle stole come accessorio prende importanza. Erano accessori estremamente in voga quanto costosi.

Il tipo di stoffe utilizzate e le decorazioni delle stole erano dei parametri che riuscivano a diversificare le *mise* all'interno di una tendenza vestimentaria molto omogenea. La semplificazione della moda nel periodo rivoluzionario viene sostituita da una moda che ha come minimo comune denominatore il lusso. Insomma, "alla fine del secolo Parigi era tornata ad essere il fulcro della moda" (Morini 2010:68).

D'altro canto, ci si riferisce alla moda maschile dell'Ottocento con la locuzione "grande rinuncia" perché "l'uomo abbandonò la pretesa di essere bello, e si preoccupò unicamente di essere pratico. Nella misura in cui gli abiti mantenevano una certa importanza, il massimo che poteva pretendere era di essere vestito correttamente, ma non in modo elegante o elaborato" (Flügel 2003:123-124). Ne risultano, completi di tre pezzi dalle tinte scure e monotone: giacca, gilet e pantalone. Il grande antagonista della forza unificatrice della rinuncia è il dandy ottocentesco che fa dell'abbigliamento poco ostentativo il principio della moda stessa. Questa figura riesce a sfruttare la capacità di

[7] I *Bals de Victimes* erano dei balli organizzati dal governo a cui poteva partecipare solo chi aveva dei parenti ghigliottinati. In queste occasioni, era comune indossare per le signore scialli rossi e nastri rossi al collo che evocavano la crudeltà del periodo ma allo stesso tempo celebravano la gioia di essere sopravvissuti (Morini 2010: 59).

espressione individuale della moda imponendo nuove tendenze vestimentarie elaborate secondo il suo gusto personale (Riello 2019:65-66).

Grandi novità furono introdotte dalla moda durante l'Impero napoleonico, il cui obbiettivo fu quello di conciliare in un'unica classe dirigente accettata dal resto d'Europa i nobili, privati delle ricchezze di un tempo, e la nuova borghesia arricchita. "Il compito di gestire questo processo culturale fu affidato a Joséphine Beauharnais (fig. 8), la raffinata moglie del Primo Console, che aiutata da Talleyrand[8] e da una serie di dame della vecchia aristocrazia cominciò a svolgere la sua azione organizzando alle Tuileries feste e ricevimenti ufficiali che introducevano un nuovo protocollo mondano" che doveva essere capace di mediare tra l'ostentazione dei *nouveau riches* e lo sdegno dell'aristocrazia nobile di nascita.

Le migliori figure nell'abito del settore della moda e della bellezza, quali sarti e parrucchieri, curarono il suo guardaroba e il suo aspetto. Tra queste si distinse Louis Hippolyte LeRoy (1763–1829) che "divenne il solo fornitore dell'imperatrice e punto di riferimento di tutte le dame eleganti d'Europa (Morini 2010:81). Ebbe tanto successo perché i prodotti del suo atelier in Rue de Richelieu rispecchiavano in toto le tendenze del gusto della moda sotto l'impero napoleonico. Il suo pezzo forte furono gli scialli cachemire tanto apprezzati dall'imperatrice.

Da un lato, Joséphine Beauharnais utilizza la moda come forma di coesione sociale dopo i disordini provocati dalla caduta dell'Ancien Régime, dall'altro alla corte di Maria Antonietta era sintomo di disuguaglianza sociale ed economica. Se sotto il regno di Luigi XVI il lusso era ostentato, il neonato gusto neoclassico forniva un buon capro espiatorio per dissimularlo tra la raffinatezza dei tessuti leggeri e l'apparente semplicità dei modelli a stile impero.

In occasione dell'incoronazione di Napoleone, per la prima volta, si iniziò a vedere diversamente i momenti della vita quotidiana e quelli dove si celebrava la sacralità del potere. Nonostante questo, la moda non ha cessato di essere strumento al servizio del potere "Non è un caso che il manto di Joséphine fosse riutilizzato per il matrimonio con Maria Luisa d'Austria" (Morini 2010:78).

[8] Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838). È stato un diplomatico molto impegnato nella politica dell'impero napoleonico; infatti, ha ricoperto la carica di ministero degli Esteri ed è stato rappresentante della Francia al congresso di Vienna del 1815 (*Treccani* 2025).

Sia sotto la monarchia dei Borboni che sotto l'impero napoleonico, si è scelto di privilegiare il tessuto imprenditoriale locale per trarne beneficio sotto l'aspetto economico e socioculturale. Le scelte statali durante il periodo napoleonico in fatto di moda giocarono un ruolo fondamentale per risollevare l'industria tessile francese, che dal 1792 aveva avuto un crollo dovuto alla carenza di materia prima e di clientela" (Morini 2010:72).

Nel periodo della Restaurazione, la moda subì cambiamenti dirompenti in relazione al fatto che si stava sviluppando un nuovo ordine sociale dovuto dall'affermazione della borghesia. Ora, si moltiplicano le opportunità di svago nelle città aperte ad un pubblico più ampio. "Semplicità, sobrietà, proprietà, ragionevolezza, naturalezza" rappresentano i nuovi pilatri del vivere sociale da cui neanche la moda prescinde (Morini 2010:90). È in questo momento che Charles Frederick Worth fece suoi questi principi, che insieme alle tendenze della sartoria inglese, furono fonte di innovazione per la moda.

3. Verso la nascita dell'Haute Couture

Oltre all'analisi della storia della moda secondo una scansione temporale, un altro approccio secondo cui poter studiare l'evoluzione di questo fenomeno nel corso dei secoli è quello che vede la trasformazione della figura del sarto nella figura del *couturier*, intesa come sarto di alta classe, giungendo così alla nascita dell'Haute Couture francese nel XIX secolo. In questo processo, l'apporto più significativo lo hanno dato Rose Bertin, Louis LeRoy, Charles Frederick Worth.

Particolare è notare come ci sia una correlazione tra rapporto politico e questi esponenti del mondo della moda. In particolare, è da considerare che Rose Bertin, Louis Hippolyte LeRoy e Charles Frederick Worth non erano nobili di nascita ma comunque tramite il loro lavoro avevano grande influenza a corte (Riello 2019:90-95).

Rose Bertin, appena otto anni più grande di Maria Antonietta, iniziò a preoccuparsi del guardaroba della regina in occasione del suo arrivo in Francia. Fu lei l'incaricata di confezionare gli abiti per la cerimonia della remise. Nata da genitori di umili origini dediti al commercio in Piccardia, con il suo carattere arrogante seppe raggiungere i vertici della committenza reale. Il suo rapporto stretto con la regina fu oggetto di molte critiche perché ritenuto una delle cause del tracollo economico della Francia (Scaraffia 2013:20).

Contestualizzando il periodo di attività della sarta soprannominata "ministro della moda", è immediato il collegamento alle nuove conquiste del XVIII secolo: i negozi e i giornali. "Il Settecento vede la nascita non solo del moderno consumo, ma anche della moderna distribuzione caratterizzata da luoghi fisici, che prendono il posto di bancarelle o venditori ambulanti […]" (Riello 2019:37). Per la prima volta, "lo shopping diventa passatempo per chi se lo poteva permettere" (Riello 2019:39).

Il *magasin* della Bertin, Au Grand Mogol, si trovava in Rue Saint-Honoré, centro nevralgico del commercio del lusso. Sull'insegna campeggiava la scritta MARCHANDE DE MODE DE LA REINE (Morini 2010:30). Questo è uno dei pochi *marchandes de modes* o *marchandes-merciers* della città di Parigi. Bertin fu il primo sindaco della corporazione di cui era responsabile "Communauté des faiseuses et marchandes des modes, plumassières, fleuistes de la ville er faubourg de Paris" istituita nel 1776. Nel periodo napoleonico questi vennero sostituiti dai *magasins de nouveautès* che grazie alla Rivoluzione industriale poterono democratizzare le modalità di acquisto tramite prezzi fissi e non solo elitari ma anche il cambio della merce (Morini 2010:102). I grandi magazzini fanno la loro comparsa nella metà dell'Ottocento e "assumono la forma stabile delle grandi esposizioni" (Morini 2010:106), dove la merce poteva essere acquistata ma allo stesso tempo esibita. Alcuni esempi sono il Bon Marché nel 1852, il Louvre nel 1854 e il Bazar de l'Hôtel de Ville.

La moda aveva bisogno di spazi in cui poteva essere rappresentata. Le riviste di moda fecero la loro comparsa a fine Settecento. La prima fu *Cabinet des modes* edita dal 1785 al 1793 e quella che raccolse maggior fortuna fu *Les Journal des dames et des modes* pubblicata ogni cinque giorni dal 1798 al 1839. I due ideatori furono Jean-Baptiste Sellèque e Pierre de la Mésanguère. La moda non era l'unica tematica di carattere culturale che si poteva leggere tra quelle pagine, ma le sezioni ad essa dedicate furono sicuramente le più forbite. Ad ogni numero erano associati dei figurini chiamati "*Costume parisien*" che ritraevano le *mise* più in voga prendendo spunto dalle vetrine dei *magasins de nouveautès.*

Fino al 1800, il giornale "non ospitò delle vere e proprie forme di pubblicità" (Morini 2010:68) nonostante fosse ormai una pratica comune avvalersi delle riviste da parte dei negozianti come mezzo comunicativo per la sponsorizzazione dei loro prodotti, dato il vasto pubblico che la rivista poteva raggiungere a fronte di una spesa contenuta. Altre

strategie di marketing coeve spaziano "dalle vetture per la consegna a domicilio, che mostravano ai passanti il nome del magazzino sulle fiancate, agli striscioni appesi alle immense facciate per annunciare occasioni particolari; dai manifesti grandi e piccoli con cui tappezzare muri e colonne Morris[9], fino a mezzi più raffinati e moderni, come i cataloghi […]" (Morini 2010:113).

Queste novità nel mondo della moda assumono un taglio diverso se consideriamo che dal Settecento l'abito diventa preconfezionato quando i sarti decisero di vendere gli abiti confezionati che non erano stati ritirati dagli acquirenti e creare dei modelli per aumentare i guadagni. Vediamo come nascono i moderni concetti di taglia e marca in virtù del fatto che la moda stata privilegiando il genio creativo dei singoli stilisti che si cominciarono a considerare come artisti, nasce l'Haute Couture parigina.

Il suo iniziatore è Charles Worth, inglese che seppe rivoluzionare la moda durante il Secondo Impero. Nel 1853 partecipò all'organizzazione del corredo della sposa del futuro Napoleone III, María Eugenia, e la sua affermazione nel panorama europeo avvenne nel 1864 parallelamente all'ascesa dell'impressionismo. "Worth non è un artista del pennello, ma lo è con le forbici e la cucitura" (Riello 2019:94). Grazie all'entrata in gioco della creatività nel processo di creazione dell'abito, questo viene ribaltato a scapito del potere decisionale della committenza. I suoi clienti non furono ricche aristocratiche ma donne importanti nel panorama culturale che seppero accrescere la popolarità della Maison Worth. Tra queste troviamo Sahara Bernhardt, Nellie Melba e Lillie Langtry. I suoi modelli riscontrarono molto successo tra la borghesia ricca tanto che Worth scelse di confezionare pochi capi e vendere anche le indicazioni per il confezionamento in proprio, in questo modo un pubblico più ampio aveva accesso alle ultime tendenze in fatto di moda. Come gli artisti impressionisti firmavano le loro opere, lui apponeva ai suoi modelli etichette simbolo di autenticità del maestro dell'eleganza.

Secondo le parole di Lipovetsky, Worth inventò l'Haute Couture "e trasformò, d'un colpo, il sarto «da artigiano "ripetitivo" e tradizionale in creatore, "genio" artistico moderno" (Baldini 2015:6; Lipovetsky 1989:80). Questo aprirà la strada ai futuri cambiamenti a cui la moda andrà in contro nel XX secolo

[9] Le colonne Morris sono un elemento di arredo urbano di forma cilindrica con intenti pubblicitari.

I.V Conclusione

Da questa analisi emerge come l'evolvere della moda, che si concretizza nell'industria della moda nel XIX secolo, segua di pari passo i cambiamenti sociali portati dagli eventi storici. In particolare, l'ascesa della borghesia ha fatto emergere nuove modalità e nuovi modelli che estendono, non solo all'élite, la possibilità di accedere al lusso.

La storia della moda ci mostra come il *fashion* è da sempre un insieme di simboli di prerogative della personalità individuale e sociale, infatti, la moda è stata strumento al servizio delle strategie politico-culturali dei governi regi e imperiali.

Un esempio di quanto la moda coinvolga una dimensione personale e sociale, è la *cerimonia della remise* del 1770 durante la quale la futura regina di Francia, Maria Antonietta, per poter continuare il suo viaggio verso la corte di Versailles, dovette indossare un abito di foggia francese al confine tra il regno austriaco e quello francese.

2. MARIA ANTONIETTA, REGINA DI FRANCIA (1755-1793): INFLUENCER ANTE LITTERAM?

"C'est dans le malheur qu'on sent d'avantagece qu'on est"
Corrispondenza epistolare di Maria Antonietta (Zweig 2013:244)

II.I Introduzione

In questo capitolo, viene riportata un'analisi della figura della regina Maria Antonietta come personalità di spicco nel panorama della moda alla fine del XVIII secolo. Questo caso studio è emblematico nella storia della moda perché l'ultima regina di Francia ha scelto il fashion come mezzo per riflette potere, identità e bisogno di ribellione. Attraverso il suo ruolo di trendsetter, insolito per una regina, Maria Antonietta riuscì a trovare il suo posto a Versailles in qualità di delfina ed a consolidare l'influenza acquisita a corte come regina.

Per cui, gli eccessi e le stravaganze del suo stile di vita sono state una forma per stabilire la sua autorità in una corte dal fascino ampolloso quale era Versailles. Solo la moderna storiografia ha avuto la distanza necessaria e la voglia di studiare la sua strategia di acquisizione di potere senza alcun pregiudizio.

L'oggetto di approfondimento di questo capitolo pone attenzione su come Maria Antonietta abbia sgretolato la sua credibilità di monarca e la sua immagine pubblica attraverso le sue tendenze di moda, espressione del suo carattere irriflessivo e frivolo e della sua necessità di autorappresentazione, agli occhi dei suoi contemporanei.

II.II L'arrivo di Maria Antonietta in Francia: la *cerimonia della remise*

Negli anni Sessanta del Settecento, la monarchia francese e il Sacro Romano Impero dovettero mettere da parte la loro rivalità per consolidare la loro influenza nel panorama geopolitico europeo. Questo si rese necessario a fronte dell'espansione territoriale di Inghilterra, Russia e Prussia, importanti potenze europee.

L'antagonismo tra le due dinastie allora regnanti, quella dei Borboni in Francia e degli Asburgo-Lorena in Austria, è volta al termine grazie al matrimonio dei rampolli delle rispettive casate reali. Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, figlia dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria e perciò arciduchessa d'Austria, divenne così la sposa del delfino di

Francia, Luigi Augusto di Borbone, futuro re di Francia con il nome di Luigi XVI (1754-1792). Questa unione può definirsi un capolavoro della diplomazia austriaca e francese dato che le trattative matrimoniali sono durate ben quattro anni, dal 1766 al 1770. "Già nel 1766 Maria Antonietta undicenne può considerarsi seriamente proposta" (Zweig 2013:12). In questa dinamica, le figure di maggior rilievo sono state Wenzel Anton von Kaunitz, consigliere di stato e ambasciatore per gli affari esteri alla corte asburgica (1711-1794), e Étienne François de Choiseul, generale e ambasciatore a Versailles per Luigi XV, nonno del delfino Luigi Augusto (1719-1785).

Fin dall'inizio delle negoziazioni, Maria Teresa era fremente di concludere quest'ultimo successo nell'ambito della sua politica matrimoniale quanto scettica delle responsabilità che stava affidando alla figlia che era ancora una bambina (Zweig 2013:11-12)[10].

Il primo approccio di Maria Antonietta alla sua futura vita da delfina di Francia, quindi alla moda come strumento di potere alla corte di Versailles, sono le lezioni dei suoi precettori. La sua formazione spaziava tra argomenti di cultura e nozioni di etichetta francese.

> "Maria Teresa circondava sua figlia di tutto ciò che poteva parlarle della Francia e portarle l'aria di Versailles, dai libri alle mode, da un parrucchiere francese un insegnante francese, l'abate Vermond (Goncourt 2017:50)".

I resoconti che i precettori inviarono in Francia dovettero purtroppo spiegare quanto Maria Antonietta fosse poco incline allo studio e all'approfondimento di tematiche d'interesse (Zweig 2013:13). Sorprendentemente, però, suscitò in Maria Antonietta particolare interesse la storia dei monarchi francesi (Weber 2006:134). A scapito della sua formazione la giovane arciduchessa preferiva il divertimento. Tuttavia, la futura delfina possedeva un'abilità difficile da insegnare: la grazia. Eccelleva particolarmente durante le lezioni di ballo di Jean-Georges Noverre (1727-1810), propedeutiche per le numerose future occasioni sociali a Versailles (Goncourt 2017:50).

"The young princess received an intensive crash course in the Bourbon approach to looks, dress, and public image" (Weber 2006:12). Il suo nuovo ruolo richiedeva un

[10] Una biografia di Maria Antonietta che ha suscitato particolare scalpore è stata *Maria Antonietta: una vita involontariamente eroica di Stefan Zweig*, scrittore e storico austriaco (1881-1942). Pubblicata per la prima volta nel 1932, ha saputo fornire un accurato ritratto psicologico della regina Maria Antonietta smentendo gli stereotipi che da sempre sono fonte di giudizio della sua figura.

profondo restyle del suo aspetto secondo i canoni dello stile francese. I principali tratti che Maria Antonietta dovette modificare della sua apparenza fisica per abbracciare l'estetica francese riguardarono i suoi capelli, denti (Hosford 2004:183-200) e la sua postura. Tra i tanti ritratti commissionati da Luigi XV durante le trattative matrimoniali, occupa una posizione di rilievo *Maria Antonietta a quattordici anni* di Joseph Ducreux, pittore francese (1735-1802) (fig. 10).

La trasformazione a cui l'ancora per poco arciduchessa d'Austria si è sottoposta, ha profondamente toccato la sua persona, facendole comprendere che il grado di influenza a Versailles era direttamente proporzionale al grado di conformità alla moda e all'etichetta che tutto regolava. In particolare, proprio come scritto nelle parole dell'accademica Caroline Weber in *Queen of fashion-What Marie Antoinette wore to the revolution*, "Clothing was the political currency of social acceptance and political survival" in una corte come Versailles (Weber 2006:25). Specialmente per una straniera, qual era Maria Antonietta, manovrare questo importantissimo strumento significava avere un'imprescindibile autorevolezza e controllo sull'immagine pubblica. Avere credito e consensi era proprio quello di cui la giovane delfina necessitava di più.

Ancora prima del suo viaggio verso la Francia, era essenziale apparire una perfetta regina di Francia e la moda vestimentaria era il mezzo per farlo. Infatti, "Maria Theresa spent a staggering four hundred thousand livres on her youngest daughter's trousseau". Tutti i suoi componenti dovevano essere realizzati in Francia (Weber 2006:26-27) e dovevano seguire la moda francese per sottolineare l'impegno della futura delfina nello svolgere il suo compito e la dedizione dell'Austria nell'assolvere all'alleanza franco-austriaca.

Oltre alla danza, era innata in Maria Antonietta la predisposizione per la moda. Alla corte viennese, le occasioni in cui indossare abiti da cerimonia formali, per la famiglia reale, corrispondevano alle funzioni ufficiali e ai momenti solenni. Per cui, erano molto limitate rispetto a Versailles divenuta, secondo il volere di Luigi XIV, "palcoscenico più complicato e costoso che mai il mondo abbia conosciuto (Zweig 2013:37) dove l'etichetta regolava la vita pubblica e vita privata di sovrani e cortigiani.

A conferma di ciò, l'acquerello *Lo scambio dei regali durante la festa di San Nicola* (fig. 11) a opera di Maria Cristina d'Asburgo-Lorena, la quinta figlia di Maria Teresa (1742-1798), ritrae alcuni degli esponenti della famiglia reale asburgica in un momento

di convivialità. Come suggerisce il titolo, questo rappresenta la mattina della festività di San Nicola durante la colazione e lo scambio dei regali. Quello che colpisce è la semplicità e l'informalità delle vesti della famiglia reale asburgica in aperto contrasto con la *robe à la française* di Maria Antonietta.

> "Nothing in the surrounding scene explains or justifies the young Archduchess's hyperelegant costume—nothing, that is, except the presence of her doll, whose sumptuous attire she seems to be copying with her own (Weber 2006:25)".

A Versailles, la *robe à la française* era d'uso comune per i cortigiani durante la permanenza a corte. Maria Antonietta conosceva i modelli più in voga in Francia non solo per le sue lezioni in preparazione al suo nuovo ruolo ma anche per l'importanza che questi avevano nel definire le tendenze a livello europeo ed extra-europeo. La moda francese influenzava tutta Europa, dall'Inghilterra alla Russia.

Il 21 aprile 1770, due giorni dopo il suo matrimonio per procura, Maria Antonietta inizia il suo lungo viaggio per raggiungere Versailles vestita in un

> *"grand habit de court*—the formal court dress of Versailles—cut from the most lustrous brocade that money could buy. With its lavishly beribboned, tight-fitting bodice, its voluminous hoopskirts draped over wide paniers […], and its long matching train hanging from stiff pleats behind her shoulders, the dress presented an impressive, if highly stylized, silhouette" (Weber 2006:23).

Una delle tappe più significative del viaggio è avvenuta tra Kehl e Strasburgo dove è avvenuta la *cerimonia della remise* durante la quale "l'arciduchessa si tramutava irrevocabilmente nell'erede al trono francese" (Zweig 2013:18). In questa occasione "era stato costruito, […] un padiglione ammobiliato dal *garde-meuble* del Re[11] e decorato con una tappezzeria - funesto presagio – con il tragico imeneo di Giasone e Medea" (Goncourt 2017:53) come suggerisce Göthe durante la sua visita. L'edificio era composto da due stanze in territorio austriaco e due in territorio francese separate da un salone principale. Questo per porre fine all'indecisione della collocazione della cerimonia da parte dei cerimonieri di Schönbrunn e Versailles.

La cerimonia della consegna si è svolta rispettando ogni formalità e regola dell'etichetta che non consentivano alla futura regina di non indossare "neppure un filo che sia prodotto nel suo paese" (Zweig 2013:19). Per cui, nella prima sala l'arciduchessa

[11] La *garde-meuble* del Re era "l'ufficio che si occupava dei mobili reali" (Goncourt 2017:53).

d'Austria ha dovuto indossare "una camicia di seta francese, *jupons* di Parigi, calze di Lione, scarpine del calzolaio di corte, nastri e merletti" (Zweig 2013:19).

Il rito di passaggio, carico di simbologia, che consacrò Maria Antonietta come regina di Francia venne studiato nei minimi dettagli. Al termine del discorso dell'inviato di Luigi XV, Maria Antonietta viene condotta dal paraninfo[12] francese al di là del tavolo posto al centro della sala, simbolo del confine austro-francese, mentre i membri della delegazione austriaca presenti nella stanza retrocedevano quasi come coinvolti in una danza.

Durante questo rito la giovane delfina scoppiò in lacrime, sopraffatta dalla solennità della cerimonia. Nonostante ciò, la baronessa d'Oberkirch le rivolse un complimento non di poco conto nelle sue memorie. Definisce la pelle di Maria Antonietta come una fusione perfetta di gigli e rose. Il sottofondo politico di questa affermazione è palese dato che i gigli simboleggiavano la monarchia francese mentre le rose l'impero asburgico (Weber 2006:46). Questa affermazione mette in risalto quanto l'apparenza di una regina di Francia fosse importante e spiega la presenza di rose e gigli nella ritrattistica reale ma anche nelle altre fonti materiali riconducibili a Maria Antonietta e a Luigi XVI.

All'uscita dalla sala della consegna, Maria Antonietta diventò un'acclamata delfina di Francia e poté indossare solo vestiti francesi (Zweig 2013:18-20).

Possiamo dire che la cerimonia della remise, nonostante non rappresenti il primo approccio di Maria Antonietta alla moda francese, è il primo passo verso la sua nuova vita fatta di aspettative, troppo spesso disattese. Se Maria Teresa ha sfruttato il potere del vestito per conclamare l'idoneità di sua figlia al trono di Francia, Maria Antonietta diventerà presto un'esperta nello sfruttare il suo "intuitive gasp of clothing potential to express status and strength" (Weber 2006:19) prima come delfina e poi come regina. Purtroppo, però le sue scelte non tennero conto dell'importanza del ruolo affidatole dal destino. La sua passione per la moda si dimostrò solo un modo per sfuggire all'etichetta e imporre la sua volontà come regina di Francia.

[12] Il paraninfo è storicamente la figura che ha una funzione di intermediario nei matrimoni (*Treccani* 2025).

II.III L'irrefrenabile senso di libertà: l'affermazione di Maria Antonietta come delfina di Francia

Al momento della comparsa davanti al tribunale rivoluzionario, nel volto di Maria Antonietta non c'è più traccia dell'incantevole delfina di Francia. Ora non è più una giovane ragazza invidiata da tutti, simbolo di bellezza e passione, vanità e divertimento, ma è una donna stanca, affranta e malaticcia. I rimproveri di sua madre e le malelingue di Versailles, che non ha mai voluto ascoltare, si riflettono nelle accuse per cui è chiamata a rispondere. Queste riguardano: la bancarotta, la guerra, la fame, i tradimenti, la miseria (Goncourt 2017:409)[13].

Ogni rimprovero ricevuto aumentava la frustrazione e la delusione che faceva sempre più sentire il peso delle aspettative sulle sue spalle. La politica volle dimenticare che Maria Antonietta fosse solo una bambina, forse un po' troppo capricciosa, ma comunque una bambina al tempo del matrimonio. In particolare, la sua indole spensierata e desiderosa di libertà non ha mai voluto accettare il cerimoniale di corte. Per cui, non ha avuto l'accortezza di cogliere l'importanza di un saluto o di una riverenza mancata (Zweig 2013:in copertina). Oltre a ciò, Maria Antonietta ha dovuto affrontare il sentimento antiaustriaco della corte francese e l'impossibilità di donare un erede alla Francia che mettevano a rischio la sua posizione come delfina.

Sotto questa luce, la giovane Maria Antonietta ha sfruttato la moda come capriccio e valvola di sfogo. Due furono gli atti di violazione dell'etichetta da parte della delfina fortemente influenzata malevolmente dalle *Mesdames*, le tre figlie di Luigi XV.

Il primo fu il rifiuto di indossare il corsetto, *grand corps* in francese. Al di là delle conseguenze fisiche, "la taille de cette princesse se déformait visiblement, et que son épaule droite se dérangeait"[14] (Arneth and Geoffroy 1874:I,33), questo piccolo atto di ribellione divenne presto segno dell'inadeguatezza di Maria Antonietta al ruolo di delfina

[13] Si consiglia la lettura di P*rocès de Marie-Antoinette, ci-devant reine des français, ou, recueil exat de touts ses Interrogatoires, rèponses, dépositions des témoins* per un approfondimento del processo dell'ultima regina di Francia. Il tribunale rivoluzionario concesse a Maria Antonietta due avvocati, Claude François Chauveau-Lagarde (1756-1841) e Jean-Baptiste Tronçon -Ducoudray (1750-1798) a cui è stato concesso un solo giorno per preparare la difesa. Quello che traspare dal prrocesso è la volontà della regina di cospirare contro la Francia attraverso il suo abbigliamento. Ad esempio, il presunto conivolgimento nell'affare della collana, l'abito utilizzato per la fuga a Varennes e le spese folli per il Pertit-Trianon (Weber 2006:428-429).

[14] "La vita della principessa era visibilmente deformata e la sua spalla destra preoccupava. Questo aspetto sottolineava costantemente la sua mancata maternità, unica ragione ammissibile per una tale trascuratezza dell'aspetto per una giovane delfina".

e pettegolezzo dentro e fuori i confini del regno. La negligenza al dovere e la dichiarata antipatia di Maria Antonietta per la sua dama d'onore, Madame de Noailles (1729-1794), non fecero altro che far accumulare delle riserve nei confronti della delfina a corte come in città. Prontamente, Maria Teresa le scrisse rimproverandola (Weber 2006:108-116).

Il secondo strappo che Maria Antonietta fece all'etichetta di corte fu radicale: "she devised a riding costume that quite clearly marked her distance from a Bourbon consort's conventional maternal role" (Weber 2006:126). Non riuscendo ad affermare la sua influenza diventando madre, in conformità alle aspettative del suo nuovo ruolo di delfina, Maria Antonietta introdusse nei suoi look questi elementi della tenuta sportiva maschile. In particolare, "masculine-style breeches-fitted tightly over the leg and gathered into a snug band around the waist" indossati "without the supplementary cover of petticoats and skirts" (Weber 2006:128). Maria Antonietta si mostra fiera vestendo divise da equitazione femminili, *justaucorps,* dalle forme maschili. Nonostante la profonda contravvenzione all'etichetta che stava compiendo evoca intorno a sé un'idea di potere forte grazie al suo abbigliamento.

Sfruttando il potere iconografico e simbolico, Maria Antonietta si fa ritrarre in atteggiamenti equestri. Ad esempio, *La delfina Maria Antonietta in abito da amazzone* (fig. 12) del 1771 di Joseph Kranzinger, pittore austriaco (1731-1775), mostra la delfina di Francia orgogliosa in una tenuta da equitazione rossa. Mentre, il *Ritratto equestre della regina Maria Antonietta* (fig.13) del 1783 di Louis-Auguste Brun, pittore francese (1758-1815) mostra l'ormai acquisita influenza di questa regina attraverso la duratura passione per l'equitazione. Le critiche per la cavalcata a cavalcioni, esibita nel quadro e non tollerata per le donne, mai oscurarono il chiamo ai dipinti equestri di Luigi XIV ai quali Maria Antonietta si è sempre ispirata per la realizzazione di quadri di questa tematica.

> "Viewed against the backdrop of Choiseul's dismissal, Provence's recently disclosed impotence, and Du Barry's mounting demands for recognition, Marie Antoinette's equestrian posturing can plausibly be construed both as an act of defiance and as an assertion of authority." (Weber 2006:140).

In sintesi, le contravvenzioni all'etichetta nei suoi primi anni a Versailles hanno fatto capire a Maria Antonietta che il modo di apparire era diventato il modo per assicurarsi la stabilità in termini di prestigio e potere a Versailles. In questo modo, grazie alla moda, non aveva bisogno di conquistarsi il plauso della corte assolvendo a tutti i compiti imposti a una delfina (Weber 2006:125-141).

II.IV Tra estravaganza e narcisismo: Maria Antonietta regina di Francia

A tre anni dal suo arrivo in Francia, Maria Antonietta riesce ad ottenere il permesso di visitare ufficialmente Parigi. L'8 giugno 1773, la delfina conquista i cuori dei parigini ed è infinitamente grata degli omaggi che il popolo offre a lei e al marito. L'affetto dimostratole dal popolo la riempie di orgoglio e promette alla madre di non dimenticare mai questo sentimento (Arneth and Geoffroy 1874:I,459).

Con ogni rammarico, Luigi XV morì l'anno successivo e il popolo si rivolse alla sua giovane delfina con l'esclamazione "*Vive la Reine!*" prima del previsto. Stefan Zweig, in *Maria Antonietta: Una vita involontariamente eroica*, smentirebbe l'aneddoto descritto da Madame Campane nelle sue memorie secondo il quale Luigi Augusto e Maria Antonietta scoppiarono in lacrime appresa la triste notizia perché non tiene conto della dimensione psicologia dei personaggi coinvolti. Il nuovo re, Luigi XVI, non si distinguerà mai per la sua emotività e fermezza di spirito mentre Maria Antonietta mai sognerà di "divenire un'Elisabetta, una Caterina, una Maria Teresa" (Zweig 2013:71) e accoglierà la corona come un lasciapassare per la libertà osteggiata nella sua gioventù (Zweig 2013:59-73). Infatti, i servizi di Madame de Noailles non furono più richiesti da quel momento (Weber 2006:158).

Una volta affermata la sua posizione a corte, Maria Antonietta non fu mai seconda a nessuno, né per grado né per posizione. Ora, consolidare il suo potere da regina sembrava facile dato che la morte di Maria Leszczyńska, moglie di Luigi XV (1707-1768), aveva reso la corona di regina vacante da sei anni e Luigi XVI non favorì mai nessuna maîtress. Sfortunatamente, "at Versailles, queens were traditionally expected to lead quiet, retiring lives, busying themselves with childbearing and prayer pampered *maîtresses en titre* dipped freely into the kingly coffers" (Weber 2006:155). Quindi, Maria Antonietta dovette ancora fare appello alla moda per avere il favore dei suoi cortigiani. La sua irrefrenabile voglia di divertimento e il suo impareggiabile narcisismo furono gli alleati perfetti per assume il ruolo da protagonista a corte.

Ancora una volta, riesce a far dimenticare, almeno agli altri il suo status di regina senza figli, e grazie alla moda, riscuote profittevoli successi. Oltre al consolidamento della sua posizione a corte, grazie al controllo del settore della moda in Francia rafforzò l'immagine della monarchia francese a livello nazionale e internazionale e moltiplicò le occasioni di

guadagno del settore tessile contribuendo alll'empowerment femminile in termini di affermazione sociale e professionale[15].

In questo modo, Maria Antonietta riesce a ricavarsi uno spazio in cui eccellere sfruttando la sua indole, la sua inclinazione e i suoi giochi di bambina declinando il suo operato in base al contesto in cui si trova. "C'est à vous à donner à Versailles le ton"[16] (Arneth and Geoffroy 1874:I,84), così le scrive Maria Teresa in una lettera quando Maria Antonietta non era ancora regina. Purtroppo, però, la corte non era pronta all'immagine forte che la regina mostra di sé e cessò di essere accomodante nei confronti delle sue effrazioni dell'etichetta quando le tendenze vestimentarie, da lei promosse, divennero causa di ripercussioni sociali e causa di malcontento popolare.

Dall'ascesa al trono, i portavoce del suo potere furono la sua sarta di fiducia Rose Bertin[17] e il suo parrucchiere Léonard. Emblematici dello stile di Maria Antonietta, appena diventata regina, furono i stravaganti pouf, prodotti di punta della sua sarta, e le acconciature vertiginose che presto contagiarono le dame di ogni ceto sociale.

I pouf vennero introdotti a corte dalla duchessa di Chartres ma è a Maria Antonietta che si deve la loro fama nel XVIII secolo. Non erano dei semplici copricapi che sormontavano le sregolate acconciature delle dame, "they were explicitly designed to convey topical messages, Marie Antoinette's poufs allowed her to play at politics and look fashionable at the same time" (Weber 2006:164) Ad esempio, il *pouf à l'inoculation* fu capace di richiamare l'attenzione sulla prima campagna di vaccinazione su suolo francese e la gloria dei neo-sovrani nel 1774. La vaccinazione contro il vaiolo ebbe le porte spalancate in Francia, non appena Luigi XVI venne sottoposto al trattamento medico con successo. A fare pressione affinché il re ci si sottoponesse fu la regina credendo nella pratica di uso comune in Austria (Weber 2006:164-166).

[15] Nell'agosto del 1776, per la prima volta, come disposto per legge i *marchandes de modes* poterono formare una corporazione svincolata legalmente ai commerciati dai tessuti. La forte componete femminile al suo interno indica quanto le donne influenzassero le tendenze vestimentarie francesi e questo mestiere potesse rappresentare una fonte di riscatto sociale (Weber 2006:1869). Questa è la già citata "Communauté des faiseuses et marchandes des modes, plumassières, fleuistes de la ville er faubourg de Paris".
[16] "È a voi che tocca dare a Versailles un tono".
[17] Rose Bertin è stata raccomandata alla famiglia reale dalla duchessa di Chartres (1769-1785). La duchessa di Chartres era moglie del duca d'Orleans (1747-1793), esponente del ramo cadetto dei Borboni e per questo uno dei nemici giurati della regina durante la Rivoluzione francese per la sua brama di potere.

> "To celebrate, she apprarently commissioned a gigantic pouf showcasing emblems of the inoculation: a serpent belonging to the Greek's god of medicine, Aesculapius, twined around an olive tree that symbolized wisdom, a quality that of course belonged to medical sience, but also implicitly characterized medicine's staunch advocate the Queen. Behind the tree beamed a great golden sun: a nod to the new rulers' shared ancestor, Luis XIV, and a promise that the Sun King's glory had finally returned to the land- thou whether in the person of Luois XVI or of his consort was left open to debate" (Varron 1939:88-912,896).

In contrasto con la richiesta di interrompere ogni attività a chi era incaricato di soddisfare gli acquisti reali, Maria Antonietta "allowed her purveyors to retain both their shops and their clients in the capital" (Weber 2006:170). Questo permise alla regina di diffondere in maniera più efficace le nuove tendenze vestimentarie elaborante insieme alla sua sarta e al suo parrucchiere ma anche far conoscere i gusti e le mode della famiglia reale e della nobilità a un gruppo di borghesi. L'unica condizione che Maria Antonietta impose fu che "no sale occur less than two weeks after she had first unveiled the article in question" (Weber 2006:169).

La rapidità con cui le tendenze di moda si diffondevano era dovuta al fatto che nobili e borghesi volevano avere la stessa grazia e la stessa eleganza della regina. Ma, soprattutto, non si mettevano in discussione il costo o l'adeguatezza delle mode lanciate dalla regina, perché a Versailles era il mezzo dell'accettazione sociale e favore reale, contrariamente ai regni precedenti quando a garantire prestigio erano il grado di lignaggio, l'osservanza dell'etichetta e il servizio alla corona. La dimostrazione di ciò, furono i continui favori, non motivati, che la regina elargiva alla già ricca Principessa di Lamballe (Weber 2006:178).

La strumentalizzazione che Maria Antonietta faceva della sua immagine era opposta al ruolo di regina come tradizionalmente inteso in Francia. Se in passato, le regine di Francia sono apparse altere e distanti dalla popolarità, ora Maria Antonietta accende i riflettori su sé stessa, accorciando le distanze tra lei e il suo popolo che diventa il suo pubblico. Tra l'organizzazione dei balli a corte e i divertimenti delle serate mondane nella capitale, la regina diventa oggetto di critiche per il suo modo di vivere dissipato e l'ostensione di ricchezze.

> "Thus, at one of her Reinaissance-themed extravaganzas, she turned heads not only by convincing Louis XVI to appear as Henri IV, but by herself masquerading as that king's legendarly poweful mistress, Gabrielle d'Estrées" (Weber 2006:153-154; Lever 1985:148).

Nella moda Maria Antonietta ha trovato il suo modo per emerge ma anche la sua condanna quando apparì chiaro che lo stile della regina metteva in mostra il suo

narcisismo a scapito dell'autorità regia e dell'ordine sociale particolarmente stratificato in Francia.

Lo stile altamente pomposo e celebrativo della corte venne presto sostituito da uno dalle forme più delicate e sensuali elaborato a seguito del ritiro di Maria Antonietta al Petit Trianon e l'avvento della prima gravidanza reale. Inutile dire che questo stile non fu meno problematico delle stravaganze dei suoi poufs.

II.V I divertimenti al Petit Trianon: le implicazioni della moda della regina

L'immagine che Maria Antonietta ha costruito di sé incarna lo spirito del suo tempo: il Roccocò. A differenza della madre, soprannominata *l'uomo malefico* da Federico II di Prussia, la regina roccocò non vince come sovrana ma come donna (Zweig 2013:88). Le sue frivolezze minarono la sua autorità collezionando insuccessi a scapito di un'opinione pubblica positiva.

Sempre alla ricerca di un nuovo modo per consolidare la sua influenza, non rispettando il rigido cerimoniale di corte, Maria Antonietta fa della moda il momento più importante della sua giornata.

> "In keeping with etiquette, a French queen changed clothes at least three times a day, selecting from her pattern book or gazette des atours[18]each morning «a formal dress for mass, a déshabillé for hours of intimacy [in her chambers], and a gala dress for the evening»" (Haslip 1987:87).

"Generally, if Marie Antoinette had worn a gown once, she did not wear it again" (Weber 2006:184) ma fortunatamente gli abiti e gli accessori dismessi diventavano di proprietà del suo entourage e molto spesso venivano venduti (Weber 2006:183). La scelta era ardua considerando che "per ogni stagione sono prescritti dodici nuove vesti di gala, dodici abiti fantasia, dodici da cerimonia, per non contare i cento che ogni anno vengono in più allestiti" (Zweig 2013:89). Il guardaroba permanente della regina era composto da

[18] Ad oggi, il documento meglio conservato è la *gazette des atours* del 1782 e si trova presso l'inventaire de l'Armoire de fer degli Archives nationales, Resposabile della sua gestione era Madame d'Ossun (1751-1794), dama d'atours della regina. È una risorsa preziosa perché oltre ad essere una fotografia delle tendenze di moda vericolate dalla regina rappresenta una fonte attendibile per avere informazioni riguardo al costo e ai componenti dell'enorme guardaroba della regia (fig.14). È conservata presso gli Archives nationales anche *la gazzette des atours di Madame Elisabetta* di Borbone (fig. 15), sorella di Luigi XVI (1764-1794). Eventuali confronti tra le due devono tenere conto che *la gazzette di Madame Elisabetta* è del 1792, periodo di prigionia al Tempio per la famiglia reale (*Inventaire de l'Armoire de fer* 2025).

tre stanze a Versailles e comprende non solo gli abiti ma anche accappatoi, corsetti, scialli e *fichus*, cuffie, cinture, guanti, calze e sottovesti" (Zweig 2013:89).

Successivamente, grande parte delle energie della regina erano dedicate ai passatempi al Petit Trianon e in un secondo momento all'Haumus de la Reine.

Il Petit Trianon è un castello di poche stanze nel giardino di Versailles progettato da Ange-Jacques Gabriel (1698-1782). Regalo di Luigi XVI a Maria Antonietta è presto diventato, a partire dal 1774, una "part of her revolution in fashion, serving as both a backdrop and a showcase for a conspicuously emancipated, empowered consort" (Weber 2006:203). Questo edificio ha rappresentato per la regina l'espressione del suo controllo e una parentesi di libertà. Occupandosi minuziosamente dell'estetica dell'edificio, "a fusion of pastoral charm and neoclassical restraint" (Weber 2006:206), la regina ha, così, creato il suo quartier generale, dove erano ammessi solo i membri della sua cricca. Favorire le relazioni con i suoi amici a scapito di quelle con i nobili è stato l'ennesimo dovere che Maria Antonitta non ha mantenuto.

> "She also expressed her independence in the customized livery of scarlet and silver that she required the staff of the Petit Trianon to wear, to differentiate them from officers of the King's household, who wore uniforms of white, blue, and red, the traditional royal colors" (Weber 2006:207).

Tra il 1783 e il 1787, venne costruito l'Hameau de la Reine, la riproduzione di un villaggio di campagna poco distante dal Petit Trianon. Per lei, luogo di divertimento in famiglia, per il popolo vita reale. Ancora una volta, Maria Antonietta dimostra la sua superficialità, dimenticandosi del suo ruolo da regina per abbracciare solo sulla carta il pensiero illuminista di Rousseau senza tenere conto delle implicazioni politiche (Weber 2006:287).

Nonostante gli sforzi nel coltivare la sua vita privata, Maria Antonietta rimase sempre una figura pubblica (Weber 2006:218) e neanche all'interno del Petit Trianon e dell'Hameau de la Reine i suoi abiti non hanno mai smesso di comunicare.

> "For althought her first years at the Petit Trianon coincided with her discovery of *la mode parisienne*, she choose not to dress for the country in the overstated manner she had showcased in the capital; it was almost as if, in the privacy of her bucolic retrat, she could command attention and respect" (Weber 2006:223).

Se a Versailles gli abiti formali come *la robe à la française* erano d'obbligo e *la mode parisienne* pretendeva accessori quali piume, pietre preziose e nastri colorati durante la permeanza in città, al Petit Trianon e all' Hameau era Maria Antonietta a comandare,

secondo il suo gusto, l'abbigliamento della sua cerchia di prediletti. Le sue scelte vestimentarie ricaddero su abiti dalle forme morbide e tessuti naturali. Differentemente da quando era regina, questa volta, Maria Antonietta trascina tutta la corte con sé verso una moda che viola l'etichetta cancellando ogni riferimento alla gerarchia sociale.

Rispettando l'estetica bucolica del Hameau e quella raffinata delTrianon, la nuova moda lanciata da Maria Antonietta esalta abiti dalle fogge meno elaborate e accessori come fiocchi e fiori di seta, morbidi *fichus* in mussola e gioielli in metallo. La toilette delle dame si semplifica facendo risaltare la bellezza naturale delle giovani. Si accantonano, solo per qualche istante, i poufs in favore di *bonnet à la laitière* e *bonnet à la Rousseau* ispirati alla moda contadina.

Oltre alla *chemise à la Reine*, molte dame si convertirono a *la robe à la polonaise* (fig. 16). Le caratteristiche di questo abito, dalla silhouette meno impostata, sono la sopragonna arricciata in tre drappi in corrispondenza dei fianchi e l'orlo che svelava le caviglie permettendo una capacità di movimento. In linea con i principi illuministi, questo abito, tramite il suo panneggio, richiama involontariamente la coeva spartizione della Polonia da parte di Austria, Russia e Prussia. Ecco che l'indumento si carica di significati politici anche nel suo nome. Questo abbandono alla semplicità, inteso come distanza dai codici vestimentari consolidati, da un lato mostrò a Maria Antonietta quanto potere una regina poteva avere tra le sue mani ma dall'altro rese chiaro a tutti l'inesperienza di questa giovane sovrana. Questo stile campagnolo annullò le differenze di classe di cui la società francese settecentesca si fregiava gelosamente.

Oltre all'estetica rurale, in continuità con le sue sperimentazioni di delfina, furono per Maria Antonietta fonte di ispirazione alcuni capi della moda maschile sportiva per innovare la moda. In particolare, rivolse particolare attenzione all'integrazione di "turned lapels, cuffed sleeves, and buttoned plackets" (Weber 2006:228) con i modelli del fashion femminili informali. In aggiunta, la sua passione dell'equitazione rese popolari nel guardaroba delle nobildonne *gilets, fracs e redingotes*, generalmente prerogative della moda maschile.

Il quadro *Maria Antonietta davanti al tempio dell'Amore* (fig. 17) di Jean Baptiste André Gautier D'Agoty, pittore francese (1740-17896)[19] illustra la preferenza di Maria

[19] Solo di recente questo quadro è stato attribuito a Jean Baptiste André Gautier D'Agoty. In precedenza, il pittore francese Antoine Vestier (1740-1824) fu ritenuto l'attore del quadro (*Christie's* 2025).

Antonietta per questo stile. Infatti, la regina, ormai venticinquenne, si fa ritrarre in una *robe-redingote* dai colori scuri accessoriata solo un paio di guanti e un frustino da equitazione nelle mani. Compare un cappello capovolto posizionato al lato del quadro. Risalta all'occhio la scelta di una toilette ridotta al minimo che esalta la bellezza naturale dei suoi capelli biondi, (Weber 2006:222-228).

Dopo il Trianon, questo nuovo stile dai connotati più rustici conquistò anche a Versailles, modificando le consuetudini vestimentarie dell'opulenta reggia. "At her [Maria Antoinette's] request, Loius XVI permetted the ladies of Versailles to adopt smaller panier and a shorter train for most palace functions" (Weber 2006:226). Ora, la scelta tra antico e moderno era a discrezione dei cortigiani che mai si permisero di contentare il volere della regina. Un esempio della coesistenza tra i classici contattati dello stile di corte e le nuove tendenze vestimentarie della regina è rappresentato dal quadro *La regina Maria Antonietta di Francia e due dei suoi figli nel parco del Trianon* (fig. 20) di Adolf Ulrik Wertmüller. Esposto al Salon del Louvre nel 1785, questo quadro ufficiale ritrae Maria Antonietta e i suoi figli maggiori, Maria Teresa di Borbone (1778-1851) e Luigi Giuseppe di Borbone (1781-1789). Appare subito chiaro come la regina si sia obbligata ad indossare il "traditional paniers, a cinched corset, lase slieeves, peal bracelets, and a low headdress that Rose Bertin had confected from a slate-blue satin […]" (Weber 206:265), mentre, l'abbigliamento dei bambini sia perfettamente in linea con l'estetica del Trianon. Nonostante gli sforzi della regina, il dipinto fece scandalo per l'informalità delle vesti con cui gli esponenti della famiglia reale vennero rappresentati. Nel Settecento, la moda infantile riprendeva in tutti gli aspetti quella adulta. (Weber 206:265)[20].

[20] Già nel 1783, un dipinto della regina aveva fatto scandalo esposto al Salon del Louvre. Si trattò di *La Reine en gaulle* (fig. 19) di Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842). Era consuetudine per i sovrani essere ritratti nelle loro vesti formali che esibivano il loro potere secondo le prerogative della ritrattistica reale: *grand habit de court*, mantello con gigli ricamati e costosi gioielli. "Instead, Vigée-Le Brun's sovereign wore only a broad-brimmed straw hat and, as the title of the painting announced, a muslin *gaulle* fastened with a wide sash of pastel-blue gauze" (Weber 2006:246). La giovane pittrice ufficiale della regina appoggiava la romantica rinuncia della regina agli attributi della moda. La critica, al contrario, percepii il dipinto come una conferma della trascuratezza di Maria Antonietta dei suoi doveri da regina. Esposto al Salon, il quadro venne subito sostituito con *Marie Antoinette à la rose* (fig. 20) dove la regina venne ritratta nella medesima posa ma con indosso una robe à la française.

Questo nuovo stile, opposto all'estetica di Versailles incontrò inevitabili battute di arresto a causa delle implicazioni politiche, sociali ed economiche.

Come nel caso de *la robe à la polonaise*, la regina veicolava messaggi politici con la stessa frivolezza delle battute tra amici. Un altro esempio è *la coiffure à la Belle Poule* (fig. 21). Questa pettinatura vede sistemata tra i capelli una riproduzione della nave francese, Belle Poule, con la quale i francesi fermarono gli inglesi dal raggiungere l'America dove avrebbero sedato una rivolta nelle colonie. Se la vittoria segnò l'inizio del sostegno francese alla guerra di indipendenza americana (Weber 2006:191), questa acconciatura è l'ennesima dimostrazione della superficialità e l'irresponsabilità con le quali Maria Antonietta esercitava il suo ruolo di regina. Celebrare questo successo con una futile ma costosa acconciatura, fu considerato irrispettoso nei confronti del Terzo stato, sulle cui spalle gravava il sostegno della guerra.

Questo modo di dimostrare potere da parte della regina non trovava consensi per il modo superficiale e irrispettoso di veicolare messaggi. Neanche il fatto che gli autori del messaggio erano Bertin e Léonard, due esponenti della classe borghese, venne accettato. In passato, le amanti reali sperperavano le ricchezze statali e nominavano ministri sfruttando la benevolenza dei loro protettori. Ora, Maria Antonietta detiene le redini della monarchia francese grazie alla sua sarta e al suo parrucchiere. Riscrive le regole dell'etichetta e veicola messaggi politici che nuocciono alla sua immagine pubblica.

Maria Antonietta ha soddisfatto le pretese di ascesa sociale (Weber 2006:188-190) di Bertin e Léonard fomentandone l'ego. Il loro atteggiamento poco rispettoso nei confronti della loro clientela borghese si è riflesso sull'immagine della monarchia. L'elevato grado di potere che Rose Bertin arrivò ad ottenere non era tollerato per tre motivi. In primo luogo, "Never was a minister guilty of perverting the King's will more widely cursed than Bertin was, for providing ornaments to the Queen" (Frénilly 1987:60). Regolando le tendenze vestimentarie e la produzione come la vendita di abiti ed accessori, la regina e Bertin attirarono nelle loro mani sempre più potere togliendo al re una parte del suo

---

È interessante notare come il quadro di Wertmüller rappresenta Madame Royale nella stessa posa dei dipinti della madre appena descritti. L'unica differenza tra Maria Antonietta e la figlia consiste nel fatto che Maria Teresa di Borbone tiene in mano un mazzo di rose a differenza di una rosa singola. Ai loro contemporanei non deve essere sfuggito il rimando del fiore alla monarchia asburgica (Weber 2006:245-250).

incontrastato potere decisionale. In secondo luogo, fu contestato l'aumentare dei prezzi delle creazioni di Bertin che costrinsero Luigi XVI ad elargire somme di denaro sempre maggiori a Maria Antonietta. In terzo luogo, la moda di cui Maria Antonietta e Bertin erano espressione incentivava le donne, attraverso i loro vestiti, ad imporre la loro presenza in società.

Lo stile promosso da Maria Antonietta e Bertin era ragione di importanti ripercussioni sociali. Gli scandali del 1783 e 1785 al Salon del Louvre, si verificarono sostanzialmente perché le *mise* che la regina aveva scelto per farsi ritratte mettevano in discussione il suo status di sovrana. Nulla suggeriva che la figura dipinta fosse la regina di Francia (Weber 2006:248). Ecco il problema che stava avvelenando gli animi della nobilità, soprattutto quella del ramo più conservatore. L'assenza dei consueti simboli di distinzione sociale, in virtù di abiti dai tessuti naturali e dalle fogge semplificate, stava assottigliando le differenze tra gli ordini della società francese. Il modello *trickle up*[21] di queste nuove tendenze vestimerarie non evidenziava immediatamente l'appartenenza ad un determinato ceto sociale. Non si addiceva a un nobile conformarsi agli usi e ai costumi di un ceto inferiore tanto meno vestirne gli abiti ed accettare che quegli abiti costruissero la sua immagine pubblica. Ma quello che Maria Antonietta desiderava era un ordine. Seguire la moda rappresentava complicazioni anche per il popolo. Nonostante i modelli di questo stile fossero facilmente replicabili dalle classi meno abbienti, non erano rari i casi di indebitamento e di ricorso alla prostituzione tra le giovani donne per far fronte alle loro spese di abbigliamento (Weber 2006:193).

Dunque, lo stile del Petit Trianon riduceva "il divario che tradizionalmente separava l'abbigliamento dei ceti elevati da quello del popolo" (Belfanti 2008:86). Questa affermazione è vera ma solo in apparenza dato che l'acquisto dei tessuti in mussola di buona qualità restava accessibile solo a una clientela abbiente.

Tuttavia, le preoccupazioni dei nobili riguardavano la rappresentazione identitaria dei vari ceti sociali e la diretta messa in discussione da parte di questo stile del potere

[21] Il modello *trickle up* si contrappone alla teoria tickle down elaborata da Simmel e Veblen. In questo caso, la fonte di ispirazione principale di queste nuove tendenze sono le classi popolari. Maria Antonietta prendeva a riferimento questo ceto sociale per tendenze vestimentarie ma anche per i suoi divertimenti al Petit Trianon.

aristocratico secondo i principi di uguaglianza che l'illuminismo stava tracciando al di fuori di Versailles.

In aggiunta, la predilezione di Maria Antonietta per tessuti naturali quali il lino e la mussola non era solo un discrimine tra uno stile formale e uno informale, tra stile nobiliare e uno popolare, ma anche ragione di impiego per uno dei settori trainanti dell'economia del paese. Infatti, le implicazioni economiche che riguardano questo disdicevole stile consisterono in una forte crisi del settore tessile. Consuetudinariamente, la moda francese formale richieda abiti in tessuti come la seta che era prodotta localmente. La preferenza di Maria Antonietta per abiti quali la *chemise à la Reine* originò un'imponente domanda di tessuti in mussola e in lino a scapito della seta. Per cui, il mercato inglese e fiammingo si videro sommersi di acquisti dalla clientela francese. Questo originò tanto scalpore perché l'Inghilterra era nemica della Francia durante la guerra d'indipendenza americana e il Belgio era controllato da Giuseppe II d'Asburgo-Lorena (1741-1790), imperatore d'Austria e fratello di Maria Antonietta. L'immagine della regina uscì fortemente danneggiata da questa scelta perché fomentò il sentimento antiaustriaco francese che la coinvolgeva.

Nella crisi del settore tessile influì non solo l'importazione straniera delle stoffe ma anche l'inusuale palette di colori e l'innovazione costante delle fantasie degli abiti richiesta da Maria Antonietta. I produttori di tessuti non riuscivano a guadagnare profitto perché le richieste di acquisto che cambiavano costantemente (Weber 2006:240-243).

Apparentemente la regina era l'unica a non rendersi conto dei danni che le sue scelte stilistiche stavano facendo al bilancio statale, al suo popolo e alla sua immagine pubblica. Fortunatamente, un primo freno a questa moda puerile e frivola quanto sfacciata e problematica avvenne contestualmente allo scandalo per l'affare della collana, vero inizio del tracollo dell'immagine pubblica di Maria Antonietta.

II.VI Il crollo dell'immagine pubblica di Maria Antonietta: lo scandalo della collana

A causa della sua superficialità, Maria Antonietta non ha prestato abbastanza attenzione alle conseguenze delle sue azioni né in qualità di monarca né in qualità di trendsetter. Di conseguenza, la scelta di esporre il suo stile di vita attraverso la moda non si rivelò azzeccata perché era espressione solo del *beau monde* che la circondava.

Gli eccessi del suo modo di vivere l'hanno presto portata ad accumulare molti debiti. Avere dei debiti era molto comune sia a Versailles che a Parigi dove le spese folli erano all'ordine del giorno. Ad esempio, "il duca di Choiseul lascerà debiti per 6 milioni, nel 1785 (Goncourt 2017:21).

Ma questo vizio non era ammesso di certo ad una regina di Francia. Nel caso di Maria Antonietta, destarono non poca preoccupazione le spese in nome della moda.

Dal 1725, le spese per il guardaroba della regina erano state fissate a 120,000 livres, cifra che si è dimostrata irrisoria per i bisogni vestimentari di Maria Antonietta. Dal 1776 al 1785, le spese legate all'acquisto di abiti ed accessori aumentarono a dismisura. Se nel 1776 il supplemento erogato fu di sole 28,000 livres quello del 1785 fu di 133 livre e 2 sols (*Réunion des musées nationaux* 2023:15-17). A peggiorare la situazione fu il fatto che Bertin non dettagliava i resoconti di pagamento che la regina commissionava (Weber 2006:182).

Jacques Necker, contrôleur général des finances di Luigi XVI (1732-1804)[22], decise di ingraziarsi l'opinione pubblica rendendo pubblico il *Compte rendu du Roi* del 1781, dove evidenziò un debito statale di 10,000,000 livres (Furet 1996:38; Weber 2006:269). Secondo le sue analisi, la corte aveva un'incidenza totale sul bilancio statale del 6% (Goncourt 2017:20). Per cui, le spese di corte avevano una bassa incidenza sul bilancio ma sicuramente rappresentavano la spesa più impopolare.

Nelle amicizie, la regina, non trovava una guida sicura. Anzi la sua cricca tentava di compiacerla più che aiutarla nel governare sapientemente. Non era un segreto l'aiuto che Maria Antonietta dava alla contessa de Polignac e alla sua famiglia. Luigi XVI e Maria Teresa sembrarono gli unici a cercare di far desistere Maria Antonietta dalle spese folli. Il re era molto parsimonioso ma la sua codardia gli impediva di porre un freno definitivo alle spese della sua consorte. Anzi, la sua goffaggine in questo intento ha alimentato una nuova moda. Paragonando acidamente la tonalità di un tessuto di Rose Bertin, a metà tra il marrone e il rosa, al colore di pulce, il re rese di tendenza vestiti e accessori proprio di quella tinta (fig. 22) (Weber 2006:181).

Anche se, le tendenze di moda lanciate dalla regina raggiungevano immediato successo, l'immagine pubblica di Maria Antonietta diventava ogni giorno più impopolare

[22] Come Bertin e Léonard anche Necker non aveva nobili origini. Avviò la sua carriera come banchiere a Ginevra, suo luogo di nascita.

proprio per lo stile di vita che conduceva e le velate implicazioni sociali, economiche e politiche delle tendenze vestimentarie di cui si è fatta promotrice. Alla moda, Maria Antonietta aveva affidato l'arduo compito di affermare la legittimità del suo ruolo.

Ad affossare, quasi completamente, la reputazione di Maria Antonietta è stato l'affare della collana. Questo aneddoto riguarda una delle truffe meglio escogitate ai danni della credibilità di un monarca della storia ed è, attualmente, un esempio delle subdole trame di intrighi di cui Versailles poteva essere teatro. L'oggetto del misfatto, in questo caso, è una collana dal valore di 1,600,000 livres che Charles-Auguste Böhmer, il gioielliere di corte a Versailles (1740-1794), ha certato più volte di vendere a Maria Antonietta ma lei ha rifiutato in tutte le occasioni.

Una riproduzione fedele della collana fa parte delle collezioni di Versailles (fig. 23). Questa è stata realizzata dal gioielliere Albert Guerrin agli inizi degli anni Sessanta del Novecento. Per la disposizione, il taglio e l'incastonatura dei diamanti sono state utilizzate le incisioni che ritraggono la reale collana ad oggi non pervenuta.

La truffa è stata organizzata da Jeanne Valois de La Motte (1756-1791) aiutata da diversi complici, tutti con un compito molto specifico nella vicenda. Desiderosa di accrescere il suo patrimonio personale, La Motte riesce a far acquistare la collana al cardinale di Rohan[23] per conto della regina, con il solo scopo di rivenderla all'estero. Era convinta che, se l'inganno fosse stato scoperto, il cardinale per mettere a tacere la vicenda avrebbe sanato ogni pagamento richiesto. Probabilmente, la truffatrice avrebbe avuto ragione se la vicenda non avesse profondamente offeso l'onore della regina di Francia.

Sono state, fondamentalmente, due le cause dell'umiliazione pubblica di Maria Antonietta. La prima riguarda il fatto che la sua passione per i gioielli e lo stile di vita che conduceva rendono plausibile la complicità nella vicenda della regina. Le conseguenze del processo avvenuto tra il 1785 e il 1786 è il secondo motivo. Il cardinale di Rohan venne assolto dalle accuse che lo vedevano imputato per compromissione del prestigio della monarchia. Invece, Jeanne de Valois, nonostante condannata all'ergastolo, risultò

[23] Il cardinale de Rohan (1734-1803) era sicuramente una persona di spicco sia nella corte asburgica che in quella francese. Fu vescovo di Strasburgo, ambasciatore a Vienna e grande elemosiniere di Francia. Il suo cieco coinvolgimento nell'affare della collana mirava a riconquistare la stima della regina Maria Antonietta. Sia la regina che l'imperatrice d'Austria contestavano il suo stile di vita dissipato e nutrivano del risentimento a seguito delle critiche da parte del cardinale sul loro operato (*Treccani* 2025).

una paladina del malcontento popolare a seguito degli eccessi della corte reale (Goncourt 2017:201-232).

Un testo in cui viene ampliamente discusso questo avvenimento è *Le momoire de Rose Bertin*. É un testo in controtendenza rispetto alle memorie scritte da chi era vicino alla famiglia reale perché questo testo mira a difendere l'innocenza della regina e la rivitalizzazione della sua immagine. Purtroppo, però non si può affermare che sia stata la sarta l'autrice dello scritto. Il presunto autore o per lo meno la persona che ha consegnato il manoscritto al librario-editore è Jacques Peuchet, poligrafo francese (1758-1830) (Scaraffia 2013:12).

Questa vicenda ebbe effetti disastrosi sulla reputazione della regina, già vacillante. Per cui, non potendosi più permettere stravaganze di stile ed economiche iniziò a vestire più convenzionalmente alle sue aspettative di regina (Weber 2006:262). Rose Bertin vide il coinvolgimento della regina dimezzato e dovette ridistribuire la sua clientela (Weber 2006:279-280). I suoi sforzi per ridurre il budget non sortirono gli effetti sperati. Alla vigilia dei suoi trent'anni, la corte di Versailles ridimensionò la sua corsa alle pretese della moda seguendo l'esempio della regina. I cambiamenti al suo stile avvennero non tanto per soddisfare l'opinione pubblica quanto per acquietare le sue insicurezze personali riguardo alla perdita dei capelli, suo punto forte, e il colorito della sua pelle che andava a spegnersi. Sicuramente, questi cambiamenti erano dovuti agli eccessi fin ora perpetrati ma anche alle quattro gravidanze sostenute. *La robe à la française* restituiva sicurezza modellando la silhouette con il reintrodotto uso dei corsetti (Weber 2006:262-263). Da questo momento lo stile della regina era veramente sinonimo di semplicità tanto da scontentare lo stesso i nobili. *La chemise à la Reine*, *la redingote* e *la robe à la polonaise* come tutti gli altri abiti creati al Trianon erano stati accantonati in favore di abiti in raso, taffetà e velluto (Weber 2006:281). Un tentativo per riabilitare la sua credibilità agli occhi del suo popolo fu il quadro *Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regina di Francia e i suoi bambini* (fig. 24) destinato al Salon d'août del 1787. A un anno dalla fine del processo per l'affare della collana, l'opera di Élisabeth Vigée Le Brun ritorna alle tradizionali convenzioni della ritrattistica reale e in cui viene ritratta la regina rispetta perfettamente suo ruolo e il suo status all'interno della monarchia francese.

In particolare, il quadro vuole fare leva sulla compostezza ritrovata sia nel modo di vestire sia nell'atteggiamento. Non potendo più fare affidamento sulla strategia di

comunicazione basata sulla moda, Maria Antonietta fa appello al suo ruolo di madre, mezzo tradizionale di acquisizione di influenza per le regine francesi. Triste dettaglio, è la culla vuota che avrebbe dovuto accogliere la piccola Sofia di Borbone, l'ultima fglia della coppia reale (1786-1787).

Sfortunatamente è troppo tardi, nessun quadro ben studiato riuscirà ad allontanare il disprezzo che il popolo prova nei confronti di Maria Antonietta. In attesa che la tela venne esposta nella sua cornice sulle pareti della sala espositiva, un biglietto posto al suo interno catturava l'attenzione ed evoca gli scandali del 1783 e del 1785: "Voici le portrait de Madame Déficit" (Weber 2006:281).

A rimpiazzare il ruolo di trendsetter della regina furono i giornali che divennero i nuovi leader d'opinione nel settore della moda. La rivista più famosa fu *Le Cabinet des modes* nel 1785 divenuto poi *Le Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*. nonostante continuarono a prendere spunto dai passati trend fissati dalla regina. "While the nomenclature of bonnets and gowns changed as rapidly as ever, reflecting the popularity of newly discovered actress of color, the basic shapes and styles often traced their origins straight to the Queen" (Weber 2006:283). Nonostante lo stile della regina si fosse dimostrato deludente forniva comunque una fonte di ispirazione (Weber 2006:282-283).

Se Maria Antonietta stava perdendo il suo ruolo da protagonista nella moda, nel momento in cui il re di Francia indossa la livrea da lacchè, come travestimento durante la fuga a Varennes (fig. 25) nel 1791, cessa l'autorità della monarchia assolutista. Questo episodio ha dato il via alla proliferazione di pamphlet che criticavano la coppia reale per il tradimento subito, la vanità della regina e la totale impotenza di Luigi XVI di imporre la sua volontà.

II.VII Il potere della moda tradito da Maria Antonietta

A tradire la strategia di acquisizione di potere attraverso la moda di Maria Antonietta non è stato solo il modo sbagliato di veicolare contenuti politici e sociali attraverso le tendenze vestimentarie. Uno strumento che ha screditato la regina Maria Antonietta fu la feroce stampa non ufficiale. Basata su avvenimenti reali o fake news, contribuiva ad alimentare le credenze nell'immaginario comune secondo le quali la regina di Francia fosse una persona meschina e crudele. È importante analizzare le illustrazioni di questa

stampa avversa alla regina perché il potere dell'immagine ha avuto un ruolo importante, al pari di quello della moda, nella caduta di questa sovrana. Solo in tempi recenti, la storiografia ha permesso un'analisi del personaggio di Maria Antonietta senza pregiudizi. Bisogna restituire verità a questo personaggio storico del quale, troppo spesso, sono stati esasperati i tratti personali e caratteriali come i comportamenti: la sua origine straniera, la sua passione smodata per il fashion, la sua ricerca di effimere gioie nella sua quotidianità e le delusioni della vita coniugale.

La diffamazione pubblica della regina di Francia suscitava l'interesse di molti. A Versailles era ragione di pettegolezzo, a livello nazionale dava sfogo al malcontento del popolo mentre a livello internazionale trovava ragioni politiche ed economiche. Gli agenti al servizio delle potenze straniere, quali Inghilterra e Prussia, diffondevano fandonie sul suo conto sperando di essere pagati dalla corona francese per mettere a tacere queste infamie. Ogni accusa contro Maria Antonietta si ripercuoteva inevitabilmente sul re e di conseguenza sul regno intero (Weber 2006:195).

Solitamente, la stampa illecita ritraeva la regina in atteggiamenti immorali o associava la sua figura a metafore animali. Il reale aspetto di Maria Antonietta era molto conosciuto sia dalla nobiltà che dal popolo perché le sue creazioni di moda venivano veicolate con stampe e manichini che riprendevano le sue sembianze. A livello nazionale, gli almanacchi di moda riprendevano le sembianze della regina per i figurini di moda. Sebbene queste pubblicazioni fossero solo appannaggio di una classe borghese, la pirateria le rendeva accessibili anche alle classi popolari. Un esempio della diffusione di rappresentazioni della regina è il *Nouveau jeu des modes françoise* del 1778 (fig. 26). Le caselle di questo gioco da tavolo sono illustrate con figurini dalle sembianze della regina che riprendono le acconciature più in voga del periodo (Weber 2006:166-167). A livello internazionale, per iniziativa di Rose Bertin, le nuove tendenze vestimentarie elaborate in collaborazione con la regina venivano veicolate attraverso poupées de mode[24] a grandezza naturale che riprendevano le fattezze della regina. Un precedente è stato individuato nella poupée de mode realizzata per Madame de Pompadour (Weber 2006:186-187). Un riferimento a questo ingegnoso strumento di marketing di Rose Bertin, profittevole nell'aumentare l'influenza della Francia e della sua regina in Europa

[24] Le poupées de mode sono dei manichini a dimensione bambola che dal Seicento diffondevano le nuove tendenze di moda in tutta Europa (*Treccani* 2025).

e il volume d'affare della sarta (Weber 2006:186-187) è la stampa *la boite à Pandore* (fig. 27).

Questa illustrazione satirica mette in luce il disprezzo del popolo per l'operato fallimentare di Maria Antonietta e Charles Alexandre de Calonne, controllore generale delle finanze di Francia (1734-1802). Il politico regge una scatola con una statuetta di Maria Antonietta, rimando al vaso di Pandora che, quando aperto, come in questo caso, porta scompiglio. I fumetti criticano il coinvolgimento di Maria Antonietta nel mondo della moda, la sua presunta colpevolezza nell'affare della collana e il suo essere una straniera in Francia (Weber 2006:273).

Secondo Hector Fleischmann in *Les Pamphlets libertins contre Marie Antoinette, d'après des documents nouveaux et les pamphlets tirés de l'Enfer de la Bibliothèque nationale*, le prime ostilità contro Maria Antonietta si manifestano sulla stampa clandestina nel 1775 e si riferiscono alle sue appariscenti pettinature (Fleischmann 1911:59). Dietro le quinte dell'incoronazione di Luigi XVI nel 1775, ci furono le dure critiche che colpivano Maria Antonietta e l'insensibilità del modo di acconciare i capelli della nobiltà. Mentre il grano scarseggiava e il prezzo della farina saliva, originando le guerre della farina (1774-1775), la nuova regina e le ricche nobildonne incipriarono i loro capelli con una polvere che, tra gli ingredienti includeva la farina. A rincarare la dose, fu la *coiffure à la révolte* inventata da Bertin in occasione di queste sommosse popolari (Weber 2006:1775-1777).

In questo caso, le accuse contro la regina prendevano di mira una pratica comune tra la nobiltà ma ponendosi al centro della creazione dei nuovi trend in fatto di moda, Maria Antonietta era evidenziata come principale responsabile. Prima del previsto, "the Queen's grandiose adornments became emblems of the monarchy's dark side: the absolutist power that enabled a king capriciously to bankroll unbridled female acquisitiveness" (Weber 2006:184-185).

Particolarmente crudele nei confronti della regina è la caricatura satirica che la vede ritratta nel corpo di un'arpia. Nel 1784 si registrò la presunta scoperta di questo animale mostruoso in Perù e i *marchandes de modes* non persero tempo a creare *la mode à l'harpie* (fig. 28). Indispensabile per questo stile era una fantasia a motivi geometrici triangolari di diverse dimensioni che evocavano le corna, le ali o le zampe. Altrettanto veloci furono i calunniatori di Maria Antonietta ad associare i suoi capelli biondi, le sue spese folli, le

discutibili scelte di moda e le spese folli alle tendenze irascibili del mostro. Un pamphlet veicolato, si crede, dal duca di Provenza, fratello del re (1755-1824) illustra per la prima volta questa fusione (Weber 2006:266-267). Agli inizi della rivoluzione, invece, questa satira rimarca le accuse di tradimento nei confronti della regina ponendo *les Droits de l'Homme* e *la Constitution des français* sotto le grinfie dell'animale (fig. 29) (BNF 2025).

Dopo qualche anno, la coppia reale venne ulteriormente denigrata al ritorno dalla fuga a Varennes. In *Son Excellence Madame la baronne de Korf* (fig.30), la chioma di Maria Antonietta viene sostituita da serpenti, notoriamente simbolo di perfidia, e il suo corpo diventa quello di un leopardo per due motivi. Il primo, fu il richiamo del nome del suo parrucchiere Léonard attraverso quello dell'animale. L'aiuto del collaboratore della regina alla fuga non ha fatto altro che giustificare le antipatie del popolo nei suoi confronti. L'associazione di Maria Antonietta con il leopardo serviva anche a ricordare le continue dimostrazioni di slealtà della regina. Nonostante avesse indossato coccarde e costumi tricolore, il suo essere scappata di notte verso il confine asburgico dimostrava dove la sua fedeltà era veramente (Weber 2006:361-362).

Negli ultimi terribili anni della sua vita, Maria Antonietta è ritenuta la responsabile del tracollo della monarchia di un Paese che non l'ha mai accettata davvero, abbandonata dalle promesse di aiuto della sua famiglia in Austria e calunniata per gli affronti inferti al suo popolo da amici che le hanno voltato le spalle e rivali politici che la rivoluzione ha finalmente ascoltato.

Privata della sua avvenenza estetica e della sua autorità, non le restava che fare affidamento alla sua fierezza di spirito ma anche, per l'ultima volta, ai suoi vestiti. È in questo contesto che il potere dell'immagine e quello della moda ora si uniscono per accompagnare Maria Antonietta alla ghigliottina.

Lapidarie sono le illustrazioni di Maria Antonietta durante il suo lungo periodo di prigionia, al processo presso il tribunale rivoluzionario e quelle che la vedono condotta al patibolo. Sia quelle a lei coeve che quelle elaborate molto dopo la sua morte, illustrano un importante dettaglio, in aderenza alla verità storica, le vesti della prigiona e quelle del processo sono colorate di nero mentre quelle del suo ultimo viaggio sono di un candido bianco.

Questo perché Maria Antonietta volle elevare la sua posizione di accusata scegliendo di presentarsi al pubblico con le vesti vedovili per non far dimenticare a nessuno chi lei

fosse. Lei era la vedova Capeto, la vedova del re di Francia Luigi XVI. Mai come in quel frangente le sue umili vesti hanno rappresentato la monarchia francese. A malincuore, però, la retorica del processo del tribunale rivoluzionario ha sminuito il messaggio che la regina voleva lanciare. Agli occhi del popolo, sempre abituato a leggere dietro l'apparenza degli abiti della regina per individuarne il significato, bastò poco per associare il colore nero alla chiara colpevolezza della regina. In *Maria Antonietta alla prigione del Tempio* (fig. 31) e nelle stampe conservate al museo Carnavalet di Parigi traspaiono nell'espressione del suo volto come nel colore delle vesti profonda dignità, austerità e coraggio (fig. 32) (Weber 2006:429-430).

Questi sono gli stessi sentimenti che l'hanno portata a difendersi davanti al tribunale rivoluzionario e animato gli ultimi istanti verso la ghigliottina. Il 16 ottobre 1793, Maria Antonietta cattura l'ultima volta l'attenzione su sé stessa.

> "She put on the white *déshabillé* dress Madame Élisabeth had sent her from the Temple and wrapped the pretties of her muslin fichus around her neck. She even removed the dangling black ribbons from her makeshift widow's coif. The result was a pared-down, ruffled linen bonnet as colorless as her hair" (Weber 2006:433-434) (fig. 33).

Il divieto di indossare gli abiti vedovili, simbolo immediato di minaccia realista, da parte dei rivoluzionari ha regalato alla storia un'immagine altamente significativa di Maria Antonietta (Weber 2006:431). Ecco, dunque, come il potere dell'immagine e quello della moda hanno permesso di cristallizzare gli ultimi istanti di una regina conosciuta da tanti ma compresa da pochi. Il bianco, colore dei gigli di Francia, ha permesso di non far dimenticare mai la natura pura di questa regina di Francia che non ha mai smesso di essere una giovane donna sbarazzina e spontanea.

II.VIII Conclusione

Dai tempi della sua infanzia a Schönbrunn al tragitto verso il patibolo, la moda non ha mai smesso di definire i successi e gli insuccessi di Maria Antonietta. Tra le molte luci e le molte ombre della sua vita, Maria Antonietta ha trovato nei suoi abiti lo specchio della sua influenza come monarca ma anche le sue insicurezze di donna.

Non potendosi permettere di dare ascolto alla sua indole spontanea e genuina, ha preferito sfruttare le infinte possibilità che il suo ruolo le offriva per costruire un'identità forte e potente. La reputazione in una corte come Versailles era tutto ciò che contava.

Dopo poco il suo arrivo alla reggia, apparse subito evidente che la delfina non aveva né il carattere né i mezzi canonici per riuscire ad acquisire l'influenza di una regina. Pertanto, Maria Antonietta si rivolse al fashion che ha subito definito le coordinate di un percorso verso l'affermazione personale, sociale e politica a Versailles come nel resto del regno francese. Da quel momento, i suoi abiti non hanno mai smesso di comunicare il suo status di regina e il potere della monarchia francese. Con l'aiuto di Bertin e Léonard, riesce ad aumentare il prestigio della moda francese e di conseguenza il suo.

Purtroppo, però, la sua superficialità non le ha concesso la lucidità tale da poter cogliere le implicazioni politiche, sociali ed economiche dell'esibizione del suo stile di vita e delle tendenze vestimentarie che lanciava. Con il tempo, i continui strappi all'etichetta, il rifiuto dell'estetica formale monarchica e i suoi eccessi furono solo sinonimo di spregiudicatezza ed incoscienza. Condotta da frivolezza e narcisismo, Maria Antonietta ha preferito celebrare sé stessa piuttosto che la gloria della monarchia francese che era chiamata a rappresentare.

Inevitabilmente, questo atteggiamento sconsiderato ha avuto forti ripercussioni sulla sua immagine pubblica. Nella sua figura il popolo ha voluto vedere tutte le cause della rivoluzione. La regina divenne presto una figura impopolare e calunniata anche dai nobili che si professavano suoi sostenitori.

L'errore più grande di Maria Antonietta, al di là delle folli stravaganze e dell'irresponsabili, è stato quello di lasciare che la moda comunicasse per sé.

> "Ora si comprende come nulla sia stato tanto fatale alla sua natura sventata, leggera, impetuosa, quanto la facilità con cui il destino l'aveva coperta dei suoi doni; appunto queste immeritate ricchezze della vita l'avevano impoverita nel cuore" (Zweig 2013:244).

CAPITOLO III. IL LABORATORIO DI PUBLIC HISTORY: "ALLA BOUTIQUE DI ROSE BERTIN"

"Quando diventerai finalmente quella che sei tu?"
Corrispondenza epistolare di Maria Antonietta (Zweig 2013:389)

III.I Introduzione

Oggigiorno, la storiografia e i prodotti dell'industria culturale veicolano un'immagine di Maria Antonietta diversa da quella che la stampa avversa alla regina proponeva. La storiografia ha ora gli strumenti per poter andare oltre alla strumentalizzazione di cui Maria Antonietta è stata oggetto, mentre i prodotti dell'industria culturale promuovono una versione del suo carattere e delle vicende della sua vita molto edulcorata. La Public History può essere la risposta giusta per colmare questa contrapposizione antitetica. In anni recenti, questo nuovo ramo delle scienze storiche pone l'accento sulla divulgazione dei contenuti storici a un pubblico non accademico.

III.II Public History: da movimento universitario a disciplina accademica

Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, gli storici americani confinavano il loro operato all'interno del mondo accademico a scapito della funzione sociale intrinseca della storia. Dunque, la nascita della Public History prende avvio dalla necessità di ripensare al ruolo della storia all'interno della società. In un periodo di crisi per i posti di lavoro dei dottorati non veniva considerato valido l'impiego all'interno di musei, archivi e uffici governativi per i dottorandi. Questo è chiaramente in contrasto con chi ha sempre colto le potenzialità dell'"uso pubblico della storia" divulgandone i suoi contenuti al di fuori dell'ambiente universitario (*NCPH* 2025).

In particolare, negli anni Settanta il dibattito, che riguardava questa nuova prospettiva per la storia, ha interessato prima il mondo anglosassone quindi Stati Uniti e Canada per poi arrivare in Europa dove ha interessato gli studiosi di lingua tedesca. Negli anni Ottanta del Novecento, in Germania, Austria e Svizzera si discuteva in particolate sui termini *Geschichtskultur* (cultura storica) e *Erinnerungskultur* (cultura della memoria). A differenza del contesto inglese, in cui il termine Public History ha simboleggiato

chiarezza nei confronti degli orizzonti di dibattito, questo scontro semantico rispecchiava gli ostacoli che il dibattito germanofilo stava incontrando (Demantowsky 2015).

L'istituzionalizzazione della Public History come disciplina nelle università di tutto il mondo, come quelle in Australia, Cina e India, la fondazione del National Council on Public History (NCPH) e la rivista accademica *The Public Historian*, sono state tappe importanti per il radicamento di questa disciplina che mantiene ancora le caratteristiche di giustizia sociale, attivismo politico e impegno della comunità tipiche di un movimento (*NCPH* 2025).

A livello internazionale, l'International Federation for Public History-Fédération Internationale pour l'Histoire Publique (IFPH-FIHP), nata tra il 2011 e il 2012 da una task force del National Council on Public History, promuovere un network internazionale per gli esperti nel settore facilitando lo scambio di ricerche e di best practices. Grazie al sostegno dellInternational Federation for Public History e della Giunta Centrale per gli Studi Storici, in Italia opera l'Associazione Italiana di Public History (AIPH) al 2016.

Nel manifesto dell'associazione (fig. 34) si legge una definizione di Public History secondo una prospettiva italiana e gli scopi dell'associazione (*AIPH* 2025). Questo è stato rivisto su proposta del suo presidente e modificato a opera del Consiglio Direttivo tra il 2022 e il 2023 per renderlo più conforme agli scopi dei suoi intenti nei confronti della disciplina della storia. Il manifesto spiega la Public History in Italia nel seguente modo:

> "La Public History (Storia pubblica) è un campo delle scienze storiche a cui aderiscono coloro che svolgono attività attinenti alla ricerca, alla comunicazione e alla pratica della storia, come alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio storico, materiale e immateriale. Tali attività si realizzano con e per diversi pubblici, tanto all'interno quanto all'esterno degli ambiti accademici e istituzionali, nel pubblico e nel privato" (*AIPH* 2025).

Per cui, lo scopo primario della Public History è la divulgazione del sapere storico secondo diverse strategie di comunicazione adatte ai diversi tipi di pubblico che vuole fruire delle sue iniziative. Le sue attività coinvolgono, infatti, un pubblico molto vasto: esperti, studiosi, comunità locale, turisti e bambini. A rendere così ampio il campo di azione delle attività della Public History è lo spazio che queste trovano all'interno della società. La Public History interessa non solo istituti storici ma anche archivi, biblioteche e musei come si legge nel manifesto dell'AIPH. Inoltre, le pubblicazioni citate sul sito dell'IFPH delineano rapporti tra la Public History e: i luoghi di interesse storico, i festival e la trasmissione della storia attraverso fonti orali e in una prospettiva geografica.

Alcune iniziative attuali in materia di Public History si possono leggere sulla rivista ufficiale dell'AIPH. Nel numero di luglio 2025, ad esempio, è spiegata l'iniziativa *Fascismo e Shoah in Valdinievole* promossa dal liceo Salutati di Montecatini Terme. Il progetto è consistito nella demistificazione dei temi riguardanti il fascismo e la Shoah nel dibattito pubblico attraverso gli strumenti e le pratiche insite nell'analisi storica. Grazie a queste ricerche svolte in classe e veicolate dai discendenti della comunità di appartenenza e da post suoi social network si è potuto andare oltre alla strumentalizzazione che si stava facendo di questa tematica (*Rivista AIPH luglio 2025*).

Gli strumenti di cui i *public historian* si avvalgono sono relativi al mondo dell'editoria, ma una nuova frontiera all'avanguardia nella disciplina è stata possibile grazie alla digital Public History che si avvale dello sviluppo delle nuove tecnologie e del web. In questo modo, questa nuova disciplina è in grado di offrire una prospettiva di indagine storica critica più accessibile per la comunità locale in cerca di identità, per i turisti interessati a conoscere il contesto di viaggio in cui si trovano, e per gli accademici interessati ad approfondire nuove tematiche (*IFPH* 2025).

In questo senso, un'altra definizione di public history è quella elaborata da Marko Demantowsky in *Public history and school: international perspectives*.

> "Public History is a complex past-related identity discourse. Operated by collectives and individuals, it serves the mutual recognition of narratives. Collectives empower their basic narratives in institutional frameworks through role allocations, rules of sanction and reward, as well as through media design and ritualized practice" (Demantowsky 2019:26-27).

Di conseguenza, si comprende come i laboratori di Public History mirino alla consapevolezza dell'importanza della narrazione dei contenuti storici perché questi concorrono alla definizione di identità collettive. L'istituzionalizzazione di narrative storiche deve accompagnare lo sforzo per l'accettazione sociale di un passato comune e non pregiudicarlo attraverso ruoli e meccanismi sociali ma anche attraverso campagne sui media e pratiche ritualizzate. Inoltre, quest'ultima definizione, che vede la Public History come un processo identitario, concilia e concretizza i concetti astratti di *Geschichtskultur* (cultura storica) e *Erinnerungskultur* (cultura della memoria) del dibattito tedesco nella ricerca e nella pratica educativa. Per cui, ora, si spiega come si arrivi all'utilizzo del termine Public History come termine ad ombrello. (Demantowsky 2019:27).

Al giorno d'oggi, "public historians answer the increasing demand for history worldwide and interpret the past with and for the public" (Noiret 2014). In questo si è resa necessaria l'internazional Public History (fig. 35) dal momento che la storia è diventata glocale[25] (Weyeneth 2012:8). L'interpretazione della storia deve adattarsi alle nuove narrazioni che riguardano la questione identitaria locale in un'ottica globale visto che si sono prese le distanze da un passato eurocentrico e coloniale (Chakrabarty 2000).

In conclusione, il termine Public History spiega la volontà di veicolare contenuti storici relativi all'identità locale dei territori "a field of conflict between academic historical research and teaching and non-institutionalized, sometimes non-academic historians" (Benson et al. 1986:XV–XXIV).

III.III Proposta del laboratorio di Public History "Alla boutique di Rose Bertin"

Nel corso della storia, la figura pubblica di Maria Antonietta si è prestata a molteplici strumentalizzazioni. Ad esempio, nel periodo della Rivoluzione francese è stata capro espiatorio delle colpe di uno stato al collasso attraverso la dura campagna denigratoria della stampa avversa. Mentre, attualmente, la vita e l'immagine dell'ultima regina di Francia sono oggetto di una rappresentazione illusoria ed edulcorata in prodotti cinematografici quali la serie tv *Marie Antoinette* (2022) prodotta da Sky e *Le rose di Versailles-Lady Oscar* (2025) disponibile su Netflix.

Pertanto, un laboratorio di public history riguardo il suo personaggio riuscirebbe a ridimensionare, grazie alla prospettiva storica, la percezione illusoria che il fruitore ha dei tratti caratteriali e degli eccessi della giovane regina, alimentata tramite i prodotti dell'industria culturale. L'opportunità di smitizzare i suoi atteggiamenti è resa possibile anche dal fatto che la moderna storiografia è riuscita a rivalutare la sua figura andando oltre i pregiudizi.

Sicuramente, il fashion del XVIII secolo è un buon punto di partenza per l'elaborazione delle attività di un potenziale laboratorio di public history. Maria Antonietta è conosciuta dal grande pubblico per la sua passione per la moda di cui è stata allo stesso tempo interprete, icona e trendsetter.

[25] Il termine *glocalizzazione* indica "un processo che mette in relazione le specificità delle singole realtà territoriali con il contesto internazionale […] secondo il motto *think global, act local*" (*Treccani* 2025).

Tra il materiale già a disposizione degli interessati che vogliono approfondire le conoscenze su questa famosa regina attraverso la moda, ci sono le pubblicazioni di RMN-GP editions in collaborazione con gli Archives Nationales[26]. In particolare, una pubblicazione che ben illustra la tematica scelta è *Gazette des atours de Marie-Antoinette* (fig. 37).

Il libro si articola in due parti. La prima è un testo scritto da Ariane James-Sarazin, concervatrice del Musée de l'Armée, e Régis Lapasin, responsabile del servizio delle esposizioni degli Archives Nationales, corredato da immagini, un glossario, bibliografia e trascrizione della *gazette des atours* di Maria Antonietta del 1782, mentre la seconda parte è la riproduzione a stampa del documento conservato presso gli Archives Nationales.

> "Le texte critique des deux auteurs a été conçu comme un bilan des recherches antérieures, tant sur les atours de la reine, ses fournisseurs et couturières (mesdames Eloffe, Lenormand, Levêque et surtout Rose Bertin, femme d'affaires aux trente-six ouvrières et styliste attitrée de la reine) que sur la place de la mode dans la vie de la souveraine. […] Ce joli document participe d'une histoire du regard qui dépasse la simple affaire du goût et de la consommation pour s'inscrire dans une histoire sociale attentive au quotidien" (Dallet 2007:189)[27].

Tra le sue pagine, l'interesse del lettore viene stimolato attraverso un approccio pratico che non dimentica la precisione e accuratezza nella presentazione dei contenuti. Per cui, partendo dall'analisi di questa pubblicazione, imposterei un potenziale progetto di public history riguardo il tanto discusso abbigliamento di Maria Antonietta. Potenzialmente, questo potrebbe essere un laboratorio creativo di cucito dove i partecipanti possano imparare a realizzare un modello di abito del guardaroba della regina a misura di poupée de mode. Gli appassionati e appassionate del fashion e gli interessati alle grandi personalità storiche potranno mettersi in gioco in un'atmosfera conviviale. Il target del progetto è molto vasto. Gli unici requisiti sono manualità e creatività. In questo modo, i giochi di stile della giovane arciduchessa d'Austria e gli eccessi vestimentari della regina di Francia possono diventare fonte di arricchimento culturale facilmente accessibile per un pubblico non esperto, attraverso il potere indiscusso della moda e dell'immagine.

---

[26] Queste sono facilmente reperibili. Ad esempio, sono acquistabili presso lo shop online del museo del Chateaux de Versailles https://boutiquechateauversailles.fr/en/recherche/?q=marie+antoinette+.

[27] "Il testo critico dei due autori è stato concepito come un bilancio delle ricerche precedenti, sia sugli abiti della regina, i suoi fornitori e le sue sarte (mesdames Eloffe, Lenormand, Levêque e soprattutto Rose Bertin, donna d'affari alle trentasei operaie e stilista ufficiale della regina) che sul posto della moda nella vita della sovrana. […]. Questo bel documento fa parte di una storia dello sguardo che va oltre la semplice questione del culto e del consumo per inserisi in una storia sociale attenta alla quotidianità".

La scelta delle fogge d'abito da proporre agli ospiti potrebbe prendere ispirazione dai modelli citati nella *Gazette des atours* del 1782. In particolare, i campioni di stoffe corrispondenti agli abiti della regina sono organizzati in sequenze gerarchiche: dai più formali indossati a Versailles a quelli destinati ai passatempi al Trianon che modificheranno irrevocabilmente la moda vestimentaria francese della fine del XVIII secolo. La sequenza più rappresentativa del modo di vestire della regina dopo la prima maternità è la quarta sezione che comprende: grands habits, *robes turques*[28] (fig. 38), *lévites*[29] (fig. 39) e redingotes (*Réunion des musées nationaux* 2023:7). A completamento di questa selezione, si potrebbero aggiungere *la chemise à la reine* e *la robe à la française*.

Come primo obiettivo, la comprensione della distinzione tra abiti formali con i panier e quelli informali prediletti dalla regina dopo essere diventata madre nel 1778 e la comprensione delle novità vestimentarie introdotte da Maria Antonietta sono fondamentali da parte del pubblico. Per incentivare questo apprendimento, nel locale del laboratorio potrebbero essere esposti i ritratti della regina ma anche delle immagini che permettano il confronto tra *la gazzette des autours di Maria Antonietta* e *la gazzette des autours della regina Maria Leszczyńska* del 1735 e del 1736 (fig. 36). A questo proposito, Jean-Paul Leclercq evidenzia i preziosi tessuti broccati e damascati della moglie di Luigi XV con i stravaganti colori e fantasie dei tessuti naturali della moglie del nipote (*Réunion des musées nationaux* 2023:22; Leclercq 30-39).

Pertanto, nella scelta delle stoffe e delle fogge vestimentarie per la realizzazione degli abiti, la *Gazette des atours del Marie Antoinette* è un aiuto fondamentale. In particolare, i partecipanti potranno ispirarsi alle incisioni delle *Galerie des modes françaises* per i modelli, mentre per i colori e le fantasie delle stoffe saranno messe a diposizione le copie di quelli della gazette originale. Questo riprende l'impostazione delle illustrazioni di *Gazette des atours de Marie Antoinette* (fig. 40).

Il secondo punto chiave del laboratorio è divulgare il rapporto che intercorreva tra la moda del XVIII secolo e il lusso. Secondo la nuova moda, di cui Maria Antonietta si fece promotrice allontanando il suo modo di vestire dall'etichetta formale, il lusso non era più riflesso di ricchezza e status ma esprimeva gusto, personalità e capriccio (*Réunion des*

[28] La *robe à la turque* è una variante della *robe à la polonaise*. Le sue caratteristiche sono una forma ad imbuto e una le maniche corte da cui sbucano quelle più lunghe della sottoveste. Nonostante non ha il panier, ha un lungo strascico (*Réunion des musées nationaux* 2023:36).

[29] La *lévites* è un abito informale allacciato alla sottoveste da una cintura annodata sul lato (*Réunion des musées nationaux* 2023:35).

musées nationaux 2023:18). "Marie-Antoinette n'invente pas les caprice, elle lui donne ses lettres de noblesse"[30] (*Réunion des musées nationaux* 2023:26). Se da una parte le continue effrazioni delle regole vestimentarie le donava potere e influenza, dall'altra il ruolo di regina le imponeva di rappresentate l'immobilità dei ceti della società francese di fine Ancien Régime attraverso le sue *mise* (*Réunion des musées nationaux* 2023:18). Per questo, fu fortemente criticata e la sua immagine pubblica perse credibilità.

A dare adito ai pettegolezzi, a Versailles come a Parigi, non erano solo i nuovi modelli vestimentari ma erano anche i nomi delle stoffe utilizzati per la loro realizzazione e le spese folli per i loro acquisti. Ad esempio, *Plaisirs indiscrets*, *Soupirs étouffés*, *Dèsir masqué* sono alcuni dei nomi evocativi dei tessuti usati da Rose Bertin. Prima della maternità della regina, questi nomi descrivevano l'immoralità del suo modo di vivere (Weber 2006:196; Castelot 1989:37) insieme ai suoi accumuli di debiti. Al contrario di quello che si può pensare, gli acquisti per gli accessori rappresentavano un importo minore rispetto a quello delle stoffe (*Réunion des musées nationaux* 2023:16-18).

Per cui, si potrebbe completare le *mise* delle poupées de mode non solo con i poufs, i *fichus* e i *bonnet* ma anche con piccoli accessori che richiamano oggetti importanti per Maria Antonietta. Ad esempio: le riproduzioni di gioielli realmente appartenuti alla regina, a ricordo dello scandalo della collana come l'anello che Maria Antonietta ha regalato a Fersen (Zweig 2013:351) (fig. 41), un ventaglio, a ricordo dei pettegolezzi che animavano i salotti di Versailles, un orologio (fig. 42), per il suo triste destino accelerato dal tempo, i gigli di Francia e le rose della casata degli Asburgo, dei libri che Maria Antonietta non ha mai aperto e delle lettere (fig. 43) sinonimo di rimprovero dalla madre ma anche di cospirazione contro il suo paese[31], uno specchio o dei prodotti di bellezza come boccette di profumo (fig. 44), un bicchiere di vino o delle maschere, a ricordo dei suoi divertimenti, una bambola o dei giochi infantili, a ricordo della sua passione per la moda e di una delle tappe più importanti della sua vita: la maternità.

---

[30] L'espressione idiomatica francese "lui donner le lettres de noblesse" vuol dire riconoscere l'importanza i qualcosa in italiano. Quindi, si può tradure questa citazione: "Marie-Antoinette non inventa il capriccio, lei lo legittima".

[31] Molte di queste lettere sono oggi conservate agli Archieves Nationales. Particolare attenzione meritano la corrispondenza di Maria Antonietta con la madre, i capi di stato europei suoi coevi e la corrispondenza cifrata con il conte Alex von Fersen (https://www.siv.archivesnationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=ET&fullText=&defaultResultPerPage=15&irId=FRAN_IR_050236&formCaller=&gotoArchivesNums=true&auSeinIR=true&details=false&page=3&udId=).

Dunque, i partecipanti potranno immedesimarsi nel genio creativo di Bertin cogliendo il potere della moda e quello dell'immagine che ha caratterizzato in modo particolare la vita di Maria Antonietta. Per meglio coinvolgere un pubblico di più giovani, si potrebbe pensare di creare un libro illustrato dove i più piccoli possano comporre le *mise* della regina tagliando, incollando e colorando i vari modelli e accessori.

Purtroppo, però, l'attenzione ai dettagli per l'elaborazione di questo progetto rende il budget molto dispendioso. Questo deve tenere conto dell'affitto dei locali, dell'acquisto delle stoffe e degli attrezzi per cucire e del contributo al personale che si impegna nella sua gestione. Necessaria è la partecipazione di sarti e storici per la divulgazione dei contenuti del progetto. Inoltre, le spese dovrebbero tenere conto di un rinfresco e di contenuti visivi e uditivi. All'inizio dell'incontro si potrebbe proiettare un video che descrive i drammatici momenti che Maria Antonietta ha vissuto durante la *cerimonia della remise* e in sottofondo si potrebbero riprodurre delle musiche del XVIII secolo. Da tenere in considerazione è anche la possibilità di realizzare una campagna di marketing digitale per promuovere questa iniziativa.

Pertanto, il finanziamento del laboratorio potrebbe derivare dal pagamento di un biglietto d'ingresso, da sovvenzioni da parte di sponsor e dall'intervento di imprese locali.

Il coinvolgimento della comunità locale e la riabilitazione della figura di Maria Antonietta, fortemente criticata da parte del popolo francese, contribuiscono a raggiungere il fine della public history, ovvero comunicare a un vasto pubblico contenuti storici con particolare attenzione all'identità della Francia.

III.IV Conclusione

Grazie a questo laboratorio di public history, i partecipanti potranno comprendere gli aspetti fondamentali della strategia di potere che Maria Antonietta ha scelto di attuare grazie alla moda. In particolare, la realizzazione a mano degli abiti metterà in luce la nuova estetica che si stava alimentando, alla fine del XVIII secolo, mediante la ridefinizione di un nuovo rapporto con il lusso. Se Maria Antonietta ha voluto veicolare contenuti politici e socio-economici attraverso la moda risultando impopolare, oggi la Public History riesce a comunicare al pubblico contenuti storici con una prospettiva innovativa e veritiera dei fatti.

CONCLUSIONI

La letteratura accademico-scientifica sulla storia della moda conta diverse pubblicazioni rilevanti e articolate. Molte di queste guardano all'evolvere delle tendenze del gusto in relazione ai nuovi stili di abbigliamento come un punto chiave nell'analisi della società. In particolare, una determinata moda rivela gli aspetti sociali quali ruoli e status, i codici morali e culturali e i valori estetici, il contesto politico ed informazioni riguardanti il tessuto economico-industriale come il grado di evoluzione tecnologico di una determinata collettività in un determinato tempo e in un determinato spazio.

Per cui, la moda, in quanto istituzione sociale, costituisce un'identità reale e rappresentativa della società a cui appartiene. Questo è possibile perché, per definizione, ha un carattere effimero: ai mutamenti sociali, economici e politici corrispondono paralleli cambiamenti in fatto di stile vestimentario.

Quindi, sostenitori e detrattori delle tendenze di moda devono concordare sul fatto che la moda rappresenti una chiara fotografia della società. Infatti, attraverso l'analisi del potere simbolico delle linee e delle forme vestimentarie, si possono cogliere aspetti inediti di una cultura. In particolare, come i cambiamenti storici influenzino nel concreto la vita quotidiana di una specifica popolazione.

Sotto questa luce, la rappresentazione del singolo nella società dell'Antico Régime metteva in evidenza subito la posizione all'interno della gerarchia sociale che questo occupava. Per questo, la regolazione dell'esibizione del lusso tramite le leggi suntuarie ha rappresentato la volontà di una certa società di controllare il grado di potere individuale all'interno della gerarchia sociale e la moralità dei suoi appartenenti. Di conseguenza, la moda è diventata sinonimo di espressione personale con la caduta dell'Ancien Régime e la conseguente riconfigurazione di un nuovo ordine sociale che progressivamente ha migliorato le condizioni di vita degli strati meno abbienti della popolazione.

Pertanto, ora si comprende come le modalità con cui Maria Antonietta ha tentato di aumentare il suo grado di influenza ed autorità nella società francese, attraverso la moda, non abbia sortito gli effetti sperati. Invece di utilizzare il proprio stile per rappresentare la gloria e il benessere della monarchia, la regina ha preferito celebrare sé stessa attraverso i suoi capricci vestimentari. La sua frivolezza le impediva di notare come l'esposizione pubblica dell'abuso dei privilegi, che il suo status di sovrana le concedeva, fosse causa di malcontento popolare e fonte di critica anche da chi si professava suo sostenitore.

Al contrario delle precedenti regine di Francia, Maria Antonietta imponeva la sua autorità atipicamente rispetto alle precedenti regine. L'ostentazione delle sue possibilità economiche e le continue violazioni all'etichetta, da un lato, rappresentavano il potere di una regina forte a cui la monarchia francese non era pronta, ma dall'altro, misero in evidenza i difetti del carattere irriflessivo e frivolo di Maria Antonietta che divennero i simboli della decadenza della monarchia stessa.

La presente storiografia presenta Maria Antonietta e Luigi XVI come due persone inadatte al ruolo di sovrani a causa delle loro inclinazioni caratteriali. Sicuramente, il desiderio di affermazione politica in un contesto difficile, quale la fine del XVIII secolo, ha portato i due giovani sovrani a schermare le loro fragilità grazie alla mera autorità della corona. A mio avviso, quello che è mancato, durante il loro periodo al potere, è stata una netta separazione tra la loro personalità pubblica e privata. Maria Antonietta ha colmato, grazie agli eccessi della sua vita sfrenata, le delusioni di una realtà che non le è mai appartenuta e Luigi XVI, anteponendo la sua inettitudine agli interessi della Francia, ha reso instabile la monarchia.

Ora è facile comprendere come la moda sia stata una delle cause principali del sorgere delle contraddizioni legate alla figura di Maria Antonietta, e come il potere simbolico del suo stile abbia accentuato le conseguenze negative derivanti dalle ripercussioni sociali, economiche e politiche delle tendenze vestimentarie promosse dalla regina.

Sotto questa luce, ci si auspica che la Public History possa contribuire a una più accurata e consapevole divulgazione della figura di Maria Antonietta. Se, in futuro, questo tipo di iniziative rivolte all'ultima regina di Francia saranno più numerose e meglio promosse allora la comunicazione con un pubblico generalista potrà essere più efficace. Inoltre, se tali laboratori si concentreranno sul tema della moda, potranno contribuire a correggere gli errori comunicativi che hanno segnato l'immagine pubblica di Maria Antonietta, offrendo una rappresentazione più veritiera e storicamente fondata della regina.

In definitiva, solo restituendo a Maria Antonietta la profondità caratteriale che la sua vita e la storia le hanno spesso negato, sarà possibile non rendere vano il suo tentativo di rappresentazione identitaria attraverso la moda.

TAVOLE

Figura 1 Tè all'inglese, Michel-Barthélémy Ollivier, 1764, olio su tela, 530x680 cm, Musée du Château de Versailles (licenza Creative Commons)

Figura 2 Ritratto di Baldassare Castiglione, Raffaello, 1514-1515, olio su tela, 82x67 cm, Louvre (licenza Creative Commons)

Figura 3 Ritratto di Carlo V seduto, Tiziano, 1548, 205 × 121 cm, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (licenza Creative Commons)

Figura 4 Robe à la française, 1750-1775, seta, MET (licenza Creative Commons)

Figura 5 Robe à l'anglaise, 1770-1775, seta e metallo, MET (licenza Creative Commons)

Figura 6 Habit à la française, 1744-1792, seta, MET (licenza Creative Commons)

Figura 7 Louis-Léopold Boilly, Ritratto dell'attore Chenard come sanculotto, 1792, olio su tela, 33.5x25.4 cm, Musée Carnavalet (licenza Creative Commons)

Figura 8 Antoine-Jean Gros, Ritratto dell'imperatrice Joséphine, 1809, olio su tela, 216x175 cm, Musée Massena (licenza Creative Commons). L'abito è realizzato con uno scialle cachemire.

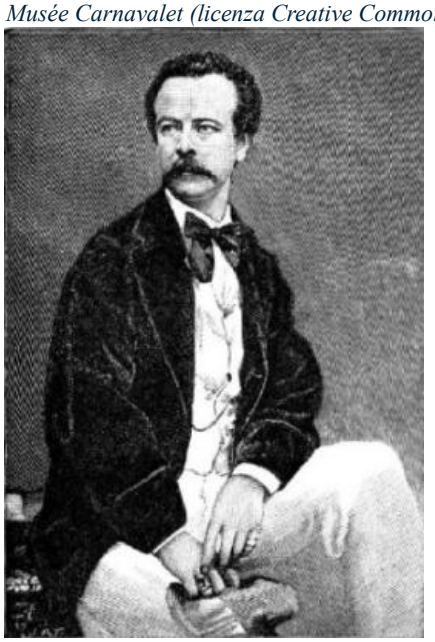

Figura 9 Charles Frederick Worth, 1860 circa (licenza Creative Commons)

Figura 10 Joseph Ducreux, Maria Antonietta a quattordici anni, 1769, pastello su pergamena, 64,8x49,5 cm, Château de Versailles (licenza Creative Commons)

Figura 11 Maria Cristina dAsburgo Lorena, Lo scambio dei regali durante la festa di San Nicola, 1762, acquerello, l45 x 39 cm, Castello di Shönbrunn (licenza Creative Commons)

Figure 12 Joseph Kranzinger, La delfina Maria Antonietta in abito da amazzone, 1771, pastello su perganema, Castello di Shönbrunn (licenza Creative Commons)

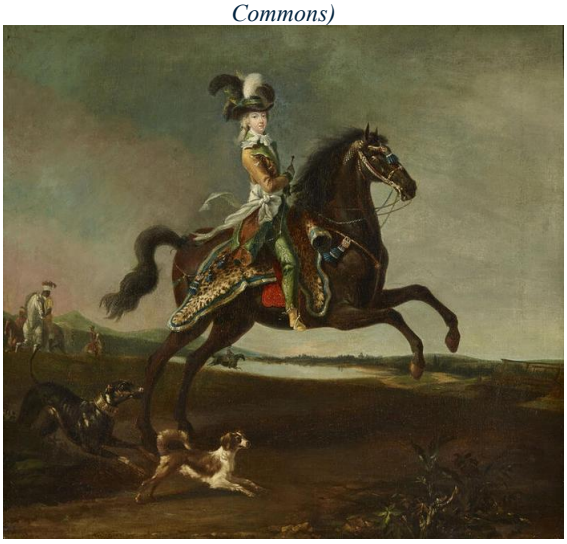

Figura 13 Louis-Auguste Brun, Ritratto equestre della regina Maria Antonietta, 1783, olio su tela,59x64,5cm Château de Versailles (© Château de Versailles, Dist. GrandPalaisRmn / Christophe Fouin)

Figura 14 Gazzette des autours de la Reine, 1782, Paris, Archives Nationals, AE/I/6 n°2 (Public domain)

Figura 15 Gazzette d'été pour Mme Élisabeth, 1792, Paris, Archives Nationals, AE/I/6 n°3 (Public domain)

Figura 16 Robe à la polonaise, 1780-85, seta, MET (Public domain)

Figura 17 Jean Baptiste André Gautier D'Agoty, Maria Antonietta davanti al tempio dell'amore,1780, olio su tela, 41 x 33 cm, Château de Versailles (© Château de Versailles, Dist. RMN / © Christophe Fouin)

Figura 18 Élisabeth Vigée Le Brun, Marie Antoinette en gaulle, 1783, olio su tela, 89,8 x 72 cm collezione di Ludwig von Hessen, castello di Wolfsgarten (Pubblico dominio)

Figura 19 Élisabeth Vigée Le Brun, Marie Antoinette à la rose, 1783, olio su tela, 113 × 87 cm, Petit Trianon, Château de Versailles (Pubblico dominio)

Figura 20 Adolf Ulrik Wertmüller, La regina Maria Antonietta di Francia e due dei suoi figli nel parco del Trianon, 1785, olio su tela, 276 x 194 cm, Nationalmuseum di Stoccolma (© Erik Cornelius/Nationalmuseum, Public Domain)

Figura 21 Anonimo, Coiffure de femme dite "à la Belle-Poule, 1778, stampa, Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. Tome 111, Pièces 9636-9731, Parigi, Bibliothèque nationale de France (Source gallica.bnf.fr/ BnF)

Figura 122 Jolie Femme en Circassienne d'Italie puce, Gallerie des modes et costumes français, dessineś d'après nature, gravés par les plus célébres artistes en ce genre, et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau. Ouvrage commencé en 1778-1779. A Paris, chez les Srs. Esnauts et Rapilly, pt. 19, Smithsonian Libraries and Archives (Cornu 1912) (Public domain)

Figura 23 Réplique du collier dit "de la Reine" exécuté par les joailliers Boehmer et Bassenge, 1963, V 3925, Château de Versailles(© Château de Versailles, Dist. RMN / © Christophe Fouin)

Figura 24 Élisabeth Vigée Le Brun Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regina di Francia e i suoi bambini , 1787, olio su tela. 275 x 210 cm, Château de Versailles (Public Domain)

Figura 25 Anonimo, Retour de la Famille Royale à Paris le 25 juin 1791, 23561 LR/Recto, Département des Arts graphiques, Paris, Louvre (© GrandPalaisRmn / © Michèle Bellot)

Figura 26 Anonimo, Nouveau jeu des modes francoises, coiffeure no. 62, BNF, Département des Estampes, Collection: De Vinck no 346, QB_1778; cote: 80C 103422, Parigi, Bibliothèque nationale de France (Source gallica.bnf.fr/ BnF)

Figure 27 Anonimo, La Boite à Pandore, 1789-1799, BNF, Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 1 (pièces 1-186), Ancien Régime et Révolution], Paris, Bibliothèque nationale de France (Source gallica.bnf.fr/ BnF)

Figura 29 A destra, Chapeau à la Harpie orné de flueurs et surnointé de gaze, Gallerie des modes et costumes français, dessineś d'après nature, gravés par les plus célébres artistes en ce genre, et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau. Ouvrage commencé en 1778-1779. A Paris, chez les Srs. Esnauts et Rapilly, pt. 239, Smithsonian Libraries and Archives (Cornu 1912) (Public domain)

Figure 28 Villeneuve?, Estampe satirique représentant Marie-Antoinette sous les traits d'une Harpye foulant sous ses griffes les Droits de l'Homme et la Constitution des français, ca 1789, [Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 7 (pièces 1046-1231), Ancien Régime et Révolution, Paris, Bibliothèque nationale de France (Source gallica.bnf.fr/ BnF)

Figura 30 Villeneuve, Son Villeneuve, Excellence M. la baronne de Korf parti furtivement de Paris dans la nuit du 20 au 21 juin 1791, 1791, ppartient à: [Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 23 (pièces 3894-4078), Ancien Régime et Révolution], Paris, Bibliothèque nationale de France (Source gallica.bnf.fr/ BnF)

Figura 31 Alexandre Kucharsky, Ritratto di Maria Antonietta al Tempio, 1815, circa, olio su tela, P1457, Paris, Muséè Carnavalet (icence Creative Commons Zero)

Figura 32 Paul Delaroche, Marie-Antoinette devant le Tribunal révolutionnaire , octobre 1793. Révolution française, tra 1801-1900, G.28868 , Paris, Muséè Carnavalet (icence Creative Commons Zero)

Figure 33 William Hamilton, Marie Antoinette quittant la conciergerie, le 16 octobre 1793, 1794, olio su tela, 152 x 197 cm, Paris, Musée de la Révolution française (Domaine Public)

Figura 34 Manifesto dell'Associazione italiana di Public History (www.aiph.it)

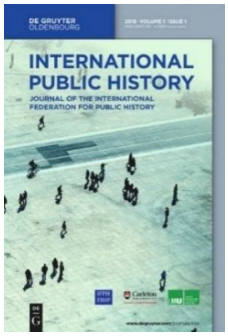

Figura 35 Copertina della rivista International Public History dell'IFPH, 2018 (https://www.degruyterbrill.com/journal/key/iph/html)

Figura 36 Gazette des atours di Maria Leszczyńska, 1735-1736, département Estampes et photographie della Bibliothèque nationale de France, RESERVE LH-45-BOITE FOL, Paris, Bibliothèque nationale de France (Source gallica.bnf.fr/ BnF)

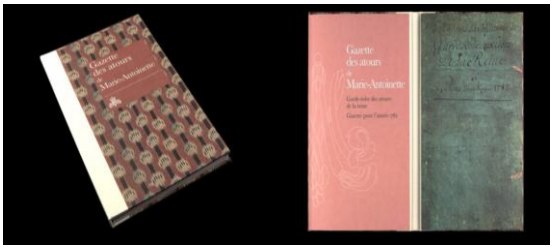

Figura 37 Copertina del libro Gazette des atours de Marie-Antoinette: Garde-robe des atours de la reine. Gazette pour l'année 1782, 2023, Beaux Livres, Grand Palais RmnÉditions in collaborazione con gli Archives Nationales, EAN : 9782711879960 (https://editions.grandpalaisrmn.fr/fr/editions/GK397996)

Figura 38 Robe à la Turque, Gallerie des modes et costumes français, dessineś d'après nature, gravés par les plus célébres artistes en ce genre, et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau. Ouvrage commencé en 1778-1779. A Paris, chez les Srs. Esnauts et Rapilly, pt. 130, Smithsonian Libraries and Archives (Cornu 1912) (Public domain)

Figura 39 Autre Lévite, Gallerie des modes et costumes français, dessineś d'après nature, gravés par les plus célébres artistes en ce genre, et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau. Ouvrage commencé en 1778-1779. A Paris, chez les Srs. Esnauts et Rapilly, pt. 119, Smithsonian Libraries and Archives (Cornu 1912) (Public domain)

Figura 40 Rielaborazioni delle incisioni delle tavole di moda in Gallerie des modes française agli Archives nationales (MM / / 919) in Gazette des atours de Marie-Antoinette, pp. 28-29 (https://editions.grandpalaisrmn.fr/fr/editions/GK397996)

Figura 41 Ricostruzione dell'anello regalato da Maria Atonietta a Fersen a destra: Mémoires du Cte Valentin Esterhazy (2e édition), Paris, Plon-Nourrit et Cie,1905, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 8-LN27-51786 (A), (Source gallica.bnf.fr/ BnF); a sinistra: e-commerce Historiae Secrets, Secret de l'Histoire N° 116 (https://www.historiae-secrets.com/fr/marie-antoinette-objets/1-bague-d-amour-de-marie-antoinette.html)

Figura 42 Orologio decorato dai ritratti della famiglia reale di Luigi XVI e Maria Antonietta, 1780 circa, diametro 38 mm, lungezza della catena 170 mm circa, Sotheby's (https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/centuries-of-time-a-private-collection/a-gold-verge-watch-with-later-polychrome-enamel)

Figura 43 Litografia dell'ultima lettera della regina Maria Antonietta del 16 ottobre 1793 a Madame Élisabeth, 440AP/1, dossier 1, pièce 61, Paris, Archives Nationales (Accueil - Salle de lecture virtuelle)

Figura 44 Crystal flask with label 'Eau de Cologne from the 'Nécessaire de voyage', belonging to Marie Antoinette esposto all'attuale mostra "Marie Antoinette Style" (© Grand Palais RMN (musée du Louvre) / Michel Urtado)

BIBLIOGRAFIA

Archives nationales (2025). *Inventaire de l'Armoire de fer* https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058231&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_152 (ultimo accesso settembre 2025).

Alf ARNETH e Aug GEOFFROY, *Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le cte de Mercy-Argenteau: avec les lettres de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*. T. 1, 1874 citato da Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Associazione Italiana di Public History (2025). *Il Manifesto della Public History italiana* https://aiph.hypotheses.org/3193 (ultimo accesso settembre 2025).

Nat BAILLEUX e Bru REMAURY, *Moda*, 1996 citato da Mas Baldini, *Semiotica della moda- i linguaggi della comunicazione.* Roma, Armando Editore, 2005.

Mas BALDINI, *Semiotica della moda- i linguaggi della comunicazione.* Roma, Armando Editore, 2005 [Roma, Armando Editore, 2005].

Mas BALDINI, *L'invenzione della moda- Le teorie, gli stilisti, la storia.* Roma, Armando Editore, 2005 [Roma, Armando Editore, 2005].

Rol BARTHES, *Scritti-Società, testo, comunicazione*, 1998, citato da Mas Baldini, *Semiotica della moda- i linguaggi della comunicazione.* Roma, Armando Editore, 2005.

Car BELFANTI, *Civiltà della moda*. Città di Castello, Società Editrice il Mulino, 2023 [Bologna, Società Editrice il Mulino, 2008].

Sus BENSON, Ste BRIER e Roy ROSENZWEIG, "Introduction," *Presenting the Past: Essays on History and the Public*, Philadelphia, Temple University Press, 1986 in Mar Demantowsky, *Public History and School: International Perspectives*, Oldenbourg, De Gruyter, 2019.

Don BOHANAN, *Fashion Beyond Versailles- Consumption and design in seventeenth-century France*. Baton Rouge Louisiana, State University Press, 2012 [Baton Rouge Louisiana, State University Press, 2012].

Hon De BALZAC, *Trattato della vita elegante*. (a cura di Tiziana Goruppi), 1998, citato da Mas Baldini, *Semiotica della moda- i linguaggi della comunicazione.* Roma, Armando Editore, 2005.

BNF Catalogue géneéral (2025). *Notice bibliographique M.me *** Laspict.* https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40249125f (ultimo accesso settembre 2025).

And CASTELOT, Marie Antoinette, 1989 citato da Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Château de Versailles (2025). Collier. https://collections.chateauversailles.fr/#/query/5e069f13-325b-4cd2-ab19-cd1aa46e14ee (ultimo accesso settembre 2025).

Dip CHAKRABARTY, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000 in Ser Noiret, "Internationalizing Public History". *Public History Weekly* 2:34 (2014).

Christie's (2025). ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE ANDRÉ GAUTIER D'AGOTY (PARIS 1740-1786). https://www.christies.com/en/lot/lot-5942096 (ultimo accesso luglio 2025).

Pau CORNU. *Galerie des modes et costumes français, dessinés d'après nature, 1778-1787*. Paris, É. Lévy, 1912 [Paris, É. Lévy, 1912].

Syl DALLET, "Gazette des atours de Marie-Antoinette". *Annales historiques de la Révolution française* 347: 189 (2007).

Mar DEMANTOWSKY, *Public History and School: International Perspectives*, Oldenbourg, De Gruyter, 2019 [Oldenbourg, De Gruyter, 2019].

Mar DEMANTOWSKY, "Public History"- Sublation of a German Debate? / 'Public History' – Aufhebung einer deutschsprachigen Debatte?". *Public History Weekly* 3:2 (2015).

John FLÜGEL citato da Gio Riello, *La moda- Una storia dal Medioevo ad oggi*. Bari, SEDIT per conto della Gius. Laterza & Figli Spa, 2019

Hec FLEISCHMANN, *Les Pamphlets libertins contre Marie Antoinette, d'après des documents nouveaux et les pamphlets tirés de l'Enfer de la Bibliothèque nationale*, Paris, Pulications Modernes, 1911 citato n Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Baron de FRÉNILLY, Mémoires 1768-1828: Souvenirs d'un ultraroyaliste, ed. Fré d'Agay,1987 citato in Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Fra FURET, Revolutionary France 1770-1880, trans. Ant Nevill, 1996 citato in Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Ali GIRARD, "History and Evolution of Fashion and Design in Different Regions and Periods in France". *International Journal of Fashion and Design*, 3:1 (2024), pp. 49 – 59.

Edm e Jul de GONCOURT, *Storia di Maria Antonietta*. (a cura di Francesca Sgorbati Bosi), Palermo, Sellerio editore, 2017. [Palermo, Sellerio editore, 2017]

Joa Haslip, Marie Antoinette, 1987 in Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Des HOSFORD, "The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics, and DNA". *Eighteenth-Century Studies*, 38:1 (2004), pp. 183-200

Jen JONES, *Sexing la mode-Gender, fashion and commercial culture in old regime France*. 2004, citato da Don Bohanan, *Fashion Beyond Versailles- Consumption and design in seventeenth-century France*. Baton Rouge Louisiana, State University Press, 2012.

Jea LECLERCQ, "Sur la guarde-robe de Marie Leszczyńska et de Marie-Antoinette, *L' Œil*, n. 478, gennaio-febbraio 1996, pp. 30-39 in *Archives nationales e Réunion des*

musées nationaux- Grand Palais, *Gazette des atours de Marie-Antoinette*. Paris, Grand Palais RmnÉditions, 2023.

Eve LEVER, *Louis XVI*. Parigi, Fayard, 1985 citato in Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Gil LIPOVETSKY, citato in Mas Baldini, *l'invenzione della moda- Le teorie, gli stilisti, la storia.* Roma, Armando Editore, 2005

Enr MORINI, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*. Milano, Skira, 2010. [Milano, Skira, 2010]

National Council on Public History (2025). *About the field* https://ncph.org/what-is-public-history/about-the-field/ (ultimo accesso settembre 2025)

Ser NOIRET, "Internationalizing Public History". *Public History Weekly* 2:34 (2014).

Ted POLHEMUS, "Trickle Down, Bubble Up". *The fashion Reader* a cura di L. Welter, A. Lillethum, Berg Publishers, Oxford in *La moda- Una storia dal Medioevo ad oggi*. Bari, SEDIT per conto della Gius. Laterza & Figli Spa, 2019

Gio RIELLO*, La moda- Una storia dal Medioevo ad oggi*. Bari, SEDIT per conto della Gius. Laterza & Figli Spa, 2019 [Bari, SEDIT per conto della Gius. Laterza & Figli Spa, 2012].

AIPH (2025). *Rivista AIPH n. 10 luglio 2025* https://aiph.hypotheses.org/files/2025/07/AIPH-Newsletter-n10-2025-DEF.pdf (ultimo accesso settembre 2025).

Archives nationales e Réunion des musées nationaux- Grand Palais, *Gazette des atours de Marie-Antoinette*. Paris, Grand Palais RmnÉditions, 2023 [Paris, Grand Palais RmnÉditions, 2006].

Giu SCARAFFIA, *La sarta di Maria Antonietta: Memorie di Rose Bertin*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013 [Firenze, Edizioni Clichy, 2013]

Treccani (2025). *Abbigliamento*. https://www.treccani.it/enciclopedia/abbigliamento/ (ultimo accesso settembre 2025).

Treccani (2025). *Glocalizzazione: lessico del XXI secolo (2012).* https://www.treccani.it/enciclopedia/glocalizzazione_(Lessico-del-XXI-Secolo)/ (ultimo accesso luglio 2025).

Treccani (2025). *Moda*. https://www.treccani.it/enciclopedia/moda/ (ultimo accesso settembre 2025).

Treccani (2025). *Panière*. https://www.treccani.it/vocabolario/paniere/ (ultimo accesso luglio 2025).

Treccani (2025). *Paraninfo*. https://www.treccani.it/vocabolario/paraninfo_(Sinonimi-e-Contrari)/ (ultimo accesso settembre 2025).

Treccani (2025). *Rohan, Pierre de, signore di Gié.* https://www.treccani.it/enciclopedia/rohan-pierre-de-signore-di-gie/ (ultimo accesso settembre 2025).

Treccani (2025). *TALLEYRAND-PÉRIGORD*, Charles-Maurice, principe di https://www.treccani.it/enciclopedia/talleyrand-perigord-charles-maurice-principe-di_(Enciclopedia-Italiana)/ (*ultimo accesso luglio 2025)*

Treccani (2025). *Tournure*. https://www.treccani.it/vocabolario/tournure/ (ultimo accesso luglio 2025).

A. VARRON, "Paris fashion Artists of the Eighteenth Century. *Ciba Review*, 25 (1939), pp. 878-912,896 citato in Car Weber, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006.

Car WEBER, *Queen of fashion-what Marie Antoinette wore to the revolution*. New York, Henry Holt and company, 2006. [New York, Henry Holt and company, 2006]

Robert WEYENETH, "Writing Locally, Thinking Globally", *Public History News*, 33:1 (2012) in Ser Noiret, "Internationalizing Public History". *Public History Weekly* 2:34 (2014).

Ste ZWEIG, *Maria Antonietta: una vita involontariamente eroica*. Roma, Castelvecchi editore, 2013. [Roma, Castelvecchi editore, 2013]