

Corinna Tania Gallori

PENNE A TEATRO, DAL RINASCIMENTO A PAPAGENO

Pensando ai costumi fatti di penne, l'immagine di Papageno è la prima che venga in mente (si veda la figura 1). In realtà il *Vogelfänger* del *Flauto Magico* di Mozart è solo il discendente più famoso di una lunga tradizione: uno studio sui costumi piumati nel teatro in generale potrebbe iniziare da lontano, dai cori di uccelli nella Grecia del V-VI secolo a.C.¹ Il presente intervento è una panoramica sull'uso delle penne nei costumi per teatro musicale, balletto e opera realizzati tra il tardo XVI secolo e il 1791, anno della comparsa di Papageno, panoramica con cui intendo mostrare come esistessero precise aree di applicazione delle penne, come la scelta del materiale influisse sulla caratterizzazione dei personaggi o ne tradisse degli elementi e come la concezione del materiale dipendesse da diversi fattori. Nella storia culturale della penna in Occidente, infatti, si possono distinguere una tradizione interpretativa autoctona, che ha radici nella mitologia classica e nella moda, cui, in seguito alla scoperta dell'America, si aggiunse una diversa concezione.

PENNE E ALI: LA TRADIZIONE EUROPEA

Partendo dalla tradizione europea, si può individuare un primo uso delle penne: in pennacchiere e cimieri. Dal XVII secolo almeno fino al tardo Settecento, questi erano un ornamento per il capo diffusissimo, costoso, perché le penne in questione erano spesso di struzzo e quindi dovevano essere importate dall'Africa, e dalle forme spesso esagerate. Simili penne venivano dipinte di diversi colori, che dovevano coordinarsi con quelli delle restanti parti del costume.

Documenti e immagini attestano che in Europa le ghirlande di penne di pavone, spesso intrecciate con perle, erano un ornamento per il capo almeno fin dal tardo XII secolo.² Una simile moda stupisce, visto che nel medioevo le teste

Il mio interesse per le penne è nato all'interno della collaborazione al progetto "*Imágenes en vuelo*". *Europa, Mexiko und die Globalisierung der Bilder in der Frühen Neuzeit* del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, direzione Prof. Dr. Gerhard Wolf. Il presente intervento è solo la prima versione di un lavoro che spero di poter sviluppare ulteriormente in futuro.

¹ Cfr. KENNETH S. ROTHWELL JR., *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A study of Animal Choruses*, New York, Cambridge University Press, 2010, soprattutto pp. 52-58; MARY LOUISE HART, in *The Art of Ancient Greek Theatre*, catalogo della mostra, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 2010, pp. 26-28, scheda n. 11. Il vaso con coro di uccelli del Getty è rievocato in relazione a Papageno da PETER BRANSCOMBE, *W.A. Mozart Die Zauberflöte*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 98.

² Cfr. PAOLA VENTURELLI, *Gioielli dei Visconti (1387-1403)*, in *Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica*, atti del Convegno di Studi (Trento, 7-8 ottobre 2002), a cura di Laura Dal Prà, Paolo Peri, Trento, Tipolitografia TEMI, 2006 («Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni», XII), pp. 555-556 note 39-40. Si vedano ad esempio la figura femminile disegnata da Maso Fini-

alate o le penne in testa avevano una connotazione negativa ed erano attribuiti di sciocchi, folli e/o miscredenti: la personificazione della *Stultitia* affrescata da Giotto nella Cappella Scrovegni di Padova è un uomo-uccello «pennas gerens, fatuus»;³ l'uso del termine 'uccello' per indicare uno sciocco è attestata in tedesco – si trova ancora in Goethe – e in inglese.⁴ Le penne di pavone potevano anche essere un simbolo di ostentazione e superbia – ed è per questo che sono portate in capo dalla Vanagloria, cioè l'amore delle cose terrene, nel *San Giovanni Evangelista in trono* di Giovanni del Biondo (1377 circa).⁵ Eppure, nonostante connotazioni così negative, la moda di inserire penne, di struzzo o egretta, in berretti o gioielli delle *élites* prosperò e proseguì nei secoli successivi.

Vi sono diversi riferimenti alle pennacchiere nel teatro. Dopo la messa in scena della sua trappola per topi, Amleto parla della «forest of feathers» come di uno dei parafernalia degli attori.⁶ Il *Corago* introduce le pennacchiere nel trattare della caratterizzazione di figure eroiche e commenta:

Le pennacchiere non molto loderei in questi personaggi, se non in caso che dovessero comparire in scena armati e con morione in testa, che in quel caso sarebbero necessarie, ma però non molto grandi perché darebbono fastidio a recitare; negli altri non disdiranno berrettoni che abbiamo detto, non disdirà un mazzo d'aironi, di gazze o simile altro gruppetto di penne, ma però piccolo e più presto per accompagnamento di gioielli che per proprio adornamento.⁷

Nel 1711 Joseph Addison si lamenta dell'uso nel teatro di «Tragick Artifices [...] which are made use of to inspire us with magnificent Ideas of the Persons that speak» e descrive a vividi colori l'uso delle pennacchiere e l'impiccio che esse creavano:

The ordinary Method of making an Hero is to clap a huge Plume of Feathers upon his Head which rises so very high, that there is often a greater Length from his Chin to the Top of his Head, than to the sole of his Foot. One would believe, that

guerra (cfr. DORA LISCIA BEMPORAD, in *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, catalogo della mostra, a cura di Ludovica Sebregondi, Tim Parks, Firenze, Giunti, 2011, p. 196, scheda n. 6.5).

³ Sulle connotazioni negative delle teste alate cfr. RUTH MELLINKOFF, *Demonic Winged Headgear*, «Viator», XVI, 1985, pp. 367-381; per altri casi dell'associazione penne-folli cfr. GERTA CALMANN, *The Picture of Nobody: An Iconographical Study*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1/2, 1960, pp. 65, 66-70. Sulla questione si veda inoltre infra.

⁴ Per il tedesco cfr. GERTA CALMANN, *The Picture of Nobody*, cit., p. 66.

⁵ Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 444; cfr. DANIELA PARENTI, in *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti*, II, a cura di Miklós Boskovits e Daniela Parenti, Firenze, Giunti 2010, pp. 50-55, scheda n. 8. Sul pavone cfr. ERNST THOMAS REIMBOLD, *Der Pfau. Mythologie und Symbolik*, München, Callwey Verlag, 1983, e in particolare pp. 51-53 per la connessione con la superbia.

⁶ Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, III.2, 284-287, edizione a cura di Agostino Lobardo, Milano, Feltrinelli Editore, 1997, p. 150: «Would not this, sir, and a forest of feathers – if the rest of my fortunes turn Turk with me – with two Provençal roses on my razed shoes, get me a fellowship in a cry of players, sir?».

⁷ *Il Corago, o vero alcune osservazioni per bene metter in scena le compositioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, p. 113.

we thought a great Man and a tall Man the same thing. This very much embarrasses the Actor, who is forced to hold his Neck extremely stiff and steady all the while he speaks; and notwithstanding any Anxieties which he pretends for his Mistress, his Country, or his Friends, one may see by his Action, that his greatest Care and Concern is to keep the Plume of Feathers from falling off his Head. For my own part, when I see a Man uttering his Complaints under such a Mountain of Feathers, I am apt to look upon him rather as an unfortunate Lunatick, than a distressed Hero.⁸

Sia il *Corago* che Addison lamentano la difficoltà che le pennacchiere troppo abbondanti creavano agli attori e accennano al loro uso per caratterizzare figure eroiche. Elmi adorni di penne facevano parte dell'immagine del soldato romano e quindi dell'eroe antico. Al tempo stesso sembrerebbe che le penne fossero usate per far risaltare una figura e renderla evidente. Una maggiore abbondanza di penne in testa avrebbe implicato una maggiore visibilità del personaggio e, quindi, la percezione di una sua speciale importanza. Inoltre simili penne erano spesso di struzzo e avevano costi non indifferenti in quanto materiale d'importazione, tanto che viene spontaneo sospettare che anche considerazioni economiche potessero influire nella caratterizzazione di chi porta pennacchiere abbondanti, in tutti i tipi di teatro.

Oltre che gli eroi, più prosaicamente potevano essere ornati con penne anche i costumi di uomini e donne che avevano a che fare con i volatili per motivi 'di lavoro'. Un uccellatore viene raffigurato come un uomo-uccello con gabbia sulle spalle in un disegno tardocinquecentesco attribuito a Nicolò dell'Abate, che si pensa possa essere un'invenzione per una festa di corte.⁹ Anche il custode delle colombe e le guardiane dei pavoni Faustina e Aspasia nel balletto torinese il *Gridelino* (1653) si presentavano in scena con varie penne.¹⁰ Le seconde, in particolare, portavano alcuni 'occhi' di pavone intorno alla gorgiera, un ventaglio di penne e un copricapo imitante il volatile che fa la ruota.

Quando non era solo la testa ad essere 'pennuta', ma una più ampia parte del costume, la scelta può essere dovuta a motivi allegorico-simbolici o alla mitologia greco-latina. Ad esempio, nel primo intermezzo della *Pellegrina*, rappresentata a Firenze nel 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena, compaiono dieci sirene 'celesti' (si veda la figura 2).¹¹ Nella

⁸ JOSEPH ADDISON, in «The Spectator», 18 aprile 1711; edizione consultata in JOSEPH ADDISON, RICHARD STEELE, *The Spectator*, I, Teddington, 2008, p. 204, n. 42.

⁹ Monaco di Baviera, Deutsches Theatrumuseum, inv. III 4207 (F 8110); cfr. GERTA CALMANN, *The Picture of Nobody*, cit., p. 69; SYLVIE M. BÉGUIN, *Introduzione*, in *Mostra di Nicolò dell'Abate. Catalogo critico*, a cura di Sylvie M. Béguin, Bologna, Ed. Alfa, 1969, p. 32.

¹⁰ Torino, Biblioteca Universitaria, q.V.61, f. 24; cfr. VITTORIO DEFABIANI, *Una "metafora affettuosa": il balletto alla corte sabauda*, in *Il gran teatro del barocco*, a cura di Maurizio Fagiolo, I.1, Roma, De Luca [2007], pp. 65-66, n. 6; MARIA LETIZIA SEBASTIANI, in *Feste Barocche cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, catalogo della mostra, a cura di Clelia Arnaldi di Balme e Franca Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 103-104, scheda n. II.20. Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1965, pp. 50-52, tav. XIV.

¹¹ Sulla *Pellegrina* la bibliografia è numerosa. Si vedano almeno JAMES M. SASLOW, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven, Yale University Press,

mitologia greca, le sirene erano esseri-uccello e solo nel periodo medievale finirono per trasformarsi negli esseri mezzo-pesci più presenti alla cultura odierna – lasciando il ruolo di donna-uccello alle arpie.¹² Ad apparire sulla scena nel 1589 erano però le sirene di cui parla la *Repubblica* di Platone: creature benigne che col loro canto facevano muovere una sfera celeste, un ruolo che poteva essere assegnato alle nove muse.¹³ Per distinguerle dalle sirene-pesci, nella *Pellegrina* la parte superiore dei costumi, ideati da Giovanni de Bardi dei conti di Vernio e visualizzati da Bernardo Buontalenti, venne piumata; inoltre per evitare confusione con le creature dallo stesso nome con demoniache zampe di uccello, si ebbe «riguardo, contrario alle malvage Serene, che hanno le parti basse brutte, e deformi, di far queste in tutta perfezion di bellezza».¹⁴

L'uso delle penne per la caratterizzazione di creature aeree, agili e leggere, sembra essere stato particolarmente abbondante. Di per sé penne e piume sono infatti associate all'idea di leggerezza e morbidezza, ma se diventano una componente delle ali il messaggio cambia. Oltre che un attributo costante degli esseri legati all'aria, le ali sono infatti connesse all'idea di velocità: esse indicavano rapidità di movimento (come nel caso dei piedi alati Mercurio e dei venti, che fin dall'antichità erano raffigurati con schiene, teste o piedi alati, a simboleggiare la velocità con cui si manifestavano), ma anche di pensiero, che poteva essere positiva (prontezza d'ingegno), o negativa (fatuità, volubilità).¹⁵ Un esempio della prima è la testa alata di Mercurio, mentre per la seconda si veda quanto accennato a inizio paragrafo.

Così, ad esempio, nel quarto intermezzo della *Pellegrina* i costumi dei demoni «abitanti [...] nella region più pura dell'aria, chiamata fuoco, vicini al concavo della Luna» avevano delle ali rosse spruzzate d'argento, a simboleggiare

1996, specialmente pp. 68-69 per il costume delle sirene; NINA TREADWELL, *Music and Wonder at the Medici Court: The 1589 Interludes for La Pellegrina*, Bloomington, Indiana University Press 2008; sulle sirene, cfr. SILVIA CASTELLI, "Per un regale evento". *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, catalogo della mostra, a cura di Maria Adelaide Bartoli Bacherini, Firenze, Centro Di, 2000, pp. 104-105, scheda n. 56.1.5-6.

¹² Per le sirene-uccelli e la loro caratterizzazione si veda il bel libro di LOREDANA MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005.

¹³ Platone, *Repubblica*, X, 130; le sirene e le muse vennero equiparate da Macrobio (*Somnium Scipionis*, II, 3, 1-4), mentre Marziano Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, I, 27-29) assegna le sfere alle muse.

¹⁴ [BASTIANO DE ROSSI], *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno* [sic], *Gran Duchi di Toscana*, Firenze, per Anton Padouani, 1589, p. 23. Lia Markey (*The New World in Renaissance Italy: A Vicarious Conquest of Art and Nature at the Medici Court*, I, Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2008, p. 187) ritiene che l'abito di penne riflettesse l'interesse di Ferdinando per l'*ars plumaria* messicana, ma il coinvolgimento del Granduca nella fase decisionale non è documentato e la parte di penne (peraltro fasulle, come vedremo nel terzo paragrafo) ha una giustificazione logica e mitologica nel contesto della festa.

¹⁵ Per i venti cfr. RUTH MELLINKOFF, *Demonic Winged Headgear*, cit., p. 368; ALESSANDRO NOVA, *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Genova, Milano, Marietti, 2007. Per un caso di un vento con costume piumato si veda il saggio di JOHN S. POWELL, *Henry Gissey's Costumes for Psyché (1671)*, in questo volume.

in un sol colpo la loro natura aerea e il legame con fuoco e luna.¹⁶ L'Umor sanguigno aereo del *Carnevale languente* (Torino, 3 marzo 1647) porta ali, diverse decorazioni di penne bianche e azzurre, colori dell'aria, intorno a vita, polsi, braccia e collo.¹⁷ Completano la *mise* delle alucce ai piedi, un copricapo a forma di pavone identico a quello portato da Faustina e Aspasia nel *Gridelino* di sei anni prima. Nel *Carnevale languente* però questo elemento assume un valore diverso, in quanto il pavone è il volatile sacro a Giunone, dea connessa con l'elemento aria.¹⁸ L'Umor sanguigno aereo, inoltre, ha diversi volatili al guinzaglio e anche la scenografia che accompagna è a tema: un lago da cui si levano uccelli in volo.

PENNE ALL'INDIANA

Un'altra tipologia frequentemente riscontrabile, era quella delle penne dette 'all'indiana', usate per caratterizzare America e americani, oppure indigeni, terre lontane e semiselvagge.

Nel 1492 con la 'scoperta' dell'America gli europei si trovarono dinnanzi diversi oggetti creati con questo materiale – copricapi, ventagli, manti e 'coperte' – e un diverso modo di concepirlo.¹⁹ In molte culture dei nativi le penne dai colori cangianti degli uccelli tropicali erano un materiale prezioso, che aveva la capacità di arricchire il soffio vitale di una persona. Non erano quindi un oggetto per tutti, ma qualcosa di prezioso, riservato a membri delle *élites* locali o all'uso rituale, a sacerdoti, partecipanti e vittime sacrificali. Nelle menti degli europei di inizio Cinquecento l'*ars plumaria* americana venne però generalizzata e associata al tessile. Da un lato sembra diffusa la percezione che i nativi usassero 'tessere' in penne un po' come gli europei facevano con altri materiali, un avvicinamento forse facilitato dal fatto che originariamente il latino '*ars plumaria*' indicava una tecnica di ricamo. Una delle prime reazioni degli europei davanti alla minuta lavorazione dei mosaici in penne messicani era di pensare che simili oggetti fossero ricami o dipinti – ancora oggi allo spettatore non è immediatamente chiaro di cosa siano fatti ed è solo avvicinandosi che ci si può rendere conto del materiale.²⁰

¹⁶ [BASTIANO DE ROSSI], *Descrizione dell'apparato*, cit., p. 51. Le ali si coordinavano con i restanti elementi del costume, poiché erano «vestiti insino a mezza coscia di teletta d'argento, e rossa, e da mezza coscia al ginocchio di tela d'oro, e di seta verde, e la vesta di sopra sparata a guisa di camicia» e chiusa da una maschera d'oro. I calzari erano celesti con ricamo d'oro e risvolti in teletta d'argento rossa. Anche i capelli erano d'argento e «di fuoco».

¹⁷ Torino, collezione privata; cfr. ARABELLA CIFANI, FRANCO MONETTI, in *Feste Barocche*, cit., pp. 98-100, scheda n. II.15.

¹⁸ Cfr. ERNST THOMAS REIMBOLD, *Der Pfau. Mythologie und Symbolik*, cit., pp. 21-23.

¹⁹ Per l'ambito messicano cfr. *The Art of Featherwork in Mexico*, Mexico City, Fomento Cultural Banamex A.C., 1993; sui manti tupinamba in penne, AMY J. BUONO, *Feathered Identities and Plumed Performances: Tupinambá Interculture in Early Modern Brazil and Europe*, Ph.D. dissertation, University of California, Santa Barbara, 2007.

²⁰ ALESSANDRA RUSSO, *Image-plume, temps reliquaire? Tangibilités d'une histoire esthétique, in Traditions et temporalités des images*, a cura di Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt, Carlo Severi, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009 («L'histoire et ses représentations», VII), pp. 153-164.

L'uso frequente e la maggior visibilità delle penne nel Nuovo Continente fece sì che esse diventassero uno degli attributi essenziali per caratterizzare i nativi americani e la personificazione della loro terra.²¹ Nelle immagini che iniziarono a circolare a inizio Cinquecento gli abitanti, che in un primo tempo erano raffigurati nudi, vengono forniti di un gonnellino pennuto, girelle di penne al collo, ai polsi e alle ginocchia, mantelli, o anche vere e proprie tutine. Al tempo stesso, le penne iniziarono a essere impiegate per suggerire l'idea di una generica esotica lontananza. Questo avvenne per colpa delle indefinite connotazioni geografiche dei termini 'India' e 'indiano'.²² Con 'India' fin dal Medioevo si potevano indicare territori in due continenti, Asia e Africa, cui si andarono poi ad aggiungere le 'Indie occidentali', ovvero l'America. Il termine 'indiano' poteva quindi essere utilizzato per caratterizzare una quantità eterogenea di popolazioni lontane dall'Europa e gli oggetti prodotti da culture assai diverse. Le penne finirono così per essere attribuite, a volte, a personaggi e culture che in teoria non le usavano affatto: è il caso del precocissimo re moro piumato in un dipinto portoghese di inizio Cinquecento attribuito a Vasco Fernandes;²³ o del ritratto del re etiope Alchitrof di Cristofano dell'Altissimo (ante 1568) – e si tenga presente che gli etiopi erano considerati abitanti dell'India mediana.²⁴

L'indiano vestito di penne era una figura molto popolare, che aveva iniziato a comparire in feste e processioni fin dal XVI secolo, e non stupisce ritrovarlo in opere e balletti.²⁵ Per fare solo alcuni esempi, vestono di penne i soldati indiani della *Guerra d'amore*, balletto equestre fiorentino del 1616, i cui costumi sono documentati da uno spettacolare disegno di Giulio Parigi, e i due *hiermini* (fig. 3), abitanti dell'Asia felice, che compaiono a Fossano nel 1644 al balletto per la corte sabauda la *Fenice rinnovata*.²⁶ Il caso torinese è particolarmente interessante

²¹ HUGH HONOUR, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, London, Lane, 1976; JEAN MICHEL MASSING, *Early European Images of America: The Ethnographic Approach*, in *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, a cura di Jay A. Levenson, New Haven, Yale University Press, 1991, pp. 515-520.

²² Su questo aspetto si vedano DETLEF HEIKAMP, *Mexico and the Medici*, Firenze, Ed. Edam, 1972, p. 10; JEANNINE GUÉRIN DALLE MESE, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1998, pp. 165-172; JESSICA KEATING, LIA MARKEY, 'Indian' objects in Medici and Austrian-Habsburg Inventories: A Case-Study of the Sixteenth-Century Term, «Journal of the History of Collections», XXIII, 2, 2011, pp. 283-300.

²³ Viseu, Museu de Grão Vasco; cfr. JOSÉ TEIXEIRA, *Circa 1492*, cit., pp. 152-153, scheda n. 32.

²⁴ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 3065; su di esso cfr. FRANCESCA DE LUCA, *Principesse e ambasciatori, i volti della diplomazia del passato*, catalogo della mostra, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Polistampa, 2012, p. 102, scheda n. 15; SUZANNE BOORSCH, *America in Festival Presentations*, in *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, a cura di Fredi Chiappelli, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1976, vol. I, pp. 503-515.

²⁵ Si veda ad esempio la processione tenutasi a Stuttgart nel 1599, su cui cfr. ELKE BUJOK, *Neue Welten in europäischen Sammlungen: Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Stuttgart, Reimer, 2004, pp. 149-160. Per una non completa panoramica della presenza di indiani in mascherate di corte e balletti cfr. HUGH HONOUR, *The New Golden Land*, cit., pp. 93-95, 102. SUZANNE BOORSCH, *America in Festival Presentations*, cit., pp. 503-515.

²⁶ Sul disegno di Giulio Parigi cfr. ANNA MARIA TESTAVERDE, in *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence*, catalogo della mostra, a cura di Marco Chiarini, Alan P. Darr, Larry J. Feinberg, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 333-334, scheda n. 193, mentre

perché il testo che accompagna l'immagine afferma che i personaggi sono «vestiti di piume all'Indiana, leggeri nell'habito e nel ballo, quasi imitando il volo della fenice, con un gran ventaglio di piume in mano», collegando quindi il materiale delle vesti all'idea di leggerezza e agilità – associazione antica, come si è visto – nella danza. Anche nella *Perla peregrina* (Torino, c. 1660) le donne delle Molucche hanno un abito pennuto 'all'indiana' e «per ornamento sul capo gli uccelli di Paradiso volatili della loro patria: da tale leggerezza apprenderanno a volare col piede».²⁷ La rilettura personale degli elementi che compongono i costumi e il loro coordinarsi con caratteristiche di personaggio e danza è una caratteristica ricorrente nelle feste torinesi;²⁸ non mi risulta invece che alcuno abbia mai sottolineato una connessione canora in un personaggio vestito di penne dell'opera. Delle penne dovevano comparire anche nell'opera di ambientazione messicana, nei vari *Hernan Cortes* e *Montezuma* messi in scena nel Sei-Settecento,²⁹ ma per il momento non sono riuscita a rintracciare fonti visive.

Difficilmente i costumi 'da indiano' seguivano modelli di un'area precisa.³⁰ L'idea generale, se si confrontano gli *hiermini* torinesi con l'indiano della *Guerra d'amore*, è che fosse sufficiente avere un copricapo di penne, un gonnellino e dei cerchi intorno a polsi e/o braccia, gambe, mentre il mantello è opzionale. Si tratta sostanzialmente della generica immagine dell'indiano e dei suoi ornamenti in penne che era stata elaborata a inizio Cinquecento. La maggiore differenza è che, in una rappresentazione europea, ogni parte nuda dell'indigeno doveva essere pudicamente coperta. Per il momento ho incontrato un solo caso – tardo – di un elemento di costume fedele alla verità storica. Nel *Fernand Cortes* di Gaspare Spontini, nella versione parigina del 1809, i personaggi messicani più importanti (Montezuma, Telasco, Amazily e un 'pontefice') indossano vesti di fantasia che si distaccano dall'immagine dell'indigeno, ricordando piuttosto abiti dell'antichità classica con qualche penna qua e là, in un chiaro tentativo di nobilitazione dei personaggi.³¹ Il principe Telasco, nipote di Montezuma, pare un

sulla *Guerra d'Amore* si veda A[LOIS] M[ARIA] NAGLER, *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven, Yale University Press, 1964, pp. 126-28. Per la *Fenice* cfr. VITTORIO DEFABIANI, *Una "metafora affettuosa"*, cit., p. 64, n. 2; MARIA LETIZIA SEBASTIANI, *Feste barocche*, cit., p. 95, scheda n. II.12. Sempre a Torino, penne all'indiana si possono trovare in molti altri balletti, in *primis* ne *Il tabacco* (Torino, 10 marzo 1650). Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Feste*, cit., pp. 40-42 e tav. IV.

²⁷ Cfr. VITTORIO DEFABIANI, *Una "metafora affettuosa"*, cit., pp. 66-67, n. 9; MARIA LETIZIA SEBASTIANI, in *Feste barocche*, cit., p. 107, scheda n. II.24. Il costume era già stato riprodotto in HUGH HONOUR, *The New Golden Land*, cit., p. 103.

²⁸ Si leggano le descrizioni in VITTORIO DEFABIANI, *Una "metafora affettuosa"*, cit., pp. 64-67.

²⁹ Si vedano ad esempio HAROLD EARLE JOHNSON, *Operas on American Subjects*, New York, Coleman-Ross, 1964; DONATELLA FERRO, *L'America nei libretti italiani del Settecento*, Roma, Bulzoni, [1992].

³⁰ Né tenevano in considerazione differenze culturali nell'uso delle penne. Ad esempio la possibile connotazione sacrale da parte degli indigeni non viene quasi mai presa in considerazione. L'unica eccezione si trova nella *Indian Queen* di Robert Howard e John Dryden, su cui torneremo a breve, dove nel Tempio del sole troviamo «four Priests in habits of white and red Feathers attending a bloody Altar», non è però chiaro se il dettaglio fosse intenzionale o se si tratti di una coincidenza.

³¹ Parigi, Bibliothèque Nationale, BMO D 216 (2), tav. 19. I disegni per i costumi sono di François-Guillaume Ménégeot.

centurione romano, anche se ha un gonnellino di penne vere e proprie invece delle *pterigi* (letteralmente proprio ‘penne’), le frange di cuoio o stoffa indossate sotto l’armatura. Troviamo lo stesso gonnellino indosso a due anonimi ufficiali (figura 4), che però portano con sé degli scudi che presuppongono la conoscenza di veri *chimalli* (scudi cerimoniali) messicani. Il secondo scudo da sinistra è modellato sul tipo di quello giallo e verde con *xicalcolihqui* (simbolo solare) del Landesmuseum Württemberg di Stuttgart, il terzo su quello del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Città del Messico.³²

QUESTIONI DI MATERIALE

Di quale materiale erano però fatti i costumi che prevedevano penne? Usare vere penne era costoso: le penne più usate, soprattutto per pennacchiere, erano quelle di struzzo, grandi e morbide, ma d’importazione. In effetti solo produzioni di corte potevano permettersi la spesa – nei più volte evocati balletti torinesi Maria Paola Ruffino ha mostrato che si trattava sempre di vere penne.³³ In produzioni dal budget più limitato le penne avrebbero potuto anche essere prese in affitto.³⁴

In alcuni contesti, se si era fortunati, si sarebbero potuti usare veri manti, copricapi o scudi amerindi. Nell’inventario dei beni di Cosimo I de’ Medici del 1539 «sette ispriachi di piume moreschi di penne d’India, Cinque quarti di saii di penne d’India, Tre vesticiuole di penne d’India, Quattro petti [di] piume moreschi, Dieci rotelle piccole di piume d’India, Due teste di ucelli di penne d’India, Quattro mazi di fiori di penne d’India, Due vestaglie di penne d’India» sono registrati sotto la dicitura «abiti da maschera».³⁵ Più avanti vi è il caso della *Indian Queen* di Robert Howard e John Dryden, con musiche di scena incidentali di John Banister il vecchio. Nella première londinese del 1663-4 Mrs. Marshall che interpretava l’eponima regina messicana Zempoalla si presentò in scena con una veste di penne portata dal Suriname da Aphra Behn. Stando alla scrittrice infatti:

Then we trade for feathers, which they order into all shapes, make themselves little short habits of them, and glorious wreaths for their heads, necks, arms and legs, whose tinctures are inconceivable. I had a set of these presented to me, and I gave

³² Parigi, Bibliothèque nationale, BMO D 216 (2), tav. 22. Il disegno non era necessariamente noto tramite gli scudi citati, poiché era imitato anche in altri oggetti. Lo si ritrova ad esempio in gioielli, come i pendenti a forma di *chimalli* del Museo Nacional de Antropología di Città del Messico (il cosiddetto *chimalli* di Yanhuítlán) e del Museo Baluarte de Santiago, a Veracruz, oppure nelle miniature dei manoscritti.

³³ Maria Paola Ruffino, *I costumi dei balletti alla corte di Torino alla metà del XVII secolo negli album miniati di Tommaso Borgonio*, relazione presentata a questo convegno.

³⁴ Per un caso teatrale d’affitto nel 1727-28 cfr. ERMÍNIO JACONA, *Il teatro del Collegio Tolomei dal 1676 al 1820*, «Buletto Senese di Storia Patria», LXXXVIII, 1981 (1982), p. 99.

³⁵ Cfr. DETLEF HEIKAMP, *Mexico and the Medici*, cit., pp. 26-27, 34.

them to the King's Theatre; it was the dress of the Indian Queen, infinitely admired by persons of quality, and was inimitable.³⁶

Vi era poi un'altra possibilità: che le penne dei costumi non fossero vere penne. Di nuovo, era cosa che avveniva già nei drammi sacri – ad esempio nel 1447 a Firenze Giovanni Ferrini viene pagato per «fattura e dipintura di vi fogli reali, cioè ii rossi ii verdi ii azzuri, per fare due paia d'alie per gli Angioli».³⁷

Questo è il caso delle prima ricordate Sirene del Buontalenti (figura 2) e delle altre 'parti pennute' messe in scena nella *Pellegrina*. Nell'ottobre del 1588 tra i materiali necessari alla preparazione dei costumi erano state richieste una grande quantità di penne d'oca per 22 costumi del primo e secondo intermezzo, ma, visto che i costi sarebbero stati troppo elevati, finirono per essere impiegati dei materiali di ripiego. Il 5 ottobre il provveditore della commedia Francesco Gorini ottenne così «53 br[accia] di tela di quadrone per far dipingere e somigliare penne per 14 vestiti del primo intermedio». L'effetto finale ci viene restituito da Bastiano de' Rossi, nella sua descrizione della Sirena del Cielo della Luna:

era infin dalle spalle a' fianchi, si come l'altre Serene [...], tutta pennuta, e addosso le penne soprapposte l'una all'altra maniera, che in più acconcio modo non istanno le naturali addosso agli uccelli: erano finte di sbiancato ermisin mavì, e lumeggiate d'ariento, che la faceuano apparir del colore proprio del suo pianeta, qua[n]do di notte si vede in Cielo. Alla fine delle penne un bel fregio d'oro, e sotto un'abito [sic] vago di raso bianco, con alcuni ornamenti d'oro che le andavano a mezza gamba.³⁸

Anche i demoni aerei del quarto intermezzo avevano «l'ali finte d'ermissin rosso infocato, spruzzate d'arie[n]to, e sotto penne mavì, spruzzate anch'elle pur d'arie[n]to».³⁹ Colori a parte, l'effetto doveva essere simile a quello dei ventiquattro costumi processionali da angeli del XVIII secolo conservati nella parrocchiale di Gavénola, le cui penne sono realizzate in stoffe varie.⁴⁰

Vi è un'attestazione dell'uso di cimieri con penne di carta alla prima del *Trionfo di Clelia* di Gluck (Bologna, 14 maggio 1763), descritti in termini entusiastici in una lettera (14 giugno 1763) del bibliotecario di Santa Lucia a Bologna, il gesuita Alfonso di Maniago:

³⁶ APHRA BEHN, *Oronooko or, the Royal Slave. A true history*, London, s.e., 1688, edizione consultata in *The Novels of Mrs Aphra Behn*, London, George Routledge & Sons, 1905, p. 2; JOHN DRYDEN, *The Works of John Dryden*, VIII, Berkeley, University of California Press, 1965, pp. 181-231, 282-304, 314-316.

³⁷ NERIDA NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996, vol. I, p. 109, e vol. II, p. 434. Per un altro caso di penne finte si veda il saggio di Rosana Marreco Brescia, *I teatri del re: l'importazione dei costumi per le opere serie realizzate nei teatri regi durante il regno di D. José del Portogallo* in questo volume.

³⁸ [BASTIANO DE ROSSI], *Descrizione dell'apparato*, cit., p. 23.

³⁹ *Ivi*, p. 51.

⁴⁰ Sui costumi di Gavénola si veda ANNA MARIA COLOMBO, *Feste barocche*, cit., pp. 160-161, scheda n. IV.25.

Ma quello che sorprende sopra tutto è una meraviglia che niuno penserebbe mai. Questa è i pennacchi de Cimieri. D'ordinario e sempre questi sono delle note penne di struzzolo, e quanto è maggiore il lusso di queste, tanto tal parte di vestito è più insigne. Qui niente di ciò. È comparso un artefice di nuova invenzione. Il quale coll'ingegno delle sue mani lavora tali penne di carta, tagliata sì sottilmente, intesuta, arricciata, e disposta sì mirabilmente, che ancora a piana terra (mi dicono) paiono affatto penne. Ma perchè di carta non ci è penuria, però queste penne sì alte, sì abbondanti, sì piene, e sì rigogliose che paiono tratte ora dagli struzzoli più belli, che possa avere tutta l'Africa. Quindi Cimieri pomposissimi; e quello che è più, siccome d'una vaghezza mai più veduta (poichè si sa bene quanto la carta riceva ogni colore), così d'una spesa piccolissima, talchè quanto alla materia un solo Cimiero di vere penne sarebbe costato più di tutti questi di finte.⁴¹

I costumi, stando al libretto, erano «invenzione» del bolognese Pietro Antonio Biagi.⁴² Non ho però informazioni su quale sia stato il seguito di questa 'meraviglia', né al momento potrei valutare la sua portata innovativa.

RITORNO A PAPAGENO

Ho iniziato da Papageno e vorrei concludere con lui, perché il suo costume riprende e richiama molti degli aspetti collegati alle penne. Vi sono state letture che sottolineavano il suo rapporto con la figura dell'uccellatore del repertorio comico e i legami con l'immagine dello sciocco.⁴³ Papageno si autodefinisce un *Naturmensch* (II, 3), vive in uno spazio isolato ed è caratterizzato da aspetti arcaici – non sa chi l'abbia generato, vive di scambio, non conosce il significato del termine 'principe', elementi associabili al mito del buon selvaggio – e meno 'aulici' rispetto al protagonista.⁴⁴ Per questo è stato avvicinato alla figura dell'uomo selvatico (*homo salvadego*).⁴⁵ La sua è una natura benevola, ma più leggera e ma-

⁴¹ ALFONSO DI MANIAGO, *Lettere famigliari del P. Alfonso Di Maniago, 1760-1770*, a cura di G.B. Saracco Riminaldi, Bologna, Nicola Zanichelli, 1884, p. 22.

⁴² *Il Trionfo di Clelia, dramma del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio*, Bologna, stamperia di Giambattista Saffi, 1763, p. 8. I costumi della *Clelia* erano stati elogiati da Alfonso di Maniago: «Ha fatto stupire la copia grande di tanti abiti d'ogni genere, e tutti nuovi fiammanti. Lavorati poi con un gusto finissimo, e che fanno apparire tutti insieme ogni magnificenza ed ogni leggiadria» (ALFONSO DI MANIAGO, *Lettere famigliari del P. Alfonso Di Maniago*, cit., pp. 21-22) e, a suo giudizio, erano con le scenografie la cosa più riuscita dell'opera.

⁴³ Il rapporto era stato accennato in GERTA CALMANN, *The Picture of Nobody*, cit., p. 69 e nella corrispondenza tra Michael Levey ed Erwin Panosfky nel febbraio 1961 (cfr. ERWIN PANOSFKY, *Korrespondenz 1910 bis 1968*, IV, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001-2011, pp. 868 nota 5, 874-876, n. 2618). Sull'uccellatore come figura comica cfr. SIEGFRIED MORENZ, *Die Zauberflöte. Eine Studie zum Lebenszusammenhang. Ägypten-Antike-Abendland*, Münster-Köln, Böhlau Verlag, 1952, p. 49. Per altre fonti d'ispirazione per Papageno cfr. PETER BRANSCOMBE, *W.A. Mozart Die Zauberflöte*, cit., pp. 7-10, 98-100.

⁴⁴ RENATO MUSTO – ERNESTO NAPOLITANO, *Una favola per la ragione. Miti e storia nel "Flauto magico" di Mozart*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 48-55, 58-66; JEAN STAROBINSKI, *Le incantatrici*, Torino, EDT, 2007, pp. 151-152.

⁴⁵ EHRHARD BAHR, *Papageno: The Unlightened Wild Man in Eighteenth-Century Germany, in The Wild Man within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, a cura di Edward Dudley, Maximillian E. Novak, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972, pp.

terialista. Il suo lavoro poi lo porta vicino ai volatili, di cui usa le penne. Tutti questi elementi erano già allusi dal suo costume.

È poi interessante che uno dei pennuti *hiermini* (si veda la figura 3) che nel 1644 danzarono alla *Fenice rinnovata* fosse Filippo d'Aglié, ovvero l'ideatore stesso del balletto, mentre il primo Papageno era stato Emanuel Schikaneder, il librettista del *Flauto Magico*. La figura dell'uccellatore di sicuro aveva diversi elementi caratteriali in comune con precedenti personaggi interpretati dall'impresario e nel caso del balletto sabauda, che festeggiava la pace ritrovata dopo le lotte dinastiche, vi erano anche altre istanze simboliche all'opera.⁴⁶ In entrambi i casi però una persona chiave per la produzione aveva scelto di interpretare un leggero personaggio piumato.⁴⁷ Forse era per un gioco sull'idea di finzione e imitazione? L'espressione 'vestirsi di penne altrui' (in tedesco *mit fremdem Federn schmücken*) ha una connotazione di 'travestimento', poiché ha origine nella favola del corvo che cerca di travestirsi da pavone usandone, per l'appunto, le penne.⁴⁸ Ciascuno *hiermino* ha con sé una scimmia e un piccolo pappagallo verde, animali che da un lato confermano la natura esotica del personaggio, ma dall'altro sono degli imitatori. E il pappagallo, *der Papagei* in tedesco, riecheggia anche nel nome di Papageno.

È inoltre adeguato concludere con l'uccellatore del *Flauto Magico* perché il suo successo finì in un certo senso per 'rubare la scena' ad altri tipi di penne nei costumi – associate prima a lui che a ogni altro. Il fenomeno iniziò presto. Il 13 novembre 1829 ad un balletto alla corte di don Pedro I del Brasile, lo stesso don Pedro e sua moglie comparvero e parteciparono alle danze vestiti di costumi di penne.⁴⁹ I costumi erano opera degli artisti locali e si riallacciavano alla tradizione brasiliana dell'*ars plumaria*. Uno degli astanti, Friedrich von Spreti, si lamentò dell'indecenza del vestito dell'imperatore – le penne non lo coprivano interamente, pare – e aggiunse che gli facevano pensare a Papageno.⁵⁰

249-257, ma si veda già l'apertura in RICHARD BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 83.

⁴⁶ Su Schikaneder cfr. KURT HONOLKA, *Papageno. Emanuel Schikaneder Man of Theater in Mozart's Time*, Portland, Amadeus Press, 1984; per la *Fenice* si veda la bibliografia segnalata in nota 26.

⁴⁷ Per un terzo caso, Zephyr-Molière, si veda il saggio di JOHN S. POWELL, *Henry Gisseys Costumes for Psyché (1671)*, cit.

⁴⁸ Fedro, *Favole*, I, 3.

⁴⁹ I costumi sono sopravvissuti e sono conservati al Museum für Völkerkunde di Monaco. Cfr. HELMUT SCHINDLER, *Art Plumassier et «tourist art» en Amazonie*, in *L'art de la plume en Amazonie*, a cura di Roberta Rivin, Daniel Schoepf e Helmut Schindler, Paris, Somogy, 2001, pp. 166, 168-169.

⁵⁰ *Ivi*, p. 166; il diario è stato recentemente pubblicato come *Das Reisejournal des Grafen Friedrich von Spreti. Brasilianische Kaiserhochzeit 1829*, a cura di Heinrich von Spreti, München, Heinrich Graf Von Spreti, 2008.



Figura 1. Ignaz Alberti, 'Emanuel Schikaneder come Papageno', dall'edizione originale del libretto dello *Zauberflöte*, Vienna, 1791, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 580065-A.M. © Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.



Figura 2. Bernardo Buontalenti (e bottega), 'Abito della Sirena dell'Ottava Sfera', 1588-89, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. CB. III.53, vol. II, f. 37r. Riprodotto su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale. Vietata la riproduzione.



Figura 3. Giovanni Tommaso Borgonio, 'Gli Hiermini', da *La Fenice ritrovata. Balletto per lo Natale di M.R. li 10 febbraio 1644 giorno delle Ceneri, rappresentato l'ultimo giorno di Carnevale in Fossano, Torino*, Biblioteca Nazionale, q.V.63, tav. 26. © Ministero per i Beni e le attività Culturali, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.



Figura 4. François-Guillaume Ménégeot, 'Un soldato e due ufficiali messicani', costumi per Gaspare Spontini, *Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique*, 1809, Parigi, Bibliothèque Nationale, BMO D 216 (2), tav. 22. © Bibliothèque Nationale de France.