

TAKASHI YAMADA

LA 'CANTINA' DEI COSTUMI PER LE COMMEDIE NAPOLETANE DI FERDINANDO MARIA BANCİ NEL 1769

Da poco tempo sono stati presi in considerazione i costumi storici nel campo della musicologia e della storia del teatro. Questa tendenza però, è approfondita ancora in maniera limitata nonostante l'importanza per la ricostruzione della spettacolarità dell'epoca a causa della mancanza delle fonti primarie, come le bozze di disegno, la documentazione dei tessuti e i costumi veri e propri. Oltre alle indicazioni sceniche riportate sui libretti stampati, sono scarse le tracce che ci parlano delle scene, e soprattutto le descrizioni dei costumi per l'opera buffa rappresentata nei teatri privati sono ancora difficili da trovare.

La presente pubblicazione getterà luce sull'idea di rappresentazione della *commedia per musica* napoletana del secondo Settecento tramite la descrizione riportata nel testamento notarile riguardante l'eredità del defunto 'vestiario' (costumista) Ferdinando Maria Banci, attivo dal 1759 al 1769, considerato come il maggiore fornitore di costumi per il Teatro de' Fiorentini e per il Teatro Nuovo dell'epoca di Piccini e Paisiello.

LA FAMIGLIA BANCİ

Nel catalogo Sartori è attestato che la famiglia Banci, di origine romana, attraverso 4 maschi in almeno 2 generazioni, si è occupata costantemente della fornitura dei costumi teatrali.

Della prima generazione, quella di Giovanni Antonio Banci, attivo dal 1729 al 1739, si hanno poche notizie. Mentre Giulio Cesare Banci, attivo nello stesso periodo dal 1730 al 1758, prese le redini dell'azienda familiare, fornendo i costumi dei drammi per musica nei teatri romani, come il Teatro delle Dame, il Teatro Argentina e il Teatro Capranica. Lavorò una volta per il Teatro San Carlo di Napoli nel 1739 con *La Semiramide riconosciuta* di Porpora, poi si trasferì stabilmente a Napoli dopo il 1747, concentrandosi sulla fornitura dei vestiti per la commedia per musica per i teatri pubblici napoletani.

Nella seconda generazione, quella di Ferdinando Maria Banci, è preminente il ruolo di Giulio Cesare (forse suo figlio), che dal 1759 inizia a fornire regolarmente i vestiti a due teatri pubblici napoletani: cioè ai Fiorentini e al Nuovo. Alla sua morte, nel 1769, testimonia come tutta l'attività venga passata alla moglie Antonia Buonocore, che lavorava insieme al fratello Francesco Banci (attivo dal 1759 al 1770). Il suo incarico era di 'vestiario', ma è evidente che lui in persona creava e cuciva i costumi dal 'titolo' sui libretti: «Inventore degl'abiti, e sartore».

IL METODO DELLE RICERCHE

Sembrava non esserci alcuna traccia o documentazione riguardante questi personaggi teatrali e il loro lavoro, eppure il sottoscritto ha ritrovato un documento che testimonia la loro attività a livello familiare presso l'Archivio notarile di Napoli (d'ora in poi ANN).

L'Archivio, situato nel centro storico vicino alla chiesa di San Paolo, conserva tutti gli atti dei notai cessati e di altri documenti negoziali sin dal 1500. Ai giorni moderni i documenti appartenenti alla sezione antica, cioè quelli cinquecenteschi fino al 1730, sono stati trasferiti nell'Archivio di Stato di Napoli, mentre i documenti datati dal 1730 ad oggi, che constano in oltre diecimila volumi, sono consultabili nella sede centrale di San Paolo. La documentazione comprende, atti, testamenti, mappe urbanistiche, lettere politiche e proprio da queste sono venuti alla luce i testamenti storici di uomini illustri come capi di stato, artisti e personaggi altolocati, piantine del sistema, conservati sempre con il nome del notaio che le approvò. Per arrivare alle notizie, quindi, bisogna identificare i notai relativi.

Il sottoscritto aveva cominciato ad annotare i nomi dei notai nel margine delle fedi di credito rilasciati dagli impresari ai musicisti, dove sono state descritte le condizioni dei contratti lavorativi, che sono oggi conservati presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli.

Tra i notai specializzati nel campo degli affari teatrali privati emersi sono: Gaetano Manduca (attivo dal 1749 al 1779), Michelangelo de Biase (attivo dal 1750 al 1779), Nunziante Abbate (attivo dal 1756 al 1789), Benedetto Balzamo (attivo dal 1782 al 1809). Proprio tra i fasci di Nunziante Abbate del 1769 c'era il testamento ereditario del costumista napoletano Ferdinando Maria Banci.

RISULTATI

Questo testamento, ritrovato nei fogli fra 532F e 537V nel fascio notarile di Nunziante Abbate del 1769, con un inserimento della lista 'originale' degli oggetti ereditabili senza numerazione in 63 pagine fra il foglio 526V e 527F, fu scritto originariamente a casa sua, «vicino alla 2^a Chiesa di P.P. Riformati di San Francesco di Maria degli Angeli delle Croci» l'8 ottobre 1769, dopo la sua morte avvenuta il primo agosto 1769 (Appendice II-2, f. 532 F). Il documento è diviso in due parti, la descrizione familiare trascritta dallo scrivano dell'ufficio di Abbate (vedi Appendice II-2) e gli elenchi 'originali' dei vestiti che aveva lasciato nella sua 'cantina' (vedi Appendice I, Tab. 3).

Tra le informazioni interessanti contenuta nella prima parte troviamo la relazione parentale (vedi Appendice I, Tab. 3): l'attuale moglie in seconde nozze di Ferdinando, a cui egli voleva cedere «ed augumentare [sic]» il negozio (f. 534V-535V) e «la tutela di detti suoi figli, ed eredi passi» (f. 536F) era Antonia Buonocore, la quale diventò la più grande costumista napoletana nel secondo Settecento, risposandosi, dopo la morte di Ferdinando, con un altro sarto: Francesco Maria Cutillo. Buonocore e Cutillo forniranno poi tutti i vestiti a tutti i maggiori teatri di Napoli, compresi il Teatro San Carlo e il Teatro del Fondo,

fino al 1801, tramandando il loro negozio ai loro figli Michele Buonocore (*floruit* 1801-14) e Teresa Buonocore (*flor.* 1801-14).

Identificabile anche la dimensione del *business* familiare: gli abiti «sono stati acquistati con suoi propri sudori, ed industrie senza che sopra di quelli vi abbia ragione persona veruna» (f. 535F), ma c'erano due sarti di «lunga esperienza, che ne ha, si sono sempre portati con ogni puntualità» (f. 535F) Giuseppe Russo e Gennaro de Franco, i quali lavorarono fedelmente presso i coniugi Banci.

Ferdinando aveva avuto tre figli legittimi con Antonia Buonocore: Maria Giuseppa, Carlotta e un «postumo figlio nascituro dal ventre pregnant» (f. 533F). Inoltre doveva alimentare due donzelle «in capillis» che non lavoravano: Gabriela Buonocore, vedova del defunto Pasquale Banci, suo fratello, e sua cognata Teresa Buonocore (f. 535V).

L'eredità personale, compresi «dieci posate d'argento, i mobili, e le lenzuola» (f. 536F) furono divisi fra sua madre, Elisabetta Donnarumma, il fratello Francesco Banci e i cognati Domenico e Francesco Buonocore. Il ricavato della vendita dei suoi vestiti personali fu destinata alla chiesa ed ai sacerdoti per la spese delle messe «alla ragione di grana 12» (f. 536V).

La famiglia, inoltre, doveva 'conseguire' i prezzi degli abiti da quattro persone: da Gennaro Bianchi che «Ferdinando fatti per servizio delli Teatri Nuovo, e de Fiorentini, a tenore delle tre note da esso firmate, la somma di 159 ducati, e 88 grana» (f. 534F), da Francesco Dolziteli «Impressario dell'opera in prosa di detto Teatro Fiorentini 20 ducati, e 50 grana, anche per prezzo di tanti abiti da esso fatti per servizio di detto Impressario» (f. 534F), dal Principe d'Ardore «60 ducati per resto di 120 ducati in vigore di suo biglietto» (f. 534F) e da Carlo Molinari «10 ducati in vigore di lettere esemtoriali» (f. 534F), che formava la somma di 250 ducati e 38 grana. Mentre si ritrovava «debitore di alcuni mercanti nella somma di circa 100 ducati per gruppo di tanta roba da medesimi presa per uso de sopradetti abiti» (f. 534V).

La seconda parte, che contiene gli elenchi dei vestiti, è più interessante in quanto vi sono descritti tutti i vestiti nella 'cantina' del negozio. Il numero dei pezzi arriva a un totale di 1043, divisi in dodici sezioni, conservati in cassetti diversi o affittati da diverse persone, che sono trascritti nell'Appendice II-2.

I VESTITI DI SCENA

Sembra che gli abiti destinati ad un evento o alle relative occasioni venissero depositati nello stesso spazio: i vari domino (Appendice I, Tab. 3: i-5, 6, 7), ad esempio, si trovano nello «stipo piccolo». Gli abiti da ussaro (ii-1, 2, 3, 4), un cimiero alla guerriera (ii-19) e gli abiti alla turca (ii-14, 17, 18) nel «cascione Numero 1» facendoci immaginare uno spettacolo con una scena di battaglia. Infatti, i blocchi «ix, x, xi» nell'Appendice I, Tabella 3 sono destinati alle persone a uso di ciascuno spettacolo.

I modelli degli abiti sono vari. Per i vestiti da uomo: le ciamberghe, ciamberghini e calzoni, camisciola (ii-15, iii-17), giubba (ii-16, iii-14, iii-45, iv-8, 9), sottogiubba (iii-13, iv-8, 9), girelli (iii-21, 35, iii-48), manto (i-3, iii-12), domino (i-6, 7), cappotto (iii-40), casacche (iii-42) bastone (ii-18), cimiero (ii-19), pagliette

(iii-55), coppole di volante (iii-56), mentre da donne come il corsetto (i-15, iii-6, v-3, 4, v-12), camisciola (viii-10), abiti (i-2), veste (i-4, iii-7, 9, 20, vii-5, viii-1, 2, ix-13), gonnella (ii-13, iii-5, v-1, 2), guardainfante (iii-51), dominò (i-5), stivaletti (viii-10), bastoncino «iii-59, viii-10», pagliette (viii-10), collana (viii-10), abiti di personaggi teatrali: «principessa» (x-13), «dama spagnola» (x-1, 2), «ussaro» (ii-1,2,3,4), «guarriero» (x-8), «cavaliere» (x-3), «scudiero» (x-9), «schernitore» (xi-10), «governatore» (x-12), «ballerino» (xi-9), «marinaro» (ii-6, iv-1, ix-26), «cacciatore» (x-4, 16), «villano» (iv-3, x-17), «molinaro» (x-18), «sacerdote» (iii-25), «abate» (iii-47, ix-27), «pellegrino» (iii-57, v-9, 11, ix-20, 21), «astrologa» (vii-1), «maga» (x-10), «gobbo» (viii-8), perfino da «angiolo» (iii-2, 3, 4, 52, viii-7, xi-13), «satiro» (iii-31, x-14, 19), «genj» (iii-18), «furia» (iii-19, viii-9) e da «statua» (iii-23, 62). Alcune nomi degl'abiti, purtroppo, non sono chiari e da identificare: «barettoni» (iii-53, 54), «cantuscino» (v-10), «sottochino» (v-13), «sattarino» (ix-6, 14, 15), «liurée» (x-22, 24).

I materiali dei tessuti erano principalmente in seta, armesino (ormesino), raso, oppure in tela. Alcuni prodotti vengono realizzati in armesino pignolo (viii-5, ix-16), in tela roana (Tab. 3: vii-1, viii-9, ix-17, 20-23), in lana (i-12, iii-14, 16, 42; iv-10, viii-10, ix-27), in saia (vii-7, ix-4, 5, 12, 24), ed in cammellotto/cammellato (viii-6, ix-1).

Mentre il colore degli abiti è molto vario, si può osservare che le usanze sono già molto vicine ai nostri tempi: il torchino/turchino (Appendice I, Tab. 3: i-11, 15, iv-1, vii-2, ix-13, 14, 19), giallo (i-14, ii-8, v-9, vii-9, ix-2, 4, 9), amarante (ii-15, v-10, viii-2, 3), pistacchio (viii-6, ix-1), cerasa (ix-6), rosso (ix-23), scarlato/scarlatto (ii-3, vii-8, viii-10, ix-11,12,16), «tela stampata di argento ed oro per la giamberga, e giamberghino» (vii-6), il colore combinato con «giallo, e rose» per un abito «alla americana» (ii-8).

L'effetto principale e particolare di questi abiti sembra essere la luce del colore argento o di qualche simil ornamento come «lustrini falsi» (iii-9, viii-4). È interessante notare come la maggior parte delle ciamberghe, cioè il soprabito maschile, venivano quasi sempre ricamate con «d'argento falso» o «ornamentati con guarnizione di galloni d'argento falso» (i-8, iv-1). Questa brillantezza era la cosa essenziale per le scene dove mancava ancora la luce artificiale.

Controllando la descrizione, si può identificare il luogo in cui alcuni vestiti furono utilizzati. Ad esempio, gli abiti di solito preferiti nella commedia in prosa, come Bricchella (Appendice I, Tab. 3: iv-5), Coviello (iv-6, ix-18), Arlecchino (ii-5) e Pulcinella (iii-63, 65, ix-8) erano sempre pronti nella sua cantina. Mentre, «un abito da spiritillo» (iv-11), lo spirito magico del borgo Marechiaro di Napoli, è stato sicuramente usato nel secondo atto della commedia per musica *L'Osteria di Marechiaro*, musicato prima da Insanguine nel 1768 per il Teatro de' Fiorentini e successivamente realizzata da Paisiello nel 1769 allo stesso teatro.

I vestiti «da Genj» e «da Furia» (iii-18, 19, viii-9), potevano giocare un ruolo importante sia per le scene parodistiche dell'*Orfeo ed Euridice* gluckiano (1762) nel *Socrate immaginario* (1775), sia per l'«Ombra di Anchise» dell'*Enea in Cuma* (1775).

È notevole anche la frequenza dell'uso di costumi dallo stile esotico. Solo dopo gli anni '60 del Settecento, si iniziarono a rappresentare nei teatri pubblici napoletani, le commedie per musica ambientate in paesi lontani con personaggi 'veri' stranieri come arabi, turchi, cinesi, americani.

Questa moda fu particolarmente promossa dall'arrivo di Gennaro Blanchi come impresario del Teatro Nuovo e del Teatro de' Fiorentini, attivo dal 1764 al 1782, producendo le seguenti opere 'esotiche' per i teatrini e affidando costantemente i costumi al Signor Ferdinando Maria Banci: *Il finto turco* (1762), *Il corsarino algerino* (1765), *L'Idolo cinese* (1767), *Li napoletani in America* (1768), *L'arabo cortese* (1769). Dopo la morte di Ferdinando, lo stesso Blanchi continua a lanciare le produzioni 'esotiche' in collaborazione con Antonia Buonocore come *Dardanè* (1772), e con un altro contratto per vestiti con Pasquale Scaraglia: *La Zelmira* (1770), e *La Fuga* (1777), ecc.

Gli abiti 'inventati' da Ferdinando Maria Banci potrebbero essere verosimiglianti, così come dimostrato dalle immagini circolate in tutta l'Europa all'inizio del secolo. (Appendice II-3).

I vestiti 'alla turca' nella lista, potrebbero inoltre testimoniare la diffusione di sopraddetta moda: «abiti alla persiana» (Appendice I, Tab. 3: i-1, iii-1, 53), «barettoni alla persiana, ed alla turca» (iii-53), «abito alla turca di tela» (iii-37), «abito da turco da uomo» (vi-1), «giubbe, e sotto giubbe alla turca di tela» (iii-28), «soprugiubbe da turchi» (v-6), «manto alla turca» (ii-14,17, iii-12), «bastoni numero sette alla turca, con penne» (ii-18), «abiti alla greca da uomo» (ii-7), «veste senza mantesimo alla greca» (iii-9), «vestiti sette da moretti di tela» (iii-32), «vesti alla amazzone» (iii-8), «veste da donna all'amazzone» (iii-20), «abito alla americana di raso forastiere di color giallo, e color rose, con suoi finimenti tretto ricamato di cuprinè» (ii-8).

Questi costumi 'alla turca' potrebbero essere stati usati nelle commedie *Il finto turco* (1762), *Il Corsaro algerino* (1765) e tante altre commedie 'esotiche' soprannominate, e gli ultimi tre 'all'amazzone', e 'all'americana' sono proprio perfetti indossati dai personaggi commentati da Rachela ne *Li Napoletani in America* «che mangen' ogne ghiuorne / carne umana arrostita a fuoco licento / Comme fosse Vitella de Sorriente» (Atto I-1).

Questa lista offre non solo la dimensione delle produzioni della famiglia Banci, ma fornisce informazioni importanti circa la ricostruzione della storia dell'opera.

I vestiti catalogati come blocchi ix, x, xi nell'Appendice I, Tabella 3 erano in affitto in quel periodo presso vari impresari teatrali. Nonostante manchino le descrizioni degli abiti, è qui possibile ritrovare i prezzi dell'affitto ed i nomi dei personaggi che li indossavano ed assistevano alla rappresentazione, fino ad ora non documentabili a causa dell'assenza del libretto originale. Fra le tre commedie 'ricostruibili' vi sono: *L'Amor de figli posto al cimento*, *Il Don Chisciotte della Mancina*, *Li sposi perseguitati*, in cui si documenta per la prima volta i nomi dei cantanti.

Per il *Don Chisciotte della Mancina*, la famosa opera musicata da Paisiello, il libretto non è superstite. Si richiedevano trentadue paia di costumi, incluse le comparse; i cantanti possono essere così identificati con loro corrispettivo ruolo:

Signora Coletta – non identificabile – «da dama spagnola» (Appendice I, Tab. 3: x-1) e «da maga» (x-10); Rachela d’Orta «da dama spagnola» (x-2); Vincenzo Consiglio «da cavaliere spagnolo» (x-3) e «da satiro» (x-14); Giuseppe Saracino «da cacciatore italiano» (x-4) e «da principessa» (x-13); Catarina Catalli detta Tarissa «da serva spagnola» (x-5) e «da dama real» (x-11); Emanuela Di Nardo «da torresa» (x-6); Maria Tomassa «da servetta spagnola» (x-7); Filippo Cappellani «da guarriero» (x-8); Gennaro De’ Luzio «da scudiero» (x-9) e «da Governatore» (x-12); Giuseppe Saracino «da principessa» (x-13), cinque tipi di vestiti per le comparse.

Per *Li sposi perseguitati*, il quale libretto corrispondente ugualmente non ci perviene, si possono identificare i cantanti così: Marianna Monti, prima buffa (xi-1), Giuseppe Casaccia, primo buffo (xi-2), Nicola Grimaldi, tenore (xi-3), Giuseppe Casaccia detto Casaciello, primo buffo (xi-4), Antonio Casaccia, buffo (x-5), Giovanni Bertani, mezzo carattere (xi-6), Anna Bindi, soprano (xi-7), Maria – non identificabile – (xi-8).

CONCLUSIONI

Grazie alla descrizione notarile è apparsa tutta la dimensione del *business* della bottega di un vestiario del Settecento napoletano con tutti i relativi dettagli sul loro lavoro, si evince anche un forte legame familiare fra i costumisti, da Giulio Cesare Banci ad Antonia Buonocore e Francesco Maria Cutillo, protagonisti della moda teatrale nella zona Settentrionale dell’epoca.

Poiché non sarà facile approfondire questo soggetto in futuro, bisognerebbe focalizzare la ricerca sugli altri documenti notarili riguardanti l’attività di Antonia Buonocore con il teatro di Salerno presso l’Archivio Notarile di Napoli, inoltre vari pagamenti parziali da lei effettuati presso l’Archivio del Banco di Napoli, che potrebbero delucidare le scene partenopee a livello tridimensionale.