

Elsa Martinelli

## NEI PANNI DELL'EROE: COSTUMI E PROTAGONISTI DI DUE DRAMMI PER MUSICA DATI A FIRENZE NEL 1760

L'esecuzione d'un dramma è difficilissima impresa,  
nella quale concorrono tutte le belle arti.<sup>1</sup>

La lettura di un prezioso album di figurini teatrali, dai fondi iconografici della Biblioteca e Raccolta Teatrale S.I.A.E. del Burcardo in Roma,<sup>2</sup> sviluppata in parallelo allo studio di due libretti a stampa relati, i cui esemplari sono presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze,<sup>3</sup> ha consentito di ricostruire contesto, *dramatis personae*, compagnia d'interpreti (vocali e coreutici) e costumi pertinenti due rappresentazioni a soggetto eroico, con *première* al Teatro di via del Cocomero di Firenze nella stagione di primavera del 1760.

Si tratta della messinscena di due drammi per musica, *Il Muzio Scevola* di Giovanni Masi e *Il Bellerofonte* di Lorenzo Minuti, *exempla virtutis* su libretti di Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi, ciascuno inframezzato da due balli *entr'acte*. I due lavori sono accomunati da una medesima stagione teatrale, una stessa compagnia vocale e di ballo, un medesimo librettista e uno stesso inventore degli abiti, un identico ambito politico-culturale, nel grande alveo del Granducato di Toscana, nelle relazioni rilevate tra esponenti dell'Accademia degli Infuocati in Firenze e personalità della Colonia Alfea e dell'insigne Sacro e Militare Ordine di Santo Stefano di Pisa, di collazione della Casa Granducale.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> PIETRO METASTASIO, lettera a François Jean de Beauvoir marquis de Chastellux (Vienna, 24 gennaio 1766), in *Bellezze dello stile epistolare, tratte dai piu [sic] celebri autori antichi e moderni, da P. Piranesi, membro dell'Arcadia di Roma*, presso Teofilo Barrois figlio Librajo, 1822, p. 51.

<sup>2</sup> La serie di figurini acquerellati, per i costumi di due drammi per musica di una stessa stagione teatrale fiorentina del 1760, è incorniciata dai rispettivi seguenti titoli: «FIGURE / CON I SUOI ABITI ALL [sic] NATURALE / Rappresentanti i Personaggi / CHE RECITARON:° E BALLARON.° / nell'Opera in Musica / IL MUZIO SCEVOLA / nel Teatro di via del Cocomero / NELLA PRIMAVERA / DELL'ANNO 1760»; «FIGURE / CON I SUOI ABITI AL NATURALE / Rappresentanti i Personaggi / CHE RECITARONO E BALLARO:No / NEL OPERA IN MUSICA / IL BELLEROFONTE / nel Teatro di via d[e]l Cocomero / NELLA PRIMAVERA / DELL'ANNO 1760». L'album è consultabile online, tra i materiali speciali della biblioteca S.I.A.E. del Burcardo, all'indirizzo web [www.burcardo.org](http://www.burcardo.org).

<sup>3</sup> Per i quali libretti, *Il Muzio Scevola* e *Il Bellerofonte* di Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi, entrambi usciti nelle edizioni di Firenze, Stamperia Imperiale, 1760, cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I – Pietro Leopoldo – Ferdinando III (1750-1800)*, a cura di Marcello De Angelis, 2 voll., Giunta Regionale Toscana, Editrice Bibliografica, 1991, alle rispettive schede, nn. 86 e 87.

<sup>4</sup> Specificità e parallelismi dei due drammi per musica in esame si possono apprezzare nel dettaglio nel prospetto sinottico presentato nella Tabella I (1-2) che rende conto, in sintesi, delle informazioni ricavate dall'album di figurini e dai relativi libretti a stampa.

Il libretto del *Muzio Scevola* (1760),<sup>5</sup> dramma serio in tre atti, per un totale di trentadue scene e coro finale di riconquista della sospirata pace e della libertà, apre con la dedica dell'impresario al «merito impareggiabile» del patrizio fiorentino Luigi Pitti, gran cancelliere del Sacro e Militare Ordine di Santo Stefano,<sup>6</sup> e vice protettore del Teatro di via del Cocomero in Firenze, al tempo sede dell'Accademia degli Infuocati.<sup>7</sup> Come di prammatica, l'impresario si pone sotto

---

<sup>5</sup> Nei fondi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è custodita anche un'edizione successiva del libretto del *Muzio Scevola*, *dramma per musica del nobile signore Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi patrizio pisano, da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della città di Padova, per la solita Fiera dell'anno 1762*, con dedica a Lunardo Valmarana podestà e vice-capitano di Padova, Padova, Stamperia Conzatti, 1762. La storia del teatro musicale ha conosciuto anche altri lavori sul tema delle vicende eroiche di Muzio Scevola, poco meno di una ventina di drammi, rappresentati tra 1665 e 1762 a Bologna, Venezia, Lucca, Genova, Milano, Torino, Padova, Roma, Firenze, Napoli, Wolfenbüttel, Vienna, Londra, Amburgo, tra i quali figurano i titoli eponimi di Giovanni Bononcini (1695; 1710; 1721 pasticcio, a. II), Filippo Amadei (1721 pasticcio, a. I), Georg Friedrich Händel (1721 pasticcio, ouverture e a. III), e Baldassarre Galuppi (1762). CARLO DASSORI, *Opere e operisti. Dizionario lirico universale*, Genova, Arnaldo Forni, 1903, p. 762; *Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli XVII e XVIII* [del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli], a cura di Francesco Melisi, Napoli, Tipolitografia, 1985, p. 167; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990, p. 203 e sg.

<sup>6</sup> L'insigne Sacro e Militare Ordine di Santo Stefano Papa e Martire è un ordine religioso cavalleresco di fondazione pontificia di collazione della Casa Granducale di Toscana, una «quasi Religio» con doppia personalità giuridica (canonica e civile). Dopo vari tentativi del duca di Firenze e di Siena Cosimo de' Medici, l'Ordine poté essere fondato solo con l'ascesa al soglio di papa Pio IV. Consacrato sotto la regola benedettina, fu intitolato al protomartire in memoria della vittoria contro Siena del 2 agosto 1554, festa di santo Stefano (per altri, dal giorno della vittoria di Cosimo nella battaglia di Montemurlo, 1 agosto 1537). Papa Pio IV ne decretò la costituzione e ne approvò lo Statuto con la solenne bolla «His quae» del 1 febbraio 1562. Il Gran Magistero fu assegnato a Cosimo de' Medici, duca di Firenze (poi Granduca di Toscana), e ai suoi successori di Casa Asburgo-Lorena. Prima sede dell'Ordine fu Portoferraio, nell'isola d'Elba, poi fissata in via definitiva nel Palazzo della Carovana in piazza dei Cavalieri a Pisa (con annessa chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri). I cavalieri dell'Ordine (le cui insegne sono la croce rossa a otto punte, bordata d'oro in campo bianco, accantonata da gigli d'oro) erano nobili, militari, Cavalieri di Giustizia, serventi e fratelli d'armi che per essere ammessi dovevano dimostrare quattro gradi di nobiltà paterna e materna. La fama dell'Ordine, la cui missione era liberare il Mediterraneo dai pirati musulmani e i cristiani dalla schiavitù ottomana, fu notevole e si estese anche oltre i confini della Toscana, fra altri stati italiani ed esteri. Cfr. RODOLFO BERNARDINI, *Il Sacro Militare Ordine di Santo Stefano Papa e Martire: ordine dinastico-familiare della Casa Asburgo-Lorena*, Pisa, Giardini, 1990; STEFANO SODI – STEFANO RENZONI, *La chiesa di Santo Stefano e la piazza dei Cavalieri*, Pisa, Ets, 2003.

<sup>7</sup> L'Accademia dei Concordi di via del Parione (fondata nel 1644) si sciolse nel 1648, con la morte del Principe Lorenzo de' Medici. Il Cardinale Giovan Carlo de' Medici la ricostituì nel 1649 sotto il nome di Immobili, con simbolo il mulino a vento, motto «In sua movenza è fermo», e sede in via del Cocomero nelle case di Niccolò Ughi. La parte più aristocratica degli Accademici, non adattandosi all'angustia dei locali, decise di trasferirsi in via della Pergola, nell'area più spaziosa di un antico Tiratoio dell'Arte della Lana. Dopo la scissione dagli Immobili, gli esponenti restati in via del Cocomero presero il titolo di Infuocati (col motto «A tempo infuocato») avviando la storia separata dell'omonimo Teatro. Nel 1725 furono messi in opera lavori di ampliamento della fabbrica (i palchi furono portati a tre ordini), e nel 1754 Carlo Filippo Ughi ne rialzò il tetto per raggiungere i quattro ordini. A differenza della Pergola, la vita del Cocomero ebbe un ritmo di rappresentazioni abbastanza regolare, non conoscendo soste dall'anno della fondazione. Era il Teatro deputato all'opera buffa e, in particolare, agli intermezzi in uno o due

l'autorevolissimo patrocinio del dedicatario, ossequiandone la persona e lodandone virtù, doti e meriti nelle scienze, nelle arti e negli affari, quali bontà, genio e attrattiva.

L'azione del dramma (il cui argomento è tratto dalla storia romana del VI sec. a.C.) si svolge presso le mura di Roma e ruota attorno alla nota vicenda di Muzio Scevola. Penetrato nel campo nemico per uccidere Porsenna, avendo il re etrusco posto assedio all'Urbe, e fallito l'obiettivo per un tragico scambio di persona, l'ardito eroe romano pose con fermezza la mano sul braciere acceso dei sacrifici per punirne l'errore e rivelò con astuzia che altri giovani romani ne avrebbero seguito l'esempio suscitando impressione nel re, che decise di liberarlo e di avviare atti di pace. Essendo necessari all'intreccio drammatico «episodici ornamenti, fondati sul verisimile», l'autore del libretto dichiara di aver, comunque, finto «Marzia ritenuta da Porsenna [sic] quasi Ostaggio nel Campo, col fine di darla in Moglie a Sesto Tarquinio; la prigionia di Sestilia, e Tito, con essere egli supposto uccisore di Abante &c. [...]».

Il collegato libretto a stampa del *Bellerofonte* (1760),<sup>8</sup> dramma serio in tre atti, per un totale di trentacinque scene e coro finale che inneggia alla virtù tra gli affanni, apre a sua volta con la dedica dell'impresario al «sublime merito» del nobile patrizio Bandino Panciatichi di Pistoia, ciambellano delle maestà imperiali, commissario e capitano della città di Pisa. Anche qui, l'estensore dell'omaggio loda virtù, meriti e ornamenti dell'autorità patrocinante, ossia prudenza e giustizia nel governo della provincia, inclinazione per le scienze e le belle arti, amore per le lettere e genio poetico.

L'argomento del dramma (la cui azione si svolge in Patera, capitale della Licia) è tratto dal libro VI dell'*Iliade* di Omero e riguarda le mitiche doti, impre-

atti intercalati alle commedie in prosa. Dopo la liberalizzazione delle «privative», che consentiva a ogni impresario di formulare proposte diverse, il Cocomero aprì anche ai drammi seri e agli oratori, pur rimanendo centrale l'attività della prosa. Tra le ristrutturazioni più rilevanti operate nel corso degli anni si ricorda quella del 1763-64, affidata a Giulio Mannaioni che demolì i vecchi locali per erigere il Nuovo Teatro pronto ad accogliere il pubblico cresciuto di numero, anche in virtù delle normative granducali che consentivano l'apertura in tutte le stagioni dell'anno. Nell'Ottocento il teatro si chiamò Niccolini, dal nome del drammaturgo toscano più rappresentato in quel periodo. Il simbolo dell'Accademia degli Infuocati, una vera e propria sfera incendiaria con il fuoco e il fumo dell'esplosione, è tuttora visibile sopra la lunetta dell'ingresso al Teatro Niccolini, già di via del Cocomero. Per una piccola storia dei luoghi teatrali fiorentini e, in particolare, del Teatro di via del Cocomero, cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., p. LIII e sgg. Cfr. anche FRANCESCO LUMACHI, *Firenze, nuova guida illustrata, storica – artistica – aneddotica della città e dintorni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1929, e CATERINA PAGNINI, *Vocazione teatrale e professionismo impresariale dell'Accademia degli Infuocati di Firenze*, in «Medioevo e Rinascimento», Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze, XXI, n. s. XVIII (2007), pp. 275-297.

<sup>8</sup> Le vicende del mitico eroe greco sono ritornate più volte sulla scena del teatro musicale, fin dal *Bellerofonte* (Venezia, 1642) di Francesco Saccati, dramma per musica su libretto di Vincenzo Nolfi. Si tratta di una ventina circa di drammi eponimi messi in scena, tra 1642 e 1782, a Venezia, Bologna, Milano, Roma, Siena, Firenze, Genova, Napoli, Praga, Londra, Mannheim, San Pietroburgo, Amburgo, Mosca, Parigi, Monaco: dalla *tragédie en musique Belléophon* (1679) di Jean-Baptiste Lully, ai lavori di Christoph Graupner (1708), di Domenico Terradellas (1747), di Josef Mysliveček (1767). Cfr. CARLO DASSORI, *Opere e operisti*, cit., p. 535; *Catalogo dei libretti d'opera in musica*, cit., p. 44-45; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., pp. 415-417.

se eroiche e peripezie di Bellerofonte, ossia la sua audacia, la grazia e la folgorante bellezza, l'essere vittima dell'insano amore della regina Stenobe che, da lui rifiutata, l'accusò falsamente presso il marito, l'uccisione della Chimera a cavallo di Pegaso, la vittoria sugli indomiti Solimi e sulle feroci Amazzoni, fino al riconoscimento della sua onestà e conseguente suicidio di Stenobe. Il librettista dichiara, in ogni caso, di aver apportato aggiustamenti alla nota vicenda in funzione di alcune necessità dell'intreccio, e «per evitare l'orrore di un tragico fine, non molto gradito dal moderno Teatro in una rappresentazione Drammatica, [...] si è fatto lecito di renderlo, se non del tutto lieto, almeno non tanto funesto».

Nel segnalare, nelle rispettive «Proteste» avanti i due libretti, che alcune espressioni e parole usate nel testo, quali «Fato, Numi, Deità, &c...», più che sentimenti personali sono da considerarsi abbellimenti poetici, l'autore tiene a professarsi «vero Cattolico». Tale sottolineatura palesa ulteriormente finalità perseguite e gioco di relazioni intercorse tra il librettista, patrizio pisano e pastore arcade della Colonia Alfea, col nome di Egesippo Argolide, i dedicatari dei due drammi per musica – per trasposizione, novelli eroi come lo furono, ciascuno a suo modo, Muzio Scevola e Bellerofonte – appartenenti alle più altolocate casate del Granducato, i Pitti di Firenze e i Panciatichi di Pisa (città tuttora sede dell'insigne Sacro e Militare Ordine di Santo Stefano, di fondazione pontificia), e gli aristocratici ambienti accademici fiorentini che ruotavano attorno al Teatro di via del Cocomero.<sup>9</sup>

I due libretti presentano stile, schemi e contenuti drammaturgici di chiara impronta arcadico-metastasiana. Vale a dire, recitativi in versi sciolti, strofette rimate, toni gnomici e sentenziosi, esaltazione dei valori di giustizia, del dovere e del sacrificio, difesa dell'onore e della patria dalla tirannia, prove di coraggio e d'ardimento, profferte d'amore respinte, calunnie e infedeltà, tradimenti veri o presunti, sdegni, insinuazioni, ingiustizie, sentimenti d'ira e di furore, equivoci, gesti di perdono e di clemenza, scioglimento finale della peripezia o catastrofe.<sup>10</sup>

Consueto l'armamentario delle situazioni topiche. L'intero repertorio drammaturgico-vocale dei due drammi trova esempi nelle arie di paragone di Porsenna («Qual di sdegno, s'infuria, si accende», *Il Muzio Scevola*, I.8) e di Marzia («Son qual nave esposta al vento», *ivi*, I.12), nell'aria di pazzia di Marzia

<sup>9</sup> Via del Cocomero (oggi, via Ricasoli) si trova tra piazza del Duomo e piazza S. Marco in Firenze. Fa parte di quella serie di vie rettilinee, d'andamento pressoché perpendicolare all'Arno, che furono tracciate da Arnolfo di Cambio in occasione dell'ampliamento urbanistico dell'ultima cerchia di mura. Al riguardo, cfr. FRANCESCO CESATI, *La grande guida delle strade di Firenze*, Roma, Newton Compton, 2003.

<sup>10</sup> Avendo ricevuto in dono tali lavori drammatici (per il tramite di tale signor Samminiatielli), lo stesso Metastasio ebbe parole di apprezzamento per Lanfranchi Rossi, come dalla lettera di ringraziamento spedita da Vienna, in data 8 settembre 1766, nella quale il poeta cesareo dichiara di avere «già per l'innanzi udito rammentar con elogio» il nome del «degnò autore», lodandone il talento poetico: «La bellissima e giudiziosa lettera dedicatoria, il violento amor della patria nel suo *Muzio*, il conflitto della gloria, e della tenerezza nel suo *Tito*, l'amor coniugale nella *schiaiva combattuta*, trattati tutti con nobiltà, con chiarezza, armonia e felicità poco comune, mostrandomi di quanto è ella già benemerita in Parnaso mi scopre fino a qual segno è capace di divenirla». *Lettere dell'abate Pietro Metastasio: poeta cesareo*, Napoli, Presso la vedova Amula, 1833, vol. II, p. 97-98 (lett. CCLXVI).

(«Vadasi... dove? Oh pena», *ivi*, III.6), nell'aria del dubbio di Alchimene («Se parto mio bene», *Il Bellerofonte*, I.10), nelle arie di furore di Stenobe («Son pietosa, e tu spietato», *ivi*, I.11; «Ambo sarete vittime», *ivi*, III.9) e nell'aria di tempesta di Alchimene («Ah nel vederti io sento», *ivi*, II.2).

Il librettista Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi (Pisa, 1730 ca. – post 1786) apparteneva a una delle sette primarie famiglie di Pisa, d'origine tedesca, che formarono il primo ordine del patriziato della Repubblica.<sup>11</sup> Partecipò alla vita pubblica e fu priore del terziere di San Martino dal 1763 e dal 1775.<sup>12</sup> La sua carriera di librettista iniziò nel 1754, con *Il Perseo*, e terminò nel 1786. Suoi libretti

---

<sup>11</sup> Per il quale Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi cfr. scheda biografica *ad nomen*, voce a cura di Paola Lunetta Franco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, vol. 63. Pur non figurando tra i laureati dello Studio pisano, Lanfranchi Rossi si formò assai probabilmente nella città natale, dove ebbero luogo i suoi esordi letterari come librettista. Nel 1780 esordì con discreta fortuna nel genere buffo e giocoso con *Le cognate in contesa*, nel cui frontespizio compare per la prima volta il nome di Egesippo Argolide da lui assunto in veste di pastore arcade aggregato alla Colonia Alfea di Pisa. Seguirono diversi altri titoli buffi, tra i quali si ricorda almeno il dramma *Gli amanti canuti* (1781) che, con musica di Anfossi, ebbe numerose rappresentazioni in Italia e all'estero. Nel 1766 pubblicò a Firenze le *Opere drammatiche* (Stamperia Francesco Moücke), con dedica a Pietro Leopoldo Granduca di Toscana. Il volume contiene il testo della cantata *Flora consolata* (composta in occasione dell'arrivo dei granduchi in Firenze, di cui non si hanno notizie se sia mai stata musicata ed eseguita), i libretti del Muzio Scevola, del *Tito e Berenice*, e della «rappresentanza eroicomica» in versi sciolti, dal titolo *La saggia Britannia o sia La schiava combattuta*, unica opera non destinata alla musica a lui attribuibile, se non si considera un sonetto dedicatorio (*Questa in veste dimessa e volto umile*) incluso nel libretto de *Il trionfo di Arianna* (1781). Pur non sfuggendo agli stereotipi codificati dalla tradizione metastasiana nel genere serio, Lanfranchi mostra abilità di corretto versificatore, non privo di accuratezza e di eleganza, e rivela vivacità e una certa ironia soprattutto nei libretti buffi. Nella premessa a *La saggia Britannia* l'autore ne disconosce due precedenti edizioni (una stampata a Bologna, l'altra «sotto altro titolo» a Venezia), entrambe piene di «scorrezioni a segno che la deformano». Libretti: *Il Perseo* (dramma per musica, compositore ignoto, Pisa, «dagli Accademici Risvegliati della suddetta città», estate 1754); *Il Muzio Scevola* (dramma per musica, Giovanni Masi, Firenze, Teatro di via del Cocomero, primavera 1760; Baldassarre Galuppi, Padova, Teatro Nuovo, 1762; anche nelle *Opere drammatiche*, cit.); *Il Bellerofonte* (dramma per musica, Lorenzo Minuti, Firenze, Teatro di via del Cocomero, primavera 1760); *Flora consolata* (cantata, in *Opere drammatiche*, cit.); *Telemaco nell'isola di Calipso* (dramma per musica, «la musica parte è propria e parte sotto la direzione del sig. Gio. Vincenzo Meucci», Firenze, Teatro di via del Cocomero, autunno 1773); *Gli errori di Telemaco* (dramma per musica, Giuseppe Gazzaniga, Pisa, Teatro Prini, primavera 1776); *Tito e Berenice* (dramma per musica, Raimondo Mei, Pisa, Teatro Prini, primavera 1776; musica di diversi, Siena, Teatro Grande, 1776; anche in *Opere drammatiche*, cit.); *Le cognate in contesa* (dramma giocoso, Francesco Zanetti, Venezia, S. Moisè, autunno 1780; Graz 1781; Torino 1781; Reggio Emilia 1784; Dresda 1785; Trento; Padova 1791); *L'amante per bisogno* (dramma giocoso «accomodato e ridotto» da Giuseppe Gazzaniga, Venezia, S. Samuele, Carnevale 1781); *La sposa bizzarra* (opera buffa, Alfonso Santi, Venezia, S. Moisè, Carnevale 1781); *Il trionfo d'Arianna* (dramma giocoso, Pasquale Anfossi, Venezia, S. Moisè, fiera dell'Ascensione, 1781; Londra 1784; Praga 1784); *Gli amanti canuti* (dramma giocoso, Pasquale Anfossi, Venezia, S. Samuele, autunno 1781; 1782: Alessandria, Bergamo, Bologna, Brescia, Crema, Praga, Reggio Emilia; 1783: Dresda, Novara; Zara 1785); *In amor ci vuol destrezza* (opera buffa, Vicente Martín y Soler, Venezia, S. Samuele, autunno 1782; con il titolo *L'accorta cameriera*, Torino 1783); *Telemaco nell'isola Ogigia* (cantata, Michele Mortellari, Firenze 1782); *La vergine del sole* (dramma per musica, Giacomo Tritto, Napoli, Fondo, 1786).

<sup>12</sup> I priori, supremi magistrati della città, erano estratti a sorte tra i cittadini di censo elevato e restavano in carica quattro mesi.

furono musicati da compositori minori, prevalentemente di ambito fiorentino o toscano, ma anche da autori di valore quali Pasquale Anfossi, Baldassarre Galuppi, Giuseppe Gazzaniga, Giacomo Tritto. Il dramma *Telemaco nell'isola di Calipso* (1773) fu musicato in parte dallo stesso Lanfranchi Rossi.

Assai poco si conosce circa l'attività dei musicisti dei due drammi in esame. Giovanni Masi (Firenze, 1730 ca. – post 1776),<sup>13</sup> autore della musica di nuova concezione del *Muzio Scevola*, fu maestro di cappella a Napoli, Firenze e a San Giacomo degli Spagnoli in Roma. Fu compositore di opere serie e buffe date, tra il 1754 e il 1776, in teatri quali il Tordinona e l'Argentina di Roma, il Cocomero di Firenze e il Teatro dei Fiorentini di Napoli.

Il maestro di cembalo Lorenzo Minuti (di cui sfuggono i dati anagrafici), autore della musica di nuova concezione del *Bellerofonte*, musicò *Il Gioas re di Giuda*, oratorio su libretto di Metastasio eseguito a S. Marco in Firenze nel 1751, e «accomodò» o rifece recitativi e «arie nuove» per la farsetta *La caffettiera astuta*, di anonimo per la musica di Gregorio Sciroli, messa in scena al Teatro di via del Cocomero di Firenze nel 1756.<sup>14</sup>

Tra gli interpreti vocali dei due drammi su temi eroici, accanto ad Antonio Gotti di Arezzo, Costanza Romani di Roma e Antonio Boscoli di Firenze, spiccano per valore artistico le persone di Giuseppe Gallieni di Brescia, detto 'il Brescianino', che sviluppò la propria carriera nei principali centri teatrali italiani ed europei del tempo (Vienna, Praga, Varsavia, Dresda),<sup>15</sup> di Tommaso Lucchi di Forlì, virtuoso di camera dell'Elettore di Baviera, e di Caterina Pilai di Roma (anche nota come Pilaj, o Pilaia, o 'la Pallade'), virtuosa di camera del Re di Polonia e di S.A.E. di Sassonia.<sup>16</sup>

Il ruolo di prima donna della Pilai è sottolineato, nel figurino che fissa i costumi dei personaggi da lei interpretati sulla scena per l'occasione (si vedano le figure 1 e 3), dalla presenza (solo nel suo caso) di un paggetto moro che, facendo capolino da dietro l'ampia gonna sostenuta dall'impalcatura del *grand panier*, ne sistema con cura il ricco abito, accompagnando la nobile elegantissima figura con estrema discrezione.

«Inventore, e Capo de' balli» *entr'acte*, evoluzioni pantomimiche su temi di diversi caratteri e di differenti nazioni, inerenti marinari, cacciatori, giardinieri, contadini «grotteschi», soldati, nobili, fu il fiorentino Giovanni Battista Guidetti.

<sup>13</sup> MARITA PETZOLDT MCCLYMONDS, *Masi, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, 4 voll., London, Macmillan, 1992-94, vol. III, pp. 247-248. Giovanni Masi musicò anche l'oratorio *Della Passione di Gesù Cristo Signor Nostro*, su libretto di Metastasio, Ospizio del Melani di Firenze (1759), per il quale cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., scheda n. 72.

<sup>14</sup> Cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., alle schede nn. 7 e 55.

<sup>15</sup> I Mozart ebbero modo di ascoltare Gallieni e consorte, la 'prima donna' Angelica Maggiore, a Brescia nel 1771, come dalla lettera di Leopold Mozart alla moglie, in Salisburgo, spedita da Venezia, in data 13 febbraio 1771; cfr. CLIFF EISEN et al., *Con le parole di Mozart*, HRI online, 2011, <http://letters.mozartways.com/> n. 231.

<sup>16</sup> Ad eccezione di Antonio Gotti, circa alcune tappe dell'attività di tali cantanti finora documentata a Firenze, cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., alle rispettive schede di seguito indicate: Costanza Romani, schede nn. 44, 47, 61, 63; Antonio Boscoli, schede nn. 52, 55, 58-59, 62, 65-66, 69-70, 74-75, 77, 81-82, 282-283; Giuseppe Gallieni, scheda n. 78; Tommaso Lucchi, schede nn. 80, 83; Caterina Pilai, scheda n. 67.

Scritturato come danzatore a Venezia (1752-53), Torino (1753-54), Milano (1754), Guidetti debuttò come coreografo a Venezia nel 1754-55. Nel 1759 accettò di ballare a Vienna sotto la direzione del celebre coreografo, ballerino e compositore conterraneo Gasparo Angiolini (Firenze, 1731-Milano, 1803). Ritornato in Italia per pochi anni, fu «inventore de' balli» a Venezia (1759-60), a Firenze (1760; '63; '69), quindi a Milano (1761) e di nuovo a Venezia (1764-65), prima di partire per Parigi e Londra (1766-67). Dal 1768 in avanti la sua attività sembra essersi concentrata in teatri italiani.<sup>17</sup>

La ricorrenza del cognome Pacini per alcuni ballerini appartenenti alla compagnia di tersicorei impegnati nelle due 'eroiche' rappresentazioni, pressoché tutti fiorentini di nascita, ad eccezione di Teresa Stefani che nelle fonti dirette è indicata quale lucchese, fa ipotizzare un'assai probabile parentela intercorsa nel gruppo ristretto di danzatori. Circa l'attività di alcuni di tali coreuti e dei figuranti ingaggiati per l'occasione, è possibile seguirne le tappe finora documentate almeno quanto a messinscene tenutesi nel territorio di Firenze.<sup>18</sup>

Creatore del «vestiario di ricca, e nuova invenzione» per i due drammi fu il costumista fiorentino Giovanni Battista Sereni, il quale figura con analogo ruolo professionale in una decina di altri lavori, prevalentemente drammi giocosi, a firma di Egidio Romualdo Duni, Vincenzo Pallavicini, Baldassarre Galuppi, Niccolò Piccinni, Domenico Fischietti, *et Alii*, dati per lo più al Teatro di via del Cocomero di Firenze, tra 1759 e 1765.<sup>19</sup>

L'album di figurini acquerellati, concepiti per panneggiare a dovere il cimento e le virtù degli eroi delle due messinscene, consta di un totale di quarantaquattro costumi (alle figure 1-4 si possono apprezzare i costumi per i personaggi di Marzia, Sestilia, Stenobe e Alchimene). Nella parte alta e nella fascia bassa di ciascun modello pittorico il figurino è corredato da sintetiche didascalie che illustrano identità dell'interprete e del personaggio della vicenda, tipologia dell'abito, indicazione delle stoffe e gamma delle applicazioni ricamate, o giustapposte, necessarie al singolo manufatto.

Gli eleganti figurini e relative diciture consentono d'apprezzare fogge, crome e consistenza dei tessuti adoperati per confezionare i bei costumi «al natu-

<sup>17</sup> *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 5 voll., Torino, EDT, 1987, vol. 5, p. 200, n. 60. Cfr. anche LORENZO TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, L'Aquila, L. U. Japadre, 1972. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., schede nn. 114, 176, 178.

<sup>18</sup> Cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., per Anna Pacini (*II ball.*), schede nn. 78-79, 171, 173-174, 226, 229, 323, 326, 329, 337, 340, 353, 359, 362; Antonio Porri (*II ball.*), schede nn. 78-79, 106, 108-109; Teresa Stefani (*III ball.*), schede nn. 113, 303, 305, 310; Gaetano Pacini (*III ball.*), schede nn. 74, 226, 229; Teresa Pierantoni (*IV ball.*), schede nn. 95-96, 104; Francesco Pacini (*IV ball.*), schede nn. 78-80, 83; Ferdinando Lorenzi (*figur.*), schede nn. 590, 720; Nicola [o, Niccolò] Nastri (*figur.*), schede nn. 17, 78-79; Marco Tortori [anche, Tortoli] (*figur.*), schede nn. 67-68, 71, 78-80, 83, 91-92, 94-96, 116-117, 155-157.

<sup>19</sup> Per i quali lavori, cfr. *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, cit., schede nn. 75, 77, 95-96, 104, 113, 122-124, 136. Per i libretti de *La scaltra letterata* (1761) di Antonio Palomba e Niccolò Piccinni, *Le nozze* (1761) di Carlo Goldoni e Baldassarre Galuppi, e *L'amante di tutte* (1764) di Antonio e Baldassarre Galuppi, cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., rispettivamente al vol. I, p. 136; vol. IV, p. 249; vol. I, p. 108.

rale» indossati per l'occasione dall'intera compagnia d'interpreti, dai cantanti ai ballerini, fino alle comparse delle due rappresentazioni lirico-coreutiche.

I caratteristici 'quadri' richiamano le peculiarità dei personaggi del corripettivo intreccio scenico-vocale e pantomimico, oscillanti tra mito e storia antica, mestieri, caratteri e nazionalità: nel dettaglio, abiti «all'eroica», «alla greca», «all'etrusca», «alla romana» per i personaggi delle vicende principali, da «giardiniera», da «cacciatore» o da «contadino grottesco», da «serio» o di «mezzo carattere», da «cosacco pedestro», «uffiziale francese», «soldato albanese», «marinaro olandese», «nobile spagnolo», «tedesco», «buffo di corte» per i personaggi delle storie pantomimiche, interpretate da ballerini in versione sia maschile sia femminile.

Sul piano dell'impatto visivo generale si rileva una netta separazione nel trattamento estetico dei diversi elementi della messinscena. Se per gli interpreti vocali dei due drammi il costumista concepisce abiti riccamente adorni ed eleganti (impreziositi da ricami, balze, trine, telette, fiocchi, nastri), per i tersicorei impegnati nei balli *entr'acte* disegna costumi connotati da decori quasi prevalentemente di tipo geometrico (righe, losanghe, quadri, tralicci, fasce, onde, rosette, picchetti). Le figurazioni esornative per i costumi dei ballerini si muovono spesso sui contrasti di colore in bicromia o tricromia, per un'eleganza più sobria e certo funzionale a un'impostazione gerarchica dei valori drammaturgici e artistici in gioco e per un'immediata decodifica, da parte del pubblico, dei differenti ruoli scenici rivestiti per l'occasione da ciascun protagonista delle due messinscene.

Ideati con eleganza e stile raffinato dall'«inventore degl'abiti» fiorentino, nelle varie combinazioni di stoffe, orpelli, accessori, cromie (dall'incarnato al bianco, dal giallo al celeste, dal nero al verde, fino al rosso scarlatto o «ponso»),<sup>20</sup> i quarantaquattro preziosi modelli consentono d'acquisire termini propri del lessico sartoriale del tempo, alcuni dei quali di un certo interesse quanto alla nomenclatura. Si riscontra l'uso di tessuti in raso, seta, amuer,<sup>21</sup> di tele, ciniglie, mantini,<sup>22</sup> balze, drappi, lame (tessuti lamé tramati con fili metallici), falpalà a scaglia,<sup>23</sup> vitalbe,<sup>24</sup> fusciascche, veli, telette d'argento, trine d'oro, «buffati» (arric-

<sup>20</sup> Dal XVII secolo 'ponso', o 'ponso', fu adattamento italiano del termine francese 'ponceau', usato per indicare la tonalità di rosso vivo e acceso come quello del papavero. Cfr. *Lettere scientifiche, ed erudite del conte Lorenzo Magalotti, Gentiluomo Trattenuto, e del Consiglio di Stato dell'Altezza Reale del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Venezia, A spese della Compagnia, 1734, p. 233.

<sup>21</sup> Per il quale termine, cfr. OTTORINO PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Albrighi & Segati, 1907, 2 voll., alla voce 'amoërre, amuërre': «Lo stesso che MOËRRE, dal fr. MOÏRÉ. Stoffa di tutta seta, molto fitta e ondata, a marezzo».

<sup>22</sup> Al riguardo, cfr. GIROLAMO GARGIOLLI, *L'arte della seta in Firenze*, Firenze, G. Barbèra, 1868, p. 210: «Il mantino, in antico manto, è un liscio scempio d'ordito e di ripieno, ma gravoccio. Si accosta al gro di Napoli, ma è largo un braccio e mezzo».

<sup>23</sup> I 'falpalà' erano strisce di stoffa arricciata, o pieghettata, utilizzate come guarnizione. Per il significato del termine cfr. *Dizionario della lingua italiana*, Padova, Tipografia della Minerva, 1828, III, *sub voce*, p. 577: «Guarnizione, ossia ornamento increspato intorno al mezzo della gonnella delle donne, come un fregio o balzana, fatto per lo più dell'istessa roba della gonnella medesima. *Fag. rim.* 1.214. (Lucca 1733) [*Rime del Fagioli*] *Rimira le pettegole e barone, Che vogliono alla veste il falpalà*. A falpalà; A modo di falpalà *Fag. rim.* 5.125 (Lucca 1733) *Con arcifinissima tela*



ciature gonfie, o sbuffi), ricami «a musaico», «fiori di talco», orli in «pelle di Roma», inserti d'alamari, galloni,<sup>25</sup> lustrini, frange, bordature passanti di pelliccia d'ermellino e «trigata» (ossia, maculata).<sup>26</sup>

Tra le diciture del gergo sartoriale riscontrate nell'album compare l'inconsueta espressione «fiori di talco», circa un particolare ornato del vestiario femminile. Si ritiene che essa rimandi ad applicazioni di fiori artificiali, manufatti in seta o in tessuto trasparente che, oltre ad abbellire visivamente l'abito e

---

*bianchissima, Tutta quanta merlettata, Increspata a falpalà*». Sull'origine curiosa del termine *falpalà*, cfr. PASQUALE BORRELLI, *Discorso intorno a' principii dell'arte etimologica*, Piacenza, Fratelli Del Majno, 1834, cap. XIX (*Di qual soccorso possa essere l'istoria nel trovamento delle etimologie*), p. 239 e sgg.: «Ciò che si scrive sull'origine della voce *falbalà*, non è meno curioso. “Un principe [...] attraversando le sale del palagio, meravigliava del gran numero di mercadanti che egli vedeva. Ciò che vi ha di più singolare (gli disse alcuno del suo seguito) è che a costoro non può richiedersi cosa che essi non abbiano, e che tosto non vi forniscano, quando pure non esistesse. Il principe rise: e si pregò il cortigiano di volerne fare prova. Ei si approssima ad una bottega; e dice: *Signora, vendete voi de'... de' falbalas?* La mercantessa, senza dimandare la spiegazione di una parola che ascoltava per la prima volta, gli disse: *Sì, Signore*. E mostrandogli delle frange e delle guarnizioni di vesti donnesche: *ecco, disse, ciò che dimandate, questi sono de' falbalas*. Tale voce fu ripetuta e fece fortuna (I)”. [nota (I) Charles De Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues, et des principes physiques de l'étymologie*, II, p. 393]. Nulla è più positivo di questa narrazione, che sembra anche scaturita di assai buona sorgente. Intanto il Leibnitz ne accerta essere antica in Alemagna una guarnitura donnesca fatta a pieghe ed a cresse, che elleno chiamano *falt blatt*, cioè foglia piegata. Né alcuno vorrà credere che il cortigiano del principe e la mercantessa francese s'incontrarono per caso nell'idea e nel suono di questa voce tedesca. In effetto sono poche le parole derivate, che alla radice sieno simili più che *falt blatt* a *falbalà*. Il riferito racconto è dunque pur esso inventato a piacere, e tale crede che sia anche il presidente De Brosses».

<sup>24</sup> Il termine 'vitalba', con riferimento a una pianta (*vitis alba*) di fusto pieghevole come un vimine, con cui i romiti si cingevano i fianchi, doveva indicare un elemento fasciante del vestiario femminile, una sorta di corpetto molto stretto alla vita, cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Appresso Giovanni Alberti, 1729-38<sup>4</sup>, V, p. 291: «Pianta nota, la quale produce i suoi rami simili a' tralci della vite. Lat. *clematis*. [Esempi:] *Ninf. Fies. 210 [Ninfale fiesolano di Boccaccio] “Una vitalba si cinse sopr'esso”; Bern. Orl. 2.20.2. [Orlando del Berni] “E con una vitalba cinta stretta Arrandellarsi com'un salsicciuolo”*».

<sup>25</sup> Per i quali cfr. OTTORINO PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, cit., alla voce 'gallone': «Il Diez pensa che derivi dallo stesso ceppo di GALA nel senso di *ornamento*, d'onde i francesi fecero anche il verbo GALLONER, che, propriamente in origine significò *ornare la testa con fili di metallo*, per mezzo di un arnese detto appunto gallon. Tessuto d'oro, d'argento, di seta, più stretto e più denso di un nastro, che posto sugli orli o sulle costure degli abiti, dei tappeti e simili, serve d'ornamento e impedisce che si sfilino, ovvero si sovrappone nelle divise per distinguere il grado o l'ufficio. Deriv. *Gallonare; Gallonato; Galloncino*».

<sup>26</sup> L'uso di pellicce pregiate nei costumi teatrali della metà del Settecento – qui (alle figure 3 e 4) d'ermellino e di tigre (o meglio, di leopardo), rispettivamente indossate dalle due figure femminili della storia mitica di Bellerofonte, a segno della loro condizione regale (essendo Ste-nobe e Alchimedea figlie del re di Licia in Asia minore) – è ulteriormente esemplificato da una bella testimonianza iconografica coeva. Si tratta di un dipinto del francese Antoine Pesne, custodito a Berlino, Castello di Charlottenburg, dal titolo *Ritratto della ballerina Barbara Campanini*, olio su tela, ca. 1745. Il quadro raffigura la celebre tircorea italiana, nota anche come 'Barbarina' o 'Barberita', in atto di danzare e suonare un tamburello, che indossa una bellissima pelliccia maculata stretta alla vita, su un'ampia gonna di seta decorata a fiori policromi. Contesa dai teatri più importanti d'Europa e acclamata per il virtuosismo tecnico, come per la grazia e la leggerezza tipiche dello stile italiano, la Campanini fu rivale a Parigi delle altrettanto celebri danzatrici del tempo Marie Sallé e Marie de Camargo.

la figura dell'artista che lo andava a indossare per l'occasione, dovessero pure emanare una fragranza persistente ricavata dal giaggiolo.

La pianta del giaggiolo (o *iris florentina*) ha fiori bianchi, con sfumature lavanda, dall'aroma inebriante, come di violetta. Dall'essiccazione della sua radice rizomatosa si può ricavare una polvere, in apparenza gessosa, usata in cosmetica e profumeria fin dall'antichità, tuttora utilizzata in ciprie e talco, in saponi, profumi e pot-pourri.<sup>27</sup> L'iris cresce spontaneo sulle colline della Toscana, tanto che fu preso a simbolo della città di Firenze, contrariamente a quel che di solito si crede (ossia, che l'emblema sia un giglio). Il profumo ricavato dai rizomi di questa pianta pare fosse il preferito di Caterina de' Medici, che portò con sé in Francia il segreto di quest'essenza, che da lei prese il nome di «acqua della regina».

Nella manifattura dei «fiori di talco» – la cui invenzione è ascritta ad ambienti monastici femminili siciliani<sup>28</sup> – si era peraltro diletta e specializzata, a suo tempo, la duchessa di Mantova Eleonora de' Medici Gonzaga, come si evince da un paio di lettere da lei inviate a Cristina de' Medici intorno alla fine del XVI secolo.<sup>29</sup>

Il dato simbolico e i rimandi storico-culturali di questo particolare del vestiario concepito dal costumista Sereni, assumono un valore di esaltazione dei temi affrontati nei due drammi per musica dati al Cocomero di Firenze, si direbbe fiorentini fin nell'anima sul piano della loro lettura complessiva (luogo della rappresentazione, dedica, professionalità artistiche, etc.), come dei loro significati ultimi e profondi. Se, poi, nel linguaggio dei fiori l'iris simboleggia la 'bellezza maestosa', i «fiori di talco» applicati sugli abiti teatrali in esame diedero sicuro risalto sin-estetico al ruolo scenico rivestito e all'interprete femminile del momento. L'aromatica avvolgente fragranza di violetta diffusa per la sala

---

<sup>27</sup> Questo talco profumato è venduto ancor oggi presso l'Officina Profumo – Farmaceutica di Santa Maria Novella in Firenze, che dal 1612 continua interrottamente la sua attività di produzione e vendita di specialità cosmetiche.

<sup>28</sup> Circa il primato siciliano nella manifattura dei fiori di talco, cfr. ARCANGIOLO LEANTI, *Lo stato presente della Sicilia, o sia breve, e distinta descrizione di essa: accresciuta colle notizie delle isole aggiacenti e con vari rami, aggiunte, e correzioni*, Palermo, Francesco Valenza Impressore della SS. Crociata, 1761, vol. 1, p. 195-196: «Vanno poi di gran lunga mirabili in quest'Isola Fiori artificiali di Talco, e di Smalto distinti in varj colori, ed in diverse fogge, e concertati a mazzetti in ben ordinati rami: Furono essi, sull'avviso dell'Auria nella sua *Sicilia inventrice*, nobile invenzione de' Palermitani nel decorso Secolo; si lavorano i primi compiutamente, e con maggior leggiadria dalle Religiose nel Monastero della Concezione di Palermo: ed i secondi in alcuni Monasterj di essa Città, e peculiarmente in quello delle Monache di S. Giuliano, ed in un altro della Città di Alcamo. E parimente i Fiori artificiali di pezza di consimile lavoro in altri Conventi di Donne; e massime in Messina, in Piazza, ed in Corleone, in quello nominato della Maddalena».

<sup>29</sup> Lettere di Eleonora de' Medici Gonzaga a Cristina, da Mantova, rispettivamente in data 21 luglio 1595 e 14 marzo 1597: «Havend'io imparato a fare di mia mano alcuni fiori di talco, ho voluto [...] farlene parte d'una cassetta, la quale le sarà presentata dalla S.ra Principessa Maria mia sorella [...] et quando essi fiori le rieschino et le piacesse d'haverne degli altri, ella mi favorisca di accennarmelo che prontamente sodisfarò al desiderio di V.A.»; «Havendomi l'Alt.a V. fatto gratia l'anno passato di gradire i fiori di talco ch'io le mandai, et essendosi hora posti in uso fiori di capelli, ho voluto inviarnele una scattola per mostra, acciochè ella mi favorisca, quando la foggia le riesca di soddisfazione, di commandarmi ch'io le ne faccia fare in maggior copia». Cfr. *The Medici Archive Project*, in [www.medici.org](http://www.medici.org), alle date.

teatrale da tali fiori artificiali profumati favorì, certo, uno scambio empatico ulteriore tra palcoscenico e spettatori.

La cura riscontrata circa il disegno dei figurini presenti nell'album va oltre le indicazioni necessarie al confezionamento dei soli vestiti, riguardando particolari inerenti accessori e ornamenti, quali copricapo con visiere o con falde, cuffiette annodate al mento, collarini a catenelle, sandali, calzature con fibbie, stivaletti con legacci o stringhe, trucco e 'parruccho'.

Nella lettura dei volti dei diversi modelli, fissati in pose e atteggiamenti propri di ciascun ruolo, si possono apprezzare, ad esempio, i baffi lunghi 'alla tartara' e i capelli tirati indietro a codino per il cosacco a piedi, i baffetti per il nobile spagnolo e, per le figure femminili, il particolare degli zigomi accesi di rosso, del rossetto sulle labbra o il dettaglio dei vaghi nèi posticci applicati sulla cute.

L'uso dei nèi (o *mouches*), già apparsi nel Seicento e sempre più di moda nel Settecento, pare fosse indispensabile per un trucco completo.<sup>30</sup> Di velluto, di raso, di taffetà o di altri materiali, erano provvisti al rovescio di una gomma leggera cosicché, inumiditi, potevano aderire alla pelle. Secondo la loro posizione sul viso o sul *décolleté*, assumevano di volta in volta un differente significato simbolico. La mosca sul naso ebbe il nome di «sfrontata», all'angolo dell'occhio di «passionata», sulle labbra o sulla pozzetta di «civetta» e di «galante», di «irresistibile» accanto all'occhio, di «maestosa» nel mezzo della fronte e di «assasina» all'angolo della bocca. Il cicisbeo, o cavalier servente, li aveva sempre pronti per la sua dama in un elegantissimo scatolino.

Nella serie di figurini raccolti nel prezioso album, mentre gli eroi eponimi dei due drammi compaiono in scena indossando costumi elegantissimi assolutamente non in linea con la verità storica del personaggio interpretato, di soldato o guerriero impegnato in imprese belliche, solo le comparse presentano costumi e accessori con chiari rimandi pertinenti l'ambiente e la realtà delle rispettive vicende epiche raccontate (l'antica Roma e la Licia), nell'uso di segnaletici turbanti, cimieri, scudi, corazze, armi e insegne guerresche.

Ricamatissimo ed esageratamente fuori misura, il costume dell'eroe di turno (Muzio Scevola, Bellerofonte, e affini) esibisce rasi e telette d'oro o d'argento, fiocchi, nastri e fusciasche, svolazzanti mantelli serici dalle sgargianti rose paozazze e azzurre (secondo un tipico gusto settecentesco per i decori a fiorami),

---

<sup>30</sup> Circa l'origine delle 'mosche', cfr. *Dizionario delle origini, invenzioni e scoperte nelle arti, nelle scienze, nella geografia, nel commercio, nell'agricoltura...*, Milano, Tip. Bonfanti, 1831, p. 1626: «Forse per similitudine delle mosche medesime, si disse in Italia e specialmente dall'Anguillara, un neo o qualunque altra macchia di pelo sul viso naturale o artificiale, delle quali forse la moda passò dall'Italia alla Francia, e che colà pure chiamaronsi *mouches*. Pretendono alcuni, che que' nei o quelle mosche pigliata avessero la loro origine dalle macchie nere sul viso, che i Persiani e gli Arabi riguardano come una bellezza, e credono pure che quella moda sia stata portata in Europa a' tempi delle Crociate. Altri assegnano il principio o l'introduzione di quella moda, almeno in Francia, al principio del secolo XVII, e dicono che allora si introdusse l'uso, massime nelle donne, di portare mosche o nei di taffetà nero per far risaltare la bianchezza della pelle; talvolta servì ancora quel costume a coprire qualche difetto, qualche vizio o qualche piccola scorticatura della pelle medesima. Certo è, dicesi nel Dizionario francese delle *Origini*, che quell'uso ridicolo non è cessato interamente nella Francia se non che da 30 anni in circa».

alte pennacchiere di struzzo, guanti immacolati, calze di seta e stivaletti rialzati. Unico elemento che ricordi in qualche modo le gesta guerriere del protagonista, lo spadino entro il fodero appeso alla bandoliera a lato della cintola.

La bellezza dei figurini di quest'album e il loro significato d'insieme, l'incongruenza dei costumi dell'eroe, che appare idealizzato sulla scena e più che altro impegnato in ardite sfide vocali, rivestito com'era di panni sontuosissimi che poco avevano a che fare con gli ambienti e le realtà storico-geografiche della vicenda di cui era protagonista, rientrano in quel complesso sistema di convenzioni e di codici che caratterizzarono la produzione del tempo.

Sistema ben illustrato dal Favart, nella vivace descrizione dei costumi teatrali del XVIII secolo che fece nelle proprie memorie e nelle lettere, da profondo conoscitore del mondo artistico europeo del suo tempo, ove ebbe a notare che contadine portavano preziosi gioielli e scarpette di corte, guerrieri greci indossavano tranquillamente calze di seta insieme a calzoni corti e declamavano i loro versi in mantelli ricamati con perle.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Il librettista e compositore francese Charles Simon Favart (Parigi, 1710 – Belleville/Parigi, 1792) iniziò la propria attività artistica intorno al 1732. Grazie alla protezione di madame de Pompadour, favorita del re di Francia Luigi XV, divenne impresario e poi direttore dell'Opéra-Comique (1758-69). Nel 1741 rappresentò il suo primo grande successo, *La chercheuse d'esprit* (*La maliziosa*), cui seguirono lavori leggeri, ma dall'abile taglio, che gli procurarono la notorietà e ne consolidarono la carriera. Contribuì a fondere l'Opéra-Comique con la Comédie-Italienne creando un nuovo teatro, la Salle Favart (1783). Nel 1745 sposò la celebre attrice Marie-Justine Benaïte Duronceray che fu sua collaboratrice nella stesura dei libretti e applaudita cantante. Favart fu amico e ammiratore di Goldoni. Cfr. *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart publié par son petit-fils...*, 3 voll., Paris, L. Collin, 1808, *passim*.



Figura 1. Firenze, Teatro di via del Cocomero, dramma per musica *Il Muzio Scevola*, figurino per il costume di 'Marzia', inventore dell'abito Giovanni Battista Sereni (1760), Biblioteca e Raccolta Teatrale S.I.A.E. del Burcardo in Roma. © Biblioteca Teatrale S.I.A.E. – Roma.



Figura 2. Firenze, Teatro di via del Cocomero, dramma per musica *Il Muzio Scevola*, figurino per il costume di 'Sestilia', inventore dell'abito Giovanni Battista Sereni (1760), Biblioteca e Raccolta Teatrale S.I.A.E. del Burcardo in Roma. © Biblioteca Teatrale S.I.A.E. – Roma.



Figura 3. Firenze, Teatro di via del Cocomero, dramma per musica *Il Bellerofonte*, figurino per il costume di 'Stenobe', inventore dell'abito Giovanni Battista Sereni (1760), Biblioteca e Raccolta Teatrale S.I.A.E. del Burcardo in Roma. © Biblioteca Teatrale S.I.A.E. – Roma.



Figura 4. Firenze, Teatro di via del Cocomero, dramma per musica *Il Bellerofonte*, figurino per il costume di 'Alchimedede', inventore dell'abito Giovanni Battista Sereni (1760), Biblioteca e Raccolta Teatrale S.I.A.E. del Burcardo in Roma. © Biblioteca Teatrale S.I.A.E. – Roma.