

I TEATRI DEL RE: L'IMPORTAZIONE DEI COSTUMI PER LE OPERE SERIE REALIZZATE NEI TEATRI REGI DURANTE IL REGNO DI D. JOSÉ DEL PORTOGALLO

Gli spettacoli teatrali furono molto apprezzati a Lisbona dall'inizio del Settecento. Anche se le serenate furono eseguite in palazzi privati all'incirca dal 1717 e gli intermezzi potevano essere ascoltati nella corte almeno dal 1728, la prima produzione di un'opera italiana fu probabilmente quella del *Farnace*, rappresentata nel dicembre 1735 nel Teatro dell'Academia della Trindade a Lisbona.¹ La compagnia fu diretta da Alessandro Maria Paghetti e comprendeva molti altri artisti italiani, come il compositore Gaetano Maria Schiassi e Roberto Clerici, architetto e pittore di prospettive.²

Tuttavia, è stato durante il regno di D. José I (1750-1777) che l'attività operistica in Portogallo raggiunse il suo punto più alto di raffinatezza. Dalla salita al trono del re nel 1750, il sistema di produzione d'opere subì una grande trasformazione, il cui fine era collocare i teatri di *S. Magestade* tra i più importanti d'Europa. Il teatro assunse un ruolo fondamentale per la società portoghese poiché si riteneva che sarebbe stato in grado di dare al pubblico dei valori morali e civilizzatori. Oltre la scritturazione di alcuni dei più importanti cantanti, compositori, ballerini e strumentisti di quel tempo, i teatri importarono anche spartiti musicali, libretti d'opera, strumenti, cotone per le candele utilizzate all'interno dei teatri, ornamenti e costumi d'opera, in gran parte dalla penisola italiana.

Una delle prime misure adottate dal re fu la costruzione di teatri adeguati alla rappresentazione di opere liriche, poiché tutti i teatri del Portogallo non erano grandi o magnifici abbastanza da ricevere alcuni dei migliori artisti disponibili a quel tempo. A metà del 1752, Giovanni Carlo Sicinio Bibiena fu assunto per costruire alcuni teatri, compresi quelli del Palazzo di Salvaterra de Magos e la Casa dell'Opera di Lisbona, conosciuta come l'Opera del Tago, edificata accanto al palazzo reale del Paço da Ribeira. Nello stesso periodo, il cantante Francesco Feracci fu inviato a Roma ad ingaggiare tutta la compagnia che doveva lavorare con il Bibiena nella costruzione dei teatri portoghesi, così come il compositore napoletano David Perez.³ Con Giovanni Carlo Bibiena, partirono per Lisbona il pittore Giacomo Azzolini, l'architetto e macchinista

¹ *Farnace. Drama em Musica para se representar em Lisboa na Salla da Academia na Praça da Trindade no ano de 1735. Dedicado a Nobreza de Portugal*, Bologna, Giuseppe Longi [sic], 1735.

² MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal in the 18th Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15.

³ Archivio Nazionale della Torre do Tombo (d'ora in poi P-Lan), Casa Real Cx. 2. AHMF, Gaetano Maria Schiassi al Padre Martini, 29 maggio 1752. MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 25.

teatrale Petronio Mazzoni,⁴ ed altri artisti e tecnici coinvolti nel sistema di produzioni teatrali.

Il nuovo teatro di Sua Maestà il re del Portogallo era certamente impressionante sotto diversi aspetti. In occasione della sua inaugurazione nel giorno del compleanno della Regina D. Mariana Vitória del 1755, Charles Burney scrisse:

the new theatre [...] surpassed, in magnitude and decorations, all that modern times can boast. On this occasion Perez new set the opera of *Alessandro nell'Indie*, in which opera a troop of horses appeared on the stage, with a Macedonian phalanx. One of the King's riding-masters rode Bucephalus, to a march with Perez composed in the *Manege*, to the *grand pas* of a beautiful horse, the whole far exceeding all that Farinelli had attempted [...] at Madrid, for the fitting out of which he had unlimited powers. Besides these splendid decorations, his Portuguese Majesty had assembled together the greatest singers then existing.⁵

Il corpus documentale conservato negli archivi portoghesi ci mostra che, fin dal 1753, quando il primo teatro costruito da Bibiena in Portogallo fu inaugurato presso il palazzo di Salvaterra de Magos, l'«Inventore dell'Abiti» era già un italiano. Il romano Antonio Bassi fu il responsabile per i costumi utilizzati nelle produzioni di *Didone abbandonata* e *Adriano in Siria*, entrambi con musica di David Perez e libretto di Pietro Metastasio, eseguite nel 1753 e il 1754 rispettivamente.⁶ Bassi fu anche il responsabile per i costumi delle rappresentazioni tenute all'Opera del Tago, il più importante teatro costruito durante il regno di D. José I. Lui appare anche nei libretti delle opere *Alessandro nell'Indie*, musicata da David Perez su libretto di Pietro Metastasio, eseguita il 31 marzo 1755,⁷ e *La Clemenza di Tito*, con musica di Antonio Mazzoni e libretto dello stesso poeta cesareo, eseguita il 6 giugno dello stesso anno.⁸

Anche se è molto probabile che Antonio Bassi stesse lavorando *in situ* per i teatri reali portoghesi, il suo nome sembra scomparire dopo il terremoto che ha distrutto tutti i teatri di Lisbona il 1 novembre 1755.

La terribile catastrofe che ridusse in macerie gran parte di una delle città

⁴ MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 25.

⁵ CHARLES BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, IV, London, Printed for the author and sold by J. Robson, New Bond Street and G. Robinson, Pater-noster Row 1776-89, p. 571.

⁶ *Didone Abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nella villa di Salvaterra, nel nuovo Real Teatro di Corte di Sua Maestà Fedelissima Giuseppe Primo, re di Portogallo, Algarve, &c. &c. &c.*, Lisbona, nella Regia Stamparia Sylviana e dell'Accademia Reale, 1753. *L'Adriano in Siria. Dramma per musica da rappresentarsi nella villa di Salvaterra, nel nuovo Real Teatro di Corte di Sua Maestà Fedelissima Giuseppe Primo, Re di Portogallo, Algarve, &c. &c.*, Lisbona, Nella Regia Stamperia Sylviana e dell'Accademia Real, 1754.

⁷ *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona, nella Primavera dell'anno MDCCLV [...]*, Lisbona, nella Regia Stamperia Sylviana e dell'Accademia Reale, 1755.

⁸ *La Clemenza di Tito. Dramma per musica da rappresentarsi nell'Estate dell'Anno MDCCLV, sul gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona, per festeggiare il felicissimo giorno natalizio di sua maestà fedelissima D. Giuseppe Primo, Re di Portogallo [...]*, Lisbona, Nella Regia Stamperia Sylviana e dell'Accademia Reale, 1755.

più popolate d'Europa sarebbe anche responsabile del caos completo sopravvenuto per ciò che riguarda le produzioni teatrali e operistiche.⁹ Molti cantanti e altri artisti fuggirono da Lisbona completamente spaventati. L'ambasciatore britannico a Madrid scrisse al suo collega a Lisbona il 20 novembre 1755, affermando che «vostri musicisti arrivano terrorizzati da noi tutti i giorni».¹⁰ Questo è stato certamente il caso del compositore Antonio Mazzoni e del cantante Gioacchino Conti, conosciuto come il Griziello.¹¹ Naturalmente non furono prodotti spettacoli teatrali all'incirca fino al 1762, quando la vita civile e teatrale a Lisbona cominciò una lenta ripresa.

È stato probabilmente un po' prima del 1764 che Pedro José da Silva Botelho, membro del consiglio d'oltremare, Cavaliere dell'Ordine di Cristo, Guardiano della Camera Reale e Guardarobe del re D. José I fu nominato direttore dei Teatri Reali, posizione da lui occupata fino alla sua morte nel 1773.¹² Tutti i dettagli concernenti i teatri reali furono attentamente curati dal loro direttore insieme ai consoli portoghesi a Genova e in altre importanti città europee.¹³ Oltre a fare attenzione alla produzione stessa e preoccuparsi di tutti gli artisti residenti a Lisbona, il direttore fu anche l'interlocutore del re, esprimendo le sue opinioni sui materiali importati per i teatri reali e assicurandosi che i desideri di Sua Maestà fossero rispettati sia nell'aspetto visivo – scenografia, costumi, macchine teatrali, ecc. – come in quello musicale – cantanti, spartiti, strumentisti, ecc.

Per l'opera *Enea nel Lazio*, con musica di Niccolò Jommelli e libretto di Mattia Verazi, rappresentata durante il carnevale del 1767, i costumi erano stati già importati dal sarto Francesco Mainino da Milano.¹⁴ I documenti conservati presso l'Archivio Nazionale della Torre do Tombo a Lisbona indicano che, intorno al 1767, il direttore dei Teatri Reali e il console portoghese a Genova, Giovanni Piaggio, iniziarono a contare sui servizi di Antonio Zucchi, milanese, che fece da intermediario per ciò che riguardava i costumi teatrali, contrattando i servizi dei sarti specialisti Francesco Motta e Giorgio Maza.¹⁵ Questi signori firmarono diversi contratti a Milano, impegnandosi a creare e a fornire in tempo tutti i costumi per alcune delle opere rappresentate nei teatri reali portoghesi, in modo che Antonio Zucchi potesse mandarli a Lisbona via mare. Una descrizione dettagliata dei costumi per ogni personaggio è inclusa nei contratti.

⁹ MP, *Reflections Physical and Moral upon the Carious and Numerous Uncommon Phenomena in the Air, Water or Earth Which Have Happened at Lisbon to the Present Time: Letters from an MP to His Friend in the Country*, London, A. Millar in the Strand, 1756, p. 1.

¹⁰ «Your musitians [sic] come tumbling in naked upon us everyday». RICHARD LODGE, *The Private Correspondence of Sir Benjamin Keene*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. 427. MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 30.

¹¹ MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 30.

¹² *Ivi*, p. 31.

¹³ L'incarico di console portoghese a Genova è stato occupato per tre generazioni dalla famiglia Piaggio, più precisamente da Niccolò (fino al 1772), Giovanni e Lorenzo Piaggio.

¹⁴ *Enea nel Lazio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvoaterra nel carnevale Dell'anno 1767*, Lisbona, nella Stamperia di Michele Manescal da Costa - Impressore del S. Offizio, 1767.

¹⁵ P-Lan, Casa Real Cx. 3506, AHMF, Lettere diverse di Antonio Zucchi e Pedro José da Silva Botelho.

Tutti gli abiti principali sono stati accompagnati da disegni a colori che, purtroppo, non sono stati conservati fino ai giorni nostri.¹⁶

Secondo Botelho, i costumi per i «Burletti e balli» sono stati prodotti in Portogallo, ma tutto il materiale utilizzato è stato importato dall'Italia, perché non si poteva trovare in Portogallo «niente che si può utilizzare, perché tutto è brutto e molto costoso».¹⁷ È molto probabile che l'opinione del direttore dei teatri reali fosse in qualche modo corretta. Il terremoto di meno di un decennio prima aveva distrutto numerosi edifici e aveva rovinato diverse attività commerciali. Il piemontese Giuseppe Baretta ebbe a scrivere intorno al 1760 che, sebbene i piani per la ricostruzione della città fossero già stati predisposti, i lavori fossero già cominciati, e la gente della capitale sembrasse molto ottimista sulla bellezza e la prosperità della nuova città, la ricostruzione era molto lenta e i materiali per i nuovi edifici non sembravano essere sufficienti.¹⁸ A peggiorare le cose, un altro terremoto colpì la capitale nel 1761, contribuendo ad abbattere le rovine che erano rimaste in piedi dal disastro del 1755.¹⁹

Nel frattempo, i costumi importati da Milano furono considerati eccellenti sia in termini di qualità, sia di prezzo, come possiamo vedere in una lettera datata 27 luglio 1767:

Ho ordinato di fare i costumi a Milano come l'abitudine, perché sono ricchissimi e magnifici, e per questo io aspetto di trovare la gratitudine del nostro signore. I vestiti hanno costato, compresi quelli dei figuranti e tutti costi d'invio, 270 sequini fiorentini.²⁰

Sebbene il materiale importato dall'Italia in generale piacesse agli artisti portoghesi e al direttore dei teatri reali, a volte ci furono alcuni problemi riguardanti la qualità offerta. In una lettera datata 29 luglio 1769, Botelho si lamenta della qualità delle piume con Niccolò Piaggio, dicendo che:

Io vedo come tutti gli ordini di tessuti di Milano sono eccellenti e bellissimi, eccetto le piume che sono state così brutte che non si possono utilizzare per niente, nonostante sono così necessarie [...]. Io le invierò al nostro corrispondente a Milano perché lui possa cambiarle con il maestro da cui abbiamo comprato le stesse piume, finché lui possa fare cosa c'è bisogno [...]. Il corrispondente da Milano mi ha assicurato che le piume erano della migliore del mercato, ma io solo ho comprato due,

¹⁶ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77 (10). Contratto firmato tra Antonio Zucchi, Giorgio Maza e Francesco Motta, 17 settembre 1773.

¹⁷ P-Lan, Casa Real Cx. 2996, AHMF, Pedro José da Silva Botelho a Niccolò Piaggio, 1 marzo 1768.

¹⁸ JOSEPH BARETTI, *A Jouney from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, Londra, printed for T. Davis in Russell Street, Covent Garden, and L. Davis, in Holborn, 1770.

¹⁹ EDWARD PACE, *A Ira de Deus: o grande terramoto de Lisboa 1755*, Alfragide, Casa das Letras, 2008, p. 272.

²⁰ P-Lan, Casa Real Cx. 3506, AHMF, Niccolò Piaggio a Pedro José da Silva Botelho, 27 luglio 1767.

perché a Milano no si trovano [...]. Io penso che solo in Francia si possa comprare delle buone piume.²¹

Così come per le piume, anche altri piccoli accessori potevano essere importati da altre città d'Italia o addirittura da altri paesi, in base al rapporto costo/beneficio offerto dai vari concessionari. Ad esempio, alcuni documenti indicano che le sete venute da Firenze erano conosciute come quelle di migliore qualità, buono spessore e colori vivi e che inoltre, a Firenze, «non si può vendere i vestiti con la muffa».²² I veli provenivano da Bologna,²³ altri tessuti erano provenienti da Milano,²⁴ due oboe erano stati importati da Torino dal maestro Pallanca²⁵ (gli strumenti furono ordinati dal maestro Bomtempo),²⁶ le perle false venivano dalla Francia, perché quelle prodotte a Venezia sembra che non avessero soddisfatto gli artisti portoghesi,²⁷ il cotone per le candele veniva da Genova poiché quello proveniente da Maranhão (Brasile) faceva molto fumo,²⁸ oltre altri ornamenti che furono curati con estrema attenzione.

Tuttavia, l'importazione di costumi teatrali dall'Italia, con tanti intermediari, evidentemente causò alcuni problemi. Nel caso dell'opera *Solimano*, rappresentata nel Teatro dell'Ajuda per festeggiare il compleanno della regina Mariana Vittoria nel 1768, con musica di David Perez e costumi di Francesco Mainino,²⁹ Silva Botelho scrive al suo corrispondente di Genova per lamentarsi della compatibilità di alcuni costumi per quanto riguardava le indicazioni scritte nel libretto, così come per la conformità dei costumi con i personaggi descritti nella trama. In una lettera del 1 marzo 1768 scritta a Niccolò Piaggio, Botelho dice che:

Finalmente sono arrivati i costumi per il Solimano, che resteranno a casa mia. Me parano così magnifici come quegli della Pelope. Il Re e la Regina partono a Salvaterra domani, il 2 del presente mese, e forse potrebbero vedere i costumi nei prossimi giorni. Il prezzo per i vestiti non può essere considerato costoso. Però quando sono qui arrivati, io ho visto che la seconda donna non porta dei vestiti turchi, e che nello stesso disegno il titolo dice "Seconda Donna Turca". In questi casi, vi

²¹ Loc. cit.

²² P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF XX/Z/77(11). Giovanni Piaggio al direttore dei Teatri Reali di Portogallo João António Pinto da Silva, 5 settembre 1774.

²³ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF XX/Z/77(11). Giovanni Piaggio al direttore dei Teatri Reali di Portogallo João António Pinto da Silva, 23 maggio 1774.

²⁴ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF XX/Z/77(11). Giovanni Piaggio al direttore dei Teatri Reali di Portogallo João António Pinto da Silva, 5 luglio 1774.

²⁵ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77(11). Giovanni Piaggio a João António Pinto da Silva, 15 Agosto 1774.

²⁶ Francesco Saverio Bomtempo è stato un importante musicista al servizio del Re del Portogallo.

²⁷ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77(11). Giovanni Piaggio a João António Pinto da Silva, 13 giugno 1774.

²⁸ P-Lan, Casa Real Cx. 2996, AHMF, Microfilme 6492, Pedro José da Silva Botelho a Niccolò Piaggio, 1 marzo 1768.

²⁹ *Solimano*. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro dell'Ajuda in occasione di festeggiarsi il felicissimo giorno natalizio di Sua Reale Maestà l'Augustissima Signora D. Mariana Vittoria Regina Fedelissima*, Lisbona, Michele Manescal da Costa - Impressore del Sant'Offizio, 1768.

prego di domandare al suo corrispondente a Milano che vi spieghi la ragione, che per noi ci sembra improprio già che non si trova in questa figura niente di turco. Per la prima donna non c'è dubbio, perché lei è persiana e deve di portare vestiti persiani sebbene sia prigioniera. I 1° e 2° soprani non portano niente di turco oltre ai turbanti ed i pantaloni, che sono molto simile a quelli che sono venuti per i vestiti della *Pelope* alla greca. Mi sembra che questi dettagli sono impropri per i vestiti asiatici, però io sono sicuro che ci siano ragioni congruenti per tutto questo.³⁰

Sfortunatamente, nel caso dell'opera *Solimano*, rappresentata nel Teatro dell'Ajuda, non si conservano né il contratto stipulato a Milano tra i due Sartori e il corrispondente portoghese, il signor Zucchi, né tantomeno i disegni dei costumi, fatto che non ci permette di sapere cosa si aspettasse il direttore dei Teatri Reali portoghesi sulla foggia dei costumi appropriati per una «donna turca». Già nel caso dell'opera *L'Olimpiade*, rappresentata nella primavera del 1774 nel teatro dell'Ajuda con musica di Niccolò Jommelli e libretto di Pietro Metastasio, un contratto molto dettagliato fu firmato tra Antonio Zucchi e i sarti Francesco Motta e Giorgio Mazza a Milano. Il seguente contratto rende bene l'idea delle aspettative del direttore dei teatri reali Portoghesi per quanto riguarda i costumi:

[...] L'Infrascritti Sig.ri Fran.com Motta, e Giò Mazza Compagni si obbligano di fare il seguente Vestiario per l'Opera Seria intitolata *L'Olimpiade*, e di consegnarlo al Sig.o Antonio Zucchi Banchiere di Milano prima della fine del prossimo mese d'Ottobre per li sette Personaggi rappresentanti.

Clistene = Rè di Scione = Abito color d'Amaranto con riporti, e riccami d'oro, Calzoni d'Oro, Falsa d'oro strisciato d'Amaranto, Manto d'Oro foderato di finto armellino, e li ricami contornati di Siniglie.

Aristea = Figlia del Sudetto = Prima Donna = Sottana di Lastra d'Argento buffata con riporti celesti a Mosaico, con Sottofinta Sottana celeste riccamata d'Argento, Busto, e Manto celeste con'Argento.

Argene = Dama Cretense = Seconda Donna = Sottana color di Rosa con ghirlande di fiori bianchi, e verdi, con frappa bianca riccamata d'Argento, Manto bianco con riscolte celesti riccamate d'Argento in figura di Pastorella.

Licida = Creduto Figlio del Rè di Creta = Primo Uomo = Abito Ceresa, Sott'Abito Celeste, Calzoni Ceresa, Manto celeste con fodera, e pelizze di finto Martoro.

Megocle = Second'Uomo = Abito Color Cedrane, Sott'Abito Rosa, Calzoni d'Argento, Manto d'Argento strisciati di Cedrone, con fodera verde, Falsa celeste strisciata d'Argento. Corazza da rimettere per li Giochi Olimpici.

Arminta = Ajo di Licida = Terz'Uomo = Secondo Tenore = Abito verde con riccami d'Argento, Sott'Abito Cedrone, Calzoni Scuri, Manto Scuro foderato di Cedrone.

³⁰ P-Lan, Casa Real Cx. 2996, AHMF, Pedro José da Silva Botelho a Niccolò Piaggio, 1 marzo 1768.

I TEATRI DEL RE: L'IMPORTAZIONE DEI COSTUMI IN PORTOGALLO

Alcandro = quarto Uomo = Abito bianco con la Falsa di contorno celeste striato, Calzoni Rosa, Manto Rosa foderato di velo, è rigato d'Amarato.

Veste Grande che deve mettere Licida nell'atto del Sacrificio riccamata, con fiori in testa.

N°.6 Pastori = Abito color di Rosa guarnito d'Argento, contornati di Pelliccie bianche con maniche, e diuppino di color celeste, e Ghirlande.

N°.6 Ninfe = Abito Celeste, Sott'Abito Rosa con velo di Bologna buffato, e Ghirlandate.

N°.8 Coro d'Atleti = mezz' color di Carne, e finta tigre, con calzette, quanti, e Perruche.

N°.8 Coro di Sacerdoti = Zimara d'Oro, Sottoveste, e maniche d'Argento con Berettoni à Turbante.

Corona d'Accoro à fiori per il Vincitore de' Giuochi Olimpici.

Fascie, Berettoni alla Greca con Turbanti, con frontalini di velutto nero per le Gioie, e Comodi per le Piume, e Fianchetti.

E tutti li Sudetti Abiti, assolutamente nuovi di raso di Seta per le Attori, con ricami assai ricchi, e maestrosi, ben cuciti, e fatti con proporzione.

E di dare tutti li Disegni colorati di detti Abiti per maggiore comodo, Lume, e cognizione a metterli in'Opera, Al cui fine dovrà essere attaccato à ciascun pezzo di detti Abiti il Nome, ed uso percui devono servire.

E Detto Sig.o Antonio Zucchi si obbliga di pagare à Detti Sig.ri Fran.co Motta, e Giò Mazza Zecchini trecento settantadue Gigliati effettivi, cioè Zecchini 172 ad ogni loro piacere, e Zec.ni 200 alla totale consegna di tutti li sudetti Abiti, e loro Accessori.

Detti Sig.ri Fran.co Motta, e Giò Mazza Sartori da Teatro si obbligano di fare, e consegnare il tutto ben travagliato, perfetto, d'ottimo gusto, e grandiosità perdetto tempo; E di inviolabilmente eseguire ogni cosa sott'obligato di loro rispettive persone, e beni presenti, e futuri rimossa ogni, e qualunque eccezione sotto reffezione di tutte le Spese, e danni, e di quanto in caso di qualche mancama, o ritardo venisse arbitrato, e dichiarato da Onesta Persona da eleggersi dal Sudetto Sig.o Zucchi perché così, e non altrimenti, e per fede.

Milano 17 7bre 1773

Fran.co Motta, e Giovanni Mazza.³¹

Tuttavia, furono sollevate diverse obiezioni riguardanti i costumi per quest'opera specifica, compresa quella secondo cui gli abiti per le ninfe e i pa-

³¹ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77 (10). Contratto firmato tra Antonio Zucchi, Giorgio Maza e Francesco Motta, 17 settembre 1773.

stori erano troppo leggeri e poco ornati, e che quelli per i cantanti solisti erano troppo lunghi. In una lettera datata 4 aprile 1774, Giovanni Piaggio commenta i dubbi di Botelho sui costumi dicendo che:

Io sono stato molto ammirato di leggere la lettera che Lei mi ha inviato spiegando i suoi dubbi per quanto riguarda i vestiti dell'opera L'Olimpiade, e che i vestiti lunghi per i virtuosi cantanti non sono piaciuti completamente al Re, tutto questo mi dispiace tantissimo perché io non ho altro obiettivo che bene servire al nostro amato signore. Subito io ho scritto al mio amico, il Signor Zucchi di Milano, per capire la vera ragione, e lui mi ha risposto immediatamente spiegandomi che per quest'opera i vestiti devano essere lunghi, e che perché non sono così comodi, i musicisti non li vogliono. Io ho fatto una coppia di questa lettera e l'invio insieme con questa per che Lei possa comprendere migliore la situazione.³²

I sarti Motta e Mazza inviarono a loro volta una rapida risposta, nella quale si affermava che una cosa era copiare i vestiti di una nazione, ma altra, completamente diversa, era usarli per rappresentazioni teatrali. Secondo loro:

Sul Teatro di Opere, e Drammi Serj s'usano vestiti all'Eroica, eppure non troverete nazione che trà li uomini mettino li fianchetti, e disteso l'abito come una Sig.a di Corte. All'Eroica due soli metodi si usano nelli abiti, cioè curti alla Romana, e Longhi alla Persiana, Turca: Il carattere dell'Opera L'Olimpiade si fece in Milano, Torino, Venezia, Roma e tutti li primi Teatri d'Italia, misero in scena abiti lunghi, però hanno li Calzoni a broghesse, che si vedono; Da niuno furono mai criticati, molto meno rimproverati: E dal longo, al troppo longo, questo era rimediabile, primo à misura della statura del Cantante, poi quasi tutti sono confinto sott'abito, che scorciato non può far alcun difetto, perchè l'apparente abito superiore resta irdato, e l'accorciamento non si fa mostruosita, perchè al disotto li Calzoni intieri sono ricamati; E poi venne raccomandazione di farli lunghi. A me non fanno alterazione simili doglianze, perchè mi spiacerrebbe se si lagnassero del [...] che li Sartori molte volte da me strangolati vi hanno del pregiudizio; Oppure se si lagnassero della finezza, della ricchezza, del travaglio; ma se il farli più curti è dell'interesse de' Sartori, perchè dunque li fecero lunghi, se non secondare l'ordine, e adattarsi all'uso del carattere Teatrale.³³

Per quanto riguarda i costumi per le ninfe e i pastori, i sarti sostennero che, nell'opera, i cantanti solisti sono quelli davvero importanti, e dovrebbero essere distinti dai figuranti. Questi ultimi, siano ninfe, pastori, sacerdoti, paggi, nobili, soldati, marinai, guardie, ecc., hanno solo bisogno di costumi adeguati ma modesti, secondo i propri personaggi.

A quanto pare, il problema cominciò a porsi con il cantante Carlo Reina, che aveva detto che, prima che partisse da Milano, gli ordini per i costumi erano stati dati a suo padre Antonio Reina. I sarti avevano anche chiesto l'opinione sul tema al tenente Gamerra, poeta del Teatro Regio Ducale di Milano, che disse

³² P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77(11). João António Pinto da Silva a Giovanni Piaggio, 4 aprile 1774.

³³ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77(11). Antonio Zucchi a Giovanni Piaggio, 30 marzo 1774.

loro che i cantanti sono sempre stati contrari agli abiti lunghi, preferendo indossare i pantaloni corti in stile francese. In realtà, sembra che i cantanti siano stati raramente soddisfatti dei costumi presentati per le opere. In un'altra lettera, Giovanni Piaggio scrive che:

Io sono molto contento di sentire che i vestiti per l'opera Il Trionfo di Clelia sono appariscenti e vi sono piaciuti, e subito racconterò questo al mio amico di Milano per consolarlo, non sono ammirato che i virtuosi cantanti non sono mai soddisfatti perché così è il loro carattere. Lei saggiamente ha detto che i vestiti non possono essere ricchi se non sono pesanti allo stesso tempo.³⁴

Dopo aver dato tutte le spiegazioni possibili sulla proprietà dei costumi per l'opera *L'Olimpiade*, Antonio Zucchi scrisse al direttore dei Teatri Reali per confortarlo, affermando che i costumi per i teatri portoghesi erano nelle mani di due degli artisti più esperti e rinomati di Milano. Egli scrive:

Per vostra consolazione, e tranquillità di animo vi accerto, che li orrdini, e Comandi p. La Corte di Lisbona, sono da me non solo accolti con interessamento d'onore, mà eseguite con tutta l'attenzione, sollecitudine, ed ideabile magnificenza possibili, e vontaggio: Motta, e Maza sono circa 40 anni, che fanno li Professori de' Sartori di Teatro, e Servono moltissimi Teatri dell'Italia.³⁵

La preoccupazione per la qualità dei materiali impiegati nelle opere rappresentate nei teatri reali portoghesi, soprattutto sotto il regno di D. José I, può essere comprovata dalla corrispondenza dettagliata che si scambiarono Botelho e i Piaggio. In queste lettere, risulta evidente che il direttore dei teatri reali era a conoscenza dei materiali utilizzati e ben consapevole della moda seguita da alcuni dei teatri più importanti d'Europa. In un'altra lettera inviata a Monsieur Dupont a Parigi, Botelho scrive:

Per il Teatro Reale Lei potrà avere un nuovo ordine, che adesso vi faccio, che consiste in una collezione di disegni dei vestiti per i musicisti dell'Opera di Parigi, oltre dei ballerini della stessa compagnia e delle maschere diverse utilizzate nei grandi balli. Queste devono essere con tutti i colori che corrispondono. Io so che questo deve essere molto comune in questa corte, e mi hanno detto che un certo M. Bouquet, inventore degli abiti dell'Opera da Parigi vi può aiutare in questa materia, e forse lui potrà fare un invio di alcuni dei suoi disegni i più moderni, copiati dai suoi allievi. Non appena avete trovato alcuni disegni, vi prego di inviarmi subito, dopo avrà più tempo di completare la collezione. Vi prego anche di dire quanto può costare quest'ordine.³⁶

³⁴ P-Lan, Casa Real Cx. 7092, AHMF, XX/Z/77(11), Giovanni Piaggio a João António Pinto da Silva, 30 maggio 1774.

³⁵ P-Lan, Casa Real Cx. 3506. AHMF, Niccolò Piaggio a Pedro José da Silva Botelho, 27 luglio 1767.

³⁶ P-Lan, Casa Real Cx. 2996, AHMF, Microfilme 6492, Pedro José da Silva Botelho a Niccolò Piaggio, 1 marzo 1768.

Secondo alcuni libretti d'opera del teatro di Salvaterra de Magos, anche altri sarti furono impegnati, come «Inventore dell'Abiti» nei teatri reali dell'Ajuda, Salvaterra de Magos e Queluz. Nel caso del teatro di Salvaterra, per esempio, oltre al milanese Francesco Mainino, responsabile per i costumi delle opere *Enea nel Lazio*, rappresentata nel carnevale del 1767³⁷ e *Pelope*,³⁸ rappresentata nel carnevale del 1768, entrambe con musica di Niccolò Jommelli e libretti di Mattia Verazi, troviamo spesso il nome del signor Paolino Solenghi.

Riguardo al primo sarto, il professor Manuel Carlos de Brito suggerisce che Francesco Motta e Giorgio Mazza fossero gli eredi di Francesco Mainino,³⁹ ma in ogni caso possiamo assicurare che il rapporto della casa Mainino con i teatri reali portoghesi durò almeno fino al 1790, poiché il libretto dell'opera *Le Trame Deluse*, rappresentata nel teatro dell'Ajuda il 13 maggio 1790 per festeggiare il compleanno del principe D. João, con musica di Domenico Cimarosa e libretto di Giuseppe Maria Diodati, aveva i suoi costumi disegnati e fabbricati dagli eredi Mainino da Milano.⁴⁰

Su Paolino Solenghi, i documenti comprovano che nel momento in cui i costumi furono importati da Milano attraverso l'intervento di Antonio Zucchi e dei consoli portoghesi a Genova, Solenghi fu impegnato come «Inventore degli Abiti» per diversi spettacoli d'opera; posizione da lui ricoperta circa dal 1764 fino al 1791.⁴¹ Il libretto dell'opera *Le Trame Deluse*, per esempio, indica che mentre i costumi per i cantanti solisti furono creati e realizzati dagli eredi di Francesco Mainino a Milano, quelli per i ballerini furono ideati e messi a punto da Paolino Solenghi.⁴²

Dopo la morte di D. José I nel 1777, l'economia in Portogallo cambiò completamente il suo corso. Le corride di tori furono soppresse e, almeno apparentemente, la Regina Maria I avrebbe voluto fare lo stesso con la caccia e le opere liriche.⁴³ Sebbene i divertimenti teatrali non fossero stati cancellati completamente, furono prodotti su scala molto più ridotta durante i primi anni del regno della regina, soprattutto se si confrontano con il numero delle produzioni avvenute durante il regno di suo padre, il re D. José I. La procedura complessa riguardante i costumi e altri oggetti importati dall'Italia fu, a quanto ci risulta, poco a poco abbandonata. Nel 1784, nemmeno i tessuti vennero più inviati

³⁷ *Enea nel Lazio*, cit.

³⁸ *Pelope. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel carnevale dell'anno 1768*, Lisbona, nella stamperia di Michele Manescal da Costa - Impressore del S. Offizio, 1768.

³⁹ MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 33.

⁴⁰ *Le Trame Deluse. Dramma giocoso per musica da rappresentare nel Real Teatro dell' Ajuda nel felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima L'Augusto Don Giovanni Principe Del Brasile*, Lisbona, nella Stamperia Reale, 1790.

⁴¹ *L'amor Contadino. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo Pastor Arcade da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel carnevale dell'anno 1764*. Lisbona, nella Stamperia Ameniana, 1764. *L'amore ingegnoso. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel carnevale dell'anno 1790*, Lisbona, nella Stamperia Reale, 1790.

⁴² *Le Trame Deluse*, cit.

⁴³ MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 57.

dall'Italia, ma furono successivamente acquistati presso il negozio di proprietà di Antonio Nunes Galvão a Lisbona.⁴⁴

Per i costumi fatti per l'opera eseguita durante la stagione del carnevale dell'anno 1784 presso il palazzo di Salvaterra de Magos, sei sarti furono assunti per 35 giorni, dal 22 gennaio al 25 febbraio, ricevendo 500 réis per ogni giorno di lavoro. Il libretto dell'opera *Dal Finto il Vero*, rappresentata durante il carnevale del 1784 con musica di Giovanni Paisiello e libretto di Francesco Saverio Zini, afferma che l'«Inventore dell'Abiti» era il signor Paolino Solenghi.⁴⁵

Questa relazione è un primo contributo alla ricerca sui costumi utilizzati nei teatri reali portoghesi nel XVIII secolo. La documentazione ampia e dettagliata riguardante il sistema di produzione delle opere teatrali nella seconda metà del Settecento, conservata nell'Archivio Nazionale della Torre do Tombo, Biblioteca Nazionale del Portogallo e Biblioteca dell'Ajuda, finora trattata da diversi musicologi e storici del teatro, però mai studiata per quanto riguarda gli abiti utilizzati in scena, può ancora rivelare importanti informazioni sulla produzione e l'importazione di costumi teatrali.

Attualmente, possiamo soltanto affermare che diversi professionisti ingaggiati in Italia per i teatri reali portoghesi rimasero nella capitale lusitana fino alla loro morte e che molti lasciarono discendenti e allievi che occupavano le loro stesse posizioni. Anche dopo l'interruzione dell'importazione di materiale e dell'assunzione di professionisti dalla penisola italiana, gli artisti impegnati a tutti i livelli in produzioni operistiche e musicali compiute durante il regno di Maria I e la reggenza del principe João (futuro D. João VI), dalla composizione di spartiti musicali fino alla confezione di costumi e scenografie, furono ancora fortemente influenzati dallo stile, dalla tecnica e dal gusto dei tanti milanesi, romani, napoletani, bolognesi e genovesi, che per decenni lavorarono per le monarchie portoghesi, istituendo un paradigma che sarebbe stato seguito per più di un secolo.

⁴⁴ P-Lan, Casa Real Cx. 3502, AHMF, Óperas em Salvaterra, 1784.

⁴⁵ FRANCESCO SAVERIO ZINI, *Dal Finto il Vero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel carnevale dell'anno 1784*, Lisbona, nella Stamperia Reale, 1784.