

Bruna Niccoli

VESTIRE L'OPERA NELL'OTTOCENTO: IL COSTUME D'ARTE ITALIANO NEL CONFRONTO EUROPEO

SETTECENTO: È DI SCENA 'CRITICAMENTE' IL COSTUME

Necessario dunque egli è a qualsiasi teatro, che voglia aspirare al buon gusto, l'averne un disegnatore particolare, e fisso per gli abiti.¹

La cultura italiana nel secolo XVIII partecipa al vivace dibattito teorico sulla riforma teatrale dilagante in Europa, che pone il tema della messinscena su un piano d'interesse senza precedenti. Un'esigenza estetica accomuna il teatro di prosa e di musica: riconsiderare il ruolo della costumistica quale elemento autonomo ma allo stesso tempo al servizio dello spettacolo. Il costume deve pertanto riuscire *in primis* a porsi in relazione con la visione artistica sottesa allo spettacolo stesso.² Se per la prosa spetta a Carlo Goldoni trasformare il costume grazie al suo lavoro sulla commedia borghese,³ a Francesco Algarotti si devono invece gli argomenti migliori a proposito dell'opera in musica.⁴ A metà secolo, Algarotti discute con efficacia il tema della verosimiglianza, già teorizzato in ambito francese da Denis Diderot che osserva: «Il pubblico non sa sempre desiderare il vero. Quando è nel falso, ci può restare secoli interi; ma è sensibile alle cose naturali».⁵

Il costume teatrale nel corso del Settecento assurge a elemento vitale nella concezione dello spettacolo proprio per quanto concerne il caso specifico del teatro d'opera, che a questa data si va svincolando dall'egemonia del mondo delle corti, simbolo ormai di un passato artistico, a favore della realtà dei nuovi teatri, pubblici e privati, che proliferano con successo a fine secolo XVIII.⁶

¹ LEONARDO MARTINI, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, Estratto da *Abiti antichi di diverse Nazioni*, Torino, Nella Stamperia Reale, 1771, in MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980, vol. 3, p. 568.

² Cfr. MARIA TAPPA BERTONCELLI, *La Raccolta del Conte Marco Caccia di Romentino. Storia e valore di una collezione*, in *Favola, Storia, Moda nel costume teatrale dell'800. Figurini acquarellati del Museo di Novara*, Vercelli, Giorgio Tacchini Editore, 1985, pp. 11-14 ed in particolare p. 15.

³ Cfr. PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, Roma, Carrocci, 2005, p. 135.

⁴ Cfr. *Saggio sopra l'opera in musica: le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763) / Francesco Algarotti*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM, 1989.

⁵ DENIS DIDEROT, *Discours de la poésie dramatique*, citato in RENZO GUARDENTI, *Il costume teatrale un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 1163-1193, in particolare p. 1165.

⁶ MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Parte II, *I sistemi*, Torino, EDT

L'Italia interpreta in questa fase un ruolo di primo piano: dall'esordio del teatro d'opera il costume ha nella cultura italiana il suo *incipit* e nell'Ottocento troverà, con stimolante originalità artistica, un'evoluzione magistrale. Del valore dell'identità italiana parla anche l'antagonista Francia che riconosce come: «L'opera è un genere importato dall'Italia che è stata il precursore per l'importanza dei costumi nelle rappresentazioni».⁷

Tra i protagonisti italiani della riflessione teorica sullo spettacolo, e nel caso specifico in esame sul teatro d'opera, spicca la visione del torinese Leonardo Martini, uomo di teatro, animatore della cultura sabauda e disegnatore di costumi, autore nel 1771 di un *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*:

Quando alcuni anni sono presi l'assunto di disegnare il vestiario per la scena, mi proposi tosto di sradicare quanto io potessi quegli abusi tutti, che da tanto tempo in qua si sono introdotti nei teatri italiani, massime dell'opera in musica, e mi credetti perciò in dovere di contenermi fra i limiti di una ragionata invenzione, e di essere sopra tutto esattissimo osservatore del costume, e dei tempi, non essendovi stata cosa più incostante, e più variabile della foggia degli abiti, avendo questi sofferte variazioni incredibili a misura delle circostanze, del capriccio e del lusso.⁸

Già dal 1721 Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda* criticava il costume contemporaneo e l'abitudine, praticata dalla maggior parte dei cantanti d'opera, di sacrificare il personaggio a favore della ricerca di una propria immagine all'insegna di un gusto personale del tutto slegato dalle esigenze artistiche dello spettacolo.⁹ Del resto sono proprio queste esigenze stesse che non sono comprese né rispettate dalle produzioni, a determinare il basso livello di qualità dei costumi così diffuso tra i cantanti secondo il Marcello; l'autore ironizza anche sulle sartorie teatrali italiane, che brillano per creatività, ma sono del tutto prive di conoscenze teoriche e di cultura storica.¹⁰ Tutta da rifare è la visione della messinscena anche secondo François Joseph Talma (1763–1826), attore e voce autorevole della riforma teatrale francese, che tuona contro la tendenza al far uso di abiti contemporanei nella realizzazione scenica dei soggetti classici a cavallo tra Sette e Ottocento.¹¹ Ancora Martini, in Italia, contesta come non sia necessario alla scena «un bizzarro disegno per servire al capriccio di una galante cantatrice, o di un indotto soprano».¹² Il torinese anticipa idee-guida che saranno della costumistica del secolo seguente, osservando inoltre che: «Quando però si trattano soggetti di nazioni a tutti note,

/Musica, 1988, vol. 5, pp. 1-122, in particolare pp. 82-83.

⁷ CLAUDE FAUQUE, *Costumes de scène à travers les collections du CNCS*, Centre National du Costume de Scène, Paris, Edition Le Martinière, 2011, pp. 24-42, in particolare p. 28; il saggio evidenzia il percorso che ha compiuto il costume di scena, muovendo dal balletto di corte, fino alla tragedia lirica e all'opera.

⁸ LEONARDO MARTINI, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, cit., p. 567; inoltre sulla cultura personale di storia del costume di Martini, *ivi*, pp. 303-304.

⁹ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 30.

¹⁰ Cfr. PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 123.

¹¹ Cfr. CLAUDE FAUQUE, *Costumes de scène à travers les collections du CNCS*, cit., p. 37.

¹² Cfr. LEONARDO MARTINI, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, cit., p. 568.

si debbe al vero sacrificare il fantastico; e quando non si possono accoppiare insieme, il costume dee sempre tenere il primo luogo».¹³ La visione di Martini testimonia come, sullo scorcio del XVIII secolo, è ormai principio ben radicato che l'allestimento deve essere realizzato secondo un principio di unità artistica che tende a uniformare le plurime componenti in scena.

Tra i mestieri degli artigiani e degli artisti del teatro indispensabili ad affrontare gli allestimenti per l'opera di repertorio si configura quello del creatore di costumi, che nella sua fase ideativa richiede il figurinista. Conclude il Martini che:

Necessario dunque egli è a qualsiasi teatro, che voglia aspirare al buon gusto, l'averne un disegnatore particolare, e fisso per gli abiti; tanto più che l'unità si necessaria nelle belle arti consiste nella uniformità intorno alle parti di un bel disegno, cioè nell'essere tutto di un artefice medesimo.¹⁴

La strada della ricerca storica deve tuttavia essere ancora percorsa per raggiungere risultati filologici attendibili nel campo del costume scenico, come dimostrano alcuni disegni di abiti teatrali conservati e firmati proprio dallo stesso Martini.¹⁵ Ne consegue che, a partire da quest'epoca, la conoscenza della storia del costume è richiesta – almeno in sede teorica – al costumista come parte della formazione essenziale all'ideazione, indispensabile per dare forma alle differenziate tipologie di abiti necessarie ai fantastici testi per lo spettacolo.

È inoltre un concetto ben acquisito che all'ideatore del costume teatrale spetta di possedere anche specifiche competenze tecnico-artistiche; il costumista deve guardare ben oltre il problema formale della foggia ed essere in grado di prevedere la funzionalità del costume e di far fronte a problemi specifici, quali il rapporto con la luce e con la distanza, vale a dire la vicinanza o lontananza dei costumi dall'occhio del pubblico.¹⁶ Il bravo costumista sa immaginare ciò che accade quando il costume è in scena e diventa un segno essenziale delle arti performative.

Il '700, potremmo in sintesi dire, ha compreso alcuni principi basilari della messinscena moderna e intuito quei problemi, strettamente connessi al costume, che nel secolo seguente permetteranno l'evoluzione di una coscienza creativa fondata su elementi quali la critica alla pratica diffusa dell'anacronismo, a favore della ricerca di verosimiglianza, unitamente all'esigenza di elaborare adattamenti storici e ambientali, come sarà richiesto dalla drammaturgia ottocentesca di carattere realistico e storico.

¹³ Loc. cit.

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 30 e Tavv. XXVI-XXVII.

¹⁶ Osservazioni interessanti di illuminotecnica ancora in LEONARDO MARTINI, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, cit., p. 568.

IL COSTUME PER L'OPERA IN MUSICA NEL PRIMO OTTOCENTO: VESTIARIO VS COSTUME D'ARTE

Nella prima metà dell'Ottocento il mestiere di costumista è delineato da più figure professionali: il figurinista-ideatore, che non sempre segue la fase di realizzazione, e il sarto, distinto tra il sarto tagliatore e il sarto realizzatore. Prolifera e articolata è la documentazione sul territorio italiano, conservata negli archivi teatrali e museali, nelle carte private d'impresari e compositori, negli epistolari degli artisti, di musicisti e interpreti. Da tanta ricchezza di fonti emerge un quadro storico in attesa di trovare ancora molti tasselli, un grande *puzzle* in parte ricostruito e in parte da ultimare, che deve molta della sua cornice a studi non di storia del costume: la storia del teatro d'opera, la storia della scenografia e la storia dell'arte sono le discipline che hanno iniziato questo percorso di ricerca. Il soggetto – costume teatrale – perciò trova necessariamente giustificazione metodologica in un'indagine storica a carattere interdisciplinare. L'allestimento per il teatro in musica vive a inizio Ottocento, grazie alla geniale creatività dei compositori italiani, una stagione felice che raggiunge straordinari esiti di visibilità, con acuti di portata internazionale. In Italia il costume per l'opera compie un salto di qualità, si delinea più marcatamente come un mestiere specifico del fare teatro costituito da due fasi essenziali: l'ideazione – dominio di pittori e artisti – e la produzione del manufatto, delegata alle sartorie, che – a seconda dei contesti – raggiungono una pregevole qualità di esecuzione artigianale. Ogni piazza del teatro musicale ha gioco forza avuto una sartoria specializzata nel teatro, solo alcune eccellenti e in relazione alle committenze dei maggiori teatri italiani escono dall'anonimato: Venezia (Canziani), Parma (vestiarista Carlo Martini) o Torino (impresa Giaccone).¹⁷ Quanto alla possibilità auspicata che ci fosse un figurinista fisso in teatro, in Italia è cosa alquanto rara fino al terzo decennio dell'Ottocento.

Le copiose produzioni nel nostro Paese e il ritmo frenetico delle opere in scena sui palcoscenici di tutta la penisola, da nord a sud, promuovono la redazione di raccolte iconografiche funzionali all'arte della scenografia e alla 'sorella' arte del costume. Disegnare per il teatro presuppone una cultura versatile, essenzialmente basata su conoscenza storica e geografica, proprio per soddisfare a questa esigenza nascono repertori illustrati per la scenografia e il costume, risultato di un'operazione di ricerca erudita che si muove al confine tra la storia e la fantasia al fine di servire alla messinscena.¹⁸

È a Milano, dove si va creando il mito del Teatro La Scala, nella città che è stata stimolata dal teatro napoleonico, che si assiste all'elaborazione di interessanti repertori iconografici per il costume. Tra i più utilizzati e noti ai

¹⁷ La sartoria Canziani è attestata in MARIA TAPPA BERTONCELLI, *La Raccolta del Conte Marco Caccia di Romentino. Storia e valore di una collezione*, cit., p. 16; sulla figura di Carlo Martini rimando alla nota 82 in questo testo; sull'impresario Giaccone e la sua attività a Torino vedi MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 374-375.

¹⁸ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 87.

teatranti sono i Casati¹⁹ e la ricchissima ricerca curata da Giulio Ferrario, *Costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*,²⁰ opera che avrà grande diffusione anche al di fuori dell'ambito dello spettacolo. Vertone descrive così il lavoro di Ferrario: «una somma incompiuta e potenzialmente infinita di dati e notizie».²¹ Infatti, prosegue «per Ferrario la storia e la geografia non sono organizzati e organizzabili, e dunque non sono riassumibili».²² Di fatto la raccolta, per quanto molto ricca e affascinante, è tuttavia lontana da un criterio di catalogazione scientifica, carattere che del resto sarebbe anacronistico aspettarsi dalla cultura d'inizio XIX secolo. Il costume teatrale nella città lombarda viene – nelle sue creazioni migliori – ideato nell'*entourage* dell'Accademia di Belle Arti di Brera, istituzione che formava anche «scenografi di Stato»;²³ non stupisce pertanto quanto leggiamo nel Ferrario che spiega:

L'esecuzione delle figure venne appoggiata da valenti professori di disegno, d'incisione e di colorito, come si scorgerà dal nome di ciascuno apposto ad ogni tavola, e più ancora dall'esattezza del disegno, dalla varietà delle tinte, data dalla disposizione e dall'aggruppamento delle figure, allorquando il soggetto lo ha permesso. Le figure non sono inventate a capriccio, come suole spesso accadere in opere di simile fatta, ma cavate diligentemente dalle migliori storie della natura. Dalle statue e dalle medaglie, da bassi rilievi, e dalle più accreditate relazioni de' viaggiatori.²⁴

La storia del costume di scena a Milano è segnata dalla presenza di compositori come Gioacchino Rossini, dal 1812 con la sua musica alla Scala,²⁵ e da interpreti di fama nazionale, applauditi dal pubblico dei maggiori teatri europei, personalità che, grazie al loro successo, impongono un canone per il costume del cantante protagonista e danno vita a vere e proprie icone della scena.²⁶ Isabella Colbran (1785-1845) è un'antistorica Elisabetta d'Inghilterra, se guardiamo al costume, che appare più vicino all'anno della rappresentazione – il 1816 – che al secolo dell'azione – il XVI – la sua interpretazione però convince la critica e le guadagna il totale favore del pubblico.²⁷ Il figurino per la sovrana

¹⁹ I CASATI, *Raccolta di figurini ad uso dei teatri giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*, Milano, 10 aprile, 1883 in Museo Teatrale La Scala, Milano.

²⁰ GIULIO FERRARIO, *Costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni* (Milano 1816-1827), a cura di Paolo Collo, Torino, Umberto Allemandi, 1992.

²¹ SAVERIO VERTONE, *I costumi del Paradiso ossia l'impero dell'effimero*, in GIULIO FERRARIO, *Costume antico e moderno...*, cit., pp. 11-18, in particolare p. 12.

²² Loc. cit.

²³ GIACOMO AGOSTI – PIERLUIGI CIAPPARELLI, *La Commissione artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996, pp. 215-229, in particolare p. 215.

²⁴ GIULIO FERRARIO, *Costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione...*, cit., p. 33.

²⁵ LORENZO ARRUGA, *La Scala*, Milano, Electa, 1975, p. 46 e pp. 94-95.

²⁶ *Ivi*, iconografie rossiniane per il teatro La Scala sono pubblicate alle pp. 78-79.

²⁷ *Ivi*, p. 51

Tudor, disegnato da Giacomo Pregliasco per la prima napoletana del 1815, propone invece una regalità di raffinato gusto impero, sia per la linea dell'abito che per lo strascico del manto giallo-oro.²⁸

Un immaginario visivo inedito – e altrimenti perduto – della spettacolarità del teatro musicale rossiniano è rintracciabile nel materiale raccolto e accuratamente schedato da Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, preziosissimo per la storia dell'opera dell'Ottocento.²⁹ I figurini teatrali costituiscono una straordinaria fonte iconografica per la storia del costume scenico di ogni epoca, incomparabile ne è l'importanza per lo spettacolo europeo dell'Ottocento, a fronte della totale lacunosità dell'oggetto-costume conservato: l'effimero è la condizione prima del costume scenico.

Un patrimonio, in attesa di essere pienamente valorizzato, è conservato in Italia, negli archivi teatrali o specializzati in relazione con la storia dello spettacolo; ai fini di questo saggio ha senso affermare che nulla potremmo capire se non avessimo accesso a questa tipologia di materiale.

I colori e le forme dei costumi dell'universo musicale di Rossini vanno ben oltre Milano; nei primi decenni dell'800 gli allestimenti per l'opera del pesarese dominano la scena europea: da Venezia (*L'inganno felice*, 1812) a Parigi (*Roberto Bruce*, 1846); le commissioni di scene e costumi vedono impegnati artisti che hanno fatto la storia della scenografia – da Alessandro San Quirico³⁰ a Giuseppe Bertoja³¹ – e figurinisti dai nomi noti affiancati da altri eccellenti, per quanto del tutto anonimi.³²

Una personalità come Giuditta Pasta (1787-1865)³³ affascina le platee con il ruolo di Desdemona, nell'*Otello* di Rossini, incarna un dramma moderno e non storico, veste con un abito scenico di stile primo Ottocento: un costume aggiornato nella foggia al secondo decennio del XIX secolo (maniche a palloncino e vita leggermente scesa da sotto il seno).³⁴ L'*Otello* di Rossini può avere anche abiti scenici di impianto quattrocentesco, come leggiamo nei figurini attribuiti ad Alessandro San Quirico, moderatamente decorati nel rispetto dei colori dell'epoca.³⁵

La storia dell'opera italiana pone in primo piano, tra le istanze innovative ottocentesche, l'*iter* critico che hanno percorso gli allestimenti, dalla scenografia alla costumistica. La letteratura relativa alla storia della scenografia indica che è

²⁸ Giacomo Pregliasco, 1816, Real Teatro San Carlo, Atto I, scena XV, in *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, p. 65.

²⁹ Loc. cit.

³⁰ *Ivi*, Alessandro San Quirico, 'Primavera', p. 143 e 'Autunno', p. 165, conservati in Biblioteca Braidense, Milano.

³¹ *Ivi*, Giuseppe Bertoja, figurini per *Tancredi*, pp. 24-25 e per *Otello*, pp. 84-87, conservati in Biblioteca Braidense, Milano.

³² Questo spaccato storico della storia dell'allestimento è ricostruito nel saggio *Rossini sulla scena dell'Ottocento*, cit., da un numero cospicuo di figurini e bozzetti pregiatissimi come documenti e per la qualità artistica.

³³ KENNETH STERN, *sub voce*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 29 voll., London, John Tyrrell, 2001-2002, vol. 19, pp. 212-213.

³⁴ LORENZO ARRUGA, *La Scala*, cit., 'G. Pasta in posa come Desdemona con l'arpa'. *Otello* (Atto III), p. 51.

³⁵ *Rossini sulla scena dell'Ottocento*, cit., pp. 84-87.

«al tempo di Rossini» che si afferma «una propagazione sistematica delle opere» che determina la diffusione della cosiddetta «opera di repertorio».³⁶ Per quanto concerne gli allestimenti, far girare più volte uno spettacolo è operazione assai conveniente a quei teatri che non sono in grado di sostenere «i rischi e gli oneri economici (elaborazione di nuovi scenari e vestuari)» di un nuovo spettacolo.³⁷

È il caso di analizzare, ai fini di questa ricerca, il peso del ruolo giocato dai maggiori compositori italiani d'inizio Ottocento: nomi quali Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti guidano il circuito artistico, sottolineiamo di portata internazionale, offrendo un'occasione preziosa anche all'opera e al suo costume.³⁸ Le loro eroine, *Anna Bolena*, *Sonnambula* o piuttosto *Beatrice di Tenda*, nell'immaginario artistico sono definite dal costume, l'oggetto scenico che con effetto fantastico contribuisce a far funzionare il personaggio. È di nuovo la Pasta, per Vincenzo Bellini prima interprete del ruolo di *Norma* (1831), a codificare anche questo ruolo: veste come una sacerdotessa del mondo classico, ma il costume disvela le forme del corpo di un'artista che interpreta con sensibilità nuova, oramai di cifra romantica.³⁹ Una celebre iconografia di *Norma* costruita con evidenti stilemi neoclassici dipinge François Gerard, memore del maestro Jacques Louis David, per immortalare la Pasta: elegante e statuaria, con le tornite braccia nude in algida veste bianca fermata sulla spalla, coronata d'alloro e avvolta da un ampio mantello rosso-acceso e giallo-oro.⁴⁰

Il ritratto in costume dei grandi cantanti è un genere che trova fortuna nel primo Ottocento, in particolare grazie alla litografia, che permette una buona circolazione del soggetto, ideata a memoria dell'opera, del suo interprete e del costume indossato per una specifica *performance*. Ne sono prova le numerose incisioni conservate nelle collezioni europee di molti artisti italiani d'opera. Giulia Grisi (1811-1869)⁴¹ è ritratta come una regale Anna Bolena: il costume, in rigoroso cremisi, il colore eletto di Enrico VIII, è impreziosito da gioielli e pietre luminose, ma stilizza elementi secondo un canone estetico lontano dall'Inghilterra dei Tudor.⁴²

Interpreti belliniani cantano nei teatri d'Italia e d'Europa.⁴³ Il personaggio di Arturo ne *I Puritani* (1835) – magistralmente interpretato da Giovanni Battista

³⁶ MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 43.

³⁷ Loc. cit.

³⁸ LORENZO ARRUGA, *La Scala*, cit., p. 83. Rimando inoltre a GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Il panorama italiano tra Sette e Ottocento in Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale. Gli Italiani all'estero. L'opera in Italia e Francia*, Torino, Utet, 1996, vol. II, pp. 292-328.

³⁹ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Il panorama italiano tra Sette e Ottocento*, cit., figura 94 a p. 95.

⁴⁰ François Gerard, 'Ritratto di Giuditta Pasta', dopo il 1831 in GIAMPIERO TINTORI, *Il Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1985, figura a p. 43. Iconografie della Pasta sono conservate a Londra e attestata a Parigi.

⁴¹ ELISABETH FORBES, *sub voce*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 10, pp. 429-430.

⁴² Giulia Grisi in *Anna Bolena*, National Portrait Gallery, Londra: la struttura dell'abito, le maniche troppo ampie e il busto non rispettano la linea cinquecentesca.

⁴³ Sul successo internazionale di Rossini rimando a GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, cit. pp. 125-174, in particolare p. 145.

Rubini (1794-1854)⁴⁴ – è definito nella cornice seicentesca di un abito storico con le forme corrette dell'epoca; nasce un'iconografia di riferimento: gli ampi calzoni e gli stivaloni, accessori irrinunciabili del tempo.⁴⁵ Il costume maschile non concede alla contemporaneità, non si piega al capriccio del gusto e alle esigenze del divismo, come accade al contrario per quello femminile.

Maria Teresa Malibran Garcia (1808-1836), immortalata sulla scena per diversi primi ruoli, è una paradigmatica Desdemona nell'*Otello* di Rossini (1830 ca):⁴⁶ il costume è un modello con citazioni stilistiche rinascimentali, nello scollo, nella manica e nel copricapo, ma di fatto è improntato alla *silhouette* dell'abito di primo Ottocento, immagine perfetta per la femminilità di questa cantante e per l'interpretazione che voleva dare del ruolo. La Malibran, ritratta da Luigi Pedrazzi nel medesimo ruolo di Desdemona, veste un costume di fantasiosa interpretazione storica.⁴⁷ Nonostante la brevissima carriera, Maria Teresa Malibran Garcia ha segnato il gusto della sua epoca, grazie al grande consenso critico che ha goduto sui palcoscenici di Milano e Napoli, Londra e Parigi. Eugenia Tadolini (1808-1872) è ritratta a Vienna negli anni Trenta in un raffinato costume per il ruolo di Maria nell'opera di Donizetti *Maria di Rohan*: un'ideazione che privilegia decisamente la femminilità e l'eleganza a scapito dell'ambientazione storica.⁴⁸

La geografia dei teatri italiani vede a Napoli il fiorire di un'incredibile attività artistica e, di conseguenza, il sorgere di una fucina creativa per l'allestimento; su tutto primeggia il San Carlo, per dirla con Stendhal: «Non c'è nulla, in tutta Europa, che non dico si avvicini a questo teatro ma ne dia la più pallida idea».⁴⁹

L'eccezionalità del caso partenopeo, ai fini di una riflessione sul costume, è data dalla conservazione di un nucleo prezioso, e per certi aspetti unico, di figurini, da anni documentato dalla ricerca scientifica interdisciplinare.⁵⁰ A rendere la scena napoletana ancora più stimolante è l'arrivo di Gaetano Donizetti (nella capitale dal secondo al quarto decennio dell'Ottocento). La sua musica è una poliedrica occasione per la progettazione di costumi, affidata talvolta ad artisti anonimi oppure a figurinisti dai nomi noti: Felice e Filippo

⁴⁴ JULIAN BUDDEN, *sub voce*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 20, pp. 842-843.

⁴⁵ Rubini nei *Puritani* in LORENZO ARRUGA, *La Scala*, cit., p. 83, fig. 74, Parigi, Bibliothèque Nationale de l'Opéra; Prima: Teatro lirico Paris, 1835; *I Puritani*, Vincenzo Bellini, 1836, Londra.

⁴⁶ LORENZO ARRUGA, *La Scala*, cit., Malibran in *Otello* di Rossini, p. 92, fig. 86.

⁴⁷ Il ritratto è conservato al Museo Teatrale La Scala, Milano e pubblicato in GIAMPIERO TINTORI, *Il Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1985, p. 42.

⁴⁸ FRANCESCO BELLOTTO, *sub voce*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 7, pp. 471-497, Eugenia Tadolini, Maria in *Maria di Rohan*, p. 486, fig. 6.

⁴⁹ LAURA VALENTE, *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Editrice Politecnica, 2011, p. 17; Valente elabora una vivace ricostruzione di quanto artisticamente nell'Ottocento ha avuto luogo in questo storico teatro europeo, pp. 15-23.

⁵⁰ Sugli Archivi napoletani si rimanda a *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa Napoli, 1997: 'Archivio Banco di Napoli', p. 123, 'Archivio del Conservatorio di San Pietro a Majella', p. 127, 'Archivio Istituto Suor Orsola Benincasa' p. 131; *Catalogo dei Figurini Teatrali dell'Ottocento*, a cura di Francesco Melisi, Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2010.

Cerrone, Filippo Del Buono, ottimi disegnatori, tutti in grado di dimostrare una piena padronanza dei basilari elementi della costumistica.⁵¹

Felice Cerrone disegna eccellenti costumi di forte impatto e apparenza scenica, dove l'invenzione privilegia la fantasia a scapito della fedeltà ai modelli storici, per i titoli di Donizetti: *Gianni da Calais* (1828), *Anna Bolena* (1832), *L'assedio di Calais* (1836).⁵² Nei figurini di Felice Cerrone domina la scelta di cromie accese e definite, per campiture ricche che staccano con nettezza e garantiscono il successo visivo del costume sul palcoscenico, queste tonalità sono ottime in rapporto all'illuminazione, alla flebile luce delle candele in uso nei teatri, sicuramente calda per ottenere effetti estetici, ma spesso pericolosa e tecnicamente alquanto complessa da gestire.⁵³ Il costume per Fanny Tacchinardi Persiani, che incarna l'eroina scozzese nella *Lucia di Lammermoor* alla prima napoletana (1835), impiega la stoffa simbolo della terra di Scozia; diverso il costume che Fanny indossa nella replica londinese (1838), dove la struttura dell'abito rimane tuttavia assolutamente fedele all'ideazione italiana: un'interpretazione libera del tardo Cinquecento.⁵⁴

Una ricerca storica maggiore per l'attenzione ai tessuti, ai dettagli degli abiti e ai colori distingue l'idea di Filippo Cerrone per *Roberto Devereux* (1837), opera di Donizetti che trova nuovamente ambientazione nell'Inghilterra elisabettiana; il figurinista si distacca dalla produzione italiana di questi anni, anticipando quelle scelte stilistiche che saranno proprie del decennio seguente.⁵⁵

Il tenore napoletano Luigi Lablanche (1794-1858),⁵⁶ celeberrimo per molti

⁵¹ Anonimo è ad esempio l'autore dei convincenti figurini per *Francesca di Foix* (1831) in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., p. 44; inoltre si vedano le pp. 138 e 242. Gaetano Donizetti è presente a Napoli a più riprese per circa un ventennio (1822-1844). Cfr. SERGIO RUGONI, *Cronache musicali napoletane dall'epistolario di Donizetti*, in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., pp. 19-50 e in particolare pp. 43-47. Si vedano due studi ricchi di novità scientifiche su queste tematiche in questo volume: PAOLA DE SIMONE – NICOLÒ MACCAVINO, *I figurini della Collezione Carlo Guillaume: dalla Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. Una fonte d'archivio ancora inedita per l'Ottocento musicale e coreutico sulla scena dei Reali Teatri di Napoli* e PAOLOGIOVANNI MAIONE – FRANCESCA SELLER, *Il magazzino delle meraviglie. Inventari e regolamenti per i costumi del Teatro di San Carlo nell'Ottocento*.

⁵² Felice Cerrone, *Gianni da Calais* (1828), figurini conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, Napoli, in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., figure a p. 44, e inoltre pp. 135 e 245; *Anna Bolena* (1832), figurini conservati all'Istituto Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, Napoli, in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., figure a p. 91, inoltre si vedano pp. 140 e 240; *L'assedio di Calais* (1836), figurini conservati presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, Napoli, in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., figure a pp. 94-95, e si vedano inoltre pp. 143 e 240.

⁵³ Loc. cit. Inoltre su Felice Cerrone si veda *Rossini sulla scena dell'Ottocento*, cit., p. 137.

⁵⁴ Autore anonimo, figurini per il Teatro San Carlo, 1835, conservati all'Istituto Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, Napoli in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., figure a p. 45, inoltre si vedano pp. 142 e 243; 'Lucia', Fanny Tacchinardi-Persiani, Her Majesty's Theatre, Londra, 1838, litografia di Edward Morton in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 21, p. 112.

⁵⁵ *Roberto Devereux* (1837), figurini conservati presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, Napoli, in *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., figure a p. 83, inoltre si vedano pp. 144 e 245. Merita di essere segnalato anche il nome di Filippo Del Bono, autore di un discreto numero di figurini per opere quali *Luisa Miller*, *Gianni di Parigi*, *La figlia del Reggimento*; cfr. *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, cit., figure a p. 95.

⁵⁶ ERIC BLOM – MALCOLM MILLER, *sub voce*, in *The new Grove Dictionary of Music and*

titoli e non solo rossiniani, nell'iconografia degli anni Venti conservata alla Scala per il Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* appare con un costume che si misura con l'idea di riprodurre un abito tradizionale, il simbolo dell'identità nazionale di un popolo, un tema cioè di grande attualità nel dibattito teorico sul costume teatrale, anche nella Milano della Restaurazione austriaca.⁵⁷

L'idea che l'abito sia un'espressione importante dell'identità nazionale ha avuto proseliti nella cultura dei Lumi e per tutto il corso dell'Ottocento ha costituito un riferimento culturale basilare per la creatività del costume scenico. Si pensi, per rimanere ancora in terra iberica, alla *Carmen*, ai primi costumi ideati per dare anima alla *femme fatale* di Bizet (1875), rigorosamente in scena con modelli d'abbigliamento tradizionale, resi seducenti da piccoli dettagli creativi usati a regola d'arte dall'interpretazione delle sue prime cantanti.⁵⁸ Il circuito internazionale in cui si colloca il teatro d'opera italiano, grazie ai geniali compositori citati, favorisce il codificarsi di un linguaggio dell'allestimento che investe la scenografia e fa emergere senza precedenti il costume. Le nazioni europee si misurano di fatto con problematiche analoghe a quella italiana, in perenne tensione con le esigenze economiche dei teatri. È la Francia che si distacca da questo panorama grazie a un paradigma unico simboleggiato dal Teatro dell'Opéra di Parigi, dove è istituito un *Service de l'Habillement* per far fronte alle incessanti commissioni della danza e del teatro d'opera.⁵⁹ Dai documenti scritti capiamo che il più grosso problema per i costumisti è la lotta contro la caparbia delle artiste donne, le interpreti femminili, soprattutto i primi ruoli, che spesso oppongono resistenza ai costumi di scena, colpevoli di cambiare la loro immagine, di stravolgere un canone di bellezza e di femminilità. Ne troviamo conferma nel figurino del costume per il personaggio di Leila in *Ivanhoe* di Rossini, che propone una perfetta *silhouette* in accordo con le immagini femminili proposte dai giornali di moda dell'anno in cui va in scena all'Odeon di Parigi, il 1826, rompendo ogni vincolo con la storia.⁶⁰

I più moderni disegnatori attivi all'Opéra Paris muovono da un punto di partenza innovativo, metodologicamente rigoroso, per certi aspetti quasi di ricerca archeologica; nel 1840 Paul Lormier (1812-1895) affronta la creazione dei costumi per *Les Martyrs* di Gaetano Donizetti,⁶¹ proponendo bozzetti e figurini come in Italia non si sarebbero mai così concepiti, frutto di un'impegnativa ricerca delle fonti iconografiche e storiche.

La situazione londinese è invece animosamente svecchiata dalla figura di James R. Planché, per molta critica il primo costumista moderno della storia del teatro di prosa e d'opera.⁶² Planché non fa uso del costume come di un elemento

Musicians, cit., vol. 14, pp. 84-86. Inoltre in *Rossini sulla scena dell'Ottocento*, cit., 'Don Magnifico', *Cenerentola*, 1821, Milano, La Scala, p. 111.

⁵⁷ LORENZO ARRUGA, *La Scala*, cit., p. 82.

⁵⁸ *Femmes fatales all'Opera*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Torino, Allemandi, 2009: 1875, figura 2 e 1892 figura 3. a p. 52.

⁵⁹ MARTINE KAHANE, *Opéra Coté costume*, Parigi, Plumes Editions, 1995, p. 28.

⁶⁰ *Rossini sulla scena dell'Ottocento*, cit., 'Leila' in *Ivanhoe*, Parigi, Théâtre de l'Odeon, 1826, p. 201.

⁶¹ MARTINE KAHANE, *Opéra Coté costume*, cit., pp. 34-35.

⁶² DIANA DE MARLY, *Costume on the stage 1600-1940*, London, Batsford, 1982, pp. 68-71.

scenico per esaltare il carisma e la prestazione dell'interprete, ma piuttosto lo pone in funzione della coerenza e della unitarietà dello spettacolo; ciò che più lo rende unico è la sua completezza, il modo in cui segue il lavoro: dall'ideazione, alla creazione fino alla messinscena. L'inglese ha cultura personale e soprattutto coscienza di quanto la conoscenza della storia sia indispensabile specialmente nella sua epoca, intrisa di drammaturgia storica; forse sono queste le motivazioni che lo portano anche ad essere autore di due storie del costume, una dedicata al costume britannico, l'altra al suo letterato principe, William Shakespeare.⁶³

L'erudita operazione culturale di documentare il costume per le finalità indicate e richieste dalla versatilità del teatro d'opera trova grande fortuna in Italia e in Europa nel XIX secolo; a questa letteratura va il merito di avere contribuito anche al sorgere della prima storia del costume, potremmo definirla, con Roland Barthes, come l'*incipit* di questa disciplina:

Una vera e propria storia del costume comincia soltanto con il Romanticismo, soprattutto presso gli uomini di teatro, dal momento in cui gli attori vogliono interpretare i loro ruoli in costumi d'epoca i pittori e i disegnatori iniziano a ricercare sistematicamente la verità storica delle apparenze (vestiti, scenario, mobili, accessori) ossia proprio tutto ciò che ha a che vedere con il costume.⁶⁴

VESTIRE LA SCENA CANTANDO LA STORIA

L'inventiva dei grandi compositori italiani ha determinato la graduale affermazione di un'identità nazionale del costume d'arte, che nei primi decenni dell'Ottocento viene progressivamente alla luce in un contesto culturale alimentato dallo spettacolo e dalle arti figurative: la sua cifra è nella qualità di innovazione rispetto al passato. L'affermarsi del genere della pittura storica dà nuovo stimolo ai pittori del teatro: i figurinisti sono sollecitati dalle Accademie d'Arte al rigore filologico nella rappresentazione ambientale ed epocale.⁶⁵ Dal 1843 una Commissione di esperti dell'Accademia di Brera e del Teatro La Scala alza la voce per pretendere un diverso rigore scenico; a presiederla sono i due massimi artisti del momento nei rispettivi campi: Francesco Hayez e Alessandro Sanquirico. Nei verbali ricorre con frequenza il problema dell'abito scenico da «riformare» secondo i costumi del secolo in cui è ambientata l'azione drammatica.⁶⁶ Riformare significa introdurre mutamenti capaci di sradicare usi consolidati, in specie quello diffuso, soprattutto al femminile, di apparire con vesti contemporanee e decisamente estranee, sia per foggia che per cronologia,

⁶³ JAMES R. PLANCHÉ, *History of British Costume*, s.l., Charles Knight, 1836; JAMES R. PLANCHÉ, *The Costume of Shakespeare's Historical Tragedy King John*, London, John Miller, 1823, Preface.

⁶⁴ ROLAND BARTHES, *Storia e sociologia del vestito in Il senso della moda*, Torino, Einaudi, 2006, p. 27.

⁶⁵ Cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez in Scritti in onore di Nicola Mangini*, a cura di Carmelo Alberti e Giovanni Morelli, Roma, Viella, 1994.

⁶⁶ GIACOMO AGOSTI – PIERLUIGI CIAPPARELLI, *La Commissione artistica dell'Accademia di Brera*, cit., p. 218.

alla drammaturgia, in questo caso dell'opera. Ancora nel 1858, con la ripresa scaligera della *Norma* il coro delle sacerdotesse entra in scena all'ultima moda e la commissione ai costumi tuona: sotto al costume le cantanti indossano la crinolina', del tutto antistorica rispetto al soggetto che – è noto – ambienta l'azione nell'antica Roma.⁶⁷

La minuziosa attenzione dedicata da Hayez al rapporto tra arte e teatro, che si concretizza nella progettazione e realizzazione di scenografia e costume, gli è valsa l'appellativo di «regista d'opera».⁶⁸ I costumi per i personaggi dei quadri storici dipinti da Hayez prendono a modello «i repertori illustrati, che risalgono da un lato alla tradizione antiquaria, dall'altro agli atlanti francesi, derivati dai musei di arte decorativa».⁶⁹ La competenza sul costume del pittore italiano esula dalla pittura, lo porta a disegnare costumi storici per la vita mondana dell'aristocrazia milanese; famoso è il travestimento del pittore stesso in costume da Giulio Romano, da artista del Cinquecento, per il Ballo Batthyany del 1828.⁷⁰

L'incontro a Milano tra due Maestri dell'arte – la figurativa e la musicale – sancirà la visione della nuova scena romantica italiana: Hayez conosce Verdi, il compositore che opta per i libretti di ambientazione storica, dal carisma unico. Il musicista mette in crisi i criteri internazionali della *mise en scène* nelle opere, a favore dell'elaborazione di un repertorio canonico per scene e costumi: «è con Giuseppe Verdi che i rapporti di forze esistenti all'interno del teatro d'opera vengono ridistribuiti a tutto favore del compositore».⁷¹ Quanto Verdi ha dato di specifico nella storia della scenografia italiana ha ben spiegato Maria Ida Biggi:

Durante la sua lunga carriera, dal 1839 al 1893, egli rivolge una costante attenzione alla messa in scena e alle scenografie che accompagnano la rappresentazione delle opere. Considera infatti lo spettacolo come una necessaria unione fra parola-musica-immagine e, dal suo punto di vista, ogni elemento è parte costitutiva indispensabile e necessaria dell'opera stessa.⁷²

Anche a Firenze nel 1847, per la prima del *Macbeth* al Teatro alla Pergola, i figurini che Verdi fa arrivare da Londra passano l'esame di «letterati di primissimo ordine» e quanto ai mancanti,⁷³ «saranno eseguiti da Hayez e da altri della Commissione».⁷⁴ In scena dunque il Medioevo, o meglio un'iconografia

⁶⁷ *Ivi*, pp. 218-219.

⁶⁸ GIACOMO AGOSTI – PIERLUIGI CIAPPARELLI, *Hayez "Regista" d'opera. La Commissione artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento*, in *Hayez dal mito al bacio*, Catalogo della mostra (Padova, 1998-1999), a cura di Fernando Mazzocca, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 47-55.

⁶⁹ *Ivi*, p. 219.

⁷⁰ Giuseppe Elena, 'Hayez in costume da Giulio Romano al Ballo Batthyany', 1828, Milano, Civica Raccolta d'Arte 'Achille Bertarelli'.

⁷¹ GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, cit., pp. 125-174, in particolare pp. 144 -145.

⁷² MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe Verdi e la scenografia*, in *Verdi e la Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi – Franco Rossi, Firenze, Vallecchi, 2000, pp. 11-19.

⁷³ *Ivi*, pp. 148-149. L'autore riporta che Verdi afferma di avere mandato a prendere diversi figurini a Londra.

⁷⁴ GIACOMO AGOSTI – PIERLUIGI CIAPPARELLI, *La Commissione artistica dell'Accademia di Brera*,

verosimile di quella affascinante età, per il *Macbeth*, interpretato da Felice Varesi (1813-1889). Negli Anni '40 sono dunque le opere verdiane a scuotere la creatività degli allestimenti: il costume va in scena a Venezia, nel/sul prestigioso palcoscenico del Teatro La Fenice con le prime rappresentazioni di *Ernani* (1844) e *Attila* (1846); l'ambientazione storica si colloca, rispettivamente, nella Spagna d'inizio Cinquecento e alla fine del mito romano imperiale.⁷⁵

Verdi teme che il vestiario di *Ernani* riesca «poveraccio»,⁷⁶ visto che a curare i costumi è la sola impresa.⁷⁷ L'argomento decisamente 'insolito' di *Attila* chiama in causa anche per i costumi lo scenografo incaricato delle scene: Giuseppe Bertoja.⁷⁸ Verdi, per *Attila*, visualizza l'iconografia del mitico capo barbaro nella grande pittura del Rinascimento, guarda a Raffaello e chiede all'amico Vincenzo Luccardi se, da buon artista, può fare uno schizzo dalla Stanza di Eliodoro, da 'L'Incontro tra Attila e Leone Magno'.⁷⁹

Le commissioni dei costumi per le riprese di questi due titoli a Parma vanno a Martini, con figurini ben noti: *Ernani* (1844)⁸⁰ e *Attila* (1846).⁸¹ L'abito scenico di *Attila* è desunto dal Ferrario: Martini porta sulla stoffa una misurata idea di costume 'all'antica', propria di quelle immagini della raccolta, poco storiche e molto più fantastiche. Martini ha mestiere, dal 1835 è stato «disegnatore onorario dei costumi teatrali»⁸² del Teatro Ducale di Parma, oltre a gestire anche un grande guardaroba scenico, che serviva teatri milanesi, fiorentini ed emiliani; sappiamo infatti che:

Una società rappresentata dal sig. Carlo Martini ha eretto nella città di Parma, borgo S. Giovanni n. 13, un nuovo magazzino di vestimenti teatrali che ha cominciato ad entrare in attività con giorno 15 del passato agosto. Questo magazzino, oltre all'essere col suo aprimento abbondantemente fornito di riflessibili capitali in ogni genere di simili vestimenti, assume anche l'incombenza per la fattura di qualunque altra speciale ordinazione, promettendone la pronta ed accurata esecuzione in rigor di costume, sceltezza di stoffe, esattezza di lavoro,

cit., p. 218 nota 18.

⁷⁵ I figurini delle prime delle due opere non sono reperibili.

⁷⁶ Lettera di A.F. Mocenigo al Secretario della Fenice, Milano, li 25/8/43 in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 71; nella stessa lettera si esplicita che il Podestà e la Polizia dovranno approvare i figurini.

⁷⁷ Loc. cit.; l'ideazione dei figurini viene affidata all'impresa Degl'Antoni.

⁷⁸ *Ivi*, p. 160, l'impresa è quella di Lanari. Sul Bertoja alla Fenice insieme a Pietro Venier, per Verdi rimando a MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe Verdi e la scenografia*, cit., p. 14.

⁷⁹ *Ivi*, p. 171, citazione da *Copialettere*, 11 febbraio 1856, p. 441: lettera di Giuseppe Verdi a Vincenzo Luccardi (1808-1876), scultore in Roma, con la richiesta del disegno per il figurino di Attila da Raffaello Sanzio e bottega, 'Incontro tra Attila e Leone Magno' (1513 ca), Affresco della stanza di Eliodoro, Palazzi Vaticani, Città del Vaticano. Si veda l'intervento di Helen Greenwald a questo convegno, pubblicato come HELEN GREENWALD, *Operatic Images*, in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen Greenwald, Oxford, New York, Oxford University Press, in corso di stampa.

⁸⁰ Archivio Storico, Teatro Regio, Parma, Carlo Martini, figurini di *Ernani* (prima Parma, 1844) in Tavv. 8-11, in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, cit., in particolare tav. 10 e p. 441.

⁸¹ *Ivi*, tavv. 21-22 e p. 441.

⁸² *Censore Universale dei Teatri*, 12 settembre 1832, n. 73, p. 292.

ricchezza, eleganza, buon gusto di assortimento e la più discreta ragionevolezza dei prezzi.⁸³

Maggior credibilità di ricostruzione storica per il personaggio del «flagello di Dio» leggiamo in un figurino ideato in ambiente milanese, molto probabilmente eseguito per una delle riprese scaligere (1846 e 1849), ed attribuito a Pietro Rovaglia: il costume è risolto in chiave più realistica e di efficacia scenica.⁸⁴

Il grande interprete verdiano, Felice Varesi, è stato anche il primo Rigoletto alla Fenice (1851): non conosciamo la prima assoluta iconografia per quest'opera spiazzante che pone un gobbo per protagonista. È conservato invece il contratto stilato tra il teatro e il Varesi, che attesta, con una nota di curiosità storica, la cura deputata ad ogni elemento accessorio al costume:

Dovrà l'Artista fornirsi a proprie spese di tutto il piccolo vestiario indistintamente anche di carattere ed alla francese, e specialmente le camicie, camicette colle loro guarnizioni, pantaloni, corpi, a maglia bianchi e di colore, collane, manigli, corone, diademi, turbanti, elmi, aironi, piume, parrucche, trecce, capelli, tocche ed altri ornamenti da testa, scarpe, stivali, stivaletti, sandali, calze e guanti a' temini delle ordinazioni che gli saranno date, rimossa ogni eccezione, potendo l'Impresa in caso di mancanza provvederli a di lui spese.⁸⁵

Il costume di 'Rigoletto' è quello del giullare di corte, colorato e decorato da campanellini che emettono tintinnanti suoni, come vuole la tradizione.⁸⁶ La foggia di questo costume da folle ha evidenti rapporti con l'arte francese e con le illustrazioni per il testo *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, scrittura basilare alla stesura del libretto di Piave.⁸⁷ Incisioni colorate dei costumi per l'opera sono pubblicate da Ricordi dopo la prima assoluta di Venezia, nel 1851 ('Rigoletto', 'Maddalena', 'Sparafucile'), e ne codificano i ruoli.⁸⁸ Gaetano Ferri, che come 'Rigoletto' è considerato di più bella figura del Varesi, canta al Teatro di Trieste (1851) e indossa un identico costume.⁸⁹

I figurini progettati per il Teatro alla Canobbiana di Milano (1856)⁹⁰ sono l'iconografia più antica della *Traviata*: un'ideazione convenzionale del '700,

⁸³ Loc. cit.

⁸⁴ Rovaglia è il costumista delle due prime rappresentazioni scaligere di *Attila* (1846 e 1849), non sappiamo per quale delle due esegui il figurino in analisi, conservato al Museo Teatrale alla Scala, Milano. Su Pietro Rovaglia rimando a JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Torino, Edizioni di Torino, 1985, pp. 160-161.

⁸⁵ FRANCO ROSSI, *L'Archivio storico del Teatro La Fenice*, in *Verdi e la Fenice*, cit., pp. 131-201, in particolare p. 196.

⁸⁶ Felice Varesi, 'Rigoletto', Museo Teatrale alla Scala, Milano in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, cit., tav. 31; inoltre p. 233 e p. 442.

⁸⁷ *Rigoletto*, Libretto, Teatro La Fenice, Venezia, 2010, Adrien Moreau, p. 50.

⁸⁸ MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, cit., tavv. 32-36 e p. 442.

⁸⁹ Gaetano Ferri, foto di posa, in *Rigoletto*, Milano, Museo Teatrale La Scala; *Bollettino Verdi*, Vol. III, n. 9, p. 1597.

⁹⁰ *La Traviata*, Teatro alla Canobbiana, Milano, 10 settembre 1856; figurini pubblicati in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, cit., 'Violetta', tav. 45, figurini, tavv. 48-49 e p. 443.

maturata però in ambito veneziano, per la prima al gran teatro della laguna (1851).⁹¹ Il compositore pensa alla contemporaneità, che viene scartata dal librettista: «Il Sig. Maestro Verdi, desidera, domanda e prega perché i costumi della sua opera *La Traviata* rimanghino come sono, dei tempi presenti, e non si trasporti l'epoca, come fece il poeta ai tempi di Richelieu». ⁹² L'ambientazione settecentesca è in realtà una scelta che risale alla Fenice:

L'insistenza di Piave e dell'impresa a retrodatare l'ambientazione fu probabilmente motivata non tanto da intenti censori, quanto piuttosto da circostanze pratiche: abituati ai costumi, difficilmente i coristi veneziani, popolani che cantavano per arrotondare lo stipendio, avrebbero indossato con disinvoltura gli abiti di lusso dell'aristocrazia e alta borghesia del tempo, e l'effetto dirompente del presente messo in scena ne sarebbe risultato compromesso.⁹³

Verdi è costretto a capitolare: «Quanto poi al costume acconsente a suo malincuore che l'epoca ne sia portata indietro, ma non ammette parrucche, per cui sarà necessario avvertire il S[igno]r De Antoni di usare il costume che immediatamente precede a quello con parrucca». ⁹⁴

La contemporaneità di ambientazione dovrà aspettare le figure eleganti e di sapore dandistico create da Caramba (Luigi Sapelli, 1865-1936) per la ripresa scaligera di *Traviata*, nell'anno 1906.⁹⁵ I vestiaristi delle imprese teatrali non soddisfano professionalmente un committente come Verdi, il loro tempo sta tramontando sulla scena teatrale italiana. Alla generale del 10 marzo 1857 del *Simon Boccanegra* si leva una protesta della Presidenza della Società proprietaria, per i costumi di Davide Ascoli:⁹⁶ «indegno di essere rappresentato al Teatro La Fenice il seguente vestiario» e indecente è anche il Manto ducale, che «quantunque bello è povero perché è stretto». ⁹⁷ Le ideazioni dei figurinisti-artisti prendono campo, dopo la metà del secolo XIX, e dimostrano un salto di livello professionale; dagli anni '60 nelle rappresentazioni si palesa un cambiamento ideativo e di visione scenica. Tra gli artefici di questo cambiamento: Luigi Barteza (1820-1905), autore di figurini per *Ernani*: la corte

⁹¹ *La Traviata*, prima rappresentazione 11 marzo 1851, Teatro La Fenice, Venezia; i figurini non sono conservati. Dai documenti sappiamo che il vestiario era di proprietà dell'impresa. FRANCO ROSSI, *L'Archivio storico del Teatro La Fenice*, cit., p. 159. La cifra stilistica retrodata è attestata nella prima rappresentazione a Londra, vedi Alfred Crowquill (1804-1872), incisioni 'Traviata' (atto I e III), Her Majesty's Theatre, 1856, in *La Traviata*, Libretto, Teatro La Fenice, Venezia, 2003 cit., p. 34.

⁹² MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe Verdi e la scenografia*, cit., p. 17.

⁹³ *La Traviata in breve*, a cura di Gianni Ruffin, in *La Traviata*, Libretto, Teatro La Fenice, cit., pp. 123-124.

⁹⁴ Lettera del 5 febbraio 1853 di Francesco Maria Piave relativa a *La Traviata* in FRANCO ROSSI, *L'Archivio storico del Teatro La Fenice*, cit., p. 186.

⁹⁵ *La Traviata*, figurini per 'Violetta' e 'Alfredo' in Libretto, Teatro La Fenice, cit., p. 129

⁹⁶ Il costumista Davide Ascoli è attestato in *'Sorgete Ombre serene!' L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Olga Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, p. 167.

⁹⁷ MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, cit., pp. 407-408.

di Filippo II è teatralmente ricostruita con fogge iconografiche;⁹⁸ Filippo Peroni, che si misura con *Simon Boccanegra* (1859): l'idea è un Doge genovese, tratto dai repertori illustrati, con un originale manto, dal volume accentuato per accrescerne l'impatto scenico.⁹⁹

Il Peroni esegue anche i costumi per la *Giovanna de Guzman* (1855),¹⁰⁰ l'opera verdiana che si svolge in Portogallo nel secolo XVII, ma era nata per narrare del secolo XIV e de *I Vespri siciliani*. Nuovamente è il pittore Hayez a redigere i verbali per la Commissione Artistica che valuta i figurini del Peroni: i dettagli dei singoli costumi (gli accessori, i copricapi, le rifiniture, i colori) sono studiati con minuzia al fine di instaurare una visione d'insieme e una relazione tra i gruppi dei personaggi.¹⁰¹ L'azione scenica appare come un grande *tableau vivant* il cui linguaggio sembra avere molto in comune con la teatralità della pittura di storia. Più che noto è il caso dei *Vespri siciliani*: l'opera irrepresentabile a Milano, oppressa dal giogo della censura austriaca, va invece in scena a Parigi. Per *Les vèpres siciliennes* all'Opéra (1855) gli ideatori dei costumi sono Alfred Albert (1814?-1879) e Paul Lormier (1813-1895)¹⁰² un progetto che rivela l'ottima conoscenza del teatro e la padronanza del mestiere, per costumi costruiti con fogge nel rispetto dell'epoca in cui è ambientata l'azione e caratterizzati da una capillare attenzione al dettaglio e da eccessivo decoro: i personaggi di Guy de Monfort e Procida mostrano un debito con la pittura di storia; evidente è l'uso scenico del colore, il rosso brillante per Procida e il viola luminoso per Guy de Monfort.

Paul Lormier ha già lavorato a Parigi per l'opera in musica di Verdi; per la *Luisa Miller* (1853) il costumista disegna figurini manierati e squisitamente eleganti per le due coprotagoniste femminili, gioca sul contrasto sociale: per la Duchessa, un aristocratico abito, connotato dal contrasto della porpora e dell'oro, per la sua antagonista, la popolana Luisa, un abito di foggia tradizionale, con un attillato corpetto, molto adatto al personaggio e al soggetto erotico.¹⁰³

⁹⁸ Sulla figura di Bartezago, rimando a *La Collezione Gallini: gusto, usanze, modi del teatro musicale italiano nel secondo Ottocento*, a cura di Luigi Ferrari, Crema, Banca popolare di Crema, 1982, *Luigi Bartezago*, pp. 98-125, in particolare p. 98 (timbro Atelier Costumista Teatro alla Scala, Via Gorani 8, Milano) e pp. 98-106.

⁹⁹ Figurini conservati in Museo Teatrale alla Scala, Milano e pubblicati in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, cit., tavv. 58-60.

¹⁰⁰ Filippo Peroni è artista attento alle più avanzate idee di carattere storicistico della scenografia attorno alla metà del secolo in *La Collezione Gallini: gusto, usanze, modi del teatro musicale italiano nel secondo Ottocento*, cit., p. 13 e ancora su Filippo Peroni, pp. 87-88.

¹⁰¹ GIACOMO AGOSTI – PIERLUIGI CIAPPARELLI, *La Commissione artistica dell'Accademia di Brera*, cit., p. 219 e tavv. 2-4, pp. 226-228.

¹⁰² Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D216-18 (1-7), 7 figurini; prima rappresentazione Théâtre de l'Opéra-Le Peletier, 13 giugno 1855; per Alfred Albert, disegnatore di costumi all'Opéra di Parigi (1856-1876) vedi NICOLE WILD, *Décors et costumes du XIXe siècle. Théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale, vol. II, 1993.

¹⁰³ *Luisa Miller*, Paris Opéra, 2 febbraio 1853, costumi di Paul Lormier (1813-1895) scene Hugues Martin (atto I), Edouard Despléchin (atto II), Joseph Nolau et Auguste Rubé (atti III et IV); Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D216-17 (97-101); NICOLE WILD, *Décors et costumes*, cit., pp. 123-124.

Alfred Albert veste la corte spagnola per il *Don Carlo* (1867), che ha per protagonista Filippo II: eccellente è la fine citazione dell'ottima ritrattistica, italiana e iberica, da Tiziano a Coelho, che ha immortalato questo sovrano; le annotazioni a margine dei figurini, ricchi di decori e accessori, spiegano il progetto: ricreare il modello di moda aristocratica maschile. L'abito dominante in Europa nel secolo d'oro dell'egemonia spagnola diventa così costume teatrale: giubbotti, corti calzoni e mantelli appaiono sotto la luce del palcoscenico.¹⁰⁴

Nel 1871 da questa cultura artistica e teatrale nasce un mito internazionale: *Aida*. La prima è Al Cairo con produzione francese;¹⁰⁵ il disegnatore dei costumi, de Montault, lavora in stretta collaborazione con un egittologo di chiara fama, Mariette, che a proposito del progetto scrive:

Creare degli Egiziani immaginari come se ne vedono di solito in teatro non è difficile e, se ci fosse bisogno soltanto di questo, non me ne occuperei. Ma unire in modo appropriato gli antichi costumi che si trovano nei templi e le esigenze della scena moderna costituisce un compito molto delicato.¹⁰⁶

Il «talento personale» di Montault, leggibile in ogni singolo figurino, gli permette di «accentuare il fasto spettacolare e la caratterizzazione dei personaggi».¹⁰⁷ La ricerca d'effetto è costante, deliberata: Amonastro è come lo voleva Verdi, «indomabile» e «violento». Il Re è «maestoso», ma Amneris è più sensuale che «impetuosa».¹⁰⁸

Aida, approda a Milano nel 1872, l'allestimento scaligero è curato da Girolamo Magnani (1815-1889), nel giudizio di Verdi: «un vero artista ed è della razza di quelli il cui razionalismo dell'epoca nostra non ha spento il fuoco sacro. Egli sente; sente giusto; ragiona poco; e fa molto».¹⁰⁹

La creazione di Magnani doveva essere normativa per tutte le repliche, così negli intenti di Ricordi,¹¹⁰ ma già l'anno seguente al Teatro San Carlo, Giustino

¹⁰⁴ *Don Carlo*, prima rappresentazione 1867 (Théâtre de l'Académie Impériale de Musique, Parigi. Figurini di Alfred Albert, conservati in Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 'Filippo II', D216-23 (BIS, 34-51).

¹⁰⁵ GABRIELLA OLIVERO, *Ritroverò il vero Egitto all'opera*, in *Celeste Aida: percorso storico e musicale tra passato e futuro*, a cura di Gabriele Dotto e Ilaria Narici, San Giuliano Milanese, Ricordi, 2006, pp. 59-92.

¹⁰⁶ *Immagini per Aida*, a cura di Riccardo de Sanctis e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1983, p. 13. 'Aida al Cairo', 24 dicembre 1871, p. 13; i costumi su disegno di Auguste Mariette, fig. a p. 21 e fig. a p. 26; disegni di Henri de Montault figg. a pp. 17-19. I bozzetti e i figurini di *Aida* sono conservati in Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

¹⁰⁷ MERCEDES VIALE FERRERO, *I costumi di Aida*, in *Immagini per Aida*, cit., p. 57.

¹⁰⁸ Loc. cit.

¹⁰⁹ OLGA JESURUM, *Girolamo Magnani, interprete visivo delle idee di Verdi*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., pp. 127-134, in particolare p. 132.

¹¹⁰ *Disposizione scenica per l'opera Aida compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro La Scala, 1872*, in cui si esprime che i costumi, i gioielli e le acconciature non devono essere alterati, in MERCEDES VIALE FERRERO, *I costumi di Aida*, cit., p. 57. I relativi figurini sono conservati al Museo teatrale La Scala, Milano e consultabili tramite il sito internet <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>

De Napoli elabora nuovi costumi: il figurinista si allontana dalle fonti archeologiche e resta fedele all'immaginario fantastico del costume di repertorio di primo Ottocento per rappresentare l'Egitto.¹¹¹

Parigi stessa non resiste alla tentazione e ricrea nel 1880 un nuovo immaginario con Eugène Lacoste.¹¹² Ne nasce un'*Aida* fastosa e più teatrale, in linea con la cifra di Lacoste, che si dice interessato «alla verità del costume. I miei lavori non sono dunque che studi seri di ricerca storica, piegati all'esigenza dello spettacolo», cioè al grande palcoscenico parigino. I costumi devono essenzialmente stupire il pubblico, l'invenzione nutre la spettacolarità e la storia arriva seconda, perché l'«Opéra oblige».¹¹³

Un costume esatto nel riprodurre iconografie non è tuttavia un oggetto scenico, non connota il personaggio nella sua funzione drammatica. Questo può infatti essere il limite sotteso alla ricerca archeologica applicata al costume.¹¹⁴ E in questo senso i costumi per *Aida* – sapientemente ricostruiti da Mariette – non decollano scenicamente e rimangono ancorati al rapporto di imitazione 'vero-falso' instaurato con le fonti iconografiche. Nella dialettica che s'instaura tra esattezza storica e funzionalità drammatica la sintesi è data dalla creatività scenica, che solo alcuni artisti sanno originalmente raggiungere; dice Verdi «Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio».¹¹⁵

IL COSTUMISTA CREA LA 'PELLE DELL'INTERPRETE' E IL XIX SECOLO SI CHIUDE.

Non vi sono, a teatro, falsi testimoni: ogni invenzione, ogni immagine rispecchia il gusto estetico, lo stile di vita, la struttura sociale di un determinato momento storico.¹¹⁶

Il cammino della costumistica italiana è segnato dal capitolo inedito che scrive il teatro d'opera dalla seconda metà dell'Ottocento: il passaggio dal vestiario al costume d'arte è definitivamente avvenuto. La manifattura italiana dà spettacolo sul palcoscenico europeo a critici attenti e al migliore pubblico del diciannovesimo secolo. Ideazione e realizzazione sono le due fasi della creatività che si esprimono nel binomio artistico-tecnico: costumista-sartoria; la manodopera italiana si specializza nell'esecuzione di artefatti volti ad assolvere

Sul rapporto Verdi e Ricordi rimando a PIERLUIGI PETROBELLI, *Verdi, Ricordi e la nascita di Aida*, in *Celeste Aida: percorso storico e musicale tra passato e futuro*, cit., pp. 29-34.

¹¹¹ Giustino De Napoli, figurino per 'Aida' e 'Radamès'. Napoli, Teatro San Carlo, 1873. *Aida*, Libretto, Teatro La Fenice, 2004, pp. 40-41.

¹¹² Eugène Lacoste in *Immagini per Aida*, cit., figure alle pp. 33-36 e pp. 39-49. Lacoste fu attivo a Parigi negli anni 1876-1885, e 1892.

¹¹³ NICOLE WILD, *Les Traditions scéniques a l'Opéra de Paris au temps de Verdi*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., pp. 135-166 instaura un accurato confronto tra i costumi di Mariette e quelli di Lacoste, in particolare alle pp. 143 e 145.

¹¹⁴ MERCEDES VIALE FERRERO, *I costumi di Aida*, cit., p. 57.

¹¹⁵ NICOLE WILD, *Les Traditions scéniques a l'Opéra de Paris au temps de Verdi*, cit., p. 145.

¹¹⁶ MERCEDES VIALE FERRERO, *I costumi di Aida*, cit., p. 57.

la funzione teatrale del costume in scena, prevista dal progetto del *designer*. La creatività costumistica è un'esperienza completa in alcuni teatri italiani che sono anche sede della produzione: al Regio di Torino o alla Scala di Milano, dove la sartoria 'Luigi Zamperoni' è di proprietà del costumista Luigi Bartzago.¹¹⁷

Non poteva non nascere professionalmente che in un siffatto *entourage* una personalità brillante come quella di Alfredo Edel (1856-1912): fin dai suoi primi costumi alla Scala per i *Lituani* di Amilcare Ponchielli (1874), l'artista esprime una visione personale del teatro, nata e maturata nel cuore della bottega milanese.¹¹⁸ Edel veste anche il ballo per le coreografie scaligere, segue i lavori di persona e fa suoi i virtuosismi tecnici della sartoria Zamperoni.¹¹⁹ Il vero banco di prova arriva con le commissioni per l'opera verdiana: «un incontro» che «avrebbe segnato una rivoluzione nell'arte di Edel».¹²⁰

A proposito del Rigoletto del 1880 alla Scala, da Edel trasformato con un costume troppo decorato, che quasi lo rende elegante si legge: «e le poche persone, estranee alla musica, come quelle della Commissione dei pittori e vestiarj, che pure assistettero alla generale, ne uscirono entusiasmate».¹²¹ Edel sa tuttavia affrontare la richiesta di Verdi, il vero direttore artistico dell'allestimento, indirizzata a ripulire da inutili effetti estetici e decorativi i costumi, per i titoli: *Simon Boccanegra* (1881), *Don Carlo* (1884), *Otello* (1887). Ne nascono figurini di minuziosa ideazione, intenzionati a caratterizzare i personaggi: dalle comparse, ai coristi, fino ai costumi creati per i ruoli passionali dei protagonisti, raffinate icone dell'azione scenica.¹²² *L'illustrazione italiana* promuove l'*Otello*, fa conoscere al grande pubblico le qualità di disegnatore e di illustratore di Edel: i figurini sono pubblicati in bianco e nero e in un numero speciale a colori della rivista dedicato all'opera: i personaggi verdiani scendono dal palcoscenico per entrare nell'immaginario collettivo, coadiuvando il teatro nella sua funzione di comunicazione sociale.¹²³

Sono gli anni in cui nella storia della moda va nascendo lo stilista e la sartoria italiana si adegua al cambiamento della produzione: la risposta è nell'alto livello dell'artigianato d'arte. La qualità sartoriale dei costumi firmati da Edel è decisamente elevata: artefatti di raffinata esecuzione, ottimi per i materiali scelti ed impiegati, un esempio della migliore costumistica italiana a fine secolo, pronta a decollare nel primo Novecento.

Tanto sembra dire il costume oggi conservato e la fotografia dell'artista che

¹¹⁷ VITTORIA CRESPI MORBIO, *Edel alla Scala*, Torino, Allemandi, 2002, p. 11.

¹¹⁸ L'esordio scaligero è descritto in VITTORIA CRESPI MORBIO, *Edel alla Scala*, cit., con i *Lituani* (prima rappresentazione Teatro La Scala, 7 marzo 1874), p. 12; *ivi*, su *Gioconda* sempre per Ponchielli, prima al Teatro La Scala (8 aprile 1876), p. 13.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 14.

¹²⁰ *Ivi*, p. 15.

¹²¹ Milano, 11 gennaio 1880, lettera di Giulio Ricordi al Maestro Giuseppe Verdi, in *Carteggio Verdi Ricordi 1880-1881*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988, vol. I, pp. 7-8; il figurino è conservato in Archivio Ricordi, Milano.

¹²² Cfr. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Edel alla Scala*, cit., p. 16

¹²³ «L'illustrazione italiana», Numero Unico, Anno XIV, N.6, 6 febbraio 1887.

lo indossa in scena Francesco Tamagno in 'la morte di Otello'.¹²⁴ Un risultato finale che è stato mediato da Verdi, che contesta Edel per *Otello*: «Pensate all'ultimo figurino di Otello. È bellissimo, ma non è vero! È un Negus Teodoros...un Cetivayo (salvo la pancia) ma non un' [sic] Otello al servizio di Venezia. Bisogna cercare [in quel figurino] col lanternino per trovarci traccia di costume veneto». ¹²⁵ È stato osservato come il guardaroba scenico inventato da Edel per i personaggi del dramma in musica veneziano sia formalmente improntato al gusto della moda del suo tempo, per quanto l'ispirazione rimandi a Venezia, alla pittura di Carpaccio, alla laguna del tardo Quattrocento.¹²⁶ Anche in questo Edel è figlio del suo tempo e ne sa cogliere con originale abilità le istanze più moderne: «Sin dalla nascita, intorno alla metà dell'Ottocento, della figura professionale del *couturier* – inteso non più soltanto come artigiano, ma come creatore vero e proprio di fogge – tra moda e teatro si strinse un indissolubile legame». ¹²⁷

Se il punto di partenza è l'arte figurativa, il risultato finale è un'elegante interpretazione del tutto personale: è quanto esprimono i figurini femminili di Desdemona (*Otello*) e di Amelia (*Simone*), firmati da Edel; il costume di Amelia subisce modifiche su contestazione di Verdi: «Desdemona è troppo ricca nel primo Atto». ¹²⁸ Negli anni di lavoro con il musicista di Busseto, Edel impara a padroneggiare la capacità di rendere un costume funzionale al teatro e abbandona l'uso di effetti estetico-decorativi, eccessivi nei suoi primi costumi: Edel serve l'azione scenica.

Sul palcoscenico milanese l'epoca del vestiarista è ormai tramontata: il costumista è il nuovo mestiere del fare spettacolo. La scena teatrale della provincia italiana dovrà, invece, attendere il secolo seguente per dire addio ai magazzini e agli affitti dei costumi cosiddetti di repertorio. ¹²⁹

In una lettera a Giulio Ricordi durante la composizione del *Falstaff*, il compositore giunto a fine carriera, argomenta: «Per far scena di teatro ci vogliono pittori di teatro. Pittori che non abbiano la vanità di far valere soprattutto la loro bravura, ma di servire il dramma». ¹³⁰ La commissione va a Adolf Hohenstein (1854-1928); ¹³¹ a Milano lo spazio della creatività scenica non è più solo nazionale: il circuito dell'opera porta un uomo di teatro

¹²⁴ Francesco Tamagno, foto di posa, Milano, 1888 in Archivio Storico Ricordi, Milano.

¹²⁵ Giuseppe Verdi, Sant'Agata 18 ottobre 1886, cfr. lettera 4. 9, p. 51 e lettera 4.13, p. 54; Alfredo Edel, figurino per 'Otello' all'ultimo Atto, Scala 1887 in Archivio Storico Ricordi, pubblicato in VITTORIA CRESPI MORBIO, *Edel alla Scala*, cit., a p. 52. Sugli scritti di Verdi e il costume di scena rimando allo studio di DARIO DE CICCIO, *Ideali costumistici verdiani? Riflessioni e analisi attraverso i suoi scritti*, in questo volume.

¹²⁶ Cfr. Vittore Carpaccio, 'Ciclo per la Scuola di San Giorgio', Galleria dell'Accademia, Venezia.

¹²⁷ SOFIA GNOLI, *Moda e Teatro*, Roma, Meltemi, 2008, p. 9.

¹²⁸ *Giuseppe Verdi, Giulio Ricordi. Corrispondenza e immagini 1881/1890*, a cura di Franca Cella e Pierluigi Petrobelli, Teatro alla Scala, Milano, 1982, Giuseppe Verdi, t.p. Busseto, 3 novembre 1886, lettera 4.13. p. 54.

¹²⁹ Cfr. MARIALUISA ANGIOLILLO, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini, 1989, p. 177.

¹³⁰ MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe Verdi e la scenografia*, cit., p. 11.

¹³¹ Cfr. MARIALUISA ANGIOLILLO, *Storia del costume teatrale in Europa*, cit., pp. 111-112.

internazionale. Hohenstein cura scene, costumi e attrezzerie per l'ultima opera di Verdi: il *corpus* grafico, dettagliato e raffinato, è conservato nell'Archivio Ricordi.¹³² Hohenstein lega il suo nome anche a Giacomo Puccini, che con ben diversa musica e visionarietà artistica va in scena nell'ultimo decennio del XIX secolo.¹³³ Cesira Ferrari, prima interprete di *Manon Lescaut*, nel 1893, posa in abito scenico di gusto settecentesco e perfetta sartoria italiana.¹³⁴

Diversi stimoli convivono sul palcoscenico europeo: la cultura del Naturalismo, in Italia,¹³⁵ porta con Pietro Mascagni l'abbigliamento tradizionale siciliano in scena, lo fa conoscere all'estero: *Cavalleria rusticana* ha due eccellenti interpreti in Gemma Bellincioni, per Santuzza, e Roberto Stagno per Compare Turriddu.¹³⁶ Nuove sollecitazioni estetiche apriranno il Novecento e guideranno l'evoluzione del costume scenico, alimentando anche il costume per l'opera lirica: dalle avanguardie artistiche, alle arti dello spettacolo, la danza e il cinema, sino all'affermazione del teatro di regia che muterà sensibilmente la messinscena.

Nel nostro Paese, il più alto esempio artistico si riscontra nella collaborazione tra Mariano Fortuny (1871-1949) e Caramba (1865-1936): costumi o oggetti d'arte, che sembrano destinati dalla nascita al collezionismo.¹³⁷ Fortuny esalta la qualità dei materiali, con questo artista il tessuto d'arte si fa scenico: la seta vive sotto la luce del palcoscenico e il colore declina tonalità impensabili anche per l'alta moda. Luigi Sapelli, in arte Caramba, costruisce una carriera alla Scala: per primo riesce a raggiungere una 'misura' tra la copia fedele e l'adesione allo stile e al gusto dell'epoca che riproduce; 'il Mago' interpreta per il teatro, rende visionario lo spettacolo. Alcuni artefatti, nati a cavallo tra Otto e Novecento, incarnano l'alta qualità di questa coppia di artisti, dal guardaroba scenico di Titta Ruffo (1877 – 1953), un cantante che ha abitato la scena dell'opera mondiale nei panni dei più importanti personaggi dei repertori classici citiamo: Rigoletto, Renato o Rodrigo.¹³⁸

¹³² Emma Zilli (1864-1901) interpreta 'Alice Ford', foto di posa e figurino per 'Alice Ford', Ricordi, Milano.

¹³³ Cfr. *La Scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2003; inoltre Adolf Hoheinstein Figurini per *Edgar*, in *Puccini e Lucca*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Giulio Battelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2008, pp. 160-161 e p. 249 e attrezzeria per *Edgar*, pp. 162-163.

¹³⁴ *Ivi*, *Manon Lescaut*, pp. 153-162. Cfr. *That's Opera: 200 Years of Italian Music*, Prestel, Monaco, 2008, sull'importanza di Casa Ricordi per gli artisti e i musicisti italiani di fine secolo.

¹³⁵ Cfr. MARIALUISA ANGIOLILLO, *Storia del costume teatrale in Europa*, cit., *Il Naturalismo*, pp. 101-103.

¹³⁶ Cfr. DESMOND SHAW TAYLOR, *sub voce*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 3, figura a p. 194; ELISABETH FORBES, *sub voce*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 24, pp. 258-259. *Cavalleria Rusticana*, Teatro Costanzi, Roma, 1890.

¹³⁷ Cfr. *Fortuny e Caramba: la moda a teatro*, a cura di Silvio Fuso, Sandro Mescola, Marco Tosa, Venezia, Marsilio Editore, 1987.

¹³⁸ Cfr. DANIELA LIBURDI, *Titta Ruffo. I costumi teatrali*, Pisa, Pacini Editore, 1993, pp. 134-135, scheda n. 3. Costume teatrale per Rigoletto (1904), p. 140, scheda n. 6. Costume teatrale per Renato, *Ballo in maschera* di Giuseppe Verdi (1905 circa), p. 148, scheda n. 31. Costume teatrale per Rodrigo nel *Don Carlo* di Verdi (1911), pp. 187-189. I costumi sono visibili al pubblico nella sede del Teatro Verdi di Pisa.

La manifattura italiana del costume d'arte serve il teatro di musica e di prosa, cantanti e attori: il guardaroba d'artista è la pelle dell'interprete, lo plasma nella *performance*. Fortuny e Caramba vestono per il teatro di prosa Eleonora Duse: e la «divina» entra nella storia anche del costume di scena contemporaneo.¹³⁹ All'inizio del secolo scorso, il costume d'arte esce dai carismatici bauli personali e si materializza sul palcoscenico.

Come definire effimeri questi artefatti che, da un secolo all'altro, evocano emozioni, feticci quasi simbolici dell'arte scenica, sopravvissuti a insostituibile memoria storica e visiva del grande spettacolo?

¹³⁹ *Divina Eleonora*, a cura di Paola Bertolone e Maria Ida Biggi, catalogo elettronico della mostra (Fondazione Cini, Venezia, 2001-2002).