

Dario De Cicco

## IDEALI COSTUMISTICI VERDIANI? RIFLESSIONI E ANALISI ATTRAVERSO I SUOI SCRITTI\*

È legittimo e legittimabile parlare di ideali costumistici nell'ambito dell'ampia produzione melodrammatica di Giuseppe Verdi? È scorporabile tale tematica da quella scenografica conferendole autonoma rilevanza? Il costume quale ruolo svolge nella messinscena verdiana: tessera di un ideale mosaico teatrale o spazio autonomo di espressione della creatività drammaturgica?

Giuseppe Verdi fu indubitabilmente un artista esigente, ma non incontentabile, la cui *vis* compositiva si esprime nel melodramma lungo un arco temporale di sessant'anni circa: dal 1839 con l'opera *Oberto, conte di S. Bonifacio* per concludersi nel 1893 con il *Falstaff*.

Una carriera che si caratterizzò per «la continua volontà di sperimentare», per «la ricerca continua di nuove soluzioni teatrali e drammatiche»<sup>1</sup> sempre perseguendo l'obiettivo «di creare uno spettacolo in cui le singole componenti [...] fossero tutte coerentemente articolate [...] onde giungere alla fine ad un tutto»<sup>2</sup> unitario nell'ideale sommo di una totale «coerenza tra idea sonora e immagine visiva».<sup>3</sup> Lo spazio scenico venne sempre considerato da Verdi alla luce di una «concezione dinamica» ovvero come *summa* di fattori coesistenti, in rapporto di interazione e non di subordinazione, finalizzati alla «caratterizzazione complessiva dell'evento drammatico».<sup>4</sup>

Anche in fatto di scenografia e costume è dato rilevare nel pensiero del compositore un percorso evolutivo che fu favorito anche dai viaggi che egli compì all'estero e in particolare i soggiorni parigini<sup>5</sup> effettuati a partire dal 1847 con il

---

\* Si ringrazia l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma che ha messo a disposizione dell'autore le fonti bibliografiche citate nel presente contributo.

<sup>1</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Parma, 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, p. 18.

<sup>2</sup> Loc. cit.; l'affermazione di Pierluigi Petrobelli è stata recentemente stimolo per l'interessante lavoro di FRANCO RICCI, *Alfredo Edel: Costumi per tre opere di Giuseppe Verdi alla Scala, 1881-1887*, tesi di laurea, 2 voll., Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1986-1987, vol. 1, p. 31.

<sup>3</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *L'esperienza teatrale verdiana*, cit., p. 22; cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Infine io non me ne intendo, ma mi pare che... Passato e presente della visione scenica verdiana*, in *Sorgete! Ombre Serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati e Olga Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, p. 17.

<sup>4</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *Infine io non me ne intendo*, cit., p. 23.

<sup>5</sup> Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *L'esperienza teatrale verdiana*, cit., p. 20; cfr. EMILIO SALA, *Verdi e il teatro di Boulevard parigino degli anni 1847-1849*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., pp. 187-214; cfr. MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, Edizioni di Torino, 2000, pp. 58-67.

conseguente incontro con altre tradizioni teatrali e «mentalità culturali»,<sup>6</sup> e specificamente nell'ambito melodrammatico, che lo portarono a formarsi una visione critica della *mise en scène*. L'apporto delle esperienze straniere emerge in maniera chiara da un frammento tratto da una lettera inoltrata da Giuseppe Verdi a Op-prandino Arrivabene il 5 febbraio 1876 che così recita:

Gli esempi dell'*Opéra* e della Germania hanno per me pochissimo valore perché in tutti questi teatri gli spettacoli sono deplorabili. All'*Opéra* splendida la *mise en scène*, superiore per esattezza di costume e di buon gusto a tutti i teatri [...].<sup>7</sup>

In considerazione del fatto che il costume è un segmento di quello spazio plurimo che è lo spazio scenico<sup>8</sup> e come tale confluisce nella triade «parola-musica-immagine»,<sup>9</sup> individuata come *proprium* dello spettacolo melodrammatico, viene assunto quale punto di partenza di questo percorso di analisi e riflessione il concetto di costume come espresso nella seguente definizione tratta, nei suoi lineamenti essenziali, dall'*Enciclopedia del Costume*, secondo la quale 'costume' è ciò che il cantante:

indossa o porta in funzione dell'azione che è chiamato a svolgere, o meglio è tutto ciò che lo caratterizza esteriormente: non solo l'abito, ma il trucco, la maschera, gli accessori e ornamenti, l'atteggiamento stesso del [...] [cantante]-personaggio nella sua tipicità.<sup>10</sup>

Una definizione nella quale coesistono due concettualità: una oggettiva nella quale il costume si identifica con gli oggetti, esteriormente visibili, e una soggettiva, che collega gli elementi materiali con un nesso di destinazione, all'atteggiamento del «personaggio nella sua tipicità», alla dimensione interiore del suo essere. Questa correlazione tra oggettivo-soggettivo, costume come materia e come espressione degli aspetti immateriali, interiori di un personaggio, è ricorrente in molti scritti verdiani e in un certo qual modo connota l'essenza e la finalità del costume nella messinscena operistica verdiana complessivamente intesa.

Lo studio del costume nell'opera di Verdi attinge a una molteplicità ed eterogeneità di fonti:<sup>11</sup> costumi, lettere, bozzetti scenografici, disposizioni sceniche, figurini, indicazioni riportate in partiture e libretti, trattati di storia del costume ricchi sia di descrizioni che di ricostruzioni iconografiche che di fatto si configu-

---

<sup>6</sup> GILLES DE VAN, *Teatralità francese e senso scenico italiano nell'opera dell'Ottocento*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., p. 185.

<sup>7</sup> Cfr. MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, cit., p. 147, nota 1.

<sup>8</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'Opera Italiana - La Spettacolarità*, 3 voll., a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, Edizioni di Torino, 1988, vol. 5, p. 3.

<sup>9</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, "Servire il Dramma". *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., p. 25.

<sup>10</sup> Elena Povoledo, *Costume*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1965, vol. III, p. 1578.

<sup>11</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, "Servire il Dramma", cit., p. 25.

rano come repertori di abiti e accessori,<sup>12</sup> dipinti storici, corrispondenze, riviste musicali (ad es. *Gazzetta Musicale di Milano*,<sup>13</sup> *L'Italia Musicale*,<sup>14</sup> *Il Pungolo*, ecc.), cronache dell'epoca (ad es. *l'Illustrazione Italiana*,<sup>15</sup> *Il Cosmorama Pittorico*, ecc.), biografie di figurinisti, storia delle sartorie teatrali, fotografie degli interpreti verdiani, ecc.

Per comprendere il ruolo della messinscena e del costume agli esordi dell'esperienza artistica verdiana occorre contestualizzare la situazione a cavallo dei secoli XVIII e XIX e all'uopo mi pare interessante riportare le parole di Leonardo Marini che così si espresse nel 1771:

Dee certamente il vestiario conformarsi rigorosamente alle usanze di quel luogo in cui si suppone passata l'azione, e trasportare per così dire la mente di chi assiste nell'Europa, nell'Asia, nell'Africa, o nell'America. [...] mi credetti perciò in dovere di contenermi tra i limiti di una ragionata invenzione, e di essere sopra tutto esattissimo osservatore del costume, e dei tempi [...] con intenzione sempre di esporre agli occhi di un pubblico illuminato il vero, o almeno il verisimile, qualora sufficiente fondamento me ne somministrassero le storie.<sup>16</sup>

Un'invenzione tendente al vero in un'Italia in cui l'organizzazione teatrale prevedeva che «la messa in scena veniva diretta da funzionari diversi a seconda del teatro»<sup>17</sup> e, come gli altri aspetti dello spettacolo melodrammatico, soggiacesse ai controlli e ai pareri di commissioni apposite<sup>18</sup> onde evitare «segni di disapprovazione delle scene»<sup>19</sup> da parte del pubblico. Sotto quest'ultimo aspetto l'esperienza del Teatro alla Scala<sup>20</sup> si rivela particolarmente interessante perché

<sup>12</sup> Per apprezzare l'ampia latitudine culturale di Verdi pare di particolare interesse considerare i testi appartenenti alla ricca biblioteca personale esistenti presso Villa S. Agata di Busseto e comprendente «quanto di meglio la cultura non soltanto musicale, ma letteraria, storica e filosofica del tempo poteva offrire. Dagli antichi greci ai latini, dagli autori italiani classici e moderni ai francesi, dagli inglesi ai tedeschi, tutti gli spiriti più eletti del pensiero e della poesia europea sembravano fargli corona». Cfr. LUIGI MAGNANI, *L'"ignoranza musicale" di Verdi e la Biblioteca di Sant'Agata*, in *Il Teatro e la Musica di Giuseppe Verdi*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani (Milano, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1974, pp. 250-257.

<sup>13</sup> Cfr. *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988, p. 28, nota 1: «*Gazzetta musicale di Milano*, il periodico settimanale della Casa Ricordi, fondato nel 1842 da Giovanni Ricordi e del quale Giulio fu direttore a partire dal 1866. La rivista continuò ininterrottamente le sue pubblicazioni fino al 1902, anno in cui mutò la testata in *Musica e musicisti*. Nel 1906 si trasformò in *Ars et labor* e cessò nel 1912 con la morte di Giulio Ricordi».

<sup>14</sup> Pubblicata dall'Editore Lucca.

<sup>15</sup> Si cita a titolo esemplificativo il numero del 5 febbraio 1887 contenente espliciti riferimenti ai costumi dell'*Otello*.

<sup>16</sup> LEONARDO MARINI, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, Torino, Nella Stamperia Reale, 1771; citato in MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 30.

<sup>17</sup> FRANCO RICCI, *Alfredo Edel*, cit., vol. 2, p. 16.

<sup>18</sup> GIACOMO AGOSTI – PIER LUIGI 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*, cit., p. 216.

<sup>19</sup> Loc. cit.

<sup>20</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., pp. 95-98.

proprio i «figurini pel vestiario»<sup>21</sup> erano i primi elementi della messinscena da approvare – sostanzialmente alla luce di criteri storico-illusionistici – da parte di una specifica Commissione Artistica «composta dai professori dell'Accademia»<sup>22</sup> di Brera aventi tra loro diverso profilo e competenze professionali. Tra i membri, che si sono succeduti nel tempo, figurano personaggi che tanta parte ebbero nel divenire ottocentesco del teatro d'opera: Alessandro Sanquirico, Francesco Hayez, Giovanni Servi, ecc.<sup>23</sup>

La lettura dei verbali di questa commissione fa emergere una grande attenzione riservata ai costumi nella loro duplice dimensione: progettuale (figurini) e realizzativa<sup>24</sup> anche se, *ex post*, gli esiti di tali sforzi sono stati qualificati, in una prospettiva critica, nei termini di «una specie di archeologia fantastica»,<sup>25</sup> un «inventare il vero».<sup>26</sup> L'analisi dei figurini si giustificava nell'essere il costume «il perno [...] su cui sembra ruotare l'ambientazione storica dell'opera».<sup>27</sup> Proprio alla luce del mancato rispetto del dato storico, sovente determinato dalle stimolazioni provenienti da una certa 'pittura storica', sono da leggersi gli inviti «a riformare» gli abiti talvolta inoltrati ai figurinisti stessi.<sup>28</sup> L'attenzione verso la dimensione realizzativa dei costumi si appuntava anche sulla loro materialità (tessuti e loro qualità) e resa visiva (finiture, coerenza dei colori con la scenografia).

L'impulso a «inventare il vero» emerge anche da alcune clausole di contratti stipulati da vari enti teatrali con i librettisti cui competeva in quel tempo progettare i costumi.<sup>29</sup>

Contratto del 15 novembre 1843 tra Eduardo Guillaume e Salvatore Cammarano.

Art.° 3.° Si obbliga in oltre il Sig.° Cammarano di rilevare su i libri di opere nuove per Napoli o scritte da poeti che non fossero alla piazza, tutte le note delle decorazioni occorrenti, come del vestiario ed attrezzi, notando tutte le circostanze relative all'epoche a cui si riferiscono gli avvenimenti supposti nei drammi.<sup>30</sup>

<sup>21</sup> Lettera della Direzione teatrale all'Impresario degli I.I.R.R. Teatri del 19 febbraio 1843 citata in GIACOMO AGOSTI – PIER LUIGI CIAPPARELLI, *La Commissione artistica dell'Accademia di Brera*, cit., p. 216, nota 9.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 218.

<sup>25</sup> FERNANDO MAZZOCCA, *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1978, p. 221; cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 31.

<sup>26</sup> GIUSEPPE ADAMI, *Un secolo di scenografia alla Scala*, Milano, Emilio Bestetti, 1945, p. 15.

<sup>27</sup> GIACOMO AGOSTI – PIER LUIGI CIAPPARELLI, *La Commissione artistica dell'Accademia di Brera*, cit., p. 218.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>29</sup> Cfr. *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, pp. 269 e 271; *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di Laura Genesio, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2008, p. 293.

<sup>30</sup> *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, cit., p. 269.

Contratto del 24 luglio 1850 tra Nicola Laviano Duca di Satriano e Salvatore Cammarano.

Art.° 3.° Si obbliga inoltre il Sig.<sup>r</sup> Cammarano di rilevare sui libri di opere nuove per Napoli, o scritte da Poeti che non fossero alla piazza, tutte le note delle decorazioni occorrenti, come del vestiario ed attrezzi: notando tutte le circostanze relative all'epoca a cui si riferiscono gli avvenimenti supposti nei drammi, e solo nel caso che gli autori dei libri fossero alla piazza, potrà la Reale Soprintendenza, ove le convenga affidare ai prefati autori la direzione della parte rappresentativa di essi libri, ed allora il Sig.<sup>r</sup> Cammarano non dovrà che sorvegliare soltanto ai concerti generali.<sup>31</sup>

Contratto tra il Cav, Giuseppe Verdi e l'impresario dei reali teatri di Napoli.

Art. 8.° - L'Opera andrà messa in scena dall'Impresario, per scene, vestiario, macchinismo ecc.: come merita così illustre Maestro, e tale spettacolo.<sup>32</sup>

Tutto questo all'interno di un'organizzazione teatrale che, attorno alla metà del secolo XIX, prevedeva che:

(a) gli scenografi dei teatri in cui si rappresentava una «prima assoluta» ne ideavano l'allestimento; (b) i bozzetti restavano proprietà della casa editrice musicale [...]; (c) questa provvedeva a distribuire i modelli degli allestimenti per le repliche successive; (d) i modelli dei costumi venivano disegnati da un artista di fiducia della casa musicale, mentre all'esecuzione materiale degli abiti provvedevano le sartorie specializzate a cui si rivolgevano i teatri.<sup>33</sup>

«Degli allestimenti per le “prime assolute” di opere del giovane Verdi alla Scala (*Oberto, Un giorno di regno, Nabucco, I Lombardi*) non si è trovata finora alcuna testimonianza figurativa»<sup>34</sup> ma nonostante ciò diversi studiosi affermano che

Il punto di vista di Verdi, era, comunque, diverso da quello corrente ai tempi della sua attività giovanile: la messinscena (dunque scene, costumi, attrezzature, ecc.) non aveva una funzione illustrativa e vignettistica, ma si collegava strettamente ai significati drammatici e musicali della vicenda.<sup>35</sup>

E ancora:

A Verdi lo spazio scenico, la sua configurazione e la sua caratterizzazione interessano in quanto funzionali all'evidenza nello svolgimento dell'azione drammatica; non hanno cioè una indipendente vita figurativa, non sono oggetti «belli», da contemplarsi astrattamente; e devono invece essere considerati in quanto attraverso di essi ciò che avviene sulla scena diviene esplicita narrazione, evidente discorso per lo spettatore;

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>32</sup> *Carteggio Verdi-Luccardi*, cit., p. 293.

<sup>33</sup> Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 107.

<sup>34</sup> Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., pp. 97-108.

<sup>35</sup> Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 98.

sullo stesso piano quindi della caratterizzazione musicale dei personaggi e delle loro vicende.<sup>36</sup>

Il percorso della messinscena nell'opera verdiana molto deve anche all'impegno di rinnovamento messo in atto da scenografi e costumisti del tempo. Tra essi appare importante citare Carlo Ferrario [1833-1907]: un autorevole esponente di area milanese che curò le scene di molte opere di Verdi - *I Masnadieri*, *I Lombardi*, *Vespri Siciliani*, *La forza del destino*, ecc. - e proprio

A lui si è voluto riconoscere un rinnovamento che è stato detto storico, per il maggior impegno messo nel dare ad ogni scena unità e precisione di stile, due cose tanto incerte nella scenografia del suo tempo. Ma a sua volta si è accorto che se la ricostruzione storica poteva avere dei diritti, l'artista però non poteva sottrarsi dal tener conto che il melodramma, saturo di elementi convenzionali, mal tollerava una troppo stretta fedeltà del vero.<sup>37</sup>

Alcune corrispondenze verdiane degli anni '40 comproverebbero una precocità dell'interesse del compositore «per il costume e per la sua esattezza storica»<sup>38</sup> collocabile già dagli anni di composizione del *Nabucco* [1842]. Ciò può ritenersi ulteriormente confermato dall'analisi dei titoli di libri presenti nell'ampia biblioteca che il Maestro possedeva a Sant'Agata e nella quale figurano testi dedicati alla storia antica, moderna e contemporanea, la geografia antica e moderna di varie parti del mondo, la mitologia, le arti visive delle varie epoche, testi antropologici in particolare riferentesi alle culture popolari italiane, ecc.

Un interesse per il dato storico nella realizzazione dei costumi, efficacemente espressa con le parole «Tutte le epoche hanno, è risaputo, i loro caratteri particolari»,<sup>39</sup> emerge altresì da una lettera dell'11 febbraio 1846 indirizzata a Vincenzo Luccardi nella quale Verdi chiedeva espressamente: «spiegami colle parole ed i numeri i colori del vestiario» facendo riferimento a figurini per *l'Attila* da trarre da «arazzi» e «affreschi». <sup>40</sup> Inoltre chiedeva «copia in matita dell'incontro di Attila con il Papa Leone raffigurato negli affreschi di Raffaello, provvista di informazioni sui colori, gli abiti, la capigliatura e il copricapo dei personaggi del dipinto». <sup>41</sup>

A proposito dei figurini del *Macbeth* [1847] – alla cui messinscena Verdi aveva dedicato particolari cure<sup>42</sup> – diceva: «puoi essere certo che sono fatti bene, perché ho mandato a prenderne diversi a Londra, ho fatto consultare da letterati di pri-

<sup>36</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *L'esperienza teatrale verdiana*, cit., p. 22.

<sup>37</sup> GIUSEPPE ADAMI, *Un secolo di scenografia alla Scala*, cit., p. 15.

<sup>38</sup> FRANCO RICCI, *Alfredo Edel*, cit., vol. 2, p. 48.

<sup>39</sup> Lettera di Giuseppe Verdi all'avvocato Ferdinando Arpino marzo 1858. cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 32.

<sup>40</sup> FRANCO RICCI, *Alfredo Edel*, cit., vol. 2, pp. 48-49; cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Infine io non me ne intendo*, cit., p. 18.

<sup>41</sup> MARKUS ENGELHARDT, *Verdi regista di "Aida"*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., p. 58; cfr. *Carteggio Verdi-Luccardi*, cit., p. 62.

<sup>42</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *"Servire il Dramma"*, cit., pp. 28-29.

missimo ordine l'epoca e i costumi, e poi saranno eseguiti da Hayez e da altri della commissione».<sup>43</sup>

Peraltro occorre citare che Giovanni Ricordi nei mesi di novembre e dicembre del 1847 fece pubblicare sulla *Gazzetta Musicale di Milano* ben undici litografie riproducenti costumi 'storicamente informati' disegnati da Roberto Focosi<sup>44</sup> per il *Macbeth* di Verdi di cui il maestro non poteva non essere a conoscenza, facendoci così presumere una già attiva e partecipe riflessione<sup>45</sup> alla tematica scenografica e costumistica.

L'importanza della precisione del dato storico, la verosimiglianza storica, fu assunta da Verdi come dato qualificativo anche di certe realizzazioni scenografiche e costumistiche in opere della maturità come testimoniato da una lettera che indirizzò a Giulio Ricordi del 19 febbraio 1883 ove, a proposito dei costumi del *Don Carlos*, così si espresse:

[...] Carlo V appare vestito da Imperatore!! Non è verosimile. L'imperatore era già morto da diversi anni. Ma in questo dramma, splendido per forme e per concetti generosi, tutto è falso.

*D. Carlos*, il vero D. Carlos, era uno scemo, furioso, antipatico.

*Elisabetta* non ha mai amoreggiato con D. Carlos.

*Posa*, essere immaginario, che non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo.

*Filippo*, che oltre il resto, dicembre

Garde-toi de mon Inquisiteur...

*Qui me rendra ce mort!!-*

Filippo non era così tenero.

In fine in questo Dramma nulla vi è di storico, né vi è la verità e profondità Shaespeariana dei caratteri... allora una di più, una di meno non guasta nulla; ed a me non dispiace quest'apparizione del vecchio Imperatore. Cosa ve ne pare? [...].<sup>46</sup>

Il fluire della sua produzione compositiva, il continuo rapporto con le necessità della realizzazione, i successi e gli insuccessi delle sue rappresentazioni promossero in Verdi una sempre maggiore considerazione del ruolo di quegli elementi teatrali che lo scenografo veneto Pietro Gonzaga (1751-1831) ebbe a definire la «*musique des yeux*».<sup>47</sup> La consapevolezza dell'elemento visivo si configurò anche come

<sup>43</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, p. 447; Cfr. MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica per Un Ballo in maschera di Giuseppe Verdi*, in *Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi*, a cura di David Rosen e Marinella Pigozzi, Milano, Ricordi, 2002, p. 197.

<sup>44</sup> ROBERT COHEN-MARCELLO CONATI, *Un element inexploré de la mise en scène du XIX siècle: les "figurini" italiens des operas de Verdi (état de la question)*, in *Opera e libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro, Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1990, p. 286.

<sup>45</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 196.

<sup>46</sup> *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, pp. 88-89.

<sup>47</sup> Cfr. *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Olschki 2006.

aspirazione all'unitarietà di intenti scenici come specificato in maniera chiara in una lettera datata 18 gennaio 1871 inviata da Giuseppe Verdi a Cesare De Sanctis che così recita: «Ci vuole un'intelligenza superiore che regoli costumi, scene, attrezzi». <sup>48</sup> Concetto ulteriormente ribadito un anno dopo in una lettera a Torelli del 22 agosto 1872 laddove così si espresse: «Per buoni elementi di esecuzione non intendo parlare soltanto della Compagnia cantante, ma delle masse orchestrali e corali, del vestiario, dello scenario, degli attrezzi, del movimento scenico e della finezza dei colori [...]». <sup>49</sup>

Volendo cogliere ulteriormente lo specialissimo percorso fatto da Giuseppe Verdi entro l'evoluzione scenografica ottocentesca pare utile proporre quanto affermato dallo scenografo Pietro Bertoja [1828-1911] che, nel ripercorrere l'evoluzione della scenografia veneta del primo trentennio del secolo XIX, utilizzò con riferimento alla prima parte del secolo i termini di «esagerazione» e «convenzionalismo» a danno della verità e talvolta del buon senso mentre per il periodo seguente, la seconda metà del secolo, parlò viceversa di immedesimazione nell'idea del poeta, nell'azione drammaturgico-musicale in vista di una «perfetta fusione fra effetto musicale ed effetto visivo». <sup>50</sup> E proprio questa seconda direzione è quella seguita da sempre da Verdi staccandosi in questo aspetto dalle linee prevalenti al suo tempo.

Per specificare ulteriormente l'*excursus* scenico ottocentesco possiamo così sintetizzare quanto espresso da Marinella Pigozzi: <sup>51</sup>



Un'autentica svolta si ebbe nel 1856 con l'avvio della pubblicazione delle *Disposizioni Sceniche* dell'opera *Giovanna di Gusman*. La loro apparizione in Italia, sulla scorta dell'esperienza francese del *Livret de mise en scène* presenti fin dal 1820, <sup>52</sup> riguardò non solo le opere verdiane, ma anche quelle di altri compositori coevi.

<sup>48</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, "Servire il Dramma", cit., p. 34.

<sup>49</sup> Cfr. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 681; Cfr. HERBERT GRAF, *Verdi e la regia lirica*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966), Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1969, pp. 319-322.

<sup>50</sup> NATALIA GRILLI, *Le immagini per il Simon Boccanegra di Verdi*, in *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, a cura di Marcello Conati e Natalia Grilli, Milano, Edizioni Ricordi, 1993, p. 190.

<sup>51</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 196 (figura di elaborazione nostra).

<sup>52</sup> ROBERT COHEN – MARCELLO CONATI, *Un element inexploré de la mise en scène du XIX siècle*, cit., p. 295; cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *L'esperienza teatrale verdiana*, cit., p. 21.



Destinate ai direttori di scena, la loro funzione «era di fissare – per ciascuna opera – un modello canonico sul piano dell’interpretazione musicale, della dimensione gestuale e dei movimenti, delle scene e dei costumi, aderente alla concezione degli autori, e tale da potere essere riprodotto – sostanzialmente invariato – in qualsiasi teatro».<sup>53</sup> Le disposizioni sceniche erano pensate come

Lo strumento ideale per far sì che anche l’aspetto visivo dell’opera verdiana venga precisamente determinato contemporaneamente alla creazione della partitura, in completa sintonia con quanto il compositore ha deciso con il librettista per quanto riguarda l’azione, e con la sua fantasia per quanto riguarda la musica. È attraverso questi canali che la sintesi fra le varie componenti lo spettacolo verdiano può essere non solo ideata ma anche prescritta per la prima e per tutte le esecuzioni future.<sup>54</sup>

Un modo per cristallizzare la messinscena come chiaramente affermato da alcune *Disposizioni* che così si esprimono: «Direzioni ed Imprese non devono permettere alterazioni di sorta ai costumi: questi furono accuratamente studiati e copiati da quadri dell’epoca e non v’è ragione perché vengano alterati secondo il capriccio di questo o di quell’artista».<sup>55</sup>

Anche nelle *Disposizioni sceniche* è possibile tracciare un arco evolutivo con una vieppiù incisiva indicazione degli elementi di nostro interesse giungendo a prescrivere «i colori, i ricami, la “cifra in lettere arabe” del fazzoletto fatale» e di tale evoluzione ne è prova l’ampiezza progressiva in termini di formato, di pagine e di contenuti: si parte infatti dalle trentanove pagine complessive della *Giovanna de Guzman* [1855] per giungere alle centoundici dell’*Otello* [1887]<sup>56</sup> considerate il «culmine di questo processo accrescitivo» (si veda la tabella 1).<sup>57</sup>

All’interno di ciascuna *Disposizione* varia lo spazio specificamente riservato ai costumi: dalla *Giovanna de Guzman* ove non compare alcuna indicazione specifica in fatto di costumi, al *Ballo in maschera* ove troviamo una sintetica *Nota del vestiario* di due pagine che si completa con l’indicazione de *Gli attrezzi pei personaggi*, per giungere già con *La forza del destino* [1863] a una consistente elencazione ricompresa sotto la voce *Figurini e ordinazione del vestiario* anch’essa integrata dagli *Attrezzi di scena* con una specifica prescrizione: «NB. Si raccomanda alle Sartorie di attenersi scrupolosamente all’indicazione delle stoffe annessa ad ogni figurino» (si veda la figura 1).<sup>58</sup>

<sup>53</sup> JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l’Otello di Verdi. Studio Critico*, in *Otello di Giuseppe Verdi*, a cura di James Hepokoski e Mercedes Viale Ferrero, Milano, Edizioni Ricordi, 1990, pp. 5, 7 e 10.

<sup>54</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *Infine io non me ne intendo*, cit., p. 20.

<sup>55</sup> JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l’Otello di Verdi*, cit., pp. 7 e 10.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>57</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *Le immagini dell’Otello di Verdi*, in *Otello di Giuseppe Verdi*, cit., p. 227.

<sup>58</sup> *Disposizioni sceniche della Forza del destino*, Milano, Ricordi, 1863, p. 11.

TITOLO	ANNO DI PUBBLICAZIONE
<i>Giovanna de Guzman</i> ( <i>Les vèpres siciliennes</i> )	1855 ca.
<i>Un ballo in maschera</i>	1859 ca.
<i>La forza del destino</i>	1863 ca.
<i>Don Carlo</i>	Varia datazione
<i>Aida</i>	1872 ca.
<i>Simon Boccanegra</i> (ed. riveduta)	1882 ca.
<i>Otello</i>	1887 ca.

**Tabella 1** - *Disposizioni sceniche*: cronologia di pubblicazione. In HEPOKOSKI-VIALE FERRERO, 'L'interpretazione di un'opera d'arte è una sola', in *Otello*, Milano, Ricordi, 1990, p. 9, rielaborazione nostra.

Le *Disposizioni Sceniche* fanno emergere il ruolo significativo che Ricordi ebbe nella tematica di nostro interesse e che aveva già avuto modo di esprimersi fin dal 1842 negli scritti pubblicati nella *Gazzetta Musicale di Milano* che contenevano

le idee e gli interventi operativi e organizzativi della Ricordi con articoli improntati all'individuazione del significato drammatico di ogni spettacolo e della corrispondenza rappresentativa nel campo delle scene e della costumistica, ben oltre l'illustrazione dell'esattezza storica. Si riallacciava al rigorismo erudito dei teorici del teatro di fine Settecento, ma con sensibilità romantica aderiva ai fini emozionali del melodramma.<sup>59</sup>

A partire dalla rappresentazione scaligera del *Simon Boccanegra*, nella stagione 1859-60, scene e costumi furono affidati alla progettazione di un'unica persona: difficile dire se si tratti di pura coincidenza o piuttosto non sia il segnale della diffusione di quella concezione unitaria dello spettacolo. A conforto di questa seconda ipotesi sta però il fatto che i ventotto costumi elaborati e le relative scene mettono in luce una «medesima ricerca di verosimiglianza storica ed una resa sobria e semplice».

Volendo parlare di ideali costumistici pare necessario citare la 'sobrietà' in quanto Verdi avversò sempre «qualsiasi tipo di sperpero»<sup>60</sup> e affermò sempre chiaramente che «le decorazioni e i costumi devono servire [...] al dramma»<sup>61</sup> disapprovando un'estetica del costume fine a se stessa o per compiacere il pubblico. A tal

<sup>59</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 196.

<sup>60</sup> FRANCO RICCI, *Alfredo Edel*, cit., vol. 2, p. 22.

<sup>61</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Marie Escudier datata 15 aprile 1872 citata in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 171.

proposito è «rimasta celebre una frase proferita dal compositore in occasione delle prove di “Otello”: se il pubblico esclama: “Oh il bel costume, siamo perduti”».<sup>62</sup>

Nell'itinerario creativo di Verdi le *Disposizioni sceniche* sono «la tappa finale» dei percorsi realizzativi di un'opera, ed essendo sempre posteriori alla partitura autografa e al libretto, incorporano le «esperienze delle prove in teatro e della prima» anche se non è pacifico in letteratura il fatto se quanto prescritto sia da intendersi approvato e/o voluto in maniera esplicita dal compositore.<sup>63</sup> Una risposta unitaria, valevole per tutte le opere, non è formulabile, anche se, per molte delle soluzioni accolte, numerosi scritti comproverebbero la conoscenza e l'approvazione da parte del compositore. La stampa di tali *Disposizioni* non placò l'interesse di Verdi verso la messinscena come testimonia una lettera che il compositore mandò a Piave del febbraio 1857 nella quale il compositore raccomandava ugualmente: «Cura molto le scene [...]».<sup>64</sup>

La pubblicazione e la distribuzione delle *Disposizioni Sceniche* fu la risposta concreta di Verdi e Ricordi alla superficialità e alla scarsa omogeneità di certe messinscene, nonché l'espressione della volontà di garantire al pubblico, per ogni replica successiva alla 'prima', una impostazione corretta dello spettacolo, così come era stata concepita dall'autore bandendo «l'uso di costumi anacronistici, generici e ibridi nello stile [...] almeno sui palcoscenici più prestigiosi».<sup>65</sup>

Un altro ideale verdiano significativo fu la ricerca del 'vero': il vero drammaturgico. Finalità che egli perseguì alacremente anche sotto il profilo che a noi interessa, con il sostegno dell'editore Giulio Ricordi<sup>66</sup> che – sostenuto dalle sue 'attenzioni' al mondo delle arti visive – sovente svolse un ruolo di mediazione nella cura di tutti quegli aspetti dell'allestimento teatrale<sup>67</sup> diversi dalla musica: scene, illuminazione, costumistica, ecc. Mediazione, o vero e proprio «attivismo», che si spinse anche sul fronte della ricerca della «verosimiglianza storica» della messa in scena<sup>68</sup> divenendo, in alcuni casi, autentica ricerca archeologica come sembra comprovare una dicitura riportata nelle *Disposizioni Sceniche* del Simon Boccanegra laddove si prescrive: «Si raccomanda di attenersi con tutta esattezza a questo costume, ch'è perfettamente storico».<sup>69</sup>

L'approccio storicistico alla messinscena non era però fine a se stesso ma doveva sempre avere «un significativo rapporto con la sostanza drammatica» poiché Verdi non «apprezzava le esibizioni vuoi virtuosistiche vuoi pedantesche».<sup>70</sup>

<sup>62</sup> VITTORIA CRESPI MORBIO, *Alfredo Edel alla Scala*, Milano, Allemandi, 2002, p. 23.

<sup>63</sup> Cfr. JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'Otello di Verdi*, cit., p. 10.

<sup>64</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave, [s.d.], febbraio 1857. Milano, Museo Teatrale alla Scala, n. inv. 18633. Cfr. GIUSEPPE MARAZZONI, *Verdi. Lettere inedite*, Milano, La Scala e il Museo Teatrale, 1929, pp. 38-40.

<sup>65</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 195.

<sup>66</sup> Cfr. STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'Opera. Storie di casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

<sup>67</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 196.

<sup>68</sup> Cfr. *Il Corriere Mercantile* di Genova, 17 febbraio 1881.

<sup>69</sup> *Disposizioni sceniche del Simon Boccanegra*, Milano, Edizioni Ricordi, 1885, p. 7; citato in JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'Otello di Verdi*, cit., p. 10.

<sup>70</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *Le prime scene per “Ernani”*. *Appunti di scenografia verdiana*, in *Ernani ieri e oggi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Modena, 9-10 dicembre 1984), Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1987, p. 203.

Dagli anni '60 del secolo XIX Verdi fu di fatto impegnato in un'autentica riforma teatrale nella quale era parte immancabile il controllo esatto non solo dei cantanti e dell'orchestra, ma anche degli altri elementi ovvero «l'intero apparato scenico»: «È con Giuseppe Verdi che i rapporti di forze esistenti all'interno del teatro d'opera vengono ridistribuiti a tutto favore del compositore». Concetto significativamente ribadito in una lettera datata 7 dicembre 1869 e inviata da Camille Du Locle: «Tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia».<sup>71</sup>

Un Verdi autentico regista si afferma di fatto a partire dalla rappresentazione di *Aida* [1871] allorquando ricevette un apposito ed esplicito incarico<sup>72</sup> e nello svolgimento di tale ruolo il compositore fu attento a ogni dettaglio della messinscena tanto che interferì «persino quando si tratta degli schizzi per le lance e le asce».<sup>73</sup> Attenzione che fu l'esito di un approfondito lavoro di ricerca portato avanti dallo stesso compositore e confermato dallo stesso Verdi in una lettera indirizzata a Camille Du Locle del 15 luglio 1870:

Vi ringrazio delle istruzioni che mi date sugli strumenti musicali egizi che potranno servire in diversi punti. [...] Ditemi anche, v'erano Sacerdotesse d'Iside, o d'altra Divinità? - Nei libri che ho scartabellati trovo anzi che questo servizio era riservato agli uomini. Datemi queste notizie e pensate seriamente ai costumi. Oh in questo bisogna far bene, e farli veri [...] <sup>74</sup>

Volendo procedere a una prima sintesi derivante dalle riflessioni condotte è possibile riassumere alcuni elementi interessanti in un'ipotetica categoria denominata 'idealità costumistiche' verdiane nel seguente schema di sintesi di nostra elaborazione:

---

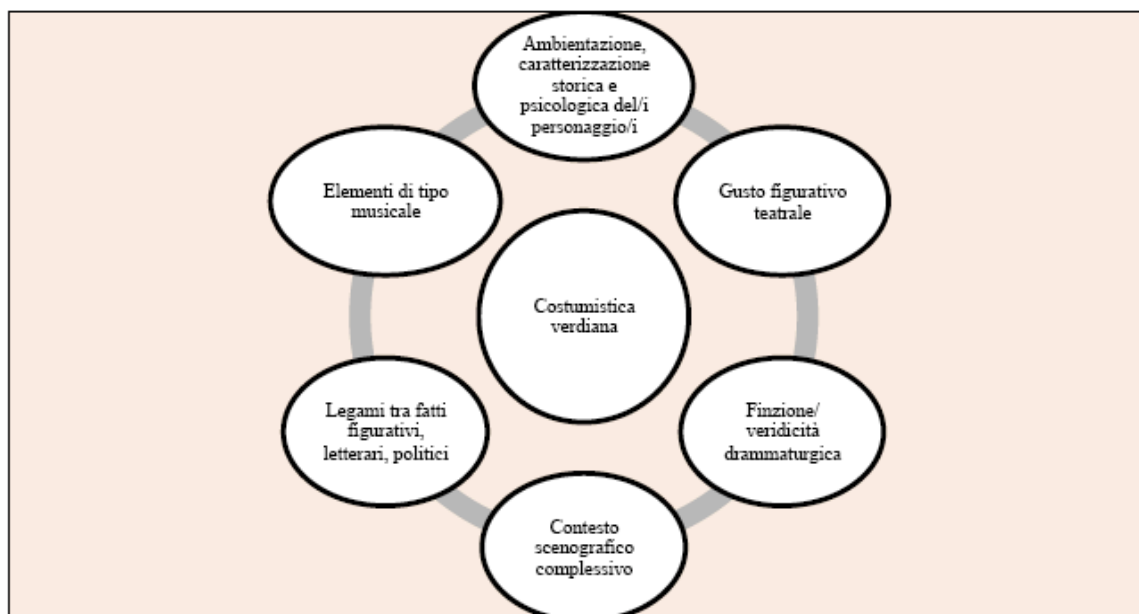
<sup>71</sup> MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, cit., p. 61.

<sup>72</sup> MARKUS ENGELHARDT, *Verdi regista di "Aida"*, cit., p. 58.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>74</sup> Cfr. FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, III, p. 376.

## IDEALI COSTUMISTICI VERDIANI?



In essa troviamo attivi, in un costrutto circolare, gli elementi cardine a cui il compositore fa riferimento nei suoi scritti riletti in una prospettiva storico-evolutiva ponendo, come sfondo integratore e di lettura delle affermazioni, la mutevolezza dei vari contesti teatrali in relazione ai sistemi socio-politici e culturali propri del territorio di appartenenza.

Consustanziale all'evoluzione scenografica e costumistica, nei molteplici aspetti finora considerati, fu l'elemento economico: il sistema gestionale dei teatri gestito sovente con il sistema degli appalti e dei subappalti, determinò alcune criticità finanziarie che produssero vere e proprie 'decadenze' sceniche.<sup>75</sup> Di vera e propria «omogeneizzazione dell'organizzazione teatrale»<sup>76</sup> può parlarsi solo a partire dal 1860 anno di realizzazione dell'unità d'Italia.

La rilevanza del costume nella rappresentazione melodrammatica è ulteriormente evidenziata dal ruolo che molto spesso ebbe nel determinare il successo o l'insuccesso di alcuni titoli:<sup>77</sup> celeberrimo il già citato caso del fiasco veneziano del *Simon Boccanegra* del 12 marzo 1857 laddove l'incuria nella predisposizione dei costumi da parte dei fratelli Marzi indusse il compositore ad additarla come corresponsabile dell'insuccesso e portandolo ad affermare relativamente alla replica di Reggio Emilia: «Spero che a Reggio si cambierà il vestiario perché quel di Venezia era, a mio gusto, detestabile».<sup>78</sup> E ancora in una lettera inoltrata alla Presidenza del

<sup>75</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 196.

<sup>76</sup> ROBERT COHEN-MARCELLO CONATI, *Un element inexploré de la mise en scène du XIX siècle*, cit., nota a p. 296.

<sup>77</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *Le prime scene per "Ernani"*, cit., p. 7.

<sup>78</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, 27 aprile 1857. Milano, Archivio Ricordi, n. 66. Cfr. FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit., pp. 412-413.

Teatro veneziano qualificò i costumi impiegati «indegni», «pessimi e vecchi».<sup>79</sup> Doglianze che si appuntavano sulla scarsa qualità dei tessuti, delle fogge e sulla loro vetustà lasciando intendere che tali costumi non potevano svolgere nessuna funzionalità drammaturgica (si veda la figura 2).

Come esempio del contributo dei costumi nel decretare il successo di un'opera occorre citare il caso di *Aida* e della sua realizzazione milanese del 8 febbraio 1872 laddove la perniciosità del compositore anche sul fronte costumistico e indusse Verdi ad escludere gli spettatori dalle prove generali onde poter apportare fino all'ultimo momento, eventuali cambiamenti. Una sollecitudine che fu premiata da un successo di pubblico straordinario.<sup>80</sup>

La riflessione sulla costumistica nelle opere di Giuseppe Verdi non può in alcun modo prescindere dai figurinisti (non tutti collaboranti alle *Disposizioni Sceniche*) e dall'apporto che ciascuno di essi dette: artisti figli del loro tempo con profili formativi e artistico-professionali differenziati. Per citarne alcuni: Pietro Rovaglia [179?-186?], Filippo Peroni [1809-1878], Luigi Bartzago [1829-1905], Giuseppe Palanti [1881-1946], Adolf Hohenstein [1854-1928], Alfredo Edel [1856-1912], Luigi Sapelli detto Caramba [1865-1936], Girolamo Magnani [1815-1889], ecc.

Nella genialità e nell'estetica di alcuni persistono «smagliature anacronistiche», «confuse ricostruzioni della moda»<sup>81</sup> mentre in altri è presente un approfondito lavoro di ricerca come ad es. in Alfredo Edel – disegnatore di costumi per varie opere di Verdi [*Don Carlo*, *Otello*, *Rigoletto*, ecc.] – che svolse ricerche storico-iconografiche presso varie biblioteche<sup>82</sup> e le cui intenzioni «erano certamente di creare dei costumi storicamente documentati».<sup>83</sup> Nel primo periodo dell'esperienza verdiana la progettazione ed elaborazione dei figurini dei costumi spettava al librettista stesso come comprovato dai figurini di Francesco Maria Piave per *Il Trovatore*. Operavano in stretta correlazione con essi le sartorie teatrali che erano veri e propri *atelier* di creazione nei quali si concretizzava l'idea progettuale elaborata dal figurinista.

Un ulteriore elemento a cui far riferimento in questa riflessione afferente al costume è la sua dimensione di strumento di comunicazione delle emozioni: il vestiario ci parla della vicenda, degli intimi travagli dei personaggi, ecc. Verdi pare aver presente questo aspetto come sembra confermare la seguente frase riferita all'*Otello*: «che Jago sia vestito di nero, come è nera la sua anima, niente di meglio [...]».<sup>84</sup>

Con il suo dire Verdi ci palesa ulteriori correlazioni – *personaggio-emozioni-colori* – proiettandoci in un orizzonte sinestesico interessante e foriero di ulteriori inesplorati intrecci. Hepokoski, riferendosi sempre all'*Otello* afferma: «È pertanto

<sup>79</sup> MARCELLO CONATI, *La disposizione scenica per il Simon Boccanegra di Verdi*, in *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, cit., p. 13.

<sup>80</sup> MARKUS ENGELHARDT, *Verdi regista di "Aida"*, cit., p. 60.

<sup>81</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La disposizione scenica*, cit., p. 196.

<sup>82</sup> Cfr. Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi, 22 febbraio 1881 in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-81*, cit., pp. 137-139.

<sup>83</sup> FRANCO RICCI, *Alfredo Edel*, cit., vol. 2, p. 91.

<sup>84</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Domenico Morelli, 24 settembre 1881. Milano, Museo Teatrale alla Scala, n. inv. 20086. Cfr. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 317-318.

chiaro che la messa in scena dell'ultimo Verdi ambisce, in misura molto consistente, a un riconoscibile naturalismo e a una fluida flessibilità [...]»<sup>85</sup> facendo rilevare l'emergenza di ulteriori elementi: naturalismo e flessibilità.

La rilevanza dell'elemento naturalistico nella rappresentazione scenica è lapidariamente evidenziata da Verdi stesso allorquando affermò: «[...] mai falsare la natura. Ogni esagerazione si scosta dalle mire del teatro. Il teatro dev'essere lo specchio della natura».<sup>86</sup>

Volendo sintetizzare gli elementi caratterizzanti la costumistica verdiana della maturità possiamo utilizzare le categorie proprie della messinscena in generale ovvero «piacevole composizione scenica [...] realismo drammatico [...] chiarezza della struttura musicale».<sup>87</sup> Elementi che è dato agevolmente scorgere in una lettera di Verdi all'editore Giulio Ricordi:

I figurini mi pajono tutti bellissimoi. Forse meno (dico forse) quelli d'Eboli, e della Regina. Badate che se la Regina è una figura piuttosto forte quei due collari nella scena dell'incoronazione la renderanno tozza.

Avrei qualche cosa a dire sull'ultima apparizione di Carlo V. Posso capire l'idea di far vedere sempre il frate ma non vorrei che quella tonaca in mezzo all'oro della Corona, scettro, manto etc. urtasse troppo. E d'altronde non mi piacerebbe che quell'apparizione fosse come un mazzo d'oro, completamente splendente – I condannati devono proprio essere così? – Sia pure; ma badate all'insieme – Intendo dire al vento queste parole. Non fatene nissun caso. Io, ripeto, non c'entro in nulla e per nulla.<sup>88</sup>

E in altre missive di Giulio Ricordi indirizzate al Maestro:

[...] Ebbi jeri l'onorata sua del 21 corr: ed oggi i figurini - Io la ringrazio moltissimo, Maestro, d'essersi compiaciuto d'esaminarli, e sono ben lieto che ne sia rimasto soddisfatto - Ho fatto rifare all'Edel i tre costumi Elisabetta, Eboli e Carlo V, essendo giustissime le di lei osservazioni: domani o dopo saranno pronti e glie li spedirò, onde veda se andranno bene [...]»<sup>89</sup>

Illustre Maestro.

Faccio seguito alla mia d'oggi per dirle che le ho spedito i figurini modificati -

- a)= La Regina: levati i due colletti alti, pur conservando un costume tranquillo e casto
- b)= Eboli = rifatto: più elegante, più seducente, più provocante.
- c)= L'Imperatore = lasciando intravedere la tonaca del frate, si è fatta la pazienza tutta a ricami d'oro: si è arricchito il manto.

<sup>85</sup> JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'Otello di Verdi*, cit., p. 31.

<sup>86</sup> 'SHAKESPEARE, *Amleto*, Scena IX', in: *Disposizioni sceniche di Otello*, Milano, Ricordi, 1887, p. 3.

<sup>87</sup> JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'Otello di Verdi*, cit., p. 31.

<sup>88</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, 21 ottobre 1883. Parma, Biblioteca Palatina, sezione musicale (presso Conservatorio Statale di Musica Arrigo Boito di Parma), citata in *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, cit., n. 189.

<sup>89</sup> Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi del 25 ottobre 1883 citata in *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, cit., p. 190.

d)=Il primo costume d'Eboli, modificato, servirà a maggiormente variare le dame del seguito -  
E qui termino, per non annojarla di troppo [...].<sup>90</sup>

In conclusione di questo *excursus* pare possibile, e forse opportuno, formulare alcune considerazioni. La figura di Giuseppe Verdi è stata esaminata dal punto di vista musicologico sotto diversi aspetti e la sua produzione indagata in molteplici prospettive musicali. I riferimenti testuali riportati, evidenziando il ruolo consustanziale dell'elemento scenografico e costumistico rispetto all'evento musicale *stricto sensu*, manifestano la rilevanza consustanziale anche di tale dimensioni riportandoci alla ragione stessa dell' 'essere' e 'fare' teatro con/attraverso il melodramma e stimolandoci all'analisi e all'approfondimento di ulteriori aspetti di tali elementi per giungere alle soglie di una spettacolarità 'globale' che supera, integrandole, le specificità di ogni singola componente. Scenografia e costumi al servizio del dramma in un'ideale organicità della messinscena dell'opera pensata come «un tutto unitario» ove «parole, scene, luci, azione»<sup>91</sup> si saldano nell'espressione musicale.

---

<sup>90</sup> Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi del 25 ottobre 1883 citata in *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, cit., p. 191.

<sup>91</sup> ROBERT COHEN-MARCELLO CONATI, *Un element inexploré de la mise en scène du XIX siècle*, cit., p. 281.





Figura 1. Figurino di 'Amelia' dall'opera *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, Archivio Ricordi, Milano. Proprietà di Ricordi & C. s.r.l. – Milano.



Figura 2. Girolamo Magnani, figurino di 'Aida', Archivio Ricordi, Milano. Proprietà di Ricordi & C. s.r.l. – Milano.