

Paola De Simone e 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 NAPOLI¹

Carissimo Amico

L'amico Flauto insiste per avere il Libro;
io vi prego di consegnarlo; e farmene far copia,
[perché] io possa ultimare il Lavoro! Il tempo
stringe!

Avrei bisogno ancora della Nota dei Figurini
Compiacetevi di accondiscendere ai desideri di
chi si protesta

V.o Am. Aff.o

Giovanni Pacini

Da casa, li 10 Novembre 1840²

1. CONSISTENZA DEL FONDO, STORIA, CRONOLOGIA, AUTORI E TITOLI

D'ispirazione storica, mitologica, letteraria e romanzesca, allegorica o di pura fantasia. Disegnati a china e colorati in delicati acquerelli o con tecnica mista unendovi le tinte vigorose a tempera,³ in pochi casi abbozzati o rifiniti solo a matita o ad inchiostro, ma tutti parimenti utili a testimoniare oltre il tempo, nel-

¹ Pur condividendo la responsabilità redazionale del saggio, Paola De Simone, curatrice della catalogazione dell'intero fondo su commissione della ditta Siav e pubblicazione in Internetculturale per il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ha scritto i paragrafi 1 e 2 con relative Appendici I e II; Nicolò Maccavino ha realizzato il paragrafo n. 3 con la relativa Appendice III.

² Lettera autografa di Giovanni Pacini al celebre poeta drammatico Salvatore Cammarano, in Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Mss. L. P. 5 (20. La lettera autografa scritta in data 10 novembre 1840 dal compositore catanese Pacini al librettista Cammarano, a nove giorni di distanza dalla prima rappresentazione assoluta al Teatro San Carlo di Napoli della tragedia lirica *Saffo*, e dunque presumibilmente riferibile a tale titolo che con successo andava ad inaugurare la nuova collaborazione tra i due autori, rivela la funzione non semplicemente accessoria della Nota dei Figurini a firma di Filippo del Buono [in Collezione Carlo Guillaume, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli (d'ora in poi I-Nc), C. 23 (19, posti in appendice al libretto a stampa edito dall'amico comune Vincenzo Flauto a Napoli, Tipografia Flautina, 1840, vedi Fig. n. 5 e n. 6] accanto agli elementi del testo librettistico e della partitura entro il sistema produttivo coevo destinato al teatro musicale.

³ Per una valutazione della tecnica pittorica in special modo utilizzata nei figurini a firma o comunque attribuibili a Filippo del Buono si ringraziano la dott.ssa Gemma Causa e Lorella Starita, storiche dell'arte della Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia.

la dovizia di particolari scolpiti fra nobili pose statuarie o leggiadri volés, centinaia di titoli, personaggi, interpreti e costumi in vita sulle scene ottocentesche dei Reali Teatri di Napoli. Sono gli oltre ottomila⁴ figurini raccolti in quasi seicento fascicoli provenienti dalla collezione privata di Carlo Guillaume,⁵ responsabile del vestiario al Teatro San Carlo nella seconda metà del diciannovesimo secolo – subentra nel 1840⁶ al padre Eduardo (a sua volta impresario dal 1841) e in tale incarico attivo almeno fino al 1876 – dunque figlio d'arte ed egli stesso figurinista. Collezione, a tutt'oggi, di proprietà del Conservatorio San Pietro a Majella che, nel 1896 al costo di 200 lire,⁷ ebbe ad acquistarli su suggerimento dell'allora bibliotecario Rocco Pagliara,⁸ succeduto a Francesco Florimo nella di-

⁴ Il totale del conteggio relativo all'attuale consistenza della Collezione, dunque senza considerare i documenti mancanti, è pari a 8.208 figurini, così come da calcolo effettuato in Appendice II.

⁵ Si raccoglie la testimonianza biografica inedita gentilmente resa da Mario Guillaume – che si ringrazia vivamente nell'occasione – pronipote di Alfonso (nato il 2 dicembre 1826), fratello di Carlo Guillaume.

«Charles era il primo dei sei figli di Edouard (Jean Pierre Marie Victor Edouard) Guillaume, figlio di Charles Guillaume e Ester Hubant, nato a Parigi nel 1801 (sarebbe morto a Napoli nella casa di Via Egiziaca n. 43 a Pizzofalcone, il 3 maggio 1884) poi costumista teatrale arrivato a Napoli intorno al 1820, e di Battistina Cartoux, figlia di un commerciante di tessuti. Aveva cinque fratelli, tutti maschi: Luigi, Mario, Alfonso, Amedee ed Ernesto, ed era nato il 20 Marzo 1825 nella casa di via Chiaia n. 256. Sposatosi con Mary, ebbe 9 figli (Maria e Alfonsina, poi coniugate De Luca, Ester e Anna, poi coniugate Folinea, Umberto, Peppino, Alfredo, Eduardo, morto a 5 anni, e Josephin, morta a 3 mesi). Della discendenza dei figli maschi di Carlo non si è avuta più traccia. È invece noto che Eduardo, in società con Vincenzo Flauto, e probabilmente con altri soci tra cui il Principe di Ottaviano, diventò l'impresario dei Reali Teatri (dal 1840 al 1848). A seguire, la famiglia Guillaume si schierò apertamente contro i Borboni, e così Eduardo perse l'appalto.

Carlo, dal canto suo, continuò la carriera del padre come Vestiarista. Nel 1852 aveva ottenuto grandissimo successo al San Carlo un ballo del celebre Giovanni Briol, intitolato La regina delle rose. Nel giugno dello stesso anno ne fu data la parodia al San Carlino; la stessa Amalia Ferraris, prima ballerina del San Carlo, concertò il passo a due fra Salvatore Perito e la Zampa, la musica fu la medesima di quella del San Carlo, il vestiario venne allestito da Carlo Guillaume, che lo aveva fornito al Massimo. Memorabile inoltre l'edizione delle manifestazioni carnevalesche patrocinate dai Borboni nel 1854, tenuta nell'appartamento delle feste del Real Palazzo la sera tra il 20 ed il 21 febbraio e, come di consueto replicata nei giorni successivi. Un album in-folio composto da trentadue tavole raffiguranti i principali protagonisti di quella serata nei loro fastosi abbigliamenti, frutto del lavoro di artefici ed artieri che durò settimane, lunga ed accurata preparazione condotta dagli addetti al settore costumi dei Reali Teatri, l'appaltatore Carlo Guillaume e il figurinista Filippo del Buono. Carlo sarebbe diventato quindi appaltatore e proprietario dei costumi dalla stagione 1871-1872 alla stagione 1876-1877. E nel 1872, in vista della prima rappresentazione al San Carlo dell'Aida di Verdi, Carlo si recherà personalmente per tre mesi in Egitto, per prepararne i costumi».

⁶ FRANCO MANCINI, *Figurinisti e sartori dal rococò al romantico*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. Le scene, i costumi*, Napoli, Electa, 1987, 3, pp. 169-179.

⁷ L'acquisto della Collezione, risulta in I-Nc, *Libro Inventario d'ingresso del Regio Conservatorio di Musica di Napoli - Biblioteca - Esercizio finanziario 1895-1896*.

⁸ Sulla figura di Rocco Edoardo Pagliara (Baronissi, [Salerno], 26 marzo 1856 – Napoli, 15 maggio 1914) cfr. AA. VV., *Biblioteca Rocco Pagliara: un caleidoscopio napoletano di fine Ottocento. Catalogo della mostra* (Roma, 7-31 gennaio 2002 a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per i beni librari e gli istituti culturali), Roma, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte, 2002.

reazione della Biblioteca nell'anno 1889 e personalità straordinariamente eclettica: «giornalista, critico, librettista, mercante, collezionista di opere d'arte oltre che di libri, bibliotecario e factotum per molti anni del Conservatorio di San Pietro a Majella, ornamento, come allora si diceva, dei salotti napoletani».

Si tratta di una collezione di figurini già nota e in ottimo stato di conservazione – fanno eccezione, con altri pochi casi, *Corradino* (*Matilde di Shabran*) di Rossini, *Maria Padilla* di Donizetti e le tavole uniche della *Lucrezia Borgia* ancora di Donizetti, della verdiana *Violetta* o dell'*Elena di Tolosa* di Petrella - ad oggi catalogata ma ancora relativamente indagata, raccolta nel Fondo attualmente custodito nella Biblioteca del San Pietro a Majella, Sala Giuseppe Sigismondo - unitamente ai cimeli del patrimonio museale, ai libretti di opere e di balli, ai tesori in pentagramma soprattutto del Sette e Ottocento.

Una prima testimonianza dell'ingresso dei documenti resta non solo nel Libro Inventario degli acquisti della Biblioteca, durante l'esercizio finanziario 1896 con mandato n. 581, protocollato in data 30 giugno al numero d'ordine progressivo 208 ma, anche, negli otto fogli incollati in allegato con elenco d'epoca coeva e in approssimativo ordine alfabetico dei titoli acquistati, con qualche caso di confusione fra la destinazione d'opera o di ballo. La lista è contrassegnata dal cognome del fornitore Guillaume, non autografo bensì presumibilmente manoscritto dal Pagliara che ebbe a consegnare il testo, così come s'intende chiaramente da uno scritto di pugno del bibliotecario conservato presso l'Archivio del San Pietro a Majella nel quale, in luogo e data dalla diversa grafia (Napoli 27 giugno 1896), specifica e presenta al Governatore dell'Istituto quanto segue nell'imminenza dell'acquisto:

Il Signor Carlo Guillaume, antico direttore dei vestiari del San Carlo a V. S. noto, offre in vendita a questo Istituto una bellissima collezione di figurini di opere e balli, per vestiario eseguito per il nostro massimo, per quasi mezzo secolo. La raccolta mi pare interessantissima ed unisco l'elenco affinché V. S. scriva se sia bene farne l'acquisto per il prezzo di Lire duecento al quale il Guillaume si è risolto

Il Direttore della bibli[oteca]⁹

Lista che, qui integralmente riportata in trascrizione diplomatica come da tabella in Appendice I, offre ulteriori dati d'informazione presentando, oltre ai titoli attualmente in catalogo, alcune opere e balli esclusi dall'indice sin dal momento dell'acquisto, così come evidenziato nell'originale con un tratto di matita blu e, nella tabella, con caratteri in grassetto. Le incongruenze rilevate riguardano, nel caso delle opere, i seguenti titoli: *Alfonso d'Aragona* ragionevolmente identificabile con il ballo *Il ritorno di Alfonso d'Aragona* qualora ci si attenga al materiale in collezione o, in caso contrario, con la doppia eventualità su pari titolo relativa a due diverse azioni drammatiche in un atto: l'*Alfonso d'Aragona* (Teatro San Carlo, 30 maggio 1835) su libretto di Giovanni Schmidt e musica di autori vari o l'*Alfonso d'Aragona* del compositore Sarmiento su testo del Tarantini in scena sempre nel giorno onomastico di sua Maestà Ferdinando

⁹ Il documento è in I-Nc, *Archivio amministrativo*, Cassetta 39, fascicolo n. 2 Rocco Pagliara, 9/A/1.

Il re del Regno delle due Sicilie, ma tre anni più tardi. A seguire, il *Diavolo in corpo*, *Gianni di Niveller*, *Il proscritto di Venezia* probabilmente da ricondurre a *Il proscritto ossia il Corsaro di Venezia*, *Ravvedimento* che dovrebbe invece coincidere con *Il ravvedimento d'un ladro*. Nell'elenco delle opere, i titoli che piuttosto non tornano al raffronto comparato con i documenti attualmente esistenti, sono i seguenti: *Duchino*, i citati *Diavolo in corpo* e *Gianni di Niveller*, *Giorno e notte*, *Madame Favart*, *Moschettieri al convento*. Inoltre, sempre nell'elenco manoscritto risultano due titoli analoghi, *Il Corsaro*, forse per un errore di reiterazione, manca la *Cristina di Svezia* (1841) su libretto di Salvatore Cammarano e musica di Giuseppe Lillo, non risulta (a meno che non sia da identificare con il *Diavolo in corpo*) la *Figlia del diavolo* composta per il Teatro Bellini da Nicola d'Arienzo (1879) con i bozzetti attribuiti a Edoardo Dalbono, così come è d'altra parte registrato il titolo delle *Tre sultane* che oggi non trova riscontro nella Collezione.¹⁰ Riguardo ai Balli, quindi, in entrambe le liste è confermata l'assenza del titolo *I paggi del Conte di Provenza*, mancano all'appello manoscritto *L'avar* (1837) e *Lo studio di un pittore* (1834-1835) di cui invece in Collezione si conservano le fonti uniche dei figurini rispettivamente attribuibili a Filippo del Buono e a Felice Cerrone, mentre il titolo *Saida* è presente solo nell'elenco allegato dal Pagliara.

A ribadire l'importanza documentale dell'elenco, prezioso tra l'altro nel chiarire ulteriormente le circostanze e la validità del passaggio di proprietà del materiale, anche una successiva, incresciosa vertenza¹¹ occorsa fra la Regia Istituzione di Musica e le eredi del Bibliotecario Rocco Pagliara, intente a rivendicare la raccolta dei figurini unitamente ad altri beni librari musicali. Della questione restano tracce significative sia nella relazione dattiloscritta sulla Biblioteca del Conservatorio stilata nel giugno 1915 dal successivo bibliotecario e cantore di Napoli Salvatore Di Giacomo al Ministero della Pubblica Istruzione, sia nelle parallele indagini portate a compimento dalla Commissione di Vigilanza guidata da Ugo Tambroni, quindi da costui riferite al Presidente e ai membri del Consiglio di Amministrazione del San Pietro a Majella con lettera datata 31 ottobre 1917. La fonte firmata dal Di Giacomo espone a grandi linee i termini della querelle al punto XIII, in coda alle lunghe considerazioni sullo stato della Biblioteca musicale:

V'è, infine, una questione da risolvere che in se stesso ha pure elementi i quali potrebbero inoltrarla in dibattiti legali. Questa forma della sua discussione sarebbe certo da evitare. Accludo alla contesa che è sorta tra il Conservatorio e gli eredi del compianto Prof. Pagliara, intorno a moltissime opere di cui quelli eredi stessi pretendono la restituzione, poichè lo dichiarano di assoluta proprietà del Pagliara, il quale non le acquistò, come dicono, pel Conservatorio, ma quivi le pose soltanto come in un loro temporaneo deposito.

¹⁰ Il titolo potrebbe rinviare in realtà al Ballo del coreografo Henry su musiche del conte Gallenberg, rappresentato nel 1836 (dal 6 luglio per un totale di 23 recite) con le scene di Pasquale Canna e i costumi di Felice Cerrone, così come in CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Il Teatro San Carlo. La cronologia*, Napoli, Guida, 1987, II, p. 248.

¹¹ Cfr. I-Nc, Atti dell'Archivio Amministrativo del Conservatorio San Pietro a Majella, fasc. Rocco Pagliara, cit.

Nella parte morale d'un somigliante dibattito mi guardo bene dall'intervenire: l'Onorevole Giunta di Vigilanza tratterà la faccenda come le parrà e co' i criteri di giustizia e di diritto che troverà opportuni. Io mi limito ad augurare soltanto alla Biblioteca del Conservatorio una sollecita risoluzione della contestazione in parola, poiché più presto vi si addiverrà, più facilmente, per conseguenza, e più sicuramente si potrà procedere all'asestamento pur di quella sala, che lo merita davvero in maniera particolare.¹²

Quindi la risoluzione dei fatti così come attestato dal Tambroni nella sua relazione indirizzata ai vertici del consiglio di amministrazione del San Pietro a Majella:

Devo informare lo Spett.le Consiglio di un nuovo fatto verificatosi nella vertenza con le signorine eredi Pagliara. Compiendo alcune ricerche fra gli autografi della Biblioteca rinvenni, collocati erroneamente fra gli stessi, la minuta di una relazione del Prof. Rocco Pagliara in data 27 giugno 1896, diretta al Sig. Governatore, ove si espone che il Sig. Guillaume, già direttore degli scenari del Teatro S. Carlo aveva proposto al Conservatorio l'acquisto d'una collezione di figurini di opere e balli rappresentati su quelle scene per circa 50 anni; si riferisce che la collezione è interessantissima e che conviene farne acquisto per il prezzo ristretto dal Guillaume a L. 200. Su questa traccia ho potuto proseguire più approfondite indagini, che mi hanno posto in grado di rinvenire il mandato emesso addì 30 giugno 1896 n. 581 per lire 200, con cui la somma fu pagata dal [sic] Guillaume e persino l'iscrizione dei figurini con il loro elenco completo nel registro inventario della Biblioteca. È rimasto in tal modo escluso ogni dubbio circa l'appartenenza dei figurini alla Biblioteca e le signorine Pagliara da me informate lo hanno riconosciuto, rinunziando a qualsiasi pretesa su di essi. In base all'elenco ho poi compiuto il riscontro dei figurini, e accertato che ne mancano in tutto nove di opere e cinque di balli, dei quali uno dei primi e tre degli altri sono in prestito presso il Prof. Scopetta. Vi sono poi in più due figurini di balli non elencati ond'è a supporre che trattasi di sola diversità di titolo, epperò i figurini dei balli sarebbero al completo e delle opere ne mancherebbero solo otto di cui già nell'elenco quattro erano segnati come mancanti e tre di nessun valore perché figurini di operette moderne.

Le signorine Pagliara, come nella precedente relazione, mi avevano assicurato di essere in possesso di parecchi di questi figurini, ma si tratta di un equivoco. Esse possiedono in realtà solo degli antichi figurini di mode che mi hanno fatto vedere, e che nulla hanno a che fare con la collezione del Conservatorio. Non avevano esaminato tale collezione, e da ciò è nata la loro erronea opinione, che il riscontro ha permesso di rettificare. Onde il Conservatorio resta in possesso dei figurini, che dovrà esser cura del bibliotecario sistemare in modo che la loro conservazione decorosa sia assicurata definitivamente.

31 ottobre 1917
Ugo Tambroni.¹³

¹² Cfr. SALVATORE DI GIACOMO, *Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione sulla Biblioteca di San Pietro a Majella* (copia), 20 giugno 1915, dattiloscritto con correzioni autografe, 6 allegati autografi e un'aggiunta agli allegati anch'essa autografa su carta intestata, in Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Lucchesi Palli, Mss. Di Giacomo, Busta a, I D (8, pp. 25-26.

¹³ Cfr. I-Nc, Atti dell'Archivio Amministrativo del Conservatorio San Pietro a Majella, fasc. *Rocco Pagliara* cit.

Un corpus documentale importante¹⁴ e a tutt'oggi sostanzialmente inedito qualora si consideri che la Collezione Guillaume sin qui è stata solo parzialmente studiata e che invece,¹⁵ proprio alla luce della sua organica totalità, elenca e raccoglie oltre l'effimero dello spettacolo tracce molteplici per la storia del costume teatrale quanto per l'analisi dello spettacolo d'opera e di ballo saldamente radicato nell'imponente patrimonio culturale partenopeo. Tanti i titoli – 241 d'opera e 208 di balletto – per una miriade di nomi, fra cast rodati, prime donne celeberrime e intere famiglie di artisti in special modo utili a ricostruire le Compagnie di canto e le stesse file del Corpo di ballo del Lirico napoletano nell'arco di tempo in oggetto.¹⁶ La disamina del materiale – organizzato nella maggior parte dei casi in cartelle o fascicoli con titolo coevo sul recto della prima carta (considerato come frontespizio), eventualmente con specifica del luogo e anno di rappresentazione, spesso in prima assoluta come evidenziato nelle tabelle in Appendice II, più segnatura in grafia recente; talvolta allegati internamente ai libretti a stampa e, in pochi casi su fogli sciolti o tavola unica – parte, naturalmente, dalle firme degli autori dei bozzetti, presenti in calce o in attribuzione in base agli studi di Franco Mancini e di Francesco Melisi. Dai figurini esemplari (vedi Fig. n. 3) di Felice Cerrone¹⁷ (fra le maestranze sancarlinese quale respon-

¹⁴ Che la raccolta per quantità abbia «riscontro soltanto in quella degli archivi dell'Opéra di Parigi» è un dato più volte ribadito sia nei saggi del Mancini che da Francesco Melisi, attuale Bibliotecario del San Pietro a Majella cui devo particolare riconoscenza per l'indispensabile aiuto negli orientamenti di tale ricerca: cfr. FRANCO MACINI e SERGIO RAGNI, *Introduzione* in AA. VV., *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, Napoli, Electa, 1997, p. 13; FRANCO MANCINI, *Figurinisti e sartori dal rococò al romantico*, cit.; FRANCESCO MELISI, *La collezione di figurini teatrali del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella*, in AA. VV., *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, cit., p. 127 e *Premessa* in *Catalogo dei Figurini Teatrali dell'Ottocento*, a cura di Francesco Melisi, Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2010, p. 9.

¹⁵ Il corpus dei figurini, è stato studiato relativamente al catalogo rossiniano *Rossini sulla scena dell'Ottocento: bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, mentre, relativamente al catalogo donizettiano, da FRANCO MANCINI in AA. VV., *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, cit. Nella globalità della collezione è stato invece esaminato e catalogato in pubblicazione recente dal Bibliotecario del Conservatorio di Napoli Francesco Melisi, in *Catalogo dei figurini*, cit., in parallelo, digitalizzato dalla ditta Siav e interamente catalogato su commissione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali in collaborazione con il San Pietro a Majella per la fruizione on-line in Internetculturale. Dal 5 dicembre 2011 al 31 marzo 2012 è stato inoltre in esposizione, nella Sala Rossini della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, in occasione della mostra *Arte, artisti, costumi e censura nei Reali Teatri di Napoli sulla scena dell'Ottocento musicale e coreutico. Mostra dei figurini dalla Collezione Guillaume*, curata da Francesco Melisi con la consulenza scientifica di Paola De Simone.

¹⁶ Si rinvia tale ulteriore indagine, già in corso d'opera, a più ampia pubblicazione.

¹⁷ Felice Cerrone, «altro figurinista di buon livello» sottolinea Mancini nel suo saggio *Figurini e sartori dal rococò al romanticismo*, in AA. VV., *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., p. 172, ipotizzandone l'attività per i Reali Teatri di Napoli fra gli anni di Pregliasco e l'era di del Buono, dunque tra il 1820 e il 1838. *Ibid.*: «Pur ricordando nella preziosa grafia la maniera del Pregliasco, lo stile elegante di questo artista – si veda ad esempio, la bella serie di figurini per il ballo Ettore Fieramosca, realizzata sul finire della carriera – appare per tanti versi già estraneo all'influenza del gusto neoclassico». L'estrema distanza fra il prezioso stile grafico del Cerrone e la semplicità dei figurini di Filippo del Buono, già subentrato dal 1837 al collega che sempre al San Carlo ritroveremo in parallelo come inventore dei fuochi, è ad ogni modo un dato di assoluta evidenza.

sabile dei costumi e, successivamente, anche come inventore dei fuochi) o dalle plastiche immagini (vedi Fig. n. 1) di Giacomo Pregliasco¹⁸ per le storiche 'pri-

¹⁸ L'attività di Giacomo Pregliasco è stata genericamente ricostruita in occasione dei molteplici studi sulla produzione rossiniana e del primo Ottocento. Per i dettagli biografici e stilistici cfr. invece la recente pubblicazione VITTORIA CRESPI MORBIO, *Giacomo Pregliasco alla Scala*, Milano, Amici della Scala - Torino [etc.], Allemandi, 2011, p. 11 e sgg. Nato a Torino il 30 giugno 1758 da Teresa Fornari e Michele Pregliasco, sellaio e fabbricante di carrozze, il 31 maggio del 1805 stipula un contratto con i Teatri Imperiali di Vienna con l'impegno di disegnare figurini «ricami, attrezzi e altro», oltre a «dirigere e assistere al macchinismo», per opere e balli. La paga è pattuita in 400 zecchini per un impegno di dieci anni, a partire «dall'ultimo di ottobre [1805]». Ma il conflitto tra Austria e Francia ne ferma il viaggio e, a Verona, lo obbliga a ripiegare su Milano. Nel 1806 «firma il suo primo saggio milanese pervenutoci: un figurino integrato a un macchinismo scenico realizzato per la rappresentazione alla Scala, in data 13 febbraio 1806 in occasione delle nozze di Eugenio de Beauharnais e Augusta Amalia, della cantata *L'arrivo in Milano degli sposi* testo di Luigi Rossi, musica di Ambrogio Minoja». L'11 luglio l'impegno scaligero si concretizza in un vero e proprio contratto in qualità di «Regio Disegnatore di Ornati e Decorista addetto al Governo per i Teatri, e pubbliche feste con l'annuo soldo di L. 1.500», cui si aggiunge un'integrazione di 500 Lire annui per la direzione del teatro della villa di Monza. Alla Scala e alla Canobbiana opera per dieci anni in qualità di costumista, attrezzista e ideatore di macchine sceniche. Apice del suo successo è considerata la collaborazione per la nuova opera *Cleopatra* di Joseph Weigl, messa in scena per Napoleone (19 dicembre 1807). D'ora in poi i libretti di opere e balli portano in calce il suo nome in qualità di «Inventore e disegnatore degli Abiti e Attrezzi il Sig. Giacomo Pregliasco R. Disegnatore». Nel 1815 «Pregliasco firma i figurini per Isabella Colbran, protagonista al San Carlo di Elisabetta regina d'Inghilterra (4 ottobre 1815). Commissionata dall'impresario Domenico Barbaja, l'opera segna il debutto di Rossini nel teatro napoletano; per il Pregliasco è la premessa di un nuovo ingaggio». Il 13 febbraio 1816 il San Carlo è devastato da un incendio. Pregliasco chiede alla direzione della Scala di venire esentato dal lavoro per otto mesi, al fine di impegnarsi nella «riedificazione del R. Teatro di Napoli». Lascia la Scala con l'Agnese di Paër (23 marzo 1816) e non vi farà più ritorno. «Nella città partenopea l'artista disegna i costumi per il teatro del Fondo, nel quale è trasferita la stagione prevista al Teatro Grande: *Gabriella di Vergy* con musiche di Michele Carafa (3 luglio 1816); la ripresa del *Tancredi* di Rossini (29 agosto 1816), la prima assoluta dell'Otello, ossia il moro di Venezia di Rossini (4 dicembre 1816)». Quindi, nel 1817, «la solenne riapertura del Teatro San Carlo si svolge all'insegna del fasto il 12 gennaio 1817, in concomitanza con «il giorno natalizio di S. M. Ferdinando I Re delle Due Sicilie». L'apporto accertato dell'artista alla ricostruzione del teatro si riferisce all'ideazione di nuovi macchinari che usufruiscono dello spazio ampliato del vasto palcoscenico, e di un profondo sottopalco. Il melodramma allegorico di apertura, *Il sogno di Partenope*, libretto di Giovanni Schimdt, musica di Johann Simon Mayr, si avvale dei costumi e dei macchinari dell'artista torinese».

Ad ogni modo, «la presenza napoletana di Pregliasco è poco documentata: il "tentativo drammatico" di *Aganadeca* con musiche di Carlo Saccenti e del conte di Gallenberg, riporta nel libretto il suo nome per quanto riguarda i costumi e il macchinario. Alla soglia dei sessant'anni torna a Torino». Qui muore il 26 dicembre 1825.

Sull'attività partenopea dell'artista, nello specifico, cfr. FRANCO MANCINI, *Figurini e sartori dal rococò al romanticismo*, in AA. VV., *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., p. 172: «[...] artista di indubbio valore, a lungo attivo tra il Regio di Torino e la Scala prima di trasferirsi a Napoli, dove si trasferì probabilmente su invito del Barbaja. Nel corso del soggiorno partenopeo, durato alcuni anni, il Pregliasco – che ebbe una parte di rilievo nella ricostruzione del San Carlo – si occupò di parecchi spettacoli come si rileva dai figurini sparsi tra le raccolte pubbliche nonché [...] in altre private. Anzi, non avendosi altre notizie atte a documentare una successiva attività, si può supporre che una serie di costumi per il ballo di Salvatore Taglioni Otranto liberata, rappresentato il 4 ottobre 1820, sia tra le ultime produzioni dell'artista torinese il quale, in tal caso, avrebbe concluso proprio a Napoli la sua lunga e gloriosa carriera».

me' di Donizetti, Pacini e Mercadante sulle assi sancarliane con interpreti eccellenti quali il basso Luigi Lablache, il baritono Giorgio Ronconi o i soprani Giuditta Pasta, Carolina Unger, Giuseppina Ronzi-De Begnis, alle innumerevoli quanto vivacissime realizzazioni (vedi Fig. n. 4) di Filippo Del Buono (talvolta, in firma, semplicemente Buono),¹⁹ puntualmente caratterizzate da una ricono-

Dalla fonte della Collezione Guillaume, in particolare, si evince che la maggior parte dei suoi figurini, realizzati esclusivamente abbinando inchiostro per i contorni e colori ad acquerello, furono da lui concepiti pensando all'interprete e al contesto dell'occasione scenica più che limitarsi in astratto al ruolo in sé, come da libretto. A supporto dell'osservazione, si citano alcune annotazioni in calce ai suoi disegni che spesso e in via del tutto singolare chiamano direttamente in causa il nome del cantante destinato a darvi forma in palcoscenico: dal figurino n. 3 dell'*Ultimo giorno di Pompei* di Pacini [C. 11(3), al margine destro del costume per Numa Pompilio affidato a Giovanni David, si legge ad esempio: «David con manto | verde [...] | Lablache con manto amarante [...]»; analogamente, per il figurino n. 3 della *Niobe* sempre di Pacini [C. 11(3) si specifica: «Learco, [Almerinda] Manzocchi, con manto celeste tutto in argento | 5 Figli di Niobe senza manto»; a maggior ragione eloquente, in tal senso, è quanto accompagna il figurino n. 1 per il celebre basso Lablache che interpreta il ruolo del senatore Murena, protagonista della prima scena di follia messa in partitura da Donizetti: «Da farsi vedere al | Sig.r Lablache per | sentire se sia contento. | Il costume de' Senatori | è questo». E al figurino n. 3 tratto dalla stessa opera, per l'Argelia affidata alla celebre Adelaide Tosi, parimenti il figurinista ribadisce: «Il manto dev'essere | di colore, ed allora a norma del colore del | manto sarà l'orlo della | tunica. Io sceglierei | l'amaranto. Si dimandi | alla Sig.a se sia contenta».

¹⁹ In percentuale, l'artista che realizza la maggior parte dei figurini presenti nella Collezione Guillaume, è il napoletano Filippo del Buono di cui, FRANCESCO MELISI, nella *Premessa al Catalogo dei figurini*, cit., scrive: «Una parte rilevante della raccolta è costituita dai figurini di Filippo del Buono, artista assai prolifico che, dopo un breve periodo di autentica originalità espressiva documentata soprattutto in alcune 'prime' sancarliane di Saverio Mercadante (*Elena da Feltre* del '38, *Orazi e Curiazi* del '46), Gaetano Donizetti (*Caterina Cornaro*, del '44) e Giuseppe Verdi (*Alzira* del '45, *Luisa Miller* del '49), produsse un incalcolabile numero di disegni replicati meccanicamente scaturiti, forse, da un'intima noia, da una smarrita sensibilità teatrale (a lui si riferisce il maggior numero dei figurini)». Ed effettivamente la serialità – con casi limite di identità per alcuni figurini nei raffronti tra la *Lucrezia Borgia* di Donizetti e l'*Alzira* di Verdi, il ballo *Delitto e punizione* attribuito, su tavola unica, a Giuseppe Rota e il ballo *Il trionfo dell'innocenza* sempre del coreografo Rota, tra l'opera e il ballo dal medesimo titolo Furio Camillo – e la minore nobiltà del tratto, sono esiti innegabili a fronte, tuttavia, di una buona fantasia e di un'efficacia cromatica raramente rilevata in altre occasioni. Ad ogni modo, nei cartelloni del San Carlo, la sua firma compare a partire dal ballo *Licaone* (4 novembre 1836) del coreografo Henry su musiche di Cesare Pugni e fino alla *Stella di Granata* del coreografo Rota rappresentata per 20 sere nel marzo 1880; mentre, dai documenti d'archivio, qualche ulteriore notizia salta fuori in occasione della domanda che il del Buono fece per entrare, già figurinista dei Reali Teatri, nella Scuola di Scenografia diretta dal Cavaliere e architetto Antonio Niccolini. Come registrato nel Registro di lettere ed ordini, in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi I-Na), Soprintendenza dei Teatri e Spettacoli, fascio 6, nell'elenco dei nuovi candidati riportato in data 5 maggio 1840, oltre alla richiesta di riammissione dei più noti Galluzzi Leopoldo, Castagna Giuseppe, Corazza Antonio, Fico Vincenzo, risulta anche Filippo del Buono (che da parte sua, nel 1836, aveva già formulato domanda per analoga candidatura), così come nella nota a firma del Direttore Niccolini all'allora Soprintendente Luigi Imperiali: «Eccellenza | Gli individui che hanno presentato le loro domande per essere ammessi alla Reale Scuola di Scenografia, in seguito dell'invito pubblicato in proposito sono i seguenti: Raffaele Postiglione | Nicola Skalingeri | Raimondo Scoppa | Domenico Conte | Enrico Biancardi | Gennaro Gaudiosi | Antonio Trifari | Filippo del Buono | Oliviero Olivieri | Vincenzo Aletta | Luigi de Martino | Odoardo Pastina | Antonio Arpaja | Giuseppe Fizzarotti | Raffaele Affatato». Nella documentazione allegata dai candidati, relativamente a del Buono, che a differenza degli altri già lavorava per quei Teatri, manca purtroppo

scibile ombra a 'V', per vestire tenori come Marco Arati, Filippo Coletti, Giovanni Basadonna o i ballerini Giovanni Pingitore, Gennaro Bolognetti, Luisa Fuchs Taglioni, Carolina Altieri Craveris, Luisa Colombon Briol, fino ad intere generazioni di corifei; dai pochi esempi del primo Ottocento attribuibili ai caposarti Tommaso Novi e Filippo Giovinetti,²⁰ o a un paio di casi riferibili a Gaetano Dura²¹ (vedi Fig. n. 2) ai bozzetti attribuibili a Edoardo Dalbono²² (vedi Fig.

il certificato di nascita. In compenso, resta agli atti un attestato di buona condotta stilato dal parroco della sua Parrocchia e, con diverso inchiostro, l'indicazione dell'abitazione di residenza «Calata dei Greci n.13 secondo piano», quasi certamente da ritenersi quale recapito dello stesso candidato. Si riportano, a seguire, i due documenti: 1. la scheda di valutazione all'ammissione del candidato a cura del Niccolini; 2. il testo a firma del Parroco.

«1. Al S. E. Il Signor Marchese Imperiali / Soprintendente Generale de' / Teatri e Spettacoli Eccellenza

Filippo del Buono di professione pittore figurista, e figurista [figurinista] attualmente pel vestiario de' Reali Teatri, avendo suinteso che l'E. V. ha disposto un esame per formare varie classi di alunni alla scenografia, animato il supplicante dalla bontà che tanto distingue l'E.V. la supplica a volergli accordare la grazia di ammetterlo fra il numero de' candidati, onde possa il suaccennato un giorno meritarsi gli applausi del pubblico, mercè la bontà che avrà l'E.V. pel supplicante | Tanto spera, e l'avrà

2. Attesti io Sotto Coadiut.o [...] Par.o di Santi Giuseppe e Cristoforo, nella Chiesa dello Spedaletto di Napoli, che D. Filippo del Buono di questa Par.a è giovine onesto, modesto e religioso; ne mai ha dato motivo di doglianza della sua condotta nel vicinato e per la verità segno il presente: oggi lo dieci aprile 1840 mille ottocento quaranta. / Gaetano Nappi [...].

²⁰ Cfr. *Catalogo dei figurini*, cit., *Premessa*: «Di pregevole fattura sono anche i disegni prodotti per alcune opere rappresentate al San Carlo tra il '24 e il '27 (*Sansone* di Francesco Basily, *L'ultimo giorno di Pompei*, *Niobe* e *Margherita regina d'Inghilterra* di Giovanni Pacini, *Solitario ed Elodia* di Stefano Pavesi, *Alahor in Granata* di Gaetano Donizetti, *La dama bianca* di François Adrien Boieldieu). Questi figurini, però, che documentano decisamente la permanenza della tradizione classicista dei loro inventori, sono di difficile attribuzione. Sulla base delle indicazioni fornite dai libretti relativi a quelle rappresentazioni, gli «inventori degli abiti» dovrebbero essere Tommaso Novi (per quelli da uomo) e Filippo Giovinetti (per quelli da donna). Orbene, non escludendo del tutto la possibilità che dei due artisti il Novi sia intervenuto talvolta nella progettazione dei costumi per la presenza della sua firma su alcuni figurini, si deve ritenere che i due, in qualità di capisarti del San Carlo, si siano limitati alla semplice realizzazione degli abiti disegnati da qualche figurinista non menzionato nei documenti dell'epoca come lo stesso Cerone, Francesco Catozzi i cui disegni sono da collocare cronologicamente tra i primissimi esempi a noi noti di questa produzione [...].»

²¹ Per Gaetano Dura (attivo a Napoli nel secolo XIX) cfr. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, s. v., IV vol., Torino, Giulio Bolaffi, 1973: «fu pittore ed abile litografo, dapprima collaboratore della ditta Ciciniello e Bianchi, in seguito in una tipografia aperta in società con il Gatti. Pubblicò tavole con costumi e scene popolari e, in collaborazione con incisori, illustrò il Viaggio pittorico nel regno delle due Sicilie (Napoli 1829)».

²² Per Edoardo Dalbono (Napoli 1841 – 23 agosto 1915), vedi *sub voce* in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, cit. «Figlio dello scrittore e critico Tito Carlo, venne avviato all'arte dal padre. Fu dapprima allievo a Roma del Marchetti e del Consoni; quindi, a Napoli, passò sotto la guida del Mancinelli e del Morelli; infine apprese pittura di paesaggio da Nicola Palizzi. Giovanissimo si dedicò all'illustrazione di giornali e libri, ispirandosi specialmente al folklore napoletano; in questo campo lavorò per il Treves a Milano, per Goupil (dal 1878 al 1882) e per Le Grand Monde a Parigi, città dove soggiornò in varie riprese; sopravvive in lui il gusto dello stile decorativo settecentesco. Esordì in pittura, secondo la moda del tempo, con qualche soggetto storico, come il Manfredi, esposto a Napoli nel 1868 e premiato a Parma nel 1872. Ma in breve si volse alla pittura di paesaggio con uno stile molto vicino a quello di Giacinto Gigante. Soprattutto trattò il golfo di Napoli con le sue feste e tarantelle, introducendo

n. 10) e dagli acquerelli tardo-ottocenteschi del pittore Giustino De Giacomo²³ (vedi Fig. n. 7) alle vivide figure di Eduardo e Carlo Guillaume²⁴ (vedi Fig. nn. 8-9) su carta intestata con timbro a secco. Un quadro che registra al contempo l'attività e i ruoli svolti dalle firme apposte in diversa sede all'interno della Collezione entro il relativo range cronologico 1824-1880, così come in parallelo attestato dai documenti dell'amministrazione teatrale conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli e in gran parte riportato dai repertori bibliografici.

Quanto ad autori e interpreti, si passa dai massimi capisaldi del melodramma romantico italiano a compositori minori da riscoprire o a nomi chiave per la danza quali Viganò, Gioia, Izzo, Briol, Guerra, Blasis e Salvatore Taglioni o al Conte Gallenbergh, compositore di tanti balletti andati a sostituire nel primo Ottocento gli arguti Intermezzi settecenteschi.

Studiata alla luce di una valutazione prospettica complessiva, la Collezione Guillaume – che fra le diverse 'sorprese' conserva anche e in un unico caso, quello del Ballo *Naama* del compositore Giuseppe Giaquinto su coreografie di Salvatore Taglioni e con Filippo del Buono figurinista, un ritaglio di vero tessuto, un tulle a trama grossa per «le ali dei calabroni seguaci di Naama» (figurino uomini, n. 25) – arriva a costituire fonte di documentazione di non comune rilievo per aspetti molteplici. Aspetti sin qui ancora poco noti e indagati: in termini preliminari, al di là degli autori, dello stile e delle tecniche artistiche, un primo dato sostanziale affiora dall'individuazione di alcuni fascicoli di figurini quale fonte documentale unica per la ricostruzione dei dettagli visivi relativi ai costumi nella rappresentazione di un titolo in assenza di libretto, partitura o di altri testimonianze. Meno frequenti ma parimenti interessanti sul piano della singolare testimonianza dello scarto fra libretto ed istanza rappresentativa sono anche i casi in cui alcuni personaggi o taluni interpreti indicati nel libretto o dalle principali fonti bibliografiche divergono da quanto riportato nel fascicolo accanto al figurino. E particolarmente significative si ritengono quindi le numerosissime annotazioni a fronte e al margine dei disegni quale fonte diretta per il quadro del controllo etico ed estetico affidato dalla severissima censura borbonica in ultimo e più alto grado alla Soprintendenza così come da seguenti documenti:

A dì 22 Luglio 1833

Circolare agli Impresarij

La incarico di rimettermi tutt'i libretti i di | cui argomenti concernano fatti crudeli, o misfatti | e ciò ad oggetto d'inviarli alla censura del M.[inis]tro

[Ministero dell'Interno e della Polizia]

così il folklore partenopeo come soggetto costante di rappresentazione nell'arte napoletana. [...] Fu anche decoratore: produsse tempere per il teatro di Salerno, decorazioni nei palazzi Pignatelli, Rendel e Serignano, dipinti per le chiese di Piedigrotta e Gragnano».

²³ *Catalogo dei figurini*, cit., p. 11: «I figurini del pittore Giustino de Giacomo [...] tutti prodotti su fogli sciolti dalle dimensioni considerevoli, si fanno notare per la freschezza e la delicatezza dei particolari (*Selvaggia* di Ernesto Viceconte del '72, *Aida* di Giuseppe Verdi del '73, *Il menestrello* di Giuseppe Filiasi dell'80) e quelli disegnati da Edoardo Dalbono per la *Figlia del diavolo* di Nicola d'Arienzo rappresentata al Bellini nel '79».

²⁴ Vedi sopra la nota 5.

A dì 22 Luglio 1834

[Al] Duca di Serracapriola

Avendo l'E.V. la Soprintendenza delle Decorazioni, e de' Costumi de' R.li Teatri, trovo indispensabile, che di ogni opera, e ballo, che si deve rappresentare l'E.V. con anticipazione ne conosca il soggetto. Posto ciò le rimetto qui compiegato il libretto della nuova opera del maestro Donizzetti [sic], che mi è stato spedito dalla Società d'Industria, e belle Arti, per la consueta revisione. | Firm.to Pr[inci]pe di Ruffano.²⁵

Nell'ultimo dei tre tomi del medesimo fascio di Casa Reale – Ministero dell'Interno – la questione delle Revisioni censorie acuitesi nell'anno 1838 risulta ulteriormente chiarita, così come riportato più dettagliatamente al paragrafo specifico, nelle differenti spettanze di valutazione relative al soggetto del Drama e appunto ai Figurini.

A seguire, nella gerarchia dei controlli, i figurini riportano in varia misura o combinazione censoria e generalmente in calce, visti e firme²⁶ di livello intermedio rispondenti a responsabilità comprese fra il Deputato del Carico, l'Architetto decoratore e il Direttore del Vestiario. In effetti, per quanto discontinua e formulata in soluzioni assai diverse, la presenza delle note al margine relative al personaggio, all'interprete e ai dettagli di stoffa, foggia o colore, più che una consuetudine era un obbligo – almeno in teoria – ben regolamentato. A specificarlo è la lettera che il Soprintendente Duca di Laurino invia all'impresario Barbaja in data 15 luglio 1838 N. 292:

Sarà sua cura di disporre che ogni qualvolta mi si debbano rimettere per l'approvazione tanto i figurini per i costumi de' balli, che per quelli delle opere al di sotto di essi mi si debba indicare il carattere, a quale attore è attribuito e di quale stoffa dovranno essere gli abiti.

firmato Duca di Laurino²⁷

Ed è sempre solo osservando l'intero corpus della Collezione in esame che risulta inoltre possibile individuare, entro il circuito di produzione e fruizione in asse cronologico, il dettaglio delle scelte e della stessa strategia politico-culturale di segno borbonico attraverso il ventaglio dei soggetti drammatici sia nelle opere che nei balli: scelte storico-letterarie, d'ispirazione musicale, allegoriche o di pura fantasia e, in special modo, variamente declinate sullo spunto tematico e iconografico della classicità. Così come matura, sin dalla prima metà dell'Ottocento entro il polo partenopeo, risulta l'attenzione per l'aderenza alla

²⁵ I-Na, Soprintendenza dei Teatri e Spettacoli, cit.

²⁶ Le firme rilevate sono le seguenti: Duca di Serracapriola, Cavalier G. [Guglielmo] Bechi, [Antonio] Niccolini, [Fausto] Niccolini, [Giacomo] Colombo, il Marchese di Cesa, il marchese Verdini, il principe di San Giorgio, il duca di Laurino, il duca di Satriano, il marchese Luigi Imperiali.

²⁷ I-Na, Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, fascio 6, Lettera N. 292.

storia o al soggetto. Analogamente seguendo il filo della cronologia, l'indagine sui nomi degli interpreti aiuta a sostenere gli studi sulle Compagnie di canto e sugli artisti del Corpo di Ballo, al di là dei più celebri solisti di cartello, attivi al Teatro San Carlo e sui palcoscenici per l'opera e il ballo degli altri teatri di Napoli negli anni compresi fra il primo e l'ultimo quarto dell'Ottocento. Infine, la presenza fra personaggi storici e d'invenzione, di figurini che riscoprono arti e mestieri della società coeva (nei balli *Masaniello*, *Il Giocatore*, *Azurina*), l'eccezionalità di esclusivi documenti o appunti autografi allegati (vedi la specifica su ruoli e personaggi a firma dell'impresario Domenico Barbaja nell'opera *I Gualderano* su testo del Cammarano e musica di Ferdinando Tagliioni, la lettera della ballerina protagonista Jossine Levasseur per il dettaglio dei costumi in *Isaura, ossia La protetta delle fate* su coreografie del tandem Tagliioni-Carey e musica di Giuseppe Giaquinto), interventi diretti ai fini dalla mise en scène a firma dei librettisti (Almerindo Spadetta nell'opera *Il corsaro* di Verdi su libretto del Piave o per *L'orfana di Lorena* di Giovanni Terranova, quindi di Domenico Bolognese nella *Statira* per la musica di Mercadante) o del coreografo (Andrea Palladino che specifica determinati passi nei ballabili del suo *Elzebel* in 'prima' al San Carlo nel 1859 su musiche di Giaquinto, Federico Fusco in *Cadet barbiere* e Filippo Izzo nel ballo *Le astuzie amorose*, con data 1 aprile 1854 e nel suo *Masaniello* del 1861), quindi del direttore (Ignazio Pellegrino in coda al fascicolo de *Il coscritto* in scena l'11 novembre 1840 al Teatro San Carlo), del Soprintendente del Teatro Apollo di Roma (Filippo Agricola, in data 18 settembre 1841 per *La vestale* su musica del Mercadante, del Carnevale 1842). E fino alla distinzione, nella consistenza del fondo, relativa alle lacune divise tra i figurini effettivamente staccati e mancanti – di cui resta traccia nei quattro bolloni di colla, spesso intaccati dai tarli – e quelli in realtà mai realizzati, contrassegnati in testa dal solo numero progressivo o eventualmente dall'indicazione del personaggio ma senza alcun segno sulla carta di supporto del fascicolo lasciato da un ipotetico figurino. Obiettivo dell'indagine è, pertanto, la riscoperta e la ricostruzione di capitoli importanti entro il sistema dell'opera come del balletto sui principali palcoscenici della Napoli del secolo diciannovesimo attraverso l'arte dei costumi di scena, traccia concreta che lega a fil doppio titoli, autori, supervisori, artisti e personaggi teatrali.

2. ANNOTAZIONI A FRONTE E AL MARGINE: ETICA, ESTETICA E CENSURA

La severità della censura borbonica esercitata nel cuore e a confronto degli altri poli dell'Ottocento teatrale italiano sul circuito dei Reali palcoscenici di Napoli è un aspetto rintracciabile nelle diverse fonti d'archivio quanto da sempre posto in massima evidenza nei molteplici approfondimenti storico-musicologici rivolti al segmento degli anni centrali del secolo diciannovesimo. Il controllo sull'etica sociale e politica setaccia con rigore le intenzioni, le trame, i titoli e le elaborazioni librettistiche quanto, in parallelo, corregge il tiro delle realizzazioni sceniche e dei costumi in primis. Lo si registra con piena evidenza osservando ancora una volta a tutto campo la Collezione di figurini Guillaume, fitti di divieti e di annotazioni censorie che bocciano determinati dettagli e negano il visto a firma del Soprintendente in special modo nel ventennio compre-

so fra il 1838 ed il 1858. Segnale lampante ne sono le metamorfosi di gran parte dei titoli delle opere di Verdi portate a Napoli, così come registrato in sede di frontespizio nei fascicoli (si veda Tabella 1).

Tabella n. 1

COLLOCAZIONE	TITOLO ORIGINALE	PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA	PRIMA RAPPRESENTAZIONE A NAPOLI	TITOLO PER NAPOLI
C. 26 (26)	<i>La traviata</i>	Teatro alla Fenice di Venezia 6 marzo 1853	Real Teatro di San Carlo 28 gennaio 1855	<i>Violetta</i> ²⁸
C. 2 (11)	<i>Rigoletto</i>	Teatro alla Fenice di Venezia 11 marzo 1851	Real Teatro di San Carlo 1 marzo 1855	<i>Lionello</i> ²⁹
C. 2 (22)	<i>Giovanna d'Arco</i>	Teatro alla Scala di Milano 15 febbraio 1845	Real Teatro di San Carlo 15 novembre 1855	<i>Orietta di Lesbo</i>
C. 2 (17)	<i>Stiffelio</i>	Teatro Grande di Trieste 16 novembre 1850	Real Teatro di San Carlo 24 novembre 1855	<i>Guglielmo Wellingrode</i>
C. 2 (10)	<i>I vespri siciliani</i>	Teatro Regio di Parma 25 dicembre 1855	Real Teatro di San Carlo 6 agosto 1859	<i>Batilde di Turenna</i>

Al pari eloquente, dunque, la molteplicità delle annotazioni censorie in contrappunto fra le altre informazioni sugli stessi figurini dovute in realtà, come

²⁸ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi* (prima ed. *The Operas of Verdi*, London, Cassel Ltd, 1973), 3 voll., Torino, EDT, 1985, vol. 2, p. 136.

²⁹ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, cit., vol. 1, p. 556: «Sin dall'inizio *Rigoletto* ha sempre goduto del favore del pubblico, quantunque per un certo periodo i critici abbiano continuato a maltrattarlo e i censori (in modo particolare negli Stati Pontifici e nel Regno delle due Sicilie) abbiano fatto del loro meglio per evitarlo. A Roma e a Bologna diventò *Viscardello*, rispettivamente nel 1851 e 1852; l'anno seguente venne rappresentato a Napoli con il titolo di *Clara Perth*. Con il libretto modificato dal giovane poeta Leone Bardare [...]; sempre nello stesso teatro nel 1858 fu battezzato *Lionello*»; in CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Il Teatro di San Carlo. Cronologia*, cit., p. 326 e in PAOLO MAIONE – FRANCESCA SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999, vol. III, p. 129, la 'prima' partenopea è riportata nel giorno 1 marzo 1855 [10 rappresentazioni]; sulla prima carta del fascicolo della Collezione Guillaume si legge invece, in grafia postuma: «Figurini dell'Opera (*Rigoletto*) | *Lionello* | del M° Cav. Verdi | *Quaresima* 1853».

accennato nel primo paragrafo, alla distinzione delle responsabilità stabilita da una regolamentazione precisa: la Revisione del libretto – dal soggetto del Drama alla natura dei nomi e dei personaggi – spettava al Ministero di Polizia; quella dei costumi di scena, alla Soprintendenza de' Reali Teatri. La norma è ben chiarita nella lettera indirizzata al Barbaja con protocollo in data 30 luglio 1838:

N. 449 / Sig.r Barbaja / 30 luglio 1838

Di riscontro al suo foglio direttomi jeri, amo conoscere da qual fonte ella abbia attinta la notizia che ne' teatri di Roma e di Vienna essendosi eliminate le maglie di color carne, si fa uso indistintamente delle bianche, anche quando le epoche de' tempi, ed i soggetti de' Drammi o Programmi obbligassero di vestire le prime, dietro tale dilucidazione che chiedo le dirò la mia opinione in proposito.

Rispondendo all'altro periodo dello stesso foglio le dico che il Programma del Ballo "Furio Camillo" fu trattenuto dal mio Predecessore, e che da me si è spedito ai Revisori il giorno 23 corrente come io le ne prevenni con quella data istessa, quindi il ritardo dell'approvazione non parte dalla difficoltà de' Revisori nell'ammetterlo per li costumi che debbono nella rappresentazione essere adottati, come lei erroneamente immagina. L'esame de' costumi rientra nelle esclusive attribuzioni della Reale Soprintendenza, e non in quella di Revisori che si limitano ad esaminare i drammi, e programmi, per la parte morale, poiché non questi ma la prima è responsabile verso il Sovrano degli ordini di S. M. ad essa comunicati. Il ritardo nasce da tutt'altra causa, che, per quanto è in me, procurerò che sia allontanata; come con altro mio ufficio le ho detto

firmato Duca di Laurino³⁰

La questione del divieto delle maglie color carne in realtà, nella prima metà dell'Ottocento, letteralmente ossessiona la Soprintendenza. Per tutti, un paio di titoli, *Medea in Corinto* e *Furio Camillo*, entrambi balli del 1838, intorno ai quali, in attesa dell'approvazione, si registrano ripetuti interventi, con climax in data 28 agosto 1838 quando si annuncia la proibizione assoluta del tessuto al naturale predisposta per volontà del Sovrano.

Se ne riportano, a seguire, i principali passaggi attraverso gli estratti verbalizzati dall'ufficio preposto:

N. 160 / S. E. il Ministro degli Aff.i Interni / Lì 29 d[ett]o [giugno 1838]

Tra i libretti teatrali a me rimessi a V. E. con Ministeriale de' 26 del cadente mese rivisti dalla Commissione di Rivisione, ed autorizzati dall'E. V. di potersi rappresentare, vi è il programma di un gran ballo pel Real Teatro S. Carlo intitolato Medea in Corinto.

Essendomi venuto a cognizione di esistervi un recente divieto di S. M. / D. G. / di non potersi per i balli far uso delle maglie color carne, giusta il Real Rescritto de' / D. G. / partecipato da V. E. a questa Soprintendenza così ho creduto di non passare all'Impresario Barbaja detto programma col permesso di poterlo rappresentare per non trovarmi in contraddizione degli ordini della M.S. stante dovendosi dare il menzionato Ballo che porta un fatto di costume Greco di un ['] epoca più

³⁰ I-Na, Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, fascio 6, N. 449.

che mai remota, qual è quello di Giasone e Medea non si suole fare di meno far uso delle maglie color carne a menonchè non si volesse esporsi ad una critica e ad una censura generale.

Io ne rassegnò rapporto a V. E. pregandola di manifestarmi all'uopo le superiori determinazioni.

firmato P[rinci]pe di Montemiletto

N. 300 / Revisione / Lì 16 d[ett]o [luglio 1838]

Le rimetto qui compiegato per la revisione un programma di un Gran Ballo intitolato Furio Camillo che l'Impresa de' Reali teatri progetta far rappresentare in quello di S. Carlo.

firmato Duca di Laurino

N. 318 / Lì 18 d[ett]o [luglio 1838]

L'Appaltatore e Direttore del Vestiario Signor Guillaume non avendo dall'impresa sin'ora ricevuto la completazione [sic] de' figurini ne la dimostrazione de' differenti costumi o caratteri del nuovo gran ballo Isabella Lorena stabilito per darsi per la Gran Gala de' 31 del corrente ha portato le sue proteste in questa Reale Soprintendenza di non voler essere responsabile di qualunque mancanza sull'oggetto vestiario per un tale spettacolo e per l'indicata circostanza.

Il ricorso del Signor Guillaume formando un peso nell'incertezza dell'esecuzione del Gran Ballo per la imminente gran gala, mi mette nella precisa necessità di sollecitarla a dare immantinentemente le disposizioni perché il Signor Guillaume sia fornito subito di ciò che ragionevolmente dimanda per non esser ella soggetta alle conseguenze di quella responsabilità [!] che nascer potrebbe per non essersi potuto dare il nuovo Gran ballo in quella sera.

firmato Duca di Laurino

N. 365 / Sig.r Barbaja / Lì 21 d[ett]o [luglio 1838]

Le restituisco programma del Ballo intitolato "Medea in Corinto". I Revisori hanno chiesto che quello nell'ultima scena venga cambiato giusta l'osservazione da essi fatta. S. E. il Ministro dell'Interno con data di oggi riscontrando un Rapporto del mio Predecessore del 29 pp mese si esprime così.

"Per un fatto di Storia della Grecia non potrebbe farsi a meno di adoperare le maglie color carne, e siccome ciò sarebbe in aperta contraddizione con gli ordini Sovrani, non trovo altro espediente, che quello di non doversene permettere le rappresentazioni".

Ciò serve di sua norma

firmato Duca di Laurino

N. 740 / Interno / Lì 31 d[ett]o [agosto 1838]

Per i Spettacoli de' Reali Teatri, particolarmente per i Balli è piaciuto a S. M. (D. G.) di stabilire un Regolamento pel modo come devesi contenere ogni ballerino e ballerina per serbare la decenza nel vestire gli abiti teatrali. Posteriormente la M. S. aggiunse ad un tale Regolamento il divieto assoluto di usarsi le maglie color carne.

Siffatta disposizione Sovrana, parlando della inibizione delle maglie, in un certo modo toglieva la latitudine di potersi dare de' Spettacoli di costumi Romani e Greci, ed è perciò che dietro tale osservazione per rappresentarsi nel Real teatro S. Carlo qualche Gran Ballo che rammenta un fatto Storico Romano o Greco V. E. in seguito di quanto ho avuto l'onore con due miei rapporti di rassegnarle, su di un tale oggetto mi ha partecipato con Real Rescritto li 28 del cadente mese che S. M. si è degnata di risolvere che confermando gli ordini precedenti in quanto alla proibizione delle maglie color carne, permette che si usino le maglie di altri colori ne' diversi spettacoli che dovranno rappresentarsi sulle scene de' teatri.

Per mio principio intendendo di osservare, e di far osservare scrupolosamente gli ordini Sovrani, mi è d'uopo d'interpretare V. E. nell'indicata risoluzione, cioè a dire se l'inibizione delle maglie color carne debba essere solamente per i Spettacoli dei Reali teatri, precisamente per i ballerini d'ambo i sessi, com'è stato il primo pensiero di S. M. oppure colla proposizione usata nel citato Real Rescritto de' 28 dell'andante mese debba estendersi per la generalità, in tutt'i Spettacoli di opera, e commedia che si rappresentano ne' teatri della Capitale.

In onore del vero le maglie color carne in seguito del primo divieto sono state del tutto bandite da' ballerini e ballerine, ma non così per le opere e commedie che si sono rappresentate nell'istessi Reali teatri, e negli altri di Napoli, senza ché ciò avesse recata la minima indecenza, stante il vestiario che si usa nelle opere dagli attori di canto e di prosa rappresentando fatti del genere greco, romano, [&] è ben differente di quello che si deve usare da' ballerini essendo abiti bastantemente lunghi per togliere ogni indecenza.

Ciò non ostante, non credendomi autorizzato a stabilire una massima che' nel suo vero senso possa trovarsi in opposizione degli ordini di S. M. attendo dalla bontà dell'E. V. con sollecitudine una precisa spiegazione sul dubbio da me promosso per potersi da me definitivamente dare le disposizioni che ne risultano.

firmato Duca di Laurino

N. 788 / Lì d[ett]o 5 [settembre 1838]

Il Programma del Ballo che ha per titolo "Furio Camillo" è stato approvato, come da Ministeriale di S.E. il Ministro degli Affari Interni di questo giorno; [...]

firmato Duca di Laurino

N. 930 / Circolare agli Attitanti / Lì d[ett]o 22 [settembre 1838]

Con Sovrana Risoluzione del 28 caduto Agosto è vietato assolutamente agli Attori e a' Ballerini di far uso di maglie color carne nelle diverse rappresentazioni, potendo usar bensì maglie di altro colore. Voi comunicherete all'impresario di codesto teatro, ed all'Appaltatore del Vestiario tale assoluto divieto, e ne sorvegliate sotto la vostra più stretta responsabilità, l'esecuzione, e se talvolta in opposizione di tale ordine, qualche Attore, Ballerino o Grottesco, si permettesse di indossare maglie di color carne, impedirete la sua comparsa in scena, provocherete a mio nome il suo arresto dall'Autorità di Polizia di servizio in codesto teatro e ne farete immediatamente rapporto.

firmato Duca di Laurino³¹

I 27 figurini del Ballo *Furio Camillo* del Taglioni con le musiche del Conte Gallenberg, rilegati all'interno del libretto a stampa e divisi fra 9 acquerelli attribuibili alla prima maniera di Filippo del Buono e 14 litografie a colori (nn. 1, 6-8, 10-17, 21, 22, 24 e 26) a sigla, firma o comunque attribuibili a Felice Cerrone, risultano emblematici di quanto discusso ai vertici dei Reali Teatri. La seguente tabella ne riassume le didascalie focalizzate sull'allungamento delle maniche e sull'obbligo delle maglie bianche prescritte al margine, e fin due volte ribadite, soprattutto nelle litografie, evidentemente realizzate in tempi precedenti e pertanto non sospetti (si veda la Tabella 2).

Tabella n. 2
Note / del Vestiario pel ballo / Furio Camillo / di Salvatore Taglioni

N.	TECNICA	PERSONAGGIO e INTERPRETE	NOTE DI APPROVAZIONE A FIRMA DEL SOPRINTENDENTE DUCA DI LAURINO
1	litografia a colori	Pretoriani	Ballo 21 sett.[embre]1838 Furio Camillo approvato, però le maniche sieno più lunghe e le maglie bianche
2	Acquerello	Emilia	Ballo 21 sett.[embr]e 1838 / Furio Camillo approvato, le ma[niche] però saranno più lunghe
3	Acquerello	Brenno [Gennaro Bolognetti]	Ballo 21 sett.[embr]e 1838 Furio Camillo approvato, allun/gandosi la manica oltre la metà del braccio
4	acquerello firmato Buono	Soldati Galli Coristi e Comparse	22 sett.[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con manica più lunga
5	Acquerello	Furio Camillo Gaetano Prisco	Camillo 1° abito Abito di Prisco come il figurino [ecc.]
6	litografia a colori siglata F[elice] C[errone]	[Guardie romane]	Ballo 21 sett.[embr]e 1838 / Furio Camillo approvato, però le / maglie del Pantalone debbono essere o

³¹ Ibid.

			bianche o di colore, escluso di / color carne, e la man[ica] deve essere lunga / fino al braccio
7	litografia a colori	s. n.	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con maglia bianca Maglia bianca
8	litografia a colori firmata Cerrone	Consoli	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato; però dovrà vestire la maglia bianca
9	Acquerello firmato Buono	Soldati Galli	22 sett[embr]e [1838] Furio Camillo approvato
10	litografia a colori firmata Cerrone	Arciflamme [Cesare d'Antonio]	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con maglia bianca
11	litografia a colori siglata F[elice] C[errone]	Soldati	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato; le maniche debbono essere più lunghe, e le maglie, del Pantalone, bianche
12	litografia a colori	Sacerdote romano	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo [Reali Teatri di Napoli Ballo La Vestale] cancellato approvato con maglia bianca
13	litografia a colori	Senatori	21 sett[embr]e [1838] Furio Camillo approvato con le maglie bianche
14	litografia a colori	Soldati	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con le maglie bianche
15	litografia a colori	Popolo	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato; con maglia bianca Maglia bianca
16	litografia a colori	Littori	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato; con maglia bianca Maglia bianca
17	litografia a colori	Musica romana	Ballo 21 sett[embre]1838 Furio

I FIGURINI DELLA COLLEZIONE CARLO GUILLAUME

			Camillo approvato; le maniche però, più lunghe e le maglie bianche
18	acquerello firmato Buono	[duci galli]	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con l' aggiungersi la manica oltre la metà, simile alla tunica Mezza manica
19	acquerello firmato Buono	[duci galli]	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con aggiungersi la manica oltre la metà, simile alla corazza Mez[z]a manica
20	acquerello firmato Buono	[augure]	Ballo 22 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato; però con maniche simili al corsag gio
21	litografia a colori	Popolo	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato; con maglia bianca Maglia bianca
22	litografia a colori firmata Cerrone	Schiave	Ballo 21 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con le maglie bianche e con le maniche più lunghe
23	acquerello	Soldati Galli Coristi e Comparsa	22 sett[embr]e 1838 Furio Camillo approvato con maniche più lunghe
24	litografia a colori	[Donne del] Popolo [romano] Corifee	Ballo 21 sett[embre]1838 Furio Camillo approvato; dovendo, vestire però il pantalone di maglia bianca
25	acquerello firmato Buono		Ballo Furio Camillo 21 sett.[embr]e 1838 approvato le maniche sieno lunghe e le maglie bianche
26	litografia a colori		
27	acquerello [Cerrone]		

Ancora in merito al Furio Camillo, infine, va precisato che l'opera omonima composta da Giovanni Pacini su libretto di Jacopo Ferretti (Napoli, Teatro di San Carlo, 1841) presenta numerose litografie identiche a quelle riportate dal Ballo appena preso in considerazione, nonché con quelle presenti sempre per pari titolo ma relativo ad un lavoro³² su musica di Saverio Mercadante tuttavia, in entrambi i casi, senza il minimo cenno di interventi censori su braccia, maniche e maglie color carne. L'omologia si riscontra nei seguenti abbinamenti:

Fascicoli: C. 15 (1 / C. 22 (13 8 / C 28 (8

n. 1 - Pretoriani / n. 8 [n. 6] – Furio Camillo da Guerriero [Domenico Reina] / n. 8 Decio
 n. 6 – s. n. / n. 9 [n. 7] – Lucio Apuleio Tribuno [Gianni] / n. 7 - Publio e n. 10 - Guardie sacri [sic] (in differente colore)
 n. 7 – s.n. / n. 10 [n. 8] – Ponzio Cominio da Cittadino [Teofilo Rossi] /
 n. 8 – Consoli / / n. 4 – Consoli
 / / n. 4 - Iniziate [Sei Coriste Vestali] / n. 3 – Iniziate [dettagli di differente colore]
 / / n. 3 – Corista Sacerdotessa / n.5 – Gran Sacerdotessa
 n. 10 – Arciflamine / / n. 9 - Arciflamine
 n. 11 – Soldati romani / n. 16 [n. 11] - Soldati romani /
 n. 12 – Sacerdote romano / n. 17 [n. 12] Due Sacerdoti – Comparsa / n. 6 – Sacerdote romano
 n. 14 – Soldati / / n. 1 – Soldati romani
 n. 16 – Littori / n. 13 – Littori / n. 2 - Littori
 n. 17 – Musica romana [Banda] / / n. 14 - Musica romana [Banda]
 n. 21 – Popolo / n. 12 [n. 9] Coristi Cittadini – da Guerrieri romani
 n. 24 – Donne del Popolo romano / n. 2 – Coriste – Popolo
 n. 26 – s. n. / / n. 13 – s. n.

È oltremodo interessante che, all'interno della stessa Collezione Guillaume, si registri a tal merito la presenza di una didascalia di segno contrario e che dunque, solo dieci anni più tardi dal gran veto delle maglie simili alla tinta della pelle nuda, ben si presta a testimoniare l'impiego perentorio di «Maglia carna per tutti»³³ secondo quanto specificato sul frontespizio del fascicolo di figurini, in calce, destinato al Ballo anacreontico Il trionfo d'amore del coreografo Giovanni Briol, su musica di Nicola Gabrielli, per il Teatro San Carlo di Napoli.

³² In testa alle litografie è specificato il titolo unitamente al genere 'Ballo'. Premessa la rappresentazione al Teatro Apollo di Roma, come da frontespizio ms. e lettera di accompagnamento di Filippo Agricola, si dovrebbe identificare l'allestimento del titolo non con l'Opera omonima di Mercadante, bensì con il Ballo su pari titolo presupponendo un'ulteriore ripresa nello stesso luogo dello spettacolo su coreografie di Giuseppe Armellini e musiche di Mercadante. In merito cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», Bologna 1829, vol. 11, p. 202: «È giunto in Bologna il signor Giuseppe Armellini coreografo e primo ballerino, che lo scorso Carnevale, mise in scena nel Nobil Teatro Apollo di Roma il gran ballo la Vestale con esito felicissimo».

³³ Cfr. nota in calce al frontespizio in I- Nc, C. 18 (13, 14).

Oltre al colore, ovviamente anche lunghezze e scollature sono sotto rigido controllo, così come indicato nelle note d'archivio indirizzate al Direttore del Ballo e come sulla fonte diretta, per lo più nella sezione coreutica, dei figurini in esame:

A Ferdinando Gioja

Ella farà sentire al primo ballerino Signor Giovanni Casati, di non permettersi mai più di accorciare i calzoncini dovendo egli eseguire esattamente il modello stabilito per tutti i ballerini, cioè che debbano arrivare i calzoncini precisamente al di sopra del ginocchio.

La trasgressione per parte sua, o per parte del Direttore della Sartoria sarà severamente punita.

firmato Duca di Laurino³⁴

Il particolare riguardo etico applicato ai costumi femminili trova riscontro in misura omogenea nell'arco dell'intera raccolta, con osservazioni per lo più sempre a firma del vertice del Reali Teatri.

Ci sono esempi un po' per tutti gli autori:

Nella Margherita Pusterla (1856) di Pacini, il soprintendente Duca di Satriano fa notare che qualora il figurino n. 19, destinato come da carta a fronte ai Coristi, ai Corifei e alle Comparse, vada ad interpreti femminili, il costume necessiterà di debiti ritocchi specificando in calce quanto segue: «Se vi ha delle donne si badi alla / lunghezza dell'abito». La regola tende poi a farsi ancora più rigorosa se le 'gonnelle' riguardano le artiste del settore del Ballo:

[...] a S. E. il Duca di Serracapriola

A dì 2 Genn.o 1838

Malgrado gli ordini dati al Direttore del Vestiario, al direttore del Palco Scenico, ed alle ballerine non si è potuto ottenere precisamente lo scopo che i gonnellini delle ballerine sieno di una giusta lunghezza per non tradire la dovuta decenza. Ora più che mai essendo cresciuto il difetto delle gonnelline corte, io priego V. E. perché si compiaccia di stabilire col direttore del Vestiario la lunghezza delle gonnelline, e di passare gli ordini i più rigorosi alle ballerine di non permettersi di accorciarle sotto una forte multa.

Firm[a]to Principe di Ruffano³⁵

E ancora, nel 1855, in calce al figurino n. 3 per il terzo abito della protagonista del ballo di Taglioni *Naama*, il Soprintendente Satriano raccomanda: «La gonna un poco più lunga»; o, nel *Giuocatore* dove, nel fascicolo Donne, la medesima firma richiede in calce ai figurini n. 17 e n. 18, parimenti raffiguranti un personaggio-maschera per le Corifee, che «sia molto accollata, e la tunica più lunga» per il primo costume e «più lunga la sopra camicia» per il secondo, inol-

³⁴ I-Na, Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, fascio 6, N. 244, [12 luglio 1838].

³⁵ *Ivi*, fascio 6, 2 gennaio 1838.

tre intervenendo a matita direttamente sul disegno per ottenere una maggiore accollatura.

A questioni di decoro rinviano anche le note – sempre del Satriano – apposte al figurino destinato ai Corifei per i Genî dell'aria nel ballo di Andrea Palladino, *Elzebel* (Teatro di San Carlo, 8 settembre 1859): «Costume ignobile, disadatto agli uomini, non si ammette». E, sulla carta a fronte, un ulteriore veto: «Si tolgano assolutamente, e senza replica perché oltremodo ridicolo». Di tono non dissimile quanto rilevato ancora dal Soprintendente Satriano in merito al primo figurino esistente (terzo nel fascicolo, raffigurante Auriemmo per il ballerino Merante) del Gran Ballo fantastico *Camelia* creato da Filippo Izzo su musica di Giaquinto per il gala del 4 ottobre 1853, naturalmente destinato al Teatro San Carlo: «Si rifaccia perché troppo effeminato». Una raffica di obiezioni e divieti, quindi, si registra ancora in un ballo, *Olfa* (vedi schema infra) del binomio Taglioni-Giaquinto, in scena il 12 gennaio 1853 al San Carlo. Tra le più efficaci, si cita quanto scritto al margine del figurino n. 8 (La crapula, Sig.ra Ricci) del fascicolo per le Donne: «Inammissibile perché ignobile, ed indegno di un teatro come S. Carlo» (vedi Fig. n. 15).

Analogamente si presta attenzione ad evitare deformazioni nell'immagine del soggetto anche se, come poi si vedrà in figurini d'epoca successiva, le caricature³⁶ non mancheranno (vedi Fig. n. 11). Intanto, sotto la Soprintendenza del Principe di Montemiletto, con il Marchese Luigi Imperiali Deputato del Carico, si ribadisce quanto segue:

Sig. M. Imperiali Deputato de' teatri e Sp[ettaco]li

Dovendosi con tutta la possibile celerità decidere ed approvare i figurini del vestiario tanto per il dramma *Bianca Turenga* la di cui musica è scritta dal Signor Maestro Balducci; quanto per il ballo la *Contessa di Egmont* composto dal Signor Izzo, così non potrei far meglio, che, fidando nel di lei gusto, zelo, ed attività inviarle alcuni figurini fatti per i suddetti due spettacoli, e pregarlo di incaricarsi di farne sollecitamente completare il numero, dare all'Impresa de' Reali teatri, come ad altri impiegati da' medesimi, tutte le disposizioni che crederà necessarie perché l'appaltatore M.r Guillaume possa presto formare il necessario vestiario, ed in pari tempo approvare come meglio le aggrada i figurini medesimi, pregandola di non permettere ne caricature ne parodie a quale oggetto farà parte della di lei compiacenza l'incaricarsi de' concerti del detto Ballo la *Contessa di Egmont*, per evitare simili disguidi, che dalla di lei autorità saranno assolutamente vietati.

Firmato P[rinci]pe di Montemiletto³⁷

La questione del tricolore, ovviamente bandito dagli abbinamenti cromatici dei vestuari nell'epoca dei moti rivoluzionari, ad esempio non suscita una parola da parte dell'allora Soprintendente Luigi Imperiali al margine del figurino n. 10, presente nel fascicolo C. 22 (14, per l'opera *I fidanzati* [*La fidanzata corsa*] di Gio-

³⁶ I titoli della Collezione Guillaume contenenti parodie e caricature si riscontrano nella sezione dei Balli: *Le modiste* (Teatro San Carlo 1847), *Un sogno o La bella fanciulla di Gand* (Teatro del Fondo 1854-55), di nuovo *Le modiste* (Teatro San Carlo 1857), *Elena d'Alba* (Teatro San Carlo, 1866), *Le modiste alla festa di ballo* (s. d., coreografie di Giovanni Briol).

³⁷ I-Na, Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, fascio 6, N. 185, 2 luglio 1837.

vanni Pacini alla ripresa in data 1° giugno 1845 al Teatro San Carlo disegnato da Filippo del Buono per lady Anna Bishop proprio nel fatidico quanto netto abbinamento di abito verde, sottogonna bianca e sciarpa rossa. Viceversa, nel ballo *La fidanzata scozzese* del coreografo Filippo Izzo, su musica di Giaquinto (Teatro del Fondo, stagione 1853-54) il Soprintendente, Duca di Satriano, ordina di togliere la sciarpa rossa che cinge l'abito verde e bianco della protagonista Diamante interpretata da Carolina Altieri Craveris.

In altri esempi lo scarto testimoniato in primis dall'elemento figurino, fra quel che va effettivamente in scena e quanto invece preparato per lo spettacolo, riguarda il personaggio.

Un caso eclatante e dunque di assoluto interesse è costituito da quanto rilevato in merito ad un nuovo Ballo creato dal coreografo Salvatore Taglioni, *Isabella di Lorena*, in prima assoluta il 31 luglio 1838 al Teatro di San Carlo. Dalla lettera datata proprio in quella data, si deduce che il 'concerto' (prova, in tal caso generale) del Ballo avvenne il giorno prima, ossia il 30 dello stesso mese dinanzi al Soprintendente che, in merito, ebbe ad osservare:

Ieri mi fu grato di assistere al concerto del nuovo ballo "Isabella di Lorena" da lei composto; ne posso dispensarmi dal farle i miei complimenti per l'interesse che ispira il soggetto, per lo concerto de' suoi ballabili ed infine per la grandiosità dello spettacolo. [...] Mi piace sperare che il pubblico ammiri, come me, le bellezze di questo suo nuovo ballo [...]. Devo solo osservarle, che non trovo nel notamento dei Personaggi che nel ballo figurano, Il Carnefice, non trovo nel Programma approvato p[er]che jeri soltanto ho letto, perché spedito prima della mia nomina, p[er]che di questo Carnefice, presente all'azione, si parli; che anzi, ove di quello dovrebbe esser fatta parola, la Revisione ha voluto tacere, marcando il tratto con dei piccoli punti; trovo che è troppo atroce il mostrare al pubblico un Carnefice [...] trovo in fine che questi, secondo il suo concerto, non prende parte all'azione, ma si limita a fare da Comparsa; quindi la rappresentazione di un tal personaggio nulla toglie alla bellezza del Ballo, che anzi ne allontana ciò che vi sarebbe di crudo. E perciò che ella si asterrà, non solo questa sera, ma anche nelle seguenti rappresentazioni di far comparire tal Personaggio, che io non posso ammettere, perché non compreso nell'elenco di quelli che debbono agire, non menzionato nel Programma, non da presentarsi al nostro Pubblico sensibile, e gentile!».

firmato Duca di Laurino³⁸

Ebbene, nei figurini dell'Isabella di Lorena tratti dalla Collezione in esame, rilegati unitamente al libretto, il personaggio del Carnefice – si badi, assente dall'elenco dei personaggi (vedi Fig. nn. 12-13) interno al testo a stampa – è invece presente al n. 13 e indicato come «Esecutore» (vedi Fig. n. 14), con tanto di approvazione in data 16 luglio 1838 del Soprintendente Laurino con correzioni esclusivamente relative alla lunghezza delle maniche.

Numerosi ad ogni modo, nel caso del Ballo in oggetto, gli interventi a firma del Duca di Laurino anche sugli altri costumi, ad acquerello e firmati o comunque attribuibili a Filippo del Buono, apposti entro uno spettro di giorni insoli-

³⁸ I-Na, Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, fascio 6, n. 462.

tamente ampio, compreso fra il 13 e il 28 luglio di quell'anno, così come sintetizzato nella Tabella 3.

Tabella n. 3

N.	PERSONAGGIO	INTERPRETE	NOTE A FIRMA DEL SOPRINTENDENTE DUCA DI LAURINO
1	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
2	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
3	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
4	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
5	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
6	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato il costume, farsi / vedere prima il / colore della stoffa / 16 Lug[li]o 1838 / si esegua
7	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Present[ato] ed app[rova]to oggi 19 / Lug[lio] 1838 / Si aggiunga la tunica / ed il calzonetto a tenore / degli ordini Sovrani
8	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
9	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
10	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
11	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Present[ato] ed app[rova]to oggi 19 / Lug[lio] 1838
12	Guardie	s.n.	Ballo Isabella / 16 Lug[lio] 1838 / Presentato, ed approvato / in detto giorno
13	Esecutore	s.n.	Ballo Isabella / 16 Lug[lio] 1838 / Presentato, ed approvato in / questo giorno / ben vero le / maniche / dovranno discendere fino al di sopra / del gomito
14	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
15	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato il costume / farsi prima vedere / il colore del calzone / la tunica più (larga) / lunga
16	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Pres[entat]o ed app[rova]to li 19 Lug[lio] 1838
17	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
18	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
19	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato il costume, / la tunica più lunga / si muti il colore del / calzone / ripresenti Approvato il color bianco per lo Pantalone
20	Gran Cancelliere	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 1838 / approvato
21	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Present[ato] ed app[rova]to / oggi 19 Lug[lio] / 1838
22	Sg[h]erri	s.n.	Ballo Isabella / 16 Lug[li]o 1838 / Presentato, ed approvato in d.[ett]o giorno
23	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 28 Lug[li]o 1838 / Pres[entat]o, ed app[rova]to in questo giorno
24	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Present[ato] ed app[rova]to /

I FIGURINI DELLA COLLEZIONE CARLO GUILLAUME

			li 19 Lug[lio] / 1838
25	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Present[ato] ed app[rova]to / oggi 19 Lug[lio] / 1838
26	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug.[li]o 1838 / la tunica più / lunga / approvato
27	[Sindaco: depennato] Magistrati	s.n.	Ballo Isabella / 16 Lug[li]o 1838 / Presentato, ed ap/provato in questo giorno
28	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato
29	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Present[ato] ed approvato / oggi 19 Lug.[lio] 1838
30	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 13 Lug[li]o 38 / approvato purché la / tunica sia lunga / come nel figurino
31	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Pres[entat]o ed appr[ova]to / oggi 28 / Lug.[lio] 1838
32	Isabella	[Raffaella Santalicante]	Ballo Isabella / 16 Lug[li]o 1838 / Presentato, ed ap/provato nello / stesso giorno
33	Irene	[Angela Gonzales]	[Ballo Isabella] / Pres[entat]o ed appr[ovat]o / li 19 Lug.[lio] /1838 senza corona / ma con diadema
34	Dame	s.n.	Ballo Isabella / 16 Lug[li]o 1838 / Presentato, ed / approvato nello stesso giorno
35	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 27 Lug[li]o 1838 / Pres[entat]o, ed / approvato in questo giorno
36	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Pres[entat]o ed app[rova]to li 19 / Lug[lio] 1838
37	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Pres[entat]o ed app[rova]to oggi li / 19 Lug[lio] 1838
38	s.n.	s.n.	[Ballo Isabella] / 13 Lug.[li]o 38 / approvato
39	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / Pres[entat]o ed app[rova]to li 19 Lug[lio] 1838
40	s.n.	s.n.	Ballo Isabella / 28 Lug[li]o 1838 / Pres[entat]o, ed approvato in questo / giorno

Oltremodo interessante, pertanto, l'avviso istantaneamente girato lo stesso giorno della prima assoluta e sempre a firma del Soprintendente Laurino al Direttore della Sartoria, Eduardo Guillaume, oltre che all'impresario Barbaja:

Essendo stato [sic] da me proibita la comparsa in scena del Carnefice nel nuovo Ballo "Isabella di Lorena" tanto per questa sera, che per le seguenti rappresentazioni resta soppresso il figurino da me approvato. Ella avrà cura sotto la sua più stretta responsabilità di non consegnare a chicchessia il Vestiario di quel carattere, e ritirarlo immediatamente se mai lo avesse consegnato a me sollecito conto dell'esecuzione.

Di tale disposizione sono stati da me prevenuti tanto il coreografo Sig.e Taglione [sic], che l'Impresario Signor Barbaja.

firmato Duca di Laurino³⁹

³⁹ *Ivi*, 464bis.

In collegamento con il soggetto, e dunque con quanto questa volta deciso in sede di Revisione del libretto, sono invece le correzioni che coinvolgono anche il Vestiario nel caso dell'opera *Bianca Turenga*, così come si evince dalla lettera a firma del Soprintendente, Duca di Laurino, nell'approssimarsi della rappresentazione fissata per il giorno 12 agosto 1838:

Sul nuovo dramma, che deve andare in scena nel Real teatro di S. Carlo intitolato "Bianca Turenga" la Revisione vi ha praticato diverse correzioni, e cambiamenti principalmente quello dell'allontanamento di qualunque idea monastica in ordine al vestiario e di edificii religiosi in ordine di decorazioni.

Siccome l'approvazione di detto libro colle modifiche è stata data prima che io avessi presa la carica di Soprintendente degli Spettacoli, mi è d'uopo premurarla di farmi sollecitamente pervenire il manoscritto del dramma come ancora i figurini che si trovano approvati dal mio Predecessore Sig.r Principe di Montemiletto e per esso dal Deputato Signor Marchese Imperiali onde ocularmente possi [sic] in dettaglio conoscere in che si riducono le correzioni ed i cambiamenti della Revisione sul libro in discorso.

Con questa occasione la sollecito di dare le disposizioni perché il concerto generale della suddetta opera sia fatto col modo stabilito coll'art.o 44 del Contratto d'appalto de' Reali teatri cioè con tutte le decorazioni, attrezzi, ed il vestiario dei costumi per ogni classe, ciò servirà per non incorrere nel possibile inconveniente di mandarsi in scena l'opera con quei difetti che la revisione ha creduto eliminare.⁴⁰

Diversi casi riguardano infine obiezioni sul piano estetico-stilistico o relativamente alla mancata centratura del binomio fra l'abito di scena e il ruolo.

Fra questi, si citano le parole manoscritte dal Soprintendente Luigi Imperiali in alto al figurino n. 3 (ma nella progressione d'origine segnato come n. 2) disegnato da Filippo del Buono per «la vivandiera» nella *Figlia del Reggimento* di Donizetti rappresentata al Teatro San Carlo di Napoli il 22 novembre 1845: «Non è da vivandiera. Può venir qualcuno della sartoria | a sentir le mie osservazioni. | Imperiali». O, ancora, nel fascicolo C. 28 (9 che raccoglie i bozzetti per i costumi dell'opera *Il figlio della schiava* di Giuseppe Lillo, la reiterata preoccupazione del Soprintendente duca di Satriano in margine alla maggior parte degli abiti femminili per i quali raccomanda che «la gonna sia meno Pompadour». Parimenti da correggere la realizzazione di Filippo Del Buono per i Genî (figurino n. 11, Corifei) destinati al ballo *Nadina* di Taglioni, per il Fondo anno 1852: «Si rifaccia – scrive il duca di Satriano – perché anzi che un genio pare un giulare».

Particolarmente serrata risulta in tale direzione la correzione rilevabile in alcuni fascicoli. Fra questi, quelli dei figurini per il Ballo *Olfa* di Salvatore Taglioni (1853, Teatro di San Carlo), su musica di Giuseppe Giaquinto e con le coreografie di Salvatore Taglioni, con visto del censore Fausto Niccolini ma veto del Soprintendente, Duca di Satriano o, viceversa, firma del Soprintendente ed obiezioni sullo stile dell'epoca da parte del Niccolini. Se ne riporta, in chiusura e

⁴⁰ *Ivi*, 507.

ad emblema del rigore estetico-morale in asse fra il circuito produttivo e della fruizione, lo spettro delle principali osservazioni:

FASCICOLO UOMINI

Figurino n. 6 – Balisboul, 1.o vestito, epoca 1.a (Giovanni Pingitore) - «Si rifaccia perché ridicolissima la pettinatura [...] | Satriano»

Figurino n. 8 – Balisboul, 3.o vestito, epoca 3.a (Giovanni Pingitore) - «Se gli tolga il cappello cardinalizio che nessuno orientale ha mai portato | Satriano»

Figurino n. 11 – Cavalieri uomini di Balisboul, Prologo, epoca 1.a e 4.a (Corifei) - «Si rettifici non [...] dell'epoca / Niccolini»

Figurino n. 12 – Borghesi uomini di Carlo (Corifei) - «Si rettifici perché non dell'epoca | Niccolini»

Figurino n. 13 – Ciarlatano, epoca 1.a (Sig.r Giordano, convenuto con il Sig.r Gu[i]llaume per / la riforma) - «Essendo questo un costume del secolo passato non può sta [...] co' i personaggi del secolo decimo sesto / Satriano»

Figurino n. 15 – Mercante di ceriali [sic], epoca 1.a (Sig.r Anepate 2.do come il figurino in tutto e per tutto, convenuto con il Sig.r Guillaume per la riforma) - «Si rettifici coll'epoca suscritta | Nicolini; Si rifaccia per le ragioni addotte nel figurino precedente | Satriano»

Figurino n. 16 – Mercante di cavalli, epoca 1.a (Otto Comparsa [...]) | Un professore di tromba [...]) - «Si rettifici perché non dell'epoca | Nicolini»

Figurino n. 17 – Oste, epoca 4.a (Sedini figlio [...]) | Otto professori [...]) - «Costume molto posteriore. Si rifaccia | Satriano»

Figurino n. 18 – Arcieri, epoca 1.a (Corifei, Venti soldati [...]) un suonatore di tromba) - «Si tolga l'aquila | Satriano»

Figurino n. 19 – Contadini, epoca 4.a (Corifei) - «Si tolga il cappello e il corpetto rosso | Satriano»

Figurino n. 33 – Borgomastro, epoca 4.a (Sig.r Iorio, come il figurino in tutto e per tutto. In velluto. Parrucca nera. Calzatura come nel figurino. Convenuto con il Sig.r Guillaume per la riforma) - «Inammissibile per l'epoca | Satriano»

FASCICOLO DONNE

Figurino n. 2 – Olfa da zingara, (Sig.ra Galletti, da intendersela con la stessa) - «Troppo alla Pompad[o]ur, si corregga [...] | Niccolini»

Figurino n. 6 – L'Ambizione, Prologo ed epoca 1.a (Sig.ra Ferrari) - «Si tolga il [...] da Doge e le ali ridicolissime e incongruenti per la somiglianza agli bugiardi | Satriano»

Figurino n. 7 – La Frode, Prologo ed epoca 1.a (Sig.ra Bertelli 2.da) - «Si tolgano i due cuori dal petto | Satriano»

Figurino n. 8 – La Crapula, Prologo ed epoca 1.a (Sig.ra Ricci) - «Inammissibile perché ignobile ed indegno di un teatro come S. Carlo | Satriano»

Figurino n. 10 – La Violenza, Prologo ed epoca 1.a (Sig.ra Albina [Guerra]) - «Si tolga il fanciullo | Satriano»

Figurino n. 11 – L'Ira, Prologo ed epoca 1.a (Sig.ra Ricci) - «Si tolga il pacifico scimmiotto, che non può mai significare l'ira» (vedi Fig. n. 48)

Figurino n. 14 – Contadine, epoca 4.a (Corifee) - «Si tolga il cappelletto non del tempo»

Figurino n. 15 – Mercanti di frutta, epoca 1.a (Corifee) - «Non dell'epoca. Si rifaccia»

Figurino n. 21 – Epoca 4.a (Sig.re Elena Rossi) - «Si tolga il cappello non dell'epoca»

In chiusura di una disamina dedicata ai casi di controllo più eclatanti registrati nel materiale studiato e relativo all'intero corso dell'era borbonica ottocentesca, si ritiene particolarmente significativa la presenza, unica nell'intera Collezione Guillaume, di due figurini a seno praticamente scoperto. Dato significativo e senz'altro non casuale perché i documenti, interni al fascicolo dei costumi femminili⁴¹ disegnati da Filippo del Buono per il Ballo *Velleda* del coreografo Giuseppe Rota su musica di Costantino Dall'Argine, furono ideati e realizzati ormai fuori dalle colonne di quell'era, nell'anno 1864, alla luce di una nuova stagione culturale: magari più libera ma, in contrappasso, dalle redini progettuali progressivamente più blande.

3. I FIGURINI DI FILIPPO DEL BUONO PER LA DANZA AUGURALE DI SAVERIO MERCADANTE: NAPOLI 1859, SAN CARLO, «TEATRO SUBLIME CHE PARI NON HA»

Materiale iconografico esemplare, unitamente al testo poetico-drammatico e alla partitura di cui i figurini sono inscindibile complemento storico ed estetico, è quello raccolto in due fascicoli⁴² per un totale di trentaquattro realizzazioni grafiche ad acquerello e tempera, firmate da Filippo del Buono per *La Danza Augurale* posta in musica nel 1859 da Saverio Mercadante sul libretto di Nicola Sole. La *pièce* è, infatti, una delle ultime – se non l'ultima – composizione concepita espressamente per festeggiare un evento riguardante i Borboni di Napoli e Sicilia che dal 1816 sino al 1861 furono alla guida del Regno delle Due Sicilie.⁴³ Eseguita al San Carlo di Napoli il 26 luglio 1859, *La Danza Augurale* «Cantata di Niccola Sole» con «Musica Del Cav. Saverio Mercadante», fu – come si legge nei frontespizi del libretto a stampa e della partitura manoscritta –⁴⁴ scritta e composta

⁴¹ I figurini cui si fa riferimento sono i nn. 8 e 10 del fascicolo contrassegnato dalla segnatura I-Nc C. 4 (7, rispettivamente relativi ai personaggi di Venere e delle alunne di Diana.

⁴² I-Nc, Collezione Carlo Guillaume, fasc. C. 27 (11 A e B).

⁴³ Il Regno come sappiamo fu istituito da Ferdinando di Borbone allorché, dopo il Congresso di Vienna e il Trattato di Casalanza, sopprese il Regno di Napoli e il Regno di Sicilia e la relativa costituzione che li teneva separati. Sebbene al momento dell'istituzione del Regno delle Due Sicilie, la capitale fu fissata in Palermo, l'anno successivo, fu spostata a Napoli; Palermo, tuttavia, almeno formalmente, continuò a mantenere dignità di capitale, essendo considerata, appunto, «città capitale» dell'isola di Sicilia. Cfr. GIUSEPPE GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale (1815-1860)*, Torino, Utet, 2007; GIANNI OLIVA, *Un Regno che è stato grande. La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2012.

⁴⁴ Il libretto, stampato a Napoli (Napoli, Tipografia del Cosmopolita, 1859) è custodito fra i documenti del Fondo Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli (I-Nn, Fondo Lucchesi-Palli n. 8065); la partitura autografa è invece conservata nella Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli (I-Nc) con segnatura: Rari, 3.5.20.

Per L'Avvenimento al Trono | Del Regno delle Due Sicilie | DI S. M. R. | Francesco II. | E per le Auguste sue Nozze | Con S. M. R. | Maria Sofia Amalia di Baviera.⁴⁵

Francesco II, figlio di Ferdinando II di Borbone e della prima moglie Maria Cristina di Savoia, figlia di re Vittorio Emanuele I, divenne re alla morte del padre, Ferdinando II, avvenuta dopo una lunga e misteriosa malattia (un tumore forse) il 22 maggio 1859:⁴⁶ fu il quinto e ultimo re Borbone sul trono di Napoli e in assoluto l'ultimo re – sino al 13 febbraio 1861 – del Regno delle Due Sicilie. Pur non avendo la personalità estroversa del padre, Francesco II aveva ricevuto l'educazione che spetta a un principe ereditario dimostrando di essere all'altezza delle tradizioni di famiglia. Come scrive l'ambasciatore Giulio Figarolo

[...] il re Francesco II ha la stessa memoria del padre, forse anche la stessa perpicacia sottile e sospettosa e infine la stessa facilità di percorrere contemporaneamente col pensiero le materie più disparate, anche se non quelle di risolverle in pari tempo.⁴⁷

Tuttavia il suo carattere schivo e riservato spinse la regina Maria Sofia a tentare di prendere la direzione degli affari del regno, entrando così in aperto contrasto con la matrigna del re, la regina madre Maria Teresa Isabella aveva appoggiato il tentativo di escluderlo dal trono a favore del fratellastro Luigi. Inizialmente seguì in toto l'indirizzo politico tracciato dal padre («l'indipendenza del regno, l'opposizione a ogni interferenza straniera, il rifiuto di qualsiasi concessione costituzionale»)⁴⁸ che, in particolar modo dopo i moti rivoluzionari del 1848-1849, aveva allontanato il Regno delle Due Sicilie dall'Europa e dai suoi contagi liberali, rifugiandosi in un più sicuro (ma miope) conservatorismo, i cui deleteri effetti non tarderanno a farsi sentire innescando un processo irreversibile.

Se in politica interna Francesco II, varò una serie di riforme nel tentativo di rallentare l'inarrestabile processo di indebolimento politico-economico del regno,⁴⁹ in politica estera, dopo un iniziale allineamento alle posizioni conservatrici dell'Austria, in conseguenza dello sbarco di Giuseppe Garibaldi in Sicilia e della sua rapida avanzata fece molte concessioni liberali, in ciò consigliato dal suo primo ministro Carlo Filangieri, richiamando in vigore la Costituzione già concessa da Ferdinando II nel 1848 (atto sovrano del 25 giugno 1860). Purtroppo tali provvedimenti giunsero troppo tardi, come pure non ebbero alcun effetto i tentativi di stringere alleanze con Parigi, Londra e persino col cugino Vittorio Emanuele II di Savoia (giugno-luglio 1860): a livello internazionale nessuno oramai dava credito a questa tardiva «conversione liberale» di Francesco II, che,

⁴⁵ Vedi le Figure nn. 1-3.

⁴⁶ La morte di Ferdinando II cade negli stessi giorni in cui Vittorio Emanuele II e Napoleone III sconfiggono gli austriaci a Montebello e a Palestro.

⁴⁷ ADOLFO OMODEO, *L'età del Risorgimento italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948, p. 402; cfr. GIANNI OLIVA, *Un Regno che è stato grande*, cit., p. 227.

⁴⁸ *Ivi*, p. 228.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 234-235.

invece, mette ancora più in crisi «il sistema delle alleanze e degli appoggi sociali interni alla monarchia» sia per ciò che riguarda le alte gerarchie ecclesiastiche, sia l'intero apparato statale (magistratura, pubblica amministrazione, esercito) che non è più in grado di «reggere un così ampio e repentino sconvolgimento».⁵⁰

Dopo la perdita della Sicilia (con la battaglia di Milazzo del 20 luglio di fatto tutta la Sicilia era conquistata e la spedizione continuava nel continente) di fronte all'avvicinarsi di Garibaldi e seguendo il consiglio del Ministro dell'Interno Liborio Romano, che era già compromesso con i piemontesi, il re lasciò Napoli senza combattere per evitare che la città fosse messa a ferro e fuoco dagli invasori. Francesco II ripiegò dapprima sulla linea del Volturno e poi, con la regina consorte, a Gaeta, dove l'esercito borbonico si difese valorosamente per tre mesi contro l'assedio dell'esercito sardo-piemontese comandato dal generale Enrico Cialdini. Il regno sopravvisse fino al 1861, quando, dopo la conquista della massima parte del suo territorio ad opera di Giuseppe Garibaldi, con la Spedizione dei Mille, iniziativa capace da un lato di raccogliere le volontà rivoluzionarie dei democratici del Partito d'Azione, dall'altro di agire con un tacito e parziale, ma reale, appoggio dei Savoia, le ultime fortezze borboniche – Gaeta, Messina e Civitella del Tronto – si arresero agli assediati piemontesi. A metà febbraio Francesco II accetta di firmare la capitolazione e di abbandonare il regno: il 14 il re e la regina lasciano Gaeta a bordo del piroscafo *Mouette* diretti a Terracina nello Stato Pontificio. Si consuma così l'ultimo atto della storia del Regno delle Due Sicilie.

Il fidanzamento ufficiale tra Francesco e Maria Sofia avvenne il 22 dicembre 1858. Il matrimonio, celebrato per procura l'8 gennaio 1859, fu però festeggiato nel luglio dello stesso anno. Nonostante in Europa già si respirasse aria di profondi rivolgimenti, i due novelli sposi non immaginavano di poter essere fra gli 'sfortunati' protagonisti di tali vicissitudini! Tanto meno potevano supporlo Nicola Sole, Saverio Mercadante⁵¹ e Filippo del Buono, allorché ricevettero (rispettivamente) l'incarico di solennizzare attraverso una cantata encomiastica, l'incoronazione del re e il suo matrimonio: un lavoro tutto incentrato ad esaltare il duplice evento regale con i versi, con la musica ma soprattutto con i costumi, molti dei quali ideati e confezionati per riprodurre le forme e i colori dei costumi che rappresentavano tutte le province del Regno.⁵²

⁵⁰ *Ivi*, p. 236; GIUSEPPE GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale (1815-1860)*, cit., p. 768.

⁵¹ In merito cfr. SANTO PALERMO (a cura di), *Saverio Mercadante: biografia, epistolario*, Fasan, Schena, 1985, p. 64: «Tutto preso dalle cure del Conservatorio [Mercadante è in quell'anno direttore del Regio Collegio di Musica e, di lì a breve, confermato Direttore della Musica dei Reali Teatri di Napoli], non presta grande attenzione agli eventi politici che stanno maturando in Italia e nel 1859 compone una cantata per l'avvento al trono di Francesco II di Borbone, intitolata *Danza augurale*, su parole del poeta Sole. Viene eseguita al Teatro San Carlo la sera del 26 agosto, mentre i grandi avvenimenti del 1860 gli danno l'occasione di scrivere l'Inno a Vittorio Emanuele (1860), un Inno guerriero dedicato a Garibaldi (1861) ed una Sinfonia Garibaldi, intitolata all'eroe dei due mondi ma dedicata all'Italia».

⁵² La suddivisione amministrativa del Regno delle Due Sicilie si basava su una struttura a quattro livelli: ventidue province suddivise in settantasei distretti, i quali erano divisi in distretti

Oltre ai figurini realizzati da Filippo del Buono di questa cantata-serenata encomiastica (che si svolge temporalmente in una notte: dal tramonto al sorgere del sole) ci sono giunti integri (lo abbiamo anticipato) il libretto, il cui testo è opera del poeta lucano Nicola Sole e la partitura autografa di Mercadante sul cui frontespizio oltre al titolo – che coincide con quello del libretto – viene indicato (probabile svista del copista) come anno di rappresentazione il «1860», quando invece (lo si è già detto) la prima rappresentazione avvenne il 26 luglio al San Carlo (dove fu rappresentata per quattro volte) come si apprende anche dal «Prospetto di Appalto» relativo alla stagione 1859-1860 presentato da Luigi Alberti, secondo il quale

[...] oltre le musiche e Balli di repertorio che l'Impresario crederà dare pel buono andamento del servizio, sarà ripetuta per quattro sere la CANTATA che per la prima volta sarà rappresentata con Appalto Sospeso al Real Teatro San Carlo per la faustissima ricorrenza dell'avvenimento al Trono del Nostro Augusto Sovrano FRANCESCO II (D.G.), con parole del signor Nicola Sole, e musica dell'esimio maestro Commendatore signor Saverio Mercadante [...].⁵³

Rappresentata, dunque, al teatro San Carlo il 26 luglio alla presenza di teste coronate e principi di reami europei, *La Danza augurale* è caratterizzata – ma non poteva essere altrimenti – da un deciso piglio celebrativo dove ninfe, sirene, geni, fate, nereidi, sono impegnate, con tutti i mezzi artistici di cui si poteva disporre, a festeggiare la Regnante Dinastia e il lieto evento. Fausto Niccolini era l'«Architetto Decoratore», Pietro Venier lo scenografo capo; e mentre le coreografie furono inventate da Salvatore Taglioni, il vestiarista Carlo Guillaume ebbe il compito di realizzare i costumi creati per l'occasione da Filippo del Buono.

Questa in breve la trama della cantata: Glauca (interpretata dal contralto Carolina Guarducci)⁵⁴ e Galatea (il soprano Elena Fioretti e non Antonietta Fricci) vestita «con Marsellino e velo tutto bianco, coronata di rose» invocano, assieme al Coro (di Fate e Geni), la presenza della sirena Partenope (Giuseppina Medori al posto di Luigia Bendazzi, vedi Fig. n. 22) che appare «circondata da Nereidi che recano perle e coralli» affinché con i Geni delle Due Sicilie e di Baviera organizzino la «Mistica danza». Improvvisamente, mentre il palcoscenico è investito «d'una luce vivissima», fanno il loro ingresso sulla scena «Dalla sinistra dello spettatore» Il Genio delle Due Sicilie (Filippo Coletti, vedi Fig. n. 20)

a loro volta suddivisi in comuni. Le provincie erano le seguenti fra parentesi le rispettive capitali: Napoli (Napoli); Terra di Lavoro (Capua, poi Caserta); Principato Citeriore (Salerno); Principato Ulteriore (Avellino); Basilicata (Potenza); Capitanata (Foggia); Terra di Bari (Bari); Terra d'Otranto (Lecce); Calabria Citeriore (Cosenza); Calabria Ulteriore I (Reggio Calabria) Calabria Ulteriore II (Catanzaro); Molise (Campobasso); Abruzzo Citeriore (Chieti); Abruzzo Ulteriore II (L'Aquila); Abruzzo Ulteriore I (Teramo); Palermo (Palermo); Messina (Messina); Catania (Catania); Girgenti (Girgenti); Noto (Noto); Trapani (Trapani); Caltanissetta (Caltanissetta).

⁵³ I-Nn, Fondo Lucchesi-Palli, Real Teatro San Carlo | Prospetto di Appalto | Per Centoventi Rappresentazioni | Dal 28 luglio 1859 a tutto Sabato di Passione 1860, Napoli, 24 luglio 1859, Tipografia del Cosmopolita, p. 1.

⁵⁴ Non da Carolina Dory come indicato nel libretto. Anche in questo caso è stato il confronto dei dati riportati nei bozzetti dei figurini a permettere di stabilire con esattezza il nome dei vari interpreti.

con corona, seguito dalle Fate (che rappresentano le province continentali delle Due Sicilie) guidate da Morgana (Jenni Osmond), e dalle Fate che rappresentano le province di Sicilia guidate da Aretusa (Emilia Osmond), seguito da altri geni che circondano l'Amore de' Popoli (Ferdinando Walpot).

Come annotato nei rispettivi figurini

le Fate delle 15 province, continentali, rappresentati ciascuno da' colori dello scudo nel petto, dal peplone e dalla sciarpa; [...] Ognuna con i simboli allusivi alle Province a due a due [...],

mentre le

Fate delle 7 Province della Sicilia ciascuna rappresentata dal colore della sua sciarpa; "Allusioni alla produzione [?] della Sicilia: due con casco e conzetta di acciaio; due con turbantino giannizzero".

A questi personaggi splendidamente vestiti con costumi di pregiata fattura e ricchi di colore, si aggiungono il Genio della Baviera (Carlo Negrini al posto di Francesco Mazzoleni (vedi Fig. n. 21) che fa il suo ingresso «Dalla dritta» del palcoscenico, seguito da Geni e dalle Fate Bavaresi che, ovviamente, simboleggiano gli otto circoli della Baviera, e dai Geni Secondari con in mano piccole arpe che ritraggono il costume degli antichi sacerdoti di Odino (nel figurino «Il genio del Walhalla»). Giunti in scena i due Geni, Partenope (simbolo della città di Napoli) li prende per mano conducendoli innanzi; e intanto che il coro intona la quartina

Salvete, o di due popoli
Benigna deità!
Di fede indissolubile
L'amor vi annoderà.

i due Geni si abbracciano fraternamente. La trama prosegue con un tripudio di reciproci apprezzamenti – contornato e sottolineato dagli interventi del coro di Fate e Geni (Napoletani e Bavaresi) di Partenope, di Glauca e Galatea – che culmina con il doppio l'intervento del Genio delle Due Sicilie, il quale, dapprima esalta le «più grandiose opere realizzate dai membri della Casa Regnante»

La sesta di Carlo sui monti guidai,
Allor che gli Elisi dischiuse in Caserta,
E Napoli volle di moli coperta,
Che splendide e grandi non temon l'età!
La fronte di Carlo recinsi di rai,
Quand'egli fondava la massima scena,
Che alberga del Canto la nuova Camena,
Teatro sublime, che pari non ha!

invitando, poi, Partenope a dare il via al gran Ballo augurale allorché recita:

E tu l'eterea Danza Augurale,
Vaga Partenope, governa e frena
Col mite imperio de la beltà,
Fin che ne l'ampia città reale
L'augusta coppia non entrerà.

Ed è a questo punto che invitate dal coro (anch'esso splendidamente vestito) che intona i versi

Danziam! Che rapida è l'ora
Le gioie passano come un balen!
La danza è l'iride che s'incolora
Ne' rai volubili d'un seren!

fanno il loro ingresso in scena *in primis* le Fate che rappresentano le province continentali e insulari delle Due Sicilie guidate ancora una volta da Morgana e Arestusa; indi – sempre incitate dal coro – le fate e i geni della Baviera.

Come si può osservare dalle immagini dei figurini sia le fate bavaresi che quelle delle due Sicilie in scena indossano il costume delle rispettive province⁵⁵ disegnando le coreografie del Ballo che si susseguono al ritmo di musiche analoghe: il raffinato e aristocratico minuetto («Andante grazioso», 3/8) per la parte del ballo intitolata *L'Amore* atto a sottolineare la regalità dei due sposi (v. Fig. n. 18), cui segue un «Allegro Moderato» in tempo di valzer, non a caso intitolato *La Baviera* evidente omaggio alle origini tedesche della regina (v. Fig. n. 19), a cui fa *pendant* la trascinate *Tarantella* («Allegro», 6/8) con cui si conclude il ballo. Pur trattandosi di una scelta forse non troppo originale è questo il modo con cui Mercadante dà sostanza 'sonora' a tutte le province del Regno delle Due Sicilie (vedi Fig. nn. 23-25). Sebbene non disponiamo di una incisione né della edizione moderna dell'intera *pièce*, desideriamo anche noi porgere un omaggio al lettore curioso presentando (in Appendice III) la nostra realizzazione elettronica della dirompente *Tarantella* conclusiva: non si tratta però della versione orchestrale bensì della salottiera riduzione per pianoforte realizzata (forse dallo stesso Mercadante) «espressamente pel Cavaliere Vincenzo Zurlo» colpito dalla freschezza della musica.

⁵⁵ Fra quelle borboniche si riconoscono i figurini, fra l'altro splendidi, riguardanti Civitavecchia, Sora Roccaspinaveti Chieti, Potenza, Limosano Contado di Molise (Campobasso), Schiari Abruzzo Citra, Sessa (Aurunca o nel Cilento), Gioia (dei Marsi) Aquila, Sorrento, Masagronia Chieti).