

TAKASHI YAMADA

LA “CANTINA” DEI COSTUMI PER LE COMMEDIE NAPOLETANE DI
FERDINANDO MARIA BANCÌ NEL 1769

Da poco tempo sono stati presi in considerazione i costumi storici nel campo della musicologia e della teatrologia.¹ Questa tendenza però, è approfondita ancora in maniera limitata nonostante l'importanza per la ricostruzione della spettacolarità dell'epoca a causa della mancanza delle fonti primarie, come le bozze di disegno, la documentazione dei tessuti e i costumi veri e propri.

Oltre alle indicazioni sceniche riportate sui libretti stampati,² sono scarse le tracce che ci parlano delle “scene”, soprattutto le descrizioni dei costumi per l'opera buffa rappresentata nei teatri privati sono ancora difficili da trovare.³

¹ Cfr. MAGNANI NICA, *Costumi di opere verdiane: Dal Teatro Regio di Parma*, Mantova, Casa del Mantegna, 1991; FRANCO MANCINI, *Costumi di Odette Nicoletti per “Le convenienze e le inconvenienze teatrali” di Gaetano Donizetti*, Napoli, Macchiaroli, 1997; AA. VV., *Vissi d'arte, vissi d'amore: Mostra dedicata alla Donna e al Melodramma a Roma*, catalogo della mostra, a cura di ANTONELLO MADAU DIAZ, Tokyo, NHK Promotions, 2001; CALABRESE M. CRISTINA, *Il costume teatrale: Profilo storico e elementi di tecnica*, Lecce, Lupo, 2004; TOLOMEO CARLA, *I barocchi: costumi di scena della fondazione Cerratelli e scultura di Carla Tolomeo*, Viareggio, Idearte, 2006; GRAZIA DI BIASE, *L'haute couture a teatro: breve storia del costume di scena dal XVII al XX secolo*, Foggia, Castello Edizioni, 2010; PASQUI TERESA, *<Libro di conti della Commedia>: la sartoria teatrale di Ferdinando I De' Medici nel 1589*, Firenze, Nicomp Laboratorio Editoriale, 2010.

² Cfr. Biblioteca del Conservatorio di musica “S. Pietro a Majella” di Napoli, *Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli XVII e XVIII*, a cura di FRANCESCO MELISI, Napoli, 1985; ID., *Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860)*, a cura di FRANCESCO MELISI, introduzione di GIANCARLO ROSTIROLLA, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1990; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli Musica, 1990-94: vol. 6, elenchi di librettisti, musicisti, impresari, coreografi, direttori di palcoscenico, direttori d'orchestra e di banda, clavicembalisti, violinisti, altri strumentisti, insegnanti; vol 7, elenco di cantanti.

³ Si consultino i numerosi studi sull'architettura e sulla scenografia del Settecento-Ottocento, troviamo pochissimi discorsi concreti sulle scene dei teatri privati di Napoli (Teatro de' Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro della Pace ecc): FRANCO STRAZZULLO, *Contributo al periodo napoletano dello scenografo Domenico Chelli*, Napoli, D'Agostino, 1962; ID., “La situazione dello scenografo Domenico Chelli dopo la prima restaurazione borbonica,” in “Atti della Accademia Pontaniana”, nuova serie, XIII (1963), pp. 209-220; FRANCO MANCINI, ‘Appunti per una storia della scenografia napoletana: i teatri minori e le case private,’ «*Napoli Nobilissima*», vol. III, fas. I, maggio-giugno 1963, pp. 16-28; ROBERTO PANE, ‘Ferdinando Fuga,’ Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1956, pp. 162-164 con fig. 134; FRANCO MANCINI, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964; AA. VV., *Illusione e pratica teatrale: Proposte per*

La presente pubblicazione getterà luce sull'idea di rappresentazione della *commedia per musica* napoletana del Secondo Settecento tramite la descrizione riportata nel testamento notarile riguardante l'eredità del defunto “vestiario” (costumista) Ferdinando Maria Banci, attivo dal 1759 al 1769, considerato come il maggiore fornitore di costumi per il Teatro de' Fiorentini⁴ e per il Teatro Nuovo dell'epoca di Piccinni e Paisiello.

una lettera dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, Catalogo della Mostra a cura di FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, Vicenza, Neri Poza Editore, 1975; FRANCO MANCINI, *Scenografia napoletana dell'Ottocento: Antonio Niccolini e il neoclassico*, con scheda a cura di ANTONIO CAPODANNO – MARILENA DE MARCHI, Napoli, Banca Sannitica, 1980; FRANCO MANCINI, *Il teatro di San Carlo, vol.3: Le scene, i costumi*, Napoli, Electa, 1987; AA.VV., *Francesco Fontanesi 1751-1895: Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*, a cura di MARINELLA PIGOZZI, Comune di Reggio Emilia-Assessore Istituzioni Culturali Civici Musei, 1988; AA.VV., *I Bibiena, una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, a cura di DANIELE GALLINGANI, Siena, Alinea Editore, 2002; PIER LUIGI CIAPPARELLI, 'I luoghi del teatro e l'effimero: Scenografia e scenotecnica,' in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, a cura di FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, Napoli, Edizioni Turchini, 2009, vol.2, pp. 223-329.

⁴ Il teatro più antico di Napoli, fondato nel 1616. Aveva cominciato la rappresentazione del genere dell'opera in musica dal 1706 e si specializzò in “commedia per musica” e “commedia in prosa” in lingua napoletana dal 1711 fino alla metà dell'Ottocento.: Cfr. FRANCESCO FRORIMO, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori, con uno sguardo sulla Storia della musica in Italia*, 4 vols., Napoli, Stabilimento Tipografico Morano, 1880-83 (soprattutto vol.4, *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei Teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*, 1883), [ristampa anastatica: Bologna, Edizione Forni, 1969]; ADAMO ALBERTI, *Quarant'anni di storia del Teatro Fiorentini in Napoli: Memorie di Adamo Alberti*, Napoli, De Angelis, 1878-80; BENEDETTO CROCE, *I Teatri di Napoli: Dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, Pierro, 1891, [2nd ed. 1915; 3rd ed. 1926; 4th ed. 1947; Adelphi, 1992; Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce, Napoli, Libreria Neapolis, 2006]; EDUARDO SCARPETTA, *Dal San Carlino ai Fiorentini*, Napoli, Pungolo Parlamentare, 1900; ANNA SCALERA, *Il Teatro dei Fiorentini dal 1800 al 1860*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1909; FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento ed allegria de' popoli: materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel Primo Setecento*, Milano, Ricordi, 1999; P. MAIONE, 'Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento,' in «*Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 4*» ed. FRANCESCO DEGRADA, Jesi, Fondazione Pergolesi-Spontini, 2000, pp. 1-129; ARNOLD JACOB SHAGEN, 'The Origins of the recitativi in prosa in Neapolitan Opera,' «*Acta Musicologica*» LXXIV-2 (2002), pp. 107-128; GIULIA DI DATO – TERESA MAUTONE – MARIA MELCHIONNE – CARMELINA PETRARCA – P. MAIONE, 'Notizie dallo Spirito Santo: la vita musicale a Napoli nelle carte bancarie (1776-1785),' in *Domenico Cimarosa, un napoletano in Europa*, (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Aversa, 25-27 ottobre 2001), eds. MARTA COLUMBRO – P. MAIONE, Lucca, LIM, 2004, vol. 2, pp. 665-1198; TAKASHI YAMADA, 'L'Attività e la strategia di Gennaro Blanchi, impresario dei teatri napoletani nella seconda metà del Settecento; Interpretazione del suo sistema di gestione dalle scritture dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione,' Istituto Banco di Napoli-Fondazione «*Quaderni dell'Archivio Storico*», vol. 2004, pp. 95-116; F.

LA FAMIGLIA BANCİ

Nel catalogo Sartori è attestato che la famiglia Banci, di origine romana, attraverso 4 maschi in almeno 2 generazioni, si è occupata costantemente della fornitura dei costumi teatrali.

Della prima generazione, quella di Giovanni Antonio Banci, attivo dal 1729 al 1739, si hanno poche notizie⁵. Mentre Giulio Cesare Banci, attivo nello stesso periodo dal 1730 al 1758,⁶ prese le redini dell'azienda familiare, fornendo i costumi dei drammi per musica nei teatri romani, come il Teatro delle Dame, il Teatro Argentina e il Teatro Capranica. Lavorò una volta per il Teatro San Carlo di Napoli nel 1739 con *La semiramide riconosciuta* di Porpora, poi si trasferì stabilmente a Napoli dopo il 1747, concentrandosi sulla fornitura dei vestiti per la commedia per musica per i teatri pubblici napoletani.

Nella seconda generazione, quella di Ferdinando Maria Banci è preminente il ruolo di Giulio Cesare, (forse suo figlio) che dal 1759 inizia a fornire regolarmente i vestiti a due teatri pubblici napoletani: cioè ai Fiorentini e al Nuovo. Alla sua morte, nel 1769, testimonia come tutta l'attività venga passata alla moglie Antonia Buonocore, che lavorava insieme al fratello Francesco Banci (attivo dal 1759 al 1770).

Il suo incarico era di "Vestiario", ma è evidente che lui in persona creava e cuciva i costumi dal "titolo" sui libretti: <Inventore degl'abiti, e sartore> (*Li Napoletani in America* di Cerlone - Piccinni, 1768).

IL METODO DELLE RICERCHE

Sembrava non esserci alcuna traccia o documentazione riguardante questi

COTTICELLI – P. MAIONE, 'Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733,' in «*Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 5*», eds. CESARE FERTONANI – CLAUDIO TOSCANI, Jesi, Fondazione Pergolesi-Spontini, 2006, pp. 21-54 con cd-rom allegato (*Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1732-1734*); STEFANO CAPONE, *L'Opera comica napoletana (1709-1749)*, Napoli, Liguori, 2007; TAKASHI YAMADA, *Studies on the Neapolitan Comic Opera of the Second Half of the 18th Century; as an innovative genre documented by the historical payment records*, (testo in giapponese, gli elenchi ed i documenti in italiano), Ph.diss., Osaka University, 2013.

⁵ Cfr. Appendice I, Tab.1

⁶ Cfr. Appendice I, Tab.1

personaggi teatrali e il loro lavoro, eppure il sottoscritto ha ritrovato un documento che testimonia la loro attività a livello familiare presso l'Archivio notarile di Napoli.

L'Archivio, situato nel centro storico vicino alla chiesa di San Paolo, conserva tutti gli atti dei notai cessati e di altri documenti negoziali sin dal 1500. Ai giorni moderni i documenti appartenenti alla sezione antica, cioè quelli cinquecenteschi fino al 1730, sono stati trasferiti nell'Archivio di Stato di Napoli, mentre i documenti datati dal 1730 ad oggi, che constano in oltre diecimila volumi, sono consultabili nella sede centrale di San Paolo.

La documentazione comprende, atti, testamenti, mappe urbanistiche, lettere politiche e proprio da queste sono venuti alla luce i testamenti storici di uomini illustri come capi di stato, artisti e personaggi altolocati, piantine del sistema, conservati sempre con il nome del notaio che le approvò. Per arrivare alle notizie, quindi, bisogna identificare i notai relativi.

Il sottoscritto aveva cominciato ad annotare i nomi dei notai nel margine delle fedi di credito rilasciati dagli impresari ai musicisti, dove sono state descritte le condizioni dei contratti lavorativi, che sono oggi conservati presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli.

Tra i notai specializzati nel campo degli affari teatrali privati emersi sono: Gaetano Manduca (attivo dal 1749 al 1779), Michelangelo de Biase (attivo dal 1750 al 1779), Nunziante Abbate (attivo dal 1756 al 1789), Benedetto Balzamo (attivo dal 1782 al 1809). Proprio tra i fasci di Nunziante Abbate del 1769 c'era il testamento ereditario del costumista napoletano Ferdinando Maria Banci.

RISULTATI

Questo testamento, ritrovato nei fogli fra 532F e 537V nel fascio notarile di Nunziante Abbate del 1769, con un inserimento della lista "originale" degli oggetti ereditabili senza numerazione in 63 pagine fra il foglio 526V e 527F, fu scritto originariamente a casa sua, <vicino alla 2^a Chiesa di P.P. Riformati di San Francesco di Maria degli Angeli delle Croci> l'8 ottobre 1769, dopo la sua morte accaduta il primo agosto 1769 (Appendice II-2, fog. 532 F).

Il documento è diviso in due parti, la descrizione familiare trascritta dallo scrivano dell'ufficio di Abbate (*vedi* Appendice II-2) e gli elenchi "originali" dei

vestiti che aveva lasciato nella sua “cantina” (*vedi* Appendice I, Tab. 3).

Tra le informazioni interessanti contenuta nella prima parte troviamo la relazione parentale (*vedi* Appendice I, Tab. 3): l'attuale moglie in seconde nozze di Ferdinando, a cui egli voleva cedere <ed aumentare (*sic*)> il negozio (fog. 534V-535V) e <la tutela di detti suoi figli, ed eredi passi> (fog. 536F) era Antonia Buonocore, la quale diventò la più grande costumista napoletana nel Secondo Settecento, risposandosi, dopo la morte di Ferdinando, con un altro sarto: Francesco Maria Cutillo. Buonocore e Cutillo forniranno poi tutti i vestiti a tutti i maggiori teatri di Napoli, compresi il Teatro San Carlo ed il Teatro del Fondo, fino al 1801,⁷ tramandando il loro negozio al figlio Michele Buonocore (*floruit* 1801 - 14)⁸ e alla sorella minore Teresa Buonocore (*flor.* 1801 - 14).⁹

Identificabile anche la dimensione del *business* familiare: gli abiti <sono stati acquistati con suoi propri sudori, ed industrie senza che sopra di quelli vi abbia ragione persona veruna> (fog. 535F), ma c'erano due sarti di <lunga esperienza, che ne ha, si sono sempre portati con ogni puntualità> (fog. 535F) Giuseppe Russo e Gennaro de Franco, i quali lavorarono fedelmente presso i coniugi Banci.

Ferdinando aveva avuto tre figli legittimi con Antonia Buonocore: Maria Giuseppa, Carlotta e un <postumo figlio nascituro dal ventre pregnante> (fog. 533F). Inoltre doveva alimentare due donzelle “in capillis” che non lavoravano: Gabriela Buonocore, vedova del defunto Pasquale Banci, suo fratello, e sua cognata Teresa Buonocore (fog. 535V).

L'eredità personale, compresi <dieci posate d'argento, i mobili, e le lenzuola> (fog. 536F) furono divisi fra sua madre, Elisabetta Donnarumma, il fratello Francesco Banci e i cognati Domenico e Francesco Buonocore. Il ricavato della vendita dei suoi vestiti personali fu destinata alla chiesa ed ai sacerdoti per la spese delle messe <alla ragione di grana 12>. (fog. 536V).

⁷ Gli undici libretti superstiti fra 1800 e 1801 nominano Antonia Buonocore come costumista, per poi scomparire completamente dall'attività teatrale. *Cfr. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860)* cit..

⁸ Attivo dal 1801 al 1807, e nel 1814, insieme a Teresa per i teatri Fiorentini, Nuovo, Fondo, San Carlo. *Il Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento* ha nominato 70 libretti fra 1801 e 1814. *Cfr. Ibid.*

⁹ Attivo dal 1801 al 1807, e nel 1814, insieme a Michele per i teatri de' Fiorentini, Nuovo, Fondo e San Carlo. Si trovano 73 libretti fra 1801 e 1814. *Cfr. Ibid.*

La famiglia, inoltre, doveva “conseguire” i prezzi degli abiti da quattro persone: da Gennaro Bianchi che <Ferdinando fatti per servizio delli Teatri Nuovo, e de Fiorentini, a tenore delle tre note da esso firmate, la somma di 159 ducati, e 88 grana.> (fog. 534F), da Francesco Dolzitelli <Impressario dell’opera in prosa di detto Teatro Fiorentini 20 ducati, e 50 grana, anche per prezzo di tanti abiti da esso fatti per servizio di detto Impressario> (fog. 534F), dal Principe d’Ardore <60 ducati per resto di 120 ducati in vigore di suo biglietto> (fog. 534F) e da Carlo Molinari <10 ducati in vigore di lettere esemtoriali> (fog. 534F), che formava la somma di 250 ducati e 38 grana.

Mentre si ritrovava <debitore di alcuni mercanti nella somma di circa 100 ducati per gruppo di tanta roba da medesimi presa per uso de sopradetti abiti> (fog. 534V).

La seconda parte, che contiene gli elenchi dei vestiti, è più interessante in quanto vi sono descritti tutti i vestiti nella “cantina” del negozio. Il numero dei pezzi arriva a un totale di 1043, divisi in dodici sezioni, conservati in cassetti diversi o affittati da diverse persone, che sono trascritti nell’Appendice II-2.

I VESTITI DI SCENA

Sembra che gli abiti destinati ad un evento o alle relative occasioni venissero depositati nello stesso spazio: i vari dominò¹⁰ (Appendice I, Tab. 3: i-5, 6, 7), ad esempio, si trovano nello <stipo piccolo>. Gli abiti da ussaro (ii-1, 2, 3, 4), un cimiero alla guerriera (ii-19) e gli abiti alla turca (ii-14, 17, 18) nel <cascione Numero 1> facendoci immaginare uno spettacolo con una scena di battaglia. Infatti, i blocchi <ix, x, xi> nell’Appendice I, Tabella 3 sono destinati alle persone a uso di ciascun spettacolo.

I modelli degli abiti sono vari. Per i vestiti da uomo: le ciamberghe,

¹⁰ Il vestito preferito per le feste in maschera. Normalmente il colore è in nero, a volte in blu ed in bianco. Secondo Ribiero, è di origine veneta ed indossabile unisessualmente. Cfr. TERRY CASTLE, *Masquerade and Civilization: the Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1986, p. 59; AILEEN RIBIERO, *The Dress Worn at Masquerades in England 1730 to 1790*. New York, NY, Garland Published, 1984, p. 29.

ciamberghini e calzoni, camisciola (ii-15, iii-17), giubba (ii-16, iii-14, iii-45, iv-8, 9), sottogiubba (iii-13, iv-8, 9), girelli (iii-21, 35, iii-48), manto (i-3, iii-12), dominò (i-6, 7), cappotto (iii-40), casacche (iii-42) bastone (ii-18), cimiero (ii-19), pagliette (iii-55), coppole di volante (iii-56), mentre da donne come il corsetto (i-15, iii-6, v-3, 4, v-12), camisciola (viii-10), abiti (i-2), veste (i-4, iii-7, 9, 20, vii-5, viii-1, 2, ix-13), gonnella (ii-13, iii-5, v-1, 2), guardainfante (iii-51), dominò (i-5), stivaletti (viii-10), bastoncino <iii-59, viii-10>, pagliette (viii-10), collana (viii-10), abiti di personaggi teatrali: <principessa> (x-13), <dama spagnola> (x-1, 2), <ussaro> (ii-1,2,3,4), <guarriero> (x-8), <cavaliere> (x-3), <scudiero> (x-9), <schernitore> (xi-10), <governatore> (x-12), <ballerino> (xi-9), <marinaro> (ii-6, iv-1, ix-26), <cacciatore> (x-4, 16), <villano> (iv-3, x-17), <molinaro> (x-18), <sacerdote> (iii-25), <abate> (iii-47, ix-27), <pellegrino> (iii-57, v-9, 11, ix-20, 21), <astrologa> (vii-1), <maga> (x-10), <gobbo> (viii-8), perfino da <angiolo> (iii-2, 3, 4, 52, viii-7, xi-13), <satiro> (iii-31, x-14, 19), <genj> (iii-18), <furia> (iii-19, viii-9) e da <statua> (iii-23, 62). Alcune nomi degl'abiti, purtroppo, non sono chiari e da identificare: <barettoni> (iii-53, 54), <cantuscino> (v-10), <sottochino> (v-13), <sattarino> (ix-6, 14, 15), <liurée> (x-22, 24).

I materiali dei tessuti erano principalmente in seta: armesino (ormesino),¹¹ raso, oppure in tela. Alcuni prodotti vengono realizzati in armesino pignolo (viii-5, ix-16), in tela roana (Tab. 3: vii-1, viii-9, ix-17, 20-23), in lana (i-12, iii-14, 16, 42; iv-10, viii-10, ix-27), in saia (vii-7, ix-4, 5, 12, 24), ed in cammellotto/cammellato (viii-6, ix-1).

Mentre il colore degli abiti è molto vario, si può osservare che le usanze sono già molto vicine ai nostri tempi: il torchino/turchino (Appendice I, Tab. 3: i-11, 15, iv-1, vii-2, ix-13, 14, 19), giallo (i-14, ii-8, v-9, vii-9, ix-2, 4, 9), amarante (ii-15, v-10, viii-2, 3), pistacchio (viii-6, ix-1), cerasa (ix-6), rosso (ix-23), scarlato/scarlato (ii-3, vii-8, viii-10, ix-11,12,16), <tela stampata di argento ed oro per la giamberga, e giamberghino> (vii-6), il colore combinato con <giallo, e rose> per un abito <alla americana> (ii-8).

L'effetto principale e particolare di questi abiti sembra essere la luce del colore argento o di qualche simil ornamento come <lustrini falsi> (iii-9, viii-4). È interessante notare come la maggior parte delle ciamberghe, cioè il soprabito maschile, venivano quasi sempre ricamate con <d'argento falso> o

¹¹ La seta di San Leucio di Caserta.

<ornamentati con guarnizione di galloni d'argento falso> (i-8, iv-1). Questa brillantezza era la cosa essenziale per le scene dove mancava ancora la luce artificiale.

Controllando la descrizione, si può identificare il luogo in cui alcuni vestiti furono utilizzati. Ad esempio, gli abiti di solito preferiti nella commedia in prosa, come Bricchella (Appendice I, Tab. 3: iv-5), Coviello (iv-6, ix-18), Arlecchino (ii-5) e Pulcinella (iii-63, 65, ix-8) erano sempre pronti nella sua cantina. Mentre, <un abito da spiritillo> (iv-11), lo spirito magico del borgo Marechiaro di Napoli, è stato sicuramente usato nel secondo atto della commedia per musica *L'Osteria di Marechiaro*, musicato prima da Insanguine nel 1768 per il Teatro de' Fiorentini¹² e successivamente realizzata da Paisiello nel 1769 allo stesso teatro.

I vestiti <da Genj> e <da Furia> (iii-18, 19, viii-9), potevano giocare un ruolo importante sia per le scene parodistiche dell'*Orfeo ed Euridice* gluckiano (1762) nel *Socrate immaginario* (1775),¹³ sia per l' <Ombra di Anchise> dell'*Enea in Cuma* (1775).¹⁴

È notevole anche la frequenza dell'uso di costumi dallo stile esotico.

Solo dopo gli anni '60 del Settecento, si iniziarono a rappresentare nei teatri pubblici napoletani, le commedie per musica ambientate in paesi lontani con personaggi "veri" stranieri come arabi, turchi, cinesi, americani.

¹² La commedia di Francesco Cerlone, musicata da Giacomo Insanguine, detto Monopoli fu rappresentata nel Teatro de' Fiorentini nell'inverno del 1768, di cui <Inventore, e Sartore degli abiti il Sig. Ferdinando Banci.>. Nell'Atto II, <lo spiritiello> aiuta il Conte di Zampano e gli regala il bastone magico. [Libretto consultato: *I-Nc*, Rari 8.4⁽⁶⁾]

¹³ La commedia per musica, *Socrate immaginario* di Gianbattista Lorenzi e Giovanni Paisiello, fu rappresentata nel Teatro Nuovo nell'autunno del 1775 sotto la direzione l'impresario Gennaro Bianchi. Il coro della scena 10^a, Atto II ("Orrida grotta"): <Chi tra quest' orride/ Caverne orribili/ con greca musica / Che strappa l'anima, / ci empie di spasimo / dal capo al piè? [Le Furie ballano intorno a Don Tammara, scuotendo le loro faci in modo disdegnoso.]> (Libretto consultato, *I-Rsc* Calvalhaes 14332, p.53) è una parodia della scena 1^a, Atto II dell'*Orfeo ed Euridice* (1762) di Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck <Chi mai dell'Erebo / Fra le caligini, / Sull'orme d'Ercole / E di Piritoo / Conduce il piè?>.

¹⁴ La commedia per musica di Pasquale Mililotti, musicata da Niccolò Piccinni, rappresentata nel Teatro de' Fiorentini nella primavera del 1775. Si esibisce "l'ombra di Anchise" nella scena 4^a Atto III <nella Grotta portata ai Campi Elisi> come lo spirito del "padre di Enea": <E voltandosi intorno vede alzarsi appoco, appoco l'Ombra d'Anchise tutta bianca, perlocchè rimasta maggiormente intimorito, e tremante.> [Libretto consultato: *I-Taranto comunale "Pietro Acclavio"*. 6-898, vol.20⁽⁹⁾, p. 54].

Questa moda fu particolarmente promossa dall'arrivo di Gennaro Bianchi come impresario del Teatro Nuovo e del Teatro de' Fiorentini, attivo dal 1764 al 1782,¹⁵ producendo le seguenti opere "esotiche" per i teatrini e affidando costantemente i costumi al Signor Ferdinando Maria Banci: *Il finto turco* (1762),¹⁶ *Il corsarino algerino* (1765),¹⁷ *L'Idolo cinese* (1767),¹⁸ *Li napoletani in America* (1768),¹⁹ *L'arabo cortese* (1769).²⁰ Dopo la morte di Ferdinando, lo stesso Bianchi continua a lanciare le produzioni "esotiche" in collaborazione con Antonia Buonocore come *Dardanè* (1772),²¹ e con un altro contratto per vestiti con Pasquale Scaraglia: *La Zelmira* (1770),²² e *La Fuga* (1777)²³ ecc..

¹⁵ Cfr. T. YAMADA, 'L'Attività e la strategia di Gennaro Bianchi' *cit.*

¹⁶ La commedia per musica di Antonio Palomba, musicata Niccola(*sic.*) Piccinni, rappresentata nel Teatro de' Fiorentini nell'inverno del 1762, di cui <Inventore, e Sartore degl'abiti> è <il Sig. Ferdinando Banci.>. L'azione si finge in <una campagna vicino Capua>. Non esibisce nessun personaggio "esotico" oltre Lucio, <gentiluomo, finto turco amante di Florinda>. [Libretto consultato: *I-Roma Angelica*, E.I.12⁽⁴⁾]

¹⁷ Nella commedia per musica di Antonio Palomba con modifiche di Giuseppe Palomba, musicata da Gaetano Astarita, rappresentata nel Teatro de' Fiorentini nell'autunno del 1765 di cui <Inventore, e Sartore degli abiti il Sig. Ferdinando Banci>, l'azione si finge in Ischia e si esibisce Filippo <amante di Elisa creduto morte sotto nome di Selimmo corsaro algerino>. [Libretto consultato: *I-Rsc*, Calvarhaes 3844]

¹⁸ Nella commedia per musica di Gianbattista Lorenzi, musicata da Giovanni Paisiello, rappresentata nel Teatro Nuovo nella primavera 1767, <l'azione si finge in Cina, in tempio dedicato a Kam>. Si esibiscono vari personaggi cinesi: Tuberone, sacerdote dell'Idolo Kam; Ergilla, donzella tartara; Liconatte, figlio di Tuberone; Kametri, altra donzella tartara; Gilbo, paggio di Tuberone. [Libretto consultato: *I-Bc*, Lo.3773]

¹⁹ La commedia per musica di Francesco Cerlone, musicata da Niccolò Piccinni, rappresentata nel Teatro de' Fiorentini nell'estate del 1768. <L'azione si finge fra la Florida, e la Virginia dove sono gl'immensi deserti del Canada> e si esibiscono vari personaggi nordo-americani: Zalmiro, principe americano uom babaro, Azimecca, sorella di Zalmiro; Jux, confidente di Zalmiro. [Libretto consultato: *I-Taranto comunale "Pietro Acclavio"*, 6-898, vol.22⁽¹⁰⁾]

²⁰ La commedia per musica di F. Cerlone, musicata da G. Paisiello, rappresentata nel Teatro Nuovo nell'inverno del 1769, di cui <Inventore degli abiti Il Signor D. Francesco Banci.> L'azione si finge nell' <Isola d'Isura nel Seno Arabica> e si esibiscono vari personaggi arabi: Zambel, figlia di Osmirone; Osmirone, arabo signore dell'isola; Balik, confidente di Osmirone. [Libretto consultato: *I-Nn*, LIII 7.20⁽²⁾]

²¹ La commedia per musica di F. Cerlone, musicata da G. Paisiello, rappresentata nel Teatro Nuovo nell'inverno 1772, di cui <Direttrice degl'Abiti la Sig. Antonia Buonocore>, l'azione si finge <in Mohilac città maritima nell'Arabia Petrea sulle sponde del mar rosso> con vari personaggi arabi: Zafira, giovanetta araba; Muffac, sovrano di Mohilac; Muzafer, arabo guerriero, giovine barbaro e feroce; Zadir, giovane. [Libretto consultato: *I-Rsc*, Carvalhaes 3M3, v.128⁽²⁾.]

²² La commedia per musica di F. Cerlone, musicata da G. Paisiello, rappresentata nel Teatro Nuovo nell'estate del 1770, di cui <Inventore degl'abiti il Sig. Pasquale Scaraglia>. [Libretto consultato: *I-Taranto comunale "Pietro Acclavio"*, 6-898, vol. 15⁽⁶⁾]

²³ La commedia per musica di G. Lorenzi, musicata da Gaetano Monti, rappresentata nel Teatro Nuovo nell'estate del 1777, di cui <Inventore e sartore degl'abiti da uomo il

Gli abiti “inventati” da Ferdinando Maria Banci potrebbero essere verosimiglianti, così come dimostrato dalle immagini circolate in tutta l’Europa all’inizio del secolo. (Appendice II-3).²⁴

I vestiti “alla turca” nella lista, potrebbero inoltre testimoniare la diffusione di sopraddetta moda: <abiti alla persiana> (Appendice I, Tab. 3: i-1, iii-1, 53), <barettoni alla persiana, ed alla turca> (iii-53), <abito alla turca di tela> (iii-37), <abito da turco da uomo> (vi-1), <giubbe, e sotto giubbe alla turca di tela > (iii-28), <sopragiubbe da turchi> (v-6), <manto alla turca> (ii-14,17, iii-12), <bastoni numero sette alla turca, con penne> (ii-18), <abiti alla greca da uomo> (ii-7), <veste senza mantolino alla greca> (iii-9), <vestiti sette da moretti di tela> (iii-32), <vesti alla amazone> (iii-8), <veste da donna all’amazone> (iii-20), <abito alla americana di raso forastiere di color giallo, e color rose, con suoi finimenti tretto ricamato di cuprinè> (ii-8).

Questi costumi “alla turca” potrebbero essere stati usati nelle commedie *Il finto turco* (1762),²⁵ *Il Corsaro algerino* (1765)²⁶ e tante altre commedie “esotiche” soprannominate, e gli ultimi tre “all’amazone”, e “all’americana” sono proprio perfetti indossati dai personaggi commentati da Rachel ne *Li Napoletani in America <che mangen’ ogni ghiurne / carne umana arrostita a fuoco licento / Comme fosse Vitella de Sorriento>* (Atto I-1).²⁷

Questa lista offre non solo la dimensione delle produzioni della famiglia Banci, ma fornisce informazioni importanti circa la ricostruzione della storia dell’opera.

I vestiti catalogati come blocchi ix, x, xi nell’Appendice I, Tabella 3²⁸ erano

Sigior Pasquale Scaraglia> e <Inventore, e sartore degl’abiti da donna il Signor Francesco Bozzavotra>. L’azione si finge <alla Torre del Greco>. Si esibiscono vari personaggi turchi: Zoraide, promessa sposa di Osmino; Osmino, promesso sposo di Zoraide; Occhiali, confidente d’Osmino. [Libretto consultato: *I-Nsp*, Sala Capasso I.E.29²]

²⁴ Dopo il successo de *Il Fiore delle mille e una notte*, tradotto da Antoine Galland (3a ed., 12 voll., Parigi, 1704-08 col titolo *Les mille et une nuits*), vari libri sui costumi dei popoli “orientali” venivano pubblicati come *Recueil de cent estampes representant différentes Nations du Levant, tirées sur les tableaux peints d’après Nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. DE FERRIOL Ambassadeur du Roi a la Porte: Et gravées en 1712 et 1713 par les soins de M^e LE HAY*, Paris, Le Hay, 1714 [edizione facsimile: Istanbul, Şevket Rado, 1979]

²⁵ Vedi la nota 16.

²⁶ Vedi la nota 17.

²⁷ Vedi le note 19: libretto consultato, pp. 5-6.

²⁸ Descritto rispettivamente così <Abiti affittati al Signor Don Francesco Dolziteli per la comedia intitolata *l’Amor de figli posto al cimento*> (Appendice I, Tab. 3: lista ix),

in affitto in quel periodo presso vari impresari teatrali. Nonostante manchino le descrizioni degli abiti, è qui possibile ritrovare i prezzi dell'affitto²⁹ ed i nomi dei personaggi che li indossavano ed assistivano alla rappresentazione, fino ad ora non documentabili a causa dell'assenza del libretto originale.

Fra le tre commedie "ricostruibili" vi sono: *L'Amor de figli posto al cimento*,³⁰ *Il Don Chisciotte della Mancia*,³¹ *Li sposi perseguitati*,³² in cui si documenta per la prima volta i nomi dei cantanti.³³

Per il *Don Chisciotte della Mancia*, la famosa opera musicata da Paisiello, il quale libretto corrispondente non è superstite.³⁴ Si richiedevano trentadue paia di costumi, incluse le comparse; i cantanti possono essere così identificati³⁵ con loro corrispettivo ruolo: Signora Coletta – non identificabile – <da dama spagnola> (Appendice I, Tab. 3: x-1) e <da maga> (x-10); Rachel d'Orta <da dama spagnola> (x-2); Vincenzo Consiglio <da cavaliere spagnolo> (x-3) e <da satiro> (x-14); Giuseppe Saracino <da cacciatore italiano> (x-4) e <da principessa> (x-13); Catarina Catalli detta Tarissa <da serva spagnola> (x-5) e <da dama real> (x-11); Emanuela Di Nardo <da torresa> (x-6); Maria Tomassa <da servetta spagnola> (x-7); Filippo Cappellani <da guerriero> (x-

<Abiti affittati al Signor Don Gennaro Bianchi per la seconda comedia del teatro de Fiorentini per la comedia intitolata *Il Don Chisciotte della Mancia*> (App. I, Tab. 3: lista x)., <Abiti affittati al Sig. Don Gennaro Bianchi per la prima comedia del Teatro Nuovo, intitolata *Li sposi perseguitati*. (App. I, Tab. 3: lista xi).

²⁹ Vedi i fogli 534F-534V, come l'autore ha riassunto nei "Risultati".

³⁰ Commedia in prosa rappresentata durante la stagione dell'opera in prosa del Teatro de' Fiorentini del 1769/70. Non ci perviene il libretto corrispondente.

³¹ Commedia per musica di G. Lorenzi, musicata da G. Paisiello, rappresentata nell'estate del 1769 al Teatro de' Fiorentini. Non v'è libretto superstite.

³² Commedia per musica di Pasquale Mililotti, musicata da Niccol Piccinni, rappresentata nel Teatro Nuovo nell'aprile 1769. Non v'è libretto superstite.

³³ Il sottoscritto ha parzialmente ricostruito l'organico teatrale del Teatro Nuovo e del Teatro de' Fiorentini, Real Teatro del Fondo, Real Teatro di San Carlo dal 1767 al 1793 dai pagamenti bancali conservati presso l'Archivio Storico di Banco: T. YAMADA, *Studies on the Neapolitan Comic Opera* cit.

³⁴ Non sono menzionati gli esecutori della prima rappresentazione napoletana nei seguenti articoli allegati ai dischi: GIOVANNI CARLI BALLOLA, 'Paisiello e la nuova commedia musicale,' nel programma cd: *Paisiello: Don Chisciotte*, Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, Pier Giorgio Morandi (direttore), Nuova Era, 1991 (6994/95), pp. 3-6; ALESSANDRO RIGOLLI, 'Un Don Chisciotte napoletano,' nel programma cd: *Giovanni Paisiello: Don Chisciotte*, Orchestra Filarmonica Italiana di Piacenza, Valentino Metti (direttore), Dynamic, 2000 (CDS 366/1-2), pp. 5-6.

³⁵ Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit.; *Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli XVII e XVIII*, cit..

8); Gennaro De' Luzio <da scudiero> (x-9) e <da governatore> (x-12); Giuseppe Saracino <da principessa> (x-13), cinque tipi di vestiti per le comparse.

Per *Li sposi perseguitati*, il quale libretto corrispondente ugualmente non ci perviene, si può identificare i cantanti così:³⁶ Marianna Monti, prima buffa (xi-1), Giuseppe Casaccia, primo buffo (xi-2), Nicola Grimaldi, tenore (xi-3), Giuseppe Casaccia detto Casaciello, primo buffo (xi-4), Antonio Casaccia, buffo (x-5), Giovanni Bertani, mezzo carattere (xi-6), Anna Bindi, soprano (xi-7), Maria –non identificabile– (xi-8).

CONCLUSIONI

Grazie alla descrizione notarile è apparsa tutta la dimensione del *Business* della bottega di un vestiario del Settecento napoletano con tutti i relativi dettagli sul loro lavoro, si evince anche un forte legame familiare fra i costumisti, da Giulio Cesare Banci ad Antonia Buonocore e Francesco Maria Cutillo, protagonisti della moda teatrale nella zona Settentrionale dell'epoca.

Poiché non sarà facile approfondire questo soggetto in futuro, bisognerebbe focalizzare la ricerca sugli altri documenti notarili riguardanti l'attività di Antonia Buonocore con il teatro di Salerno presso l'Archivio Notarile di Napoli,³⁷ inoltre vari pagamenti parziali da lei effettuati presso l'Archivio del Banco di Napoli, che potrebbero delucidare le scene partenopee a livello tridimensionale.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ ANN, fascio notarile di Nunziante Abbate del 1770, fogli 220F-239V, 423F-426V.