



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici
ordinamento ex D.M.
270/2004

Tesi di Laurea

I costumi per le opere di Gioachino Rossini nelle collezioni milanesi

Relatore

Ch.ma Prof. Maria Ida Biggi

Correlatore

Ch.ma Prof. Adriana Guarnieri

Laureando

Beatrice Carrer
Matricola 836283

Anno Accademico

2016 / 2017

1.	<u>SOMMARIO</u>	
2.	<u>INTRODUZIONE</u>	3
3.	<u>LA CULTURA EUROPEA DI INIZIO OTTOCENTO: TRA NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO</u>	5
4.	<u>CENNI BIOGRAFICI DI GIOACHINO ROSSINI</u>	9
5.	<u>LE OPERE</u>	17
	5.1 LA FARSA	17
	5.2 L'OPERA BUFFA	20
	5.3 L'OPERA SEMISERIA	28
	3.4 L'OPERA SERIA	32
	3.5 L'OPERA FRANCESE	52
6.	<u>LA SCENOGRAFIA E IL COSTUME A MILANO</u>	57
	6.1 LA CRITICA SETTECENTESCA	58
	6.2 LA SCENOGRAFIA	61
	6.3 I COSTUMI	65
7.	<u>BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE</u>	69
	7.1 RICCIARDO E ZORAIDE	70
	7.2 OTELLO, OSSIA IL MORO DI VENEZIA	74
	7.3 L'ITALIANA IN ALGERI	81
	7.4 TANCREDI	82
	7.5 SEMIRAMIDE	85
	7.6 LA DONNA DEL LAGO	87
	7.7 MATILDE DI SHABRAN	90
8.	<u>BIBLIOTECA DEL MUSEO TEATRALE ALLA SCALA</u>	93
	8.1 IL TURCO IN ITALIA	93
	8.2 IL BARBIERE DI SIVIGLIA	93
	8.3 OTELLO, OSSIA IL MORO DI VENEZIA	95
	8.4 MATILDE DI SHABRAN	97
	8.5 SEMIRAMIDE	97
	8.6 LE SIEGE DE CORINTHE	100
	8.7 MOSÈ	103
	8.8 GUILLAUME TELL	107
9.	<u>CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI</u>	113

9.1	STAMPE DI ATTORI	113
9.2	RACCOLTA DI FIGURINI AD USO DEI TEATRI, GIUSTA IL COSTUME DI TUTTI I TEMPI E TUTTE LE NAZIONI	115
9.3	FIGURINI TEATRALI DI FAUSTO, BARBIERE DI SIVIGLIA, TUTTI IN MASCHERA	117
10.	<u>IMMAGINI</u>	119
10.1	BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE	119
10.2	BIBLIOTECA DEL MUSEO TEATRALE ALLA SCALA	130
10.3	CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI	147
10.4	IMMAGINI TESI	154
11.	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	163

2. Introduzione

L'oggetto di questa tesi è una ricerca e uno studio dei disegni e delle stampe dei figurini delle opere di Gioachino Rossini in scena durante la prima metà dell'Ottocento presenti negli archivi della città di Milano. L'interesse maggiore è quello della ricerca iconografica dei costumi, scoprire quali sono state le fonti di ispirazione per la loro elaborazione.

Come punto di partenza è stato preso in considerazione il volume curato da Maria Ida Biggi e Carla Ferrario (2000), *Rossini sulla scena dell'Ottocento; bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, ampio catalogo dei bozzetti scenografici e dei figurini rossiniani durante tutto l'Ottocento. In precedenza l'argomento è stato affrontato da Fernando Mazzocca (1978), il quale nel catalogo della mostra intitolata *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola* imbastisce una descrizione dei figurini presenti presso la Biblioteca Nazionale Braidense; il volume di Lorenzo Arruga (1975), intitolato *La Scala*, vede pubblicate molte stampe dei principali interpreti delle opere rossiniane dell'epoca interessata; così il catalogo curato da Mercedes Viale Ferrero (1981), *Da Rossini a Verdi; Immagini del teatro Romantico; disegni di costumi per opere e balli*, nel quale viene affrontato il tema del Romanticismo nel teatro italiano; sempre di Mercedes Viale Ferrero (1983) è *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, volume dedicato agli scenografi del Teatro alla Scala. Fondamentale per la ricerca iconografica sono stati i volumi curati da Giulio Ferrario dal 1817 al 1834, usciti poi in varie edizioni, de *Il costume antico e moderno, o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni: provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni da Giulio Ferrario*, in cui si descrivono gli usi e i costumi delle popolazioni nella storia, così come il testo del veneziano Cesare Vecellio (1598), *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, usati ampiamente come fonte per i figurini.

Oltre alla ricerca bibliografica è stata svolta la visione diretta delle immagini presso la Biblioteca Nazionale Braidense, la Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala e la Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli nel Castello Sforzesco. Tutte le immagini sono state fotografate personalmente, tranne quelle del Teatro alla Scala, che sono consultabili solo tramite un computer per problemi conservativi.

La tesi si apre con una panoramica sull'epoca neoclassica e su quella romantica, due età che influiscono fortemente sulla storia del costume teatrale e che vengono vissute direttamente dal compositore Gioachino Rossini, del quale viene fornita una breve biografia nel secondo capitolo.

Il terzo capitolo è dedicato alle opere di Gioachino Rossini, suddivise per genere: farsa; opera buffa; opera semiseria; opera seria e opera francese. Di queste opere vengono date alcune informazioni sulla composizione e sull'esito della messinscena, mentre si passa poi a un riassunto della trama per comprendere meglio i personaggi che saranno rappresentati nei figurini.

Il quarto capitolo si occupa dell'ambiente teatrale a Milano nella prima metà dell'Ottocento: partendo dal dibattito teorico settecentesco sul teatro, viene data successivamente una panoramica dei principali scenografi e dei costumisti.

L'ultimo capitolo, il più importante, è quello in cui si svolge la descrizione e la ricerca iconografica dei figurini e delle stampe degli attori. Le immagini sono suddivise in base ai tre archivi consultati, quindi il primo sarà relativo ai disegni conservati alla Biblioteca Nazionale Braidense, a loro volta suddivisi secondo la catalogazione data dalla collocazione bibliotecaria. Il secondo è quello della Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala, che raccoglie stampe e disegni suddivisi cronologicamente in base all'opera relativa. L'ultimo archivio è quello della Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, dove si è usata la distinzione in: stampe libere, ordinate in base alla cronologia delle opere rossiniane; stampe della *Raccolta di figurini ad uso dei teatri, giusta il costume di tutti i tempi e tutte le nazioni* (1830 circa) dell'editore Stucchi, ordinate secondo la loro collocazione originale; disegni firmati da E. Viganò raccolti nel fascicolo non datato *Figurini Teatrali di Fausto, Barbiere di Siviglia, Tutti in maschera* e ordinati in base alla loro collocazione.

In conclusione è stata creata un'appendice delle immagini: prima le fotografie dei figurini, poi le immagini incontrate nel testo.

La ricerca mostra quanto, nell'ambito teatrale, sia influente il mondo dell'arte e la ricerca storica: sebbene ci siano delle imprecisioni sulla moda, è notevole il lavoro svolto dai figurinisti e dai direttori della scenografia, spesso aiutati da eruditi come Robustiano Gironi e Giulio Ferrario Stesso, nella ricerca dell'esattezza storica, prerogativa dell'epoca neoclassica e romantica.

3. La cultura europea di inizio Ottocento: tra Neoclassicismo e Romanticismo

La cultura europea di inizio Ottocento è pervasa da più stimoli: gli avvenimenti storici e politici avvenuti nel diciottesimo secolo sono sfociati in due correnti principali, da una parte quella neoclassicista, dall'altra quella romantica.

Il Neoclassicismo, conseguenza espressiva dell'Illuminismo e del suo ideale di una società cosmopolita, prende il suo nome dal termine dispregiativo coniato a metà del XIX secolo per denominare uno stile artistico algido e accademico;¹ oggi questa espressione vuole indicare una corrente che prende le distanze dal mondo barocco e rococò: il messaggio che si cerca di trasmettere con le opere è basato sulla morale, sulle virtù, su quelle qualità percepite come proprie dell'antichità greco-romana.²

I ritrovamenti dell'arte etrusca in Toscana verso la fine del Seicento da una parte, gli scavi di Pompei ed Ercolano del 1711 e quelli più approfonditi del 1738 dall'altra avevano appassionato molti studiosi facendo riscoprire un mondo che sembrava perduto; in particolare il perfezionamento dell'imitazione della natura compiuta dall'arte greca diventa, grazie anche al contributo di Johann Joachim Winckelmann,³

¹ H. Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1968 [trad. it. *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1980, seconda edizione], p. 4.

² R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967 [trad. it. *Trasformazioni nell'arte: iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo*, Roma, NIS, 1984], pp. 65-66.

³ J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresda, 1755 [trad. it. *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*]; J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresda, Georg Conrad Walther [Trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*]. Sulla figura di Johan Winckelmann cfr. W. Leppmann, *Winckelmann. Eine Biographie*, Frankfurt, Propyläen-Verl, 1971 [trad. it. *Winckelmann, una vita per Apollo*, Milano, Longanesi, 1987]; R. Cioffi Martinelli, *Le ragioni dell'arte: teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli, Liguori, 1981; J.J. *Winckelmann tra letteratura e archeologia*, a cura di M. Fancelli, Venezia, Marsilio, 1993; J.F. Goethe, *Vita di J.J. Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, Bergamo, Moretti e Vitali, 1992; F. Gurrieri, *Winckelmann e la nascita della cultura della conservazione*, Firenze, Ed. Polistampa, 1995; *L'arte antica nelle opere complete di J. J. Winckelmann*, a cura di M. Morandi, Piadena, Biblioteca Comunale, 1997; F. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte: i modelli e la mimesi*, Bologna, Minerva, 1999; O. Rossi Pinelli, *Winckelmann e la storiografia artistica nella seconda metà del Settecento*, in *Roma e l'antico*, a cura di C. Brook e V. Curzi (edd.), Ginevra, Skira, 2010, pp. 43-50; P. Bonifacio, *Il delitto Winckelmann: la tragica morte del fondatore dell'archeologia moderna*, Milano, Metamorfosi, 2014.

modello insuperabile non da ricalcare banalmente ma a cui aspirare.⁴ Secondo Winckelmann il fine ultimo dell'arte non è quello di imitare la natura, ma concretare il bello ideale che non esiste nella realtà, seguendo il principio della semplicità statica rispetto a quello del movimento.⁵

La scoperta delle decorazioni parietali romane, del primo dorico, delle arti sontuarie, delle ville e dei monumenti è il motore dell'evoluzione dello stile neoclassico, il quale investe tutte le arti, dalla pittura alla scultura, dall'architettura alla letteratura, dal teatro alla moda alle arti applicate: l'impeto creativo è in qualche modo regolato e domato dall'idealizzazione platonica di ciò che è ritenuto il bello canonico, si cerca di ornare il mondo circostante con caratteristiche lineari e sobrie che richiama il mondo classico.⁶

Il ritorno all'arte primitiva e pura si coglie anche nell'atteggiamento assunto di fronte a personaggi quali Omero e l'Ossian di James Macpherson: anche nei loro testi si ricercano emozioni primigenie in contrasto con quelle artificiali del rococò.⁷ Grazie al poema *I canti di Ossian*,⁸ pubblicati anonimamente nel 1760, l'Europa riscopre il fascino del mondo nordico, dominato da una natura cupa e misteriosa: il poema si può leggere come il frutto di una tradizione iniziata da autori come Thomas Grey, Edmund Burke e James Hervey.⁹

Lo stile neoclassico si sviluppa per tutta la seconda metà del Settecento, evolvendosi in età napoleonica come "stile Impero".¹⁰ In questo periodo Parigi diventa la capitale europea dell'arte e viene rimodernata dagli architetti favoriti da Napoleone, Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine; da qui il neoclassicismo si diffonde in tutta

⁴ V.U. Capone, *L'illusione torturante: Civiltà e letteratura tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Napoli, Editore Aldo Fiory, 1968, p. 9; S. Bietoletti, *Neoclassicismo e romanticismo, 1770-1840*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 8-10.

⁵ *L'età neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottino della Chiesa (Como, Villa Comunale dell'Olmo, luglio-ottobre 1959), Como, Nani, 1959, p. 14.

⁶ Cfr. *L'età neoclassica in Lombardia*, cit., pp. 11-12; B. Maier, *Il Neoclassicismo*, Palermo, Palumbo, 1964, p. 22; V.U. Capone, *L'illusione torturante*, cit., p. 9.

⁷ M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 16.

⁸ Prima edizione *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic or Erse Language*, Edinburgh, Hamilton & Balfour, 1760

⁹ Cfr. T. Grey, *Elegy written in a country churchyard*, 1751; J. Hervey, *Meditations among the tombs*, 1745-1747; E. Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

¹⁰ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck, 1953 [trad. it. *Storia sociale dell'arte: Rococò, neoclassicismo, romanticismo*, Torino, G. Einaudi, 1987], p. 164.

Europa, trasformando le città con monumenti e costruzioni che richiamano la Roma imperiale.¹¹

In Italia è Milano la città in cui prolifica maggiormente la cultura neoclassica sotto la dominazione austriaca,¹² grazie ai progetti di architetti come Giuseppe Piermarini, ideatore del Palazzo Reale, della risistemazione del corpo di fabbrica di Brera, di Palazzo Greppi, del Teatro alla Scala; oppure Simone Cantoni, con la facciata di Palazzo Serbelloni, la facciata verso il giardino del Palazzo Poldi Pezzoli, il palazzo Sola Busca; in epoca napoleonica si distingue l'architetto Luigi Cagnola con l'Arco della Pace.¹³

Si è visto come la cultura neoclassica sia frutto dell'Illuminismo; ma è possibile leggere un'altra conseguenza indiretta di ciò che questa dottrina ha risvegliato nell'uomo del Settecento, ovvero la scoperta dei propri diritti, il rifiuto della tirannide, l'indipendenza individuale, l'uso razionale della ragione. Queste sono idee che portano l'uomo libero da preconcetti dettati dalla religione e dallo Stato a scoprire la propria interiorità, le proprie debolezze e la collocazione di sé in un mondo che appare ormai sconfinato, risvegliando sentimenti mossi dall'impeto passionale che a lungo sono stati repressi.¹⁴ Tutte queste sensazioni interiori, rimaste latenti fino ad ora, concorrono alla nascita di un nuovo movimento culturale, il Romanticismo, il quale affonda le sue radici nel movimento letterario tedesco dello *Sturm und Drang*.¹⁵

L'uomo romantico prende le distanze dal concetto di cosmopolitismo e riscopre invece il valore della propria Nazione e delle tradizioni popolari, della storia del proprio paese; la Grecia non è più il modello da imitare, pur rimanendo fonte di ispirazione: ora soggetto dell'interesse sono periodi storici meno remoti e ricchi di spiriti di rivolta nazionalistici, come il Medioevo e il Rinascimento, epoche in cui l'intellettuale

¹¹ S. Bietoletti, *Neoclassicismo e romanticismo*, cit., pp. 25-26.

¹² Sulla figura di Giuseppe Piermarini, architetto allievo del Vanvitelli e detentore dal 1776 della cattedra di Architettura presso l'Accademia di Brera, cfr. G. Mezzanotte, *L'architettura della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1982; D. Cesarini, *Giuseppe Piermarini, architetto neoclassico*, Foligno, Ediciclo Ed., 1983; *Piermarini e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. Stefanetti (Foligno, Palazzo Trinci, maggio-ottobre 1983), Milano, Electa, 1983; *Giuseppe Piermarini, tra Barocco e Neoclassicismo: Roma, Napoli, Caserta, Foligno*, a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini (edd.), Perugia, Fabbri, 2010.

¹³ Cfr. *L'età neoclassica in Lombardia*, cit., pp. 24-33.

¹⁴ Cfr. A. Vecchio, *Il Romanticismo italiano*, Roma, Gremese, 1975, pp. 1-3.

¹⁵ Movimento sviluppatosi tra il 1770 e il 1780 in Germania, vede tra gli autori principali i giovani Johan Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller; cfr. F. Rella, *L'estetica del romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 1-10; R. Barilli, *Sturm und Drang e pre-Raffaellismo*, in «'800 italiano», II, n. 5, 1992, pp. 17-22.

romantico può rifugiarsi in quanto turbato dagli sconvolgimenti del mondo contemporaneo.¹⁶ Su queste basi proliferano il romanzo storico¹⁷ e le poesie che esprimono la soggettività dei sentimenti, la pittura con ambientazioni nordiche e medievali, pervasa da una natura personificata che riflette i sentimenti dell'uomo e diventa modello insuperabile di verità.¹⁸ Il paesaggio che si ricerca ora non è più quello chiaro e lineare del Neoclassicismo, ma si prediligono ambienti che provochino nell'animo umano quel sentimento chiamato «sublime» teorizzato da Edmund Burke: ciò che spaventa ma allo stesso modo attrae, proprio perché provoca inquietudine e rende la persona vulnerabile dal momento che non riesce a coglierne il limite; da qui la preferenza per la notte, il paesaggio montano, le tempeste, il mare in burrasca, come testimoniano i quadri di Caspar David Friedrich, William Turner, Jean-Louis-Théodore Géricault, la pittura storica di Francesco Hayez e degli altri artisti simbolo di quest'epoca.¹⁹

In Italia si sviluppa una polemica tra classicisti e romantici, iniziata da Madame de Staël nel 1816,²⁰ a cui partecipano intellettuali come Pietro Giordani e il giovane Giacomo Leopardi in polemica all'articolo, altri quali Ludovico di Breme, Pietro Borsieri e Giovanni Berchet invece sono favorevoli a uno svecchiamento della letteratura italiana; più tardi anche Alessandro Manzoni interviene nella polemica in favore del Romanticismo.²¹

Si è visto come Neoclassicismo e Romanticismo possano essere messi in antitesi tra di loro: l'ordine e la linearità da un lato, l'impeto e il sentimento dall'altro; eppure entrambe le correnti hanno in comune il rifiuto del presente storico, fonte di dispiacere, e ambedue trovano rifugio in un passato più o meno remoto.²²

¹⁶ F. Rella, *L'estetica del romanticismo*, cit., pp. 10-11.

¹⁷ In particolare le opere dello scrittore scozzese Walter Scott.

¹⁸ S. Bietoletti, *Neoclassicismo e romanticismo*, cit., pp. 102-114;

¹⁹ La nuova passione per la montagna si deve a Jean-Jacques Rousseau, con le sue *Lettres écrites de la Montagne* del 1764. Fino ad allora il paesaggio alpino era considerato spaventoso e da evitare. Cfr. F. Rella, *Romanticismo*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994, pp. 17-25.

²⁰ M.me. de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in «Biblioteca italiana», I, gennaio 1816, pp. 9-13: in questo articolo Madame de Staël auspica allo svecchiamento della letteratura italiana, estranea al dibattito letterario europeo.

²¹ A. Manzoni, *Lettera al Marchese Cesare Dazeglio sul Romanticismo*, 1823. Cfr. M. Fubini, *Romanticismo in Italia*, Bari, 1971, pp. 13-20; 79-80.

²² V.U. Capone, *L'illusione torturante*, cit., pp. 15-17; A. Vecchio, *Il Romanticismo italiano*, cit., pp. 1-5.

4. Cenni biografici di Gioachino Rossini

È nel panorama descritto nel primo capitolo che si forma Gioachino Rossini, nato e cresciuto nel mondo della musica. Il padre, Giuseppe Rossini soprannominato il Vivazza per il suo temperamento esuberante, era trombetta comunale a Lugo e poi a Pesaro, mentre la madre, Anna Guidarini Rossini, era una cantante.¹

Gioachino nasce a Pesaro nel 1792;² dopo avervi vissuto con la nonna e aver trascorso un periodo a Bologna in cui inizia a suonare la spinetta con il maestro di cappella Giuseppe Prinetti, si trasferisce nel 1802 con la famiglia a Lugo in seguito alle azioni del padre, il quale nel 1799 era stato arrestato dagli austriaci per le sue forti simpatie repubblicane e poi rilasciato l'estate dell'anno successivo in seguito al ritorno dei francesi.³

A Lugo il giovane Gioachino studia presso il precettore Giuseppe Malerbi, sacerdote e organista che vive assieme al fratello Luigi, anch'egli curato e musicista colto. Qui viene educato nello studio del canto e del clavicembalo, inoltre ha accesso alla ricca biblioteca di casa Malerbi nella quale fa la conoscenza di Bach, Händel, Gluck, Mozart e Haydn.⁴

¹ Sulla figura di Gioachino Rossini esiste un'amplissima bibliografia; qui di seguito i riferimenti principali. Cfr. G. Radiciotti, *Gioachino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Alco Chicca, 1927-29; L. Alverà, *Rossini*, New York, Treves Publishing Company, 1986; R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1987; F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992; *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena cit.*, 1994; *Rossini 1792-1992: Mostra storico-documentaria*, catalogo della mostra a cura di M. Bucarelli (Pesaro, 28 giugno—30 settembre 1992), Perugia, Electa, 1992; D. Colas, *Rossini: l'opera e la maschera*, Torino, Electa, 1999; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie e J. Tyrell (edd.), New York, Oxford University Press, 2002, vol. 21, seconda edizione, pp. 734-768; V. Emiliani, *Il furore e il silenzio: vite di Gioachino Rossini*, Bologna, Il Mulino, 2007; G. Servadio, *Gioachino Rossini: Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2015 .

² È battezzato come Giovacchino Antonio Rossini il 29 febbraio 1792 dal curato Gianmichele Giustiniani, cfr. P. Fabbri, *I Rossini a Pesaro e in Romagna*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 53.

³ Nel 1797 Giuseppe Rossini, dopo l'arrivo dei francesi a Pesaro, per l'entusiasmo aveva scritto sulla porta di casa «Abitazione del cittadino Vivazza, repubblican vero», per esprimere la sua contrarietà al governo papale. Nel 1799, dopo l'invasione austriaca e la restaurazione dei regimi precedenti, le forti convinzioni filo repubblicane dell'uomo lo fanno arrestare a Bologna. Cfr. P. Fabbri, *I Rossini a Pesaro e in Romagna*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 54-58.

⁴ P. Fabbri, *I Rossini a Pesaro e in Romagna*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 60.

Nel 1804 la famiglia Rossini si trasferisce a Bologna, dove Gioachino approfondisce lo studio del canto, della viola e del basso numerato presso padre Angelo Tesei. Lavora anche, appena dodicenne, come maestro al cembalo e cantante. Nell'aprile del 1806 inizia a studiare al Liceo Musicale della città e a giugno dello stesso anno viene ammesso all'Accademia Filarmonica, diventando allievo di padre Stanislao Mattei;⁵ continua a studiare musiche strumentali in quel periodo poco conosciute in Italia, in particolare di Mozart e Haydn, cosa che gli procura il soprannome di «tedeschino» da parte del maestro Mattei il quale non riesce a comprendere quei compositori, di cui giudica la musica adatta più agli strumenti che alle voci.⁶

Il 1806 rappresenta un anno importante per il giovane Gioachino: conosce infatti il tenore Domenico Mombelli, che gli commissiona alcune arie, duetti ed *ensemble*; stimolato dalla composizione, per svago scrive la sua prima opera, il *Demetrio e Polibio*, un dramma serio che sarà rappresentato però solo nel 1812.⁷

Nel 1810 Gioachino Rossini lascia il Liceo, forse per le difficoltà economiche della famiglia o forse perché desideroso di comporre autonomamente;⁸ nell'agosto di quell'anno la famiglia Rossini riceve la visita dei coniugi Giovanni e Rosa Morandi, lui musicista e lei cantante. I due sono diretti a Venezia, dove Rosa è stata ingaggiata per la stagione autunnale al teatro San Moisè, in cui si mettono in scena prevalentemente farse e spettacoli di prosa.⁹ È allora che Anna Guidarini Rossini raccomanda il figlio a Giovanni Morandi, il quale lo fa approdare al teatro veneziano, gestito da Antonio Cera, per sostituire un autore tedesco che aveva abbandonato il lavoro di scrivere cinque farse per la stagione autunnale del 1810; Gioachino Rossini compone velocemente la musica per la farsa comica *La cambiale di matrimonio* su libretto di Gaetano Rossi.¹⁰

⁵ Gossett, Philip, *Gioachino Rossini*, in P. Gossett et. al., *The New Grove Masters of Italian Opera*, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980 [trad. it. *Rossini Donizetti Bellini*, Milano, Ricordi, 1995], p. 16; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 735.

⁶ P. Fabbri, *I Rossini a Pesaro e in Romagna*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 59-61; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 735.

⁷ D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., p. 19.

⁸ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 22.

⁹ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 99.

¹⁰ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 736.

Dopo l'esordio al San Moisè Gioachino Rossini inizia una carriera costellata di grandi successi ma anche di accoglienze tiepide da parte del pubblico, come accade per la sua seconda farsa, *L'equivoco stravagante* di Gaetano Gasbarri, che debutta al Teatro Corso di Bologna dove il compositore è stato ingaggiato come maestro al cembalo per la stagione autunnale del 1811.

Tornato a Venezia per la stagione del carnevale, nel 1812 debuttano oltre al *Demetrio e Polibio* al Teatro Valle a Roma sue cinque opere: la farsa di successo *L'inganno felice* al San Moisè; l'opera seria *Ciro in Babilonia* al Teatro Comunale di Ferrara; la farsa *La scala di seta* sempre al San Moisè, l'opera buffa di enorme successo *La pietra del paragone* che segna il debutto di Gioachino Rossini al Teatro alla Scala di Milano e infine la farsa *L'occasione fa il ladro* al San Moisè che riceve un'accoglienza piuttosto fredda.

Il 1813 inizia con l'ultima farsa, nonché ultima opera scritta per il teatro veneziano gestito da Antonio Cera, *Il signor Bruschino*, che si rivela un fiasco, segno forse della stanchezza del pubblico della città lagunare per questo genere ritenuto oramai superato.¹¹

Prima della rappresentazione de *L'occasione fa il ladro* Gioachino Rossini è stato scritturato dal teatro La Fenice per la stagione del carnevale del 1813;¹² compone allora la musica per il melodramma eroico *Tancredi*, su libretto di Gaetano Rossi. L'opera è un discreto successo nonostante l'esibizione della prima del 6 febbraio venga interrotta a metà del secondo atto per indisposizione delle due protagoniste.¹³

Un vero e proprio successo è invece l'opera buffa *L'italiana in Algeri* di Angelo Anelli, composta velocemente per sostituire *La pietra del paragone* che i veneziani non hanno gradito e andata in scena il 22 maggio 1813 al teatro San Benedetto di Venezia risultando un trionfo assoluto; lo stesso anno debutta freddamente l'opera seria *Aureliano in Palmira* alla Scala di Milano, mentre nel 1814 vanno in scena l'opera buffa *Il turco in Italia* alla Scala e il *Sigismondo*, opera seria che ottiene un buon successo il 26 dicembre alla Fenice.¹⁴

Il 1815 rappresenta un anno di svolta nella vita di Gioachino Rossini: accetta infatti l'offerta di Domenico Barbaja, impresario dei Teatri Reali di Napoli,¹⁵ il quale si è

¹¹ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 38.

¹² P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana, in Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 105.

¹³ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 738.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 739-740.

¹⁵ Il Teatro del Fondo e il Teatro San Carlo.

accorto della fama crescente del compositore ventunenne nel nord e centro Italia mentre nella città partenopea è ancora sconosciuto ai più. Barbaja gli offre un contratto vantaggioso: una base di due nuove opere all'anno e la direzione musicale del Teatro del Fondo e del San Carlo, uno stipendio di ottomila franchi più una percentuale sui guadagni dei giochi d'azzardo che si svolgono nei Teatri Reali, il domicilio a casa di Domenico Barbaja e la possibilità di comporre novità per altri teatri, rinunciando allo stipendio per quei mesi in cui si sarebbe allontanato.¹⁶

Questo contratto conveniente attira l'attenzione di Gioachino Rossini, il quale però è spinto anche dalla necessità di cambiare ambiente: durante il 1815 Napoleone è sconfitto ed esiliato, Gioacchino Murat perde la battaglia di Tolentino mentre gli austriaci ritornano a Bologna; il compositore, che aveva offerto al Re di Napoli l'*Inno dell'indipendenza*, non viene arrestato, ma percepisce che la città emiliana non è più un luogo sicuro e decide quindi di approfittare dell'offerta dell'impresario per allontanarsi, dato che il nuovo re Ferdinando di Borbone riconosce tutti gli impegni presi da Barbaja nella gestione dei teatri e dei relativi spettacoli.¹⁷

Napoli è una città con una forte tradizione teatrale, di cui è molto gelosa; è quindi restia ad accettare le novità forestiere alla propria scuola.¹⁸ Gioachino Rossini compone allora l'opera seria *Elisabetta regina d'Inghilterra*, su libretto di Giovanni Schmidt, poeta ufficiale dei teatri regi; debutta al Teatro San Carlo il 4 ottobre 1815 e il pubblico, arrivato in sala prevenuto, deve ricredersi sul compositore bolognese decretando il grande successo dell'opera.

Gioachino Rossini compone la musica per dramma semiserio *Torvaldo e Dorliske* di Cesare Sterbini per il Teatro Valle di Roma, che va in scena per la prima volta il 26 dicembre 1815 con scarso successo. Mentre prepara il *Torvaldo* Gioachino Rossini firma il contratto offertogli dal duca Francesco Sforza Cesarini, impresario del Teatro Argentina di Roma, per la composizione di un'opera buffa. Il libretto di Cesare Sterbini è *Almaviva o sia l'inutil precauzione*, tratto da *Le barbier de Séville* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais e già musicato da altri compositori tra cui Giovanni Paisiello. Lo

¹⁶ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., pp. 24-25.

¹⁷ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 167.

¹⁸ In un articolo del «Giornale delle Due Sicilie» del 25 settembre 1815 Gioachino Rossini è citato come «un tal signor Rossini, maestro di cappella, che si dice venuto per dare una sua *Elisabetta regina d'Inghilterra*» con tono denigratorio assieme agli altri artisti che arrivavano da tutta Italia, mentre sono messi in risalto quelli della «scuola napoletana». Cfr. B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 161.

spettacolo del 20 febbraio 1816 non ottiene il successo sperato, ma all'opera viene data una seconda opportunità: già dalla seconda messinscena è un trionfo.¹⁹

Il 26 settembre 1816 Gioachino Rossini torna a Napoli con l'opera buffa *La gazza ladra* di Giuseppe Palomba e Andrea Leone Tottola, in scena al Teatro dei Fiorentini, ma non riscuote un buon successo. Segue *Otello*, dramma serio su libretto del conte Francesco Berio di Salsa, enorme successo al Teatro del Fondo il 4 dicembre 1816.

Nel 1817 debuttano quattro nuove opere: *La Cenerentola* il 25 gennaio al Teatro Valle di Roma; *La gazza ladra* il 31 maggio alla Scala di Milano; *Armida* l'11 novembre la San Carlo di Napoli e il 27 dicembre *Adelaide in Borgogna* al Teatro Argentina di Roma.

Gioachino Rossini continua la sua carriera napoletana fino al 1822, continuando comunque a lavorare anche per altri teatri. Al Teatro San Carlo debuttano *Mosè in Egitto* il 5 marzo 1818, *Ricciardo e Zoraide* il 3 dicembre 1818 ed *Ermione* il 27 marzo 1819; sempre nel 1818 compone per il Teatro Nacional de São Carlo di Lisbona la farsa *Adina*, la quale però rimane inedita fino al 1826; l'opera seria *Eduardo e Cristina* va in scena il 24 aprile 1819 al Teatro San Benedetto di Venezia; *La donna del lago*, tratta dal romanzo di Walter Scott, debutta al San Carlo il 24 ottobre 1819 e lo stesso anno, il 26 dicembre, *Bianca e Falliero* è alla Scala di Milano, con scarso successo.²⁰

Dal 1820 il lavoro compositivo di Gioachino Rossini subisce un rallentamento, scrivendo circa un'opera all'anno. Il 3 dicembre 1820 è in scena *Maometto Secondo* al San Carlo, che ottiene un'accoglienza calorosa. Il 24 febbraio 1821 debutta tiepidamente *Matilde di Shabran* al Teatro Apollo di Roma; con l'opera seria *Zelmira*, andata in scena con successo il 16 febbraio 1822, si concludono i rapporti tra Gioachino Rossini e Napoli, ma non quelli con Domenico Barbaja. L'impresario infatti, avendo ottenuto l'appalto dell'Opera di Vienna, chiama a lavorare con sé la compagnia di Napoli e il compositore pesarese.²¹

Il 7 marzo 1822 Gioachino Rossini parte da Napoli insieme a Isabella Colbran, celebre soprano con cui aveva lavorato a Napoli e con cui aveva una relazione sentimentale; i due si fermano a Bologna presso la villa di lei e celebrano le nozze il 16 marzo. I coniugi si spostano poi a Vienna, dove vengono messe in scena cinque opere del compositore pesarese,²² tutte accolte con un grandissimo successo; nel frattempo Gioachino Rossini

¹⁹ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 741.

²⁰ *Ibidem*, pp. 742-744.

²¹ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 26-27.

²² *Zelmira, Ricciardo e Zoraide, Matilde di Shabran, Elisabetta, La gazza ladra*.

è in trattative per un lavoro con il King's Theatre di Londra, teatro dedicato all'opera italiana.²³ Rientrato a Bologna in luglio, Rossini accetta di comporre un'opera per il Teatro La Fenice di Venezia per il carnevale del 1823, rinviando quindi la partenza per Londra; il 3 febbraio 1823 debutta con successo *Semiramide*, melodramma tragico di Gaetano Rossi che vede protagonista Isabella Colbran.²⁴

Con *Semiramide* si conclude la carriera italiana di Gioachino Rossini; a fine ottobre parte per Londra e durante il tragitto si ferma a Parigi per un mese. Il 13 dicembre 1823 giunge nella capitale inglese per lavorare al King's Theatre, ma non scrive nulla perché l'impresa del teatro, guidata da Giambattista Benelli, fallisce. A Londra rimane fino al 25 luglio 1824, tenendo concerti sia pubblici nelle chiese sia privati nei salotti dell'aristocrazia inglese.²⁵

Lasciata Londra, Gioachino Rossini torna a Parigi, dove accetta la codirezione del Théâtre Italien assieme al compositore parmense Ferdinando Paër.²⁶ Firma un contratto che gli assicura un'entrata di 20000 franchi all'anno, la residenza al numero 10 di Boulevard Montmartre, più 10000 franchi per ogni opera in più atti e 5000 franchi per quelle da un atto solo composte per i teatri reali, ovvero l'Académie Royale de Musique od Opéra e il Théâtre Italien.²⁷

In occasione della celebrazione dell'incoronazione di Carlo X avvenuta il 29 maggio 1825 nella cattedrale di Reims vengono promossi una serie di spettacoli in suo onore; Gioachino Rossini compone *Il viaggio a Reims*, un'opera buffa scritta per diciotto prime parti, date ai migliori cantanti dell'epoca riuniti a Parigi per l'evento; viene rappresentata il 19 giugno al Théâtre Italien per il re e i palchettisti, mentre per il pubblico vengono dati due spettacoli il 23 e il 25 giugno.²⁸

Il 15 settembre 1826 al Théâtre Royal de l'Odeon viene rappresentata un'*opéra-comique* assemblata su musiche già esistenti di Gioachino Rossini, *Ivanhoé*.

²³ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 27.

²⁴ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 747.

²⁵ *Ibidem*, pp. 747-748.

²⁶ Gioachino Rossini aveva rifiutato in passato la direzione del Théâtre Italien per non mettere in ombra Ferdinando Paër, ma questa volta si fa convincere dal direttore delle Belle Arti, il visconte de La Rochefoucauld ad accettare il titolo di «direttore della musica e della scena», ma di fatto grazie alla sua fama soppianta il collega nel lavoro. Cfr. F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 30.

²⁷ J. Johnson, *Rossini e le sue opere al Théâtre Italien a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 234-236.

²⁸ *Ibidem*.

Date le continue richieste dell'Opéra per avere una nuova composizione di Gioachino Rossini, il compositore pensa di adattare in francese una sua vecchia opera; nasce così *Le Siège de Corinthe*, rifacimento del *Maometto II* andato in scena il 9 ottobre 1826 all'Opéra con esito trionfante. Sempre all'Opéra il 26 marzo 1827 debutta l'opera seria in quattro atti *Moïse et Pharaon*, in parte ripreso dal *Mosè in Egitto* del 1818, che ottiene un grande successo. Ad agosto del 1828 è eseguito il melodramma giocoso ispirato a una ballata piccarda medievale *Le comte Ory* all'Opéra, trionfo da parte della critica e del pubblico.²⁹

Da alcune sue lettere del 1827 emerge la volontà di Gioachino Rossini di progettare un futuro ritiro dalle scene a causa di problemi di salute,³⁰ prima però ha come obiettivo comporre una nuova opera seria per l'Académie Royale; riceve il libretto di Victor-Joseph-Étienne de Jouy e Hippolyte Bis che narra la storia di Guglielmo Tell, tratta dal dramma *Wilhelm Tell* di Friedrich Schiller. Nasce così il *Guillaume Tell*, in scena il 3 agosto 1829, un successo soprattutto tra gli intenditori. Gioachino Rossini ottiene poi la possibilità di modificare il suo contratto in modo da assicurarsi uno stipendio di 6000 franchi annuo³¹ con l'impegno di comporre di una sola opera ogni due anni per 15000 franchi più l'incasso di una serata.

Gioachino Rossini e Isabella Colbran tornano a Bologna, ma i rapporti tra i due iniziano a compromettersi; dopo la Rivoluzione di luglio 1830 in cui decade Carlo X il compositore deve recarsi nuovamente a Parigi per riordinare il suo contratto con il Théâtre Italien che era stato annullato in seguito agli avvenimenti rivoluzionari. Ritorna a Bologna solo il 23 novembre 1836; nel settembre 1837 divorzia dalla moglie e va a vivere nel suo palazzo bolognese insieme al padre, diventando consulente onorario del Liceo musicale.³² Prima della separazione, Gioachino Rossini aveva conosciuto la giovane Olimpie Péllissier, con cui convola a nozze il 16 agosto 1846. In questo anno, il 30 dicembre, debutta all'Opéra di Parigi *Robert Bruce*, un *pastiche* in tre atti scritto da Alphonse Royer e Gustave Vaëz, con l'utilizzo di musiche del maestro pesarese.

²⁹ M.E.C. Bartlet, *Rossini e l'Académie Royale de Musique a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 251.

³⁰ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 31.

³¹ Lo stipendio si sarebbe trasformato in vitalizio nel caso in cui si fosse ritirato dalla composizione.

³² Il suo ruolo effettivo fu più quello di un direttore, che mancava dalla morte di padre Stanislao Mattei avvenuta nel 1825. Cfr. M. Beghelli, *Bologna, nobile patria di aggressioni e mortadelle*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 89.

Gioachino Rossini e la nuova moglie rimangono a Bologna fino al 1848, quando a causa dei crescenti moti rivoluzionari preferiscono trasferirsi a Firenze. Nel 1850 i coniugi rientrano a Bologna, ma non vi si stabiliscono; Gioachino Rossini sistema i suoi affari economici vendendo la villa di Castenaso, per tornare poi a Firenze. Qui la sua situazione fisica e mentale peggiorano, soffre di depressione; i medici e la moglie gli consigliano di tornare a Parigi, dove giunge il 25 maggio 1855 e la situazione sembra migliorare. Dopo il *Guillaume Tell* Gioachino Rossini non compone più opere liriche, ma solo canti, ballate occasionali, tra cui uno *Stabat Mater*, la *Petite Messe solenne* e le *Soirées musicales*. Il compositore muore il 13 novembre 1868 mentre si trova nella sua villa a Passy, fuori Parigi; viene sepolto nel cimitero parigino di Père-Lachaise, per poi essere trasferito a Santa Croce a Firenze nel 1887.³³

³³ B. Cagli, *L'ultima stagione*, in *Gioachino Rossini, 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 317-340; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., pp. 751-755.

5. Le opere

5.1 La farsa

Gioachino Rossini compone durante la sua carriera cinque farse: *La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* e *il Signor Bruschino*, più una farsa di cui compone solo tre numeri e la fa completare a dei collaboratori, *Adina*.

La cambiale di matrimonio

Scritturato da Antonio Cera, impresario del Teatro San Moisè per la composizione della farsa comica *La cambiale di matrimonio* del librettista Gaetano Rossi, Gioachino Rossini giunge a Venezia verso settembre 1810.¹ L'opera in un atto racconta la vicenda della giovane Fanny promessa in sposa dal padre, Tobia Mill, a un corrispondente americano, Slook; la ragazza invece è innamorata di un amico di famiglia, Edoardo; dopo i tentativi di persuasione e le minacce rivolte a Slook dai due amanti, quest'ultimo decide di girare la cambiale di matrimonio a Edoardo, evitando il duello con il padre della sposa e risolvendo tutto per il meglio.

La prima ha luogo il 3 novembre 1810 con le scenografie di Giovanni Sabatini,² riscuotendo un buon successo e rimanendo in cartellone per un mese circa.³

L'inganno felice

Dopo l'esperienza bolognese, Gioachino Rossini torna a Venezia con una nuova farsa per il San Moisè, *L'inganno felice*, su testo di Giuseppe Maria Foppa il quale aveva adattato una commedia per musica omonima del 1798 scritta da Giuseppe Palomba e musicata da Giovanni Paisiello. Nonostante sia presentata come farsa, *L'inganno felice* presenta una trama più tragica del consueto, caratterizzandola forse come un'opera semiseria⁴ oppure come una *comédie larmoyante*.⁵

La duchessa Isabella e suo marito il duca Bertrando si separano per colpa delle macchinazioni del consigliere Ormondo. La scena è ambientata nelle cave oscure di

¹ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 99-100.

² E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 291.

³ D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., pp. 21-22.

⁴ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 109.

⁵ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 102.

una miniera e i protagonisti sono aiutati dai personaggi comici Tarabotto e Batone, i quali aiutano a risolvere la vicenda e a evitare che Ormondo rapisca Isabella.

La farsa viene eseguita per la prima volta durante la stagione del Carnevale del 1812 del San Moisè, andando in scena l'8 gennaio con le scenografie molto apprezzate di Antonio Pellandì;⁶ riscuote un buon successo, il primo reale per Gioachino Rossini, e rimane nel cartellone per un mese con almeno quattordici rappresentazioni. La sua popolarità non è confinata solo a Venezia, ma diviene famosa sia in Italia sia in Europa, dove vengono pubblicati lo spartito e la partitura.⁷

La scala di seta

Considerato il buon successo ottenuto da *L'inganno felice*, Antonio Cera nel 1812 commissiona a Gioachino Rossini altre tre farse da rappresentarsi al Teatro San Moisè; la prima di queste tre è *La scala di seta*, sul libretto di Giuseppe Maria Foppa derivante dall'*opéra-comique* di François-Antoine-Eugène de Planard, *L'Échelle de soie*, andata in scena a Parigi nel 1808.

La storia vede protagonista la giovane Giulia, pupilla di Dormont, il quale vuole unirli in matrimonio con Blansac ma che segretamente si è sposata con Dorvil; i due innamorati si incontrano ogni sera grazie alla scala di seta che la ragazza fa pendere dalla finestra della sua stanza. La vicenda si complica con l'arrivo di Blansac, che Giulia cerca di accoppiare con la cugina Lucilla, e l'intromissione del servo Germano, che continua a creare scompiglio tra le coppie; tutto si risolve con Giulia e Dorvil che ammettono di essersi sposati, Blansac accetta di prendere in sposa Lucilla e Dormont il quale, rassegnato, benedice entrambe le coppie.

La farsa va in scena il 9 maggio 1812 e ottiene un buon risultato nonostante la trama non del tutto innovativa, rimanendo nel cartellone per dodici esecuzioni successive, soprattutto grazie allo stile musicale rossiniano.⁸

L'occasione fa il ladro

Di ritorno dal trionfo milanese de *La pietra del paragone* Gioachino Rossini si accinge a comporre la seconda delle tre farse commissionategli dal San Moisè. Nasce allora

⁶ E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 291.

⁷ Ibidem.

⁸ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 102-103.

L'occasione fa il ladro ossia Il cambio della valigia su libretto di Luigi Prividali, andata in scena il 24 novembre 1812 con scarso successo.⁹

Basata su *Le Prétendu par hasard, ou L'Occasion fait le nom* di Eugène Scribe, la farsa racconta di uno scambio di identità tra Don Parmenione e il conte Alberto, i quali sono in viaggio alla ricerca di due donne, il primo la figlia di un amico e il secondo una marchesa che gli è stata promessa in sposa; per sbaglio prendono uno la valigia dell'altro. Anche le due donne, la marchesa Berenice e la sua serva Ernestina, si scambiano le identità per verificare la sincerità del conte Alberto; i due uomini giungono a casa di Berenice e Alberto, nonostante la creda una cameriera, si innamora della vera marchesa, mentre don Parmenione si invaghisce di Ernestina, la quale altro non è che la figlia dell'amico che stava cercando. La vicenda si risolve lietamente quando tutti svelano la propria vera identità.

Il signor Bruschino

La farsa *Il signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo* è composta sul libretto di Giuseppe Maria Foppa, tratto dalla commedia in prosa del 1809 *Le Fils par hasard, ou Ruse et Folie* di Alissan de Chazet e di E.T. Maurice Ourry. Debuttera durante la stagione di Carnevale il 27 gennaio 1813, facendo fiasco.¹⁰

La trama complicata è basata sul consueto scambio di identità: il giovane Florville finge di essere il figlio di un certo signor Bruschino a cui è destinata la sua amata Sofia. Riesce a ingannare Gaudenzio, il tutore della ragazza, e dopo vari sotterfugi che coinvolgono il padre di Bruschino e il figlio, imprigionato perché rovinato dai debiti, può sposare Sofia e rivelare la sua vera identità e a ottenere il perdono di Gaudenzio.

Adina

Questa farsa, commissionata dall'ispettore dei teatri portoghesi e composta a Bologna nel 1818 sul libretto di Felice Romani rimaneggiato da Gherardo Bevilacqua Aldobrandini, rimane inedita per otto anni; la partitura non è interamente di Rossini, che compone tre numeri nuovi, altri tre li riprende dal *Sigismondo* e il resto viene affidato a terzi. La prima rappresentazione avviene il 22 giugno 1826 al Teatro Nacional de São Carlos, risultando un trionfo.

⁹ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 33.

¹⁰ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 104-105.

La trama non è nuova, si tratta del motivo dello scambio di persona in ambientazione esotica tipico dell'opera buffa tra il XVIII e il XIX secolo,¹¹ ma viene sviluppato con un tono più malinconico rispetto alla farsa classica. Nel suo serraglio, il califfo di Bagdad desidera sposare la schiava Adina, la quale assomiglia fisicamente alla donna di cui era innamorato in passato. La ragazza in un primo momento acconsente al corteggiamento, ma dopo aver rivisto il suo primo innamorato Selimo, che credeva morto, tenta di scappare con lui. La vicenda si risolve quando il califfo scopre che Adina alti non è che sua figlia e benedice quindi il matrimonio tra lei e Selimo.

5.2 L'opera buffa

Gioachino Rossini compone quasi tutte le sue opere buffe nella prima parte della sua carriera: sette tra il 1811 e il 1817, poi *Il viaggio a Reims* nel 1825.

L'equivoco stravagante

Gioachino Rossini nel 1811 viene scritturato come maestro al cembalo per la stagione autunnale dal Teatro Corso di Bologna, che all'epoca non era importante tanto quanto i teatri di Napoli, Milano, Venezia e Roma; nel frattempo compone la musica per una farsa di Gaetano Gasbarri, *L'equivoco stravagante*, che va in scena per la prima volta il 26 ottobre dello stesso anno, ottenendo un risultato abbastanza freddo soprattutto a causa del libretto ritenuto troppo volgare. L'opera viene sospesa dalla prefettura cittadina dopo la terza rappresentazione, nonostante i tentativi di modificare i passi scandalosi.¹² La vita artistica di Rossini a Bologna non è delle più facili; oltre alla soppressione de *L'equivoco stravagante* il compositore ha dei problemi nel suo lavoro di maestro al cembalo, infatti dopo un litigio con i coristi viene arrestato l'8 novembre 1811, salvo essere rilasciato pochi giorni dopo.¹³

La scena è ambientata nel castello di Gamberotto, il quale vuole che la figlia Ernestina sposi il ricco Buralicchio; la ragazza però si innamora del suo precettore Ermanno, che insieme all'aiuto del servo Frontino fanno credere che la ragazza in realtà sia un uomo, il castrato Ernesto. Buralicchio, appresa la notizia, scappa e denuncia il presunto castrato, perché spacciandosi per donna ha evitato di fare il servizio militare; Ernestina

¹¹ Basti pensare al *Die Entführung aus dem Serail* (in italiano *Il ratto del serraglio*) di Mozart, o a *L'italiana in Algeri* e a *Il turco in Italia* dello stesso Rossini.

¹² M. Beghelli, *Bologna, nobile patria di aggressioni e di mortadelle*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 85-86.

¹³ *Ibidem*, p. 86.

viene arrestata, ma Ermanno riesce a farla fuggire e alla fine Gamberotto acconsente al matrimonio tra i due innamorati.

La pietra del paragone

Durante il 1812 Gioachino Rossini è ingaggiato dal Teatro alla Scala per la scrittura di un'opera buffa da rappresentarsi nella stagione autunnale. Il musicista pesarese inizialmente non rientra nella lista dei compositori scritturati per le stagioni di quell'anno,¹⁴ ma probabilmente grazie all'aiuto della cantante al Teatro alla Scala Maria Marcolini, con cui probabilmente ha una relazione sentimentale oltre che professionale, riesce ad approdare al prestigioso teatro milanese.¹⁵

A Milano Gioachino Rossini compone la musica per l'opera buffa in due atti del librettista Luigi Romanelli, *La pietra del paragone*. La scena si svolge nella villa di campagna del conte Asdrubale in cui si sono riuniti vari amici, tra cui la marchesa Clarice, la baronessa Aspasia e Donna Fulvia, tutte e tre invaghite del conte, il poeta Pacuvio, il giornalista Macrobio e il cavaliere Giocondo, innamorato di Clarice. Il conte Asdrubale ricambia i sentimenti di Clarice, ma non è sicuro che lei sia sincera, quindi escogita un tranello per capire chi tra i suoi invitati sia onesto; dopo varie vicissitudini, tra cui la falsa notizia di essere caduto in disgrazia, sfide a duello non realizzate tra Macrobio e il conte e tentativi di dimostrare l'infedeltà di Clarice da parte degli altri invitati, la vicenda si risolve quando la marchesa Clarice si traveste da soldato fingendosi il proprio fratello gemello giunto alla villa per portare via con sé la sorella, triste per gli inganni subiti. Ciò suscita nel conte il rimorso di non essersi ancora dichiarato alla marchesa e decide allora di chiedere il permesso di sposarla al fratello; quando il soldato rivela di essere Clarice tutti rimangono stupiti, i due amanti si perdonano e decidono di celebrare le proprie nozze.

¹⁴ Il 9 luglio del 1811 il ministro dell'Interno del Regno d'Italia aveva contattato Carlo Brentano De Grianty, direttore delegato dei regi teatri, recapitandogli la lista dei cantanti, poeti e compositori da assumere per le stagioni del 1812 e quella del carnevale del 1813. I compositori erano: Paër, Mayr, Pavesi, Nicolini, Pavesi, Federici, Mosca, Orlandi, Ray, Farinelli, Weigl, Luigi Mosca, Guglielmi figlio). Cfr. R. Giazotto, *Le carte della Scala, Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Akademos, Pisa, 1990, p. 50.

¹⁵ A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 120.

La pietra del paragone esordisce alla Scala il 26 settembre 1812 con protagonisti il contralto Maria Marcolini nei panni di Clarice¹⁶ e il basso Filippo Galli come il conte Asdrubale; il risultato è un trionfo eclatante, tale da garantirsi cinquantatré repliche e assicurare a Gioachino Rossini l'esonero dal servizio militare, cosa difficile da ottenere con le leve napoleoniche.¹⁷

L'italiana in Algeri

Dopo il grande trionfo de *La pietra del paragone* alla Scala di Milano, l'impresario del Teatro San Benedetto di Venezia, Giovanni Gallo, decide di inserirla nel cartellone primaverile del 1813; l'opera però non riscuote il successo sperato, così l'impresario si vede costretto a sostituirla con il *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi. Dato che l'opera commissionata a Carlo Coccia, *La donna selvaggia*, non era ancora stata completata, viene affidata a Gioachino Rossini la composizione della musica del libretto di Angelo Anelli *L'italiana in Algeri*, che era già stata musicata per il Teatro alla Scala nel 1808 da Luigi Mosca.¹⁸ Il libretto viene rimaneggiato da Gaetano Rossi e l'opera, scritta in ventisette giorni, debutta il 22 maggio 1813 con Maria Marcolini nel ruolo di Isabella e Filippo Galli in quello di Mustafà, trionfando sul pubblico veneziano e rimanendo nel cartellone per trentacinque repliche.

Il bey di Algeri, Mustafà, è stanco della moglie Elvira e vuole cederla allo schiavo Lindoro a patto che se ne vadano in Italia; il bey, attratto dalle donne italiane, ne vuole una per moglie e incarica allora il capitano dei suoi corsari Haly di trovargliene una. Proprio in quel momento una tempesta fa schiantare sugli scogli un vascello e sulla spiaggia approdano l'italiana Isabella, in cerca dell'amato Lindoro, insieme allo spasimante non corrisposto Taddeo. Haly conduce i due nel palazzo del bey e scoprono che Lindoro si trova lì come schiavo. Isabella allora elabora un piano per liberarlo: finge di ricambiare i sentimenti di Mustafà ma gli ordina di restare con la moglie, poi gli conferisce la fantomatica onorificenza italiana di Pappataci, il quale altro non deve fare che bere, dormire e mangiare. In questo modo Isabella riesce a fuggire

¹⁶ Si dice che la cantante Maria Marcolini abbia esercitato una forte influenza su Gioachino Rossini; Stendhal, nella sua *Vie de Rossini*, racconta di come il contralto volesse avere una scena non prevista nel libretto in cui cantava travestita da uomo e che il compositore fosse riuscito a convincere Luigi Romanelli a inserirne una. Cfr. A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 121.

¹⁷ L. Arruga, *La Scala*, Milano, Electa, 1975, p. 49; A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 122.

¹⁸ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., pp. 739-740.

insieme a Lindoro e Taddeo, che accetta il fatto di non essere ricambiato, lasciando Mustafà a terra con la moglie, con cui si riappacifica.

Il turco in Italia

Composta sul libretto di Felice Romani, ripreso dall'omonimo libretto di Caterino Mazzolà del 1788, *Il turco in Italia* è un'opera buffa in due atti che Rossini scrive per il Teatro alla Scala di Milano nel 1814, che vuole replicare il successo che l'anno precedente aveva avuto *L'italiana in Algeri* al Teatro Re di Milano. L'impresario Francesco Benedetto Ricci gli aveva commissionato due opere, una seria e una buffa, ovvero *Aureliano in Palmira* e *Il turco in Italia*.¹⁹

Su una spiaggia nei dintorni di Napoli c'è un accampamento di zingari; vi giunge il poeta Prodocimo, in cerca di ispirazione per il prossimo componimento e si imbatte in Zaida, la quale sta leggendo la mano di don Geromio perché desideroso di sapere quando sua moglie Fiorilla diventerà giudiziosa. In seguito Zaida racconta al poeta il suo passato, quando era stata costretta a fuggire dal suo amato principe Selim diventato geloso per colpa delle calunnie delle sue rivali che le erano costate una condanna a morte. Prodocimo allora le dice che è in arrivo un principe turco che potrebbe esserle d'aiuto. Nel frattempo Fiorilla sta passeggiando con le sue amiche e incontra il principe turco, che altri non è che Selim; il principe si invaghisce della donna e la corteggia, il marito di lei scopre la cosa ma non fa niente per osteggiarli. Selim però si imbatte in Zaida e i due, dopo essersi riconosciuti, si stringono in un abbraccio, scoperto però da Fiorilla che gelosa attacca la zingara. Anche Selim e don Geromio litigano perché il secondo non vuole vendere la moglie al principe; quest'ultimo decide di rapire Fiorilla durante una festa in maschera. Zaida viene a sapere la cosa, e consigliata dal poeta decide di spacciarsi per Fiorilla durante la festa; anche don Geromio si camuffa per osservare la moglie. La vicenda si risolve quando Selim e Zaida si riappacificano e don Geromio, dopo aver chiesto il divorzio dalla moglie, capisce il reale pentimento della donna e si riunisce a lei, salutando il principe e la sua futura sposa che tornano in Turchia.

Il *Turco in Italia* debutta il 14 agosto 1814 ottenendo un risultato piuttosto freddo e restando nel cartellone per tredici sere.²⁰

¹⁹ A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 128-129.

²⁰ *Ibidem*, p. 129.

Il barbiere di Siviglia

Verso la fine del 1815 Gioachino Rossini si trova a Roma per la composizione di *Torvaldo e Dorliska* per il Teatro Valle; il 15 dicembre inoltre si impegna con l'impresario del Teatro di Torre Argentina, il duca Francesco Sforza Cesarini, a comporre la musica per il libretto buffo di Jacopo Rossetti; quest'ultimo però viene scartato dall'impresario e sostituito con Cesare Sterbini. Rossini allora può proporre un soggetto di suo gradimento, scegliendo *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile*, commedia di Beaumarchais del 1775 e già celebrata musicata da Giovanni Paisiello nel 1782, compositore che nel 1816 aveva ancora un forte seguito tra gli appassionati di musica più elitari. Rossini non vuole riproporre la copia identica della versione di Paisiello, infatti cambia il titolo all'opera buffa, che diventa *Almaviva o sia L'inutile precauzione*. La composizione e la messa in scena dell'opera rossiniana seguono un percorso travagliato: sia Cesare Sterbini sia Gioachino Rossini sono in ritardo nella scrittura, l'impresa del Teatro Valle cerca di ostacolare il Teatro concorrente e il 16 febbraio 1816 muore Francesco Sforza Cesarini.²¹ Nonostante ciò l'opera buffa il 20 febbraio 1816 debutta al Teatro Argentina non ottenendo il successo sperato; ciò però è relativo solo al debutto, dato che la sera successiva *Almaviva* che diventerà poi nota come *Il barbiere di Siviglia* è un trionfo e così lo sono le repliche, grazie al rinnovamento di vicende e di personaggi già noti che Rossini mette in atto.²²

La trama molto intricata prende vita a Siviglia, davanti alla casa del dottor Bartolo dove è riunito un piccolo gruppo di musicisti che insieme al conte di Almaviva suona una serenata a Rosina, giovane incontrata a Madrid di cui è innamorato e che vive in quella casa come pupilla dell'anziano, il quale vorrebbe sposarla. Non ricevendo alcuna risposta, il conte smette di cantare e si imbatte in Figaro, il barbiere, che si offre di aiutarlo nell'impresa di conquistare la fanciulla. In seguito il conte dedica una nuova serenata a Rosina, ma questa volta si presenta con il nome di Lindoro e riesce a ottenere l'attenzione della ragazza. Figaro poi consiglia al conte di travestirsi da soldato dato che è in arrivo in città un reggimento e, fingendosi ubriaco, di alloggiare dal dottore grazie al biglietto d'alloggio che si è procurato dal suo amico colonnello. La vicenda prosegue con un susseguirsi di travestimenti e inganni, tutti per conquistare il cuore di Rosina; quando sembra che il dottore sia riuscito a convincere la ragazza a sposarlo, il

²¹ A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 129.

²² F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 83.

conte d'Almaviva riesce a risolvere la situazione rivelando la sua vera identità a Rosina e corrompendo il notaio a sostituire il nome di don Bartolo con il proprio nel contratto di nozze. Il dottore è quindi costretto a rinunciare alla fanciulla, con l'unica consolazione di poter risparmiare sulla dote, che il ricco conte non richiede.

La gazzezza

Tornato a Napoli, Rossini compone l'unica opera buffa per Napoli, da rappresentarsi al Teatro dei Fiorentini, gestito sempre da Domenico Barbaja;²³ prevista per la stagione quaresimale del 1816, l'opera buffa viene consegnata in ritardo per i numerosi impegni assunti da Gioachino Rossini. *La gazzezza* debutta il 26 settembre 1816 su libretto di Giuseppe Palomba, basato sulla commedia goldoniana *Il matrimonio per concorso*; la musica non è completamente originale, infatti Rossini riprende molti pezzi da sue opere precedenti, come era d'uso all'epoca per tutti i compositori, ma questa volta messa insieme con evidente fretta; probabilmente per questi motivi l'opera non ottiene il successo sperato.²⁴

La vicenda ha luogo in una locanda di Parigi: don Pomponio Storione è in città con la figlia Lisetta per cercarle un marito ricco, per perseguire questo scopo infatti ha pubblicato un annuncio sulla gazzetta. La ragazza però si innamora del locandiere Filippo e contemporaneamente è corteggiata dal ricco Alberto, anch'egli in cerca di una moglie. Alla locanda arrivano anche Anselmo e sua figlia Doralice, qui per lo stesso motivo di don Pomponio e Lisetta; la vicenda si complica con i consueti travestimenti, tra cui quello di Filippo da «quakero» per ingannare il padre di Lisetta e ottenere la mano della ragazza. Il tutto si risolve con i matrimoni di Filippo e Lisetta e quello di Alberto e Doralice, che i padri riluttanti sono costretti ad approvare.

La Cenerentola ossia La bontà in trionfo

Dopo il successo del *Barbiere di Siviglia* al Teatro Argentina, Rossini firma il 29 febbraio 1816 un contratto con Pietro Cartoni, impresario del Teatro Valle di Roma, per la composizione di un'opera, impegnando il compositore a tornare a Roma per l'ottobre dello stesso anno. In seguito ai ritardi per la messa in scena dell'*Otello*, Gioachino Rossini è a Roma solo a dicembre; la sera del 23 il compositore è, insieme al poeta

²³ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 171.

²⁴ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., pp. 741-742.

Jacopo Ferretti, a casa di Pietro Cartoni e il librettista propone il soggetto dell'opera: è *Cenerentola*, basata sulla celebre fiaba *Cendrillon ou La petite pantoufle* di Charles Perrault.²⁵ L'opera è composta velocemente, con l'aiuto del compositore Luca Agolini che compone due arie.²⁶ L'opera buffa va in scena il 25 gennaio 1817 ottenendo un'accoglienza non troppo calorosa; il successo però aumenta con le repliche successive. Rispetto alla fiaba di Perrault, la versione di Ferretti e Rossini è priva dell'aspetto magico che caratterizza la prima: qui non esiste la fata corre in aiuto di Cenerentola, non c'è l'incantesimo che obbliga la fanciulla a tornare a casa entro la mezzanotte e la scarpetta di cristallo è sostituita da un bracciale.

La giovane Angelina, o Cenerentola, vive miseramente nel castello del patrigno don Magnifico assieme alle sorellastre Clorinda e Tisbe; un giorno arriva Alidoro, il precettore del principe Ramiro che è in cerca di una moglie, travestito da mendicante per vedere il comportamento delle tre sorelle: le due sorellastre lo trattano male, mentre Angelina è gentile e gli offre del caffè di nascosto. Una volta andato via Alidoro, arriva al castello il principe Ramiro mascherato da paggio, mentre il suo servo Dandini è vestito come il suo padrone. Don Magnifico, svegliato da un sogno premonitore, avverte le due figlie di vestirsi bene e di adulare il principe; nessuno si accorge dell'inganno e tra Angelina e Ramiro scocca la scintilla. La famiglia viene invitata da Dandini al ballo che si terrà al castello, ma don Magnifico vieta ad Angelino il permesso di andare; Alidoro, assistendo alla scena, decide di aiutare la fanciulla. Nel frattempo, al castello del principe, Ramiro ancora mascherato da servo tenta di sedurre Clorinda e Tisbe, ma le due lo rifiutano per via della sua condizione sociale; in quel momento arriva Angelina, vestita bene e con il viso velato; don Magnifico la riconosce, ma è certo del fatto che il principe sceglierà come moglie una delle sue figlie. Cenerentola rifiuta il corteggiamento di Dandini, che ella crede sia il principe, e dichiara il suo amore a Ramiro, lasciandogli il suo braccialetto e dicendogli che se vuole il suo amore dovrà trovarla e riconsegnarle il gioiello, poi fugge. Alla fine del ballo Dandini rivela a don Magnifico la sua vera identità, provocando lo sdegno dell'uomo che torna a casa con le proprie figlie. Qui si scatena un temporale e la carrozza del principe si rompe proprio davanti ad essa, per colpa del temporale e di Alidoro. Ramiro e Dandini entrano nel castello e chiedono ospitalità e don Magnifico, Angelina allora scopre chi è il vero principe, scatenando l'ira della sua famiglia che spera ancora di poter combinare un

²⁵ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 95.

²⁶ *Ibidem*, p. 96.

matrimonio vantaggioso. Ramiro e Dandini proteggono la fanciulla, minacciando gli altri tre; la bontà d'animo di Cenerentola la porta a supplicare la pietà del principe. I due alla fine si sposano, perdonando e riappacificandosi con la famiglia della ragazza. Se da una parte questa fiaba può sembrare il trionfo dei più deboli sui potenti, ci sono degli aspetti che vanno presi in considerazione. Nonostante tutti gli elementi magici siano stati eliminati dalla trama poiché Gioachino Rossini voleva che fosse un filosofo, Alidoro, a portare avanti la vicenda, nella *Cenerentola* invece di assistere al trionfo della ragione e della bontà sembra più che sia la pazzia a regnare, in particolare modo alla fine del secondo atto, quando tutti i personaggi sembrano dimenticare gli avvenimenti avvenuti fino ad allora perché Cenerentola ora è regina. Questa follia che aleggia nel finale svuota di significato la morale della fiaba, la cosiddetta bontà in trionfo; ciò è stato letto come la presa di coscienza di Gioachino Rossini rispetto alla fine degli ideali illuministici e dell'*ancien régime*, con cui ora deve convivere.²⁷

Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del Giglio d'Oro

Dopo aver accettato il 24 novembre 1824 l'incarico di Direttore della Musica e della Scena al Théâtre Italien di Parigi, Gioachino Rossini ha l'occasione di partecipare a un grande evento della nazione francese, ovvero la celebrazione dell'incoronazione del re Carlo X avvenuta il 29 maggio 1825.

Al compositore è commissionata una cantata scenica, *Il viaggio a Reims*; il libretto scritto da Luigi Balocchi è un'innovazione nel mondo teatrale: la storia è una sorta di "teatro nel teatro", in quanto narra di un gruppo di invitati di varie nazionalità all'incoronazione del re che, bloccati nell'albergo "Il Giglio d'Oro" lungo il viaggio non riescono ad assistere alla cerimonia nella cattedrale di Reims perché non si trovano i cavalli da noleggiare e decidono quindi di ricreare loro stessi la celebrazione, brindando nello stile musicale dei vari paesi dei personaggi e rendendo onore a Carlo X. La cantata termina con l'apoteosi della famiglia reale. Il finale del *Viaggio a Reims* è probabilmente ispirato al quadro di François Gérard *Corinne au Cap Misène* del 1819 (fig. 1), visto da Gioachino Rossini durante una delle sue frequentazioni del salotto del pittore francese.²⁸

²⁷ A. Bini, *Rossini a Roma, ossia la comicità in trionfo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 152; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., pp. 742-743.

²⁸ J. Johnson, *Rossini e le sue opere al Théâtre Italien a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 232.

Per interpretare i vari personaggi vengono ingaggiati i più celebri cantanti dell'epoca: Ester Mombelli è Madama Cortese, la proprietaria dell'albergo; Laure Cinti-Damoreau è la parigina Contessa di Folleville; Giuditta Pasta è la poetessa Corinna; Adelaide Schiassetti è la Marchesa Melibea, vedova polacca; Marco Bordogni è il russo Conte di Libenskof; Domenico Donzelli è il Cavalier Belfiore; Carlo Zucchelli è il console inglese Lord Sidney; Nicolas Levasseur è lo spagnolo Don Alvaro; Vincenzo Graziani interpreta il russo Barone di Trombonok; Felice Pellegrini è Don Profondo; Luigi Profeti è Don Prudenzi; Marietta Dotti è Modestina; Piero Scudo è Don Luigino; Caterina Rossi, Ferdinando Auletta, Luigi Gionavola, Hyacinthe-Maturin Trévaux, Marianna Amigo e Ferdinando Auletta interpretano rispettivamente Maddalena, Antonio, Zefirino, Gelsomino, Delia e Antonio.

Il dramma giocoso va in scena il 19 giugno 1825 nella Sala del Louvois al cospetto del re e della famiglia reale; Rossini aveva inizialmente pensato di dare un'unica rappresentazione di quest'opera, quella per il re, ma il popolo parigino aspettava febbrilmente di assistere a una nuova opera del celebre compositore italiano, tanto da farlo acconsentire a dare altre tre repliche, il 23 e 25 giugno e l'ultima il 12 settembre. L'opera viene poi archiviata, e buona parte della musica verrà riusata per l'opera *Le comte Ory* nel 1828.²⁹

5.3 L'opera semiseria

L'opera seria all'epoca di Gioachino Rossini non consiste nell'intreccio di situazioni serie e comiche, ma in una storia drammatica inserita in un contesto realistico, contemporaneo, in modo da introdurre personaggi di estrazione sociale medio-borghese o più bassa anche nel ruolo di protagonisti. È la classe dei personaggi che accomuna questo genere con l'opera buffa, non le eventuali situazioni comiche, e che la distanzia dall'opera seria, dove i protagonisti sono nobili o eroi di epoche remote.³⁰ Le opere semiserie composte da Gioachino Rossini sono tre: *Torvaldo e Dorliska*, l'unica a riportare espressamente sul libretto la definizione di «dramma semiserio»; *La gazza ladra* e *Matilde di Shabran*.

Torvaldo e Dorliska

²⁹ J. Johnson, *Rossini e le sue opere al Théâtre Italien a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 232.

³⁰ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 109.

Composto per il Teatro Valle di Roma, il libretto è di Cesare Sterbini, lo stesso del *Barbiere di Siviglia*. L'opera semiseria *Torvaldo e Dorliska* è ispirata alla *Lodoïska* di Johan Simon Mayr e all'*Agnese* di Ferdinando Paër, genere di moda a Roma in quel periodo;³¹ debutta il 26 dicembre 1815 con un cast di attori famosi,³² ma non ottiene un buon risultato.

Ambientata in un paese nordico, la storia d'amore tra Torvaldo e Dorliska è ostacolata dalla tirannia del duca d'Ordow, il quale dà ordine di uccidere il ragazzo per avere per sé la fanciulla. Dorliska riesce a scappare ma finisce nel castello del duca, dove viene imprigionata; qui fa amicizia con Carlotta e suo fratello Giorgio, il guardiano. Nel frattempo Torvaldo, scappato all'imboscata, cerca di entrare nel castello ma viene preso e condannato a morte. Con l'aiuto dei due fratelli Torvaldo e Dorliska riescono a incontrarsi per poi essere scoperti dal duca; prima di avere la possibilità di ucciderli però il tiranno viene bloccato dal popolo che entra in massa nel castello per ribellarsi ai lunghi anni di dispotismo. I due giovani amanti in questo modo possono vivere felici.

La gazza ladra

Dopo il fiasco del *Turco in Italia* nel 1814, l'appaltatore del Teatro alla Scala di Milano non aveva più commissionato opere nuove a Gioachino Rossini. Nel 1816 però Angelo Petracchi, appaltatore del teatro milanese, e il compositore sono in contatto: il 29 ottobre l'impresario riceve un contratto controfirmato da Rossini per un'opera da comporre per un libretto di Romani, anche se non ne conosciamo il contenuto.³³

Il successivo ritardo di Gioachino Rossini nel giungere a Milano per via dei suoi impegni a Napoli e a Roma non piace ai meneghini, le cui attese verso l'ormai celebre compositore pesarese sono aumentate. Gioachino Rossini si impegna allora ad affrettarsi nel giungere a Milano e una volta arrivato scarta il libretto di Felice Romani in favore di un autore inesperto, Giovanni Gherardini, su cui il compositore può esercitare la sua influenza convincendolo a modificare delle parti.³⁴

³¹ A. Bini, *Rossini a Roma, ossia la comicità in trionfo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 143.

³² Il basso Filippo Gala interpreta il duca d'Orlow, Domenico Donzelli è Torvaldo e Raniero Remorini è Giorgio.

³³ *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, vol. I, pp. 188 segg.

³⁴ A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 132; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 743.

Il libretto è quello de *La gazza ladra*, tratto dal dramma francese di Jean-Marie-Théodore Baudouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, *La pie voleuse* del 1815. La musica de *La gazza ladra* è completamente originale, Rossini infatti non fa alcun auto-impresito come invece è solito fare per altre opere. L'opera va in scena il 31 maggio 1817 con le scene di Alessandro Sanquirico, ed è un trionfo che ottiene ventisette repliche.

La serva Ninetta è in attesa del rientro dell'amato Giannetto, figlio dei suoi padroni, Fabrizio e Lucia Vingradito; una volta tornato, il ragazzo dichiara il suo amore alla ragazza, ma si deve allontanare con i genitori per andare a visitare uno zio. La ragazza rimane da sola nella casa dei padroni a contare le posate quando giunge un mendicante: costui in realtà è il padre di Ninetta, Fernando Villabella, soldato fuggito da una condanna a morte per una lite con il generale. La ragazza lo fa nascondere nella fessura di un castagno, e acconsente a vendere il cucchiaio d'argento con le iniziali di suo padre per aiutarlo economicamente. In quel momento giunge il podestà Gottardo, innamorato di Ninetta, e il suo servo Giorgio, che porta la descrizione di un ricercato, ovvero il padre Fernando. I due riescono a salvarsi perché è Ninetta a leggere la descrizione, inventandosi un altro profilo del criminale. Dopo una lite con il padre-mendicante, il podestà se ne va infuriato per i continui rifiuti della ragazza. Ninetta e il padre si dirigono verso il castagno, lasciando incustodite le posate; in quel momento la gazza ammaestrata della famiglia esce dalla sua gabbia e prende un cucchiaio d'argento senza che nessuno se ne accorga. Ninetta, venduto il cucchiaio del padre torna verso la casa ma si imbatte nella famiglia Vingradito, di ritorno insieme al podestà. Lucia si accorge che manca un cucchiaio: la ragazza viene accusata di furto e come prova viene portato il fatto che il mercante ammette di aver comprato un cucchiaio dalla serva con le iniziali F.V., che corrispondono sia alle iniziali del padre della ragazza che di quelle di Fabrizio Vingradito. In carcere, Ninetta riceve le visite di Giannetto e del servo Pippo a cui affida le monete da portare al padre, ma non confessa a nessuno il suo segreto per non comprometterlo; intanto arriva la sentenza del tribunale, cioè la pena di morte: mentre regna la disperazione generale arriva Fernando per convincere il giudice dell'innocenza della figlia, ma il risultato è che viene arrestato e condannato a morte anche lui. Mentre il servo Pippo parla con un commilitone di Fernando arriva la gazza ladra e gli ruba le monete, tornando poi al suo nido; Pippo la insegue e scopre tutti gli oggetti rubati dall'uccello. In questo modo giunge il lieto fine, con la liberazione dei due condannati e la riunificazione tra i due innamorati, mentre lo sconfitto è il podestà.

Si nota come nella trama non ci siano scene comiche, ma sostanzialmente drammatiche; è l'ambientazione quotidiana e contemporanea della scena e dei personaggi a rendere l'opera semiseria e non seria.

Matilde di Shabran

A dicembre del 1820 Rossini si trova a Roma perché ingaggiato dal Teatro Apollo per la composizione di un'opera per la stagione di carnevale del 1821; il compositore arriva in città insieme al primo atto di un libretto chiamato *Matilde* e scritto da un poeta napoletano ignoto, ispirato al dramma *Mathilde* di Jacques Marie Boutet de Monvel del 1799 e musicata poi nel 1811 da Carlo Coccia come *Una fatal supposizione*.³⁵

L'argomento del dramma francese però è molto scabroso, in quanto si parla dell'illegittimità di una figlia e di un presunto incesto; Gioachino Rossini teme la censura e preferisce cambiare soggetto, affidando la scrittura del libretto a Jacopo Ferretti che, già impegnato nella stesura di altri due testi, gliene propone uno di cui aveva già scritto dei pezzi: *Il Corradino* tratto dalla commedia di François-Benoît-Henri Hoffman, *Euphrosine ou Le tyran corrigé*. Il titolo dell'opera però rimane *Matilde*, in quanto già annunciato nel cartellone con quel nome; nasce così *Matilde di Shabran*, che rispetto all'opera seria francese di Hofmann vede l'inserimento di un personaggio comico, il poeta. Composta molto velocemente con l'aiuto di Giovanni Pacini per la stesura di alcuni brani musicali, *Matilde di Shabran* debutta il 24 febbraio 1821 diretta da Niccolò Paganini, amico di Rossini, ma non ottiene un buon risultato; il pubblico romano forse ritiene il libretto troppo lungo e sovraccarico di personaggi, mentre gradisce la musica.³⁶

L'opera semiseria è ambientata nella Spagna medievale e racconta la storia di Corradino, tiranno dispotico e misogino, che fa arrestare il poeta Isidoro e lo fa chiudere in carcere assieme a Edoardo, figlio del suo nemico Raimondo Lopez. Giunge la bella Matilde, figlia del generale Shabran, la quale vuole sedurre Corradino per eliminare la sua misoginia; la ragazza però ha una rivale, la Contessa d'Arco. Isidoro, diventato poeta di corte, narra di un assalto al castello da parte di Raimondo e nel trambusto Edoardo viene liberato dalla Contessa travestita da Matilde, approfittando della situazione per accusare la figlia di Shabran della liberazione del giovane. Edoardo fugge nella foresta e incontra il padre, ma i due vengono poi raggiunti da Corradino,

³⁵ A. Bini, *Rossini a Roma, ossia la comicità in trionfo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 154-155.

³⁶ *Ibidem*, p. 157.

che infuriato dalla notizia che sia stata Matilde a liberare il ragazzo, ordina a Isidoro di uccidere la fanciulla gettandola da una rupe che sovrasta un torrente; il poeta impietosito però la lascia scappare. Nel frattempo Edoardo irrompe nel palazzo di Corradino, svelandogli la verità sull'innocenza di Matilde; Corradino, disperato perché la crede morta, decide di gettarsi anch'egli nel torrente. Quando tutto sembra perduto, giunge Matilde insieme agli altri personaggi, spiegando a Corradino la verità: i due possono riabbracciarsi e vivere felici.

Nel libretto di *Matilde di Shabran* viene data come informazione scenografica l'ambientazione «Atrio gotico d'un antico castello; in fondo cancello di ferro aperto, che mette in un bosco»; nella decima scena del secondo atto si descrive un «bosco fra il castello di Corradino e di Raimondo presso la valle del torrente»; architettura gotica, bosco, rupe e torrenti scoscesi sono elementi tipici del Romanticismo, movimento in pieno sviluppo in quegli anni. Dopo mezzo secolo di predominio di arte neoclassica, la nuova ispirazione è quella dell'arte medievale e delle sue architetture gotiche, espressione della storia e della tradizione popolare europea.³⁷ Il bosco, luogo oscuro dove si nascondono pericoli, insieme alla montagna con i suoi strapiombi e gli orridi, sono luoghi simbolo del Sublime, quel concetto sviluppato da Edmund Burke nel *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1757.³⁸

3.4 L'opera seria

L'approccio tra Gioachino Rossini e l'opera seria avviene precocemente: a quattordici anni compone infatti un'operina di genere serio, *Demetrio e Polibio*. Dopo l'esordio in teatro con le farse e le opere buffe, generi considerati meno illustri dell'opera seria, il compositore di Pesaro sperimenta questo genere con cui conquista il pubblico napoletano.

Demetrio e Polibio

Grazie all'incontro con il tenore Domenico Mombelli e la sua famiglia nel 1806, Gioachino Rossini compone quasi per svago un'operina seria, il *Demetrio e Polibio* il cui

³⁷ Cfr. S. Bietoletti, *Neoclassicismo e Romanticismo*, cit., p. 112; M.I. Biggi, *Il gotico nelle scenografie di Alessandro Sanquirico*, in V. Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi; 1777-1849*, Torino, Allemandi, 2013, p. 27.

³⁸ F. Rella, *Romanticismo*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994, pp. 9-25.

libretto, vagamente ispirato al *Demetrio* di Metastasio,³⁹ è di Vincenzina Viganò Mombelli, moglie di Domenico e sorella del coreografo Salvatore Viganò.

La spartizione dei ruoli segue la tradizione classica del secolo precedente: il contralto *en travesti* nel ruolo dell'amoroso, in questo caso interpretato da Marianna Mombelli, figlia di Domenico; il tenore contrapposto al contralto, Domenico e il soprano prima donna, interpretato da Ester Mombelli, secondogenita del tenore. Il *Demetrio e Polibio* rimane inedito al pubblico per sei anni, infatti debutta al Teatro Valle di Roma solo il 18 maggio 1812 sempre interpretato dalla famiglia Mombelli e riscuote un buon risultato.⁴⁰ L'operina in due atti narra dell'episodio tra Polibio, re dei Parti, che protegge presso la sua corte il giovane Siveno, creduto il figlio del defunto Minto ministro del re di Siria, Demetrio. Il re di Siria giunge alla corte partica per portare con sé Siveno, ma Polibio non accetta la richiesta e fa sposare Siveno con sua figlia Lisinga; Demetrio allora decide di sequestrarlo durante la notte, ma giunto nella stanza da letto vi trova Lisinga; sceglie quindi di rapire lei. Polibio e Siveno chiedono che la ragazza sia liberata, mentre Demetrio delibera che la ucciderà se non gli verrà consegnato Siveno; Polibio a sua volta dice che ucciderà il ragazzo. La vicenda si risolve quando il re di Siria riconosce attraverso una medaglia al collo del giovane il proprio figlio, che credeva scomparso. I due sposi vengono separati, Lisinga dunque vuole uccidere il presunto Eumene per riabbracciare il marito; la vicenda si risolve quando Eumene rivela la sua vera identità, e gli sposi possono coronare il loro amore.

La critica successiva di quest'operina non è rivolta alla musica, giudicata originale e piena di sentimento, ma al libretto della Viganò, in quanto troppo legata alle convenzioni adottate durante il Settecento, secondo le quali nella vicenda travagliata si susseguono incessantemente riconoscimenti tra i personaggi, rapimenti e ritrovamenti.⁴¹

Ciro in Babilonia

Scritturato dal Teatro Comunale di Ferrara, Gioachino Rossini compone l'opera *Ciro in Babilonia* sul libretto di Francesco Aventi; debutta il 14 marzo 1812 con Marietta Marcolini nei panni di *Ciro* ed Elisabetta Manfredini in quelli di *Amira*.

Questa si tratta della prima vera opera seria di Gioachino Rossini, dato che *Demetrio e Polibio* si trattava più di un esperimento; la vicenda è ripresa da un episodio biblico dal

³⁹ D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., p. 19.

⁴⁰ *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 735.

⁴¹ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., pp. 27-28.

Libro di Daniele. Baldassarre, re degli Assiri, dopo aver sconfitto il re persiano Ciro e aver preso Babilonia, si innamora della moglie del secondo, Amira, e la tiene prigioniera insieme al figlio. Ciro tenta di salvare la moglie travestendosi da ambasciatore ma viene riconosciuto e incarcerato; nel frattempo Baldassarre organizza un banchetto dove utilizza le tazze depredate dal Tempio di Gerusalemme, scatenando l'ira divina che fa scoppiare una tempesta e sul muro della sala vengono impresse a caratteri di fuoco delle parole misteriose. Per scoprire il loro significato vengono consultati degli indovini, fra cui il profeta Daniele, i quali sentenziano che Baldassarre troverà la salvezza solo con il sacrificio della famiglia prigioniera. Poco prima che i tre personaggi vengano uccisi l'esercito persiano entra in Babilonia e sconfigge quello assiro, permettendo a Ciro di impadronirsi del regno.

L'opera non ha un grande successo alla prima ferrarese, ma nonostante questo viene riproposta negli anni successivi nei teatri italiani, almeno fino al 1827. Nel *Ciro in Babilonia* si possono scorgere già degli elementi che caratterizzeranno poi il melodramma romantico: le prigioni, già anticipate dalle incisioni di Giovanni Battista Piranesi a metà del Settecento,⁴² saranno quel luogo oscuro in cui verrà chiuso ingiustamente l'eroe;⁴³ il divino che interviene nella storia, l'irrazionale che sconvolge la vita dell'uomo, quella stessa vita che in epoca neoclassica era scandita in modo razionale dalla ragione ora è tesa verso l'infinito.⁴⁴

Tancredi

Sappiamo che prima della rappresentazione de *L'occasione fa il ladro* Gioachino Rossini è stato scritturato dal teatro La Fenice per la stagione del carnevale del 1813;⁴⁵ compone allora la musica per il melodramma eroico *Tancredi*, su libretto di Gaetano Rossi tratto dalla tragedia *Tancredi* di Voltaire.

La scena è ambientata a Siracusa, nell'anno 1005, durante la guerra tra i siciliani e i saraceni guidati da Solamir; la città inoltre è teatro delle lotte tra due famiglie, quella di Argirio e quella di Orbazzano. Per cercare di far pace, Argirio offre in sposa a Orbazzano la figlia Amenaide, la quale però è oggetto delle attenzioni di Solamir ed è

⁴² Cfr. G.B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, 1761.

⁴³ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, cit., p. 214.

⁴⁴ Cfr. *L'età neoclassica in Lombardia*, cit., pp. 6-8; V.U. Capone, *L'illusione torturante*, cit., pp. 9-15; F. Rella, *Romanticismo*, cit., p. 11.

⁴⁵ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 105.

segretamente fidanzata con Tancredi, esiliato da Siracusa perché ritenuto fedele ai saraceni. Amenaide scrive una lettera all'amato per supplicarlo di tornare, ma essa non giunge mai a destinazione, venendo intercettata dai saraceni che pensano sia destinata a Solamir; nel frattempo Tancredi torna in città. Amenadie viene arrestata, ma non svela la verità per non tradire il suo innamorato, così è condannata a morte come traditrice della patria e viene ritenuta infedele da Tancredi. Giunge allora un cavaliere misterioso che sfida a duello Orbazzano in cambio della liberazione della fanciulla; il cavaliere è Tancredi, il quale vince e uccide il duellante, ma ritenendo ancora Amenaide una fedifraga partecipa alla battaglia contro i Saraceni che minacciano di distruggere la città se non Amenaide non sarà consegnata a Solamir. Il capo saraceno è sconfitto dall'eroe siracusano, e poco prima di spirare confessa la verità a Tancredi scagionando Amenaide; i due possono così riunirsi.

Il finale dell'opera è diverso dalla versione tragica di Voltaire, in cui Tancredi moriva ferito in battaglia poco dopo aver scoperto la fedeltà dell'amata, e il libretto di Gaetano Rossi è piena di sentimentalismo e di situazioni inverosimili, come per esempio gli incontri tra i due amanti in cui Amenaide non rivela mai che la lettera fosse indirizzata a lui.⁴⁶

La scelta della tragedia francese di riferimento e dell'eroe guerriero riflettono l'estetica neoclassica che si è diffusa in Italia in questi anni, anche in seguito alle guerre napoleoniche; Tancredi può essere letto come un soldato di Napoleone Bonaparte tramutato in cavaliere siciliano dell'XI secolo, simbolo di giustizia e di libertà.⁴⁷ Il riferimento all'imperatore francese e all'arte militare italiana si nota nel duetto tra Tancredi e Argirio nell'ottava scena del secondo atto «Il vivo lampo di questa spada», in cui compaiono l'eroismo e il patriottismo di Tancredi: nel 1813, nonostante la fallimentare campagna di Russia e la sconfitta a Lipsia, gli italiani ammirano Napoleone per la sua esperienza bellica e riscoprono proprio grazie alle guerre napoleoniche l'arte della guerra e l'orgoglio nazionale, espressi nel motivo del duetto sopracitato, che diviene molto popolare per almeno venti anni.⁴⁸ Non è solo nel mondo del teatro che è comune fare riferimenti agli eventi contemporanei: possiamo pensare, in periodo napoleonico, al pittore Jacques-Louis David. Dal dipinto *Le Sabine interrompono il combattimento tra Romani e Sabini* (fig.2) del 1799 traspare il doppio motivo della lotta e

⁴⁶ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 139-140.

⁴⁷ D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., pp. 32-34.

⁴⁸ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 50.

della riconciliazione che aveva rappresentato la Francia di quegli anni, dopo gli anni del Terrore doveva avvenire la riconciliazione;⁴⁹ in *Leonida alla Termopili* (fig. 3) del 1812 l'esercito spartano che decide di sacrificarsi e fronteggiare i nemici persiani rappresenta Napoleone e la Francia che si difendono dal resto d'Europa.⁵⁰

Il *Tancredi* di Voltaire è ispirato a un eroe di Ariosto presente soprattutto nel quinto canto dell'*Orlando furioso*, e non deriva quindi dal più famoso *Tancredi* della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso; è probabile però che né il pubblico né Rossini si ricordassero della cosa, perché in quest'epoca il Tasso vive un periodo di grandissima fama, in cui basta il nome *Tancredi* per richiamare l'attenzione.⁵¹ La poesia tassese preannuncia il romanticismo: il suo eroe non agisce, ma soffre, desidera un bene irraggiungibile e una pace celeste; la sua natura convive con gli uomini e partecipa alle loro gioie e alle loro pene.⁵² La *Gerusalemme liberata* viene indicata spesso come una delle poche letture giovanili di Gioachino Rossini; il suo *Tancredi* però è privo della profondità e dell'angoscia morale religiosa che caratterizzano l'eroe tassese. Solo più tardi, quando sarà più maturo, il compositore prenderà spunto da queste qualità per le sue opere.⁵³

Con *Tancredi*, in particolare l'aria «Di tanti palpiti» della quinta scena del primo atto, Rossini rappresenta l'amore in maniera patetica ma allo stesso modo contenuta, non ardore irruento, diventando il primo autore dell'opera romantica italiana.

L'opera va in scena il 6 febbraio 1813, con Adelaide Malanotte nelle vesti di *Tancredi* ed Elisabetta Manfredini in quelli di *Amenaide*, ma l'esibizione viene interrotta a metà del secondo atto per l'indisposizione delle due protagoniste; è l'11 febbraio che il melodramma eroico viene eseguito integralmente, ottenendo un successo discreto e rimanendo nel cartellone per altre dodici repliche.⁵⁴

Attorno al 20 marzo del 1813 *Tancredi* è in scena al Teatro Comunale di Ferrara, ma in una nuova veste: Rossini infatti fa alcuni cambiamenti, di cui il più importante è la sostituzione del finale da felice a tragico, come nella versione originale di Voltaire, dove il protagonista muore come un eroe romantico. Evidentemente il pubblico ferrarese non è ancora pronto per questo tipo di innovazione letteraria e non apprezza il

⁴⁹ W. Hofmann, *Raptures et Prologues*, cit., p. 295.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 304.

⁵¹ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., pp. 47-48.

⁵² M. Fubini, *Romanticismo in Italia*, cit. p. 387.

⁵³ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 48.

⁵⁴ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 137.

melodramma, costringendo il compositore a reintrodurre il lieto fine per le rappresentazioni successive.⁵⁵

Il 18 dicembre 1813 Gioachino Rossini e il suo *Tancredi* inaugurano il Teatro Re di Milano, nella sua versione definitiva con il lieto fine e l'aggiunta di tre pezzi.⁵⁶

Aureliano in Palmira

Memore del grande successo ottenuto da *La pietra del paragone*, l'impresario del Teatro alla Scala Francesco Benedetto Ricci chiama Gioachino Rossini a comporre una nuova opera seria; gli affida il libretto di un autore emergente, Giuseppe Felice Romani, chiamato *Aureliano in Palmira*.

Sappiamo che contemporaneamente Gioachino Rossini sta lavorando all'allestimento di *Tancredi* per l'inaugurazione del nuovo Teatro Re;⁵⁷ le prove di *Aureliano in Palmira* procedono con alcune difficoltà tra cui il ritiro del tenore Giovanni David perché malato di vaiolo e sostituito da un cantante minore, Luigi Mari, e le pretese di Giovan Battista Velluti, uno degli ultimi grandi castrati in scena nell'Ottocento, il quale vorrebbe improvvisare fioriture tipiche del belcanto di retaggio settecentesco.⁵⁸

La vicenda si svolge a Palmira, dove vivono due innamorati, la regina Zenobia e il principe persiano Arsace; la città è minacciata dall'imperatore Aureliano, il quale riesce a sconfiggere l'esercito persiano e a imprigionare Arsace. L'imperatore promette al principe persiano la libertà in cambio della regina Zenobia, ma quando Arsace rifiuta viene condannato a morte; liberato dal generale Oraspe, il principe si rifugia in un villaggio di pastori, ma quando viene a sapere che la sua amata è tenuta prigioniera da Aureliano decide di ritornare al palazzo, ma qui viene scoperto e insieme a Zenobia chiede di essere condannato a morte. Aureliano, toccato dal profondo amore che lega i due, concede loro la libertà e il governo di Palmira a condizione che ambedue giurino fedeltà all'Impero Romano.

L'opera seria va in scena alla Scala il 26 dicembre 1813 con le scenografie di Paolo Landriani, il quale ricrea un ambiente puramente neoclassico,⁵⁹ ma il cambio

⁵⁵ D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., p. 32; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 739.

⁵⁶ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 137.

⁵⁷ D. Manzella. E. Pozzi, *I teatri di Milano*, Milano, U. Mursia & C., 1971, p. 92.

⁵⁸ A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 125.

⁵⁹ *Rossini sulla scena dell'Ottocento; bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di M.I. Biggi e C. Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, pp. 43-47.

dell'interprete di Aureliano, l'esecuzione di Velluti e la musica non convincono il pubblico e la critica; l'opera non ottiene un gran successo ma rimane comunque nel cartellone per quattordici repliche; Rossini riutilizzerà la partitura in altre sue opere successive, tra cui *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Il Barbiere di Siviglia*.⁶⁰

Sigismondo

Gioachino Rossini torna al Teatro La Fenice di Venezia per la stagione del carnevale del 1815 con un'opera seria, il *Sigismondo* scritto da Giuseppe Foppa e ispirato dalla novella *Griselda* di Boccaccio; debutta la sera del 26 dicembre 1814 con un cast di bravi cantanti tra cui Marietta Marcolini, Elisabetta Manfredini e Claudio Bonodoli, ma non ottiene un buon risultato; la cosa meno apprezzata è il libretto di Giuseppe Foppa, ritenuto dalla critica troppo confuso, mentre la musica viene generalmente apprezzata anche se giudicata poco innovativa.⁶¹

Nel castello di Gesna, antica capitale della Polonia, vive il re Sigismondo, insieme al primo ministro Ladislao, la sorella del ministro Anagilda e Radoski, confidente del re. Sigismondo teme di avere attacchi di pazzia poiché si sente inseguito dal fantasma di Aldimira, sua moglie, che ha condannato a morte perché ritenuta fedifraga e teme la vendetta del padre di lei, il re di Boemia Ulderico. In realtà la donna è viva ed è vittima delle trame di Ladislao, che aveva tentato di possederla ma, respinto, ha inventato la storia dell'adulterio e ora tenta di combinare il matrimonio tra Sigismondo e sua sorella Anagilda. Nel frattempo si apprende che Ulderico sta marciando contro la Polonia.

In una casa vicino alla foresta vive il nobile polacco Zenovito insieme ad Aldimira, che ha tratto in salvo e la nasconde facendola passare per sua figlia Egelinda. Il fato vuole che Sigismondo passi davanti alla casa e incontri Aldimira, credendola un fantasma, ma appreso che si tratta della figlia di Zenovito mettono a punto un piano che prevede di far passare Egelinda per Aldimira così da non dover combattere con il re di Boemia. Ma Ladislao tradisce nuovamente Sigismondo: infatti si reca dal re nemico e gli rivela lo scambio di persona tra Aldimira ed Egelinda; Ulderico, furioso, decide di attaccare l'esercito polacco; la situazione si risolve quando Ladislao, rincorrendo Aldimira, inciampa da un pendio e, stordito, rivela i suoi crimini: il traditore viene incarcerato, i due coniugi possono riunirsi felici e pace è fatta tra i due regni.

⁶⁰ L. Arruga, *La Scala*, cit., p. 49; A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 127-128.

⁶¹ P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 107-108.

Elisabetta regina d'Inghilterra

Nella primavera del 1815 Gioachino Rossini parte da Bologna per raggiungere Napoli, città che, dal punto di vista teatrale, in quel periodo è una tra le più importanti d'Europa. La data prefissata per l'inizio della stagione autunnale nonché del debutto napoletano di Rossini è il 4 ottobre 1815; la scelta del soggetto non è opera di Gioachino Rossini, quanto del Soprintendente Generale dei Teatri e degli Spettacoli⁶² e dell'impresario; il libretto è un chiaro omaggio alla regalità, infatti è ispirato al dramma di Carlo Federici, *Il paggio di Leicester*. Nasce così *Elisabetta regina d'Inghilterra*, libretto di Giovanni Schmidt, che grazie alla sensibilità della *comédie larmoyante*, l'ambientazione storica e non aulicamente neoclassica, la caratterizzazione più profonda dei personaggi e alcuni spunti tipici del romanzo gotico⁶³ preannuncia l'opera storico-romantica che in pochi anni si farà largo nel panorama culturale italiano.

Con quest'opera inizia la collaborazione tra Gioachino Rossini e il soprano Isabella Colbran, interprete di Elisabetta e sua futura moglie. La sera della prima al Teatro San Carlo, il 4 ottobre 1815, è presente in sala anche il re Ferdinando; l'opera è un trionfo, sono concordi anche i detrattori che inizialmente non gradivano l'arrivo del compositore a Napoli; il successo dell'opera garantisce a Gioachino Rossini la conferma per la stagione successiva.⁶⁴

La scena si apre con il coro dei nobili inglesi intenti a celebrare il ritorno del generale Leicester, di cui è innamorata la regina Elisabetta, mentre il nobile Norfolk, geloso delle vittorie dell'uomo, non gioisce insieme al gruppo. Leicester introduce gli ostaggi scozzesi, ma nel farlo si accorge che tra di loro ci sono Enrico e Matilde, i figli della nemica Maria Stuarda, che si sono travestiti per poter stare con il generale: Leicester e Matilde infatti sono segretamente sposati. Turbato dalle possibili conseguenze del fatto, Leicester si confida con il presunto amico Norfolk, il quale decide di rivelare il segreto a Elisabetta per ottenere finalmente il posto del generale. La Regina, scioccata dalla notizia, vuole testare la lealtà dell'amato offrendogli la corona e la sua mano davanti a tutta la corte; dopo il rifiuto di Leicester Elisabetta è certa del tradimento e fa imprigionare il generale e i due fratelli. In lotta con i propri sentimenti, la Regina

⁶² Il Soprintendente dipendeva direttamente dal ministro degli Interni; cfr. B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 163.

⁶³ Ad esempio la descrizione di rovine, carceri, paesaggi pittoreschi; cfr. B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 176; W. Hofmann, *Raptures et Prologues*, cit., p. 495; S. Bietoletti, *Neoclassicismo e Romanticismo*, cit., pp. 112-114.

⁶⁴ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 176.

decide che risparmierà la vita dei tre detenuti a patto che i due coniugi accettino di divorziare. Matilde, rassegnata, accetta di firmare il documento mentre il marito si rifiuta, scatenando l'ira della sovrana. Intanto Norfolk è stato esiliato dalla corte inglese perché Elisabetta non gli ha perdonato il suo comportamento da traditore rispetto al pur colpevole amico Leicester; il nobile allora medita vendetta incitando il popolo, scontento della condanna ingiusta al generale, a ribellarsi e a liberare i prigionieri; in realtà il suo scopo finale è quello di uccidere il suo rivale. Norfolk si reca nel carcere e cerca di convincere Leicester a fuggire, ma questi non accetta l'aiuto per non disubbidire al volere regale; il nobile, arrabbiato per il rifiuto si nasconde vedendo arrivare la Regina, recatasi al carcere per far fuggire il suo amato; a questo punto Norfolk non vede alcuna via di fuga se non quella di uccidere Elisabetta, ma viene fermato da Enrico e Matilde. La storia si risolve con la condanna a morte dell'antagonista, il perdono dei tre prigionieri e la decisione di Elisabetta di rinunciare agli amori terreni e di dedicarsi esclusivamente ai suoi doveri di regina.

Otello ossia il Moro di Venezia

Il 13 febbraio 1816 un incendio distrugge la sala del Teatro San Carlo; viene programmata la ricostruzione, ma nel frattempo la stagione viene trasferita al Teatro del Fondo. Gioachino Rossini ha in programma la composizione di due opere per la stagione autunnale di quell'anno: la prima è l'opera buffa *La Gazzetta* composta velocemente per il Teatro dei Fiorentini, la seconda è *Otello*, opera seria con il libretto scritto da Francesco Berio marchese di Salsa, grande appassionato di Shakespeare ma non librettista di professione, che elabora però la sua versione sulla tragedia francese *Othello* scritta da Jean-François Ducis. La prima è prevista per il 10 ottobre 1816, ma la composizione musicale di Rossini procede a rilento forse per una crisi creativa, così da dover ritardare l'esecuzione.⁶⁵

Francesco Berio di Salsa costruisce una storia che ha poco a che vedere con la tragedia di William Shakespeare: manca la presenza corroborante della gelosia che tesse le trame malvagie di Jago; il colore della pelle di Otello, che in origine sovvertiva la convenzione dell'uomo bianco nobile di cuore mentre l'uomo nero era malvagio, qui non ha alcuna importanza, tanto che in alcune rappresentazioni successive la pelle di Otello viene sbiancata.⁶⁶ Queste modifiche dell'originale shakespeariano non fanno scalpore tra i

⁶⁵ *Otello: un percorso iconografico da Shakespeare a Rossini*, a cura di C. Scarton e M. Tosti Croce, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003, pp. 59-60; *The new grove: Dictionary of Music and Musicians*, cit., p. 744.

⁶⁶ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 144-145.

critici italiani, quanto tra quelli stranieri, in particolar modo tra Stendhal e George Byron.⁶⁷

L'*Otello* di Berio di Salsa racconta la storia di Otello, capitano moro della marina veneta che, di ritorno da una vittoriosa campagna contro i turchi, rientra a Venezia per ricevere gli onori che gli spettano e per rivedere la sua amata Desdemona, che ha sposato segretamente in quanto osteggiato dal padre di lei, il senatore Elmiro. Nel frattempo Elmiro promette la figlia in sposa a Rodrigo, ufficiale di Otello; la decisione è resa pubblica e Desdemona cerca di contrapporsi al padre, quando arriva Otello che, sentendosi tradito dall'amata, confessa a tutti il loro matrimonio segreto; Elmiro, sdegnato, porta via la figlia. Jago, un altro ufficiale di Otello ed ex pretendente di Desdemona che lo ha rifiutato, desidera vendicarsi e consegna a Otello una lettera scritta dalla ragazza spacciandola come indirizzata a Rodrigo, quando originariamente era destinata al marito. Otello, accecato dalla gelosia, sfida a duello Rodrigo ma questo si risolve senza alcun spargimento di sangue; il moro poi si reca nel palazzo di Elmiro per vendicarsi del tradimento: giunto nella camera da letto di Desdemona le rivela di aver ordinato a Jago di uccidere Rodrigo e poi la pugnala; in quel momento giunge il soldato Lucio, che svela a Otello gli inganni che Jago ha confessato in punto di morte. Il capitano, sconcertato, si imbatte in Elmiro e Rodrigo, che confessano di aver cambiato opinione su di lui, ma ormai è troppo tardi: svelato il cadavere di Desdemona, Otello si toglie la vita.

L'*Otello* va in scena la sera del 4 dicembre 1816 al Teatro del Fondo con esito trionfale; il pubblico e la critica apprezzano la scelta del soggetto inglese accettando il cambiamento dei tempi: in un articolo del «Giornale delle Due Sicilie» dell'11 dicembre 1816 viene sottolineato come il teatro stia abbandonando la purezza greca e classica per guardare verso nuovi orizzonti, ad esempio quello inglese, però viene lodata la «vera bellezza della musica italiana» composta da Gioachino Rossini che ha saputo unire i due mondi.⁶⁸ Lo stesso non si può dire di altre città italiane, dove le opere di Shakespeare erano abbastanza sconosciute: nelle rappresentazioni date a Roma e a Venezia negli anni successivi il finale tragico deve essere cambiato in lieto, per cui Desdemona riesce a convincere Otello della sua innocenza e grazie a ciò si ricongiungono felici.⁶⁹

⁶⁷ *Otello: un percorso iconografico*, cit., pp. 38-39.

⁶⁸ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 180-181.

⁶⁹ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 144-145.

Armida

Quarta opera composta per Napoli, *Armida* è un libretto di Giovanni Schmidt in tre atti ispirato alle vicende del personaggio presente nella *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, poema caro a Gioachino Rossini. Il soggetto era già stato musicato da Christoph Willibald Gluck a Parigi nel 1777 e da Niccolò Jommelli al San Carlo nel 1750.

Se in *Cenerentola* Rossini era riuscito a eliminare ogni elemento magico e sovrannaturale, in *Armida* ciò non è possibile: con lo scopo di allontanare dall'assedio del Santo Sepolcro i guerrieri cristiani più valorosi, la maga Armida si reca all'accampamento di Goffredo fingendo di aver bisogno di soldati per cacciare l'usurpatore del suo trono in Siria, il re Idraote, il quale in realtà è suo zio. Con qualche titubanza Goffredo cede alla bellezza della ragazza e le affida un gruppo di paladini guidati da Rinaldo, giovane che aveva già conosciuto Armida precedentemente e di cui è segretamente innamorato. Alla notizia il crociato Gernando, soldato franco invidioso della carica di Rinaldo, si arrabbia e lo sfida a duello, trovandovi però la morte. Rinaldo viene condannato a morte per l'accaduto, ma grazie al consiglio di Armida riesce a fuggire. I due innamorati fuggono su un carro trainato da due draghi e giungono nell'isola della Fortuna, il regno di Armida, una terra ricoperta da un'orribile selva e popolata da demoni tra cui Astarotte. Qui la maga incanta Rinaldo, trasformando la selva in un palazzo stupefacente abitato da Geni, Amorini, Ninfe e Piaceri, riuscendo a ottenere l'amore del soldato. I crociati Carlo e Ubaldo, giunti sull'isola per recuperare Rinaldo, riescono a superare gli incantesimi che proteggono il giardino di Armida grazie all'aiuto del potente mago d'Ascalona. I due riescono a far rinsavire Rinaldo mostrandogli il suo riflesso su uno scudo, nel quale scorge un uomo vile e sopraffatta dai piaceri; decide allora di lasciare l'isola e la maga, la quale cerca di fermarlo ma, all'ennesimo rifiuto, cade a terra svenuta. Al suo risveglio Armida è consumata dall'ira e dalla disperazione e, giurando vendetta, distrugge il palazzo e fugge dall'isola sul carro trainato dai draghi. L'opera va in scena al restaurato Teatro San Carlo l'11 novembre 1817 con Isabella Colbran nel ruolo di Armida, unico personaggio femminile dell'opera e protagonista assoluta, riscuotendo un'accoglienza fredda: il genere fiabesco e magico non è apprezzato e la critica non risparmia a Rossini il fatto che si sta allontanando troppo dai maestri del passato, Cimarosa e Paisiello, in favore della musica tedesca e romantica sacrificando il bel canto tipicamente italiano.⁷⁰

⁷⁰ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 183-184; D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., p. 44.

Adelaide di Borgogna

Dopo aver scritto prevalentemente opere buffe per Roma, Gioachino Rossini decide di voler comporre un'opera seria per un teatro della città: accetta allora l'incarico dell'impresario Pietro Cartoni di comporne una per l'inaugurazione della stagione del carnevale del Teatro Argentina. Il compositore utilizza un libretto del suo collega a Napoli Giovanni Schmidt, *Adelaide di Borgogna*, scritta in un mese circa probabilmente con l'aiuto di Michel Carafa per alcuni pezzi, l'opera contiene degli auto-impresiti e va in scena il 27 dicembre 1817 senza successo.⁷¹

Adelaide di Borgogna narra, in pieno stile romantico, un fatto della storia medievale italiana. Nel 947 Berengario avvelena il re d'Italia Lotario per prendere il suo posto e lasciando vedova Adelaide, figlia di Rodolfo di Borgogna. Berengario vuole farla sposare con suo figlio Adelberto, ma Adelaide si rifiuta e fugge, trovando asilo presso Iroldo a Canossa. Quando Berengario espugna la fortezza, Adelaide decide di invocare aiuto all'imperatore Ottone, che nel frattempo sta scendendo in Italia. Quest'ultimo accetta la richiesta della donna e decide di sposarla, ma viene fronteggiato da Berengario e Adelberto, che insieme ai loro seguaci riescono a rapire Adelaide. La vicenda si risolve quando Adelaide riesce a liberarsi grazie all'aiuto di Eurice, madre di Adelberto, mentre i due nemici vengono sconfitti e imprigionati da Ottone, che può finalmente sposare la figlia di Rodolfo e tornare in Germania.

Mosè in Egitto

Nel 1818 Gioachino Rossini torna a Napoli, dove tra il 1818 e il 1820 si cimenterà nella composizione di cinque opere serie per il Teatro San Carlo e due per il teatro San Benedetto di Venezia e la Scala di Milano.

La prima di queste opere è l'opera seria di argomento biblico composta per la stagione quaresimale del 1818, in cui c'è l'obbligo di mantenere un contenuto austero e oratoriale: *Mosè in Egitto* è un libretto di Andrea Leone Tottola,⁷² un dramma collettivo in cui però è presente una storia d'amore.

L'Egitto è afflitto dalla nona piaga, le tenebre, per non aver concesso agli ebrei la libertà e la partenza per la Terra Promessa; il Faraone, sentite le lamentele del suo popolo, convoca Mosè per riportare la luce promettendogli in cambio la libertà; questi

⁷¹ A. Bini, *Rossini a Roma, ossia la comicità in trionfo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 154.

⁷² Uno dei due librettista ufficiale dei Teatri Reali assieme a Giovanni Schmidt; cfr. B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 165.

acconsente e alzando il suo bastone verso Dio riporta la luce. Osiride, figlio del Faraone, è innamorato dell'ebrea Elcia ed è disperato per la sua partenza: per questo motivo ordina al gran sacerdote Mambre di fomentare una rivolta del popolo egizio contro la partenza degli schiavi ebrei; in questo modo riesce ad annullare l'editto del padre e Mosè, irato, fa cadere una pioggia di fuoco dal cielo. Il Faraone, per evitare altre punizioni divine, acconsente al liberare gli ebrei e promette come sposa al figlio la principessa dell'Armenia; il ragazzo invece scappa con Elcia, ma i due sono visti da Aronne il quale comunica la notizia a Mosè e ad Amaltea, madre di Osiride e segretamente convertita all'ebraismo, ma gli amanti decidono di non separarsi. Il Faraone, per paura che una volta liberati gli ebrei possano allearsi con i popoli nemici dell'Egitto, revoca nuovamente l'editto di libertà; Mosè, adirato, minaccia che il principe Osiride e tutti i primogeniti egiziani saranno colpiti da un fulmine e per questo viene arrestato. Elcia, svelando agli egiziani la sua storia d'amore con il principe, cerca di convincerlo a lasciare partire il suo popolo, ma Osiride rifiuta e condanna a morte Mosè: in quel momento un fulmine divino lo colpisce, uccidendolo. Arrivati alla riva del Mar Rosso, gli ebrei si fermano: Mosè, scorgendo gli egiziani in arrivo, tocca le acque con il suo bastone e queste si dividono, lasciando passare il popolo verso la Terra Promessa e richiudendosi sugli egiziani, guidati dal Faraone e da Mambre.

Alla prima del 5 marzo 1818 vengono applauditi solo i primi due atti, mentre il terzo è meno apprezzato. Durante la quaresima dell'anno successivo il *Mosè in Egitto* viene messo in scena nuovamente, ma questa volta Gioachino Rossini riscrive il terzo atto e aggiunge la preghiera di Mosè «Dal tuo stellato soglio», ottenendo un trionfo totale.⁷³

Ricciardo e Zoraide

Dopo aver trascorso la primavera e l'estate a Pesaro e a Bologna, Gioachino Rossini rientra a Napoli in autunno per comporre una nuova opera seria dal libretto di Francesco Berio di Salsa *Ricciardo e Zoraide*, dramma dall'ambientazione medievale ed esotica vagamente ispirato al poema eroicomico di Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto*.⁷⁴

Dopo il buon successo della prima il 3 dicembre 1818 la critica napoletana loda Gioachino Rossini per essere tornato a una melodia più tradizionale; per alcuni aspetti però quest'opera anticipa delle soluzioni che qualche anno più avanti avranno molta fortuna: ci sono molte situazioni corali e troviamo l'impiego sul palcoscenico di una

⁷³ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 185.

⁷⁴ Ibidem, p. 186.

banda che suona degli strumenti musicali, creando un ambiente fastoso che anticipa la *grand opéra* francese.⁷⁵

Il re della Nubia Agorante ha rapito Zoraide, figlia del sovrano Ircano il quale gli aveva negato il diritto di spostarla e che era fuggita con il paladino dei crociati Ricciardo, abbandonando il padre. Agorante vuole ripudiare la moglie Zomira per sposare Zoraide; a Duncala, capitale del regno di Nubia, giungono Ernesto e Ricciardo per salvare i compagni prigionieri del re: il re acconsente la liberazione di questi ma nega di consegnarli anche Zoraide, rischiando di scatenare una battaglia. Attraverso un travestimento Ricciardo riesce a incontrare l'amata Zoraide, ma i due vengono visti da Elmira, confidente di Zomira, la quale riferisce l'incontro alla padrona. Dopo una serie di vicende in cui si vedono Ricciardo e lo stesso Ircano combattere per la libertà della figlia e Zomira cercare di vendicarsi contro l'usurpatrice Zoraide, la situazione si risolve con l'intervento dei crociati che liberano tutti i prigionieri e sbaragliano Agorante, permettendo l'unione tra i due innamorati e il perdono reciproco con il padre e il nemico.

Ermione

La prima opera composta da Gioachino Rossini nel 1819 si tratta del libretto di Leone Andrea Tottola *Ermione*, tratto dalla tragedia francese *Andromaque* di Jean Racine del 1667, a sua volta ispirato all'*Andromaca* di Euripide.

L'opera di argomento classico debutta il 27 marzo 1819 al Teatro San Carlo ottenendo un pessimo risultato, tanto che non viene neppure recensita dal «Giornale delle Due Sicilie»; il pubblico probabilmente non è ancora abituato alle atmosfere cupe e al finale tragico che saranno invece molto apprezzati più avanti e l'opera sparisce subito dalla circolazione, senza ottenere repliche in altre città italiane e diventando materiale da riutilizzare in altre opere.⁷⁶

Ermione, figlia di Menelao e promessa sposa al re Pirro, attende il ritorno del fidanzato dalla guerra di Troia; questi rientra a Buthrote insieme ad Andromaca, di cui si è innamorato, e ad Astianatte, figlioletto della donna e di Ettore. Ciò crea attrito tra Ermione e Pirro e suscita indignazione tra gli Achei, che temono la salita al trono di un troiano. Oreste, figlio di Agamennone e innamorato di Ermione nonostante sia sua cugina, giunge a Buthrote per far ragionare Pirro sul suo comportamento scellerato; Oreste impone al re il sacrificio di Astianatte per evitare un'altra guerra, ma Pirro rifiuta

⁷⁵ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 186.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 187.

l'ordine e annuncia di voler sposare Andromaca, scatenando l'indignazione generale e ottenendo il rifiuto della donna, ancora fedele al marito defunto. Dopo vari avvenimenti Andromaca accetta il matrimonio con Pirro per salvare il figlio, pensando però di togliersi la vita subito dopo; Ermione, sconvolta, chiede aiuto a Oreste e gli ordina di uccidere Pirro; consumata dal rimorso e dall'amore per il re però alla fine cambia idea ma ormai il misfatto è stato compiuto: Oreste la raggiunge con il pugnale insanguinato. Ermione è divorata dalla disperazione e scaccia il cugino rivelandogli di essere ancora innamorata di colui che ha appena ucciso; Oreste, delirante in seguito a ciò che ha fatto e dalle rivelazioni dell'amata, è trascinato via dai suoi soldati.

Eduardo e Cristina

Dopo i successi napoletani, Gioachino Rossini accetta l'incarico di comporre una nuova opera seria per il Teatro San Benedetto di Venezia; il libretto *Eduardo e Cristina* è di Andrea Leone Tottola e Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini, i quali riadattano l'*Odoardo e Cristina* di Giovanni Schmidt e musicato da Stefano Pavesi nel 1810. In seguito ai ritardi per la consegna di *Ermione* però il compositore chiede all'impresario del teatro veneziano di poter adattare al libretto dei pezzi di alcune sue opere napoletane sconosciute al pubblico della città lagunare.⁷⁷ *Eduardo e Cristina* debutta per la prima volta il 24 aprile 1819 con Rosa Morandi nel ruolo di Cristina, ottenendo un ottimo risultato e rimanendo nel cartellone per una trentina di repliche.

Eduardo, comandante dell'esercito svedese, rientra trionfalmente a Stoccolma, dove lo attende Cristina, figlia del re Carlo di Svezia, con cui è segretamente sposato e ha avuto il figlio Gustavo. Lo stesso giorno il re annuncia di aver promesso in sposa la figlia al principe Giacomo; i due coniugi programmano la loro fuga, ma viene scoperta l'esistenza del piccolo Gustavo e i genitori vengono incarcerati dopo che Cristina rifiuta il matrimonio riparatore con Giacomo. In seguito a un attacco dell'esercito russo Atlei, il condottiero e amico di Eduardo, riesce a liberarlo e insieme sconfiggono gli invasori. Eduardo chiede al re Carlo di liberare Cristina e Gustavo, ottenendo il suo perdono.

La donna del lago

Gioachino Rossini, dopo *Ermione*, avrebbe dovuto comporre un'opera per la quaresima del 1820, ma dopo il ritiro di Gaspare Spontini, impegnato a Berlino per il re di Prussia

⁷⁷ I brani sono ripresi da *Adelaide di Borgogna, Ermione, Riccardo e Zoraide*; cfr. P. Pinamonti, *Da "ornamento dell'Italia" a "dominator musicale del mondo": Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 109.

Federico Guglielmo III, l'impresario Domenico Barbaja chiede al compositore pesarese di sostituire il collega nella stagione autunnale. Rossini così sceglie di comporre un'opera seria ispirata al poema di Walter Scott, *The Lady of the Lake* del 1810 che gli era stato segnalato dal giovane compositore francese Désiré-Alexandre Batton, vincitore del Prix de Rome;⁷⁸ la scrittura del libretto è affidata ad Andrea Leone Tottola il quale legge probabilmente la versione tradotta in francese e contemporaneamente fa riferimento ai *Canti di Ossian* di James Macpherson tradotti da Melchiorre Cesarotti, un enorme successo che aveva contagiato anche Napoleone e che nel 1819 vivono ancora una grande fortuna.⁷⁹

Una delle novità di quest'opera è l'abbandono dei paesaggi bucolici in favore di quelli brumosi e montani della Scozia, insieme al largo uso di cori che esprimono il patriottismo dei clan in rivolta contro la monarchia oppressiva di Giacomo V, prendendo il posto del singolo eroe emblema del neoclassicismo e decretando un clima affine al romanticismo.⁸⁰

Ambientato in Scozia all'epoca di Giacomo V, *La donna del lago* narra la storia di Elena, figlia del nobile Douglas caduto in disgrazia alla corte del re e schieratosi con i ribelli scozzesi; la ragazza è stata promessa in sposa contro la sua volontà al capo dei ribelli Rodrigo, ma è innamorata di Malcom. Mentre Elena si trova sulla sua barca sul lago Katrine incontra Uberto, il quale in realtà è Giacomo V giunto ad ammirare la bellezza della ragazza; i due si recano a casa di Douglas perché Uberto racconta di essersi perso mentre era a caccia, ma appena scopre di trovarsi nell'abitazione di uno dei suoi nemici riesce ad andarsene. Nel frattempo Malcom riesce a incontrare Elena e i due si giurano amore eterno, scatenando l'ira di Douglas e di Rodrigo, placata però dall'avvicinarsi dell'esercito di Giacomo V che richiede l'unione di tutti i ribelli. Elena è nascosta in una grotta per fuggire dalla battaglia, ma è raggiunta da Uberto che le dichiara il suo amore; rifiutato dalla fanciulla, il re accetta la scelta e le regala un anello da consegnare

⁷⁸ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 152.

⁷⁹ Napoleone apprezzava particolarmente l'opera di Macpherson tanto da commissionare due tele ispirate al poema da collocare nel suo castello di Malmaison: una è quella di François-Pascal-Simon Gérard, *Ossian evoca i fantasmi al suono dell'arpa sulle rive del Lora*, 1801 (fig. 4); l'altra è di Anne-Louis Girodet, *Le ombre degli eroi francesi morti per la patria accolte da Ossian nell'Eliseo aereo*, 1802 (fig. 5). Nel 1813 inoltre commissiona una tela per il Palazzo del Monte Cavallo a Roma (oggi il Quirinale) a Jean-Auguste-Dominique Ingres, il quale dipinge *Il sogno di Ossian* (fig. 6). Cfr. W. Hofmann, *Raptures et Prologues*, cit., pp. 318-324.

⁸⁰ D. Colas, *Rossini, l'opera e la maschera*, cit., pp. 42-43.

al re Giacomo nel momento del bisogno. Rodrigo arriva alla grotta e duella con Uberto, perdendo la vita; i clan stanno perdendo la guerra e Douglas decide di consegnarsi al re evitare altri morti, notizia che sconvolge i ribelli tra cui Malcom che parte insieme ai compagni ed Elena la quale si reca alla reggia di Stirling. Giunta alla dimora la fanciulla mostra l'anello per salvare il padre al re, scoprendo che si tratta di Uberto; Giacomo concede il perdono a Douglas, libera Malcom dalla prigionia e benedice il matrimonio tra i due innamorati.

La donna del lago debutta al Teatro San Carlo la sera del 24 ottobre 1819 ottenendo un'accoglienza fredda, anche se dalla seconda rappresentazione diventa un gran successo che dura a lungo.⁸¹

Bianca e Falliero o sia il Consiglio dei Tre

Dopo aver litigato per cause sconosciute con l'impresario della Scala Angelo Petracchi, Gioachino Rossini accetta la sua offerta di comporre una nuova opera seria per il carnevale del 1820. Chiede a Felice Romani di mandargli un libretto a Napoli e così nasce *Bianca e Falliero*, opera seria tratta dalla tragedia del 1798 di Antoine-Vincent Arnault *Blanche et Montcassin* a cui il librettista cambia il finale da tragico a lieto.⁸²

Il debutto al Teatro alla Scala è il 26 dicembre 1819 con le scenografie di Alessandro Sanquirico, ma l'opera è accolta freddamente; *Bianca e Falliero* però rimane nel cartellone per trentanove repliche, segno che dalla seconda rappresentazione riceve un grande consenso.⁸³

Ambientata nella Venezia di inizio Seicento, dopo la congiura del marchese di Bedmar, l'opera vede tra i protagonisti il senatore Contareno che, per sanare un debito con il senatore Capellio, gli promette in sposa la figlia Bianca, la quale però è innamorata del generale Falliero. Nel frattempo il Doge Priuli emana il decreto per cui chiunque abbia relazioni con gli ambasciatori stranieri sarà condannato a morte. Le nozze tra Bianca e Capellio sono interrotte da Falliero, il quale poi riesce ad avere un incontro con la ragazza che viene però scoperto da Contareno: Falliero è costretto a fuggire nel palazzo contiguo, che si rivela essere l'ambasciata spagnola. Scoperto nell'ambasciata nemica, Falliero è condotto al processo del Consiglio dei Tre, formato da Loredano, Capellio e Contareno; grazie all'aiuto di Bianca, la quale ribadisce il suo amore per il condannato,

⁸¹ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 188.

⁸² A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 135-136.

⁸³ *Ibidem*, p. 136.

il generale viene giudicato dal Senato, che lo assolve. Contareno, rassegnato, acconsente al matrimonio tra la figlia e Falliero.

Maometto II

Nei primi mesi del 1820 in Spagna nascono dei tentativi liberali di insurrezione contro i regimi assolutisti, espandendosi fino ad arrivare nel Regno delle Due Sicilie a giugno e costringendo Ferdinando I a concedere la Costituzione il 6 luglio. In questi moti non è solo il re a vedere in bilico la propria situazione, ma anche Domenico Barbaja: i rivoluzionari aboliscono il gioco d'azzardo, costringendo l'impresario a rivalutare il suo sistema teatrale.⁸⁴ In questo contesto nasce la penultima opera napoletana di Gioachino Rossini, *Maometto II*, libretto di Cesare della Valle duca di Ventignano, che riprende dalla propria tragedia *Anna Erizo*; nell'intreccio della storia si possono cogliere dei messaggi patriottici e anti tirannici, celati dal compositore per esprimere velatamente le sue idee liberali, anche se temendo le possibili conseguenze elimina alcune parti deliberatamente in favore dell'Italia previsti dal librettista.⁸⁵

Maometto II è ambientato nella Grecia del 1476 durante la guerra tra veneziani e i turchi guidati dall'imperatore Maometto II, che sta assediando la colonia di Negroponte. Qui si trova Paolo Erisso, il comandante dei veneziani, che insieme al generale Calbo decide di tentare la resistenza contro i turchi e di promettere la figlia Anna in sposa a Calbo per proteggerla dagli invasori. Anna però è innamorata di un uomo che si fa chiamare Uberto di Mitilene. I turchi riescono a entrare in città e catturano Paolo e Calbo; Maometto promette la loro salvezza in cambio della figlia Anna, ma al rifiuto di Paolo Erisso li condanna a morte. Sopraggiunge la ragazza, che riconosce in Maometto il suo amato Uberto: lo prega allora di salvare il padre e Calbo dicendogli che è suo fratello. Maometto la porta nel suo accampamento con la volontà di sposarla, ma la ragazza è combattuta tra i suoi sentimenti e la salvezza della sua patria; l'imperatore intanto per proteggerla dagli altri musulmani le regala un anello. L'esercito veneziano nel frattempo respinge quello turco ed Erisso e Calbo, rifugiatisi nel sotterraneo del tempio della città, si rammaricano del tradimento di Anna; quest'ultima li raggiunge per chiedere il loro perdono e per aiutarli: consegna loro l'anello dell'imperatore e dei vestiti da turchi per camuffarsi e fuggire, ma prima chiede al padre di sposarla con Calbo sulla tomba della madre, in modo da esaudire il suo desiderio. I due veneziani scappano e la ragazza, rimasta sola, è raggiunta da Maometto e dai suoi soldati. Sapendo che i suoi cari sono

⁸⁴ B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 188-189.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 190.

in salvo e la sua città ha vinto la battaglia, Anna confessa all'imperatore il suo recente matrimonio togliendosi infine la vita, tra il turbamento di tutti.

Maometto II debutta al Teatro San Carlo il 3 dicembre 1820 con Isabella Colbran e Filippo Galli nel ruolo dei due protagonisti, ma il pubblico napoletano non apprezza l'opera.

Zelmira

Nel marzo 1821 i rivoluzionari napoletani sono sconfitti nella battaglia di Rieti dalle truppe austriache alleate di Re Ferdinando I, il quale revoca la costituzione concessa l'anno precedente. Domenico Barbaja nel frattempo si è trasferito a Vienna, Gioachino Rossini è in contatto con Londra e Parigi, ma prima di partire compone la sua ultima opera napoletana, *Zelmira*, tornando a una dimensione classica.⁸⁶ Colpisce la mancanza di un intreccio amoroso nella trama complicata del libretto di Andrea Leone Tottola, ispirato alla tragedia francese *Zelmire* di Dormont de Belloy del 1762.

L'isola di Lesbo è governata dal re Polidoro, il quale vive assieme alla figlia Zelmira e lo sposo di lei Ilo. La pace è minacciata da Azorre, re di Mitilene, il quale giunge a Lesbo per spodestare il re approfittando dell'assenza di Ilo; Zelmira fa nascondere il padre e rivela ad Azorre, mentendogli, il nascondiglio di Polidoro. Nel frattempo Antenore, che vorrebbe i troni di Mitilene e Lesbo, con l'aiuto di Leucippo tende una trappola ad Azorre il quale incendia il tempio dove pensa sia nascosto il re, ma vi trova la morte. Antenore è dichiarato re di Mitilene e, volendo anche il regno di Lesbo, accusa Zelmira della morte di Azorre e Polidoro, il quale è ancora nascosto. Tutti credono alla versione di Antenore, ma Zelmira confida all'amica Emma dove si trova il padre e le affida il figlio; Antenore è proclamato re di Lesbo e nel frattempo torna Ilo, che Leucippo tenta di pugnalare: l'attacco è fermato da Zelmira, la quale si trova il pugnale tra le mani, venendo accusata di aver tentato di uccidere anche il marito. Zelmira tenta di scagionarsi dalle accuse mandando una lettera al marito, ma questa viene intercettata da Leucippo; Ilo, rimpiangendo la moglie, si imbatte in Polidoro: i due riescono, dopo vari avvicendamenti, a liberare Zelmira e a far incarcerare Antenore e Leucippo.

In quest'opera si può leggere un elogio alla regalità giusta, incarnata dalla figura di Polidoro, forse per celebrare il re Ferdinando e il suo trono riacquistato. *Zelmira* va in

⁸⁶ In realtà *Zelmira* è pensata per Domenico Barbaja per essere rappresentata a Vienna al Teatro di Porta Carinzia, ma viene rappresentata prima al San Carlo. Cfr. B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 190.

scena il 16 febbraio 1822 al Teatro San Carlo con un grande successo, tanto che il re stesso si reca alla replica del 6 marzo, per salutare Gioachino Rossini, il quale parte il giorno seguente per Bologna.⁸⁷

Semiramide

Dopo il soggiorno a Vienna Gioachino Rossini rientra a Bologna, prima di partire per Londra; qui accetta di comporre un'opera per il carnevale del 1823 per il Teatro La Fenice di Venezia, impegnandosi a cedere i diritti della partitura al Teatro. Nasce *Semiramide*, melodramma tragico in due atti scritto da Gaetano Rossi e ispirato alla tragedia di Voltaire *Sémiramis* del 1748.

L'opera debutta la sera del 3 febbraio 1823: il primo atto non viene apprezzato molto, mentre il secondo riceve un grande applauso, portando Gioachino Rossini a effettuare dei tagli per le serate successive, rendendo *Semiramide* un successo che dura per ventotto repliche alla Fenice.⁸⁸

La regina di Babilonia, Semiramide, regna sull'Assiria da quindici anni dopo che il marito Nino è stato ucciso in una congiura ordita da lei e dal principe Assur; il figlio Ninia viene salvato da Oroe, capo dei Magi, il quale lo porta da suo fratello con una lettera di riconoscimento. Nel tempio di Belo si svolge la cerimonia per la nomina del re, dopo che il sacerdote Oroe ha ascoltato la voce del dio che gli ha svelato che l'assassinio di Nino sta per essere vendicato. Giungono il principe indiano Idreno e Assur, entrambi speranzosi di conquistare la principessa Azema, ancella di Semiramide, e diventare i nuovi regnanti. Con l'arrivo della regina babilonese si spegne il fuoco sacro, segno divino che prima della nomina del re deve avvenire la punizione di alcune colpe, provocando lo spavento di Semiramide e Assur. Intanto Semiramide fa chiamare il giovane comandante Arsace, anch'egli innamorato di Azema, provocando la rabbia di Assur e Idrano; la regina però vuole sposare il giovane e farlo diventare re, cosa che fa infuriare Assur e Azema, mentre Idrano gioisce perché ora la principessa può essere sua moglie. La cerimonia del matrimonio tra Semiramide e Arsace è interrotta dall'apparizione del fantasma di Nino, il quale decreta che Arsace potrà regnare solamente quando il suo omicidio sarà vendicato, lasciando tutti i presenti sconvolti. Mentre Assur si sfoga con Semiramide perché non ha mantenuto i patti di quindici anni prima, Oroe consegna ad Arsace la lettera di riconoscimento, scoprendo di essere Ninia, figlio di Semiramide e Nino; il giovane decide di volersi vendicare di Assur, ma

⁸⁷ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 179.

⁸⁸ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 161-162.

è pervaso dal dubbio se infliggere la stessa punizione anche alla madre. Ninia svela il suo segreto a Semiramide perdonandola mentre Assur, tormentato dal fantasma di Nino, decide di affrontare la sua sorte scendendo nel mausoleo di Nino; qui giungono anche Semiramide e Ninia, il quale nell'ombra colpisce la madre, credendo di uccidere Assur. Il ragazzo, sconvolto, vorrebbe togliersi la vita ma Oroe lo ferma e lo proclama imperatore di fronte al popolo in festa.

3.5 L'opera francese

Giunto a Parigi nel 1824 per assumere la co-direzione del Théâtre Italien, Gioachino Rossini oltre a mettere in scena le sue vecchie opere e scrivere *Il viaggio a Reims*, ne compone quattro in francese: due sono rifacimenti di sue opere napoletane, *Le siège de Corinthe* e *Moïse et Pharaon*, mentre le ultime due sono nuove, *Le comte Ory* e *Guillaume Tell*, che conclude la carriera operistica del compositore.

Le siège de Corinthe

L'Académie Royale de Musique, od Opéra, è impaziente di avere nel cartellone una nuova opera di Gioachino Rossini: già alla fine del 1824 contattano il maestro per consigliargli dei libretti, ma la cosa si concretizza solo nel 1826, quando si pensa a un riadattamento in francese del *Maometto II*. Con l'aiuto dei librettisti Alexandre Soumet e Luigi Balocchi prende vita *Le siège de Corinthe*, una *tragédie lyrique* in tre atti: le differenze con la versione italiana non sono radicali, se non per il fatto che ora la caratterizzazione intimista dei personaggi e il conflitto tra dovere e amore sono messi da parte in favore di una celebrazione epica, in linea con la contemporanea politica estera francese. Nel 1827 infatti era in pieno svolgimento la guerra d'indipendenza greca contro i turchi: Francia, Russia e Inghilterra sono alleate della Grecia, e il soggetto de *Le siège de Corinthe* ricorda al pubblico gli eroi della recente battaglia di Missolungi, decretando così il successo dell'opera alla prima del 9 ottobre 1826, soprattutto tra i filogreci del pubblico.⁸⁹

Successivamente l'opera viene tradotta in italiano e rappresentata nei teatri della penisola, con il titolo *L'assedio di Corinto*.

Moïse et Pharaon

Dopo il successo di *Le siège de Corinthe* Gioachino Rossini adatta per l'Opéra il suo *Mosè in Egitto* del 1818: nel libretto scritto da Étienne de Jouy e Luigi Balocchi i tre atti

⁸⁹ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 203.

diventano quattro; la musica è rielaborata aggiungendo dei pezzi ripresi da *Armida* e da *Bianca e Falliero* e dei brani nuovi, soprattutto nell'introduzione del primo atto e quasi tutto il finale del terzo atto.⁹⁰ La trama rimane simile all'originale, alimentando il fascino dei francesi per l'Egitto, mentre dal punto di vista musicale viene dato più rilievo alla parte orchestrale mentre le fioriture del canto vengono ridotte, considerate più adatte al pubblico italiano che a quello francese.⁹¹

Moïse et Pharaon trionfa la sera del 26 marzo 1827 e circola in Italia tradotta da Callisto Bassi come *Mosè*.

Le comte Ory

Gioachino Rossini aveva composto la musica per *Il viaggio a Reims* nel 1825, consapevole che l'opera non potesse circolare nei teatri per la complessità della struttura e l'unicità dell'avvenimento; quando gli viene proposto di musicare il libretto in due atti di Eugène Scribe e Charles Gaspard Delestre-Poirson *Le comte Ory*, rielaborato da un loro *vaudeville* del 1816 e ispirato a una ballata piccarda medievale,⁹² il maestro decide di voler riutilizzare cinque pezzi del *Viaggio a Reims*.⁹³ L'opera nella sua struttura ha dei punti in comune con l'opera buffa, ma allo stesso tempo prende spunto anche dalla *comédie lyrique* francese, eliminando i recitativi secchi; si può definire una via di mezzo tra un *vaudeville* spregiudicato e un intento moralistico suggerito dal finale.⁹⁴ *Le comte Ory* va in scena all'Opéra il 20 agosto 1828 tra l'entusiasmo generale del pubblico, che già aveva applaudito l'omonimo *vaudeville* dei due librettisti dodici anni prima.⁹⁵ In Italia viene tradotta in *Il conte Ory*, ma non ottiene un grande successo.⁹⁶

⁹⁰ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 208.

⁹¹ M.E.C. Bartlet, *Rossini e l'Académie Royale de Musique a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 248.

⁹² Questa ballata raccolta nel 1785 da Pierre Antoine de la Place racconta una storia comica quanto controversa: il conte Ory e quattordici cavalieri camuffati da religiosi si introducono in un monastero e seducono le suore; già nel *vaudeville* del 1816 Scribe e Delestre-Poirson modificano i soggetti per non scandalizzare troppo il pubblico, trasformando le suore in mogli che attendono il ritorno dei mariti partiti per le crociate. Cfr. M.E.C. Bartlet, *Rossini e l'Académie Royale de Musique a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 248.

⁹³ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 175-176.

⁹⁴ *Ibidem*, cit., pp. 178-179.

⁹⁵ M.E.C. Bartlet, *Rossini e l'Académie Royale de Musique a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 251.

⁹⁶ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 211.

Durante il XIII secolo, in Turenna, il giovane conte Ory approfitta della partenza dei crociati per tentare di sedurre Adèle, la sorella del conte di Formoutiers, anche lui in Terrasanta. Per riuscire nel suo scopo si traveste da eremita e, aiutato dall'amico Raimbaud, riesce a convincere tutti del suo ruolo di saggio; nel frattempo arrivano al castello il paggio Isolier, innamorato di Adèle, e il precettore di Ory. Il conte, dopo essere stato smascherato dal precettore, riesce a entrare nel castello insieme ai suoi compagni camuffati da pellegrine, usando lo stratagemma confidatogli da Isolier. Qui tentano di sedurre la contessa e le sue dame. Isolier decide allora di prendersi gioco del conte sostituendosi ad Adèle, in modo che il conte Ory si ritrovi a corteggiare lui; in quel momento è annunciato il ritorno dei crociati, tra cui ci sono il padre di Ory e il fratello di Adèle: la contessa, per non far arrabbiare i cavalieri in arrivo, acconsente a far scappare Ory e i suoi compagni così Isolier li fa fuggire da una porta segreta.

Guillaume Tell

Prima di concludere la sua carriera di compositore d'opera, Gioachino Rossini ha la volontà di scrivere la musica per una nuova opera seria per l'Académie Royale. Viene scelto un libretto di Étienne de Jouy scritto alcuni anni prima ispirato alla leggenda di Guglielmo Tell, prendendo come riferimento l'opera drammatica *Wilhelm Tell* di Friedrich Schiller del 1804 il racconto Jean Pierre Claris de Florian, *La Suisse libre* del 1800.⁹⁷ Il libretto di Jouy, considerato troppo lungo da Gioachino Rossini, viene rimaneggiato dal giovane Hippolyte Bis, che redige quattro atti; dei versi nuovi per il secondo atto sono aggiunti poi da Armand Marast in assenza di Bis.⁹⁸

Nasce *Guillaume Tell*, che si inserisce nel genere della grand opéra per il largo impiego di scene di massa corali e danzate: se nella tradizione francese queste parti erano usate più come intramezzi decorativi nel soggetto schilleriano di Guglielmo Tell, eroe nazionale svizzero, le parti che coinvolgono il popolo, le danze, le feste, in altre parole le loro tradizioni, non possono essere relegate a intrattenimento ma devono essere parte integrante e di rilievo nell'intera opera.⁹⁹ Ciò, insieme alla lotta per l'indipendenza politica perpetuata dall'eroe Tell contro l'Impero austriaco, si inserisce nell'interesse del romanticismo storico per le tradizioni dei popoli minori e il patriottismo.¹⁰⁰

⁹⁷ M.E.C. Bartlet, *Rossini e l'Académie Royale de Musique a Parigi*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 254.

⁹⁸ F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 184.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 194.

¹⁰⁰ A. Vecchio, *Il Romanticismo italiano*, cit., pp. 1-5.

Grande importanza è data anche alla natura, al paesaggio, che hanno poteri consolatori: lo scenografo Pierre-Luc-Charles Cicéri, uno dei capi della corrente romantica e direttore dell'allestimento scenico dell'Opéra che aveva curato le quattro rappresentazioni rossiniane composte per quel teatro, viene mandato in Svizzera a documentarsi sui paesaggi di cui era maestro nella riproduzione per le scenografie, mescolando immagine e sentimento.¹⁰¹ Gioachino Rossini invece sviluppa la musica mescolando la tradizione popolare con la sua inventiva: riprende dei *ranz de vaches*, ovvero i canti che mandriani svizzeri cantano o suonano pascolando il bestiame, e li integra, anche solo l'inizio o un frammento, nella sua musica, adattandola a tutte le situazioni.¹⁰²

L'opera si apre con una scena bucolica in cui avviene il matrimonio di tre coppie di pastori, a cui assiste Guillaume Tell insieme alla moglie Hedwige e il figlio Jemmy; è presente anche Melcthal il quale esorta il figlio Arnold a sposarsi, ma quest'ultimo è segretamente innamorato della principessa Mathilde d'Asburgo, che risiede nella dimora del governatore austriaco Gesler, oppressore del popolo svizzero. La festa popolare è interrotta dall'arrivo del pastore Leuthold, inseguito da dei soldati austriaci perché ne ha ucciso uno che cercava di rapire sua figlia. Guillaume aiuta il pastore ad attraversare il torrente per sfuggire alle guardie capitanate da Rodolphe, il quale cerca di capire chi sia il traditore che ha soccorso l'assassino e arresta Melcthal perché impone ai suoi compaesani di non rivelare il nome di Guillaume. Intanto Arnold si incontra con Mathilde ed entrambi dichiarano di amarsi; il ragazzo però viene a sapere che suo padre è stato ucciso dagli austriaci, quindi mette da parte i propri sentimenti per vendicare il popolo svizzero succube della tirannia straniera, partecipando al convegno degli abitanti dei quattro cantoni riuniti da Guillaume. I quali giurano al sorgere del sole di combattere gli oppressori. Gesler organizza una festa nella piazza di Altdorf per rendere omaggio al diritto di sovranità degli austriaci sulla Svizzera: viene innalzato un trofeo d'armi al quale chiunque passi deve inchinarsi in segno di rispetto e, quando Guillaume e Jemmy si rifiutano di eseguire l'ordine, vengono imprigionati e portati da Gesler, il quale sottopone loro la celebre prova della mela. Guillaume Tell riesce a colpire con la freccia il pomo sulla testa del figlio ma, nell'esultare, gli cade

¹⁰¹ E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 307-309. Per Pierre-Luc-Charles Cicéri cfr. N. Decugis, S. Reymoond, *Le Décor de théâtre en France*, Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953.

¹⁰² F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 194-195.

dalla giubba una freccia che aveva nascosto per uccidere il tiranno: lui e il figlio sono nuovamente incatenati. Mathilde riesce a liberare Jemmy, mentre Gesler sentenza che Guillaume Tell sarà giustiziato sull'isola di Kusmac, nel mezzo del Lago dei Quattro Cantoni, al quale lo accompagnerà lui stesso. Sul lago imperversa una terribile tempesta, tanto che le donne del villaggio sono costrette a trattenere Hedwige dal gettarsi in acqua; Guillaume riesce ad avvicinare la barca a riva e a saltare su uno scoglio, respingendo il battello nella bufera; quando vede che anche Gesler è riuscito a salvarsi e ad approdare a riva, l'eroe lo trafigge con una freccia, placando la burrasca e liberando il popolo svizzero dalla tirannia tra i festeggiamenti generali.

L'attesa per il debutto del *Guillaume Tell* all'Académie Royale è frenetica, i prezzi dei biglietti lievitano fino a 500 franchi per il palco; la sera della prima è fissata per il 3 agosto 1829, ma l'opera ottiene un successo di stima: è molto apprezzata dai musicisti, ma il pubblico più comune la ritiene pesante, applaudendo comunque per rispetto del celebre compositore che conclude così la sua carriera operistica.¹⁰³

¹⁰³ R. Bacchelli, *Vita di Rossini*, cit., p. 216.

6. La scenografia e il costume a Milano

Milano all'epoca di Gioachino Rossini è una delle principali capitali europee del teatro: le rappresentazioni del Teatro alla Scala, inaugurato nel 1778 sotto il regno asburgico di Maria Teresa d'Austria dopo che un incendio aveva distrutto il teatro Ducale nel 1776,¹ sono tra le più seguite.

All'inizio dell'Ottocento, con l'imporsi dell'impero napoleonico, Milano è nominata capitale del Regno Italico e le opere pubbliche monumentali promosse dal governo favoriscono il successo della tendenza neoclassica anche nel teatro musicale, dove si ricerca il «bello ideale».² Ora che i confini lombardi sono più vasti il pubblico è differente, cosmopolita e fa del teatro il luogo prediletto per incontrarsi, scambiarsi opinioni e diffondere la cultura classicistica; il governo napoleonico capisce l'importanza del teatro come mezzo divulgativo di certi ideali politici e lo sfrutta attraverso un sistema di censura promossa dal viceré Eugenio di Beauharnais.³

Durante questi anni a Milano si rinforza il potere della borghesia rispetto a quello della nobiltà, cosa che continua dopo la caduta di Napoleone e la Restaurazione e la Scala è il punto di ritrovo principale, il luogo dove attraverso la cultura si possono divulgare pensieri politici.⁴

Quando nel 1812 debutta con successo *La pietra del paragone* al Teatro alla Scala, le scenografie dello spettacolo sono curate da Paolo Landriani.⁵ In questo periodo gli

¹ Per una bibliografia sul Teatro alla Scala cfr. *L'età neoclassica in Lombardia*, cit., pp. 24-26; D. Manzella, E. Pozzi, *I teatri di Milano*, Milano, U. Mursia & C., 1971; L. Arruga, *La Scala*, Milano, Electa, 1975; *Duecento anni alla Scala*, catalogo della mostra a cura di L. Ferrari, (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 10 settembre 1978), Milano, Electa, 1978; G. Tintori, *Duecento anni di teatro alla Scala – Cronologia delle opere, dei balletti e dei concerti 1778-1977*, Gorle, La Grafica Gutenberg, 1979; G. Barigazzi, *La Scala racconta*, Milano, BUR, 1984; R. Giazotto, *Le carte della Scala, Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Akademos, Pisa, 1990.

² A. Quattrocchi, *Rossini alla Scala: ascese e cadute*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 117.

³ R. Farina, *La vita sociale*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 14.

⁴ Nel 1815 i palchi di proprietà della borghesia passano da 12 a 37 e il teatro diventa la fortezza di quella casta aristocratica-borghese la quale svolge anche attività politica al suo interno. Cfr. *Duecento anni alla Scala*, cit., pp. 14-15.

⁵ Sulla figura di Paolo Landriani cfr. *Disegni inediti di Paolo Landriani per il teatro alla Scala*, catalogo della mostra a cura di A. Pacia, (Milano, 26 ottobre-26 novembre 1977), Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1977; Viale Ferrero, Mercedes, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1983, collana

scenografi possono sperimentare le teorie sviluppate durante il secolo precedente riguardo la riforma teatrale.⁶

6.1 La critica settecentesca

Verso la metà del diciottesimo secolo, con l'ascesa dell'Illuminismo, le idee sul teatro cominciano a mutare: se fino a questo momento costumi e scenografia sono frutto della fantasia e non si collegano con l'ambientazione del testo, ora è preferibile la verosimiglianza storica,⁷ anche se nella pratica ciò rimane ancora per un paio di decenni un ornamento scenografico più che una regola da rispettare pedissequamente.⁸

Benedetto Marcello, nella sua opera letteraria *Il teatro alla moda* del 1720, osserva ironicamente:

Se il Virtuoso rappresentasse una parte di Prigioniero, di Schiavo, etc., dovrà comparire ben incipriato, con Abito ben carico di gioie, Cimiero altissimo, Spada e Catene ben lunghe, e rilucenti, battendole e ribattendole frequentemente per indurre il popolo a compassione, etc [...]. Se il Virtuoso fosse solito far parte da Donna, porterà sempre sulla Vita un Bustino con addosso Nèi, Rossetto, Specchietto, etc., facendosi la Barba due volte il giorno.⁹

Riguardo le cantanti donne, Benedetto Marcello sottolinea ironicamente il carattere capriccioso:

Si lamenterà sempre la Virtuosa dell'Abito d'Opera, ch'è povero, che non è alla Moda, ch'è stato portato da altre, obbligando il signor Procolo a farlo rifare, mandandolo e rimandandolo ogni momento dal Sarto, Calzolaro, Acconciatete, etc.¹⁰

La Scala nell'età neoclassica, pp. 25-40; E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 285-313; V. Crespi Morbio, *Paolo Landriani alla Scala*, Torino, U. Allemandi & C., 2007

⁶ E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 285.

⁷ La critica è rivolta anche ai cantanti, che spesso modificano i propri abiti per renderli più sfarzosi; cfr. D. Saligeri, *Il costume*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 76; M. Tappa Bertoncelli, *Il costume del teatro musicale dalla fine del XVIII secolo alle soglie del XX*, in *Favola, storia, moda nel costume teatrale dell'800: i figurini acquerellati del Museo di Novara*, a cura di M. Tappa Bertoncelli, Torino, Regione Piemonte, 1985, p. 15.

⁸ M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Parte II, *I sistemi*, Torino, EDT/Musica, 1988, vol. 5, p. 30.

⁹ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720; è stata consultata l'edizione curata da Rizzoli, Milano 1959, p. 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

L'autore continua poi a dispensare consigli ai «Pittori di scene» ironizzando la possibilità anacronistica che «rappresentandosi Navi antiche, dovranno costruirsi sulla forma delle presenti; e guarnirannosi le Sale, che figurassero Armerie di Xerse, Dario, Alessandro, etc., di Bombe, Moschetti, Cannoni, etc. etc. etc.»,¹¹ e continua con i Sarti, che devono assecondare sia l'impresario sia le esigenze degli attori, i quali vogliono un abito conforme ai propri gusti piuttosto che alla verità storica ma, avendo a disposizione il denaro pattuito dall'impresario, devono accontentarsi di vesti di bassa qualità.¹²

Nel 1759 Denis Diderot ritiene che l'ostentazione della ricchezza in scena guasti lo spettacolo e che il pubblico sia sensibile a ciò che è naturale ma che non sempre sappia desiderare la verità.¹³ In Italia si assiste alla presa di posizione di trattatisti come Francesco Algarotti, il quale nel 1763 segnala i «disordini negli ornamenti della persona, e dei vestiti dei ballerini» e sostiene che «i vestiti, come anche quelli de' musici hanno da accostarsi, il più che sia possibile, alle usanze dei tempi, e delle nazioni, che sono rappresentate sulla scena»¹⁴ ammettendo pur qualche licenza, ma sarebbe da evitare che «di metter la pipa alla bocca a' compagni di Enea, e i braconi all'Olandese».¹⁵ Lo stesso principio vale anche per la decorazione scenografica, in quanto:

molto più saria mestieri, che dagli odierni pittori seguite fossero le tracce di un San Gallo, e di un Peruzzi, perché ne' nostri teatri il tempio di Giove, o di Marte non avesse le sembianza della Chiesa del Gesù, una piazza da Cartagine non si vedesse architettata alla gotica, perché in somma nelle scene si trovasse col pittoresco unito insieme il decoro, e il costume.¹⁶

Francesco Algarotti poi discute delle invenzioni di Ferdinando Bibiena, cioè:

la introduzione singolarmente dei punti accidentali, o sia il ritrovamento delle scene vedute per angolo fa senza dubbio i più belli effetti che immaginare si possano, benché con grandissima discrezione di giudizio convenga metterle in pratica.¹⁷

¹¹ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 27-28.

¹² *Ibidem*, p. 31.

¹³ D. Didertot, *Œuvres de théâtre. Avec un Discours de la poésie dramatique*, s.e. Amsterdam, citazione in R. Guardenti, *Il costume teatrale un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 1164-1165.

¹⁴ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763 p. 56.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 59.

Algarotti continua il discorso criticando i suoi imitatori che si sono discostati troppo dall'originale e preferendo uno spettacolo più unitario.¹⁸

Nel 1771 il disegnatore di costumi Leonardo Marini pubblica il suo *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, in cui prescrive che il vestiario usato sul palcoscenico debba «conformarsi rigorosamente alle usanze di quel luogo in cui si suppone sia passata l'azione, e trasportare per così dire la mente di chi assiste nell'Europa, nell'Asia, nell'Africa, o nell'America»¹⁹ e denuncia gli «abusi tutti, che da tanto tempo in qua si sono introdotti nei teatri italiani, massime dell'opera in musica».²⁰ Marini poi consiglia che sul palcoscenico si realizzi l'unità tra le arti impegnate e che quindi è necessario che «l'averne un disegnatore particolare, e fisso per gli abiti; tanto più che l'unità si necessaria nelle belle arti consiste nella uniformità intorno alle parti di un bel disegno, cioè nell'essere tutto di un artefice medesimo».²¹

Nel 1772 Antonio Planelli pubblica il saggio *Dell'opera in musica*, in cui afferma che «l'Inventore degli abiti teatrali» ha una maggiore libertà di invenzione rispetto agli altri artisti che lavorano alla messinscena di un'opera in musica: «Nel vestire un personaggio greco, o romano, egli non dee così scrupolosamente seguire quella maniera di vestire usata dalle mentovate Nazioni» perché altrimenti la foggia degli abiti non potrebbe ammettere la «vaghezza» che si richiede nei costumi teatrali.²² Allo stesso modo condanna chi veste gli attori con abiti contemporanei, auspicando che:

L'abito del suo Personaggio conservi sempre qualche aria, qualche traccia del vestire adoperato dalla costui nazione. [...] Ma il resto del vestimento va supplito con invenzioni vaghe, e bizzarre. Queste giunte dell'inventiva dell'Artista passeranno anch'esse per antiche fogge.²³

Planelli dà indicazioni anche sull'uso dei colori degli abiti di scena:

Il colore degli abiti vuol essere diverso dagli abiti di scena, ma sì, che facciano insieme armonia. Se la scena è di un colorito dilavato, e tranquillo, i vestimenti saranno d'una

¹⁸ E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., p. 285.

¹⁹ L. Martini, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, estratto da *Abiti antichi di diverse Nazioni*, Torino, Nella Stamperia Reale, 1771, in M. Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980, vol. 3, p. 567

²⁰ L. Martini, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, cit., p. 568.

²¹ Ibidem.

²² A. Planelli, *Dell'opera in musica*, Napoli, Donato Campo, 1772, p. 180.

²³ Ibidem, p. 181.

tinta vivace, e brillanti d'oro, e d'argento. Ma se la scena sarà di color gagliardo e carico, le vesti dimandano una tintura sfumata, e schietta, e'l loro ornamento non sarà l'argento, e l'oro, ma la gentilezza, e'l costume.²⁴

Il trattato di Planelli fornisce anche i tre requisiti che deve avere una scena, ossia «Vastità, Novità e Verisimiglianza», in particolare precisa che l'artista:

Nell'adornarlo convien, ch'abbia l'occhio a non adoperare gli usi, e le maniere, che attualmente sono in voga in quella città, a cui appartiene il Teatro, ch'egli dipinge; [...]. Gli ornamenti dunque, onde va abbellita una scena, compariscano nuovi agli occhi del popolo; e tali compariranno qualora sieno bizzarramente inventati dalla ricca immaginazione dell'Artista, o almeno presi da mode antiche, o straniere.²⁵

Più tardi Francesco Milizia riecheggia Algarotti nel suo *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, sostenendo che:

le vesti e gli ornamenti degli attori debbono essere più che sia possibile convenienti alle usanze de' tempi, delle nazioni, e de' soggetti, che sono rappresentati sulla scena. Semiramide in guardinfante, Catone ingemmato e col guardinfantino anch'egli, sono buffonerie.²⁶

Riguardo la scenografia Milizia scrive:

La stessa convenienza richiedesi per la scena. Spetta all'Architettura formare questi luoghi, ed abbellirli col soccorso della Pittura e della Scultura. [...] Ogni dimora deve essere l'immagine di chi la abita, della sua fortuna, del suo gusto. [...] Lo scenario ugualmente che il vestiario deve essere regolato dal Poeta, il quale se non ben pratico de' modi antichi, si consigli con qualche antiquario di professione.²⁷

6.2 La scenografia

L'attività scenografica del Teatro alla Scala è fortemente legata all'Accademia di belle arti di Brera, fondata nel 1776 in seguito alla riforma degli studi promossa dal governo austriaco,²⁸ la quale dal 1803 istituisce la Scuola di Prospettiva tenuta da Giuseppe

²⁴ A. Planelli, *Dell'opera in musica*, cit., p. 182.

²⁵ Ibidem, pp. 192-193.

²⁶ F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Pasquali, 1794 (esiste una prima edizione del 1771, *Trattatino sopra il teatro*, ritirata però dalla censura), p. 69.

²⁷ Ibidem, pp. 69-70.

²⁸ G. Liva, *Gli istituti di Brera tra Sette e Ottocento*, in *La Braidense: La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine*, catalogo della mostra a cura di C. Beltramo Ceppi Zevi (Milano, Palazzo delle Permanenze 11 marzo - 4 aprile 1991), Firenze, Artificio, 1991, pp. 110-112.

Levati per istruire i futuri scenografi; molti degli artisti che lavorano nell'atelier del teatro all'inizio dell'Ottocento si sono formati all'Accademia di Brera.²⁹

Come sottolinea Elena Povoledo, le messinscene rossiniane non sono un punto cardine della storia teatrale dell'epoca, né Gioachino Rossini dimostra un particolare coinvolgimento in essa, in quanto l'allestimento della scena è curato dal librettista il quale è intermediario tra tutte le personalità coinvolte nella realizzazione di uno spettacolo; l'importanza che si attribuisce a Rossini quindi può dirsi una «fortunata coincidenza tra il rinnovamento dell'elemento visivo in scena e la felicità dell'operare musicale del maestro»,³⁰ una sorta di fama incidentale.

Nella prima metà dell'Ottocento al Teatro alla Scala si susseguono artisti come Paolo Landriani, Giovanni Pedroni, Giorgio Fuentes, Pasquale Canna, Giovanni Perego, Alessandro Sanquirico, Domenico Menozzi, Baldassarre Cavallotti e Carlo Ferrari.³¹

Paolo Landriani, il quale realizza le scenografie per le prime de *La pietra del paragone*, *Aureliano in Palmira*, si forma all'Accademia di Brera dove studia elementi di architettura e collabora con Pietro Gonzaga, scenografo alla Scala dal 1779 al 1792.³² Le scene di Landriani sono caratterizzate dal rigore prospettico di un unico punto di fuga³³ e dall'uso della luce: tipici sono i cortili interni circondati da colonnati da cui filtra un raggio di sole che illumina una zona;³⁴ in quindici anni di lavoro alla Scala allestisce all'incirca duecentoventi opere e balletti; Robustiano Gironi,³⁵ celebre bibliotecario di Brera, scrive di Paolo Landriani, sottolineando la rigidità delle sue architetture e che «sembra che non mai giunto fosse a perfettamente accoppiare l'arte del maestro [Pietro

²⁹ P.L. De Vecchi, L. Mattioli Rossi, *La scenografia*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 58.

³⁰ E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 285-288; p. 290.

³¹ V. Crespi Morbio, *Sanquirico! Sanquirico! Sanquirico!*, in Crespi Morbio, Vittoria, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi; 1777-1849*, Torino, Allemandi, 2013, p. 15.

³² V. Crespi Morbio, *Paolo Landriani alla Scala*, cit., p. 9.

³³ P.L. De Vecchi, L. Mattioli Rossi, *La scenografia*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 58.

³⁴ V. Crespi Morbio, *Paolo Landriani alla Scala*, cit., p. 24.

³⁵ Cfr. M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, cit., p. 100; F. Mazzocca, *Il patrimonio visivo: la raccolta delle stampe*, in *La Braidense*, cit., pp. 156-157; M.T. Candalese, A. Gigli Marchetti, *L'età napoleonica e la nascita delle grandi collezioni*, in *La Braidense*, cit., p. 199.

Gonzaga] coi precetti della scuola, colla quale unione ottenuto avrebbe il massimo effetto». ³⁶ Landriani si ritira dal lavoro di scenografo alla fine del 1816. ³⁷

In questi anni si alternano nell'atelier della Scala altri scenografi, ad esempio Pasquale Canna, amante della prospettiva aerea ³⁸ e, come scrive Gironi, «commendevole nelle scene d'architettura» e abile «nell'esprimere le cose di *maniera* e specialmente i boschi e le verdure»; ³⁹ Giovanni Perego, allievo di Paolo Landriani capace di realizzare interessanti effetti prospettici, di lui Gironi dice che è «sommo nella prospettiva, puro, grande, immaginoso nell'architettura sempre mirava a cose nuove, dagli altri non tentate, e sempre ne usciva vincitore dell'arte e della natura stessa». ⁴⁰ Nel 1817 Giovanni Perego muore, mentre Pasquale Canna è chiamato al San Carlo di Napoli da Domenico Barbaja, lasciando Alessandro Sanquirico come scenografo principale alla Scala. ⁴¹

Nato a Milano nel 1777, Alessandro Sanquirico frequenta l'Accademia di Brera e si forma come scenografo in ambito neoclassico, sotto la guida di Paolo Landriani; nel 1805 inizia a lavorare ufficialmente come scenografo, ⁴² collaborando negli anni

³⁶ R. Gironi, *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate e dipinte da A. Sanquirico*, in «Biblioteca Italiana», aprile 1829, vol. 54, p. 16.

³⁷ V. Crespi Morbio, *Paolo Landriani alla Scala*, cit., p. 58.

³⁸ Cfr. M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, cit., pp. 41-44.

³⁹ R. Gironi, *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, cit., p. 17.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁴¹ Sulla figura di Alessandro Sanquirico cfr. *Scene di Alessandro Sanquirico nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, catalogo della mostra a cura di M. Monteverdi (Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, 20 aprile-31 maggio 1968), Milano, Grafica Milli, 1968; M. Viale Ferrero, *Costume Designs by Alessandro Sanquirico and others for ballets performed at the Teatro alla Scala, Milan, 1820-1824*, in «Dance Research», II, n. 2, 1984, pp. 24-40; M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica* cit.; *Scenografi Scaligeri tra Settecento e Ottocento*, a cura di M. Viale Ferrero, Milano, Minerva Assicurazioni, 1988; *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, a cura di M.I. Biggi, M.R. Corchia, M. Viale Ferrero, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007; M.I. Biggi, *La presenza dei personaggi nelle incisioni di Alessandro Sanquirico*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero, a cura di M.I. Biggi, Paolo Gallarati (Torino, Teatro Regio, 5 - 6 febbraio 2009; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5 - 6 marzo 2009), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 151-165; V. Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi; 1777-1849*, Torino, Allemandi, 2013;

⁴² Il suo lavoro è registrato in questo anno presso il Teatro Carcano insieme a Giovanni Pedroni, dove curano le scenografie per delle opere di Giuseppe Farinelli e dei balli di Salvatore Viganò; cfr. M.R. Corchia, *Notizie biografiche su Alessandro Sanquirico*, in *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, cit., p. LXXII.

successivi sia con il suo maestro sia con Giovanni Pedroni, Giovanni Perego e Pasquale Canna.⁴³ Nel 1817 diventa unico Direttore della messa in scena del Teatro alla Scala, mantenendo per molti anni un ruolo da protagonista assoluto e diventando modello di riferimento per gli altri scenografi grazie alle incisioni che circolano delle sue scene.⁴⁴ Di lui Robustiano Gironi scrive:

Il Sanquirico alla purità dello stile architettonico ed alle altre più sublimi doti dell'amico suo [Giovanni Perego] accoppia un bellissimo e quasi magico colorito tutto suo proprio ed una prontezza d'immaginare portentosa, incomprendibile.⁴⁵

Lo studioso aggiunge poi che lo scenografo ogni anno esegue più di centoventi scene per il Teatro alla Scala, lavorando anche per altri teatri e come pittore per privati. Alla velocità d'invenzione Sanquirico accosta una accurata fase di preparazione avvalendosi dell'aiuto di Gironi e del repertorio illustrativo e descrittivo della Biblioteca Braidense, in modo da tentare di ottenere quella verosimiglianza tanto richiesta all'epoca,⁴⁶ alternandola alla fantasia occorrente nelle scene ambientate in luoghi ancora poco documentati come l'oriente, ad esempio per le opere *Ricciardo e Zoraide* e *Semiramide*.⁴⁷ Partendo da scenografie prettamente neoclassiche, il suo percorso segue la stessa direzione verso il romanticismo che attraversano tutte le arti in quel periodo: le sue scenografie si contraddistinguono per le architetture grandiose e suggestive che si fondono con la psicologia dei personaggi anche grazie all'uso della luce in contrasto;⁴⁸

⁴³ M.I. Biggi, *Immaginario e dominio tecnico*, in *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, cit., pp. XVI-XVII.

⁴⁴ S. Stucchi, *Raccolta di varie scene eseguite dai più celebri Pittori teatrali in Milano*, Milano, Stucchi, 1819-1829, 3 voll.; A. Sanquirico, *Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche, Inventate ed Eseguite per l'I.R. Teatro Alla Scala*, Milano, Vassalli, 1827 circa; *Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate da Giovanni Ricordi editore di Musica dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala in Milano*, Firenze, Ricordi Pozzi e comp., 1827-1832; cfr. M.I. Biggi, *La presenza dei personaggi nelle incisioni di Alessandro Sanquirico*, cit., pp. 153-154.

⁴⁵ R. Gironi, *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, cit., p. 19.

⁴⁶ M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, cit., p. 100.

⁴⁷ M.I. Biggi, *Immaginario e dominio tecnico*, in *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, cit., pp. XVIII-XIX.

⁴⁸ E. Povoledo, *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*, in *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, cit., pp. 285-288; p. 302.

il suo repertorio comprende sia ambienti classici, storici, che quelli neogotici ed esotici.⁴⁹

Nel 1832 Alessandro Sanquirico sospende il suo lavoro di unico direttore di scena alla Scala, rimanendo nell'ambiente come Consulente onorario della Commissione d'Arte e Consigliere ordinario dell'I.R. Accademia delle Belle Arti e dei Teatri di Milano, supervisionando tutto ciò che riguarda le decorazioni sceniche.⁵⁰ Lavora poi, dal 1842 in quanto socio onorario dell'Accademia di Brera, nella Commissione Artistica come esaminatore dei bozzetti scenici per la Scala prima che vengano realizzati, impiego che svolge insieme al pittore Francesco Hayez e agli accademici braidensi Luigi Bisi, Servi e Durelli; la Commissione viene creata per controllare la qualità stilistica e la verosimiglianza storica dei bozzetti scenografici e dei figurini.⁵¹ Alessandro Sanquirico continua inoltre ad accettare commissioni per i grandi apparati civili e le feste pubbliche.⁵² Muore a Milano il 12 marzo 1849.

Dopo il ritiro di Sanquirico nel 1832, nel reparto scenografico del Teatro alla Scala vi lavorano più scenografi suddivisi per genere e regolati da un sistema di appalti e subappalti, obbligando i pittori ad allestire velocemente gli spettacoli e a riutilizzare modelli vecchi leggermente riadattati.⁵³ Si segnalano i pittori provenienti dalla scuola di Alessandro Sanquirico Baldassarre Cavallotti, il quale lavora alla Scala fino al 1843, e Domenico Menozzi; più tardi fa il suo ingresso Filippo Peroni, il quale segna l'inizio del rinnovo scenografico del teatro milanese.⁵⁴

6.3 I costumi

Negli scritti dei teorici settecenteschi si può osservare come il costumista sia tenuto ad avere una conoscenza teorica della storia del costume per poter differenziare gli abiti in base alle richieste dei singoli spettacoli.

⁴⁹ Cfr. P.L. De Vecchi, L. Mattioli Rossi, *La scenografia*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 59; M.I. Biggi, *Il gotico nelle scenografie di Alessandro Sanquirico*, in V. Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi*, cit., pp. 27-30.

⁵⁰ M.R. Corchia, *Notizie biografiche su Alessandro Sanquirico*, in *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, cit., p. LXXVII.

⁵¹ P.L. De Vecchi, L. Mattioli Rossi, *La scenografia*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 59.

⁵² M.R. Corchia, *Notizie biografiche su Alessandro Sanquirico*, in *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, cit., p. LXXVIII.

⁵³ P.L. De Vecchi, L. Mattioli Rossi, *La scenografia*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 59.

⁵⁴ O. Jesurum, *Lo spazio del dramma: le scenografie di Filippo Peroni*, in S. La Via, R. Parker, *Pensieri per un maestro: Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, 2002 p. 214

Già durante il Seicento, quando sorgono teatri privati e non di corte, iniziano a comparire vere e proprie sartorie teatrali, con figurinisti, sarti, tagliatori e magazzini; inoltre si diffondono le imprese di noleggio, le quali prestano i loro abiti o li confezionano su ordinazione dell'impresario.⁵⁵

Una volta che l'impresario ha appaltato alle ditte i lavori per la realizzazione della scenografia e dei costumi, le aziende sono incaricate a fornire gli allestimenti richiesti facendosi carico delle spese per pagare i materiali e i collaboratori che gli aiutano nei lavori; gli artisti invece sono tenuti ad avere un proprio corredo che comprende scarpe, fazzoletti, copricapi, guanti, pennacchi, gioielli, ecc. non fornito dalla sartoria teatrale.⁵⁶ Si è visto quanto fosse importante, nel periodo neoclassico, la ricerca della verosimiglianza storica, tanto da impedire al figurinista di esprimersi creativamente, con qualche eccezione; successivamente, con l'avvento del romanticismo, a un'anonima imitazione del classico subentra una rivisitazione filologica ma soggettiva di periodi storici più ampi, compresi il medioevo e il Rinascimento, in cui gli artisti possono dare più libertà alla propria fantasia in modo da poter specchiare nel costume la psicologia del personaggio che veste.⁵⁷

La ricerca della verosimiglianza storica avviene anche grazie ad alcune pubblicazioni dell'epoca: prima fra tutte l'opera monumentale di Giulio Ferrario iniziata nel 1812, *Il costume antico e moderno*,⁵⁸ in cui i disegni si alternano a un testo descrittivo curato dallo studioso erudito; il testo enciclopedico ottiene un buon successo e, anche se inizialmente non era stato pensato per diventare un modello per i disegnatori delle scenografie e dei figurini teatrali, è ciò che avviene.⁵⁹

⁵⁵ D. Saligeri, *Il costume*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., pp. 75-76.

⁵⁶ M. Tappa Bertocelli, *Il costume del teatro musicale dalla fine del XVIII secolo alle soglie del XX*, cit., p. 16.

⁵⁷ D. Saligeri, *Il costume*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 76.

⁵⁸ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno o Storia del Governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal Dottor Giulio Ferrario*, Milano, 1812-1834.

⁵⁹ M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, cit., p. 30.

Nel 1813 viene pubblicata un'opera di acquetinte a colori sui costumi dei popoli, *Costumi dei popoli antichi e moderni* dell'incisore Antoine-François Sergent-Marceau,⁶⁰ che accompagna con spiegazioni e confronti.⁶¹

Il figurinista però non ha la certezza che l'abito da lui disegnato sarà uguale alla sua idea una volta realizzato, dato che i suoi figurini vengono consegnati al capo-sarto il quale deve revisionare il lavoro di tutti i suoi dipendenti e spesso riadatta costumi già esistenti per l'occasione.⁶² Può capitare inoltre che un attore, soprattutto se molto famoso, disegni personalmente il costume da indossare sul palcoscenico.⁶³

Se si esaminano i libretti degli spettacoli di Gioachino Rossini della prima metà dell'Ottocento,⁶⁴ in cui vengono nominati gli interpreti e chi ha realizzato l'allestimento, non compaiono i nomi dei figurinisti ma quelli dei capi sarti e delle ditte che appaltano i costumi al teatro: il perché di ciò, come suggerisce Dada Saligeri nel suo saggio,⁶⁵ è forse il fatto che il figurinista non necessita di avere una personalità artistica ma deve fornire un modello chiaro per chi poi dovrà realizzare il costume. Sappiamo che per la prima assoluta dell'opera *La pietra del paragone* del 1812 l'inventore degli abiti e degli attrezzi è Giacomo Pregliasco, artista torinese che lavora alla Scala dal 1806 al 1815, anno in cui si trasferisce a Napoli.⁶⁶ La rappresentazione de *L'inganno felice* del 1816 vede i costumi curati da Filippo Pistrucci, poeta e incisore di origine romana; i figurini dello spettacolo sono pubblicati nei fascicoli dei *Fasti del Regio Teatro*

⁶⁰ A.F. Sergent-Marceau, *Costumi dei popoli antichi e moderni, in diverse figure incise e colorite con discorsi analoghi sulla forma degli abiti e la maniera di vestirli arricchiti di osservazioni storiche critiche*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1813 (i primi dieci numeri); Milano, Pirota, 1817 (gli ultimi cinque numeri).

⁶¹ «Precede ogni fascicolo una figura incisa a chiaroscuro con un metodo non praticato in Italia, e che produce l'effetto di un disegno acquerellato, e dopo miniato; la quale figura dà motivo ad un discorso onde spiegare la forma e il colore degli abiti, comprovati colle autorità necessarie tratte dagli autori classici, e corredate di osservazioni storiche, utili specialmente ai pittori, ai commedianti ec.», A.F. Sergent Marceau, *Costumi dei popoli antichi e moderni*, in «Biblioteca Italiana», Gennaio 1818, vol. 9, p. 2; cfr. *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 25 ottobre 1978-14 gennaio 1979), Firenze, Centro Di, 1978, p. 220.

⁶² F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dalle origini al Novecento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 144-145.

⁶³ Ad esempio Maria Malibran era solita indossare costumi ideati da lei stessa. Cfr. M. Tappa Bertoncelli, *Il costume del teatro musicale dalla fine del XVIII secolo alle soglie del XX*, cit., p. 16.

⁶⁴ Cfr. *Drammaturgia rossiniana: bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, a cura di G. Fanan, Roma, Idealgraf, 1997

⁶⁵ D. Saligeri, *Il costume*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 76.

⁶⁶ Cfr. Crespi Morbio, Vittoria, *Giacomo Pregliasco alla Scala*, Torino, Allemandi, 2011, pp. 11-21.

alla Scala di Milano,⁶⁷ opera molto curata e ambiziosa di cui vengono pubblicati solo i primi sei fascicoli.⁶⁸

Dopo la partenza di Giovanni Pregliasco nei libretti non si nomina più un «Inventore degli abiti»; i figurini del periodo non sono firmati, è probabile che siano di un collaboratore vicino ad Alessandro Sanquirico.⁶⁹ Per molti anni compaiono i nomi dei capi sarti Antonio Rossetti per gli uomini, Antonio Majoli per le donne; più tardi, a metà degli anni Trenta, è frequente trovare i nomi di Antonio Felisi come capo sarto da uomo e Paolo Veronesi da donna. Dagli anni Trenta inoltre iniziano a lavorare per la Scala le ditte di vestiaristi: dal 1832 al 1837 la ditta Briani e figlio e Mondini, dal 1837 al 1851 la ditta di Pietro Rovaglia, dal 1855 la ditta Zamperoni, attiva fino al 1922.⁷⁰

⁶⁷ *Fasti del Regio Teatro alla Scala di Milano*, Milano, Sonzogno e Compagni, dal 1816.

⁶⁸ Le incisioni pubblicate sono quelle relative alle opere *L'inganno felice*, *La Rocca di Flavenstein*, *Chiarina* e ai tre balli *Guidon Selvaggio*, *La giovinezza di Enrico IV* e *Il Tabernacolo*; cfr. *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, cit., p. 220.

⁶⁹ In precedenza i figurini presenti nella Biblioteca Nazionale Braidense sono stati attribuiti ad Alessandro Sanquirico da Fernando Mazzocca, ma lo stesso scenografo nega di occuparsi di costumi; cfr. *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, cit. p. 221; M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, cit., p. 100; M.I. Biggi, *Immaginario e dominio tecnico*, in *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, cit., p. XXVII.

⁷⁰ D. Saligeri, *Il costume*, in *Duecento anni alla Scala*, cit., p. 76.

7. Biblioteca Nazionale Braidense

Nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano sono conservati otto volumi nominati *Costumi del Teatro alla Scala di Milano*, in cui sono stati incollati e rilegati i figurini in matita, penna e acquerello dei costumi utilizzati per le messe in scena delle opere e dei balli al Teatro alla Scala sotto la direzione scenografica di Alessandro Sanquirico tra il 1818 e il 1824.¹

I figurini delle opere di Gioachino Rossini sono relativi a sette sue opere: nel volume A.G. XI 33 si trovano *Ricciardo e Zoraide* della stagione primaverile del 1823; *Otello ossia il Moro di Venezia* della stagione autunnale 1823; *L'italiana in Algeri*, autunno 1823; *Tancredi* della stagione autunnale del 1823; la *Semiramide* del carnevale 1824.

Il volume A.G. XI 34 contiene i figurini delle opere *La donna del lago* rappresentata durante il carnevale del 1821 e infine *Matilde di Shabran* nell'autunno del 1822.

I disegni non sono firmati, ma sono stati attribuiti ad Alessandro Sanquirico forse con l'aiuto di qualche collaboratore anonimo; l'aspetto interessante è quello dell'ideazione del costume: molti disegni infatti presentano le annotazioni di Giulio Ferrario e Robustiano Gironi, i quali forniscono i loro consigli eruditi sugli abiti e i colori da usare in base al luogo e all'epoca di ambientazione dell'opera; questa collaborazione nasce in seguito all'esigenza di dare agli spettacoli teatrali una verosimiglianza storica, creando però una sorta di «archeologia fantastica», come è stata definita da Fernando Mazzocca.²

Giulio Ferrario, con la pubblicazione dei volumi del *Costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni* contribuisce ampiamente all'ideazione dei costumi,³ nell'introduzione si sofferma sull'indagine dei costumi, sottolineando un aspetto:

Mentre noi cercheremo di porre sott'occhio quelle fogge che sono più atte a distinguere le une dalle altre nazioni, e di accennare anche i principali cangiamenti delle medesime, ci asterremo dall'indicare minutamente le varietà delle mode, e quelle principalmente

¹ *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, cit., p. 221.

² *Ibidem*.

³ «Siccome poi la scienza de'luoghi non dee andar disgiunta da quella de'tempi, servendo sì l'una che l'altra di guida costante allo storico, quindi passiamo a scorrere brevemente le epoche principali della storia di ciascuna nazione», in G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Dell'Asia*, vol. I, Milano, 1819, p. XII.

senza numero, introdotte in quasi tutta l'Europa dalla sciocca smania d'imitare l'incostanza naturale della più volubile tra le nazioni.⁴

Viene fatto notare anche che le figure delle tavole sono state eseguite dai professori di disegno, di incisione e di colorito, e che:

Le figure poi non sono inventate a capriccio, come suole spesso accadere in opere di simile fatta, ma cavate diligentemente dalle migliori storie della natura, dalle statue, dalle medaglie, da' bassi rilievi, e dalle più accreditate relazioni de' viaggiatori.⁵

7.1 Ricciardo e Zoraide

La prima opera di Gioachino Rossini che si trova nella raccolta di figurini della Biblioteca Nazionale Braidense è *Ricciardo e Zoraide*, rappresentata al Teatro alla Scala durante la stagione primaverile del 1823.⁶

A.G. XI 33, 47

Il primo figurino è quello di Agorante, il quale vuole sposare Zoraide, innamorata del paladino Ricciardo. Il personaggio, re della Nubia, regione africana comprendente la parte meridionale dell'Egitto e la zona settentrionale del Sudan, indossa una camicia bianca con trame in oro, una veste azzurra a strisce dorate con scollo tondo decorato, una zimarra rossa con ricami preziosi in oro e foderata di bianco; i pantaloni sono alla turca e la decorazione richiama quella delle maniche della camicia; le scarpe sono appuntite e impreziosite di ricami; la vita è cinta da una fascia bianca a strisce rosse per reggere un pugnale e una scimitarra. Agorante indossa poi un turbante colorato e sormontato da una piuma incastonata in un gioiello, copricapo che è anche disegnato accanto in matita visto da dietro. Il disegno è accompagnato da alcune indicazioni: in alto leggiamo «Agorante sarà invece con gran zimara di veluto verde con mezze maniche, il tutto con bordura in oro e pelliccia di martora. Sottoveste sopra del ginocchio che si incroci di raso bianco con bordura oro / pantaloni di giacenet bianco a righe oro. Si è dovuto vestirlo in lungo e dargli maggior risalto essendo un re, e ... aver ... in abiti lunghi di coristi come grandi del regno». Il figurino evidentemente non viene reputato abbastanza regale per rappresentare Agorante, dato che viene suggerito

⁴ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Dell'Asia*, p. XXII.

⁵ *Ibidem*, p. XXIV.

⁶ La sera della prima fu il 14 giugno 1823 e ottenne un buonissimo risultato; cfr. P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano: 1778-1872 [Teatro alla Scala e Teatro alla Canobbiana]*, Bologna, Forni Editore, 1969 (ristampa anastatica dell'edizione di Milano, Ricordi, 1872), pp. 30-31.

di cambiare i colori delle stoffe per distinguerlo dal resto dei soldati. A destra si legge un'altra scritta, firmata da Robustiano Gironi, in cui si concede al figurinista una certa autonomia: «Questi costumi possono trattarsi con un po' di libertà, appartenendo ad un posto quasi sconosciuto. Basta che congruino un fondo di arabi così detti Bedouini». In basso a destra compare una scritta in matita: «quando lo sembrasse un poco semplice – potrà portar uno sciale volante addosso per ... dignità».

A.G. XI 33, 48

Il secondo figurino è quello per Zoraide, la principessa figlia del regnante Ircano; la sua figura nobile è caratterizzata da una sottoveste bianca che spunta sul petto e da sotto l'abito, una veste rosa riccamente decorata con ricami bianchi terminante con una decorazione rossa e blu e stretta in vita da una cintura con una fibbia argentata, un manto azzurro e bianco foderato di pelliccia bianca lungo fino a terra; la ragazza ha il capo coperto da un turbante bianco e azzurro con un rubino incastonato, dal quale scende un velo trasparente con ricami floreali e che lascia ricadere delle ciocche di capelli. In alto a destra si trova un suggerimento di Gironi: «Cambiamenti nel vestiario. Senza la zimara celeste, invece della sottoveste bianca, pantaloni di seta bianca rigati argento. 2° Abito di merinos color caffè con bordura all'ingiro di merinos rosso stampato nero / Turbante pendone / pantaloni di giacchetto bianco con riporti di veluto». È interessante notare come venga consigliato di far indossare a una donna i pantaloni per darle dei connotati più arabeggianti, al posto di un vestito forse visto come troppo europeo.

A.G. XI 33, 49

Ircano, il re padre di Zoraide, è raffigurato con la sua armatura metallica che copre le braccia e il busto, un elmo leggermente appuntito argento e oro che gli copre completamente il volto, mentre le gambe non sono protette ma coperte da pantaloni alla turca grigi; indossa un gilet nero e oro, una fascia color porpora con frange oro gli ricade sulla spalla destra. Ircano è armato, infatti ha legati in vita il pugnale e la scimitarra e regge con la mano destra una lancia, pronto ad andare in battaglia. In alto leggiamo «In armatura tutta di ferro guarnita in nero / pantaloni simili con un manto di veluto nero». Il Gironi poi commenta in basso a destra «Costume capriccioso, ma tollerabile, perché così voluto dal libretto»; nel libretto di Francesco Berio di Salsa infatti si legge «Ircano tutto rivestito di bruna maglia, con visiera abbassata».⁷

⁷ Atto II, Scena VI.

A.G. XI 33, 50

Fatima, confidente di Zoraide, indossa un soprabito con le maniche lunghe, giallo a croci con il bordo rosso ricamato di nero, sotto il quale spunta una veste bianca a strisce verticali rosa; la fanciulla indossa delle calzature bianche con ricami neri, una collana di perle e ha il capo cinto da un turbante bianco a strisce rosse e nere che raccoglie tutti i capelli e da cui pende un velo ricamato. In alto l'annotazione di Gironi: «[...] avrà sottoveste bianca con bordura a gioie, sopraveste e ziamara di velluto in pieno oro con pelliccia all'esigenza».

A.G. XI 33, 51

Questo figurino mostra il costume di Ricciardo travestito da guida africana per liberare l'amata Zoraide; indossa camicia e pantaloni alla turca bianchi, fermati in vita da una fascia arancione che regge il pugnale e la scimitarra, un soprabito corto e senza maniche arancione con ricami oro chiamato *scaramucino*; una fascia blu con frange dorate gli cinge la spalla sinistra e al capo porta un turbante con strisce blu e arancioni; le scarpe sono marroni e appuntite. Gironi annota che «Ricciardo = Scaramucino invece di orange, ... ricamato in pieno oro».

A.G. XI 33, 52

Questo figurino non presenta alcuna scritta indicativa sul personaggio raffigurato; si tratta di un uomo in armatura corazzata occidentale con dettagli dorati che poco si addice all'epoca delle crociate, forse Ricciardo o uno dei suoi soldati. L'uomo indossa un elmo appuntito con un pennacchio e la visiera sollevata, una fascia rossa e dei guanti ocra.

A.G. XI 33, 53

Il figurino rappresenta il costume pensato per i coristi rappresentanti i Grandi alla corte di Agorante. La camicia è bianca a strisce oro e nere, i pantaloni rossi sono alla turca, sormontati in vita da una fascia bianca a righe rosse e con frange dorate all'estremità la quale sostiene la scimitarra; la sopravveste senza maniche è nera con i bordi oro, il capo è coperto da un turbante bianco e rosso. Il soldato regge con la mano destra una lancia e con quella sinistra uno scudo nero, rosso e oro. Robustiano Gironi annota in alto che «Altri vestiti da grandi del regno con zimare diverse di veluto, faglie e sottovesti di faglia bianca guarnita oro: turbanti stampati a colori», suggerendo quindi di usare vari colori per l'esercito della Nubia. In basso a destra ci sono due scritte in matita che recitano: «Coristi seguaci di Agorante / Compare / Soldati saranno fatti sul medesimo

taglio con diversi colori»; «Turbante / Bianco rigato di [...] /] abito tutto giallo con [...]».

A.G. XI 33, 54

Il figurino rappresenta l'abito pensato per il coro delle dame al seguito di Zomira, la moglie del re Agorante. Questa dama indossa una *dolmani* viola con decorazioni dorate, una sopravveste allacciata che lascia intravedere una sottoveste bianca con una decorazione sullo scollo tondo e che scende fino ai piedi, concludendosi con un bordo dorato. Il capo è cinto da un turbante bianco e viola dal quale scende un velo trasparente con ricami oro, il quale copre i tre quarti della figura.

Gironi annota in alto: «Dolmani invece d'essere chiusa davanti con sottovesti bianche con bordura al piede in oro; il dolmani oltre la bordura in oro avrà una guarnizione di pelliccia», per rendere più lussuosa la veste delle dame da compagnia della regina.

A.G. XI 33, 55

Questo è il figurino per la banda di uomini al servizio del serraglio: l'uomo indossa una camicia bianca dalle maniche ampie; una sopravveste aperta e corta con nappine, chiamata *scaramucino*, rossa con ricami e il bordo argentati; pantaloni alla turca bianchi a strisce grigio scuro; scarpe appuntite rosse; la vita è stretta da una fascia giallo scuro in cui è infilato un pugnale. Il turbante è bianco e viene aggiunta ricchezza grazie a una collana con pietre rosse e un orecchino con un rubino pendente circondato da brillanti. Gironi annota a penna che «Li scaramucini invece del color rosso, lilla / Li seguaci di Ricciardo saranno vestiti alla Palatina come lo stesso Ricciardo. Li seguaci di Agorante con scaramucino celeste»; un'altra scritta a matita indica un'ulteriore variazione di colori: «Banda figurino simile ma invece delle righe lilla, color celeste».

7.2 *Otello, ossia il Moro di Venezia*

La seconda raccolta di figurini della Biblioteca Nazionale Braidense è quella relativa all'opera *Otello*, andata in scena con successo il 3 settembre 1823 durante la stagione autunnale;¹ la compagnia ingaggiata comprende cantanti importanti, tra cui Luigi Mari e Rosa Morandi come protagonisti.² I figurini recano la firma di Giulio Ferrario.

A.G. XI 33, 56

Il primo figurino rappresenta il protagonista dell'opera seria, come segnala la scritta in basso a destra la quale recita: «Otello, lo generale veneziano» qui in armatura corazzata, di ritorno dalla campagna vittoriosa contro i turchi. L'armatura di metallo ha decori in oro sulle giunture, un elmo appuntito con la visiera alzata che lascia vedere il suo volto; Otello indossa una fascia color porpora che ricade sulla schiena dalla spalla sinistra e una gonnella increspata che gli scende fino al ginocchio, mentre la spada è appesa a una cintura di stoffa dorata con ricami rossi.

A.G. XI 33, 57

Questo figurino raffigura il secondo abito di Otello, quello da Moro, composto da una camicia con mezze maniche a sbuffo, decorata da strisce zigzaganti rosse e arancioni; una veste verde a righe gialle incrociata sul petto e stretta in vita da una fascia colorata terminante con delle frange; una sopravveste corta e aperta, rossa con i bordi e i ricami in oro; Otello indossa pantaloni bianchi alla turca e delle calzature gialle; il suo capo è cinto da un turbante bianco con disegni colorati.

A.G. XI 33, 58

Il figurino rappresenta il personaggio del Doge nel suo abito ufficiale: la tunica rossa damascata con maniche ampie e bordate di pelliccia e fermata in vita da una cinta dorata; un mantello damascato rosso e oro foderato di pelliccia; il bavaro, ossia la mantella corta di ermellino, con dei bottoni d'oro chiamati *campanoni d'ori*;³ il corno ducale sul capo degli stessi colori del mantello e la cuffia bianca e sottile. Il figurinista oltre ai dipinti dei dogi veneziani del passato si è potuto servire delle descrizioni dettagliate di Giulio Ferrario nel suo *Costume antico e moderno*:

¹ P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano*, cit., pp. 30-31.

² *Otello: un percorso iconografico*, cit., pp. 111-113.

³ S.M. Newton, *The dress of the Venetians, 1495-1525*, Aldershot, Scholar Press, 1988, p. 26.

Un tempo il corno Ducale non era guernito che di semplice velluto cremisino; ma il Doge Reniero Zeno vi aggiunse un circolo d'oro in forma di diadema. [...] finalmente il Doge Niccolò Marcello volle che il corno fosse tutto d'oro.⁴

Ferrario continua con la descrizione della veste del Doge:

Fu stabilito poi che la veste Ducale sarebbe di velluto cremisino, e che il Doge vi porterebbe sopra un gran manto. Indi a qualche tempo, cioè nel 1473 fu decretato, che la veste ed il manto sarebbero di drappo d'oro, e che le maniche si allargherebbero in guisa maestosa. Sopra del manto portava il Doge un camaglio, ossia bavero, detto *monile* da Bernardo Giustiniano, che gli discendeva sul petto e sugli omeri sino alla cinta.⁵

Il librettista, Francesco Berio di Salsa, non specifica l'epoca in cui è ambientata l'opera, anche se probabilmente è durante il sedicesimo secolo, periodo in cui venne pubblicata la novella di Giraldo Cinzio.⁶ Giulio Ferrario annota in alto a destra sul disegno: «La veste sarà invece di panno di tela oro con bottoni a palla lungo tutto il davanti», cambiando quindi i colori dell'abito facendolo assomigliare al modello pubblicato nella sua opera (fig. 7),⁷ tratto a sua volta dall'opera di Cesare Vecellio⁸ (fig. 8) e firmandosi con «Giulio Ferrario / coi cangiamenti concertati».

A.G. XI 33, 59.

“Desdemona, abito 2°”. Il figurino raffigura uno degli abiti di scena ideati per Desdemona, la protagonista femminile dell'opera seria. La ragazza indossa una sopravveste con un corpetto rosso damascato in oro che segna il punto vita, dal quale scende una gonna ampia rosa con un bordo prezioso color oro e con gemme. Sotto la sopravveste spunta la veste bianca a ricami oro (*camora* o *gonnella*), con piccole perle applicate; la stessa fantasia decora gli spallini (*brioni*) dell'abito, a sbuffo e ampi fino al gomito, dove si stringono e la stoffa ritorna ad essere della stessa foggia del corpetto, terminando con dei polsini bianchi di pizzo. Lo scollo del busto è largo e dritto, dal quale spunta la camicia bianca ricamata. Desdemona indossa una collana a due file di perle, i capelli sono raccolti sulla nuca e porta in cima al capo una corona d'oro dalla quale scende un velo trasparente; l'acconciatura potrebbe prendere spunto da una delle

⁴ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. VIII, parte seconda, p. 62.

⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁶ G.B. Giraldo Cinzio, *Il Moro di Venezia*, 1565.

⁷ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., tav. 54.

⁸ C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598, II edizione, p. 58.

incisioni presenti nell'opera di Cesare Vecellio, ad esempio la *Donzella antica* (fig. 9).⁹ La scelta di questo tipo di corona non convince Giulio Ferrario, il quale annota: «Il vestito di sotto liscio non vedendo l'ornamento della Testa sarà d'una fettuccia d'oro e non come il figurino, presentando l'idea d'una corona, come orafi veda...».

A.G. XI 33, 60.

Il figurino raffigura il primo costume pensato per Desdemona: un abito bianco, stretto sul punto vita da perline e con una lunga bianca che scende abbracciando la figura della ragazza senza allargarsi troppo, terminando con un bordo ricamato con motivi floreali. Lo scollo a barca lascia scoperte le spalle, ed è decorato da dei ricami più scuri e da una fila di *maspilli*. Le maniche sono a sbuffi fino al gomito, poi scendono strette chiudendosi in polsini ricamati. Desdemona porta una collana di perle a tre giri e i capelli raccolti in alto, con i riccioli che le ricadono sulla fronte e sulle tempie, insieme a un copricapo circolare dal quale scende un velo trasparente disegnato a matita. La linea semplice dell'abito, soprattutto la gonna poco ampia e l'acconciatura, richiamano l'epoca del tardo Quattrocento e il dipinto *Due dame veneziane* di Vittore Carpaccio (fig. 10).

A.G. XI 33, 61

Il figurino mostra l'abito pensato per Desdemona nel terzo atto, dove si indica «Desdemona in semplicissime vesti abbandonata su di una sedia».¹⁰ La ragazza indossa una sopravveste bianca stretta in vita da una cintura grigia e chiusa sul petto da tre bottoni argentati. Le maniche strette, attaccate con gli *agugelli*, lasciano intravedere sotto la camicia che fa dei leggeri sbuffi; la camicia si vede anche nella parte inferiore, quando la veste si apre sotto il punto vita scoprendo una gonna bianca a pieghe sottili. I capelli sono raccolti in trecce che si stringono in una crocchia.

A.G. XI 33, 62

Emilia confidente di Desdemona. Il costume ideato per Emilia è un abito arancione a strisce nere, stretto poco più sotto del seno da cui scende una gonna lunga e abbastanza ampia. Lo scollo è dritto, lascia scoperte le clavicole impreziosite da una collana a tre giri di perle, mentre le maniche sono a sbuffo fino al gomito, dove si restringono e terminano con i polsini di pizzo. La forma delle maniche, insieme a quella della scollatura, richiamano gli abiti della metà degli anni Venti del Cinquecento come si può

⁹ C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 64.

¹⁰ *Otello*, Atto III, scena prima.

notare in dipinti quali *Ritratto di Agnese* di Bernardino Licinio (fig. 11), mentre il copricapo richiama quello indossato da Camilla Gonzaga nel suo ritratto di Parmigianino (fig. 12).

A.G. XI 33, 63

Il costume pensato per Iago, l'antagonista dell'opera seria, si compone di un *casacchino* nero con dei tagli, scollo profondo e quadrato dal quale spunta la camicia bianca; gli spallini sono gonfi fin sopra il gomito e tagliati, mentre le maniche si stringono terminando senza i polsini; il *casacchino* è stretto in vita da una cintura che regge la spada. Iago indossa un tabarro nero foderato con stoffa gialla, delle braghe attillate gialle e delle scarpe appuntite all'alemanna con una fibbia oro. I capelli lunghi e la barba, la forma dello scollo richiamano agli abiti maschili della prima metà del Cinquecento, come nel dipinto di Raffaello, *Autoritratto con un amico* (fig. 13). Giulio Ferrario annota in alto a destra: «La fodera del Tabarro sarà color cremisi».

A.G. XI 33, 64

Questo figurino rappresenta il costume del personaggio di Elmiro, senatore di Venezia e padre di Desdemona. Indossa un completo da nobile con un taglio tardo-quattrocentesco o di inizio Cinquecento: un giubbetto nero ed oro dallo scollo quadrato sotto il quale si vede la camicia, ed è lungo fin sotto ai fianchi; il personaggio indossa calze rosse, scarpe nere, un berretto alto a tozzo e un manto nero foderato di rosso con le maniche alla dogalina, molto larghe.¹¹ Elmiro, a parte per la barba, ricorda uno dei personaggi dei dipinti di Vittore Carpaccio, come ad esempio *Ritorno degli ambasciatori alla corte inglese* delle Storie di Sant'Orsola (fig. 14), oppure uno dei senatori nella *Processione in Piazza San Marco* di Gentile Bellini (fig. 15). Una scritta in matita dice: «La sopravveste deve essere da sormuntare».

A.G. XI 33, 65

Rodrigo, figlio del doge e pretendente di Desdemona, è rappresentato come un gentiluomo della prima metà del Cinquecento: indossa un giubbetto giallo con scollo quadrato, maniche a sbuffo con tagli, presenti anche sul petto. La camicia bianca si arriccia sul collo in piccole lattughe. Le calze sono bianche, mentre le scarpe nere sono appuntite. Rodrigo indossa un mantello corto azzurro con ricami oro sul bordo e foderato di pelliccia bianca; i capelli sono lunghi fino alla nuca, con le basette che si

¹¹ R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1995, p. 194.

allungano sulle guance. Il capo è coperto da una berretta azzurra con un pennacchio bianco.

A.G. XI 33, 66 - 67

Il primo figurino rappresenta uno dei senatori veneziani nel suo abito ufficiale: la veste rossa broccata con i bordi di pelliccia bianca, le maniche alla dogalina, il berretto a tozzo nero tenuto in mano. Giulio Ferrario annota in basso a destra: «Maniche più ampie. Berretto porpora / Stola d'oro sulla spalla sinistra», rendendo il personaggio più simile ai ritratti dei senatori veneziani del Cinquecento, come quelli di Domenico Tintoretto (fig. 16). Il secondo figurino raffigura il secondo costume per i Senatori: una lunga toga nera, foderata di pelliccia bianca, e una berretta con un panno attaccato fanno assomigliare il personaggio al disegno del «Habito antico di Senatori Venetiani» nel volume di Cesare Vecellio (fig. 17).¹²

A.G. XI 33, 68

Il figurino illustra il costume ideato per le dame: si tratta di un abito rosso e bianco con uno scollo quadrato e profondo, con spallini e polsini rossi ricamati in argento, maniche bianche e ampie; la gonna scende dal punto vita con uno spacco centrale, il bordo bianco e ricamato. La donna regge un velo bianco in mano, porta al collo una collana a doppio filo di perle, orecchini e un copricapo rosso e bianco a corno, che ricorda quello della *Dama antica di cent'anni* nell'opera di Cesare Vecellio (fig. 18).¹³ Giulio Ferrario annota in alto a destra: «quattro di queste come il figurino nel colore, quattro lilla e quattro verde pistacco. Tutti gli abiti chiusi d'avanti», dando quindi indicazioni sul taglio dell'abito e sui colori. In basso a destra c'è scritto in matita: «Alcune di queste / Rubino / Lila / Celesti / Pulce».

A.G. XI 33, 69

I cavalieri dell'*Otello* sono presentati come uomini quattrocenteschi: nonostante il collo a lattughe della camicia, quello qui rappresentato porta un farsetto arancione a strisce orizzontali nere e argento; le maniche sono rosse e gonfie/a sgonfiotto mentre l'avambraccio è avvolto nella stessa stoffa del farsetto, con i polsini di pizzo; le calze sono rosse e le scarpe nere sono basse e con un cinturino. Il cavaliere porta una berretta nera *alla capitanesca* che gli copre i capelli lunghi fino alla nuca. Giulio Ferrario consiglia delle variazioni di colore: «metà di questi come il figurino nel colore, l'altra metà

¹² C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 62.

¹³ Ibidem, p. 66.

colletto e maniche celeste, girello a corpo nero, guarnito in oro. Tutti avranno un piccolo tabarro sopra una spalla, metà dei quali di velluto cotone amaranto e gli altri neri». Più in basso, in matita: «Alcuni di questi invece dell'abito orange avranno l'abito nero fornito in oro».

A.G. XI 33, 70

Il costume dei «Servi del doge» è costituito da un farsetto giallo oca dai bordi neri lo scollo diritto dal quale spunta la camicia bianca, abbottonato sul davanti, con le maniche aderenti e stretto in vita dalla fascia che regge la spada, calze oca e scarpe nere. Sulle spalle è appoggiata una sopravveste corta, rossa e nera con i bordi oro, foderata di pelliccia bianca. I capelli, portati lunghi fino alla nuca, sono coperti da un berretto nero con motivi rossi.

A.G. XI 33, 71

Le cittadine dell'*Otello* sono pensate con un abito viola con i bordi grigi, lungo e stretto in vita, dalle maniche a sgonfiotto rosse e bianche. La figura è poi avvolta in una sopravveste viola scuro con maniche bianche e larghissime. L'acconciatura viene disegnata anche a lato in matita per far vedere come deve essere dietro: i capelli sono divisi al centro della fronte e racchiusi dietro da dei nastri intrecciati in modo da formare una rete, ricordando le acconciature di origine spagnola in voga alla fine del Quattrocento, portate da Barbara Pallavicini (fig. 19) e Bianca Maria Sforza (fig. 20). In basso a sinistra una scritta in matita recita: «Saria bene che ciascuna figura abbia un diverso colore».

A.G. XI 33, 72

Il costume del Cittadino è formato da una sopravveste lunga fino a metà polpaccio, verde con i bordi e la fodera interna rossi, le maniche corte e larghe da cui spuntano quelle della camicia. L'uomo porta i capelli lunghi fino alla nuca e una berretta *alla capitanesca* verde. Il costume ricorda gli abiti quattrocenteschi che si possono osservare nei dipinti dell'epoca, ad esempio nel *Ritorno degli ambasciatori alla corte inglese* del ciclo *Storie di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio (fig. 14). Giulio Ferrario annota in alto a destra: «Quattro di questi come il figurino nel colore, quattro color legno guarniti celeste, e quattro lilla guarniti amaranto. L'abito in generale più corto» e in basso a sinistra: «I colori saranno variati in ogni figura».

A.G. XI 33 73

Il personaggio del Soldato in guarnigione indossa una divisa composta da un giubbone a collo montante giallo dai bordi rossi e le maniche abbastanza larghe con tagli sulla stoffa, delle braghe alla spagnola tagliate; le calze legate sopra il ginocchio sono gialle e le scarpe sono nere con un cinturino. La spada è legata alla vita ad una cintura, mentre la mano destra regge un'alabarda; il soldato indossa un berretto nero, anch'esso con tagli. La figura del soldato è palesemente ispirata a quella descritta da Cesare Vecellio nell'opera *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, sia negli abiti sia nella forma della barba e dei baffi (fig. 21).¹⁴

A.G. XI 33, 74

Il figurino illustra il costume per i «Soldati Veneziani al seguito d'Otello», come riporta la scritta in basso a sinistra. Il soldato indossa una semplice corazza, una cotta di maglia che scende fin sotto il bacino, dei gambali di metallo e un elmo appuntito. L'uomo regge con la mano destra una lancia, con quella sinistra uno scudo e la spada è appesa a una cintura legata in vita.

A.G. XI 33, 75

Il figurino mostra il costume del gondoliere, figura che si incontra nel terzo atto dell'opera e che intona un canto che risveglia in Desdemona dei tristi ricordi. L'uomo indossa abiti umili: un cappello marrone con delle piume scure, un farsetto marrone stretto in vita da una cintura e portato sopra una camicia bianca dalle maniche larghe ma strette ai polsi; i pantaloni a righe verticali bianche e azzurre sono lunghi e abbastanza larghi, cosa abbastanza insolita per la moda di fine Quattrocento/inizio Cinquecento. Ciò non sfugge all'occhio di Giulio Ferrario, che infatti suggerisce in alto a destra: «Calzoni stretti»

¹⁴ C. Vecellio, *De gli habiti antichi*, cit., p. 75.

7.3 *L'italiana in Algeri*

La raccolta della Biblioteca Braidense contiene un solo figurino per il dramma giocoso *L'italiana in Algeri*, andata in scena per la prima il 9 settembre 1823, durante la stagione autunnale.¹

A.G. XI 33, 76

L'unico figurino rimasto dell'opera è quello del costume della protagonista Isabella, l'italiana che si ritrova ad Algeri presso il serraglio del Bey Mustafà. La donna indossa un abito arancio a righe bianche verticali ricamate, stretto sotto il punto vita e abbastanza aderente; la scollatura è quadrata e da sotto spunta la camicia bianca con una scollatura a V. Le spalle sono coperte da una sopravveste blu lunga fino ai piedi, con le maniche aderenti e con il fodero bianco a righe blu orizzontali; le scarpe sono bianche e appuntite. Il capo di Isabella è avvolto da un turbante bianco a fantasie colorate, da cui scendono delle ciocche di capelli mossi. Il costume, nell'accostamento dei colori, ricorda l'abito indossato dalla *Schiava turca*, ritratto del 1532 del Parmigianino (fig. 22).

¹ P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano*, cit., pp. 30-31.

7.4 *Tancredi*

I figurini dei costumi di *Tancredi* sono quelli relativi alla messinscena scaligera dell'autunno del 1823.¹ Il libretto dell'opera indica che la scena è ambientata a Siracusa nell'anno 1005, i disegni sono firmati da Robustiano Gironi. Nonostante la supervisione del bibliotecario erudito, la conoscenza di come fossero gli abiti siciliani dell'undicesimo secolo era scarsa, infatti gli abiti sembrano appartenere più al basso medioevo.

A.G. XI 33, 77

Il figurino presenta il disegno di una «Nobil damigella Siracusana», Amenaide, figlia del nobile Argirio e amante di Tancredi. La donna indossa degli abiti che ricordano la moda del tardo quindicesimo e prima metà del sedicesimo secolo piuttosto che quella dell'undicesimo. L'abito principale, rosa con il corpetto argento ricamato, è stretto in vita da una cintura sottile e si apre in uno spacco centrale sulla gonna che scende lunga fino a terra seguendo le forme del corpo e terminando con un bordo ricamato in argento e oro. Lo spacco lascia intravedere la fodera bianca e la camicia candida a pieghe, la quale emerge anche dallo scollo quadrato del busto. Le maniche dell'abito sono gonfie, decorate da gemme preziose e poco sopra il gomito diventano attillate, di stoffa bianca a righe argentate. Il collo di Amenaide è impreziosito da una collana a tre giri di pietre, così come l'acconciatura: una coroncina le cinge la fronte e i capelli sono raccolti in una crocchia da cui pende un velo bianco, fissato da un fermaglio con pietre. Le scarpe, bianche e molto appuntite, ricordano quelle indossate nell'undicesimo secolo.²

A.G. XI 33, 79

Il costume ideato per Isaura è un abito aderente, leggermente svasato sotto i fianchi, azzurro e bianco, decorato da ricami dorati. Lo scollo a V è impreziosito da due gemme rosse, disposte anche sulla gonna; le maniche dell'abito sono a doppio rigonfiamento, stringendosi a metà braccio e terminano con i polsini arricciati: la forma delle maniche

¹ Il debutto dell'opera fu l'8 novembre 1823, cfr. P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano*, cit., pp. 30-31.

² Un paragone per la moda dell'undicesimo secolo possono essere le illustrazioni presenti nella *Vita Mathildis* di Donizone, opera composta tra gli anni 1111 e 1116, il cui codice originale è conservato nella Biblioteca Vaticana. Qui la contessa Matilde indossa un manto di porpora sopra la gonnella azzurra dalle maniche molto larghe, delle scarpe appuntite e un copricapo a punta, portato sopra il velo (fig. 23). Cfr. R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, cit., p. 127.

è l'elemento che fa configurare l'abito come non adatto all'anno 1000, dato che compaiono nel sedicesimo secolo. Le scarpe sono bianche e a punta allungata, adatte all'ambientazione dell'opera. La damigella ha i capelli raccolti morbidamente con dei riccioli che le ricadono sulla nuca e indossa un copricapo azzurro da cui scende un lungo velo bianco.

A.G. XI 33, 80

Argirio indossa un «Abito da Patrizio Siracusano» composto da una tunica rossa con dei ricami in basso e delle frange dorate sia sulle maniche a metà braccio sia sul bordo della gonna, portata sopra una camicia bianca e delle calze dello stesso colore. Argirio indossa scarpe nere a punta con un risvolto dorato e una sciarpa bianca gli cinge la vita. Una clamide viola con ricami dorati, fermata al centro del petto da una spilla con una pietra rossa e foderata di pelliccia bianca, gli copre le spalle, mentre in testa porta un berretto cilindrico degli stessi colori del manto.

A.G. XI 33, 78 – 82 – 86

I tre figurini sono quelli di Tancredi, Ruggiero, e dei Guerrieri Paladini; tutti raffigurano i personaggi in tenuta da battaglia: indossano delle armature a piastre sopra la cotta di maglia; quella di Tancredi è più decorata rispetto a quella di Ruggiero, il quale regge uno scudo appuntito con la mano sinistra e una lancia con quella destra. Tutti e tre indossano un elmo con piume vaporose, quelle di Tancredi sono bianche, quelle di Ruggiero rosse e bianche, mentre le piume del guerriero paladino sono tutte rosse. Le armature dei soldati sono anacronistiche, dato che la scena si svolge attorno all'anno 1000, periodo in cui le armature erano formate dalla cotta di maglia o dall'usbergo, senza la corazza.³ Accanto al figurino di Ruggiero si legge: «Abito da Guerriero Paladino seguace di Tancredi e soldati di Tancredi sullo...».

A.G. XI 33, 81 - 84

I due figurini rappresentano le armature pensate per il personaggio di Orbazzano e per i guerrieri siracusani. Orbazzano indossa una corazza metallica decorata in oro sopra l'usbergo lungo fin sotto i fianchi. Il suo elmo è tondo, con piume rosse e diritte; indossa un mantello corto, rosso con il bordo inferiore oro. Il guerriero siracusano, oltre all'usbergo e alla corazza, indossa un elmo con una punta sulla cima e porta uno scudo ovale rosso e grigio. Il disegno di Orbazzano in basso a sinistra reca la scritta:

³ P. Contamine, *La guerre au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980 [trad. It. *La guerra nel Medioevo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1986], pp. 257-262.

«Guerriero Siracusano / Sig. Cartagenova», riferendosi al cantante Giovanni Orazio Cartagenova, il baritono che interpreta il personaggio nella stagione autunnale del 1823 alla Scala.

A.G. XI 33, 83

Il disegno mostra il figurino del costume pensato per le «Damigelle Siracusane»: un abito arancione con la fascia centrale e il bordo inferiore bianchi; lo scollo a V è impreziosito da ricami argentati, le maniche sono gonfie sulle spalle e attillate lungo il resto del braccio. Il vestito si stringe sul punto vita naturale, allargandosi leggermente in una gonna lunga fino ai piedi, coperti da scarpe bianche appuntite. La donna porta i capelli raccolti e ha il capo coperto da un cappello cilindrico, arancione con pietre rosse. In basso a destra una scritta in matita dice: «può esser anche vari», indicando quindi che gli abiti per le varie interpreti potranno variare di colore.

A.G. XI 33, 85

Il figurino rappresenta il costume per i soldati «Saracini»: una corazza metallica con decorazioni dorate indossata sopra una camicia bianca con le maniche gonfie e corte, dei pantaloni alla turca blu, scarpe gialle e appuntite, una fascia gialla in vita. Le armi dei soldati sono: una scimitarra appesa in vita da un cordino giallo, una lancia e uno scudo circolare con una punta al centro. Il capo del soldato è coperto da un turbante bianco e da un elmetto appuntito. In alto è annotato: «Soldati e cavalleria / Calzoni e maniche rosse, lunghe, rigate d'argento; il resto come sta».

7.5 *Semiramide*

I figurini di *Semiramide* sono quelli dei costumi della messinscena del Carnevale del 1824. Sono conservati solo cinque disegni: i costumi del Re dell'Indo, del corteo di indiani, del corteo di sciiti e due bozzetti di attrezzeria raffiguranti due idoli.

A.G. XI 33, 101

Il figurino rappresenta il costume ideato per il Ragia, o Re indiano Idreno, pretendente della principessa assira Azema. L'abito del re è la raffigurazione della descrizione data da Giovanni Battista Maffei e tradotta da Francesco Serdonati¹ dell'imperatore dei Malabri, Zamorino, quando riceve alla sua corte l'ambasciatore Vasco da Gama; il brano è riportato da Giulio Ferrario nel *Costume antico e moderno*:

Il re giaceva sopra un letto ornatissimo, ed aveva indosso un panno di bambagia, candido come la neve, distinto d'alcune rose d'oro, ed affibbiato con bottoni di perle maravigliose. Aveva agli orecchi ornamenti di gioje preziose, ed in testa un cappello di broccato d'oro alto a guisa di una mitra pieno di varie perle e di gemme; e le braccia e le gambe, che secondo il costume di quella nazione erano ignude, ornate di smaniglie d'oro travisate con gioje lucidissime, e molte anella con gojelli preziosi ornavano le dita de' piedi e delle mani.²

A sinistra, in matita, è disegnata l'elsa della spada del re, diversa da quella portata alla cinta nel disegno accanto. Sotto c'è scritto «forma della spada».

A.G. XI 33, 102

Il figurino del costume per l'«Indiano» presenta un uomo dalla carnagione scura vestito con un abito drappeggiato bianco che lo copre dalla vita in giù fino a metà polpaccio, lasciando invece scoperta buona parte del petto, su cui pende una collana di pietre rosse. L'uomo indossa delle scarpe rosa dalla punta arricciata, degli orecchini a cerchio e un gioiello dorato che gli pende dalla fronte. Il disegno è molto simile alla raffigurazione del *sudero*, il servitore di un ricco indiano, presente nel volume dedicato all'India di Giulio Ferrario (fig. 24).³ Nel *Costume antico e moderno* è presente inoltre la

¹ G.P. Maffei, *Le istorie dell'Indie Orientali tradotte di Latino in lingua Toscana da M. Francesco Serdonati*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806.

² G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. III, pp. 95-96.

³ *Ibidem*, vol. III, tavola 9, descrizione a p. 88.

descrizione degli abiti usati dagli indiani: «la pezza di tela annodata intorno alle coscie è detta *dootée*, e che l'altra gettata sulle spalle porta il nome di *dubgab*».⁴

A.G. XI 33, 103

Il terzo figurino raffigura il costume per gli interpreti degli Sciti: si tratta di una semplice casacca rosa lunga fino a sopra il ginocchio, a maniche lunghe; l'uomo indossa delle braghe aderenti gialle, delle scarpe marroni, un mantello corto e blu allacciato da una fibbia d'oro. L'elmo metallico è tondo con un pennacchio nero.

A.G. XI 33, 104 – 105

Questi due disegni sono dei bozzetti di attrezzeria, raffiguranti gli idoli religiosi presenti nel tempio dove si apre l'azione dell'opera. Si tratta di divinità zoomorfe, con tratti canini e felini. Interessanti sono le scritte di Giulio Ferrario nel primo foglio: in alto a destra annota «Indiano a questo unirà qualche pezzo d'argento e filze di perle coralli ed altre preziose gemme»; in basso a destra «Egiziano a queste figure unirà vasi e tazze d'oro e d'argento dell'altezza e forma a un di presso qui indicata in semplice schizzo». Accanto alle figure inoltre è indicato il materiale in cui è pensata la statua, come «oro», «bronzo», «piume di pavone».

⁴ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. III, p. 305.

7.6 *La donna del lago*

I figurini dei costumi de *La donna del lago* sono quelli relativi alla messinscena della prima alla Scala dell'8 febbraio 1821, durante la stagione del carnevale;¹ tra gli attori principali figurano Nicola Tacchinardi, Teresa Belloc-Giorgi e Adelaide Tosi.

La storia si svolge in Scozia verso il 1530, all'epoca del regno di Giacomo V Stuart e delle ribellioni dei «Clan Alpini», come vengono chiamati nel libretto. Riguardo i costumi degli scozzesi, nel volume dedicato alle isole britanniche del *Costume antico e moderno* si legge: «un mezzo secolo addietro tutto questo paese non era, che un asilo di ladri della più rara specie. L'arte del rubare era presso loro ridotta ad un sistema regolare; essi avevano capi, giudici e leggi».² Questa descrizione si riflette nei costumi dell'opera, quasi primitivi se confrontati con il dipinto di Alexander Johnston (fig. 25), il quale nel 1849 ritrae una scena dell'opera di Scott e raffigura i personaggi in abiti più consoni al sedicesimo secolo.

A.G. XI 34, 13 - 22

Il costume di re Giacomo, travestito da cacciatore scozzese con il nome Uberto di Snowdon, indossa una tunica di tartan corta fino all'altezza del ginocchio, con uno spacco sul fianco destro chiuso da dei fermagli metallici e stretta sopra il punto vita da una cintura nera con fibbia d'argento; sulla spalla sinistra è poggiata una fascia di tessuto scozzese e della stessa fantasia sono anche i calzari alti. Nella sua tenuta da cacciatore, Giacomo indossa un elmo con una fascia tartan e delle piume nere vaporose, mentre regge un arco con la mano destra. Il personaggio interpretato da Nicola Tacchinardi porta le basette lunghe, così come i capelli, folti e ricci. Simile al costume di Uberto è quello dei coristi Cacciatori, formato da una tunica corta, bianca a quadri rossi, con i bordi blu, stretta sopra il punto vita; i calzari alti bianchi e rossi; un elmo di cuoio con una fascia blu; lancia in mano, arco e faretra portati sul dorso.

A.G. XI 34, 14 – 15 – 16

I tre figurini raffigurano i costumi dei ribelli scozzesi Douglas d'Angus, Rodrigo di Dhu e Malcom Groeme: i personaggi indossano delle tuniche corte in diverse fantasie sopra le quali vengono poste delle corazze metalliche con piastre colorate; mantelli tartan rosso e nero il primo, rosso il secondo sono allacciati sulla spalla sinistra, mentre Malcom porta un mantello tartan rosso e bianco chiuso al centro del petto; ai piedi

¹ P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano*, cit., pp. 30-31.

² G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. VII, p. 174.

portano dei calzari alti e colorati. I costumi sono completati da elmi metallici con piume nere, rosse e bianche in base al personaggio e dalle spade con i foderi decorati. Sul foglio del figurino di Malcom in alto si legge: «Lorenzoni e N. 12 senza manti ed altri colori».

A.G. XI 34, 17 – 19

I «Soldati» e i «Guerrieri» del Clan Alpino indossano un'armatura formata da una tunica corta, bianca per i primi e a scacchi bianchi e neri per i secondi. Entrambi indossano una corazza, di cuoio bordata a scacchi rossi e neri i soldati, metallica con i bordi bianchi e rossi i guerrieri; entrambi indossano calzari rossi e neri alti. Il soldato completa la sua divisa con uno scudo ovale metallico il cui centro ha una decorazione a scacchi rossi e bianchi, una lancia e un elmo metallico con una fascia nera; il guerriero ha un mantello rosso corto, regge uno scudo ovale decorato, una spada e ha il capo coperto da un elmo metallico con una fascia nera a quadri argento e un pennacchio nero.

A.G. XI 34, 18

Le divise ideate per le «Guardie Reali Scozzesi» sono composte da: una gonna corta di maglia di ferro, una corazza a placche metalliche, un pesante mantello di pelliccia marrone, corto fino a sopra il ginocchio, calzari alti che lasciano scoperta una parte del piede. Il costume è completato da una lancia, una spada, un scudo metallico e un elmo di ferro senza visiera.

A.G. XI 34, 20

Il figurino raffigura il costume pensato per i «Grandi» della corte del re di Scozia, Giacomo V. L'uomo indossa una tunica corta, bianca con i bordi e la cintura a motivi argento e neri; un manto rosso con bordi a quadri neri e argento portato come una toga romana sulla spalla sinistra; calzari alti a decorazioni geometriche bianche e rosse; un berretto rigonfio rosso con piume vaporose nere, rosse e bianche. Il Grande porta una barba lunga così come i capelli ricci.

A.G. XI 34, 21

Il costume per il coro dei «Bardi» consiste in una tunica lunga, azzurra con i bordi geometrici bianchi, neri e argento; un mantello bianco bordato di quadri neri e bianchi gli scende dalla spalla sinistra come una toga; i piedi sono coperti da calzari alti e colorati di bianco e azzurro. Il bardo suona un'arpa a braccio, legata alla spalla da una fascia gialla, e porta barba e capelli lunghi. Le scritte in alto specificano la volontà di

cambiare il colore dell'abito e di renderlo «Tutto Bianco», forse per farlo assomigliare al più celebre bardo dell'epoca, Ossian, così come è ritratto nel dipinto di Anne-Louis Girodet (fig. 5).

A.G. XI 34, 23 – 24

Il costume dei «Pastori Scozzesi» e delle «Pastorelle» è un abito semplice, quasi primitivo, formato da una tunica di pelliccia bianca e marrone fermata in vita da una cintura di pelle nera per gli uomini, mentre le donne portano un abito bianco, lungo fin sotto il ginocchio, con le maniche corte e dei lacci rossi sotto il seno. Accanto al disegno colorato ce n'è uno a penna che mostra il costume visto da dietro: la donna porta un piccolo manto di pelliccia allacciato alla spalla, che la copre fino al ginocchio. Entrambi hanno i capelli lunghi e ricci, quelli dell'uomo sono sciolti mentre quelli della ragazza sono semi raccolti in una crocchia.

A.G. XI 34, 25

L'«Abito da Pastore per il Sig. Tacchinardi» è composto da una tunica corta di stoffa tartan simile a quella da cacciatore, da cui si differenzia per il manto di pelliccia nera e bianca che pende dalla spalla sinistra e gli copre la schiena. Il berretto è di pelle marrone con il bordo della stessa pelliccia del manto, la quale si ritrova anche sul bordo dei calzari.

A.G. XI 34, 26

L'ultimo figurino conservato per *La donna del lago* è quello del costume dei «Paggi»: una semplice tunica corta, azzurra con i bordi dello scollo bianchi a strisce rosse incrociate e quelli delle maniche e della gonna a quadri rossi e bianchi; la veste è stretta sopra il punto vita da una cintura nera e oro; i calzari sono alti e colorati.

7.7 *Matilde di Shabran*

L'ultima opera di Gioachino Rossini presente nella raccolta di figurini della Biblioteca Nazionale Braidense è *Matilde di Shabran*, nella versione dell'autunno del 1822.¹

Ambientata in Spagna, l'epoca non è specificata anche se nel libretto viene descritto l'«atrio gotico di un antico castello».

A.G. XI 34, 106 – 107 - 108

Il primo figurino è quello del costume di Corradino, il misantropo dedito all'arte militare tra i protagonisti dell'opera; il suo costume rispecchia la personalità del personaggio: è raffigurato infatti nella sua armatura da cavaliere. Corradino indossa delle *braghese* rosse, tagliate, con ricami floreali gialli, delle calze giallo ocre e scarpe alla francese, mentre il busto è coperto da una corazza metallica con decorazioni dorate; le braccia sono coperte dai bracciali e le mani da guanti di pelle beige. Da sotto la corazza spunta un colletto arricciato e vaporoso, la testa è protetta da un elmo metallico con la visiera sollevata e con pennacchi rossi; l'uomo porta appesa a una cinta rossa una spada dall'elsa d'oro, riccamente elaborata.

Il figurino di Edoardo, il prigioniero di Corradino, raffigura un costume simile al primo: la corazza metallica copre il busto, da sotto spunta una gorgiera vaporosa e nella parte inferiore del corpo il personaggio indossa *braghese* bianche e oro sopra calze rosse; le scarpe sono uguali a quelle di Corradino, l'elmo ha i pennacchi rossi e bianchi. Il terzo disegno rappresenta il costume di Raimondo, molto simile ai due precedenti se non per i colori: le *braghese* con i tagli sono nere e oro, le calze e le piume dell'elmo celesti, la gorgiera è a pieghe molto larghe.

I tre figurini ricordano i ritratti maschili in armatura da parata della seconda metà del Cinquecento, come quello di Filippo II di Antoon Mor (fig. 26), oppure il ritratto di Giacomo Boncompagni dell'artista Scipione Pulzone (fig. 27), con la corazza indossata sopra le *braghese* e le calze.

A.G. XI 34, 109

Il figurino del costume per la «Contessa d'Arco» mostra un abito scuro, riccamente ricamato in oro, stretto sul punto vita e con una gonna ampia e lunga. Le maniche, dopo un piccolo sbuffo sulla spalla, scendono larghe fino ai polsini a lattughe; il collo

¹ La prima dell'opera al Teatro alla Scala di quella stagione è il 24 agosto 1822; tra gli attori figurano Rosa Morandi e Antonio Tamburini; cfr. P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano*, cit., pp. 30-31.

è coperto da una gorgiera, sotto la quale pende una collana d'oro. I capelli della Contessa sono raccolti sotto un lungo velo nero, il quale ricade fino a terra ed è fermato sul davanti, sotto il busto. L'abito ricorda quello del disegno per la «Nobile matrona di Spagna» presente nel volume *De gli abiti antichi et moderni di tutto il Mondo* di Cesare Vecellio (fig. 28), così descritto dallo stesso: «è tutto nero, e di seta. La rubba è lunga fino in terra di velluto à opera. Nella fronte accomodano un velo di seta nera con alcune trinette d'oro. Portano lattughe grandissime al collo, e alle mani. Il giubbone sta molto assettato alla vita. Di sotto portano il verducato, che rende le vesti ampie, e commode nel camminare; e le sottane sono di seta con oro, e con argento, secondo che più loro piace».²

A.G. XI 34, 110 -111

Il primo figurino raffigura il costume di Aliprando, il medico del castello di Corradino. L'uomo indossa un *giubbone* di broccato nero con le maniche a sbuffo sulle spalle e i polsini di pizzo e gorgiera; le *braghese* sono nere con dei tagli e dello stesso colore sono le calze e le scarpe. Il costume è completato da una sopravveste nera senza maniche e un berretto.

Il secondo figurino è quello di Ginardo, il torriere del castello, vestito con un *giubbone* arancione con tagli che lasciano intravedere la camicia bianca, che spunta nel colletto. La vita è stretta da una cintura marrone. Arancione è anche il cappello, mentre le calze sono grigie e le scarpe nere. Entrambi i personaggi portano i capelli lunghi fino alla nuca, i baffi e il pizzetto.

A.G. XI 34, 112

Il costume disegnato per i «Soldati di Corradino» è una versione più semplice dell'armatura indossata dai primi tre personaggi: una corazza metallica con i bracciali e i guanti di pelle chiara, *braghese* a strisce larghe rosse e nere, calze gialle e scarpe alla francese nere. L'elmo metallico è tondo e ha un frontino; la divisa è completata dalle armi, una spada appesa a una cinta e un'alabarda retta con la mano destra.

A.G. XI 34, 113-114

Gli ultimi due disegni sono quelli dei costumi per il coro di «Paesane» e di «Paesani», abiti semplici da contadini: la donna indossa vestito composto da un corpetto nero allacciato sul petto, da cui scende una gonna rosa, ampia e lunga fino a sopra la caviglia, con un grembiule bianco ricamato; le maniche sono a sbuffo sulle spalle e poi larghe,

² C. Vecellio, *De gli abiti antichi*, cit., p. 255.

strette sui polsi con dei nastri rosa. I capelli sono raccolti in una crocchia intrecciata e tenuti fermi da una fascia colorata. L'uomo invece indossa una casacca corta, grigia, abbottonata sul collo, con le maniche a sbuffo sulle spalle, grigie e rosa, stretta in vita da una cintura di pelle. Le *braghesse* sono degli stessi colori delle maniche, portate sopra le calze; sotto le ginocchia dei nastri sono annodati in fiocchi. Il paesano indossa una sopravveste di pelle marrone senza maniche e corta fino a metà coscia, un cappello di paglia con piume rosse e nere e un bastone retto con la mano destra.

8. Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala

La Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala conserva tra i suoi documenti quasi settemila figurini e diecimila incisioni; tra questi se ne trovano anche relativi alle opere di Gioachino Rossini, sia figurini che incisioni degli attori nei panni dei personaggi.

8.1 Il Turco in Italia

ST. CAN. 606

La litografia rappresenta il cantante «Signor Placci» nei panni di Prosdocimo, il poeta in cerca di ispirazione che assiste alla vicenda. L'uomo indossa un completo maschile tipico della fine del Settecento e inizio Ottocento, composto da una giacca nera e lunga a metà coscia, gilet giallo, cravatta annodata attorno al collo, calzoni allacciati al ginocchio, calze bianche e scarpe nere con una fibbia argentata. Il poeta porta un cappello nero e le basette lunghe; con mano regge una lente appesa a una catenina, con l'altra un libretto.

8.2 Il Barbiere di Siviglia

ST. CAN. 996

L'incisione rappresenta la cantante Giuseppina Ronzi De Begnis nel ruolo di Rosina, la protagonista femminile dell'opera, rappresentata a Parigi presso il Théâtre-Italien durante la stagione del 1819. La donna indossa un abito rosa tipico di quegli anni, stretto sotto il seno, dritto ma abbastanza ampio, decorato da fiocchetti e da ricami neri sulle maniche, sul petto e sull'orlo; dalla scollatura quadrata spunta la *chemisette* bianca che sale fino al collo, dove si arriccia ricordando le gorgiere del sedicesimo e del diciassettesimo secolo tornate di moda.¹ I capelli sono divisi al centro della fronte e raccolti in riccioli ai lati della testa, coperta da un cappello rosa con una piuma nera.

ST. CAN. 15

L'incisione tedesca di Schoeller del 1825 circa raffigura il basso Luigi Lablache nel ruolo di Figaro mentre suona la chitarra. L'uomo indossa un completo formato da marsina corta, nera e con i revers e l'attaccatura delle maniche rosa, decorate da perle bianche; una sottomarsina bianca; gorgiera bianca con un fiocchetto rosa; calzoni neri allacciati al ginocchio con una fascia laterale rosa con le stesse perle della marsina e un

¹ R. Levi Pisetzký, *Il costume e la moda nella società italiana*, cit., p. 289.

fiocco rosa; calze bianche e scarpe scollate nere con fiocchetti rosa in punta. L'attore indossa un copricapo a bicornio con nappine, sotto il quale spuntano i capelli lunghi e ricci, tenuti da una rete rosa che scende fino a metà schiena.

ST. CAN. 1147

L'incisione del londinese William Henry Mote del 1844 raffigura la cantante Fanny Tacchinardi Persiani nel ruolo di Rosina. La donna è ritratta con un abito ispirato alla Spagna quattrocentesca:² il busto è stretto da un corsetto scuro, con lacci intrecciati lungo la parte centrale e sulle maniche, dalle quali scendono nappine; lo scollo è dritto, decorato e lascia le spalle scoperte; la gonna è di colore chiaro, ampia e anch'essa con nappine. La capigliatura dell'attrice è ispirata alle acconciature spagnole, con i capelli divisi nella parte centrale della fronte e raccolti sulla nuca, coprendo così le orecchie e addobbati con rose.

ST. CAN. 529/1

La litografia realizzata da P. Martinez ritrae il cantante Giacomo Galvani, «Primer Tenor absoluto del Teatro Real», nei panni del Conte d'Almaviva durante la stagione del 1857. L'uomo indossa una giacca corta con perline applicate, un gilet aperto e decorato, una camicia abbottonata con colletto all'italiana. I pantaloni sono attillati, a vita alta, stretti da una fascia e allacciati al ginocchio; i polpacci sono coperti da delle ghette decorate da frange. Galvani indossa un cappello cilindrico e porta baffi e pizzetto, di moda all'epoca della realizzazione della litografia.

² Si può confrontare con la *Salomè* ritratta da Pedro García de Benavarre (fig. 29).

8.3 *Otello, ossia il Moro di Venezia*

ST. CAN. 723

La litografia eseguita da Michele Bisi per l'editore Vassalli ritrae la cantante Giuditta Pasta nel ruolo di Desdemona; la stampa, non datata, è dedicata a Giuseppe Marietti, «che procurò a Milano il diletto di ammirarne tutte le doti sublimi». Il soprano indossa un abito scuro, dallo scollo dritto con le spalle scoperte, le maniche a sbuffo fino a metà braccio, dove diventano attillate e bianche; la vita è stretta sul punto anatomico da una fascetta che forma una V; il corpetto e la gonna, la quale si apre lasciando intravedere della stoffa chiara, sono decorati da ricami floreali. I capelli sono divisi al centro della fronte e raccolti in una crocchia alta, circondata da una coroncina da cui scende un velo lungo; Giuditta Pasta indossa poi orecchini pendenti, una collana e due bracciali sopra i polsini, uno con una pietra preziosa e uno con un cammeo.

ST. CAN. 1068

La stampa, non datata, ritrae il tenore Giovanni Battista Rubini in scena nei panni di Otello; di fronte al doge e alla folla di soldati e di nobili veneziani, il protagonista indossa una *zimarra* porpora con bordature dorate e una veste bianca con i profili ricamati in oro, intrecciata sul petto e stretta in vita da una fascia a motivi floreali; sotto la veste indossa pantaloni alla turca arancioni e scarpe gialle a punta. Il cantante, con la pelle scurita dal trucco, ha il capo fasciato da un turbante bianco e oro, e con sé ha un pugnale e una scimitarra.

ST. CAN. 956

L'incisione di Charles Turner di Maria Malibran nel ruolo di Desdemona è presa dal dipinto del 1830 circa di Henri Decaisne (fig.30). La cantante, seduta e con un'arpa vicina, indossa un abito candido, con il corpetto attillato e plissettato, stretto al punto vita da un nastro bianco; lo scollo è tondo, le maniche scendono da sotto la spalla e sono molto larghe, lasciano scoperti gli avambracci; la gonna è ampia e vaporosa. I capelli sono divisi al centro della fronte e raccolti sulla nuca in una crocchia intrecciata, con qualche ciocca che ricade sulle spalle.

ST. CAN. 667

La litografia di Joseph Langlumé del 1832 raffigura i cantanti Giuditta Pasta e Alberico Curioni mentre recitano una scena dell'*Otello*; la donna è ritratta con un abito bianco e morbido, che ricorda quello di Desdemona nei disegni della Braidense, mentre l'uomo veste gli abiti da moro, con il pugnale legato in vita e un turbante voluminoso.

ST. CAN. 319

L'incisione anonima del 1832 ritrae il tenore Domenico Donzelli nel ruolo di Otello mentre tenta di trattenere la rabbia. Indossa una camicia bianca, una sopravveste corta con gli spallini e i bordi ricamati, pantaloni alla turca con bottoni ai lati, stretti in vita da uno scialle con frange. Il capo è coperto da un turbante candido.

8.4 *Matilde di Shabran*

Il disegno di Thomas Charles Wageman ritrae Madame Vestris, contralto inglese, forse nel ruolo in travesti di Edoardo nell'opera *Matilde di Shabran*, in scena al King's Theatre di Londra. La cantante indossa un completo dall'aria seicentesca: un soprabito militare azzurro con i profili bianchi, lungo fino a sopra il ginocchio; le maniche sono aperte e lasciano intravedere la camicia bianca, sopra quella destra è appeso un fiocco rosso; il colletto è di pizzo e scende sullo scollo, dove è annodata una cravatta; le gambe sono coperte da pantaloni azzurri allacciati al ginocchio, calze bianche e stivaletti marroni con i risvolti verdi. Edoardo porta dei guanti di pelle chiara e una spada; i capelli sono lasciati sciolti e ricci, il cappello a tesa larga è decorato da piume candide e vaporose.

8.5 *Semiramide*

ST. CAN 971

L'immagine è un'incisione di Antonio Lanzani del 1824 del duetto tra Assur e Semiramide, con una raffigurazione dei due cantanti Filippo Galli e Giuditta Pasta in scena. Il basso, interprete del principe assiro, veste una tunica lunga e verde con frange sull'orlo, un mantello rosso con frange verdi intrecciato sul petto, pantaloni larghi e scarpe dorate, un copricapo cilindrico, capelli lunghi e ricci, barba folta.¹ Giuditta Pasta, nei panni della regina babilonese, indossa un abito bianco lungo fino ai piedi con il bordo ricamato in oro, una tunica con le maniche corte, lunga fino al ginocchio, con frange e bordi dello scollo e delle maniche d'oro, una corona e un velo lungo e ricamato.

ST. CAN. 452

La litografia di Alfred Edward Chalon raffigura la cantante Giuditta Pasta nel ruolo della regina Semiramide; l'abito indossato è simile a quello con cui è rappresentata nell'incisione con Filippo Galli, ovvero un vestito bianco, lungo e ampio, con una sopravveste più corta con frange; questo, diversamente dall'altro, lascia le spalle scoperte. La cantante ha una stola a fiori che le cinge le braccia, una corona a punte e un velo trasparente che scende fino a terra.

¹ Giulio Ferrario descrive i costumi degli Assiri Babilonesi: «usavano lunghi capelli, ed ornavano il capo d'una tiara»; cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. 4, p. 471.

COLL. COST. 3153/3158

I prossimi figurini sono i disegni per i costumi di *Semiramide* della stagione del 1853 e 1854 al Teatro alla Scala; l'autore è anonimo.

3156 e 3158

I due disegni raffigurano i costumi per la protagonista dell'opera, Semiramide. Nel primo (3156) la regina babilonese indossa sopra un abito lungo e bianco una gonna al ginocchio con decorazioni geometriche e i bordi neri; un mantello rosso lungo fino a terra con frange dorate, una mantella che copre le spalle e il petto con decorazioni geometriche e un disegno circolare al centro del petto; in mano regge uno scettro d'oro, sul capo è poggiata una tiara, i capelli sono lunghi alle spalle e mossi.

Il secondo figurino (3158) mostra Semiramide con un abito rosa decorato con motivi geometrici e con figure antropomorfe, con scollo tondo e maniche corte, lungo fino a sotto il ginocchio e con frange sull'orlo. Sotto l'abito indossa una gonna bianca e ampia, lunga fino ai piedi. La vita è stretta da una cintura bronzea, dello stesso colore dei bracciali e della corona che le cinge il capo.

3155 e 3154

Assur (3155), il principe assiro, indossa un abito rosso con frange giallo ocre, con le maniche corte e la gonna lunga fino a metà polpaccio; sopra porta una tunica marrone avvolta in due giri attorno al corpo, con una manica sola e con frange gialle. I capelli lunghi sono stretti da una fascia bianca, la barba è folta e arricciata.

Arsace (3154), il comandante babilonese, è ritratto nelle vesti militari: una tunica giallo ocre a maniche corte a frange e decorazioni geometriche azzurre e dorate; sotto la tunica una veste bianca con frange gialle sull'orlo a metà polpaccio e decorata a pallini azzurri; calzari rossi. L'armatura è completata dalla spada appesa al fianco da una cinta azzurra e dall'elmo curvato verso l'alto e piumato.

3157 e 3153

Il primo figurino (3157) raffigura il re indiano Idreno: il costume è quasi identico a quello dello stesso personaggio presente nella raccolta della Biblioteca Nazionale Braidense, infatti indossa una tunica bianca senza maniche con il bordo oro, sopra di essa una stola bianca con ricami oro portata su una spalla sola, bracciali d'oro sui polsi e sugli avambracci, la mitra d'oro incastonata di rubini in testa. Le differenze tra questo Idreno e il personaggio della rappresentazione del 1824 sono i sandali, le cavigliere e la barba folta che ha il primo e che mancano al secondo.

Il figurino per il costume del coro di indiani (3153) raffigura un uomo con i capelli corti e la barba folta, con una veste bianca a disegni rosa, senza maniche, con il bordo della scollatura rosso e incrociato sul petto, lunga fino a sotto il ginocchio. La vita è stretta da una fascia rossa con i bordi dorati e un rettangolo di stoffa che scende sul davanti. L'uomo indossa gioielli sulle braccia e sulle caviglie, e porta sandali di cuoio.

ST. CAN. 1099

La litografia di Matarelli, presa da una fotografia di Bernoud, raffigura le sorelle Marchisio, Barbara a sinistra nei panni di Arsace, Carlotta a destra in quelli di Semiramide. La prima indossa una tunica lunga fin sotto il ginocchio, con frange sugli orli delle maniche e della gonna, stretta in vita da una cintura, un mantello ricamato, dei calzari alla caviglia. La seconda veste un abito lungo fino ai piedi, ampio, con ricami geometrici sul fondo e frange sulle maniche, stretto in vita da una fascia decorata che scende poi nella parte centrale della gonna. Il suo aspetto regale è sottolineato da una collana di pietre, un bracciale e una corona incastonata di pietre preziose.

8.6 Le siège de Corinthe

ST. CAN. 994

La stampa colorata del 1826 ritrae il basso Henri-Étienne Dérivis nel ruolo di Maometto II dopo la prima assoluta il 9 ottobre 1826 all'Opéra di Parigi. Il cantante indossa degli abiti riccamente decorati: una tunica turchese lunga fino al ginocchio con maniche larghe e con ricami dorati, stretta in vita da una fascia bianca e oro che regge la spada; sotto la prima porta la cotta di maglia dai bordi dorati; la camicia bianca con gli orli delle maniche gialli; pantaloni alla turca rossi, calzari gialli. Il capo è cinto da un turbante voluminoso impreziosito da pietre, la barba è folta e con la mano sinistra tiene la scimitarra nel fodero.

COLL. COST. 2252

I disegni sono i figurini dei costumi per l'opera *L'assedio di Corinto*, tradotta in italiano dall'originale francese *Le siège de Corinthe*, per la stagione autunnale del Teatro alla Scala del 1853.

N.1 *Maometto II*

Il disegno raffigura il costume di Maometto II, sultano protagonista dell'opera: un pesante mantello blu bordato di ermellino con le maniche larghe, una lunga veste marrone con una cintura alla vita per reggere la spada, dei pantaloni alla turca rossi, babbucce gialle e un turbante bianco con una piuma al centro.

N.2 *Pamira*

Il costume per Pamira, figlia del governatore Cleomene, è formato da una sopravveste dallo scollo quadrato, lunga fino a metà polpaccio, giallo ocra e decorata a rombi; una cintura legata largamente in vita; un vestito celeste con una fascia centrale gialla e rossa lungo fino ai piedi. I capelli sono raccolti sulla nuca e indossa una corona dorata.

N.3 *Cleomene*

Il governatore di Corinto è raffigurato con una tunica nera e grigia, lunga fino a metà polpaccio, con le maniche molto larghe e lo scollo quadrato; un mantello rosso bordato di stoffa dorata e foderato di pelliccia bianca; calze e scarpe nere. Il capo è coperto da una corona dorata con della stoffa che scende a coprire le orecchie.

N.4 *Neocle*

Il costume ideato per Neocle, soldato greco promesso sposo di Pamira, è composto da una tunica nera e grigia al ginocchio e gli spallini con frange, un mantello bianco a

strisce rosse allacciato sulla spalla destra, calze rosse e scarpe nere. Un elmo appuntito gli cinge la testa, porta i capelli lunghi e la barba.

N.5 *Omar*

Il costume di Omar, il confidente del sultano, è formato da una cotta di maglia con le maniche corte, una camicia verde scuro, una gonna nera che scende a metà polpaccio, pantaloni alla turca rossa e babbucce marroni. Alla vita è legata la scimitarra, una sciarpa rossa a strisce nere è stretta attorno al collo e il capo è coperto da un turbante rosso con una punta metallica.

N.6 *Ismene*

L'abito per Ismene, la confidente di Pamira, è un vestito blu a maniche lunghe e attillate, con la gonna lunga fino a metà ginocchio sotto la quale ne scende una bianca fino a terra; la parte superiore dell'abito ha una fascia gialla che copre le spalle, la scollatura e poi scende nella parte centrale del corpo. La ragazza porta i capelli raccolti sulla nuca.

N.7 *Jero*

Il guardiano dei sepolcri è raffigurato con una lunga tunica nera, dalle maniche larghe, con una fascia dorata al centro, con una cintura sotto il punto vita. Jero porta la barba e i capelli, ormai bianchi, lunghi.

N.8 *Guerrieri greci*

Il costume per il coro dei «Guerrieri greci» è formato da una cotta di maglia lunga fino al ginocchio, calze rosso scuro con una striscia nera centrale, stivali grigi, un elmetto largo, lancia, spada e scudo.

N.9 e N. 11 *Guerrieri turchi e Guardie turche*

I due figurini raffigurano i costumi pensati per i «Guerrieri turchi» (N.9) e le «Guardie turche» (N.11): entrambi indossano una cotta di maglia lunga; una tunica al ginocchio, rossa il primo, gialla il secondo; una fascia in vita che regge la scimitarra; il guerriero porta pantaloni alla turca neri e lunghi fin sotto il ginocchio, calze e scarpe bianche, un turbante bianco piumato; la guardia invece ha pantaloni rossi alla turca lunghi fino alle caviglie, babbucce ocra, un turbante bianco con una punta metallica e in mano ha una lancia e uno scudo metallico.

N.10 *Imani*

Il costume per le comparse degli imam, qui chiamati «Imani», è formato da una tunica lunga fino ai piedi, con le maniche lunghe, bianca con una fascia giallo ocre sullo scollo, nella parte centrale e in quella finale dell'abito; il capo è coperto da un turbante bianco a strisce nere.

N.12 *Dame turche*

Il costume del coro di dame turche è composto da un abito bianco a maniche corte, lungo fino a sopra le caviglie, con la gonna ampia; sopra di esso una sopravveste azzurra, aperta al centro e abbottonata al petto e alla vita, con lo scollo a V; sotto l'abito vengono indossati i pantaloni alla turca rossi e babbucce gialle; le donne hanno poi il capo coperto da un turbante bianco con una piuma rossa.

COLL. COST. 2263/1 e 2

Le due litografie sono due versioni dello stesso disegno di «Cleomene Governatore / nell'opera L'assedio di Corinto» pubblicate da Ricordi, una in bianco e nero e l'altra a colori: mostrano l'uomo con una veste incrociata sul davanti, rossa a righe gialle verticali, stretta in vita da una fascia bianca e oro; un soprabito pesante blu con ricami dorati appoggiato sulle spalle, pantaloni azzurri con decorazioni sugli orli; babbucce rosse e un copricapo alto e cilindrico, rosso e nero.

2263/3

La litografia, sempre di Ricordi, mostra il costume degli «Imani»: una lunga tunica rossa con una fascia azzurra in vita; una sopravveste verde, aperta davanti e a maniche corte; babbucce rosse; un turbante bianco e verde, infine barba lunga e folta.

2263/4

L'ultima litografia di Ricordi è quella del personaggio di Neocle, ritratto con una camicia a maniche molto larghe bianca a strisce oro, uno scaramuccino rosso con ricami dorati, pantaloni alla turca bianchi al ginocchio, gambali rossi e oro, babbucce rosse e un copricapo nero, cilindrico e piatto, con una fascia bianca a strisce rosse.

8.7 Mosè

ST. CAN 1051

La litografia colorata realizzata da De Baylos raffigura il contralto Emma Albertazzi nelle vesti di Elcia, l'amante segreta del figlio del Faraone nel *Mosè in Egitto*. La donna è ritratta con un abito anacronistico rispetto all'ambientazione nell'antico Egitto, rimanda piuttosto ai primi anni del Cinquecento: indossa una veste azzurro polvere, con lo scollo dritto che lascia scoperte le spalle scoperte, le maniche molto larghe, il corpetto con dei ricami floreali bianchi sui bordi, aperto al centro e legato con lacci neri; il punto vita è stretto da una fascia bianca con frange e la parte inferiore si allarga e si apre lasciando vedere l'abito bianco sottostante. I capelli sono divisi al centro della fronte e coperti da un copricapo formato da stoffa piegata su se stessa e allacciato sotto il mento.

ST. CAN 982

L'acquerello su carta, firmato Ott. Codecasa, mostra il basso Ignazio Marini nei panni di Mosè dopo la rappresentazione presso il Teatro alla Canobbiana nella primavera del 1835: il cantante indossa una tunica bianca lunga fino ai piedi, una toga marrone e sandali; i capelli rossi sono lunghi e arricciati in boccoli stretti, la barba è folta e arriva al petto.

COLL. COST. 3605/3614

La seguente collezione di figurini è quella relativa alla messinscena dell'opera *Mosè*, traduzione italiana del *Moïse et Pharaon* al Teatro alla Canobbiana nell'anno 1852.

3610 e 3605

I due disegni raffigurano il protagonista Mosè con lo stesso abito ma in pose diverse: nel primo con il braccio sinistro alzato verso il cielo, nel secondo con il braccio disteso verso il basso in segno di ammonizione e con un bastone nella mano destra; in entrambi indossa una tunica bianca e lunga fino ai piedi, una toga porpora allacciata sulla spalla destra e sandali. I capelli e la barba sono lunghi e castano chiaro.

3603

Il costume per Elisero, il fratello di Mosè, è composto da una lunga veste arancione con l'orlo rosso scuro, una larga stola di stoffa blu legata al fianco e portata sul braccio destro, sandali e un turbante bianco. In alto una scritta riporta che il costume sarà lo stesso anche per i «capi di ebrei coristi, cambiando i colori»

3611 e 3612

I due disegni raffigurano il Faraone in due costumi differenti: il primo (3611) è quello ufficiale da cerimonia, composto da una tunica senza maniche lunga fino alle caviglie, blu con strisce, fasce e frange dorate; un collare sempre dorato con decorazioni; un mantello rosso porpora con i bordi dorati; il *nemes*, il copricapo dei regnanti egizi, rosso a strisce dorate con due piume ai lati e l'*ureo* al centro, il serpente d'oro che protegge il sovrano. Dei bracciali d'oro circondano le braccia e le caviglie, e con la mano regge lo scettro che simboleggia il suo potere, mentre alla cintura è appeso il pugnale dal fodero dorato.

Il figurino 3612 mostra un costume formato da una tunica bianca a strisce dorate oblique, lungo a metà polpaccio e con le maniche larghe al gomito, dotato di frange sull'orlo; la vita è stretta da una cintura d'oro con pietre preziose e con una fascia decorata che scende al centro; una collana d'oro ricade sul petto, ai polsi il faraone porta bracciali, ai piedi sandali di pelle e il capo è coperto dal *nemes* blu e oro con l'*ureo*. Giulio Ferrario, nel delineare il costume degli antichi egizi, descrive il faraone vestito con «una tunica [...], un collare, uno scettro, ed un diadema fatto di serpenti intorticiati, che forse saranno stati d'oro. [...] I manti dei Re d'Egitto erano di porpora»¹.

3609

Il costume di Amenofi, il figlio di Faraone, è una tunica corta, a strisce blu e bianche, con le maniche larghe al gomito, indossata sopra un'altra tunica corta giallo chiaro; un collare con pietre preziose gira attorno al petto e scende in due strisce fino alla cintura con la fascia centrale larga che pende. Il capo è coperto da della stoffa che scende aderente fino al collo, con decorazioni di metallo. Ai polsi porta dei bracciali e sandali ai piedi. Giulia Ferrario descrive così il costume civile:

una berretta perfettamente adattata alla testa sta invece de' capelli, ha le braccia e il corpo nudo, o coperto da una camiscetta, al di sopra della quale sono due pendagli che sostengono un abito rigato e ricamato, e stretto al fianco da una cintura ornata con metallo, o ricamata in rilievo, entro la quale è posto un pugnale, il cui fodero ha gli eguali ornamenti della cintura. [...] quest'abito che nella presente figura giunge fino a metà

¹ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Africa*, tomo I, p. 68.

della gamba, nella maggior parte delle figure Egiziane non arriva nemmeno a metà delle coscie.²

3604

«Aufide, ufficiale Egizio» è ritratto con le vesti descritte da Giulio Ferrario, ovvero una tunica corta senza maniche, azzurra con l'orlo giallo, un collare dorato con due strisce che scendono fino alla cintura a cui è appeso il pugnale, una collana d'oro, bracciali sulle braccia e sulle caviglie; essendo un ufficiale indossa un elmo metallico dorato con un serpente al centro e stoffa rossa che copre le orecchie e il collo.

3608

Il costume per «Osiride Sacerdote d'Iside» è molto simile alla descrizione fatta da Giulio Ferrario di un sacerdote egizio ritratto in una pittura:

Questo sacerdote porta una tunica bianca attraversata, con cui è coperto dalla metà delle reni fino alla metà delle gambe, la quale è sostenuta da cinghie che passano sulla sua spalla dritta che è nuda, come nude pur sono le sue braccia; ed ha sul capo un cappuccio si adatto, che pare di maglia, e gli lascia scoperte le orecchie alle quali gira intorno. Il calzare consiste in una suola che ha un semplice quartiere nella cui estremità è attaccato un arco che passa sul collo del piede, ed il dinanzi della suola è fermato in cima da un secondo arco che parte dalla punta di quello che attraversa il collo del piede, e con un arco elevato va a terminare fra il pollice e il primo dito. [...] il suo bastone è terminato da un fiore di loto; l'ornamento posto sul suo giustacuore, che rassomiglia al segno con cui ordinariamente si rappresenta l'acqua, prova che quelle parti che sembrano nude sono coperte da un tessuto di maglia.³

3613

Il costume per «Maria sorella di Mosè» è un abito bianco lungo fino alle caviglie, con lo scollo tondo, arricciato e le maniche corte; in vita «un altr'abito, che vediamo spesse volte portato dalle donne, lascio loro nude le spalle e le braccia, e scoperto il petto, e si attaccava sotto allo stomaco a guisa di un grembiule»,⁴ qui a righe giallo chiaro e giallo scuro. Sulle braccia indossa dei braccialetti d'oro con pietre preziose, il capo è coperto da un turbante bianco a righe rosse con un velo bianco che scende fino a metà

² G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Africa*, tomo I, p. 215.

³ *Ibidem*, p. 129.

⁴ *Ibidem*, p. 217.

gamba. In alto una scritta indica che il costume sarà uguale anche per altri personaggi: «così Anaide variando i colori come pure le coriste».

3614

Anaide, la figlia di Maria innamorata di Amenofi, è ritratta con una tunica bianca lunga fino ai piedi, senza maniche e con lo scollo tondo; due strisce rosse verticali decorano l'abito. Il capo è coperto da un turbante bianco legato sotto il volto da una fascia azzurra, la quale scende e si lega alla vita diventando una cintura. Due bracciali sono stretti ai suoi polsi e indossa dei sandali. In alto una scritta informa che si tratta del costume per «La Signora Aranco Guerini».

3606

Sinaide, moglie di Faraone, indossa un abito riccamente decorato da pietre e frange, a righe blu e oro, incrociato sul davanti lungo a metà gamba; sotto di questo un abito bianco a righe sottili dorate, con una fascia centrale blu e oro con pietre; la vita è segnata da una cintura preziosa, attorno alle spalle indossa un collare decorato. Ai polsi porta dei bracciali d'oro e rubini, il capo è cinto da una corona d'oro con l'ureo e delle fasce che scendono fino al petto e coprono le orecchie; i capelli arrivano alla nuca e sono ricci.

3607

Il costume delle «Danzatrici» è formato da un corpetto rosso scuro a righe giallo ocre con collare, stretto in vita, dalla quale si allarga una gonna voluminosa a righe bianche, rosse e marroni, sotto la quale spunta un'altra gonna bianca con l'orlo marrone e bianco. Le ballerine hanno bracciali ai polsi, una collana di perline e i capelli corti alla nuca.

8.8 *Guillaume Tell*

ST. CAN. 527

L'incisione colorata dell'incisore viennese Andreas Geiger ritrae il cantante Schober nei panni di Guglielmo Tell, nella versione del 1830 in scena a Vienna alla Staatsoper. Il cantante indossa un completo dall'aria cinquecentesca composto da un farsetto insolito aperto sul petto e con i revers, stretto in vita da una cintura di cuoio, con le maniche corte e gonfie, con tagli decorativi; sotto il farsetto porta un giubbone giallo con le maniche attillate e lo scollo tondo, dal quale spunta la camicia bianca senza colletto; braghese alla spagnola verdi con tagli; calze gialle e scarpe marroni allacciate. Il costume è completato da un cappello piumato nero con i bordi verdi, i capelli sono corti e la barba è tagliata secondo la moda del Cinquecento, con baffi e pizzetto.

ST. CAN. 651

La litografia del parigino V. Dollet ritrae l'attore Gilbert-Louis Duprez, interprete di Guillaume Tell all'Opéra di Parigi nel 1837, con una veste corta, aperta sul petto e allacciata, con le maniche gonfie sulla spalla e sul gomito, stretta in vita da una cintura di cuoio; le gambe sono coperte da calze e ai piedi porta degli stivaletti stringati. Sui capelli ricci è poggiata una berretta con una piuma sottile.

COLL. COST. 2041/2068

La seguente collezione di figurini è relativa alla messinscena della versione italiana, il *Guglielmo Tell*, durante la quaresima del 1858 presso il Teatro alla Scala.

2041 *Gessler*

Il costume di Gessler, il governatore austriaco antagonista, è formato da una sopravveste rossa al ginocchio con la fodera di pelliccia di ermellino e le maniche ampie e rigonfie in più punti con tagli decorativi; un *giubbone* di stoffa dorata, aperto sul petto e con i revers bianchi ricamati, stretto in vita da una cinta azzurra; sotto il *giubbone* porta una veste rossa con lo scollo tondo e la camicia bianca accollata; le *braghese* tagliate sono alla spagnola, gonfie e corte a metà coscia, le calze sono rosse e le scarpe hanno scollate hanno un cinturino di chiusura. Il personaggio è raffigurato con baffi, barba a punta, capelli lunghi a mezz'orecchio e con un copricapo rosso con la tesa arrotondata come i petali di un fiore e il pennacchio bianco.

2054 *Matilde*

Matilde, principessa asburgica, è raffigurata con un abito nero,¹ formato da un *casacchino* con i revers, stretto in vita e con una gonna ampia lunga fino a terra; le maniche sono attillate ma presentano dei rigonfiamenti tagliati all'altezza dell'attaccatura della spalla e del gomito; la scollatura a V è coperta da una sottoveste blu petrolio con tagli; i capelli raccolti sono coperti da un copricapo piumato rosso con una veletta bianca che copre la nuca.

2043 *Rodolfo*

Il comandante delle truppe di Gessler, Rodolfo, indossa un'armatura cinquecentesca: sotto la corazza metallica porta un *giubbone* rosso dalle maniche rigonfie e tagliate, *braghese* della stessa stoffa del giubbone, calze rosse e scarpe nere di pelle. Il capo è coperto da un elmo tondo con il frontino e una piuma bianca, la spada è appesa al fianco e il busto è circondato da una fascia gialla.

2042 *Guglielmo Tell*

Il protagonista dell'opera indossa un costume formato da un *giubbone* marrone con dei tagli sul petto e sulle maniche, lo scollo quadrato dal quale spunta la camicia bianca accollata, stretto in vita da una cintura di cuoio;² un soprabito senza maniche corto e aperto di pelle marrone scuro; *braghese* marrone chiaro con tagli ampi; calze marroni e scarpe nere. I capelli sono lunghi alle orecchie e coperti da un cappello con la tesa a punte arrotondate come petali.

2061 *Edwige*

La moglie di Guglielmo Tell è raffigurata con una camicia bianca dalle maniche corte e rigonfie; un corpetto nero e rosso con due bretelle larghe; una gonna marrone e azzurra ampia e lunga fino alle caviglie; calze rosse e scarpe marroni. Il copricapo, come scrive Giulio Ferrario, è tipico delle contadine di Uri, di Schwitz e Unterwald: «si coprono la testa con un berretto singolarissimo, che propriamente presenta la figura

¹ In basso una scritta indica che l'abito sarà «in lana».

² Giulio Ferrario scrive che gli svizzeri indossano «un largo cinto di cuoio, che riesce loro necessario quando discendono dalle montagne»; cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Europa*, vol. 9, p. 219.

delle ali della farfalla»;³ questo inoltre ha delle lunghe trecce di stoffa rossa e gialla, descritte dall'erudito come proprie delle spose del Cantone di Sciaffusa.⁴

2051 *Jemmy*

Il figlio di Guglielmo Tell ed Edwige indossa un *giubbone* marrone scuro dallo scollo a V con le maniche gonfie e tagliate sulle spalle e sul gomito, stretto in vita da una cintura; sotto una veste rossa con lo scollo tondo e dei tagli, una camicia senza colletto; le *braghesse* marroni presentano tagli decorativi; le calze sono rosse e le scarpe marroni. Jemmy indossa un berretto nero con una piuma bianca, e una scritta in basso a destra suggerisce che «si desidererebbe una gonnellina e corpetto color caffè scuro» al posto delle braghe alla spagnola.

2045 - 2060 *Melchtal e Arnoldo*

I due personaggi, padre e figlio, indossano costumi pressoché uguali nella forma: Melchtal indossa un *giubbone* rosso con tagli e scollo dritto, stretto in vita dalla cintura di cuoio, una camicia bianca senza colletto, un soprabito verde chiaro aperto, braghe al ginocchio marroni con tagli decorativi, calze gialle e scarpe marroni; i capelli e la barba sono bianchi e lunghi, indossa un cappello marrone chiaro con due penne; il figlio Arnoldo indossa degli abiti simili a quelli del padre, con la differenza che il giubbone ha la scollatura quadrata, il soprabito è giallo e le braghe sono più corte e rosse, le calze grigie e le scarpe nere. Barba e capelli sono castani, il cappello è a punte rotonde e piumato.

2046 *Leutoldo*

Leutoldo indossa un costume più semplice da pastore: una camicia bianca con le maniche larghe; un farsetto marrone chiaro senza maniche con lo scollo a V, stretto dalla cintura di cuoio; un soprabito marrone scuro; braghe al ginocchio marrone chiaro con tagli, calze a scacchi neri e azzurri, scarpe marroni, un cappello a tesa larga con due penne.

2047-2049 *Pastori svizzeri e Pescatore*

I costumi per i pastori e il pescatore sono abbastanza simili: entrambi portano un corpetto nero con una tasca centrale e lo scollo quadrato, una camicia bianca con le maniche larghe, un soprabito aperto senza maniche marrone chiaro il primo, marrone

³ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Europa*, vol. 9, p. 161.

⁴ «La sposa ha il capo coperto da un alto e pesante berretto, [...] da cui pendono due nastri intrecciati e rossi che terminano in due fiocchi»; cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Europa*, vol. 9, p. 128.

scuro il secondo, una cintura di cuoio e un cappello a tesa larga; i pastori indossano delle braghe larghe al ginocchio rosse, calze a righe nere e azzurre e scarpe marroni; il pescatore invece porta delle braghe azzurre al ginocchio abbastanza attillate, calze rosse e scarpe marroni.

2048 *Cacciatori*

Il costume dei coristi cacciatori è formato da un *giubbone* marrone chiaro con lo scollo quadrato e tagli sul petto e sull'attaccatura delle maniche, una cintura alla vita, camicia bianca senza colletto, *braghesse* alla spagnola con tagli dello stesso colore del giubbone, calze rosse, scarpe nere e cappello nero con penne. Appesa alla spalla porta la faretra con le frecce, con la mano destra regge una balestra.

2056 *Coristi Congiurati Schwitz*

I contadini del Cantone di Schwitz indossano un *giubbone* verde chiaro con tagli sull'attaccatura delle maniche e scollo profondo a V, stretto in vita da una cintura; un farsetto giallo con lo scollo dritto e una camicia bianca senza colletto; i calzoni sono lunghi, gonfi sui fianchi e con tagli. I coristi portano un cappello nero con le penne, scarpe marroni, capelli lunghi e barba.

2057 *Coristi Congiurati Uri*

I contadini del Cantone di Uri indossano un corpetto nero con una tasca gialla al centro e lo scollo quadrato; una camicia bianca con le maniche bianche e larghe, un soprabito marrone senza maniche; braghe azzurre con tagli gonfie fino a metà coscia e poi attillate fino al ginocchio, dove terminano in punte arrotondate; calze a righe gialle e marroni; scarpe marrone chiaro e un cappello a tesa larga.

2058 *Coristi Congiurati D'Unterwalden*

I coristi interpreti dei contadini del Cantone di Unterwalden hanno un costume formato da un soprabito aperto giallo, con tagli sull'attaccatura delle maniche e sui gomiti; *giubbone* rosso tagliato dallo scollo quadrato; camicia bianca; braghe rosse al ginocchio larghe con tagli; calze a righe nere e grigie, scarpe marroni e cappello a tesa larga.

2059 *Coristi Menestrelli*

I menestrelli sono raffigurati con un costume formato da un mantello marrone chiaro, un giubbone nero con lo scollo profondo a V stretto da una cintura; un corpetto rosso e una camicia bianca; braghe con tagli, gonfie fino a metà coscia e poi attillate fino al ginocchio; calze marroni; scarpe nere e cappello con la tesa a punte rotonde con piume.

2044 - 2065 *Coriste Pastorelle e Ballerine*

Il primo figurino (2044) raffigura la pastorella con un abito formato da una camicia bianca dalle maniche corte e gonfie; un bustino nero collegato con due catenine a un collare dello stesso colore; una gonna rosa e bianca lunga a metà polpaccio; calze corte e rosse; scarpe marroni e il copricapo a farfalla descritto da Giulio Ferrario.⁵ Il secondo figurino ritrae la ballerina con un costume simile a quello della pastorella, con la differenza che la gonna è bianca e azzurra e in testa porta un nastro rosso per raccogliere i capelli.

2066 *Ballerini*

Il disegno rappresenta il costume per «2 ballerini ballabili»: un gilet rosso aperto; un corpetto nero con una tasca centrale; una camicia bianca a maniche lunghe e larghe; braghe rosse al ginocchio con tagli; calze a righe gialle e nere; scarpe beige e un cappello dello stesso colore a tesa larga.

2063 *Allieve Spose*

Il costume per le damigelle è formato da una camicia bianca a maniche corte, un corpetto azzurro con lo scollo quadrato con il bordo rosso, la gonna bianca e rosa lunga fin sotto al ginocchio e scarpe marrone chiaro. I capelli sono raccolti in una corona di fiori, da cui scende un velo trasparente. Il costume sembra ispirato alla descrizione fatta da Giulio Ferrario delle spose del Cantone di Schwitz: «un imbusto, una cuffia adorna di fiori, le scarpe colle fibbie».⁶

2064 *Coristi Sposi*

Il figurino raffigura il costume per i coristi: un soprabito nero aperto con dei tagli sull'attaccatura delle maniche; un corpetto azzurro con una tasca bianca e un ricamo sul petto; una camicia bianca senza colletto; braghe attillate al ginocchio con dei tagli; calze a righe azzurre e nere; scarpe marroni e un cappello a tesa larga con dei fiori rossi.

2052 *Cortigiani Comparsa Corifei*

Il costume dei Grandi di corte è un ricco completo cinquecentesco: un soprabito rosso con la fodera di pelliccia bianca senza maniche; un *giubbone* nero tagliato con le maniche gonfie fino al gomito e poi rosse e attillate e con lo scollo quadrato rosso; la camicia bianca senza colletto; *braghese* nere con tagli decorativi; calze gialle e scarpe nere con il

⁵ G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., *Europa*, vol. 9, p. 161.

⁶ *Ibidem*.

cinturino. Il cappello è nero con piume bianche, i capelli e la barba sono lunghi e castani.

2053 – 2062 *Coristi Soldati e Comparsa Soldati*

Le armature dei soldati di Gessler sono simili: i primi (2053) indossano una corazza metallica con i bracciali, braghe rosse con tagli e calze dello stesso colore, scarpe nere, una spada appesa al fianco; i secondi una corazza che non copre le braccia, avvolte in maniche nere con tagli all'attaccatura delle spalle e sui gomiti, braghe nere con tagli, calze rosse e scarpe marroni, un'alabarda in mano e uno scudo nell'altra. Entrambi indossano un elmo a borgognotta crestato che lascia scoperto il volto.

2067 *Contadini di Lucerna*

Il costume dei contadini della città svizzera è composto da un gilet di pelle marrone; un corpetto nero e bianco; una camicia bianca con le maniche larghe; braghe al ginocchio rosse e larghe; calze a righe azzurre e nere; scarpe marroni e un cappello a tesa larga.

2050 *Coristi Contadini*

I coristi che interpretano i contadini indossano un costume simile a quello di Arnoldo: un soprabito aperto verde con le maniche lunghe; un corpetto rosso con una tasca centrale e lo scollo quadrato; una camicia bianca; *braghesse* verdi con tagli; una cintura di cuoio; calze gialle; scarpe marrone chiaro e un cappello a tesa larga con le penne.

2055 *Comprimaria – Prima donna*

Il disegno raffigura il costume per la damigella: si tratta di un abito bianco con ricami floreali, dal profondo scollo a V, le maniche gonfie fino al gomito e poi attillate, con la gonna larga e lunga; una sottoveste dorata con lo scollo dritto, lunga fino ai piedi; dallo scollo spunta la camicia bianca dallo scollo tondo; come accessori porta una collana e un cordoncino legato in vita che pende poi nella parte centrale. I capelli sono legati con una coroncina da cui pende un velo trasparente.

9. Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli

All'interno del Castello Sforzesco di Milano trova sede la Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, istituto che conserva tra le molte opere anche stampe di attori e figurini di moda. Il capitolo è stato suddiviso in: *Stampe di attori*; la pubblicazione di Stucchi *Raccolta di figurini ad uso dei teatri, giusta il costume di tutti i tempi e tutte le nazioni* e infine i disegni di E. Viganò *Figurini Teatrali di Fausto, Barbiere di Siviglia, Tutti in maschera*.

9.1 Stampe di attori

Cart. P. 21-40

L'incisione, edita da Martinet, ritrae Madame Willaumi nel ruolo di Zaida nell'opera *Il turco in Italia*, in scena al Théâtre Italien nell'autunno del 1841. La donna è raffigurata con un abito formato da un soprabito nero aperto, allacciato sul punto vita, con maniche corte e larghe, lungo fino al ginocchio, con i revers e gli orli delle maniche e della gonna a punte; l'abito è bianco e rosso a rombi, lungo fino a metà polpaccio; i capelli sono raccolti sulla nuca con un nastro bianco e rosso; ai piedi porta stivaletti neri.

Cart. P. 18-29

L'incisione colorata raffigura il baritono Salvatori nel ruolo di Figaro nel *Barbiere di Siviglia*; indossa una giacca blu con le maniche gonfie in alto; una sottomarsina bianca con ricami blu; una camicia bianca con il colletto sollevato e una cravatta nera corta; calzoni marroni allacciati al ginocchio; calze bianche e scarpe nere scollate. In mano regge una chitarra, i capelli corti sono coperti da una cuffia a rete che scende sulla schiena.

Cart. P. 15-3

La litografia colorata raffigura il tenore Ignazio Pasini nel ruolo di Otello nell'opera omonima, in scena al Teatro alla Scala nell'autunno del 1835. Vestito con gli abiti da moro, indossa uno scialle bianco avvolto sulle spalle, un soprabito verde e corto, ricamato in oro, con le maniche aperte e larghe; un farsetto rosso stretto in vita da una fascia bianca; pantaloni alla turca rossi con ricami floreali dorati; scarpe appuntite verdi. La testa è coperta dal turbante bianco e rosso, in mano regge il pugnale, l'arma con cui colpirà l'amata Desdemona.

Cart. P. 10-77

Il protagonista di questa incisione in bianco e nero del 1821 è il basso Luigi Lablache, interprete di Don Magnifico ne *La Cenerentola*. Il suo costume di ispirazione di inizio Settecento è formato dalla marsina con una fascia traversa con ricami e frange; la sottomarsina lunga; la cravatta voluminosa stretta al collo; calzoni allacciati al ginocchio; calze e scarpe nere con una fibbia. Sotto al braccio sinistro regge un cappello nero con delle *ruches* bianche, in testa indossa una parrucca con riccioli bianchi e lunghi.

Cart. P. 8-33

Il basso Giuseppe Frezzolini è il protagonista di questa incisione in bianco e nero, interprete del poeta Isidoro nella *Matilde di Shabran*; l'immagine è presa dalla messinscena dell'autunno del 1825 al Teatro Carignano di Torino. L'uomo veste i panni di un soldato poeta, con una corazza metallica e un elmo con la visiera sollevata, ma allo stesso tempo una chitarra appesa sulla schiena, una gonnella, calze e stivali larghi.

Cart. P. 8-58

L'incisione del 1832 raffigura Filippo Galli nei panni di Assur nell'opera *Semiramide*. Il principe babilonese è ritratto con gli stessi abiti visti nell'incisione ST. CAN. 971 del 1824, dove l'attore è in scena con Giuditta Pasta.

Cart. M. 7-25

Il basso Filippo Galli è ritratto in questa litografia del 1830 di Francesco Garzoli nei panni di Maometto II, nell'opera *L'Assedio di Corinto*. Il costume indossato è formato da una lunga zimarra con il collo e la fodera di pelliccia, con le maniche e i bordi ricamati; una veste con ricami abbottonata, lunga fino alle caviglie, dove si intravedono dei pantaloni alla turca; scarpe decorate con un giglio e un turbante piumato. In mano tiene una scimitarra, mentre un pugnale è infilato nella cintura stretta in vita.

Cart. P. 6-19

L'incisione colorata di Luois Maleuvre ed edita dal parigino Martinet raffigura il soprano Laure Cinti-Damoreau nel ruolo di Anaï nell'opera *Moïse et Pharaon*, in scena per la prima assoluta il 28 marzo 1827 all'Opéra di Parigi. La donna indossa un costume semplice: un abito a tre strati con le maniche bianche e larghe, il corpetto e i primi due strati di gonna azzurri, mentre la gonna inferiore è bianca con una striscia azzurra sopra l'orlo; calze e scarpe sono bianche, così come il turbante voluminoso, che presenta un nastrino azzurro che si attorciglia attorno e si lega sotto il mento.

9.2 Raccolta di figurini ad uso dei teatri, giusta il costume di tutti i tempi e tutte le nazioni

L'editore Stucchi, verso il 1830, pubblica a Milano una raccolta di stampe di figurini di varie opere e balli teatrali, tra cui quelli di *Otello*, *Elisabetta*, *Semiramide*, *Tancredi* e *Il barbiere di Siviglia*. I disegni sono copiati, con qualche variazione di colore, dai figurini e dalle incisioni già esaminate della Biblioteca Nazionale Braidense e della Biblioteca del Museo teatrale alla Scala.

COST. VOL. R-15, 1/6 e COST. VOL. W-17, 1/5

Le stampe sono la copia dei figurini dell'opera *Otello* della Biblioteca Nazionale Braidense (A.G. 33, 56/75), raggruppate nella sezione dei Costumi Italiani, con alcune figure raggruppate e degli abiti modificati nei colori.

COST. VOL. R-15, 6

Le figure «Paggio e Dama alla corte di Elisabetta (1560)» raffigurano due cortigiani della Regina d'Inghilterra: la dama, ritratta di lato, indossa un abito arancione, lungo fino a terra, stretto sul punto vita e con la gonna abbastanza ampia, con lo scollo dritto e la camicia bianca che termina con una gorgiera sollevata; particolari sono le maniche, composte in più strati: dalle spalle scende un velo arancione e rosso, aperto, che lascia vedere la manica rigonfia fino al gomito e poi attillata, con il polsino di merletto. I capelli sono raccolti in una crocchia intrecciata, con dei riccioli che ricadono sulla fronte.

Il paggio indossa un *giubbone* azzurro, con le maniche attillate bianche con ricami azzurri, un colletto di pizzo non alzato e fiocchi rosa lungo chiusura centrale; le *braghese* sono rosa a strisce gialle verticali, leggermente gonfie; calze bianche e scarpe nere. I capelli sono lunghi e mossi.

COST. VOL. R-15, 7

La regina è ritratta con un abito che non assomiglia a quelli con cui è raffigurata solitamente la regina nei dipinti a lei contemporanei, con maniche e gonne ampissime; qui l'abito bianco con i bordi ricamati d'oro ha maniche non troppo ampie, è stretto in vita ma poi scende abbastanza dritto fino ai piedi; la stessa cosa fa la sottoveste bianca e oro. Un segno distintivo è mantenuto, ovvero l'ampia gorgiera di pizzo, che sovrasta il mantello di broccato rosso e oro con il collo e la fodera di ermellino. La regina ha i capelli raccolti con dei riccioli sulle tempie, sotto l'imponente corona d'oro a cupola con la croce in cima. In mano regge lo scettro, simbolo del suo potere.

COST. VOL. R-15, 8

Il «Cavaliere della corte di Elisabetta» indossa un farsetto rosso a righe dorate verticali, con bottoni, stretto in vita da una cintura a cui è attaccata la spada; il colletto è una gorgiera a lattughe; alle spalle, grazie a un cordino, è appesa una mantella corta, nera con la fodera di pelliccia bianca; le braghe sono a righe verticali rosse, azzurre e bianche; indossa calze bianche e scarpe nere, un copricapo nero e oro con piume bianche i capelli sono corti e porta baffi e pizzetto.

COST. VOL. W-17, 7

Il figurino di «Leicester, Conte Inglese del secolo XVI», ritrae un uomo elegantemente vestito: una veste rossa, lunga fino a metà coscia, rossa con fasce verticali e orli dorati, dalle maniche gonfie fino al gomito e poi attillate, con polsini di merletto; una gorgiera di pizzo, simile a quella di Elisabetta; una mantella corta rossa con i bordi dorati e la fodera bianca; calze bianche e scarpe dello stesso colore con un fiocco rosso. Un copricapo rosso e oro con vaporose piume bianche gli cinge il capo, coperto da capelli lunghi fino alla nuca. L'abito del conte, come quello del cavaliere, ricordano quelle degli uomini della corte di Elisabetta raffigurati nel dipinto *Queen Elizabeth (1533-1603) being carried in Procession* attribuito a Robert Peake il Vecchio (fig. 31).

COST. VOL. R-15, 9

La stampa colorata ritrae Figaro, personaggio de *Il barbiere di Siviglia*; indossa un farsetto bianco riccamente decorato di perle, una giacca corta con perline sulle spalle, fiocchi rossi e maniche marroni; in vita porta una fascia rossa; calzoni marroni allacciati al ginocchio da fiocchi rossi; calze bianche e scarpe nere con un fiocco rosso. I capelli sono ricci, coperti da un cappello a bicornio nero, in mano porta una chitarra.

COST. VOL. R-15, 10

Il costume di Tancredi, paladino dei Crociati, è formato da un mantello corto con una croce bianca cucita al centro; una veste beige corta, stretta in vita da una fascia bianca con frange dorate sugli orli; calze e stivali ripiegati dello stesso colore della veste; guanti di pelle chiara. I capelli ricci e lunghi sono coperti da un elmo decorato d'oro e con molte piume bianche.

COST. VOL. W-17, 6

Il figurino di «Semiramide» presenta la regina babilonese con un abito lungo e aderente, bianco con delle strisce orizzontali oro che convergono in una centrale verticali, impreziosita da pietre colorate. Sulle spalle è appeso un mantello rosso con frange

dorate, mentre il capo è cinto da una tiara incastonata di pietre preziose; i capelli sono raccolti in due trecce lunghe.

9.3 Figurini Teatrali di Fausto, Barbiere di Siviglia, Tutti in Maschera

La raccolta di disegni è firmata da E. Viganò, forse Edoardo, il nipote di Salvatore Viagnò; è senza data e senza note tipografiche, conserva al suo interno otto disegni dei personaggi de *Il Barbiere di Siviglia*.

COST. VOL. Q-8, 1

Il figurino di Figaro, «Il Barbiere di Siviglia», è formato da una giacca nera ricamata in argento con i revers, gli spillini e i bordi delle maniche azzurri; un gilet azzurro polvere abbottonato; una camicia bianca con il colletto all'italiana e una cravatta rossa; una fascia rossa in vita; calzoncini neri e azzurri con ricami argentati e allacciati al ginocchio da fiocchi blu; calze bianche con un ricamo rosso e scarpe scollate nere. In testa porta un bicornio con dei pompon, una rete rossa lunga e ha una chitarra appesa alla schiena.

COST. VOL. Q-8, 2

Il «Conte d'Almaviva» nel suo primo costume è raffigurato come un ricco uomo di inizio Seicento: indossa un mantello grigio, un giubbone blu e rosa con un colletto di pizzo portato basso; una fascia obliqua bianca con frange calzoncini blu e rosa larghi, stretti al ginocchio da un fiocco rosa; calze bianche e stivali larghi neri; un cappello a tesa larga con una piuma rosa. Una scritta in basso indica: «Leporello il medesimo taglio, colore riverso, sen sciarpa e in [...]».

COST. VOL. Q-8, 3

Il figurino mostra il Conte d'Almaviva nel «4.to abito», ora più cinquecentesco: un giubbone azzurro e argento, con la parte alta delle maniche gonfia; una piccola gorgiera e una fascia bianca obliqua; una mantella corta rossa foderata di pelliccia bianca; braghesse alla spagnola della stessa stoffa del giubbone; calze bianche e stivali gialli; un cappello a tesa larga con una piuma bianca. In basso c'è scritto: «Sopra questo un gran tabarro nero, di per getto».

COST. VOL. Q-8, 4

Il disegno del costume di «Rosina», protagonista femminile dell'opera, mostra un abito con il corpetto nero, intrecciato davanti, con del pizzo che scende dalla scollatura e dall'orlo delle maniche corte; dal punto vita stretto si allarga grazie a una sottostruttura rigida una gonna rosa a due strati, lungo fino a sopra le caviglie, con una retina nera sugli orli. La ragazza indossa calze bianche, scarpe nere con lacci incrociati, una collana

con un ciondolo e bracciali neri ai polsi; porta i capelli ricci, raccolti morbidamente con dei fiori.

COST. VOL. Q-8, 5

Don Basilio, maestro di musica e amico di Don Bartolo, indossa una lunga veste nera, un mantello nero lungo fino a terra e una cravatta bianca annodata al collo. In testa porta un cappello con la tesa molto larga e curva, con una mezza luna davanti.

COST. VOL. Q-8, 6

Il figurino raffigura il costume di ispirazione settecentesca di «Dorotea, Serva»: un corsetto rigido; una gonna ampia grazie a un guardinfante; un soprabito a fiori allacciato sul davanti, stretto in vita e ampio sulla gonna, con le maniche corte con pizzi lunghi; una cuffia arricciata che copre i capelli e guanti di retina nera che lasciano scoperte le dita.

COST. VOL. Q-8, 7

I «Suonatori Coristi» indossano un costume simile a quello di Figaro: una giacca corta verde con i revers e gli spallini neri e oro; un gilet rosso, una camicia bianca con una cravatta azzurra; calzoni verdi fermati in vita da una fascia nera, calze bianche e scarpe nere scollate; un bicorno con i pompon e una rete rossa che copre i capelli. In mano regge un clarinetto, per suonare la serenata a Rosina. Una scritta suggerisce di fare i modelli «a vari colori».

COST. VOL. Q-8, 8

L'ultimo disegno raffigura il costume per l'uniforme dei «Soldati Coristi»: una marsina abbottonata sul petto, rossa con strisce orizzontali bianche, maniche e parti laterali marroni, fodera interna rossa, spallini bianchi; una sottomarsina bianca; calzoni attillati bianchi e stivali molto alti neri. La divisa è completata da un cappello a bicorno con un pennacchio nero, la spada appesa e la baionetta in mano. Viganò annota che «L'Ufficiale sarà compagno ma coi spallini d'argento».

10. Immagini

10.1 Biblioteca Nazionale Braidense

Ricciardo e Zoraide

Matita, penna e acquerello, 225x175 mm



A.G. 33, 47



A.G. 33, 48



A.G. 33, 49



A.G. 33, 50



A.G. 33, 51



A.G. 33, 52



A.G. 33, 53



A.G. 33, 54



A.G. 33, 55

Otello

Penna e acquerello colorato, 225x175 mm



A.G. 33, 56



A.G. 33, 57



A.G. 33, 58



A.G. 33, 59



A.G. 33, 60



A.G. 33, 61



A.G. 33, 61



A.G. 33, 63



A.G. 33, 64



A.G. 33, 65



A.G. 33, 66



A.G. 33, 67



A.G. 33, 68



A.G. 33, 69



A.G. 33, 70



A.G. 33, 71



A.G. 33, 72



A.G. 33, 73



A.G. 33,



74 A.G. 33, 75

L'italiana in Algeri

Matita, penna e acquerello, 230x177 mm



A.G. 33, 76

Tancredi

Matita, penna e acquerello, 225x176 mm



A.G. 33, 77



A.G. 33, 78



A.G. 33, 79



A.G. 33, 80



A.G. 33, 81



A.G. 33, 82



A.G. 33, 83



A.G. 33, 84



A.G. 33, 85



A.G. 33, 86

Semiramide

Matita, penna e acquerello, 125x188 mm



A.G. 33, 101



A.G. 33, 102



A.G. 33, 103



A.G. 33, 104



A.G. 33, 105

La donna del lago

Matita, penna e acquerello, 220x170 mm



A.G. 34, 13



A.G. 34, 14



A.G. 34, 15



A.G. 34, 16



A.G. 34, 17



A.G. 34, 18



A.G. 34, 19



A.G. 34, 20



A.G. 34, 21



A.G. 34, 22



A.G. 34, 23



A.G. 34, 24



A.G. 34, 25



A.G. 34, 26

Matilde di Shabran

Matita, penna e acquerello, 230x175 mm



A.G. 34, 106



A.G. 34, 107



A.G. 34, 108



A.G. 34, 109



A.G. 34, 110



A.G. 34, 111



A.G. 34, 112



A.G. 34, 113



A.G. 34, 114

10.2 Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala

Il Turco in Italia

ST. CAN. 606

*Signor Placci as the character of Prodocimo in "Il Turco in Italia", King's Theatre, 1820 ca.,
incisione di F. Waldeck, pubblicata da Rowney & Forster, 217X143 mm.*



Il barbiere di Siviglia

ST. CAN. 996

M.me Ronzi de Begnis, Roles de Rosine dans le Barbier de Seville de Paisiëlo et de Rossini / Théâtre Royal Italien, 1819, editore Maleuvre Martinet, 115X100 mm.

«Un biglietto? ... Eccolo qua...»



ST. CAN. 15

L. Lablache als Barbier von Sevilla, 1825 ca., incisione, editore Schoeller, 168X274 mm.



ST. CAN. 1147

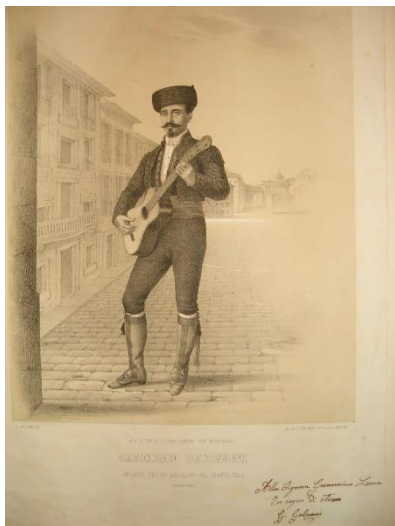
Persiani / Rosina, 1844, incisione, editore W.H. Mote, Londra.



ST. CAN. 529/1

Giacomo Galvani, primer tenor absoluto del Teatro Real, 1857, incisione di P. Martinez, Madrid.

«Se il mio nome saper voi bramate»; dedica a penna: «Alla Signora Giovannina Lucca / in segno di stima / G. Galvani».



Otello

ST. CAN. 723

Giuditta Pasta nell'Otello, senza data (ante 1849), litografia di Michele Bisi, editore Vassalli.

«Ordir le Grazie il suo corporeo velo, E l'angelico canto apprese in Cielo»; «Al signor Giuseppe Marietti / che procurò a Milano il diletto di ammirarne tutte le doti sublimi».



ST. CAN. 1068

Giambattista Rubini in Otello, senza data, anonimo, stampa colorata.



ST. CAN. 956

M.me Malibran, Role de Desdemona Othello, dopo 1830, incisione di Ch. Turner.



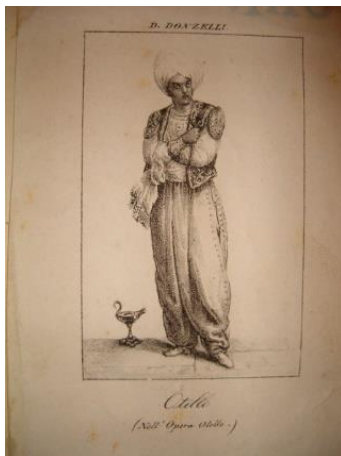
ST. CAN. 667

Pasta e Curioni, rôles de Desdemona et d'Otello, 1832, incisione di Joseph Langlumé.



ST. CAN. 319

D. Donzelli, Otello (nell'Opera Otello), 1832, anonimo.



Matilde di Shabran

ST. CAN. 191.

Madame Vestris, Thomas Charles Wageman, senza data, matita e acquerello su carta.



Semiramide

ST. CAN. 971

Galli e Pasta, duetto Assur e Semiramide, 1824, incisione colorata di A. Lanzani, 50X90 mm



ST. CAN. 452

Giuditta Pasta, senza data, litografia di A.E. Chalon, editore R.I. Lane, 420X310 mm



COLL. COST. 3153/3158

Anonimo, 1853, matita e acquerello, 175X220



5153



5154



5155



5156



5157



5158

ST. CAN 1099

Sorelle Marchisio, 1859 ca., litografia di Matarelli.



Le siège de Corinthe

ST. CAN. 994

Costume de Dérivis (rôle de Mahomet II) dans Le siège de Corinthe, Tragedie Lyrique, 1826, incisione colorata di Maleuvre, editore Martinet, Parigi, 285X185 mm.



COLL. COST. 2252



2252, N. 1



2252, N. 2



2252, N. 3



2252, N. 4



2252, N. 5



2252, N. 6



2252, N. 7



2252, N. 8



2252, N. 9



2252, N. 10



2252, N. 11



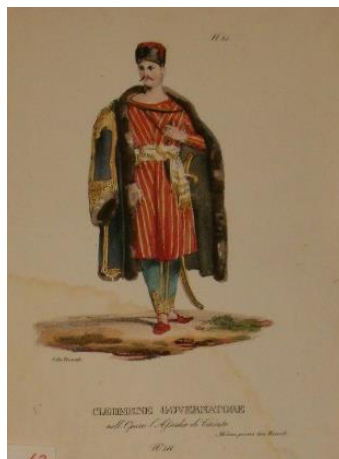
2252, N. 12

COLL. COST. 2263

1/4



2263, N. 1



2263, N. 2



2263, N. 3



2263, N. 4

Mosè

ST. CAN 1051

Elcia dans Moïse, M.me Emma Albertazzi, senza data, litografia colorata di A. De Baylos, editore Lemercier Bernard.



ST. CAN. 982

Ignazio Marini nel Mosè, Ott. Codecasa, matite colorate.



COLL. COST. 3605/3614

1852, anonimo; matita, penna e acquerello, 220X175 mm



3603



3604



3605



3606



3607



3608



3609



3610



3611



3612



3613



3613

Guillaume Tell

ST. CAN. 527

Hr. Schober, als Wilhelm Tell, in der Oper gleichen Namens von Rossini, 1830, incisione di Andreas Geiger, Vienna, 220X160 mm



ST. CAN. 651

Duprez, 1837, litografia di V. Dollet



COLL. COST. 2041/2068

1858, anonimo; matita e acquerello, 176X221



2041



2042



2043



2044



2045



2046



2047



2048



2049



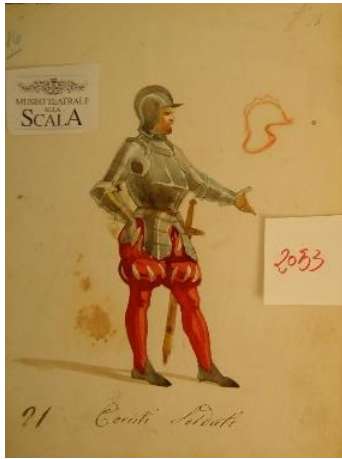
2050



2051



2052



2053



2054



2055



2056



2057



2058



2059



2060



2061



2062



2063



2064



2065



2066



2067

10.3 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Stampe di attori

Cart. P. 21-40

Costume de M.me Willaumi, Rôle de Zaida dans Il Turco in Italia, Opéra Buffa, 1841, incisione, editore Martinet, Parigi, 235X155 mm



Cart. P. 18-29

Salvatori, Figaro (nell'Opera Il Barbiere di Siviglia), 1835, anonimo, incisione colorata, 90X50 mm



Cart. P. 15-3

Pasini, Otello (Nell'Opera Otello), 1835, anonimo, incisione colorata, 90X55 mm



Cart. P. 10-77

Lablache, Don Magnifico (Nell'Opera La Cenerentola), 1821, anonimo, incisione, 90X55 mm



Cart. P. 8-33

Frezzolini nella Matilde di Shabran, 1825, anonimo, incisione, 100x55 mm



Cart. P. 8-58

Filippo Galli nella Semiramide, 1832, anonimo, incisione, 90X55



Cart. M. 7-25

Filippo Galli, Maometto II nell'Assedio Di Corinto, 1830, anonimo, litografia di Francesco Garzoli, editore Dall'Armi, Roma.



Cart. P. 6-19

Costume de M.elle Cinti, rôle d'Anai dans Moïse, Tragédie Lyrique, 1827, incisione di Maleuvre, editore Martinet, Parigi, 285X185 mm



Raccolta di figurini ad uso dei teatri, giusta il costume di tutti i tempi e tutte le nazioni

COST. VOL. R-15, 1/6

1830, editore Stucchi, Milano.



COST. VOL. R-15, N. 1



COST. VOL. R-15, N. 2



COST. VOL. R-15, N. 3



COST. VOL. R-15, N. 4



COST. VOL. R-15, N. 5



COST. VOL. R-15, N. 6



COST. VOL. R-15, N. 7



COST. VOL. R-15, N. 8



COST. VOL. R-15, N. 9



COST. VOL. R-15, N. 10

COST. VOL. W-17, 1/7

1830, editore Stucchi, Milano.



COST. VOL. W-17, N. 1



COST. VOL. W-17, N. 2



COST. VOL. W-17, N. 3



COST. VOL. W-17, N. 4



COST. VOL. W-17, N. 5



COST. VOL. W-17, N. 6



COST. VOL. W-17, N. 7

Figurini Teatrali di Fausto, Barbiere di Siviglia, Tutti in Maschera

COST. VOL. Q-8, 1/8

E. Viganò, non datato (seconda metà XIX sec.), matita e acquerello.



COST. VOL. Q-8, N. 1



COST. VOL. Q-8, N. 2



COST. VOL. Q-8, N. 3



COST. VOL. Q-8, N. 4



COST. VOL. Q-8, N. 5



COST. VOL. Q-8, N. 6



COST. VOL. Q-8, N. 7



COST. VOL. Q-8, N. 8

10.4 Immagini tesi



Figura 1. François Gérard, *Corinne au Cap Misène*, 1819-1821, olio su tela, Lyon, Musée des Beaux Art.



Figura 2. Jacques-Louis David, *Le Sabine*, 1794-1799, olio su tela, Paris, Musée du Louvre.



Figura 3. Jacques-Louis David, *Leonida alla Termopili*, 1814, olio su tela, Paris, Musée du Louvre.



Figura 4. François Gérard, *Ossian risveglia gli spiriti sulle rive del Lora con il suono della sua arpa*, 1801, olio su tela, Hamburg, Kunsthalle.



Figura 5. Anne-Louis Girodet, *Apoteosi degli eroi francesi*, 1802, olio su tela, Rueil, Musée National du Château de Malmaison.



Figura 6. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il sogno di Ossian*, 1812-1813, olio su tela, Montauban, Musée Ingres.



Figura 7. Giulio Ferrario, G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. VIII, parte seconda, tav. 54.



Figura 8. Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598, II edizione, p. 58.



Figura 9. C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 64.



Figura 10. Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*, 1490-1495, tempera e olio su tavola, Venezia, Museo Correr



Figura 11. Bernardino Licinio, *Ritratto di Agnese*, 1525-1530, olio su tela, Madrid, Museo del Prado



Figura 12. Parmigianino, *Camilla Gonzaga, Contessa di San Secondo, con i tre figli*, 1535-1537, olio su tavola, Madrid, Prado



Figura 13. Raffaello, *Autoritratto con un amico*, 1518-1520, olio su tela, Parigi, Louvre



Figura 14. Vittore Carpaccio, *Ritorno degli ambasciatori alla corte inglese*, 1495 circa, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia (particolare)



Figura 15. Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, 1496 circa, tempera su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia (particolare)



Figura 16. Domenico Tintoretto, *Ritratto di Antonio Grimani*, 1624, Milano, Collezione Privata



Figura 17. Cesare Vecellio, *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 62.



Figura 18. Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 66.



Figura 19. Alessandro Araldi, *Barbara Pallavicini*, 1510, olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 20. Bernardino de' Conti, *Ritratto di Bianca Maria Sforza*, 1495 circa, olio su tavola, Parigi, Louvre



Figura 21. Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 75



Figura 22. Parmigianino, *Schiava turca*, 1532 circa, olio su tavola, Parma, Galleria Nazionale



Figura 23. Donizone, *Vita Mathildis*, 1111-1116, miniatura, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Vat. 4922



Figura 24. Giulio Ferrario, *Il costume antico e moderno*, cit., vol. III, tav. 9.



Figura 25. Alexander Johnston, *A scene from 'The Lady of the Lake'*, 1849, olio su tela, Sunderland, Sunderland Museum and Winter Gardens



Figura 266. Antoon Mor, *Filippo II nella giornata di San Quintino*, 1560, olio su tela, Madrid, El Escorial



Figura 27. Scipione Pulzone, *Ritratto di Giacomo Boncompagni*, 1574, olio su tela, Collezione Privata.



Figura 28. Cesare Vecellio, *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, cit., p. 255.



Figura 29. Pedro García de Benabarre, *Salomè*, 1473-1482, tempera su tavola, Lleida, Museu de Lleida.



Figura 27. Henri Decaisne, *Maria Malibran come Desdemona in Otello di Rossini*, 1831, Paris, Carnavalet Musée.



Figura 31. Robert Peake (attribuito a), *Queen Elisabeth28 I (1533-1603) beign carried in Procession*, 1600 ca., olio su tela, Inghilterra, Collezione Privata.

11. Bibliografia

Sulla figura di Gioachino Rossini esiste una bibliografia enorme; per ricostruire la sua biografia e l'iter delle sue opere sono stati fondamentali testi come *Rossini 1792-1992; Mostra storico-documentaria*, catalogo della mostra a cura di M. Bucarelli (Pesaro, 28 giugno—30 settembre 1992), Perugia, Electa, 1992; la voce all'interno di *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan Press Ltd, 1992, pp. 734-768; *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, 4 volumi; *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, atti del convegno internazionale di studi a cura di P. Fabbri (Pesaro, 25-28 giugno 1992), Pesaro, Fondazione Rossini, 1994. Altri testi utilizzati sono stati Bacchelli, Riccardo, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1987; D'Amico, Fedele, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992; Alverà, Luigi, *Rossini*, New York, Treves Publishing Company, 1986; Gossett, Philip, *Gioachino Rossini*, in P. Gossett et. al., *Then New Grove Masters of Italian Opera*, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980 [trad. it. *Rossini Donizetti Bellini*, Milano, Ricordi, 1995]; Radiciotti Giuseppe, *Gioachino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-29; *Drammaturgia rossiniana: bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, a cura di G. Fanan, Roma, Idealgraf, 1997; Colas, Damien, *Rossini: l'opera e la maschera*, Torino, Electa, 1999. Per la parte iconografica si segnalano *Rossini sulla scena dell'Ottocento; bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di M.I. Biggi e C. Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000; *Otello: un percorso iconografico da Shakespeare a Rossini*, a cura di C. Scarton e M. Tosti Croce, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003; *Guillaume Tell di Gioachino Rossini: fonti iconografiche*, a cura di C. Barlet, M. Elizabeth, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

Per la panoramica iniziale sul Neoclassicismo e il Romanticismo sono stati utili questi testi: Bietoletti, Silvestra, *Neoclassicismo e romanticismo, 1770-1840*, Firenze, Giunti, 2005; Bologna Corrado, Rocchi Paola, *Neoclassicismo e Romanticismo*, Torino, Loescher, 2010; Hofmann, Werner, *Raptures et Prologues*, Paris, Editions Gallimard, 1995 [trad. it. *Dal neoclassicismo al romanticismo, 1750-1830*, Milano, Rizzoli, 1995]; Honour, Hugh, *Neoclassicism*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1968 [trad. it. *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1980, seconda edizione]; Mazzocca, Fernando, *L'ideale classico: arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2002; Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967 [trad. it. *Trasformazioni nell'arte: iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo*, Roma, NIS, 1984]; Vecchio, Alfio, *Il Romanticismo italiano*, Roma, Gremese, 1975. Altri testi

sono: Cadioli, Alberto, *Romanticismo italiano*, Milano, Bibliografica, 1995; Fubini, Mario, *Romanticismo in Italia*, Bari, 1971; Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck, 1953 [trad. it. *Storia sociale dell'arte: Rococò, neoclassicismo, romanticismo*, Torino, G. Einaudi, 1987]; *Il neoclassicismo*, a cura di V. Papetti, Bologna, Il Mulino, 1989; *Il neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano, Electa, 2005; Maier, Bruno, *Il Neoclassicismo*, Palermo, Palumbo, 1964.

Sul Neoclassicismo in Lombardia si vedano: *L'età neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottino della Chiesa (Como, Villa Comunale dell'Olmo, luglio-ottobre 1959), Como, Nani, 1959; Cesarini, Dante, *Giuseppe Piermarini, architetto neoclassico*, Foligno, Ediciclo Ed., 1983; *Giuseppe Piermarini, tra Barocco e Neoclassicismo: Roma, Napoli, Caserta, Foligno*, a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini (edd.), Perugia, Fabbri, 2010; Mezzanotte, Gianni, *L'architettura della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1982; *Piermarini e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. Stefanetti (Foligno, Palazzo Trinci, maggio-ottobre 1983), Milano, Electa, 1983; *La Scala di Napoleone: spettacoli a Milano, 1796-1814*, a cura di V. Crespi Morbio, Torino, Allemandi, 2010.

Riguardo i teatri milanesi è utile consultare i testi Arruga, Lorenzo, *La Scala*, Milano, Electa, 1975; *Duecento anni alla Scala*, catalogo della mostra a cura di L. Ferrari, (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 10 settembre 1978), Milano, Electa, 1978; Manzella Domenico, Pozzi Emilio, *I teatri di Milano*, Milano, U. Mursia & C., 1971; Tintori, Giampiero, *Duecento anni di teatro alla Scala – Cronologia delle opere, dei balletti e dei concerti 1778-1977*, Gorle, La Grafica Gutenberg, 1979; Cambiasi, Pompeo, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano: 1778-1872 [Teatro alla Scala e Teatro alla Canobbiana]*, Bologna, Forni Editore, 1969 (ristampa anastatica dell'edizione di Milano, Ricordi, 1872); Giazotto, Remo, *Le carte della Scala, Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Akademos, Pisa, 1990; Barigazzi, Giuseppe, *La Scala racconta*, Milano, BUR, 1984.

Sulla scenografia ottocentesca e rossiniana è bene citare Viale Ferrero, Mercedes, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Parte II, *I sistemi*, Torino, EDT/Musica, 1988, vol. 5, pp. 1-122; Viale Ferrero, Mercedes, *La scenografia: dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980; Viale Ferrero, Mercedes, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1983, collana *La Scala nell'età neoclassica*; *Scenografi Scaligeri tra Settecento e Ottocento*, a cura di M. Viale Ferrero, Milano, Minerva Assicurazioni, 1988; Povoledo, Elena, *Les premières représentations des opéras de Rossini et la tradition scénographique italienne de l'époque*, in AA. VV., *Anatomy of an Illusion, Studies in*

Nineteenth-Century Scene Design, Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1969; Perrelli, Franco, *Storia della scenografia. Dalle origini al Novecento*, Roma, Carocci, 2002; Gironi, Robustiano, *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate e dipinte da A. Sanquirico*, in «Biblioteca Italiana», aprile 1829, vol. 54, pp. 2-23; *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, a cura di M.I. Biggi, M.R. Corchia, M. Viale Ferrero, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007; Crespi Morbio, Vittoria, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi; 1777-1849*, Torino, Allemandi, 2013; Crespi Morbio, Vittoria, *Paolo Landriani alla Scala*, Torino, U. Allemandi & C., 2007; Decugis, Nicole, Suzanne Reymond, *Le Décor de Théâtre en France*, Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953.

Sulla storia del costume teatrale i testi consultati principali sono: Angiolillo, Marialuisa, *Storia del costume teatrale*, Catanzaro, Artein, 1974; *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 25 ottobre 1978-14 gennaio 1979), Firenze, Centro Di, 1978; Bignami, Paola, *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005; Bignami, Paola; Ossicini, Charlotte; Bonora, Paolo, *Il quadridimensionale instabile: manuale per lo studio del costume teatrale*, Torino, UTET Università, 2010; *Costumi dei secoli XVIII e XIX*, a cura di G. Butazzi, Milano, Cordani, 1976; *Favola, storia, moda nel costume teatrale dell'800: i figurini acquerellati del Museo di Novara*, a cura di M. Tappa Bertoncelli, Torino, Regione Piemonte, 1985; *Da Rossini a Verdi; Immagini del teatro Romantico; disegni di costumi per opere e balli*, catalogo della mostra a cura di M. Viale Ferrero (Torino, Villa Tesoreria, dicembre 1981-gennaio 1982), Torino, Stamperia artistica nazionale, 1981; Guardenti, Renzo, *Il costume teatrale un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 1163-1193; *Mascheramenti: tecniche e saperi nello spettacolo d'Occidente e d'Oriente*, a cura di P. Bignami, Roma, Bulzoni, 1999; *Museo Teatrale alla Scala, Scenografia e Costumi*, tomo III, a cura di M. Monteverdi, Milano, Electa, 1973; Viale Ferrero, Mercedes, *Costume Designs by Alessandro Sanquirico and others for ballets performed at the Teatro alla Scala, Milan, 1820-1824*, in «Dance Research», II, n. 2, 1984, pp. 24-40.

Per l'argomento di moda e costume il testo fondamentale su cui si è basata buona parte della ricerca iconografica sono state le pubblicazioni di Ferrario, Giulio, *Il costume antico e moderno, o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni: provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni da Giulio Ferrario*, Milano, 1817-1834; Vecellio, Cesare, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598, II edizione; altri testi

utili sono: Levi Pisetzky, Rosita, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1995; Mondini Lugaresi, Lina, *Moda e costume: manuale di storia del costume dagli egiziani ad oggi*, Milano, Istituto d'arte del figurino del costume teatrale e del disegno tessile, 1964; Newton, Stella Mary, *The dress of the Venetians, 1495-1525*, Aldershot, Scholar Press, 1988; Marcello, Benedetto, *Il teatro alla moda*, Milano, Rizzoli, 1959; Sergent-Marceau, Antoine-François, *Costumi dei popoli antichi e moderni in diverse figure incise e colorite con discorsi analoghi sulla forma degli abiti e la maniera di vestirli arricchiti di osservazioni storiche critiche*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1813; Biggi, Maria Ida, *La presenza dei personaggi nelle incisioni di Alessandro Sanquirico*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero, a cura di M.I. Biggi, Paolo Gallarati (Torino, Teatro Regio, 5 - 6 febbraio 2009; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5 - 6 marzo 2009), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 151-165; *La Braidense: La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine*, catalogo della mostra a cura di C. Beltramo Ceppi Zevi (Milano, Palazzo delle Permanenze 11 marzo - 4 aprile 1991), Firenze, Artificio, 1991.