

La Storia del Costume nel Teatro e nell'Opera Lirica

Studio di
Nicoletta Ercole

INDICE

| | |
|---|-----|
| PREMESSA..... | 4 |
| INTRODUZIONE | 8 |
| Appendice fotografica I | 24 |
| CAPITOLO 1 | |
| Il Superfluo Seicento | 31 |
| 1.1 Il superfluo ed il costume | 31 |
| 1.2 La nascita dell'Opera Lirica..... | 34 |
| Appendice fotografica II..... | 45 |
| CAPITOLO 2 | |
| Il Costume per antonomasia: il Settecento | 51 |
| 2.1 La forza dell'iconografia settecentesca..... | 51 |
| 2.2 Il Settecento veneziano | 57 |
| 2.3 Goldoni e il teatro della quotidianità..... | 59 |
| Appendice fotografica III..... | 65 |
| CAPITOLO 3 | |
| L'Ottocento: le Rivoluzioni | 70 |
| 3.1 Un secolo tra due Rivoluzioni..... | 70 |
| 3.2 Il panorama artistico e musicale si arricchisce di talenti rivoluzionari..... | 74 |
| 3.3 Le sartorie e i costumi | 77 |
| 3.4 Verdi, il Risorgimento, l'allestimento scenico e l'innovazione tecnologica..... | 81 |
| 3.5 Il guardaroba dell'attore: nuove forme di allestimento..... | 84 |
| 3.6 Il balletto tra moda e costume | 90 |
| Appendice fotografica IV | 94 |
| CAPITOLO 4 | |
| Il Novecento: il nostro secolo | 108 |
| 4.1 Nuovi orizzonti..... | 108 |

| | |
|---|---------|
| 4.2 I Pickwickiani, i Ballett Russes e la rivoluzione degli allestimenti | 111 |
| 4.3 Primo Dopo Guerra: la ripresa delle arti | 114 |
| 4.4 Il costume nel Fascismo: Sensani, de Matteis..... | 118 |
| 4.5 Il Secondo Dopo Guerra: due scuole di pensiero..... | 121 |
| 4.6 I nuovi materiali e le innovazioni, le nuove sartorie, Tirelli e l'avvento della TV . | 125 |
| 4.7 La seconda metà del Novecento: Fo, Ronconi, Bene e Bussotti..... | 128 |
| Appendice fotografica V..... | 133 |
| CONCLUSIONI | |
| I giorni nostri | 141 |
| 5.1 Le alleanze e i sodalizi artistici degli ultimi trent'anni..... | 141 |
| 5.2 La moda e il costume: l'epoca dei grandi stilisti..... | 145 |
| 5.3 Le sperimentazioni e la scuola napoletana..... | 146 |
| 5.4 L'ispirazione: anima ed essenza..... | 148 |
| Appendice fotografica VI | 150 |
| BIBLIOGRAFIA | 153 |

PREMESSA

L'uomo è un microcosmo in cui si possono distinguere un corpo, mistura di terreni elementi e divina ispirazione, la vita vegetale delle piante, i sensi e la carne degli animali, l'intelligenza degli angeli e le sembianze di Dio stesso.

Gli umanisti del Rinascimento fanno di tale microcosmo in perenne evoluzione il centro di gravità di tutta l'arte occidentale e, ancora secoli prima, gli antichi greci lo rendono il principio essenziale delle nozioni artistiche, il regolatore stesso di ogni misura in arte e in architettura.

Successivamente, quando la civiltà dell'Occidente rinasce a nuova vita dopo i secoli bui dei barbari e dall'Alto Medioevo, il corpo umano serve ancora una volta da campo sperimentale e da centro di ispirazione per gli scultori e gli intagliatori degli stili gotico e romanici. In particolare, quando San Bernardo restaura il concetto di umanità di Cristo, riprendendola da Sant'Agostino, l'irraggiungibile Dio di Bisanzio ritorna ad essere uomo, ritorna ad una dimensione più vicina all'essere fatto a sua immagine e somiglianza.

Anche nella storia dell'arte italiana, da Giotto a Michelangelo, intere maestranze sono dedicate all'esegesi del corpo umano, delle sue virtù e del suo potere.

Vengono poi i tempi in cui questo microcosmo cessa di essere la sola preoccupazione dell'artista, sotto l'influenza dei pittori nordici e lo sviluppo dell'arte di "verità" seicentesca. Nell'immaginazione dell'artista, infatti, la natura ingaggia in questi anni una lotta per la supremazia nei confronti dell'uomo e, così, il corpo umano, in precedenza tanto ammirato e al centro dell'attenzione, viene ora tormentato dall'azione, sopraffatto dagli elementi, dislocato nello spazio, fatto a brandelli dalle ombre, corroso dall'oscurità, finalmente sublimato e volatilizzato dalla luce che lo cancella. Il corpo umano sparisce agli occhi del mondo e la sua assenza non viene rimpianta, se non più tardi, in epoca romantica.

Tuttavia, è necessario sottolineare un aspetto di questa adorazione occidentale per il corpo umano che non è stato preso in grande considerazione dagli storici, dai filosofi e dagli psicologi, almeno fino alla seconda metà del Novecento. Tale aspetto, assolutamente non secondario e strettamente interrelato al "microcosmo uomo" è la

Moda e il gusto contemporaneo, l'uso delle materie contemporanee, che influenzeranno anche tutte le rappresentazioni teatrali da quel momento in poi.

Molti dei lavori pubblicati sul Costume sono, infatti, meri inventari di "vestimenta": in tale ottica l'abbigliamento non ha altro significato se non quello di dare al corpo questa o quella apparenza, adattata al comportamento stesso dell'uomo, così come potrebbe fare uno "stile" o un "discorso".

Invece, il profondo significato della parola "costume" nella lingua italiana travalica gli stretti confini e lo scialbo senso di "vestimenta": infatti, dal momento in cui il corpo non è più sufficiente nella sua nudità, come invece era presso gli antichi greci, il costume diventa corpo esso stesso. D'altronde, la cornice in cui il corpo addobba se stesso non è forse l'anima? Questo senso istintivo di apparire, insito nel concetto di costume che avvolge il corpo nudo, scaturisce quindi dalla profonda essenza dell'uomo.

La Moda, considerata nell'ottica di un fatto spirituale e in qualità di una delle Arti applicate, così come la pittura o l'architettura, apre considerevoli spunti agli occhi degli storici, degli esteti e degli studiosi dell'immagine. In tale luce è quindi significativo che la promozione del costume come dignità spirituale provenga dall'Italia, la cui civiltà non ha mai cessato di magnificare l'evoluzione, la trasformazione e la modernizzazione del corpo umano.

Proprio in Italia, infatti, ha trovato sempre larga diffusione già a partire dagli anni delle prime rappresentazioni di corte, databili verso la fine del Cinquecento e preludio alla nascita dell'Opera Lirica, il concetto di "Costume" inteso come proposizione o ri-proposizione di un evento, come rappresentazione di un fatto, sia esso realmente avvenuto o del tutto frutto dell'immaginazione dell'autore, come mezzo di trasformazione dell'uomo-attore in colui che non è: il concetto di costume come spirito stesso del teatro, anima e ragione primaria per il teatro stesso di esistere.

Il concetto secondo cui un costume può e deve dare ad una rappresentazione teatrale il suo senso fondamentale trova larga espressione e grande considerazione nella storia dello spettacolo italiano, sia da parte dei contemporanei, sia da parte degli appassionati che ne studiano e prendono a continua ispirazione le varie forme della moda e del costume.

Nell'affrontare una ricerca sulla storia del costume nel teatro e nell'opera lirica ci si trova a dover fronteggiare un immenso capitolo della storia stessa dell'umanità, pertanto diventa necessaria l'esigenza di circoscrivere e di arginare un così ampio e sfaccettato argomento.

Per poter descrivere e trattare con una certa precisione fatti, produzioni e manifestazioni lirico teatrali è necessario segnare come punto di origine della nostra ricerca gli inizi del XVII secolo, proseguendo per tutto il Settecento e l'Ottocento, periodo di cui sono reperibili nozioni ed informazioni più o meno dettagliate. Tuttavia è solo nel Novecento che il teatro, sia musicale che di prosa, lascia delle tracce e delle documentazioni profonde che ancor oggi siamo in grado di poter ricostruire.

È necessario sottolineare come anche la collocazione geografica sia di fondamentale importanza per la nostra ricerca: infatti, la nascita e lo sviluppo di questa manifestazione dell'arte ha, in Italia più che in altri Paesi, una grande storia, oltre che, come protagonisti, fertili scrittori, compositori e creatori di primo piano.

Viene quindi spontaneo il bisogno, sempre dettato dalla necessità, di circoscrivere questo vasto argomento di parlare degli eventi e dei personaggi che hanno composto, scritto, creato e reso vivo e reale il Teatro e la Lirica nei quattro secoli a noi precedenti, soprattutto in Italia, con alcuni accenni alle manifestazioni più eclatanti all'estero.

La Storia del Teatro Lirico e di Prosa e la Storia del Costume sono strette in un legame di reciproca influenza che si snoda lungo questi quattro secoli. Tale legame ha avuto un momento di svolta con l'avvento della settima arte, il Cinema, così come si è verificata la grande accelerazione nella concezione dell'immagine. Delle implicazioni relative all'avvento del cinema è necessario parlare in una trattazione *ad hoc*, eppure è questo lo spartiacque storico che divide la nostra ricerca in due parti distinte: la prima parte scorre con una certa velocità gli anni della nascita, dello sviluppo e della grande gloria del teatro e della lirica italiani, mentre la seconda parte si occupa del grande cambiamento nella fruizione dello spettacolo teatrale e lirico provocato dall'avvento dell'arte cinematografica, soprattutto nel dopoguerra.

Infatti, proprio a partire dagli anni Trenta, in concomitanza quindi con la popolarizzazione e la diffusione di massa del mezzo visivo su pellicola ed il facile approccio da parte di tutti i ceti sociali a questa nuova forma di spettacolo, il teatro e la lirica hanno forzatamente dovuto trovare nuovi modi di rivolgersi al pubblico. Infatti, venuta meno la grandissima richiesta di pubblico, anche la stessa produzione di nuovi titoli si è notevolmente ridotta, forte di quel bagaglio costruito nei secoli precedenti ed affermato stabilmente nel gradimento del pubblico, comunemente chiamato "repertorio".

Attraverso questa dinamica, sebbene molti titoli siano stati dimenticati, molti altri vengono riproposti ancora ai nostri giorni ed hanno lo stesso impatto emotivo che avevano quando sono stati creati.

Quando, davanti alla teca di un museo guardiamo con occhio curioso le preziose reliquie di abiti appartenute ad un mondo passato, preservate dalla sapienza e dall'amore dei collezionisti, il nostro interesse viene catturato non solo dalla forma o dal colore, ma anche da una lunga serie di domande relative alla percezione stessa dell'abito che ci troviamo davanti: quale sarà stata l'impressione prodotta quando è stato indossato, se il taglio e la confezione dell'abito erano tali da soddisfare la forma ideale che prevaleva nel periodo in cui è stato creato e ancora, se la percezione che abbiamo oggi di quell'indumento sia la stessa che i suoi contemporanei avevano all'epoca.

Le risposte a tali domande vengono fornite dai numerosi e continui casi in cui la storia si ripropone attraverso il costume, una delle parti fondamentali dello spettacolo teatrale e lirico, almeno fino a quando, in anni recenti, non hanno acquisito connotazioni di carattere più sperimentale o contemporaneo al momento della sua rappresentazione.

Il nostro occhio di spettatore moderno è in qualche modo viziato ed influenzato dalla grandissima quantità di stimoli e di sollecitazioni visive che gli vengono continuamente sottoposte, attraverso i giornali, le pubblicità per le strade, il cinema e, soprattutto, la televisione: vero e moderno "teatro", erroneamente creduto privato e domestico. Tutti questi mezzi di comunicazione di massa concorrono al bombardamento delle immagini cui siamo continuamente sottoposti.

Diamo quindi per scontate certe forme, certi risultati, certe tecniche di realizzazione e, con occhio a volte anche critico, giudichiamo se questa forma o quel colore siano di nostro gradimento, se corrispondano a quello che la società, le sollecitazioni esterne hanno insegnato al nostro cervello a riconoscere come "bello". Tali risultati sono il frutto di anni ed anni di intenso studio e ricerca da parte degli operatori del settore dello spettacolo, ciascuno nella sua epoca ed ognuno nel proprio campo di specializzazione, hanno aggiunto la loro creatività, la loro voglia di trovare delle soluzioni alternative con l'unico fine di migliorare la resa del prodotto finale che, in ogni singolo caso, esprime l'essenza stessa della loro anima: questa è la dimensione pluricromatica e multifaccettata del Costume e della Moda nella storia dello spettacolo teatrale e lirico.

INTRODUZIONE

L'uomo preistorico giunge nudo al mondo, una creatura fragile in un ambiente ostile. Eppure la sua nudità non deve aver ostacolato la sua esistenza: visse in questo modo, infatti, per migliaia di anni, almeno fino a quando le condizioni climatiche glielo permisero. Probabilmente, quando fu il momento delle grandi glaciazioni che sconvolsero i delicati equilibri dell'ecosistema terrestre, sebbene non ci sia alcuna prova che gli uomini si vestissero a quei tempi, si presume che essi si siano coperti occasionalmente con delle foglie o con delle pellicce contro il freddo, così come avranno trovato rifugio in una grotta.

Tuttavia, “coprirsi” non significa “vestirsi”, così come “rifugiarsi in una caverna” non significa “avere una casa”. Pertanto, dai diversi reperti che sono giunti fino a noi dalla preistoria, deduciamo che la preoccupazione di cosa indossare sia stata, per l'uomo, una questione di secondaria importanza¹.

Se le ragioni più importanti dietro all'invenzione dell'abbigliamento non sono né la necessità di coprirsi dal freddo, né la necessità di coprirsi per pudore, siamo costretti ad andare oltre la nostra osservazione e chiederci la ragione per la quale l'uomo cominciò a sentire l'esigenza di vestirsi.

Il primo filo della trama del vestito dell'uomo potrebbe essere il cordone di fibra vegetale che le madri delle tribù africane legano al polso dei propri figli, o la corda, imbevuta del sudore del padre, che sempre le stesse madri cingono ai fianchi dei bambini. In queste occasioni, la fibra vegetale è un totem, il sudore del padre una assicurazione di forza: la madre pone questi amuleti sul corpo del figlio per proteggerlo dagli spiriti maligni.

Anche gli adulti usano queste precauzioni, ma gli oggetti che portano sul loro corpo sono di natura diversa: le corazze di conchiglie, allo stesso tempo protezione e decorazione, i nastri di scaglie di corno, le piume degli uccelli infilate nei capelli, come è tradizione nella popolazione della Nuova Guinea².

¹ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 1

² Cfr Appendice fotografica I, Immagine 2, Immagine 3 e Immagine 4

Secondo i seguaci di tali tradizioni, tutti questi ornamenti hanno la potenzialità di accrescere la forza di chi li indossa: sono state combattute guerre sanguinose per il possesso di alcuni di questi talismani.

Indossare questi ornamenti significa che una persona è vestita con essi ma anche investita dei poteri che questa rappresenta³.

Dalle pratiche di queste tribù primitive si chiarisce perché l'uomo si ricopra con foglie e colorati accessori per identificarsi nel suo totem, indossi una maschera ed un cappello di rafia o di piume per assumere le sembianze di un fantasma o di un antenato che sta in competizione con il mondo, vesta la pelle di un animale per assumerne la forza ed ucciderlo: attraverso tutte queste investiture egli acquista proprietà magiche⁴.

Il significato di queste azioni è quindi uno solo: l'abbigliamento come affermazione personale ha incitato l'uomo a vestirsi, egli ha fatto molti sforzi per modificare la sua condizione di debolezza e di impotenza nei confronti di una natura ostile ed indomabile. Ha sviluppato la sua fragilità per poter trascendere i limiti delle sue risorse naturali ed ha cercato di dominare una situazione che lo vedeva in una posizione di inferiorità.

La corda cinta ai lombi, la piuma nei capelli, la foglia arrotolata ed infilata nel lobo dell'orecchio non sono solo le prime manifestazioni di ornamento e di costume, ma tendono ad affermare la differenza fra uomo e animale. Quest'ultimo ha il suo istinto e, quando le stagioni cambiano, cambia il proprio manto, adattandosi in accordo con un ritmo eterno.

L'uomo, invece, non ha un manto da mutare e quando si adorna al fine di accrescere il proprio potere, tenta di ribellarsi alla propria condizione di debolezza, cercando la protezione di poteri magici che gli garantiscano quella forza che la natura non gli ha dato.

Probabilmente sono queste, quindi, le ragioni che indussero l'uomo primitivo a indossare ornamenti, a vestirsi e, in tale ottica, il costume è senz'altro una manifestazione di questo sforzo.

La pelle del leopardo, ad esempio, al di là della sua funzione primaria di riscaldare chi la indossa, rappresenta la forza del felino: l'uomo si veste con la pelle della sua preda e, dopo la caccia, una volta ucciso l'animale, attorno al fuoco e alla tribù riunita, attraverso le danze egli mette in scena le proprie azioni di eroe, racconta e mima, indossando la pelle del leopardo, come il debole uomo abbia ucciso e vinto la feroce fiera.

³ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 5 e Immagine 6

⁴ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 7

È in questo modo che nasce il teatro in costume e il costume nel teatro: «posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica»⁵.

Eppure non abbiamo ancora definito quale sia la differenza tra il costume e l'abito.

Recitando in teatro, su un palcoscenico, oppure improvvisando sulla pubblica piazza l'attore indossa i propri vestiti e, a meno che non aggiunga neanche il più piccolo dettaglio od ornamento, è possibile affermare che si sta limitando ad indossare un abito. In questo caso, infatti, l'attore non usa un travestimento e, sebbene stia interpretando qualcun altro, il suo aspetto non ne connota l'identità.

Invece, nel caso in cui l'attore aggiunge il più piccolo accessorio, al solo fine di interpretare in modo più convincente colui che non è, si può affermare che egli è in costume, perché attua il medesimo meccanismo innescato dall'uomo con la pelle di leopardo.

Il costume diventa quindi un modo di essere e, al contempo, un modo di dire: infatti, attraverso il costume, l'uomo, interprete e narratore davanti al fuoco, è in grado di raccontare quanto ha vissuto in prima persona durante la caccia. Allo stesso modo, l'uomo attore che indossa un costume di scena è in grado di raccontare ed interpretare sensazioni e vicende scritte e pensate da altri che, attraverso la messa in scena sul palcoscenico e l'interpretazione dell'attore in costume, regalano al fatto raccontato una vetrina presso l'intera comunità.

A questo punto nasce il problema di connotare la differenza fra la rappresentazione di fatti ispirati a gesta e ad eroi appartenenti alla mitologia e all'immaginario o al passato, e fatti contemporanei al momento della loro rappresentazione.

Questa è la base per l'impostazione generale del teatro da lì a venire.

Naturalmente questa visione è estremamente generalizzata e sicuramente molte altre manifestazioni dell'animo umano hanno contribuito alla nascita del costume, inteso non come segno di appartenenza a questo o a quel gruppo, ma come mezzo per rappresentare situazioni che avevano una connotazione di intrattenimento.

Per convenzione si ritiene che le prime manifestazioni di teatro, così come lo intendiamo oggi, siano da riferirsi all'antica Grecia, e risalgano quindi al V secolo avanti Cristo.

⁵ BROOK, P., *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano Maggio 1976

Purtroppo i testi dell'epoca sono poco illuminanti sul modo in cui venivano presentati gli spettacoli, su quali fossero gli scenari o i costumi: rimangono le conclusioni che possiamo dedurre dalle parole dell'autore, ma resta comunque poco chiaro se, quando viene descritto l'aspetto di un personaggio o di una circostanza, questi fossero effettivamente realizzati sulla scena o se, invece, si dovesse ricorrere all'immaginazione dello spettatore.

Non esistono documentazioni sulla nascita e lo sviluppo del teatro greco, se non estremamente frammentarie; per avere un'illustrazione più esauriente riguardo a costumi e maschere è necessario attendere una relazione del retore e lessicografo greco Giulio Polluce, risalente a due secoli dopo⁶.

Orazio racconta come Tespi⁷, sacerdote di Dioniso in un piccolo tempio dell'Attica, costruì assieme ai suoi compagni un carro e, su di esso, cominciò a viaggiare per il paese rappresentando commedie: così si narra sia nato il teatro greco, con la separazione dell'attore dal coro per dare vita ad una azione drammatica⁸. Prima di allora, infatti, le forme di dramma tragico si limitavano ad alcune canzoni. Il carro di Tespi sarà rivisitato secoli dopo in Italia, ai primi del Novecento, quando, su ispirazione greca - anche grazie alla moda di decadentismo dannunziano - un gruppo di attori e cantanti girovaghi passavano nelle nostre campagne e nelle nostre città, rappresentando commedie, drammi e opere liriche.

Anche per quanto riguarda le pitture rappresentate sui vasi dell'epoca, spesso raffiguranti una scena forse tratta da un'opera teatrale, non vi è la certezza che i personaggi raffigurati siano attori in costume o i personaggi dell'opera così come l'artista li immaginava.

Una importante occasione in cui venivano organizzate le rappresentazioni degli spettacoli era durante le feste in onore di Dioniso: le più importanti **Dionisie**, questo il nome delle feste cittadine, erano all'inizio della primavera ed avevano il carattere di vere e proprie gare, come un odierno festival.

All'epoca esisteva anche un altro ciclo di rappresentazioni che si svolgeva nel periodo di Gennaio, le **Lenee**, ma si trattava di manifestazioni perlopiù dedicate alla commedia. In occasione di tali ricorrenze, l'organizzazione veniva affidata al personaggio dell'Arconte, una sorta di sindaco nominato dalla comunità. Questi, oltre a scegliere gli

⁶ GIULIO POLLUCE IV libro dell' Onomastikon, 170 d.C. circa

⁷ ORAZIO, *Arte Poetica*

⁸ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 8.

spettacoli, aveva anche il compito di trovare un Corego, un finanziatore, al quale spettava anche il compito di trovare e pagare gli almeno quindici componenti del coro, le maschere e i costumi. Intanto al poeta spettava il compito di scrivere il testo da mettere in scena, comporre la musica, progettare le danze ed istruire il coro.

L'attore aveva molta parte nella progettazione e realizzazione della propria maschera, non esisteva ancora, infatti, la figura del costumista inteso nel senso di ideatore e creatore del costume. All'epoca esistevano solo dei semplici vestiaristi che aiutavano l'attore nella fase di vestizione.

Questa partecipazione dell'attore alla fase creativa del costume è una tradizione che è rimasta a lungo nel teatro: infatti, ancora nel Novecento, alcuni grandi attori e cantanti lirici che interpretavano commedie o opere di repertorio avevano il loro baule con i costumi, spesso da loro stessi disegnati e fatti realizzare, dal momento che dovevano caratterizzare i vari ruoli da loro impersonati. Tali bauli viaggiavano sempre con l'attore o l'attrice che, non avendo per grande parte dell'anno fissa dimora, assieme ai costumi trasportava anche i propri abiti.

Tornando al teatro greco, gli attori erano tre per ogni opera, rigorosamente tutti uomini che, con opportuni cambi di costume e di maschera, si dividevano le varie parti, sia maschili che femminili. Inoltre, a seconda della loro importanza, gli attori potevano portare con sé un seguito più o meno numeroso di comparse.

Nel IV secolo a.C. i divi del teatro ricevevano compensi molto elevati ed erano talmente popolari da venir impiegati anche come ambasciatori.

Qualche giorno prima della gara, in una cerimonia ufficiale, venivano resi noti alla cittadinanza tutti i dettagli della manifestazione e gli attori, i musicisti e i componenti del coro, tutti riccamente abbigliati ed inghirlandati, salivano assieme al poeta sul palco dell'Odeon, una pubblica sala accanto al teatro, ed esponevano brevemente la trama dell'opera che avrebbero messo in scena.

In tale occasione, gli artisti non erano in costume né portavano maschere, in modo che la gente ne potesse conoscere l'identità prima dell'entrata in teatro. L'attore che vinceva le gare consacrava la propria maschera al dio.

L'immagine che abbiamo dell'attore della tragedia greca, quella di un uomo su alti coturni⁹, calzature dalle solesse molto spesse per innalzare il personaggio e con una

⁹ Cfr Appendice fotografica I, Immagini 9

maschera dalle fattezze terrificanti¹⁰, trae origine dall'arte figurativa dei secoli successivi e, molto plausibilmente, il tutto doveva avere un aspetto molto meno tragico di quanto ci è pervenuto attraverso l'interpretazione dei pittori.

La maschera indossata dall'attore era probabilmente di sughero o di legno, forse ricoperta di strati di lino incollati e dipinti. Il fatto che fosse composta di materiali facilmente deperibili spiega la ragione per cui, ad oggi, non è pervenuto alcun reperto, tranne qualche copia in marmo o in terracotta, probabilmente destinata ad essere consacrata ad un dio.

La maschera era dipinta in bianco o grigio chiaro per i personaggi femminili e di colore più scuro per quelli maschili, aveva lineamenti naturali molto marcati e aperture per la bocca e per gli occhi.

Polluce cita ventotto tipi di maschere di repertorio per la tragedia¹¹ e spesso, durante lo spettacolo, accadeva che un attore dovesse cambiare la maschera nel corso della stessa interpretazione.

La ragione per cui gli attori dovevano indossare una maschera è presto spiegata: sebbene in molte parti del mondo si usavano e si usano ancora oggi maschere nei riti sia magici che religiosi, nel caso della Grecia antica la questione era relativa alla conformazione del teatro. Ad Atene, infatti, gli attori erano separati dal pubblico da una distanza di almeno diciotto metri e le ultime file erano distanti circa novanta metri dal centro dell'azione scenica.

Con una tale distanza, i cambiamenti di espressione sul volto dell'attore erano appena visibili per il pubblico ed era tuttavia necessario descrivere i personaggi così come attestato nelle tragedie. Il pubblico doveva poter individuare immediatamente un personaggio e, conoscendo più o meno la trama dell'opera, era in grado, dalla maschera indossata, di riconoscere quale fosse il personaggio rappresentato dall'attore.

Solo le maschere, quindi, permettevano all'attore di cambiare identità nel corso dello spettacolo e colui che poco prima interpretava Medea, un attimo più tardi veniva accettato come Giasone o come Teseo: uno dei primi esempi di trasformismo.

La maschera greca aveva i capelli attaccati e copriva tutta la testa, non si usavano parrucche separate. I capelli erano molto probabilmente di paglia, di rafia o di stoppa: materiali naturali che erano facilmente tingibili in vari colori.

¹⁰ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 10

¹¹ GIULIO POLLUCE IV libro dell'Onomastikon, 170 d.C. circa

Per quanto che riguarda l'aspetto dei costumi, ancora una volta dobbiamo affidarci alle immagini riportate dalle pitture e sui vasi. Non ci è dato sapere quali elementi influenzassero l'abbigliamento dell'attore, se questo avesse origini orientali o riproducesse gli addobbi rituali in onore del dio, il risultato era comunque sempre legato alla grande distanza tra gli attori e il pubblico: dovendo essere ben visibile anche da lontano, il costume era riccamente decorato con disegni appariscenti, spesso a colori vivaci, tranne per i personaggi a lutto che vestivano di nero.

Le tecniche di realizzazione erano simili a quelle adoperate per il comune abbigliamento, plausibilmente venivano, però, adoperati anche materiali più preziosi, come le sete provenienti dall'Oriente e i tessuti con inserimento di lamine d'oro o d'argento. Le tinture avvenivano con materiali naturali: terre o infusioni di particolari vegetali, quali ortiche e menta per il verde, bacche selvatiche per ottenere il rosso scuro, il giallo chiaro con intensa camomilla, l'azzurro con polvere di lapislazzuli ed infine, la porpora che altro non era se non la preziosa secrezione di un particolare mollusco, molto ricercata e costosa data la difficoltà di estrazione per ottenere il rosso vivo.

Per quanto riguarda i materiali utilizzati nella realizzazione dei costumi è necessario sottolineare un dettaglio fondamentale, ovvero il fatto che il cotone, ormai entrato a far parte in maniera preponderante nella nostra vita quotidiana, all'epoca ancora non poteva essere utilizzato, dal momento che la scoperta dell'America sarebbe avvenuta solo molti secoli più tardi. Il materiale più utilizzato all'epoca era quindi la lana, insieme al lino, alla canapa e, dall'Oriente, la preziosissima seta.

Dal momento che nello stesso spettacolo l'attore doveva rappresentare sia parti femminili che maschili, la sua fisicità veniva totalmente nascosta: maschera e costume lo coprivano completamente e, in contrasto con gli abiti del tempo, le maniche erano lunghe fino a coprire le braccia, mentre gli stivali erano di pelle morbida, a volte decorati e salivano fino al polpaccio.

Dato che per quanto riguarda i costumi di scena non esistevano particolari caratterizzazioni, era l'accessorio che provvedeva a distinguere i diversi personaggi: l'arco di Apollo, la clava di Ercole, il tridente di Nettuno, la spada di un guerriero, la corona di un re.

Anche il coro indossava maschere e costumi, ma è plausibile che fossero meno ricchi e sfarzosi di quelli degli attori ed uguali per tutti i componenti.

Il coro era costituito da un gruppo bene addestrato a parlare, cantare e danzare insieme e le maschere, identiche tra loro, cancellavano il viso degli attori, la parte più personale e particolare del corpo umano.

Il suonatore di flauto era l'unica figura che si presentava senza la maschera davanti al pubblico.

Secondo gli studiosi, tra i diversi generi del teatro greco, il più antico è la tragedia, seguito solo in un secondo momento dalla satira ed infine dalla commedia.

Nelle satire, i compagni delle baccanti, chiamati sileni o satiri, indossavano pelli di capro il cui scopo era quello di simulare una delle personificazioni del dio Dioniso mentre, nella commedia, che si ritiene abbia avuto origine probabilmente a Sparta o a Corinto, i seguaci di Dioniso vengono rappresentati come dei vecchi grassi, con una grande pancia ed un enorme fallo penzolante: effetti ottenuti attraverso le grottesche imbottiture dei costumi indossati dagli attori. Erano questi gli antenati del Mr.Punch inglese che altro non è se non l'archetipo di Pulcinella¹².

Questi personaggi sconci e buffi erano anche molto divertenti e tanto popolari tra il pubblico da essere rappresentati in diverse statuette di terracotta e su vasi arrivati fino a noi¹³.

I personaggi del teatro greco rientravano dunque in categorie ben definite e il pubblico era in grado di riconoscerli attraverso le maschere indossate dagli attori per interpretarli. Lo stesso accadrà in seguito con la maschera di Pulcinella e le tante altre che ritroveremo nella Commedia dell'arte, che altro non sono se non una trasposizione in tempi più moderni di quei grotteschi caratteri somatici tipici della maschere greche e romane¹⁴.

Accanto agli spettacoli pubblici esistevano degli spettacoli privati: nel Simposio¹⁵ di Senofonte viene descritto proprio uno spettacolo organizzato per intrattenere gli ospiti.

In questi spettacoli venivano impiegate delle compagnie di attori e danzatori che spesso giungevano da Siracusa: a differenza degli attori del teatro greco, questi non indossavano maschere e tra loro si esibivano anche delle attrici, dettaglio di grande

¹² Cfr Appendice fotografica I, Immagine 11 e Immagine 12

¹³ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 13

¹⁴ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 14, Immagine 15 e Immagine 16

¹⁵ In tale opera, Senofonte offre un quadro degli usi e costumi del convivio greco: la storia è incentrata su una comica gara di bellezza tra il brutto Socrate e il bel giovane Critobulo. Grazie a quest'opera, si può scoprire quali fossero gli spettacoli che intrattenevano l'incontro. Si descrive in particolar modo come un terzetto formato da una flautista, un efebo di bell'aspetto, e una danzatrice si esibissero in acrobazie e salti mortali entro un cerchio munito di spade. SENOFONTE, *Simposio*

rilievo, dal momento che era impensabile per una donna ateniese poter prendere parte ad una recita teatrale. Tradizione che si protrarrà non solo nel teatro, ma anche nell'opera lirica almeno fino alla fine del Settecento, quando all'esibizione delle voci bianche saranno lentamente preferite le voci di donna.

Spesso, queste compagnie di attori mettevano in scena le vicende e gli amori degli dei, anche burlandosene pesantemente: è risaputo, infatti, che nelle rappresentazioni teatrali gli dei greci e romani avevano gli stessi difetti, le stesse debolezze e i medesimi desideri degli esseri umani.

Fu proprio durante quel periodo che nelle città greche dell'Italia meridionale, in particolare a Siracusa, il teatro greco trovò ampia diffusione nella forma delle **farse fliaciche**. Tali spettacoli burleschi e popolari permisero allo spirito della commedia ateniese di sopravvivere anche dopo che in Grecia se ne era persa la tradizione.

Dalla Magna Grecia, questi spettacoli e questo spirito teatrale risalì verso Settentrione: i Fliaci, gli attori girovaghi, montavano i loro palcoscenici di legno sia nei già esistenti teatri in muratura, ma anche ovunque fosse richiesta una recita. In questo modo prese piede la prima espressione di teatro girovago, di compagnia in tournée, dopo l'antico Tespi attico¹⁶.

Più tardi, nella zona di Pompei questo genere di spettacoli si fuse con quello della farsa locale, detta **Atellana**, per giungere infine a Roma verso il 300 a.C..

La storia del teatro greco si fonde a questo punto con quella del teatro romano, che altro non era se non una copia, piuttosto scabrosa, di quello ateniese.

Presso i romani esistevano diverse forme di spettacolo, ma erano soprattutto i giochi nell'arena ad avere il maggiore seguito di pubblico.

In principio, durante i combattimenti alcuni buffoni facevano la loro entrata in scena recitando brevi atti scurrili; più tardi, verso il 360 a.C., la recitazione fu affiancata e accompagnata da suonatori di flauto etruschi che inaugurarono, in questo modo, una sorta di intrattenimento con musica, successivamente integrato come parte stabile nei giochi col nome di **ludi scenici**.

Naturalmente tali ludi dovettero a lungo competere con il circo, fino a quando questa stessa forma di spettacolo con belve feroci cominciò a prendere spunto dalle commedie e dalle farse. Gli spettacoli cominciarono allora ad offrire atrocità in misura sempre maggiore, mascherandole da messe in scena stravaganti: e così un condannato a morte,

¹⁶ Cfr. pagina 11

abbigliato come Orfeo, veniva sbranato dalle belve, oppure una donna, legata alla schiena di un toro lanciato al galoppo attorno all'arena, rappresentava il mito del ratto di Europa.

Anche presso le terme si poteva assistere a varie forme di spettacolo, perlopiù estremamente scurrile ed improvvisato.

In effetti, il teatro dell'età imperiale offriva ai suoi spettatori proprio quanto era gradito alla massa: fracasso, violenza e oscenità, imponenti balletti e musica di accompagnamento.

Nei teatri che prosperarono durante l'impero, le principali attrazioni erano costituite dai mimi e dalla pantomima: il **mimo** era una commedia burlesca con quattro figuranti principali e alcuni ruoli secondari. Gli attori indossavano piccole maschere, ancora una volta molto simili a quelle che ritroveremo nella commedia dell'arte¹⁷, e dovevano usare ogni mezzo per far ridere gli spettatori: pertanto non veniva posto alcun limite alla volgarità e all'osceno. Nella **pantomima**, il coro, l'orchestra e gli attori secondari facevano tutti concorrenza al ballerino solista, indiscusso protagonista e padrone della scena che ballava in una successione di maschere. Gli spettacoli divenivano sempre più sontuosi ed erano un misto di acrobazie, canto e caricatura improvvisata delle debolezze degli dei: anche la nuova religione era un bersaglio molto frequente e, non appena questa prese piede in maniera più stabile, gli antichi ministri del nuovo culto fecero tutto il possibile per eliminare i mimi ed il teatro in genere.

Nel V secolo d.C. tutti i teatranti vengono infine scomunicati e, nel VI secolo, l'imperatore Giustiniano ordina di chiudere i teatri: nel 568, l'arrivo dei Barbari alle porte dell'Impero, determina la fine dell'intrattenimento teatrale, almeno su larga scala. Sappiamo molto poco del genere di intrattenimento durante i cosiddetti secoli bui, in questo periodo fiorisce la cultura islamica con le sue manifestazioni di spettacolo tanto diverse da quelle cui erano abituati gli occidentali. Intanto, la stessa Chiesa che aveva proibito il teatro ed aveva concentrato i suoi sforzi per estirparlo dal tessuto popolare, verso il X secolo iniziò a dare di nuovo credito a quelle forme di messa in scena che dovevano servire a dare maggior risalto alla liturgia.

Un esperimento alquanto singolare, esempio di tale commistione tra il teatro e la liturgia, risale al 970 circa, quando un gruppo di monaci francesi introdusse una drammatizzazione della liturgia pasquale in modo da rafforzare la fede del popolino: tre

¹⁷ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 14, Immagine 15 e Immagine 16

monaci impersonavano le Marie in visita al Santo Sepolcro ed un quarto recitava la parte dell'angelo che, con tanto di ali, annunciava loro la resurrezione di Cristo. Poco tempo dopo, ad imitazione di quella pasquale, fu introdotta una versione per il Natale: alcuni monaci si vestivano da pastori e, accanto alla statua della Vergine e del Bambino, mimavano la visita alla santa grotta di Betlemme.

Una delle successive aggiunte, il primo carattere laico e inventato, doveva essere un vero attore ingaggiato dalla Chiesa per interpretare l'*unguentarium*, il mercante che vende l'unguento alle tre Marie. Nelle sue prime apparizioni è un personaggio muto, ma non tarda a prendere voce: le sue qualità di istrione, così come il fatto che certe sue battute siano simili a quelle del dottore nei mimi, fa pensare che la Chiesa stessa fu influenzata dai quei mimi ed esecutori popolari che sopravvissero di nascosto alla scomunica attraverso i secoli.

La figura del mercante conduce la nostra ricostruzione storica direttamente alla grande fioritura dei drammi religiosi, detti **misteri ciclici**, che dalla fine del XII secolo in poi venivano messi in scena all'esterno delle chiese.

I drammi liturgici continuarono comunque a prosperare e ad essere sempre più imponenti ed importanti, così dalla semplice e piccola rappresentazione delle tre Marie e l'angelo o i pastori in visita al bambino Gesù, iniziarono ad essere rappresentate complesse scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento: i cosiddetti "luoghi deputati" alla messa in scena assumevano sempre un maggiore volume nelle chiese e arrivarono a contenere la cena di Emmaus oppure una gabbia dove alcuni esecutori con maschere di leone minacciavano Daniele; a Firenze, all'inizio del 1400 venne realizzata una macchina che scendeva dal tetto della basilica di San Lorenzo, tanto grande da poter contenere ventuno ragazzi vestiti da angeli, il progetto fu attribuito a Brunelleschi.

In queste manifestazioni veniva tollerato anche un certo trambusto, in particolare per alcuni personaggi, come ad esempio Erode, che irrompeva durante le funzioni e minacciava canonici e vescovi.

Verso la fine del 1100 i misteri ciclici cominciarono ad essere recitati in volgare e non più in latino, tra questi, uno dei più famosi è il **Mystère d'Adam**, di origine francese e nato per essere rappresentato davanti ai sagrati delle chiese.

Con la nuova libertà di azione al di fuori delle chiese, nel **Mystère** era previsto che «le vane sortite dei demoni dall'inferno dovessero passare *per plateas*, cioè fra il pubblico, con soluzioni che non sono quindi solo prerogativa di certo provocatorio teatro

moderno»¹⁸. Così i diavoli divennero rapidamente dei personaggi assai popolari, infatti, sebbene avessero fatto la loro comparsa già nei drammi liturgici, non avevano certo quelle caratteristiche che acquisirono una volta più liberi da imposizioni religiose. Si legge in una nota manoscritta di un mistero del 1300: «chi rappresenta il personaggio del diavolo abbia tubi di polvere da sparo in mano e nei capelli e nel culo quando va in battaglia».

Uno dei pochi documenti visivi che ci sono pervenuti è il dipinto di Jean Foquet “il martirio di Sant’Apollonia”¹⁹ dove i diavoli sono rappresentati con una certa efficacia e fantasia e, in qualità di satanassi, potevano permettersi ogni sorta di sconceria, con il risultato di provocare ilarità nel pubblico.

Nel dipinto di Foquet è rappresentata anche la figura chiamata il *meneur de jeu*, una sorta di regista che, con una bacchetta in mano, illustrava a parole le azioni in scena ed era l’unico della compagnia a non indossare il costume.

Naturalmente questo rifiorire del teatro, ormai non più costretto a nascondersi o ad agire clandestinamente, portò allo sviluppo anche dell’arte del costume che, abbandonata la connotazione piuttosto vaga che aveva avuto durante l’impero romano, descriveva in questo caso dei personaggi ben precisi e fortemente connotati. Addirittura, con la nascita e lo sviluppo dei misteri ciclici abbiamo, nel costume teatrale, uno dei primi esempi di riferimento storico ad un’epoca ben precisa, gli attori potevano abbigliarsi da “antico romano”.

I temi rappresentati nei misteri ciclici, oltre ad essere parte dell’Antico e del Nuovo Testamento, erano molto spesso le storie del martirio dei santi e delle sante e, di conseguenza, si sviluppò un grande gusto per il cruento, con conseguente applicazione di quelli che, senza esitazione, possono essere definiti gli “effetti speciali” dell’epoca. A questo proposito, le didascalie di una commedia spagnola del 1300, ad esempio, forniscono indicazioni precise a coloro che dovevano interpretare la parte dei soldati di amputare i seni di una santa «con la maggiore crudeltà possibile» e, per conseguire questo effetto, il giovanotto che aveva il ruolo della santa si applicò dei seni speciali di cartone.

In scena venivano rappresentate le torture più atroci e molto spesso, con qualche espediente rocambolesco, l’attore veniva sostituito da un manichino per non rischiare la propria incolumità. Infatti, come risulta da alcune note riguardanti i misteri ciclici di

¹⁸ PICCARDI, C., *Il Dramma Liturgico Medievale* in *Metodo*, n°17, 2001

¹⁹ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 17

quel tempo: «alcuni monaci verranno martirizzati in un forno, per convincere il pubblico del calore, un fornaio ci metta un po' di pasta di pane e, quando poi apra lo sportello, tiri fuori una pagnotta ben cotta». Per quanto riguarda gli effetti con il sangue, veniva usata una vescica animale, nascosta sotto al costume e, quando l'attore veniva pugnalato, si raggiungeva l'effetto: uno dei trucchi più usati fin dall'antichità.

I misteri duravano in genere tre giorni, ma si hanno notizie di rappresentazioni che durarono anche quaranta giorni e le “dimore” cioè le scene, venivano cambiate durante la notte per adeguarsi alle varie azioni.

Con la nascita delle Corporazioni, ognuna di esse iniziò a rappresentare nei misteri le narrazioni che si adattavano al tipo di mestiere che i diversi gruppi svolgevano, per cui i sarti rappresentavano la storia di Adamo ed Eva, i calzolari quella di Crispino e Cristiano, i vinai rappresentavano Bacco e il suo mito, i falegnami la storia di Giuseppe e Maria, i fabbri il mito di Vulcano e Cerere, la dea del grano, era rappresentata dai fornai.

In ogni caso, al di là di quelle che erano le manifestazioni di spettacolo che si potevano vedere per la strada, i ricchi signori medievali, così come i sovrani, organizzavano delle rappresentazioni nei propri palazzi per intrattenere gli ospiti, sebbene queste rappresentazioni avessero comunque carattere religioso, infatti non era ancora nato il concetto di raccontare e mettere in scena vicende diverse dalle tematiche religiose o ispirate alla mitologia.

Una delle prime rappresentazioni di cui ci sia giunta notizia²⁰ fu organizzata da Carlo V nel 1378, in onore dell'imperatore del Sacro Romano Impero e suo figlio: il tema era la conquista di Gerusalemme da parte dei crociati e di Goffredo di Buglione nel 1099.

Rappresentazioni come queste divennero molto comuni a corte col nome di **Masques** ed avevano sempre un carattere di intrattenimento piacevole, come ad esempio quella di un gruppo di cavalieri che irrompe in un castello colmo di dame le quali li lapidano a colpi di dolciumi e fiori.

Tra i tipi di spettacolo all'aperto, quello che ebbe la più grande influenza sui suoi successori fu il torneo che, a partire dai primi del Trecento si protrasse fino alla fine del Cinquecento: famosa fu la grande arena del torneo allestita tra San Pietro e Castel Sant'Angelo a Roma nel 1565²¹.

²⁰ GASCOIGNE B, *Il teatro nel mondo*, ERI, Torino, 1971

²¹ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 18

Fin dal Medioevo, attorno a tornei e giostre, la danza aveva ricoperto un ruolo importante nella vita di corte: inoltre, una danza eseguita in pubblico dal re e dalla regina abbinava importanza e lustro ai piaceri della rappresentazione.

Molto spesso, infatti, i sovrani stessi impersonavano caratteri mitologici anche nei cortei organizzati per le loro entrate trionfali nelle città e, così, a partire dal Medioevo, la voglia di mettersi in maschera, di indossare un costume, non è più prerogativa solo degli attori o degli addetti allo spettacolo, ma assume un carattere di *divertissement* privato per i potenti, che fanno a gara nello stupire e nell'apparire. Un esempio estremamente significativo è rappresentato, nella seconda metà del Seicento, da Luigi XIV, il Re Sole²².

Questo stato di cose, la concomitanza di spettacoli sacri e profani, si protrasse a lungo e il delicato momento di passaggio a forme più moderne di spettacolo è difficilmente individuabile.

Nel frattempo, come accennato in precedenza, un'altra forma di intrattenimento iniziava a prendere piede, è quella che verrà più tardi chiamata **Commedia dell'arte**.

Questo genere di intrattenimento nacque in reazione al teatro di corte, appannaggio dei nobili.

Nella Commedia dell'Arte gli attori, per distinguersi dalla gente comune, facevano uso di costumi variopinti, arricchiti da elementi molto vistosi come grandi accessori, cappelli e strumenti musicali volti a richiamare l'attenzione del pubblico. Inoltre, in tali rappresentazioni, per poter trasmettere più chiaramente il carattere e l'origine teatrale dello spettacolo, riprese l'uso della maschera, che altro non era se non uno sviluppo di quella classica greca e romana.

La presenza della donna in queste compagnie è una vera e propria rivoluzione: è noto, infatti, che fino ad allora erano ammessi in scena soltanto attori di sesso maschile che, per interpretare i ruoli femminili, dovevano travestirsi.

Ciascuna compagnia della Commedia dell'Arte inventava per i propri spettacoli nuovi personaggi e, di conseguenza, le maschere e le caricature iniziarono a moltiplicarsi.

Lo sviluppo di queste compagnie non era, però, gradito al potere costituito, soprattutto alla Chiesa, perché nelle rappresentazioni venivano trattati, in maniera forse un po' troppo liberale, temi sgraditi quali sesso, tradimenti, ruberie e prepotenze.

²² Cfr Appendice fotografica I, Immagine 19

In questo periodo, i comici italiani scelsero molto spesso di emigrare all'estero e, soprattutto in Francia, trovarono l'accoglienza adatta per stabilirsi e formare la compagnia degli "italiani". Il pubblico era in grado di riconoscere immediatamente questi attori, sia dal tipo di costume, sia dalla maschera che indossavano e, eccetto per i personaggi degli innamorati che portavano abiti del tempo corrente e non prevedevano che l'attore indossasse una maschera, gli altri caratteri della Commedia dell'Arte hanno tutti mantenuto nei secoli la loro forma e la loro caratterizzazione fisica originaria. Questa è la ragione per cui, ancora oggi, figure come Arlecchino, Pantalone, Brighella e Pulcinella hanno le medesime sembianze che li caratterizzavano nel Cinquecento, diventando un esempio assai singolare di come l'efficacia di un travestimento e la sua riconoscibilità, da tutti accettata, si sia per così lungo tempo perpetuata.

La Commedia dell'Arte è costruita sulle distinzioni di classe: tra i diversi personaggi che la animano è infatti possibile distinguere gli Zanni, ovvero i servitori, la classe sociale bassa e i Vecchi che sono i ricchi, i padroni degli Zanni²³.

Tale distinzione è chiaramente rintracciabile nei costumi e nella caratterizzazione dei diversi personaggi: agli Zanni, infatti, appartengono maschere come Arlecchino, Pulcinella, Brighella e Truffaldino, caratterizzate da un fisico asciutto e dalla mente scaltra, mentre del gruppo dei Vecchi fanno parte figure come Pantalone, il Dottore, Tartaglia, distinguibili per i ricchi abiti e le grandi pance.

Dal colorato abbigliamento di queste maschere provengono anche i moderni clown²⁴, che altro non sono se non una variazione delle azioni e del costume della Commedia dell'Arte.

Nel corso dei quattrocento anni circa che vanno dal Medioevo alla fine del Rinascimento, vari artisti hanno contribuito con la loro arte ad arricchire il patrimonio teatrale, anche nelle scenografie e nei costumi: abbiamo già citato Brunelleschi e le sue macchine sceniche²⁵, ma non può essere taciuta l'importante partecipazione di un genio quale Leonardo da Vinci.

Artista eclettico per antonomasia, Leonardo ha progettato la realizzazione dell'*Orfeo* di Angelo Poliziano nel 1480 e la *Festa del Paradiso* nel 1490 a Milano, in occasione delle nozze di Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona, occupandosi di ogni singolo

²³ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 20 e Immagine 21

²⁴ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 22

²⁵ Cfr. pagina 18

aspetto dello spettacolo, dalla regia, alle scene e ai costumi²⁶. Per ritrovare un analogo personaggio nella storia, una figura che raccolga in sé tutti questi ruoli, sarà necessario attendere il Novecento con il regista lirico e teatrale moderno.

Nella giostra sforzesca del 1496, Leonardo fece mascherare i partecipanti da «omini selvatici»²⁷ e, oltre a numerosi disegni di costumi per feste di corte²⁸, ricchi di dettagli e particolari, è molto famoso, perché descritto anche dal Vasari²⁹, il «lione» un automa interamente ricoperto di gigli, realizzato per suggellare il riavvicinamento tra Firenze e la Francia nel 1515.

Tutte queste varie forme di spettacolo potevano contare su un accompagnamento musicale imprescindibile. In particolare, verso la seconda metà del Cinquecento, un appassionato gruppo di entusiasti, la **camerata dei Bardi**, dal nome del conte Bardi, che nel suo palazzo fiorentino teneva riunioni di intellettuali su temi di musica, letteratura, scienza ed arti, discuteva su come potevano essere state interpretate le tragedie greche e sul problema dell'inserimento dell'elemento musicale in tali rappresentazioni. Dalla discussione tra il conte Vernio, i musicisti Giulio Caccini e Jacopo Peri e il poeta Ottavio Rinuccini, nacque il dramma *Dafne* che, scritto dal Rinuccini e musicato dal Peri, fu la prima vera opera cantata della storia: quella che getterà le basi per la nascita dell'opera lirica³⁰.

²⁶ Cfr Appendice fotografica I, Immagine 23

²⁷ VASARI G., *Vite*

²⁸ Cfr. Appendice fotografica I, Immagine 24

²⁹ VASARI G., *Vite*

³⁰ Cfr. Appendice fotografica I, Immagine 25

Appendice fotografica I

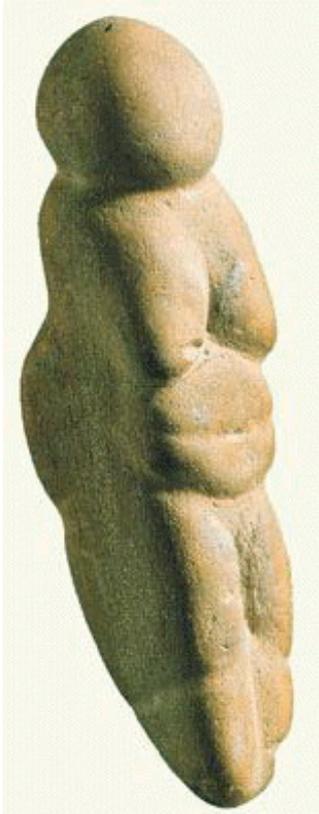


Immagine 1
Venere Preistorica

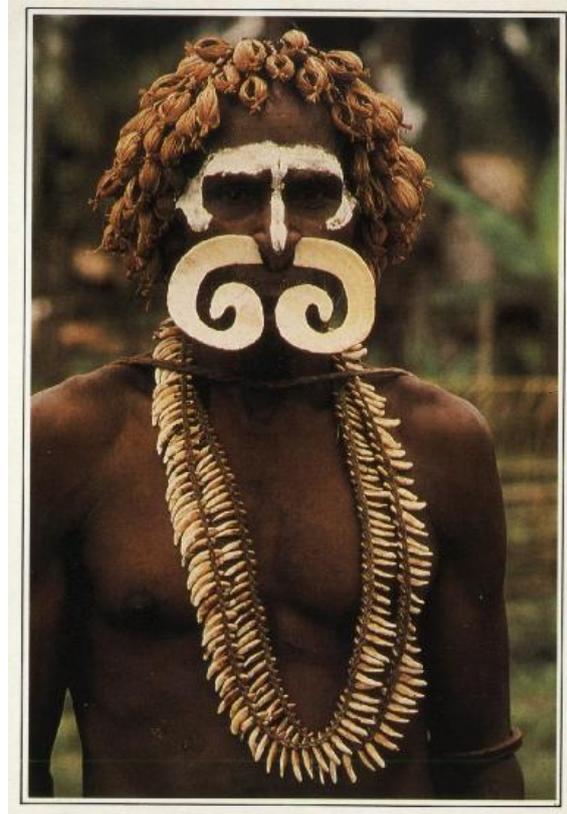


Immagine 2
Nuova Guinea, Guerriero Asmat



Immagine 3
Costume tradizionale, coperto di piume



Immagine 4
Ornamenti tipici per cerimonie tradizionali



Immagine 5
Cerimonia di investitura di Carlo, Principe del Galles, 1969



Immagine 6
La Regina di Inghilterra, Elisabetta II



Immagine 7
Capo tribù, Guerriero Leopardo



Immagine 8
Rappresentazione del Carro di Tespi



Immagine 9
Antica rappresentazione di coturni



Immagine 10
Attore del teatro greco sulla scena



Immagine 11 e 12
Statuetta raffigurante un attore del teatro romano e rappresentazione della maschera di Pulcinella

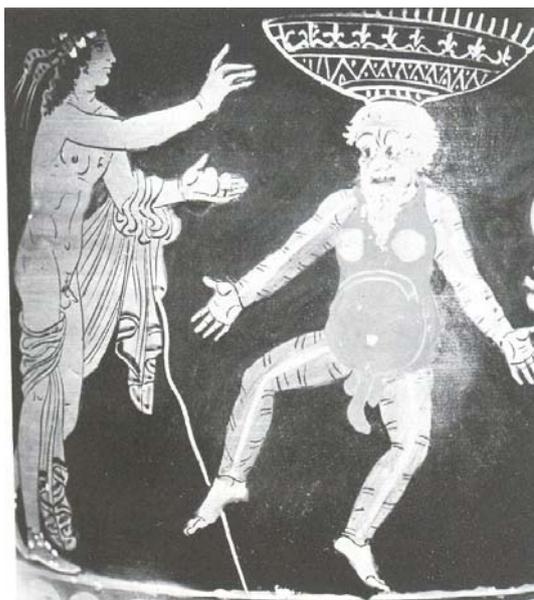


Immagine 13
Frammento con rappresentazione di uno spettacolo



Immagine 14
Maschera di Arlecchino



Immagine 15
Maschera di Pantalone



Immagine 16
Maschera di Pulcinella

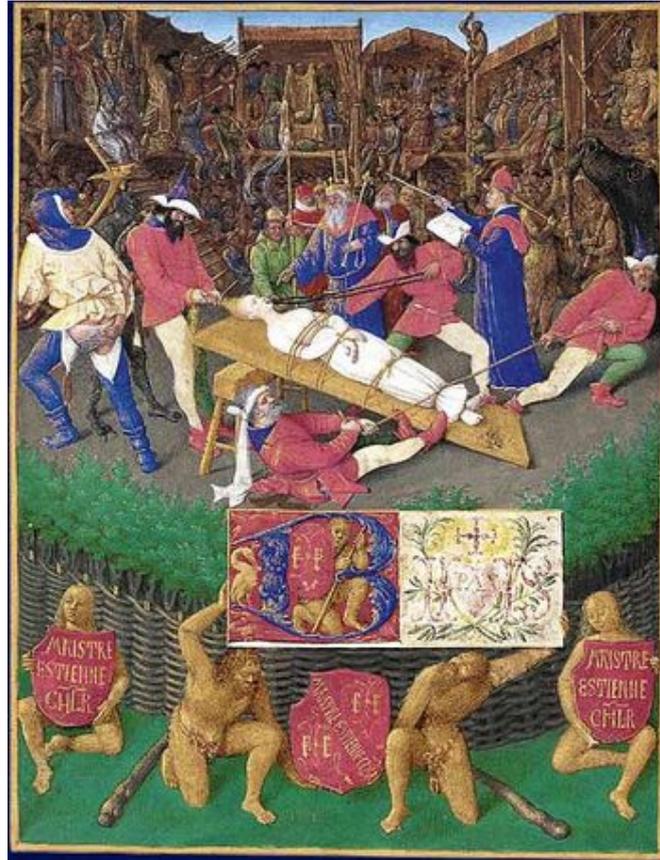


Immagine 17
Jean Foquet, Il martirio di Sant' Apollonia

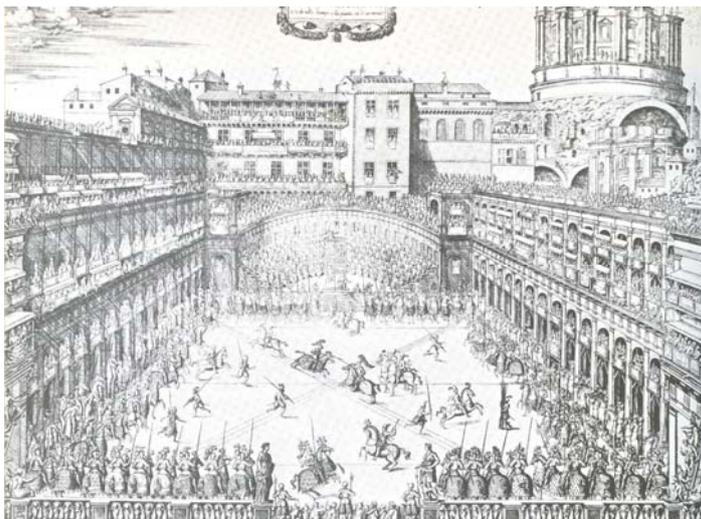


Immagine 18
Torneo di San Pietro

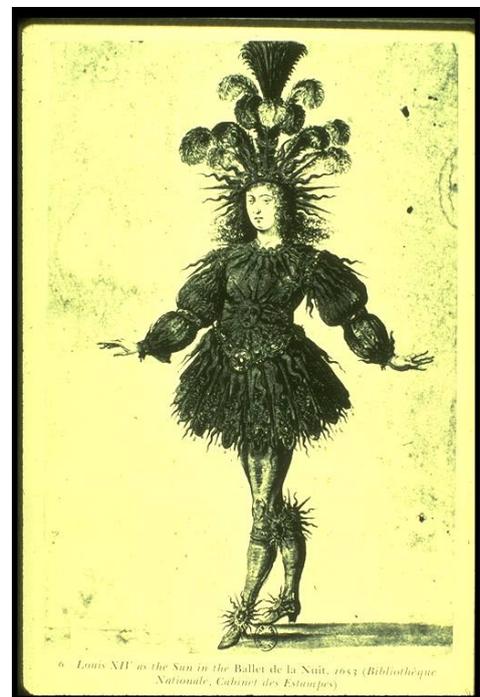


Immagine 19
Luigi XIV in Le Ballet de la Nuit



Immagine 20
Commedia dell'Arte, Pantalone



Immagine 21
Commedia dell'Arte, Arlecchino



Immagine 22
Moderna maschera da Clown



Immagine 23
Leonardo, bozzetto di maschera



Immagine 24
bozzetto per Euridice di Jacopo Peri

Capitolo 1

Il Superfluo Seicento

«nulla è più necessario del superfluo»
Oscar Wilde

1.1 Il superfluo ed il costume

La parola “Barocco” ha una radice incerta: secondo alcuni deriva dal termine francese *baroque*, in spagnolo *barrueco*, in portoghese *barròco* che nel Seicento stava ad indicare una perla di forma irregolare¹.

In arte, con la parola “barocco” si intende uno stile che storicamente coincide con ciò che fu prodotto dall’inizio del Seicento e fino verso la metà del Settecento.

Il termine in verità verrà usato solo più tardi, in senso dispregiativo, da alcuni scrittori di età neoclassica per evidenziare i caratteri di irregolarità di questo stile. In realtà, il termine barocco, oltre ad individuare uno stile attuato in un periodo storico definito, sembra contenere in sé una categoria estetica ben precisa ed universale, che supera l’applicazione stilistica attuata nel Seicento e Settecento.

Il termine sembra indicare, dunque, tutto ciò che è fuori misura, eccentrico, eccessivo, fantasioso, bizzarro, ampoloso, magniloquente e, soprattutto, tutto ciò che tende a privilegiare l’aspetto esteriore ai contenuti interiori, tanto da aver assunto oggi una accezione negativa di esuberanza che rischia di sfociare nel cattivo gusto.

Il termine, nato per definire uno stile architettonico, è stato a volte utilizzato in maniera impropria dal punto di vista stilistico, per individuare tutta l’arte del periodo a cui si riferisce. Si tratta, infatti di una classificazione approssimativa e confusa: così come non è possibile definire “gotica” la pittura di Giotto, solo perché ha operato tra il XIII e il XIV secolo, allo stesso modo non è possibile definire “barocca” la pittura di Caravaggio o di Rembrandt, sebbene la loro attività si sia svolta nel XVII secolo.

¹ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 1

Per tornare all'argomento della presente trattazione, a differenza di quello rinascimentale, il costume barocco non ha alcuna relazione con il testo messo in scena: è una dimensione a sé stante, che si giustifica come motivo ulteriore, aggiunto allo spettacolo sul palco e che, sebbene sia frenato dall'Inquisizione o dalla censura, trova campo di libera espansione fantastica in tutti i generi.

La maggiore forma espressiva del barocco è forse rappresentata dal teatro, proprio perché questa dimensione dello spettacolo, per sua natura intrinseca, riassume in sé le caratteristiche della finzione e ben si presta a rappresentare i sentimenti di quel periodo. Le opere messe in scena sono ora completamente diverse dalle commedie e dalle tragedie di ispirazione classica, che fino a quel momento erano gli spettacoli prediletti dal pubblico, e così, l'attività teatrale del barocco si concentra nel risolvere tutti i problemi che derivano da una tale novità: gli intermezzi diventano sempre più il punto di attrazione per lo spettacolo, fino a diventarne l'elemento principale o unico. Balletti o masques² saranno poi assorbiti da un nuovo genere di intrattenimento, allora agli albori: l'Opera.

Il teatro diventa il genere di intrattenimento più diffuso, portando grandi pensatori ad interrogarsi sulle ragioni di una tale ripresa: «Tutti i grandi divertimenti sono pericolosi per una vita cristiana ma, fra tutti quelli che il mondo ha inventato, nessuno è più spaventoso di quello offerto dal teatro, esso crea una rappresentazione talmente sottile e così naturale delle passioni umane da eccitare e radicarsi nel nostro cuore»³. Tra tanti detrattori, appare strano che una delle più ferventi sostenitrici dell'arte teatrale fosse proprio la Chiesa, ma le ragioni di una tale politica sono facilmente rintracciabili in precise ragioni storiche. Dopo il Concilio di Trento⁴, infatti, la Chiesa lanciò la sua potente propaganda contro la Riforma Luterana, usando tutti i poteri della persuasione a sua disposizione: opulenta architettura e decorazione, eloquenti sermoni ed oratoria, meravigliose pitture e sculture.

Nonostante la sua continua sfiducia nella moralità del teatro - molti attori furono, infatti, scomunicati per poi venire seppelliti in terra sconsecrata o in fosse comuni - la Chiesa non poteva certo privarsi del potere persuasivo del teatro e non deve quindi stupire se, per la stessa ragione per cui Pascal denunciava il teatro, ovvero la sua capacità di

² Cfr. pagina 20

³ Pascal, *Pensieri* 1655-1662

⁴ Concilio di Trento (svoltosi dal 1545 al 1563, con interruzioni) è considerato dalla Chiesa Cattolica il XIX Concilio Ecumenico. Il suo ecumenismo è stato contestato perché si tenne a lungo senza i vescovi tedeschi. Con questo concilio si definì la reazione alle dottrine del Calvinismo e Luteranesimo e la riforma della Chiesa.

muovere emozioni nella replica dell'esistenza umana, i Gesuiti adottarono il teatro come strumento pedagogico.

Attraverso il matrimonio umanistico dell'eroico, le secolari virtù dell'antichità e della moralità cristiana, i Gesuiti riuscirono a creare immagini che potevano affascinare il grande pubblico e, attraverso il potere della declamazione, del gesto e delle macchine teatrali, arrivavano a realizzare quel genere di esaltata religiosità che veniva rappresentata nelle pitture e nelle sculture dell'epoca⁵.

Dagli inventari redatti in occasione della chiusura dei collegi dell'Ordine, dopo la soppressione della compagnia di Gesù, risulta che la maggior parte di questi disponeva di guardaroba teatrali ben forniti e attrezzati per ogni genere di spettacolo⁶.

Un nuovo entusiasmo a sostegno degli spettacoli teatrali venne, in misura ancora più consistente rispetto a quello manifestato dalla Chiesa, anche dal potere politico delle corti principesche. Con la caduta del feudalesimo, infatti, le nuove corti centralizzate cercarono di impressionare l'immaginazione pubblica con una propaganda che eguagliava quella della Chiesa della Controriforma e, a tale scopo, nulla garantiva una maggiore pubblicità alla ricchezza e alla magnificenza della corte come gli spettacoli. Questi venivano presentati sia all'interno che all'esterno dei palazzi, in sale riccamente arredate o in splendidi giardini: in queste occasioni le feste di corte alleavano gli elementi di magnifici costumi, scenografie, macchine teatrali, storie mitologiche con la tradizione di giochi cavallereschi, le processioni e i balli di corte. Il risultato non solo stupiva gli spettatori, ma era spesso pubblicato su stampe o libri che illustravano i vari procedimenti della messa in scena⁷.

Sulla base di documenti e testimonianze attendibili⁸, l'organizzazione del Costume nel Seicento si profila, quindi, secondo lineamenti più precisi rispetto al passato: nascono i guardaroba di teatro e di compagnia e, in modo particolare per gli spettacoli lirici, cominciano a funzionare con regolarità le imprese di noleggio, le prime sartorie teatrali: l'impresa possedeva abiti in proprio e altri ne confezionava su ordinazione.

Tuttavia, accadeva molto spesso che, per vanità, gli stessi cantanti si sobbarcassero una parte della spesa del costume di scena o che riuscissero ad ottenere dal singolo mecenate un costume migliore.

⁵ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 2

⁶ MIOLI P., *Storia dell'opera lirica*, Tascabili Economici Newton, Roma 1994

⁷ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 3

⁸ MC GOWAN M., *The court ballet of Louis XIII, A Collection of working designs for costumes 1616-1633*, Victoria e Albert Museum in association with Hobhouse Ltd and Morton Morris & Co. Ltd, 1985

1.2 La nascita dell'Opera Lirica

L'Opera Lirica ha la sua genesi nel Seicento e in brevissimo tempo raggiunge, sia dal punto di vista musicale, sia dal punto di vista della rappresentazione scenica, vertici altissimi, tali da restare ancora oggi i capisaldi della nostra cultura teatrale e musicale.

Uno dei maggiori compositori dell'opera seicentesca è Claudio Monteverdi⁹ che, con opere come *Orfeo*¹⁰, *L'incoronazione di Poppea*¹¹ e *Il ritorno di Ulisse in patria*¹², segna lo storico passaggio dalla musica rinascimentale alla musica barocca.

In queste opere, tutte di carattere storico-mitologico, è possibile individuare un genere di costume ben preciso: il **mitologico barocco**¹³. Infatti, a differenza delle precedenti rappresentazioni dove la mitologia, gli amori degli dei, le gesta degli eroi erano il tema portante delle opere e l'iconografia dei costumi era, quindi, tratta da quadri o sculture dell'epoca rappresentata o anche dalle reinterpretazioni di pittori e scultori, nell'opera barocca si verifica, invece, uno dei primi casi di invenzione del costume *ex novo*.

Dai documenti pervenuti¹⁴ e che servono ancor oggi da guida a chiunque intenda cimentarsi nell'arte del costume, si nota come lo stile degli abiti di scena di quelle rappresentazioni sia il risultato di una commistione tra la moda seicentesca e la fantasia degli artisti dell'epoca: grandi profusioni di piume per adornare elmi di antichi guerrieri, decorazioni in sbalzo in oro, anche molto preziose, il tutto sostenuto dallo stile e dal gusto tipicamente seicentesco. È proprio in questo periodo che mastri cesellatori e artigiani di grande abilità mettono al servizio delle compagnie teatrali i loro mestieri: esperti calzolai, sellai, fabbri iniziano ad avere grande parte nella realizzazione della messa in scena e dei costumi per il teatro e l'opera lirica. Accanto a questi, acquistano sempre maggiore importanza anche un'altra serie di manualità artigianali specializzate

⁹ Claudio Monteverdi (Cremona, 15 maggio 1567 – Venezia, 29 novembre 1643) è stato un compositore, violinista e cantante italiano. Il suo lavoro di compositore segna il passaggio dalla musica rinascimentale alla musica barocca. Nel corso della sua lunga vita ha prodotto opere che possono essere classificate in entrambe le categorie, e fu uno dei principali innovatori che portarono al cambio di stile. Monteverdi scrisse una delle prime opere teatrali in cui fosse sviluppabile una trama drammatica: un melodramma, *L'Orfeo*, e fu abbastanza fortunato da godere del suo successo mentre era in vita.

¹⁰ *L'Orfeo* è una favola in musica di Claudio Monteverdi su libretto di Alessandro Striglio del 1607. L'opera è tratta dalla "Fabula di Orfeo" di Poliziano e si compone di un prologo, *Prosopoea della musica* e cinque atti. Fu rappresentata per la prima volta il 24 febbraio del 1607 nel palazzo ducale di Mantova.

¹¹ *Dramma per musica* che si compone di un prologo e tre atti su libretto di Gian Francesco Busenello. La prima rappresentazione di *L'incoronazione di Poppea* fu a Venezia, presso il Teatro SS. Giovanni e Paolo, durante il carnevale del 1643.

¹² *Il ritorno d'Ulisse in patria* è un'opera di Claudio Monteverdi, su libretto di Giacomo Badoaro tratto dall'Odissea. Fu rappresentata per la prima volta al Teatro San Cassiano di Venezia nel febbraio 1641.

¹³ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 4

¹⁴ MC GOWAN M., *The court ballet of Louis XIII, A Collection of working designs for costumes 1616-1633*, op. cit.

nell'accessorio teatrale, come ad esempio il mestiere dell'orafo, il mastro piumaio, il bigiottiere teatrale, la modista con i suoi cappelli, fiori e decorazioni per la testa, insieme a diverse altre che sono giunte fino ai nostri giorni e che, purtroppo, stanno perdendo via via la partecipazione delle giovani maestranze a causa dello scarso interesse che viene oggi riservato a queste attività artigianali, soppiantate ormai dalla meccanizzazione del lavoro moderno e dalla mano d'opera a basso costo dei Paesi sottosviluppati.

Dal momento che all'epoca, e per molti anni a venire, la grande gloria dell'abbigliamento e della moda, come quella del costume teatrale, non era prerogativa italiana, bensì della Francia, molti termini francesi entrarono a far parte del vocabolario del settore. D'altronde, ancora oggi parole come *rouche*, *jabot*, *manchon* e, la più clamorosa di tutte, *paillette* sono rimaste invariate nel lessico tecnico del costume: questa contaminazione è un fenomeno particolare che si verifica, per la prima volta in maniera tanto evidente, solo in questo periodo.

Dai pochi costumi originali teatrali che sono stati conservati fino ad oggi¹⁵ è possibile notare come la *paillette* sia un elemento di decorazione largamente utilizzato nel Seicento. Dal momento che lo spirito dell'epoca era quello di stupire e di meravigliare lo spettatore, di accecarlo con bagliori, nient'altro sembrava più adeguato allo scopo se non l'oro e l'argento, largamente utilizzati per la realizzazione dei costumi più preziosi. Sempre durante il Seicento, all'applicazione della *paillette* inizia ad essere accompagnato un ricamo in **canottiglia**: un sottilissimo filo metallico arrotolato su se stesso in maniera microscopica che veniva tagliato nella misura desiderata e al suo interno si passava un sottile filo col quale lo si assicurava al costume¹⁶.

Questo tipo di lavorazione passò presto dal costume teatrale all'abito elegante e non è raro trovare dai primi del Seicento abiti da gran sera sia da uomo che da donna riccamente ricamati in *paillettes* e *canottiglia*. Allo stesso modo, anche il mondo militare e diplomatico adotta questo gusto particolare, riadattandolo su uniformi e divise, mantenendone dettagli ancora fino ai nostri giorni¹⁷.

Un altro grande compositore di opera lirica del seicento fu Francesco Cavalli¹⁸ con una produzione di ben 39 opere che, per l'epoca cui ci riferiamo e per la appena nata

¹⁵ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 5 e Immagine 6

¹⁶ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 7

¹⁷ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 8

¹⁸ Pier Francesco Cavalli (Crema, 14 febbraio 1602 – Venezia, 14 gennaio 1676) compositore italiano, uno degli artisti più eminenti del XVII secolo. Il suo nome di famiglia era Caletti-Bruni e suo padre era

applicazione su larga scala, è un vero record. Purtroppo più della metà di queste opere sono andate perdute, ma ci rimane una lista di titoli ed è singolare notare come, ancora per tutto il Seicento, i temi delle rappresentazioni liriche fossero ancora ispirati a gesta mitologiche o storiche.

Quasi tutte queste opere di Cavalli, assieme a quelle di molti altri compositori, furono rappresentate a Venezia dove, nel 1637, si aprì il primo teatro pubblico: il teatro San Cassiano¹⁹ che rappresenta il primo esempio in Italia di teatro a pagamento, aperto a chiunque potesse permettersi di acquistare il biglietto per assistere allo spettacolo rigorosamente in piedi, com'era d'uso all'epoca. Lo spettacolo teatrale non è, quindi, più prerogativa di corti privilegiate e, soprattutto, non è più ad opera di compagnie di girovaghi, improvvisati attori nelle piazze delle città: il teatro assume ora un carattere di edificio permanente, organizzato spesso con compagnie di attori stabili, come l'antico "Teatro degli Zanni" anche conosciuto come "della Baldracca" che già a Firenze, dal 1576 al 1653, aveva ospitato in seno alla corte medicea dei commedianti con *pieces* satiriche e sconce, dalle quali deriva, appunto, il nome di Baldracca. Costruito sulle rovine di un precedente edificio teatrale del 1629, il suo declino, dopo un secolo di straordinarie rappresentazioni di opere, cominciò dai primi del 1700 e, nonostante la successiva ristrutturazione della sala nel 1763, fu poi demolito nel 1812.

Sul fronte napoletano, sempre nello stesso periodo, merita una menzione particolare il personaggio della **Ciulla**: Giulia de Caro, «commediante, cantarinola e puttana» così definita dal canonico Carlo Celano, detta la Ciulla era l'impresaria di San Bartolomeo, il teatro ufficiale del Barocco napoletano, «fondato nell'anno di Grazia 1625». Siamo nella Napoli della metà del Seicento, il nuovo genere musicale è arrivato da poco, portandosi dietro la sua schiera di "canterine forestiere", da Angelica Generoli (detta "la Duttile") a Caterina Gabrielli (detta "gli Occhi"). Tra tutte queste, è una napoletana del

maestro di cappella con questo cognome, quello di Cavalli gli fu dato dal suo protettore, il nobile veneziano Federico Cavalli che, dopo essere stato eletto governatore di Crema nel 1614, fece ritorno a Venezia nel 1616, dove condusse con sé il giovane Caletti, le cui disposizioni per l'arte musicale avevano suscitato il suo interesse. Cavalli cominciò a scrivere per il teatro nel 1639 e la sua attività non conobbe soste per circa 32 anni: Venezia aveva allora una grande abbondanza di rappresentazioni d'opera che si facevano concorrenza l'un l'altra, potendo contare, di volta in volta, sui teatri di San Giovanni e San Paolo, di San Cassiano, di San Mosè, di Sant'Apollinare e di San Salvatore. Cavalli giunse a scrivere per questi teatri fino a cinque opere all'anno e, sebbene non siano rimaste prove oggettive in merito, sembra chiaro che Cavalli collaborò con Claudio Monteverdi alla stesura della sua ultima opera *L'incoronazione di Poppea*.

¹⁹ Il teatro di San Cassiano venne costruito sulle rovine di un precedente edificio teatrale del 1629 e il suo lento declino, dopo un secolo di straordinarie rappresentazioni di opere di grandi artisti contemporanei, cominciò dai primi del 1700 e fu inarrestabile, nonostante la successiva ristrutturazione della sala nel 1763, portando infine alla demolizione dell'edificio nel 1812.

quartiere della Pignasecca a conquistare il primato della notorietà: adorata senza misura dagli uomini, questa donna «piccola di statura, ma ben equilibrata nelle forme» fa subito scandalo con le sue ariette di aperta volgarità, facendo inchinare ai suoi piedi il fior fiore della nobiltà napoletana.

«Occhi magnetici, piedi e seni nudi, che si intravedono da un leggero lino bianco, trasparente sulla pelle, Ciulla non ha bisogno di gioielli e di vestiti per spiegare al mondo cos'è la sensualità. Ai suoi amanti non chiede carrozze o palazzi, ma un teatro, che trasforma ben presto in uno dei centri più all'avanguardia per l'epoca».

Come accennato in precedenza, durante il Seicento si assiste ad una grande proliferazione di opere di carattere epico-mitologico o storiche, ambientate quindi nel passato, mentre, per avere uno dei primi esempi di opera “contemporanea”, termine con cui si intende l'epoca di ambientazione, è necessario attendere il genio di Molière²⁰ che, combinato a quello del musicista Lully²¹, nel 1670 produsse *Il Borghese Gentiluomo*.

Dello stesso genere “contemporaneo” esiste un'opera di un compositore toscano, Jacopo Melani²², che debuttò al teatro La Pergola di Firenze nel 1657: il titolo è *Il potestà di Colognole* e rappresenta uno dei primi esempi di opere non dedicate a miti o eroi. Infatti, fino ad allora i temi delle Opere erano incentrati su amori degli dei, gesta eroiche, imperatori traditi, condottieri gloriosi, mentre in queste nuove Opere viene

²⁰ Molière (pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin; Parigi, 14 gennaio 1622 – Parigi, 17 febbraio 1673) è stato un drammaturgo e attore teatrale francese. Attore e drammaturgo, Molière ricercò uno stile di scrittura e recitazione meno legato alle convenzioni dell'epoca e proteso verso quella naturalezza realistica che descrivesse al meglio le situazioni e la psicologia dei personaggi. Queste idee, che si realizzeranno in seguito nel teatro borghese, cominciano ad emergere con forza in opere come *La scuola delle mogli* (1662) e *Misanthropo* (1666). Un nuovo stile che Molière accompagna con una critica feroce della morale dell'epoca, cosa che impedì a lungo alla commedia *Il tartufo* (1664) di essere rappresentata in pubblico. La sua acuta osservazione della realtà fu spesso per Molière fonte di guai, specialmente quando i nobili oggetto delle sue satire si riconoscevano nei suoi personaggi. L'aspirazione di Molière, spesso costretto a scrivere commedie-balletto per compiacere ai gusti del re, fu quella di dedicarsi a sviluppare un nuovo tipo di commedia, che porterà in seguito alla nascita della commedia di costume moderna, ispirata agli accadimenti quotidiani, scritta in prosa e che obbedisca alla verosimiglianza. Molière può essere considerato a tutti gli effetti il precursore di quel rinnovamento teatrale che comincerà ad esprimersi compiutamente un secolo dopo, con Carlo Goldoni, fino a raggiungere la piena maturità nel teatro di Anton Čechov.

²¹ Jean-Baptiste Lully o Giovanni Battista Lulli (Firenze, 28 novembre 1632 – Parigi, 22 marzo 1687) è stato un compositore italiano naturalizzato francese. Si firmò sempre Lully, sebbene nell'alfabeto italiano la lettera y non esistesse. In Francia viveva e lavorava presso la casa di mademoiselle de Montpensier dove, non appena cominciò a possedere qualche conoscenza nel campo musicale, Lully iniziò a comporre e le sue arie non tardarono ad essere notate. Successivamente si presentò all'orchestra di corte dove fu accolto come garzone d'orchestra, benché già componesse arie e sinfonie notevoli. Si esibì alla presenza del re con un tale successo da portarlo ad essere nominato direttore di una nuova banda, chiamata dei *petits violons*. Lully collaborò anche a lungo con il coreografo e maestro di danza Pierre Beauchamp per la creazione di numerose *comédies-ballets*.

²² Jacopo Melani (Pistoia, 6 Luglio 1623 – Pistoia, 19 Agosto 1676) era il maggiore tra i figli di famiglia dedicata interamente alla musica, fu un discreto compositore che lavorò alla corte del Duca Mattias de' Medici.

invece presentato l'uomo di tutti i giorni, un borghese che cerca di elevare la propria condizione sociale, come nell'opera di Molière, oppure le vicende di un potestà che ha dei problemi con una figlia da maritare.

Per quanto riguarda il costume, sembra che lo stesso Molière abbia dato una lezione rigorosa di costume, preferendo ai fasti dei costumi tradizionali, abiti più vicini alla caratterizzazione del personaggio: famosa fu una lite sostenuta con sua moglie, che aveva preparato per la prima di *Tartuffe* un magnifico costume, che però non ebbe modo di indossare. Per tornare invece alle vicende legate alla messa in scena de *Il borghese gentiluomo*, sembra che Molière si sia fatto prestare con un sotterfugio il cappello dal filosofo Rohaut.

La chiave musicale di passaggio fra il Seicento ed il Settecento è rappresentata da Alessandro Scarlatti²³, compositore napoletano con una ricca produzione di ben 59 opere che, tra Roma e Napoli, divenne protagonista indiscusso del panorama musicale della fine del Seicento. Le sue composizioni adottano largamente la figura del sopranista²⁴, anche conosciuto come “castrato”, cantanti che interpretavano molto spesso personaggi femminili e, pertanto, sfoggiavano nei loro costumi tutte le meraviglie e le magnifiche decorazioni di cui erano capaci. Molta parte dello spettacolo da loro offerto veniva dal costume indossato sul palcoscenico e molte dame aristocratiche non disdegnavano di copiarne i magnifici tratti.

²³ Alessandro Scarlatti (Palermo, 2 maggio 1660 – Napoli, 24 ottobre 1725) è stato uno dei principali compositori italiani di musica barocca, particolarmente famoso per le sue opere. Tuttavia, l'estrema complessità formale che contraddistingue il linguaggio delle sue opere fu uno dei principali motivi che contribuiranno alla progressiva ed inesorabile scomparsa della quasi totalità della suo sterminato repertorio. Un autore votato ad uno stile severo e rigoroso, sostenuto dalla più solida dottrina contrappuntistica, appresa inizialmente nella nativa Palermo, dove nacque il 2 maggio del 1660, e successivamente affinata nella Roma dominata dall'imponente figura di Giacomo Carissimi (1605-1674), compositore presso cui (secondo alcuni studiosi) il giovane Alessandro avrebbe svolto un breve ma intenso periodo di apprendistato nel corso dei primi mesi di soggiorno nella Città Eterna. La morte lo colse nel 1725 all'ombra del Vesuvio, dove si era ritirato da qualche anno rinunciando quasi totalmente alla composizione: una nuova generazione di musicisti lo aveva già sostituito nel cuore dei frequentatori dei teatri partenopei, ma questa nuova generazione era stata formata nel gusto - e nello spirito - da uno dei più ferventi ammiratori della solenne magniloquenza dello stile scarlattiano, Francesco Durante (1684–1755). Attraverso il suo insegnamento, infatti, l'ammirazione per il musicista palermitano si mantenne viva e riconoscibile nello stile di Pergolesi, Duni, Traetta, Sacchini, Paisiello, Piccinni, Ciampi e Jommelli, diffondendosi trionfalmente in tutto il mondo col nome di *opera napoletana*.

²⁴ Il sopranista è un controtenore che canta nella tessitura del soprano. Al giorno d'oggi i sopranisti sono molto rari e nella scrittura moderna non esistono lavori che prevedano il loro impiego. La tecnica di canto in un soprano è basata sulla tecnica del controtenore per passare dalla voce di petto al registro alto: il sopranista è, fondamentalmente, un controtenore il cui falsetto è molto più esteso e molto più ben sviluppato rispetto a quello di un normale controtenore. Esiste una vasta produzione musicale per soprani maschi che fu scritta quando era usuale l'impiego dei castrati nel XVIII secolo. Questa pratica, attualmente considerata disumana, fu molto in voga durante il Seicento e poi ancora nel Settecento, per venire poi definitivamente abolita nel 1861 con l'unità d'Italia.

Intanto anche il teatro di prosa, soprattutto attraverso la Commedia dell'Arte, continuava a vivere un periodo di grande diffusione: già dopo tre anni dalla morte di Ruzante²⁵, a Padova viene redatto il primo documento della prima compagnia comica dell'arte e, venti anni dopo, una compagnia romana annovera tra i suoi attori anche una donna, Lucrezia Senese. Da quel momento, infatti, le compagnie più prestigiose iniziano a reclutare come attrici le cortigiane, virtuose nella conversazione, nella recitazione, nel canto e nel ballo. Proprio in virtù del loro apporto, la Commedia dell'Arte stabilisce contatti via via più serrati con gli ambienti culturalmente più elevati, come le corti, divenendo essa stessa banco di prova di esperienze all'avanguardia nel campo letterario, spettacolare e musicale.

Nella seconda metà del '500 e nella prima metà del '600, quindi, la fortuna dei comici dell'arte si propaga rapidissima in Italia e in Europa, intorno a grandi attori radunati nelle compagnie dei Gelosi, dei Confidenti, degli Uniti. Pian piano i costumi dei comici della Commedia dell'Arte diventano dei veri e propri clichè: «costumi immortali, la loro immortalità deriva dal fatto che sono organicamente fusi coi personaggi e che è altrettanto impossibile togliere il costume ad Arlecchino, quanto la sua stessa pelle [...] faccendiere ed avventuriero aveva bisogno di un involucro che gli fasciasse il corpo come un guanto, per poter esplodere gli scintillanti fuochi artificiali dei suoi gesti rapidi e impetuosi»²⁶.

In circa due secoli dalla loro nascita i costumi della Commedia dell'Arte subiscono una cristallizzazione, si raffinano e si irrigidiscono nell'astrazione bizzarra ed elegante - l'aggraziato abito a rombi dell'Arlecchino veneziano, il costume rosso e nero di Pantalone o verde e bianco di Brighella - oppure nella stilizzazione - Balanzone tutto naso, occhiali e collettone -. La maschera di Arlecchino, in particolare, nasce dalla caratterizzazione secondo cui il personaggio non è altro che un servo straccione, vestito con scarti di stoffa cuciti insieme e materiale di recupero trovato; da queste prime stilizzazioni arriva ad assumere il canonico abito a rombi rappresentato nelle opere di Goldoni e nel teatro del '700²⁷.

Poco ci è giunto degli obblighi di costume da parte degli attori. È da supporre che il *costume di ruolo* fosse a carico degli attori stessi, mentre i *costumi imprevisti* e gli accessori fossero a carico della cassa di compagnia. Gli elenchi delle “robbe”, infatti,

²⁵ Angelo Beolco detto Ruzzante o Ruzante (Padova o forse Pernumia, 1496 circa – Padova, 17 marzo 1542) è stato un drammaturgo, attore e scrittore italiano.

²⁶ ALEKSANDR JAKOVLEVIČ TAIROV, *Appunti di un regista*, 1921

²⁷ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 9 e Immagine 10

non prevedono mai costumi tipici, mentre ne menzionano altri. Per *Il Finto Principe, commedia non meno ridicola che honesta* di don Carlo Ambrosi (Bologna 1687) l'elenco contempla «oltre li propri vestiti di cadaun personaggio [...] un tabarrino, un capelo con pennacchiera, uno zucchetto ed un bastone»²⁸. Alla compagnia dovevano quindi appartenere tutti gli innumerevoli accessori che si vedono rappresentati nelle incisioni del tempo mentre pendono dai cofani da viaggio²⁹.

Un altro elemento fondamentale che comincia a prendere forma nel Seicento è il simbolismo applicato al costume teatrale.

Dalle note della tragedia su Santa Lucia *La Luce imporporata* di Niccolò Barbieri (Roma 1651): «Il sipario si alzi su una camera ardente dove su honorato feretro riposa la santa. Furie e virtù ne contendono l'anima; la verginità e la liberalità in veste bianca ricamata d'oro; la carità, giovanetta di vago aspetto, vestita riccamente di rosso, inghirlandata di serto d'oro. L'avarizia sarà una matrona con velo et habito negro, si scoprirà alla fine brutta con una maschera di demonio. Le furie uscenti dall'inferno haveranno capelli negri con brutti serpenti che gli coprono la faccia e le vesti insanguinate»³⁰.

In queste righe viene dunque raccolto un esempio di costumi psicologici e simbolici in cui si riassume una secolare esperienza teatrale: è il segno incontrastato della fantasia, cui danno il loro contributo storico, sotto forma di spunto e di ispirazione, le grandi scoperte geografiche, i rinnovati contatti col mondo orientale e i materiali nuovi provenienti dalle Americhe. Tra questi, in particolare, è necessario sottolineare come, a partire da questi anni, il cotone entra a far parte in maniera definitiva ed importante nella lista delle stoffe a disposizione per realizzare sia freschi abiti che leggeri costumi.

I nuovi materiali, insieme alla presentazione psicologica del personaggio raggiungono il massimo dello splendore nei costumi per dei balletti a Torino della metà del Seicento dove, per esempio, l'Umor acqueo flemmatico ha brache e maniche ricamate a onde, una tunica di conchiglie, una nave sulla testa e un pesce e un ramo di corallo in mano³¹.

Nel 1985 è stata rinvenuta negli archivi di una biblioteca tedesca una serie di bozzetti di costumi per degli spettacoli alla corte di Luigi XIII di Francia, dal 1614 al 1634,

²⁸ Dalle note per la messa in scena di *Il Finto Principe, commedia non meno ridicola che honesta* di Carlo Ambrosi (Bologna 1687)

²⁹ Cfr. Appendice fotografica II, Immagine 11

³⁰ Dalle note per la messa in scena di *La Luce imporporata* di Niccolò Barbieri (Roma 1651)

³¹ Cfr. Appendice fotografica II, Immagine 12

realizzati nell'atelier di Daniel Rabel, ai quali il Victoria and Albert Museum ha dedicato una mostra nei primi anni Novanta del Novecento.

Sui disegni stessi sono annotate alcune istruzioni sui costumi, come ad esempio il personaggio del soldato romano aveva «un elmo cesellato, piume sull'elmo bordate di blu e argento, una maglia di seta a maniche lunghe di color carne, una calzamaglia di seta color carne, un mantello di garza d'argento, un gonnello di garza dipinto a fiori»³².

In un altro di questi bozzetti viene descritta la rappresentazione dei “quattro venti”: un ragazzo soffia dell'aria e l'azione è ripetuta come motivo decorativo in punti strategici sul costume bianco e blu con pantaloni di raso della Cina e l'acconciatura di sbuffi e piume³³.

Ne *L'ingresso della musica* una colossale figura femminile «indossa una grande gonna rossa con dei liuti appesi, tenendo in una mano un foglio di musica e nell'altra una bacchetta, mentre un triangolo le pende dall'orecchio, sulla testa ha un violino e dirige simbolicamente l'entrata dei vari numeri di balletto»³⁴.

Le compagnie di attori professionisti, diffuse nel secolo XVI anche in Inghilterra, erano solite esibirsi nei cortili delle osterie, oltre che nei castelli dei nobili. In seguito, questi luoghi di spettacolo pubblici vennero proibiti e quindi abbandonati, ma offrirono, assieme alle arene adibite alle battaglie di tori, il modello dell'edificio teatrale elisabettiano. Le compagnie presero il nome dal signore che le proteggeva (il principe di Galles, il lord Ammiraglio, o lo stesso Re) e rappresentarono le opere della più straordinaria serie di autori drammatici che l'Occidente abbia mai avuto dopo i classici greci: Kyd, Marlowe, Heywood, Ford, Middleton e, soprattutto, William Shakespeare.

Il suo teatro, in particolare, è stato di enorme innovazione sia dal punto di vista morale che da quello visivo. In commedie come *La dodicesima notte* il vero protagonista è il travestitismo, in situazioni che sono spesso molto spinte dal punto di vista sessuale.

Nella puritana Inghilterra di quei tempi le donne non potevano salire sulle tavole di un palcoscenico e tutti i ruoli femminili venivano interpretati da attori travestiti. Diversamente da altri Paesi europei come la Francia o l'Italia dove, seppure alle donne era consentito salire sul palco, le attrici erano costrette a rinunciare, per amore del sacro fuoco dell'arte scenica, alla loro condizione sociale di donna onesta nel momento in cui diventavano membri di una compagnia di attori.

³² Cfr Appendice fotografica II, Immagine 13

³³ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 14

³⁴ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 15

Un altro aspetto del teatro shakespeariano che è rimasto un classico di riferimento per gli autori dei secoli posteriori è l'umanizzazione di caratteri fantastici o animali. In particolare, nel *Sogno di una notte di mezza estate* viene ripreso, in pieno Seicento, attraverso un riadattamento al gusto dell'epoca elisabettiana, il modello classico degli amori e dei dispetti degli dei come nell'antica Grecia: il personaggio di Oberon, re degli elfi, ha comportamenti e debolezze del tutto umane, litiga con Titania, sua sposa e regina, per il possesso di un giovane paggio indiano, con non poche allusioni di carattere sessuale. Per burlarsi di lei fa trasformare uno dei personaggi comici, un clown, in un asino, soggetto non nuovo all'universo teatrale, ma anzi ispirato all'*Asino d'oro* di Apuleio del primo secolo dopo Cristo.

Prima dell'arrivo del grande teatro shakespeariano, i palcoscenici inglesi avevano già conosciuto il personaggio del clown, in opere precedenti aveva sembianze di un diavolo malefico e dispettoso e incarnava i vizi dell'umanità: vanità, avarizia, invidia, lussuria. Il suo linguaggio era scurrile e comico e il personaggio interpretato era una figura malvagia che, però, non incuteva timore grazie alla sua capacità di suscitare il riso. Questi buffoni erano i personaggi più attesi dal pubblico, che li aspettava in un clima carico di ilarità.

Il costume di scena del buffone era ben identificabile: coloratissimo, di solito in giallo o verde, era corredato da un cappello a tre punte con sonagli alle estremità o con le orecchie d'asino. Il clown impugnava uno scettro di legno, all'estremità del quale vi era una testa di un buffone ed aveva spesso una vescica di maiale di forma fallica ripiena di piselli secchi.

Il costume teatrale tipico riuniva quindi i segni di due animali: l'asino e il maiale che, nella visione allegorica, rappresentavano i vizi dell'accidia e della gola. Per adornare il proprio vestito, il clown o "il pazzo", "*the fool*", usava anche altre parti di animali: la cresta del gallo per il cappello, la pelle di vitello, la coda di volpe o le piume, ciò ricorda gli stregoni degli indiani d'America e i loro rituali religiosi.

William Shakespeare utilizzerà nelle sue commedie o tragedie moltissime volte questo personaggio del "fool" o del "clown", in particolare per denunciare ciò che un personaggio "normale" non poteva affermare apertamente, mentre se uscito dalla bocca di un pazzo con delle orecchie d'asino, avrebbe avuto un impatto meno grave sul

pubblico³⁵. Per questa ragione Shakespeare fu considerato anche il saggio che analizza la società contemporanea e non ha paura di condannarla nelle sue mancanze.

Nel teatro musicale e di prosa del periodo barocco abbiamo una grande profusione di animali sia immaginari che non (mezzi uomini e mezzi animali, creature fantastiche, tritoni, centauri, satiri, sirene) e la necessità di realizzarne maschere e travestimenti porta alla sperimentazione di nuove tecniche, come ad esempio la cartapesta.

La carta è un materiale di recente diffusione in Europa, dopo l'invenzione della stampa da parte di Gutenberg nella seconda metà del Quattrocento.

Anche i sempre più frequenti contatti con l'Oriente, dove questo tipo di materia esisteva già da diversi secoli, fanno sì che la sua utilizzazione in vari campi sia sempre più frequente.

Nelle commedie e nelle tragedie di Shakespeare, l'impiego di macchine teatrali e di scenografie sempre più elaborate e spettacolari trova in questo nuovo materiale grande applicazione e varietà di usi. Le opere seicentesche più spettacolari presentavano molte delle sopraccitate creature mitologiche e si stenta a credere che la loro comparsa non sia stata a volte comica. Mettere insieme sirene e tritoni in ginocchio dietro delle onde di cartapesta non doveva essere di certo complicato ma la cosa si faceva più difficile quando dei satiri dovevano ballare su degli zoccoli caprini. Ancora più elaborato era il costume per i centauri, metà uomini e metà cavalli, perché fossero adeguatamente rappresentati. Un disegno del tardo Seicento lascia intendere che questi costumi erano presi molto sul serio e che potevano essere anche molto verosimili. Si illustra come due uomini possano rappresentare un centauro: la tecnica è quella del cavallo da pantomima, ma la cura con cui viene praticata è straordinaria. Non solo la pelle è imbottita in alcuni punti attorno al corpo per dargli la forma del cavallo ma gli zoccoli sono estremamente ingegnosi, così che le articolazioni si pieghino nella direzione giusta³⁶.

Un altro importantissimo elemento passa dal teatro alla vita civile e qui si mantiene per oltre un secolo ed è l'utilizzo della parrucca, non tanto in campo femminile quanto in quello maschile.

Dapprima ritornano di moda le pettinature a zazzera, molto lunghe e che normalmente terminano in una fitta cornice di riccioli spioventi sulle spalle. Verso il 1655 la mania di sfoggiare ricche masse di capelli introduce tra gli uomini la moda delle parrucche, che

³⁵ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 16

³⁶ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 17

già da diverso tempo venivano utilizzate a teatro, ma come elemento buffo o di caratterizzazione comica.

Le prime parrucche hanno le proporzioni e l'apparenza di capigliature normali per diventare, in seguito, lunghissime, formando fitte serie di cannelloni ondulati che ricadono sul petto, sulle spalle, sugli omeri e divisi con una scriminatura centrale. Nel periodo più fulgido del regno di Luigi XIV la parrucca diventa un elemento di primaria importanza sia a teatro che nella vita di tutti i giorni, alcune raggiungono costi elevatissimi. Le tinte preferite sono il biondo oro e il castano.

Gli ecclesiastici, come risulta dai ritratti di cardinali, alti prelati e papi in parrucca, cominciano a indossarle solo un ventennio dopo i civili ed utilizzano di preferenza il color nero o il bianco ottenuto con l'utilizzo di ciprie³⁷.

In Italia l'uso della parrucca diventa una vera e propria moda solo verso il 1665, per merito del conte Scipione Vinciguerra di Collalto che, ritornato a Venezia da un soggiorno a Parigi, ostenta per la prima volta in pubblico quest'originale acconciatura. I veneziani accolgono la novità con una certa riluttanza, per poi diventare in seguito entusiasti sostenitori. Per non guastare l'elaborata acconciatura delle parrucche il cappello viene raramente portato calzato sulla testa, specialmente nella seconda metà del Seicento.

La grande affermazione della Commedia dell'Arte in campo popolare, il genio di Shakespeare e quello di Molière, l'arte musicale di Monteverdi, Cavalli e Scarlatti hanno reso il secolo barocco uno dei punti cardine nell'ambito teatrale e musicale, tanto che ancora oggi il pubblico può goderne con entusiasmo ed ammirazione, come se non fosse passato un giorno dal momento della produzione di quei capolavori, veri capisaldi del teatro e veri momenti di innovazione in un panorama che, fino a quel momento, era arrivato con toni piuttosto spenti. Così, come il Cinquecento si può considerare il Rinascimento delle arti figurative, il Seicento può essere definito il Rinascimento delle arti sceniche.

³⁷ Cfr Appendice fotografica II, Immagine 18

Appendice fotografica II

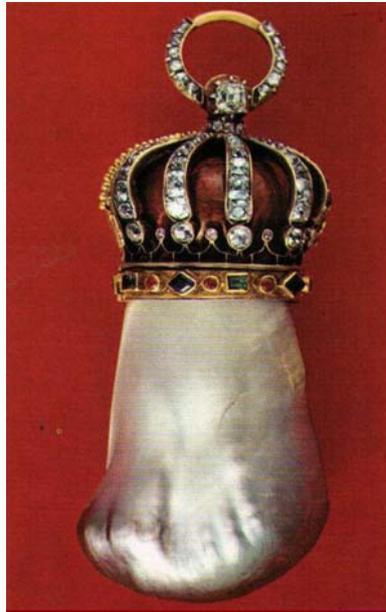


Immagine 1
Perla Barocca



Immagine 2
Gloria di S. Ignazio



Immagine 3
 Callot Carro del Sole



Immagine 4
 Costume barocco da Imperatore Romano



Immagine 5
 Abito del Re di Svezia



Immagine 6
Abito del Re di Svezia

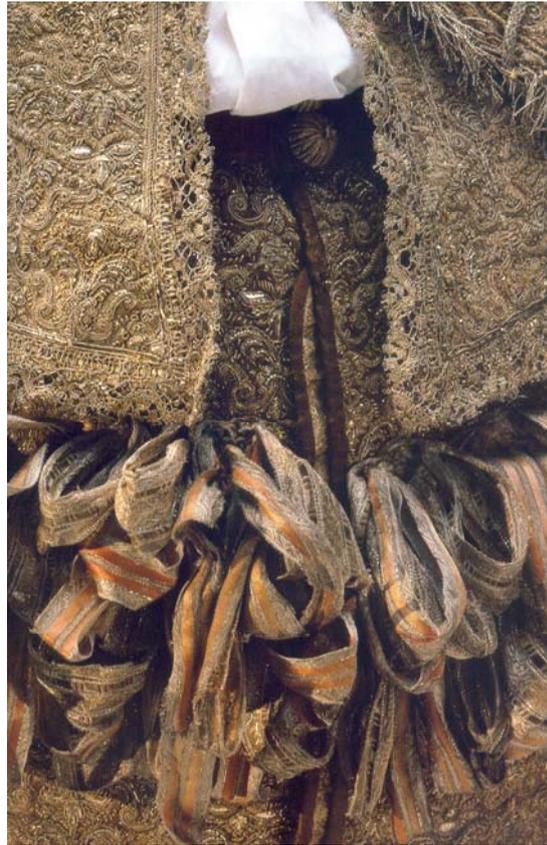


Immagine 7
Dettaglio di ricamo paillettes e canottiglia

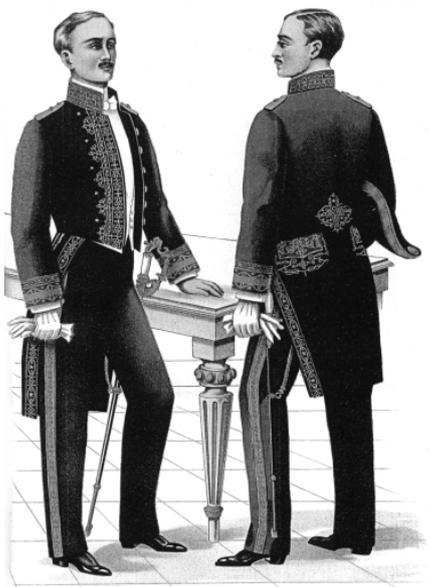


Figure 11 e 12^{bis}.

Immagine 8
Diplomatico



Immagine 9
Commedia dell'Arte, maschera di Brigella



Immagine 10
Commedia dell'Arte, Balanzone



Immagine 11
W.Hogarth, Strolling Actresses Dressing in a Barn, 1738



Immagine 12
Bozzetto per maschera barocca Umor Acqueo



Immagine 13
Bozzetto per la maschera da antico romano



Immagine 14
Bozzetto per la maschera de I Quattro Venti



Immagine 15
Bozzetto per la maschera della Musica



Immagine 16
William Shakespeare, Sogno di una notte di mezza Estate



Immagine 18
Giovanne Battista Tiepolo, ritratto di un Procuratore



Immagine 17
Studio per maschera del Centauro

Capitolo 2

Il Costume per antonomasia: il Settecento

2.1 La forza dell'iconografia settecentesca

Nessun secolo avrà un impatto sul Costume nella cultura della gente comune e sul teatro dei secoli a seguire così come lo ha avuto il Settecento.

Se ad una massaia dei giorni nostri parlate di una festa in costume, molto probabilmente lei penserà ad un ricevimento in “abiti settecento”, così come una bambina si vuole vestire da “damina del Settecento” e la stragrande maggioranza delle feste “in costume” sono state dal Settecento in poi in costume, appunto, “Settecento”.

Ma perché il Settecento e non il Seicento o l'Ottocento?

L'idea di costume come artificio, come travestimento, trova nelle immagini a noi arrivate attraverso i quadri e le stampe di quel periodo la sua più naturale collocazione.

Il settecento è artificio, affettazione, ricercatezza, raffinatezza e atteggiamento¹. Mentre nel periodo barocco la vita di società si era svolta nei grandi ambienti, nelle grandi sale dove tutto era regolato da una rigida etichetta, nel Settecento ci si ritira nei piccoli e più accoglienti salotti dove è più facile ritrovare l'intimità del proprio spirito. Una simile evoluzione avviene anche nel teatro: la grandezza si trasforma in galanteria, l'eroe diventa cavaliere. Sulle scene non compare più il semidio del barocco, ma l'uomo con tutte le sfumature della sua personalità, spiritosa e brillante, ironica e scettica.

Nel Settecento la recitazione enfatica del tempo di Corneille viene sostituita da una recitazione più naturale che, tuttavia, non può essere paragonata al linguaggio quotidiano. Questa nuova maniera cominciò già a manifestarsi con Molière il quale, come direttore di teatro, cercò di stabilire ogni movimento, ogni piccolo dettaglio dell'espressione del volto. Ogni direttore di compagnia dava istruzioni ai suoi attori durante le prove, ma vi erano già regolari scuole di recitazione.

Dato che quasi tutte le compagnie teatrali erano girovaghe, si rendeva necessario ridurre al minimo l'apparato scenografico e invece rendere più belli e sontuosi i costumi che erano quanto di più prezioso possedesse la compagnia. Nell'ottica della nostra

¹ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 1

trattazione emerge come i costumi non fossero importanti solo dal punto di vista esteriore, ma riuscissero ad esprimere anche lo spirito del tempo. Tuttavia, non si ponevano problemi di fedeltà storica: nell'ambientazione scenica il richiamo alla particolare epoca in cui si svolgeva l'azione era estremamente sommario. Qualsiasi fosse la "datazione" dell'opera, gli attori recitavano in abiti contemporanei, o ad essi ispirati.

Grande fasto di colori era riservato alla nobiltà, cittadini e contadini comparivano, naturalmente, nei loro abiti da festa. Accanto a questi usi di carattere generico, i diversi personaggi erano definiti nei minimi particolari: le prostitute indossavano ampie vesti, per lo più di taffetà rosso, gli ebrei portavano lunghe palandrane e una maschera con un grande naso e una barba rossa, i sacerdoti pagani avevano sul capo una mitria.

Il gusto francese influenzava la recitazione e la mimica e, mentre nel Seicento era il teatro ad ispirare la moda (la **fontange**², l'alta acconciatura femminile di quel tempo era proprio di provenienza teatrale), nel Settecento questo rapporto si capovolge. Gli attori non sono più in competizione con l'aristocrazia nello sfoggiare abiti e gioielli sfarzosi, ma cominciano a ricercare una maggiore semplicità nei costumi di scena.

Tuttavia continuavano ad esistere esagerazioni ed arbitrii grotteschi.

Dalle memorie e dalle lettere di Charles Simon Favart si ha una vivace descrizione dei costumi teatrali della metà del Settecento: «Contadine portavano preziosi gioielli e scarpette di corte, guerrieri greci indossavano tranquillamente calze di seta insieme a calzoni corti e declamavano i loro versi in mantelli ricamati con perle».

Quasi tutti gli scenografi disegnavano anche i costumi di scena e la loro attività non si limitava al loro Paese di origine, ma era pratica diffusa il costante scambio con l'estero, in tutta l'Europa. Anche molti pittori contribuirono con le loro scene idilliache a rendere reali anche quelle immagini che spesso erano di costruzione estremamente teatrale e scenografica e che rappresentavano una realtà filtrata dalla ricerca puntigliosa del bello³.

Per motivi di praticità, i costumi per il balletto si differenziavano, in modo particolare durante tutto il Settecento, dagli altri costumi teatrali: la gonna corta doveva lasciare una maggiore libertà di movimento e anche gli abiti maschili dovevano permettere una certa scioltezza ai danzatori. Infatti, mentre all'inizio del Seicento il ballo era più contenuto, piuttosto simile ad un incedere maestoso e ad una solenne serie di riverenze,

² Cfr Appendice fotografica III, Immagine 2

³ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 3

nel Settecento la danza si perfezionò: erano necessarie una maggior grazia e bravura⁴ e si rese quindi indispensabile l'adeguamento dei costumi alle nuove esigenze, differenziandoli dai pesanti abiti allora di moda. Per la danza folcloristica invece non esistevano questi problemi.

Il "secolo dei lumi" si apre con una serie di fortunate coincidenze sia per "l'opera seria" che per quella che verrà chiamata "opera buffa".

Già dal 1663, dopo la sua abdicazione, la conversione al Cattolicesimo e il suo trasferimento a Roma, la Regina Cristina di Svezia aveva creato attorno a sé la sua piccola corte di intellettuali: assieme a tanti altri letterati formati presso tale Circolo letterario, poeti come Gian Vincenzo Gravina⁵ e Giovanni Crescimbeni⁶ crearono, un anno dopo la morte della regina nel 1689, l'Accademia dell'Arcadia.

Gli intendimenti principali dell'Accademia erano quelli di restaurare un certo classicismo, ispirandosi appunto all'antica Arcadia, terra di pastori greci, in risposta al "cattivo gusto" del barocco.

Dal 1691 al 1725 i poeti tennero le proprie riunioni ospitati nei parchi dei vari palazzi nobiliari romani dove costruirono i loro teatri ed anfiteatri.

Un gran numero di letterati e compositori di quel tempo furono membri dell'Arcadia, dove assumevano un nome d'arte. Per citarne alcuni: Alessandro Scarlatti era chiamato Terpandro Azeriano, Arcangelo Corelli era detto Arsomelo Erimanteo mentre Pietro Metastasio prese il nome di Artino Corasio. Fu proprio Pietro Metastasio (grande protetto di Gian Vincenzo Gravina, alla morte del quale, nel 1718, il ventenne Pietro

⁴ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 4

⁵ Giovanni Vincenzo Gravina (Roggiano Gravina, 20 gennaio 1664 – Roma, 6 gennaio 1718) è stato un letterato e giurista italiano, nonché uno dei fondatori dell'Accademia dell'Arcadia. Discendente da una rispettata famiglia, ricevette la sua formazione dallo zio da parte materna Gregorio Caloprese, il quale era conosciuto come poeta e filosofo, dopo la quale Gravina fu a Napoli dove studiò diritto canonico a lungo. Nel 1689 si recò a Roma, dove sotto l'influenza della regina Cristina di Svezia fu co-fondatore del circolo letterario Accademia dell'Arcadia. In questa associazione si svilupparono ben presto due diverse tendenze: quella dello stesso Gravina, basata sui modelli di Dante e Omero e quella più moderata di Crescimbeni, che si rifaceva al Petrarca. A causa di questo diverbio Gravina uscì dall'accademia nel 1711 e fondò l'Accademia dei Quinti. Gravina scoprì il poeta e librettista Pietro Metastasio, al quale fornì un'ottima formazione letteraria. Questi divenne anch'esso un eccellente membro dell'Accademia dell'Arcadia.

⁶ Giovanni Mario Crescimbeni (Macerata, 1663 – Roma, 1728) è stato un poeta e critico letterario italiano, noto per essere stato fra i fondatori dell'Accademia dell'Arcadia (1690) di cui divenne custode generale. Dopo la fondazione prese lo pseudonimo di Alfesibeo Cario. Divenne custode generale dopo l'allontanamento di Gian Vincenzo Gravina, l'altro fondatore dell'Accademia. Gravina aveva in mente per l'accademia un progetto di rinnovamento culturale molto ambizioso, ma gli altri Arcadi preferirono la proposta più moderata dello stesso Crescimbeni che mirava a ripristinare il buon gusto letterario contro le degenerazioni barocche del secolo precedente. Crescimbeni presentò come modello letterario Francesco Petrarca e s'impegnò a che l'Accademia diventasse un importante circolo di letterati e uomini colti in tutta Italia.

ricevette in eredità 18000 scudi) che con la sua grande vena poetica e la collaborazione con i musicisti dell'epoca diede origine a quello che oggi viene chiamato "Melodramma", il dramma in melodia.

Il testo viene suddiviso in "recitativo" e "arie", momenti intensamente sentimentali, espressi in termini lirici. Il suo debutto avvenne nel 1720 a Napoli, durante una soiree in onore dell'imperatore d'Austria. La serenata *Angelica e Medoro* aveva come protagonista l'anch'egli debuttante Farinelli⁷. Questo famoso "castrato" diventerà estremamente popolare e a lui e ai suoi modi e costumi si ispireranno le generazioni di soprannisti seguenti.

Napoli era stata già dalla metà del Seicento una città estremamente ricca di eventi musicali e teatrali e così, all'inizio del Settecento, inventava la commedia accanto al dramma in musica, e nel comico riusciva tranquillamente ad evitare gli scogli dell'artificiosità e della pesantezza.

Da tempo le varie scenette comiche che occhieggiavano nell'opera tradizionale e che, secondo i nemici del melodramma, contribuivano ad infestarla, si erano rese indipendenti dallo sviluppo della vicenda principale, tanto da iniziare ad assumere la forma di intermezzi, di siparietti buffi inseriti fra gli atti di un'opera più lunga.

Pertanto, nel Settecento la nuova disciplina imposta al teatro musicale distingueva in opera buffa e opera seria, i cui intervalli erano animati dai cosiddetti "intermezzi". Questi ultimi, a dire il vero, durarono abbastanza poco, scomparirono, infatti, verso la metà del secolo, quando cominciarono ad essere sostituiti dai balli che ebbero una larga diffusione in virtù della bravura di alcuni cantanti detti "buffi".

La sorte della Commedia fu invece più duratura e gli artisti di questo genere di spettacolo ebbero il coraggio di abbandonare il dialetto e di esportare le loro opere al di fuori dei confini di Napoli, raggiungendo Venezia e Goldoni.

Le differenze tra i generi non si limitano a queste elencate, perché anche nella utilizzazione dei materiali per realizzare i costumi teatrali è possibile rintracciarne di notevoli: ad esempio, nell'opera seria si rappresentava un costume d'epoca con l'uso dei materiali più appropriati, sete, cotoni, broccati, preziosi lini, ori e argenti, mentre nell'opera buffa la fantasia e l'invenzione aveva il sopravvento e venivano utilizzati i materiali più disparati ed inusuali, creando così i primi esempi di sperimentazione.

⁷ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 5

In certe opere buffe non era raro trovare anche del materiale commestibile applicato al costume perchè l'effetto di mordere dei salamini applicati ad una scollatura o delle pagnotte sul sedere era alquanto comico e nello spirito dell'opera buffa.

Giovan Battista Pergolesi⁸ è stato un'artista molto attivo nel panorama partenopeo della prima metà del Settecento, regalando all'umanità due capolavori dell'opera buffa: *Lo frate innamorato* e *La serva padrona*.

Entrambe le opere vennero commissionate e rappresentate nel già citato Teatro San Bartolomeo, gestito e diretto da "Ciulla", personaggio illustrato nella sezione dedicata al barocco⁹.

Il 1733 è l'anno della prima rappresentazione de *La serva padrona*, opera in cui il personaggio di Serpina, la serva protagonista del titolo, riesce con una serie di buffi intrighi a farsi sposare dal padrone per cambiare il suo stato sociale.

Lo stesso tema verrà ripreso più tardi, nel 1781, da Giovanni Paisiello¹⁰ in un'opera dal medesimo titolo, mentre Carlo Goldoni, con *La Locandiera*, ne darà la versione in prosa.

⁸ Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 4 gennaio 1710 – Pozzuoli, 16 marzo 1736) è stato un compositore italiano di opere buffe e musica sacra dell'epoca barocca, oltre che un valente violinista ed organista. Se in vita, nonostante i numerosi riconoscimenti, la fama di Pergolesi era quasi esclusivamente limitata all'ambiente musicale napoletano e romano, non deve sorprendere che questa figura di compositore, morto giovanissimo con una parabola artistica di soli cinque anni e tuttavia in grado di lasciare una manciata di composizioni indimenticabili, abbia potuto suggestionare poeti ed artisti che, nel corso dell'Ottocento, ne reinterpretarono la figura in chiave romantica. Tuttavia già alla metà del Settecento Pergolesi era immensamente più noto di quanto non fosse stato in vita: come accennato, le numerose stampe delle sue composizioni iniziarono a diffondersi in tutta Europa, interessando autori come Johann Sebastian Bach ed una quantità innumerevole di autori minori, come Pietro Chiarini, autore di numerosi pastiche di arie pergolesiane. Ma soprattutto la scarsità di informazioni tangibili sulla sua vita e sulle sue opere fu terreno fertile per il fiorire di fantasiosi aneddoti di ogni tipo. Si insinuò il dubbio che la sua tragica fine non fosse dovuta a cause naturali, ma all'avvelenamento da parte di musicisti invidiosi del suo talento. Gli furono attribuiti una bellezza apollinea e numerosi, tragici, amori. Proprio a causa di tale straordinaria fama postuma, il catalogo delle sue opere ha avuto un imprevedibile destino: nel corso del XVIII e XIX secolo si diffuse la prassi di pubblicare a suo nome, con fini speculativi, qualunque spartito avesse lo stile musicale della Scuola musicale napoletana.

⁹ Cfr. pag

¹⁰ Giovanni Paisiello o Paesiello (Roccaforzata, 9 maggio 1740 – Napoli, 5 giugno 1816) è stato un compositore italiano del periodo classico. Egli fu uno dei più importanti e influenti compositori d'opera del XVIII secolo. Nella città di Taranto frequentò il liceo dai Gesuiti, ma la bellezza della sua voce attirò talmente l'attenzione che nel 1754 venne inviato a studiare al conservatorio di Sant'Onofrio a Napoli (vi fu ammesso l'8 giugno), dove studiò sotto la supervisione di Francesco Durante, divenendo a tempo debito assistente maestro. Per il teatro del conservatorio, che lasciò nel 1763, scrisse alcuni intermezzi, uno dei quali attrasse così tanto l'interesse dell'opinione pubblica che fu invitato a scrivere due opere, *La Pupilla* e *Il Mondo a Rovescio*, per la città di Bologna, e una terza, *Il Marchese di Tidipano*, per Roma. Essendo la sua fama oramai stabile, si trasferì per qualche anno nel capoluogo campano, dove - nonostante la popolarità di Niccolò Piccinni, Domenico Cimarosa e Pietro Alessandro Guglielmi, dei cui trionfi si dice fosse amaramente geloso - produsse una serie di opere altamente di successo, una delle quali, *L'Idolo Cinese*, provocò grande scalpore presso il pubblico napoletano. Nel 1776 ricevette ed accettò l'invito della zarina Caterina II di Russia di ricoprire nella neonata San Pietroburgo la carica di maestro di cappella per tre anni. Partì dunque il 29 luglio e dopo qualche mese, nel gennaio dell'anno

È interessante notare come a Napoli, piuttosto che in altre città, con la grande diffusione dell'opera buffa si assista ad un particolare sviluppo del gusto nel costume teatrale, più leggero, più colorato, più beffardo e realizzato con i materiali più disparati.

Questo mondo variopinto e gioioso sarà quello che qualche decennio più tardi, verso i primi dell'Ottocento, darà origine alla corrente pittorica della scuola di Posillipo¹¹.

Sempre a Napoli, nel 1737 si apre, per volere di Carlo I di Borbone, il Teatro San Carlo che decreterà il declino del teatro San Bartolomeo.

Nel 1778 si inaugurò a Milano il Teatro alla Scala e nel 1792 a Venezia il Teatro La Fenice, con le sue sfortunate vicende di due incendi nei secoli a seguire. Ecco come durante il Settecento vedono la luce tre dei più grandi teatri italiani, attivi ancora oggi sul panorama mondiale con spettacoli ed iniziative dall'ampio spessore culturale.

Allo spirito del teatro d'opera buffo sviluppatosi a Napoli, città come Roma, con il teatro Argentina del 1732 e il teatro Valle del 1727, rispondono dedicando maggiore attenzione all'opera seria, complici le leggi severe della Chiesa Romana. Secondo queste, infatti, i teatri potevano essere aperti solo durante certi periodi dell'anno, e dovevano restare rigorosamente chiusi durante i periodi di ricorrenze religiose. Anche la pomposità e la magnificenza del carattere del costume teatrale romano veniva grandemente influenzata dalla presenza della corte pontificia che, dal canto suo, non disdegnava di offrire al popolo occasioni di spettacolari parate religiose dal gusto tipicamente teatrale come la presa di possesso da parte del pontefice della chiesa di san Giovanni in Laterano, chiamata "cavalcata del possessio"¹². In questa occasione il corteo papale attraversava tutta Roma: partendo da San Pietro, passava vicino a Piazza Navona, costeggiava il Colosseo e arrivava alla Basilica di San Giovanni, passando

successivo, giunse nella capitale dell'Impero Russo. Divenne subito insegnante di musica della granduchessa Maria Fjodorovna e dopo sei mesi mise già in scena un suo lavoro, l'opera metastasiana *La Nitteti*. Il 30 aprile 1781 il successo qui ottenuto fece sì che gli venisse rinnovato il contratto per altri quattro anni. Paisiello abbandonò la Russia nel 1783, e, dopo aver prodotto *Il Re Teodoro* a Vienna, si mise al servizio di Ferdinando IV a Napoli, dove compose numerose tra le sue migliori opere, incluse *Nina* e *La Molinara*. Le opere di Paisiello (se ne conoscono 94) abbondano di melodie, la cui bellezza leggiadra è tuttora caldamente apprezzata. Forse la più conosciuta tra queste arie è "Nel cor più" dalla *Molinara*, immortalata anche nelle variazioni di Beethoven. La sua musica sacra fu molto voluminosa, comprendendo 8 messe, oltre a numerosi lavori minori: produsse anche 51 composizioni strumentali e svariati pezzi separati.

¹¹ Per scuola di Posillipo si intende un gruppo di artisti dediti esclusivamente alla pittura di paesaggio, riuniti a Napoli, nel terzo decennio dell'Ottocento, prima intorno ad Anton Sminck van Pitloo e poi intorno a Giacinto Gigante. La scuola nacque intorno al 1820, quando l'atelier di Anton Sminck van Pitloo, un vedutista olandese residente a Napoli dal 1816, divenne luogo di ritrovo e di apprendimento per giovani pittori. Nel decennio 1825-35 si raccolsero gli artisti: Achille Vianelli, Gabriele Smargiassi, Teodoro Duclère, Vincenzo Franceschini, Beniamino De Francesco e Pasquale Mattej, Silvestr Feodosievich Ščedrin.

¹² Cfr Appendice fotografica III, Immagine 6

vicino ai monumenti della Roma antica, in particolare gli archi di trionfo (veri o posticci, costruiti in legno stucco e cartapesta per l'occasione), avendo tutte le caratteristiche degli storici trionfi romani. Durante le varie soste, necessarie ai componenti del corteo per riprendersi dalla stanchezza o per eventualmente cambiare i cavalli, il popolo romano, oltre ad ammirare la magnificenza papale, ne aveva certo poco rispetto: narrano le cronache, infatti, che il popolo tentasse l'assalto al corteo e che, quindi, per placare gli animi fosse necessario il lancio di monete d'oro in quattro punti ben distinti del percorso, con conseguente scompiglio e confusione¹³.

2.2 Il Settecento veneziano

Sul fronte veneziano, oltre all'apporto offerto del teatro e dalla musica, un altro fattore fu di grande rilevanza per lo sviluppo e l'evoluzione del costume a partire già dalla fine del Seicento e per tutto il glorioso Settecento: il cosiddetto "Settecento veneziano", vale a dire il Carnevale.

Solo un altro Carnevale ha potuto competere con quello veneziano, ma solo in tempi molto più recenti, ed è il carnevale di Rio de Janeiro.

In occasione del Carnevale, oggi come allora, un gran numero di visitatori arrivava a Venezia da varie parti d'Italia e del mondo e il palcoscenico della laguna si trasformava in un naturale punto di incontro e di confronto delle più disparate fantasie e stravaganze in fatto di travestimenti. Protetti da maschere e bautte, durante il carnevale, i veneziani e i loro ospiti potevano dar libero sfogo alle loro perversioni, soprattutto di carattere sessuale: le regole del "buon costume" vengono meno, fino a giungere a eccessi fortemente rimproverati dalla Chiesa.

E naturalmente sia il teatro musicale che quello di prosa hanno celebrato e rappresentato in molteplici occasioni il Carnevale, molti costumi dei personaggi della Commedia dell'Arte, in virtù dell'enorme popolarità di cui godevano questi spettacoli, sono passati dagli attori alla gente comune, che si identificava in questo o in quel carattere.

Lo scopo del Carnevale, allora come oggi, è il divertimento che, se ricercato senza alcun tipo di regola, rischia di portare ad eccessi e degenerazioni. In tale ottica, proprio perché fin dai primi anni del Seicento mascherarsi era diventato un vero e proprio status, il governo della Repubblica di Venezia fu costretto a decreti per imporre regole ben specifiche che garantissero l'ordine pubblico: prima tra queste il perentorio divieto alle

¹³ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 7

maschere di aggirarsi per le strade della città durante la notte; non ci si poteva introdurre mascherati da donne nei monasteri e nelle chiese; alle prostitute era vietato indossare maschere in pubblico; gli uomini che frequentavano i casini o i bordelli avevano il divieto di indossare la maschera; era assolutamente vietato indossare la maschera durante il periodo della peste, gli unici a cui fosse permesso portarla erano i medici che, con questa protezione, cercavano di evitare i contagi¹⁴; era vietato indossare la maschera al di fuori del periodo di Carnevale e non erano ammesse armi, né schiamazzi ed era possibile indossare le maschere solo in orari prestabiliti, in particolare solo dopo mezzogiorno.

Nel Settecento la maschera per antonomasia a Venezia era la **Bautta**: per gli uomini si componeva di una maschera ed un tricorno (un cappello a larghe falde a tre punte), mentre per le donne, oltre alla maschera era previsto un velo che ricopriva il capo, incorniciava il volto e ricadeva sulle spalle.

La bautta era d'obbligo nelle cerimonie ufficiali e alle feste pubbliche o per la frequentazione delle Malvasie, o botteghe del vino. Al contrario, la bautta era vietata negli incontri nei conventi, nelle riunioni private del consiglio dei Dieci ed ad alcune persone (i croupiers e i Barnabotti, cioè aristocratici decaduti) nei ridotti e in particolare nelle case da gioco pubbliche e gestite dallo stato. Tra questi il più famoso era il ridotto di S. Moisè, uno dei punti nevralgici della città, aperto esclusivamente durante il carnevale e che restò attivo tra il 1638 ed il 1774. In seguito divenne un teatro per piccole opere liriche, ma soprattutto di prosa e negli anni Novanta del nostro secolo è stato trasformato in un albergo.

Il carnevale ufficiale nella città lagunare terminò nel 1797, quando, con il trattato di Campoformio¹⁵, Venezia fu ceduta all'Austria che bandì molte usanze e tradizioni. Sopravvissero soltanto le magnifiche feste private dentro ai palazzi fino alla metà dell'Ottocento delle quali, dopo l'unione al Regno d'Italia, non si hanno più tracce storiche evidenti. Uno degli ultimi carnevali privati a Venezia di cui si ha memoria è

¹⁴ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 8

¹⁵ Il Trattato di Campoformio (o, più correttamente, Campoformido), fu firmato il 17 ottobre 1797 (26 vendemmiaio anno VI) tra Napoleone Bonaparte, generale principale dell'esercito francese in Italia ed il conte Louis de Cobenzel, che rappresentava gli Asburgo d'Austria. Esso fu il seguito naturale e la conferma del trattato di Leoben del 18 aprile 1797. Una conseguenza di questo trattato fu la fine della Repubblica di Venezia. La città veneta veniva infatti ceduta, insieme all'Istria ed alla Dalmazia, all'Austria, che, in cambio, riconobbe la Repubblica cisalpina. Alla Francia andavano inoltre tutte le isole Ionie (Corfù, Zante, Cefalonia, etc.)

quello organizzato dalla marchesa Casati che, nel 1913, affittò addirittura Piazza San Marco per una festa.

A partire dal 1979, alcune associazioni cittadine hanno ridato vita ad una tradizione ormai abbandonata e per la quale Venezia aveva raggiunto il massimo splendore, seppure decadente, nel Settecento. Ancora oggi si promuovono e si organizzano, in collaborazione con altri enti e società, le manifestazioni carnevalesche che si svolgono a Venezia e sulla terraferma nei dieci giorni antecedenti la Quaresima.

Il Carnevale, sia veneziano che di altre città, è effettivamente una delle più grandi manifestazioni di teatro naturale: la gente comune prende ispirazione per le maschere sia del teatro musicale che da quello di prosa, e insieme a loro anche gli operatori nel campo dello spettacolo, musicisti, commediografi, scenografi, costumisti, traggono ispirazione da questo immenso teatro vivente.

2.3 Goldoni e il teatro della quotidianità

Nei primi anni del Settecento, uno degli esempi maggiori della tradizione di trarre ispirazione dalla vita comune e quotidiana è rappresentato da Carlo Goldoni¹⁶. Veneziano di nascita, la sua fertile produzione di commedie, sia in dialetto che in lingua italiana, raggiunge il suo apice in età matura, nei dodici anni che vanno dal 1748 al 1760. Nel 1761 Goldoni si trasferirà a Parigi a dirigere la compagnia “Des Italiennes” e non scriverà più nulla.

¹⁶ Carlo Goldoni (Venezia, 25 febbraio 1707 – Parigi, 6 febbraio 1793) è stato un drammaturgo, scrittore e librettista italiano. Goldoni è considerato uno dei padri della commedia italiana, come recita una targa affissa su Palazzo Poli, a Chioggia, città nella quale visse per qualche tempo e nella quale ambientò una delle sue opere più conosciute: *Le baruffe chiozzotte*. È stato autore anche di numerosissimi libretti di opera lirica. I testi goldoniani sono sempre legati a precise occasioni teatrali e tengono conto delle esigenze degli attori, delle compagnie, degli stessi edifici teatrali cui è destinata la loro prima rappresentazione. Il passaggio alla stampa modificava spesso i testi: l'autore si rivolgeva, con le edizioni a stampa, ad un pubblico più vasto ed esigente rispetto a quello che frequentava i teatri. Le commedie goldoniane furono raccolte per la prima volta dall'editore veneziano Bettinelli tra il 1750 e il 1755. Un'ulteriore edizione uscì presso l'editore fiorentino Paperini, poi presso l'editore fiorentino Pitteri e nel 1761 presso l'editore Pasquali. Un'edizione definitiva e completa delle Opere teatrali uscì presso l'editore veneziano Zatta tra il 1788 e il 1795. L'intera opera goldoniana si offre come un'ininterrotta serie di situazioni, si svolge attraverso un “quotidiano parlare”. Il linguaggio dei personaggi, intriso di dati concreti, si risolve tutto nei loro incontri e si mostra indifferente alle tradizionali prospettive letterarie e formali. Passando continuamente dall'italiano al veneziano e viceversa, Goldoni dà spazio a diversi usi sociali del linguaggio, in base alle varie situazioni in cui vengono a trovarsi i personaggi delle sue opere. Il suo italiano, influenzato dal veneziano e caratterizzato da elementi settentrionali, è quello del mondo borghese, lontano dalla purezza della tradizione classicistica toscana. Il dialetto veneziano non è per Goldoni uno strumento di gioco, ma un linguaggio concreto e autonomo, diversificato dagli strati sociali dei personaggi che lo utilizzano.

Fino a quel momento, il successo e la popolarità in campo teatrale erano appannaggio della Commedia dell'Arte, con i suoi canovacci e i suoi personaggi conosciuti e schematizzati. Goldoni introduce una grande innovazione, si ribella alle convenzioni della Commedia dell'Arte raccontando la vita delle persone comuni e, prendendo spunto dalla grande teatralità innata dei veneziani, trasforma i semplici episodi della vita di tutti i giorni in situazioni comiche e vere e proprie drammaturgie. Una delle sue commedie, *Le baruffe chiozzotte*¹⁷, è il classico esempio della trasposizione teatrale di un fatto apparentemente insignificante che sul palcoscenico si trasforma, invece, in un evento teatrale.

Nel Costume quindi abbiamo uno dei primi esempi di interesse per un mondo che non sia dorato e splendente, come quello della nobiltà o di una realtà inventata, non si mettono in scena le vicende degli dei dalle corazze d'oro o di pastorelle allegoriche in taffetà rosa, perché sul palco irrompono le mogli di pescatori di Chioggia, con i loro abiti popolari sporchi e usurati dal lavoro.

Un altro aspetto di costume del teatro goldoniano è il grande accento che viene posto sulla differenza di classe sociale: in queste opere, infatti, sono spesso i meno abbienti che, in virtù della loro scaltrezza, riescono ad ottenere ciò che più desiderano, vincendo anche antagonisti di estrazione sociale più elevata. Esempio su tutti di una tale caratterizzazione del personaggio è rappresentato da Mirandolina, la protagonista de *La Locandiera*, che con la sua finta sottomissione e accondiscendenza si fa gioco dei vari personaggi della commedia, anche a lei socialmente superiori: la lezione di Goldoni è, quindi, quella per cui un uomo si può affermare indipendentemente dalla classe sociale alla quale appartiene, attraverso l'onore e la reputazione di cui gode presso l'opinione pubblica.

In campo musicale un personaggio molto importante si affaccia in questi anni sulla scena ed è Domenico Cimarosa¹⁸. In 52 anni di vita ha composto ben 99 opere,

¹⁷ *Le baruffe chiozzotte* (o *Le baruffe chioggiotte* o ancora, semplicemente, *Le chiozzotte*) è il titolo di una commedia scritta da Carlo Goldoni. La sua prima messa in scena, annunciata per stampa da Piero Chiari sulla Gazzetta Veneta il 23 gennaio 1762, avvenne al teatro San Luca di Venezia alla fine del mese dello stesso anno; fu poi ripresa in occasione del successivo carnevale veneziano. Viene considerata una delle più riuscite opere goldoniane e fa parte - insieme ad altri capolavori come *I rusteghi* e *La casa nova* - delle cosiddette commedie di ambientazione veneziana, lavori conclusivi dell'esperienza italiana dell'autore prima del trasferimento a Parigi. Il testo è stato trasposto per il teatro in musica in un'opera omonima di Gian Francesco Malipiero.

¹⁸ Domenico Cimarosa (Aversa, 17 dicembre 1749 – Venezia, 11 gennaio 1801) è stato un compositore italiano, uno degli ultimi grandi rappresentanti della Scuola musicale napoletana. Fu una delle figure centrali dell'opera, in particolare di quella buffa, del tardo Settecento. La musica di Cimarosa è stata in questi ultimi anni, oggetto di riscoperta e rivalutazione da parte di musicologi e musicisti. Molti teatri e

spaziando dal genere serio all'opera buffa, ed operando in quasi tutti i teatri italiani di allora, oltre che alla corte di Caterina II di Russia a San Pietroburgo e a Vienna. Alla conquista di Pietroburgo partirono in molti: Galuppi¹⁹, Traetta²⁰, Cimarosa, Sarti²¹, Manfredini²², Paisiello, tutti i migliori compositori dell'opera italiana dell'epoca. A questi nomi è necessario aggiungere la meravigliosa acquisizione, considerata da molti il trofeo più prezioso del Settecento, di tre promettenti artisti forestieri come Haendel²³,

Istituzioni hanno iniziato a inserire nel repertorio alcuni titoli del compositore che quasi mai dal tempo della loro composizione erano riapparse sulle scene.

¹⁹ Baldassare Galuppi (Burano, 18 ottobre 1706 – Venezia, 3 gennaio 1785) è stato un compositore italiano. Famoso per le sue opere, sia buffe che serie, per i suoi lavori sacri e per la musica per tastiera. Il suo stile melodico, elegante e flessibile s'incontrò con la poetica del Goldoni: questa collaborazione segnò la nascita e la diffusione in tutta Europa (dopo il 1749) del dramma giocoso. Nella storia della musica i suoi meriti stanno principalmente nelle innovazioni che egli, con Goldoni, condusse nell'opera buffa. Il miglior esempio di questa collaborazione sono i finali d'insieme, nei quali svilupparono una nuova forma compositiva, che fu usata in seguito da Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Gioachino Rossini e da molti altri compositori di quel tempo

²⁰ Tommaso Michele Francesco Saverio Traetta (Bitonto, 30 marzo 1727 – Venezia, 6 aprile 1779) è stato un compositore italiano. Celebre compositore della scuola napoletana, nacque il 30 marzo 1727 a Bitonto, nell'allora Regno di Napoli. Ammesso al conservatorio di Loreto all'età di undici anni, vi divenne allievo di Durante. Dotato nel grado più elevato di genio drammatico, pieno di vigore nell'espressione dei sentimenti appassionati, ardito nelle modulazioni e più incline dei musicisti italiani del suo tempo a far uso dell'armonia cromatica della scuola tedesca, Traetta sembra aver concepito la musica di teatro dal punto di vista dal quale Gluck si è posto qualche anno più tardi, a parte la diversità nelle tendenze melodiche che sono più evidenti nelle opere del compositore italiano. Nel patetico, Traetta raggiunge talvolta il sublime, come si può vedere nell'aria di *Semiramide* che è stata inserita nel *Methode de chant du conservatoire de Paris*.

²¹ Giuseppe Sarti (Faenza, 28 dicembre 1729 – Berlino, 28 luglio 1802) è stato un compositore italiano. Compì i suoi studi musicali presso Padre Giovanni Battista Martini, e fu nominato organista della cattedrale di Faenza prima del compimento del diciannovesimo anno di età. Rinunciò a tale posto nel 1750 per dedicarsi completamente allo studio della musica drammatica, divenendo direttore del Teatro di Faenza nel 1752. L'opera di Sarti *Fra i due litiganti il terzo gode* è stata resa immortale da Mozart, che introdusse un'aria tratta da essa nella scena della cena del *Don Giovanni*. Da notare anche che l'opera mozartiana *Le nozze di Figaro* deve molto all'influenza sempre della stessa opera, che il compositore austriaco poté ascoltare a Vienna nel 1784: il libretto di Lorenzo Da Ponte presenta situazioni simili, e l'intricato finale del primo atto di *Fra i due litiganti il terzo gode* servi da modello per Mozart per il finale dell'ultimo atto di Figaro.

²² Francesco Onofrio Manfredini (Pistoia, 22 giugno 1684 – Pistoia, 6 ottobre 1762) è stato un violinista e compositore italiano. Studiò violino con Giuseppe Torelli e composizione con Giacomo Antonio Perti a Bologna. Fu attivo come violinista a Ferrara e Bologna, dove fece parte anche dell'Accademia Filodrammatica. Per un certo periodo fu maestro di cappella del principe di Monaco; al principe Antonio Grimaldi dedicò l'op. 3. Rientrò a Pistoia nel 1727, come maestro di cappella della cattedrale di San Filippo, e vi rimase definitivamente. Fu padre del compositore e trattatista Vincenzo Manfredini e del castrato e compositore Giuseppe Manfredini.

²³ Georg Friedrich Händel (Halle sul Saale, 23 febbraio 1685 – Londra, 14 aprile 1759) è stato un compositore tedesco. Il compositore nacque nella città di Halle, nella regione tedesca della Sassonia, da una famiglia borghese (il padre era un barbiere-cerusco, ed era in seconde nozze) e trascorse gran parte della vita all'estero, frequentando numerose corti europee. Morì a Londra all'età di settantaquattro anni. Contemporaneo di Johann Sebastian Bach, Händel fu - a differenza di questi che visse prevalentemente nei piccoli borghi della Turingia, fino a Lipsia - più aperto ad esperienze nei maggiori centri europei e nelle maggiori corti (Roma, Firenze, Napoli, Amburgo etc. per poi approdare definitivamente a Londra, con viaggi temporanei successivi) e ricettivo nell'elaborazione di stilemi propri che comunque tennero sempre conto di tutte le caratteristiche peculiari timbriche che la musica del primo Settecento aveva prodotto - il solenne fugato sassone da Buxtehude, la sonata da camera e da chiesa da Corelli, l'aria col da

Gluck²⁴ e Mozart²⁵. Producendo un centinaio di lavori ciascuno, questi solerti artigiani dell'opera settecentesca permisero il passaggio dal gusto barocco al Classicismo e presero il melodramma dalla maestosa penna di Scarlatti per consegnarlo nelle auguste mani del giovane Rossini. Nella loro invadente sfacciataggine ed onnipresenza non giunsero ad annoverare tra le loro fila un musicista “filosofo” come Bach, sebbene in qualche modo a loro si era ispirato con la comodissima “aria con daccapo”, servendosene per le sue cantate sacre ed oratori.

Ecco come l'opera italiana, anche attraverso il suo costume caratteristico, conquistò le corti europee, tanto che non devono sorprenderci i non pochi riferimenti a personaggi o caratteri tipicamente italiani rintracciabili nella pittura di paesi a noi lontani²⁶.

D'altronde proprio per questa vasta e capillare opera di infiltrazione della cultura musicale italiana in Europa, il gusto comune era focalizzato e rivolto all'opera italiana: questa è la ragione per cui durante il Settecento esistono ben pochi esempi di opere di successo che non fossero in italiano.

Dopo una prima serie di opere, tutte rigorosamente in italiano, Wolfgang Amadeus Mozart, su commissione dell'imperatore Giuseppe d'Austria che amava senz'altro la lingua italiana, ma anche quella del suo popolo, scrisse *Die entführung aus dem serail*²⁷,

capo da Alessandro Scarlatti, l'ouverture francese da Lully, l'immediata cantabile melodia delle canzoni da Purcell - in un'unica soluzione di sintesi che nella storia della musica ha pochi eguali.

²⁴ Christoph Willibald Gluck (Erasbach, 2 luglio 1714 – Vienna, 15 novembre 1787) è stato un compositore tedesco, attivo soprattutto come operista, primo grande rappresentante del Classicismo. Dell'infanzia del compositore si sa poco: con ogni probabilità ricevette lezioni di organo o clavicembalo presso il collegio dei Gesuiti di Komatau, frequentato da un fratello, e in questo periodo imparò a suonare il violino e il violoncello. È certo invece che, per poter seguire le sue inclinazioni musicali, fu costretto a fuggire di casa e a guadagnarsi da vivere esibendosi nelle chiese e nelle piazze come cantore e suonatore ambulante e che, dopo la riconciliazione col padre, visse per alcuni anni a Praga dove proseguì gli studi musicali e frequentò la Facoltà di Filosofia dell'università locale, seguendo i corsi di logica, fisica e metafisica. Il 26 dicembre 1741 la sua prima opera lirica, *Artaserse*, su testo di Metastasio, fu accolta con favore dal pubblico del Regio Ducal Teatro di Milano. A questo fortunato esordio fecero seguito poco meno di una decina di lavori scritti per i teatri di Milano, Venezia e Torino, che gli procurarono una buona fama.

²⁵ Wolfgang Amadeus Mozart (nome di battesimo: Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart; Salisburgo, 27 gennaio 1756 – Vienna, 5 dicembre 1791) è stato un compositore e pianista austriaco, a cui è universalmente riconosciuta la creazione di opere musicali di straordinario valore artistico. Mozart è annoverato tra i geni della musica. Dotato di raro talento, manifestatosi precocemente, morì a trentacinque anni di età lasciando pagine indimenticabili di musica sinfonica, sacra, da camera e operistica.

²⁶ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 8

²⁷ *Il Ratto dal Serraglio* (K 384) è un Singspiel, genere operistico in voga tra il XVIII e il XIX secolo, sorto e sviluppatosi in area tedesco-austriaca che si caratterizza per l'alternanza di parti parlate e parti cantate. A differenza dell'opera italiana che prevede recitativi cantati, nel Singspiel i recitativi sono parlati, in lingua tedesca, come nel teatro di prosa. *Il Ratto dal Serraglio* si compone di tre atti con musica di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Gottlieb Stephanie il giovane (1741-1800), tratto da un libretto del 1781 di Christoph Friederich Bretzner (1748-1807) per Johann André. L'opera mozartiana venne rappresentata per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 16 luglio 1782.

un'opera semibuffa nello stile orientaleggiante così in voga nella seconda metà del Settecento.

L'Orientalismo aveva avuto grande sviluppo in Europa in seguito alle scoperte archeologiche nel bacino del Mediterraneo, pertanto anche la moda sia dei costumi teatrali, sia della gente comune, era stata influenzata da alcuni di questi particolari elementi²⁸.

Ma in ogni caso, nonostante la moda del tempo, le grandi opere rimanevano comunque in lingua italiana. Mozart in breve tempo diventa il centro dell'universo musicale europeo: "Mozart è tutto e tutto sta in Mozart", dal contrappunto al belcanto, dalla Messa alla contraddanza, dalla serenata romantica alla musica di scena, fino alle sue ultime opere per il teatro nel 1791, anno della sua morte: un vecchio melodramma dell'augusto Metastasio, *La Clemenza di Tito*²⁹, e un freschissimo *singspiel* sceneggiato da un buffone guitto come il suo amico Schikaneder³⁰.

La geniale intuizione musicale di Mozart sta nella sua apparente semplicità e nella caratterizzazione musicale del personaggio. Infatti, ogniqualvolta che *Don Giovanni* o Figaro tramano una delle loro malefatte, il commento musicale ne accentua il significato con quello che verrà chiamato più tardi il *leitmotiv* e lui stesso, nelle sue opere, cita scherzosamente le sue opere precedenti, ripetendo i motivetti composti in altre occasioni, senza mancare di sottolinearlo con ironia.

Nel campo del costume teatrale è singolare notare come il termine **costume Mozartiano** sia assolutamente in simbiosi con la moda a lui contemporanea, mentre invece non accadrà altrettanto con Verdi, dal momento che la dicitura **costume Verdiano** indica un'iconografia cinquecentesca³¹, propria della maggioranza delle sue opere.

L'influenza che la musica operistica e gli allestimenti teatrali mozartiani avranno sui compositori delle epoche seguenti sarà enorme.

²⁸ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 10

²⁹ La clemenza di Tito (K 621) è il titolo di un'opera seria in due atti di Wolfgang Amadeus Mozart - l'ultimo lavoro del genio salisburghese - musicata su libretto di Caterino Mazzolà, a sua volta basato su un melodramma del 1734 di Pietro Metastasio. La prima rappresentazione si tenne al Teatro degli Stati di Praga il 6 settembre 1791 in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia. L'opera reca il numero 621 del Catalogo Köchel.

³⁰ Emanuel Schikaneder (Straubing, 1 settembre 1751 – Vienna, 21 settembre 1821) è stato un attore, basso e librettista tedesco. Deve la sua fama a Mozart, per il quale scrisse il libretto del *Flauto magico* (Die Zauberflöte), interpretando inoltre il personaggio di Papageno. A Vienna fu direttore e impresario del Theatre an der Wien.

³¹ Cfr Appendice fotografica III, Immagine 11

Una delle sue ultime opere, *Il flauto magico*, contiene le radici sia drammaturgiche che musical-visive di tutta la musica operistica dell'Ottocento, almeno fino alle ultime opere di Verdi o all'avvento del Verismo. Esoterismo, carattere buffo, spirito romantico e lirismo sono, infatti, tutti elementi fondanti di questo capolavoro; negli anni successivi ne era sicuramente consapevole Richard Wagner che, alla metà dell'Ottocento, riprenderà il grande filone operistico tedesco, ispirandosi a temi musicali sviluppati da Mozart.

La Francia, intanto, agiva proprio come una calamita su tutti i grandi compositori dell'epoca e, molto prima dell'avvento di Verdi e poco prima di quello di Spontini, mentre prendeva piede la moda della commedia "larmoyante", così lacrimevole da inumidire anche la prossima commedia romantica, accorreva presso la corte francese anche Luigi Cherubini, fiorentino, di un'asciuttezza morale elevatissima.

Inflexibile direttore del conservatorio di Parigi, aveva lavorato molto per il teatro, aveva scritto opere in stile francese autentiche, non "melodrammi travestiti", prima delle "Deux journées" (Le due giornate), longevo successo, prediletto da Mendelssohn, Beethoven e Goethe, aveva dato un'opera *comique* come "Medée"³². La Medea di Corneille, tratta da quella di Seneca ben più che da quella di Euripide, veniva intesa "comique" nel 1797, perché non era solo cantata, ma anche recitata. Diventa necessario sottolineare come, nelle scene di canto, Cherubini era letteralmente in grado di imperversare su e giù per i registri, aggredendo intervalli audaci, staccando pause imprevedibili. E l'orchestra che sempre l'accompagnava era fosca come il mantello che l'avvolgeva nella paurosa scena d'entrata.

³² Cfr Appendice fotografica III, Immagine 12

Appendice fotografica III



Immagine 1
Porcellana Settecentesca



Immagine 2
Un esempio di Fontages



Immagine 3
Jean-Honoré Fragonard



Immagine 4
Ballerina settecentesca



Immagine 5
Carlo Broschi, Farinelli

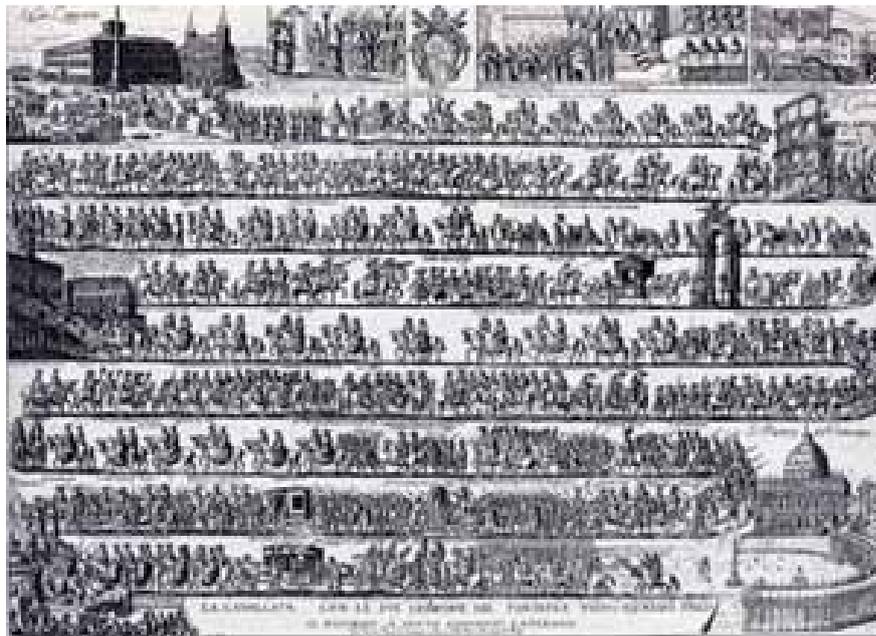


Immagine 6
Cavalcata del possessio



Immagine 7
Alessandro VII, corteo papale



Immagine 8
Medico con maschera visita i pazienti



Immagine 9
Jean-Antoine Watteau, Attori della commedia italiana, 1720 circa



Immagine 10
Jean-Etienne Liotard, Marie Adelaïde de France



Immagine 11
Figurini per Rigoletto



Title-page of the full score of Cherubini's 'Médée' (Paris: Imbault, 1797), showing a scene from Act 3

Immagine 12
Libretto Médée di Cherubini, 1797

Capitolo 3

L'Ottocento: le Rivoluzioni

3.1 Un secolo tra due Rivoluzioni

È possibile individuare il momento preciso in cui un secolo finisce e ne comincia un altro? In genere tale passaggio viene comunemente identificato attraverso un particolare evento storico che determina i confini di un secolo e ne definisce le caratteristiche. In tale ottica, il Settecento, con la sua moda e le sue innovazioni, finisce nel 1789 con la Rivoluzione francese per lasciare spazio all'Ottocento, che a sua volta avrà termine con la Rivoluzione russa del 1905. L'Ottocento è quindi un secolo compreso tra due Rivoluzioni ed è, come vedremo, un periodo di grandi rivoluzioni anche nel campo del costume dal momento che è stato (in tale ottica, forse pari solo al Novecento) il periodo in cui avvengono radicali cambiamenti nell'abbigliamento e, di conseguenza, nel costume di ambiente lirico e teatrale.

Già verso il 1780 i pomposi volumi dei “panier”¹, ovvero quelle strutture in bambù o costole di balena atte a sorreggere ed enfatizzare i volumi delle gonne, si andarono riducendo e, così, ad una certa “orizzontalità” dello stile che fino a quel momento era stata al centro della moda e del costume, si contrappose, invece, una nuova “verticalità”: i fianchi delle dame erano sempre meno accentuati, mentre i cappelli e le acconciature torreggiavano.

La massima espressione di questo concetto si manifesta subito dopo la Rivoluzione francese: non tanto per quel che riguarda il costume maschile, in quanto gli *incroyables*²

¹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 1

² Incroyables: è detto così l'estroso stile d'abbigliamento maschile d'ispirazione inglese, in voga durante il Direttorio francese (1795-1799). La giacca, con lunghe falde sul dietro, aderentissima e a doppiopetto, aveva maniche dai grandi risvolti. I pantaloni a vita alta erano abbottonati sotto al ginocchio e fermati da nastri. Attorno al collo veniva rigirata più volte un'alta fascia di tessuto, sul cui si allacciava una cravatta a farfalla. Completavano l'insieme la redingote ornata da grandi alamari, calze colorate e alti stivali. Era lo stile dei giovani di allora che contestavano le vesti volutamente dimesse dei “vecchi” rivoluzionari. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 2

altro non erano che una forma estremamente accentuata di stravaganza, bensì in campo femminile con la comparsa delle *merveilleuses*³.

Dopo la Rivoluzione francese e la fine del Regno del Terrore, si diffuse la volontà di un ritorno al piacere e all'intrattenimento: le signore eleganti richiedevano che i modelli dei loro abiti fossero ispirati all'antica Grecia e all'antica Roma, e vestivano tuniche semi trasparenti in garza, lino, sete leggere le cui scollature erano spesso molto generose. Tornò molto in voga l'uso delle parrucche, spesso bionde, ma a volte anche nere, verdi e blu. Molte dame dell'alta società vestivano, come accennato in precedenza, "alla Merveilleuse" e una di queste donne era Josephine Beauharnais, la moglie di Napoleone e futura imperatrice di Francia. Altre famose *merveilleuses* furono madame Recamier, ritratta in un famoso quadro da Jacques-Louis David⁴ nel 1800, e madame Tallien, ritratta da Francois Gerard⁵. La stessa madame Tallien divenne famosa per una sua apparizione al Teatro dell'Opéra in cui indossava un abito di seta bianca, senza maniche e senza sottogonna. Charles Maurice de Talleyrand⁶ commentò: «Il n'est pas possible de s'exposer plus somptueusement»⁷.

Le acconciature e il taglio dei capelli erano arricciati e trattenuti da nastri "alla greca" oppure tagliati corti "à la victime" in emulazione al taglio di capelli ricevuto dai condannati a morte che venivano ghigliottinati, in modo da non ostruire il taglio della lama.

Questo stravagante stile durò circa fino ai primi anni del 1800, anche se attecchì poco al di fuori dei confini della Francia dove, invece, il suo successore, l'abito di stile "impero" sempre a vita alta ma realizzato in materiali meno trasparenti e con scollature meno profonde, dettò legge per almeno altri trent'anni.

³ Merveilleuse Leggerissima tunica fermata sulle spalle e generosamente scollata, in perfetto stile neoclassico. La rivoluzione francese cambia radicalmente la moda femminile: mettendo in disparte crinoline e busti, imbottiture e gonne ingombranti, cariche di balze e *volant*, gli abiti diventano essenziali e semplicissimi. Ispirandosi alla moda della democrazia greca, le donne tornano ad indossare abiti che ricordano l'antica tunica: passerà alla storia come "La merveilleuse". La mussola utilizzata per gli abiti era così trasparente e leggera da lasciare intravedere tutto il corpo nella sua rivoluzionaria nudità. L'abito a camicia viene fermato sotto al seno da un nastro che ne esalta il décolleté. Questa linea darà origine poi allo stile Impero, meno eccentrico e meno audace. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 3

⁴ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 4

⁵ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 5

⁶ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, detto Talleyrand (Parigi, 13 febbraio 1754 – Parigi, 17 maggio 1838), è stato un politico e diplomatico francese. Servì la monarchia di Luigi XVI, poi la Rivoluzione francese nelle sue varie componenti, l'impero di Napoleone Bonaparte e poi di nuovo la monarchia, con Luigi XVIII. Fu una personalità di grande intelligenza politica e fu sempre un anticipatore dei suoi tempi, dimostrando di saper vedere nel futuro molto più lontano di quanto sapessero fare i suoi contemporanei. Fu, con Metternich, il "regista" del congresso di Vienna.

⁷ «Non è possibile mostrarsi in maniera più sontuosa»

Questa stravagante parentesi nella storia dell'abbigliamento e, di conseguenza, del costume lirico e teatrale che all'epoca erano specchio della moda contemporanea, è veramente straordinaria per un fatto singolare: la scomparsa temporanea del busto femminile. Tornerà di moda più tardi, verso gli anni '20 dell'Ottocento e resterà in auge fino all'avvento di Poiret⁸, negli anni '20 del Novecento.

Negli anni tra la Rivoluzione e l'Impero, l'attore più significativo nello sforzo di rinnovamento del costume teatrale è senz'altro Joseph Talma⁹ il cui impegno per l'evoluzione del costume teatrale si manifesta in molteplici forme: innanzitutto il lungo sodalizio stretto con un artista delle arti visive, Jacques Louis David¹⁰, reale novità nell'approccio alla messa in scena dell'arte teatrale che sarà poi adottata da altri attori del secolo XIX e che implica la condivisione e la contaminazione di idee e stili diversi. Il rapporto di collaborazione tra il pittore David e Talma, fra alterne vicende, sarebbe durato fino alla morte dei due artisti.

Molte fonti arricchiscono la biografia di Talma con episodi curiosi, ricchi di dettagli piccanti e audaci, utili a comprendere l'impatto sui contemporanei dell'atteggiamento di Talma, come il commento attribuito all'attrice della *comédie française* madame Vestris¹¹ che, trovandosi in scena accanto a Talma, dopo averlo severamente squadrato

⁸ Paul Poiret (1879-1944). Primo creatore di moda in senso moderno, Poiret "le Magnifique" nasce a Parigi da un commerciante di stoffe. Destinato a continuare l'attività di famiglia, presto mostra di preferire la sartoria e così, dopo esperienze in vari atelier come quello di Cheruit, nel 1898 circa, approda da Jacques Doucet, sarto, mecenate ed estimatore d'arte che gli comunicherà la sensibilità e il gusto per il collezionismo. L'esperienza, acquisita in un'atmosfera elegante e raffinata dove Sarah Bernhardt e Gabrielle Rejane erano habitués, forma una personalità moderna e originale.

⁹ François-Joseph Talma (Parigi, 15 gennaio 1763 – 19 ottobre 1826) è stato un attore teatrale francese, molto amato ed apprezzato sia per il talento sia per le innovazioni nello stile recitativo, tanto da fare di lui uno dei primi divi del teatro moderno.

¹⁰ Jacques-Louis David (Parigi, 30 agosto 1748 – Bruxelles, 29 dicembre 1825) è stato un pittore francese. Dopo una formazione compiuta in ambito tradizionale, ancora seguendo il gusto rococò, ottenne l'ambitissimo Prix de Rome che, nel 1775, gli permise di raggiungere l'Italia. Il quinquennale soggiorno romano fu per lui un periodo tormentato e difficile, poco soddisfacente dal punto di vista della produzione eppure ricco di esperienze fondamentali, come la scoperta dell'arte italiana (non solo l'antico, ma anche Michelangelo, Raffaello e Caravaggio) e, verosimilmente, la conoscenza degli scritti di Winckelmann, Mengs e altri teorici del Neoclassicismo. Pare che in occasione di un viaggio a Napoli del 1779, David abbia avuto una sorta di improvvisa illuminazione che lo indusse a liberarsi delle esperienze precedenti per guardare agli antichi con gli occhi di Raffaello, come esempio di stile e di grandezza umanistica.

¹¹ Lucia Elizabeth Vestris (Matthews) (1797-1856) Figlia di Gaetano Stefano Bartolozzi e Theresa Jansen, nel 1813 sposò Auguste Armand Vestris, primo ballerino al King's Theatre e maestro di danza. Bella e dotata di un'ottima voce, dapprima si dedicò all'opera italiana e il 20 luglio 1815 debuttò al King's Theatre come Proserpina nel *Ratto di Proserpina* di Peter Winters. Nonostante evidenti carenze tecniche, il suo successo fu immediato grazie alle sue doti sceniche e all'abilità canora. I contemporanei descrivono la sua voce come un contralto perfetto, sensuale e armonioso. Nel 1816 apparve in *Così fan tutte* e nelle *Nozze di Figaro* di Mozart. Nell'inverno dello stesso anno si recò a Parigi e al Théâtre Français recitò al fianco del grande attore François-Joseph Talma. Rientrata in Gran Bretagna, la Vestris fu scritturata dal Drury Lane dove nel 1820 debuttò come Lilla nell'opera *The Siege of Belgrade* di James

dalla testa ai piedi si racconta gli abbia detto a mezza voce: «Ma voi avete le braccia nude, Talma!» e che Talma le abbia risposto: «Le ho come le avevano gli antichi romani»¹².

Talma adottò una capigliatura corta che lasciava brevi riccioli morbidi congiungersi a lunghe basette ad adornare il volto¹³: questa acconciatura, detta immediatamente “alla Titus”, dal nome del personaggio interpretato da Talma, divenne estremamente alla moda nell’epoca del Direttorio.

Allo scoccare del secolo Talma, attore nelle grazie di Napoleone trionfante, ottiene un grande successo nei panni di Oreste nell’*Andromaque*¹⁴ di Racine, panni che ormai arrivavano fino ai piedi, a coprire la figura intera, lasciando le braccia nude, e raccolti da un mantello fermato sulla spalla, con forte allusione alla **clamide**¹⁵ del mondo greco. Dopo la vittoria di Marengo¹⁶, nell’opinione popolare l’immagine pubblica di Talma e quella di Napoleone si intrecciano sempre più, dinamica che i due protagonisti incoraggiano, alimentata dalle frequentazioni che il geniale attore e l’eminente generale praticavano e così, Talma mette in salvo il suo posto sulle scene del Theatre Francais a Parigi, che non fu mai messo in discussione.

La sua recitazione e i suoi costumi non rimasero congelati nello stile Neoclassico dell’inizio del secolo, ma evolsero verso la sensibilità romantica: così, intorno agli anni venti dell’Ottocento, con l’introduzione nel repertorio di personaggi shakespeariani, la moda greca che durava dal direttorio cominciò a cedere il passo alla nuova moda, ispirata al Medioevo.

Cobb e Stephen Storace. Interpretò numerosi ruoli comici e tragici, attrice e cantante. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 6

¹² STEPHEN K., LEE J., *The Dictionary of National Biography*, The University press, Oxford stampa 1998

¹³ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 7

¹⁴ *Andromaca* (Andromaque) è una tragedia in cinque atti di Jean Racine composta nel 1667, che rinnova l’argomento dell’ *Andromaca* di Euripide. Venne rappresentata per la prima volta all’Hôtel de Bourgogne di Parigi, il 18 novembre 1667. L’azione si svolge serrata fra quattro personaggi principali: Andromaca, Ermione, Pirro (Neottolemo) e Oreste.

¹⁵ Nell’antichità greca e romana, mantello corto e leggero fermato sulle spalle o sul petto da una fibbia, usato spec. per cavalcare. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 8

¹⁶ La battaglia di Marengo fu combattuta il 14 giugno 1800 tra i Francesi comandati da Napoleone e gli Austriaci comandati dal feldmaresciallo Mélas.

3.2 Il panorama artistico e musicale si arricchisce di talenti rivoluzionari

Uno dei grandi personaggi del teatro musicale del primo Ottocento fu Gioacchino Rossini¹⁷. Si tratta di una figura che, negli anni che vanno dal 1810 al 1830, riesce da un lato a portare a compimento l'esperienza dell'opera buffa, abbandonando la commedia realistica per dedicarsi ad una comicità assoluta con punte di estremo surrealismo di grande modernità, dall'altro lato incamera nel genere serio alcuni dei principali elementi di importazione francese. Una volta trasferitosi a Parigi, con l'opera *Guglielmo Tell*¹⁸, inaugurerà la stagione del genere “grand opéra”, destinata a grande fortuna negli anni successivi.

Nel corso della sua seppur breve, ma estremamente produttiva carriera, Rossini attinse moltissimo da alcuni motivi della musica popolare, quelle che erano le “canzoni” del tempo, tanto che molte trame delle sue opere hanno un carattere popolare e questa è la ragione per cui alcuni costumi delle opere rossiniane sono strettamente legati al costume popolare e regionale, quello che verrà poi chiamato “folkloristico”.

Nel campo del teatro di prosa la svolta più evidente tra la lunga tradizione classica del Seicento e Settecento e il nuovo teatro romantico dell'Ottocento è segnata dalle opere di Goethe¹⁹ e Schiller²⁰. Il tipico repertorio Settecentesco consisteva in tragedie di modello francese, con messinscene esotiche orientaleggianti e in commedie sentimentali di vita borghese, entrambe di vena profondamente compiaciuta.

Appena ventenne, Goethe si ribellò per primo a lavori di siffatta specie, facendo rappresentare a Berlino nel 1773 *Gotz von Berlingen*, un dramma stravagante e informe il cui protagonista è un soldato di ventura cinquecentesco in rivolta contro la tirannia. L'origine stilistica dell'opera deriva da Shakespeare più che da Corneille e divenne la

¹⁷ Gioacchino Rossini (Pesaro, 29 febbraio 1792 – Parigi, 13 novembre 1868), è stato un compositore italiano. La sua attività ha spaziato attraverso diversi generi musicali, ma è ricordato soprattutto come uno tra i più grandi compositori di opere liriche per il teatro.

¹⁸ *Guglielmo Tell* (*Guillaume Tell* nella versione originale francese) è l'ultima opera lirica composta da Gioacchino Rossini che, in seguito, si dedicherà alla scrittura di musica da camera, musica sacra e comunque solo a composizioni musicali non destinate al teatro. Il libretto fu tratto dal dramma *Wilhelm Tell* di Friedrich Schiller e dal racconto *La Suisse libre* di Jean-Pierre Claris de Florian ed elaborato inizialmente da Étienne de Jouy, in seguito da Hippolyte-Louis-Florent Bis. La prima rappresentazione ebbe luogo al teatro dell'Opéra di Parigi il 3 agosto 1829.

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe (Francoforte sul Meno, 28 agosto 1749 – Weimar, 22 marzo 1832) è stato uno scrittore, poeta e drammaturgo tedesco. È considerato da molti il più importante uomo di lettere proveniente dalla Germania e uno degli ultimi “uomini universali”.

²⁰ Johann Christoph Friedrich von Schiller (Marbach am Neckar, 10 novembre 1759 – Weimar, 9 maggio 1805) è stato un poeta, drammaturgo e storico tedesco.

testa di ponte di quello che successivamente verrà chiamato il movimento dello *Sturm und Drang*²¹, in pittura magnificamente rappresentato da Caspar David Friedrich²².

Otto anni dopo, il primo lavoro di Schiller *I masnadieri*²³, scritto quando l'autore aveva appena ventidue anni, seguì la stessa tendenza ribelle e fu ambientato nel Cinquecento. Giuseppe Verdi ne darà una versione in opera nel 1847 con debutto a Londra²⁴ e continuerà ad attingere alle opere di Schiller per altri suoi lavori come: *Giovanna d'Arco*²⁵, *Luisa Miller*²⁶ e *Don Carlos*²⁷.

La breccia scavata da queste opere nelle regole classiche della composizione drammatica si rivela duratura e, così, la passione per il dramma storico pittoresco si protrasse per tutto il secolo successivo, mentre il movimento Sturm und Drang non superò l'ultimo decennio del Settecento, epoca in cui Goethe e Schiller lavoravano insieme a Weimar.

Questa visione storicistica si riflette nella messa in scena: Goethe stesso era particolarmente attento alla ricostruzione storica dell'ambiente, sebbene si tratti sempre di visioni di un passato confuso, piuttosto che di una precisa determinazione storica. Nell'allestimento del *Götz von Berlichingen*²⁸, che il direttore del teatro Schroeder

²¹ Lo *Sturm und Drang* (tempesta e impeto) è stato uno dei più importanti movimenti culturali tedeschi e convenzionalmente lo si colloca tra il 1765 e il 1785 anche se ciò non è completamente esatto. Prende il nome dal dramma pubblicato nel 1776 da Maximilian Klinger, *Wirrwar* (Caos), rinominato da Christoph Kaufmann (1751-1795), un conoscente svizzero, l'allora celebre Genieapostel, l'apostolo del genio sturmiano, con l'espressione spregiativa Sturm und Drang. Lo Sturm und Drang contribuì, assieme al Neoclassicismo, alla nascita del Romanticismo tedesco.

²² Caspar David Friedrich (Greifswald, 5 settembre 1774 – Dresda, 7 maggio 1840) è stato un pittore tedesco, esponente dell'arte romantica. L'artista, uno dei più importanti rappresentanti del "paesaggio simbolico", basava la sua pittura su un'attenta osservazione dei paesaggi della Germania e, soprattutto, dei loro effetti di luce, permeandoli di umori romantici. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 9

²³ *I masnadieri* (*Die Räuber*) è un dramma in cinque atti di Friedrich Schiller. L'azione si svolge in Germania, tra il castello di Franconia e la foresta boema, e dura circa due anni. Narra la vicenda di Karl Moor, il quale, accusato ingiustamente dal perfido fratello Franz e ripudiato dal padre, si troverà a capo di una banda di fuorilegge decisi a vendicare i torti subiti e i soprusi a danno dei più deboli, e che, in nome di una propria giustizia, compirà una serie di imprese audaci e terribili.

²⁴ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 10

²⁵ *Giovanna D'Arco* è un dramma lirico in un prologo e tre atti su libretto di Temistocle Solera, tratto da *Die Jung Frau von Orléans* di Friedrich Schiller. È stato rappresentato per la prima volta a Milano, al Teatro alla Scala, il 15 febbraio 1845.

²⁶ *Luisa Miller* è un melodramma tragico in tre atti su libretto di Salvatore Cammarano, tratto dalla tragedia *Kabale und Liebe* (Amore e raggio) di Schiller. L'opera fu rappresentata la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli l'8 dicembre 1849.

²⁷ *Don Carlos* (o Don Carlo) è un'opera lirica di Giuseppe Verdi su libretto di Joseph Mery e Camille Du Locle. La prima rappresentazione, in cinque atti e in lingua francese, ebbe luogo l'11 marzo 1867 al Théâtre de l'Académie Impériale de Musique di Parigi. In seguito l'opera fu tradotta in italiano da Achille de Lauzières e rimaneggiata a più riprese. Nel 1872 Verdi operò alcune modifiche minori con la collaborazione di Antonio Ghislanzoni, il librettista di Aida.

²⁸ *Götz von Berlichingen* tratto da una storia drammatizzata in prosa, *Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand*, (*Storia di Goffredo di Berlichingen dalla mano di ferro*), scritta alla fine del 1771 e che, rielaborata alla fine del marzo 1773, fu pubblicata anonima nel giugno successivo con

ambientò nell'età della Riforma, la scenografia assommava caratteristiche della corte cinquecentesca con quelle del castello medievale, i costumi andavano dalle armature cavalleresche agli abiti di tela grossolana che farebbero pensare piuttosto all'alto Medioevo che al Cinquecento.

Verso il 1814, il conte Karl Maria Von Bruhl fu chiamato a dirigere il Teatro Nazionale di Berlino: egli era convinto che una riproduzione esatta, addirittura scientifica dell'ambiente in cui si svolge il dramma, fornisse al pubblico l'occasione per istruirsi e, pertanto, nei suoi allestimenti, sempre preceduti da lunghe e minuziose ricerche nel campo dell'architettura e della storia della moda, si arrivava alla esatta riproduzione persino degli utensili e delle stoffe dell'epoca considerata.

Dopo la felice apparizione di Rossini, in campo musicale operistico è doveroso citare due personaggi altrettanto fondamentali come Vincenzo Bellini²⁹ e Gaetano Donizetti³⁰. In linea di massima il loro teatro alterna opere di ambientazione "contemporanea", come in *L'elisir d'amore*³¹ e *La sonnambula*³², con grandi temi di carattere storico come in *Norma*³³, e ne *I puritani*³⁴.

il titolo *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*. Testo di lettura da non rappresentare in teatro, fu pubblicato con autorizzazione di Goethe nel 1787 finché l'autore stesso non vi ritornerà ancora nel 1804 per adattarla al teatro: la prima rappresentazione fu data a Weimar il 22 settembre 1804. Tratto dall'autobiografia dello stesso Götz, scritta nel 1562 e nota a Goethe in un'edizione del 1731, è la vicenda di un piccolo feudatario tedesco che si ribella ai potenti schierandosi con i contadini in rivolta contro l'Impero nella guerra del 1525.

²⁹ Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (Catania, 3 novembre 1801 – Puteaux, 23 settembre 1835) è stato un compositore italiano, tra i più celebri operisti dell'Ottocento. Le sue opere più famose e rappresentate sono *La sonnambula*, *Norma* e *I puritani*.

³⁰ Domenico Gaetano Maria Donizetti (Bergamo, 29 novembre 1797 – Bergamo, 8 aprile 1848) è stato un compositore italiano, famoso soprattutto come operista. Scrisse 69 opere, musica sacra (fra cui anche una Ave Maria) e da camera. Le opere di Donizetti oggi rappresentate nei teatri di tutto il mondo sono *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale*. Con frequenza inferiore, sono allestite *La Fille du régiment*, *La Favorite*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia* e *Roberto Devereux*.

³¹ *L'elisir d'amore* è un'opera in due atti musicata da Gaetano Donizetti su libretto di Felice Romani. Definita in partitura "melodramma giocoso", rientra a pieno titolo nella tradizione dell'opera comica, anche se in essa trova ampio spazio l'elemento patetico, che raggiunge la sua punta più alta nel brano più noto: la romanza cantata dal protagonista Nemorino, *Una furtiva lagrima*, brano entrato - come del resto l'intera opera - nel cosiddetto *repertorio*. L'opera andò in scena per la prima volta il 12 maggio del 1832 al Teatro della Cannobiana di Milano.

³² *La sonnambula* è un'opera in due atti messa in musica da Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani. Debuttò al Teatro Carcano di Milano il 6 marzo del 1831: quella sera - dedicata al musicista Francesco Pollini, amico di Bellini - le fu abbinato il balletto *Il furore di Amore*.

³³ *Norma*, opera in due atti di Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani è stata composta in meno di tre mesi, dall'inizio di settembre alla fine di novembre del 1831, ed ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano il successivo 26 dicembre. Quella sera l'opera, destinata a diventare la più popolare tra le dieci composte da Bellini, andò incontro ad un fiasco clamoroso, dovuto in parte a circostanze contingenti legate all'esecuzione (pare che il grande soprano Giuditta Pasta non fosse in serata) e alla presenza di una claqué avversa, e in parte all'inconsueta severità della drammaturgia, che concedeva poco al divertimento e alla spettacolarità.

Il grande pregio del teatro belliniano e donizettiano è stato, da una parte, quello di aver dato l'opportunità alle generazioni, sia a loro contemporanee sia a quelle future, di poter conoscere i grandi personaggi del passato e, dall'altra parte, nella loro veste di grandi antesignani delle opere verdiane, di inaugurare il genere "storico romantico", in un'ottica sempre in continuità con lo stile della pittura e dell'architettura dell'epoca: infatti, nei primi decenni dell'Ottocento si afferma lo stile Neogotico e, più tardi, quello Neorinascimentale.

3.3 Le sartorie e i costumi

Il costume operistico fu per lungo tempo, almeno per quanto riguarda i ruoli principali, un arbitrio degli interpreti che viaggiavano con i loro bauli di costumi e che, naturalmente, non si fondevano, come invece accade oggi, con l'allestimento e l'impostazione dello scenografo. I grandi teatri avevano raramente delle loro sartorie e, quasi sempre, si servivano di ditte che fornivano loro il vestiario, così capitava spesso che i costumi per interpretare gli antichi romani fossero sempre gli stessi per ogni opera ambientata in tale epoca, così come per interpretare i greci o personaggi del Rinascimento.

Un'idea di questa operazione ce la possiamo fare osservando il tipo di costumi di un teatro come La Scala, perché i teatri di provincia agivano con i mezzi che avevano, cioè con i costumi personali dei primi attori e con materiale di noleggio per gli altri.

La stagione scaligera 1800-1801 si apre con una novità: la *Clitennestra*³⁵ dello Zingarelli³⁶. Se nei paesi anglosassoni andare all'Opera era da sempre considerato un'occasione particolare, per le classi colte dell'Italia degli inizi dell'Ottocento, invece, era la norma andare a teatro quattro o cinque volte alla settimana, almeno quando la stagione era in corso. C'era anche una gerarchia di generi: si riteneva che l'opera seria fosse quella più adatta alle classi elevate, non tanto per una questione di temi trattati, quanto piuttosto per una questione di immagine e di prezzo, dato che, ai primi dell'Ottocento, il biglietto per l'opera seria costava di più di quello per l'opera comica.

³⁴ *I puritani* è un melodramma in tre atti di Vincenzo Bellini su libretto di Carlo Pepoli, tratto dal dramma storico di Jacques-François Ancelot e Joseph Xavier Boniface, *Têtes rondes et Cavaliers*. Debuttò al Théâtre Italien di Parigi il 24 gennaio del 1835, con esito trionfale.

³⁵ *Clitennestra* opera seria di Nicola Antonio Zingarelli su libretto di Francesco Saverio Salfi, andò in scena per la prima volta nel 1800 alla Scala di Milano

³⁶ Nicola Antonio Zingarelli (o Niccolò) (Napoli, 4 aprile 1752 – Torre del Greco, 5 maggio 1837) è stato un compositore italiano.

In ogni caso, l'opera seria era molto più dispendiosa anche per quanto riguarda l'allestimento: nei principali teatri, i costumi dovevano essere tutti nuovi e quelli dei solisti dovevano essere solo di velluto o di seta.

I sarti alla Scala erano due: Antonio Rossetti, attivo nel teatro milanese per quanto riguarda gli abiti da uomo, e Antonio Majoli che si occupava degli abiti da donna. Entrambi, oltre ad occuparsi dei costumi in senso generale, firmavano qualche allestimento minore come ad esempio *Di posta in posta*, dramma giocoso di Vincenzo Lavigna, maestro clavicembalista del teatro alla Scala e professore di solfeggio al conservatorio di Milano, oltre che professore da cui Giuseppe Verdi si recherà per avere lezioni private.

Ben presto, affinché i caratteri storici dei costumi venissero rispettati, alla Scala sarà insediata una commissione dell'Accademia di Brera che controfirmava le proposte della sartoria, commissione della quale fece parte anche Francesco Hayez³⁷ che in fatto di ricostruzione storica era ritenuto un esperto³⁸.

Al museo teatrale della Scala, in grandi e speciali cassettiere dove vengono custoditi gli originali, si conservano molte cartelle ottocentesche di figurini e a Firenze, presso l'opificio delle pietre dure, viene eseguito il restauro dei bozzetti danneggiati, mentre a Milano si trasferiscono le informazioni su microfilm, si cataloga e si archivia una enorme e preziosissima memoria storica, eredità culturale racchiusa in queste migliaia e migliaia di opere.

Rossetti e Majoli dominarono la scena fino circa al 1807 quando vennero sostituiti da Giacomo Pregliasco, proveniente dal Teatro Regio di Torino, attivo anche presso il Teatro San Carlo di Napoli, dove firmò la prima edizione de *La Donna del Lago*³⁹ di Rossini: fu forse il primo costumista scaligero di una certa personalità.

Pregliasco rimase alla Scala fino al 1816 dove collaborò con Alessandro Sanquirico, il grande scenografo che opererà nel teatro milanese tra Neoclassicismo e Primo Romanticismo per un buon trentennio, disegnando moltissime opere che debuttavano

³⁷ Francesco Hayez (Venezia, 10 febbraio 1791 – Milano, 21 dicembre 1882) è stato un pittore italiano, massimo esponente del romanticismo storico.

³⁸ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 11

³⁹ *La donna del lago* è un'opera lirica di Gioachino Rossini su libretto di Andrea Leone Tottola. Il soggetto fu tratto dal poema *The Lady of the Lake* di Walter Scott (1810). La prima rappresentazione ebbe luogo il 24 ottobre 1819 al Teatro San Carlo di Napoli. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 12, 13, 14, 15, 16

alla scala, non ultima tra queste la prima versione della *Norma* di Bellini⁴⁰. Pregliasco si alternò con Rossetti e Majoli fino al 1824 circa.

Seguirono poi altre vestiariste e non costumiste, fino all'avvento di Caramba e di Alessandro Benois che creano una sartoria scaligera di meri esecutori e non di inventori di costumi proprio perchè quello della creazione era un compito affidato ai figurinisti, che erano tenuti a calarsi nel clima voluto dallo scenografo e a seguire le sue indicazioni, quando lo scenografo non era costumista egli stesso.

Ai singoli costumisti si sostituiscono, ad un certo punto, le ditte: la Rovaglio dal 1837 al 1851 e, in seguito, la ditta Amperoni, con il ritorno di qualche costumista singolo come Luigi Bartezaghi, detto il Bartezaggo, già illustratore della prima edizione de *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni⁴¹.

È proprio con l'allestimento di alcune opere di Bellini, come *Il Pirata*⁴² o *La Straniera*⁴³, che il ruolo del figurinista si afferma e comincia ad avere un proprio spessore, sebbene all'inizio si tratta, per lo più, di un mero riproduttore di fogge particolari o antiche⁴⁴, diverso quindi dalla figura di oggi.

Il merito di aver inventato nell'Europa del primo Ottocento la professione del costumista spetterebbe, secondo tradizione, a James Robinson Planché⁴⁵. Infatti nel 1823 fu incaricato di disegnare i costumi per l'attore Charles Kembles per una messa in scena, in abiti ricostruiti secondo la foggia del tempo, dello shakespeariano Re Giovanni⁴⁶, per creare i quali, si dice che il costumista abbia preso le misure nella cattedrale in cui è sepolto il sovrano.

Intorno alla metà dell'Ottocento, nel teatro musicale italiano non esisteva la figura del moderno regista e la realizzazione scenica di un'opera era guidata, nelle vesti di "direttore di scena", dal poeta del teatro, che spesso era anche l'autore del libretto dell'opera rappresentata.

⁴⁰ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 17

⁴¹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 18

⁴² *Il Pirata* è un'opera di Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani, rappresentata in prima assoluta al Teatro alla Scala di Milano il 27 ottobre 1827.

⁴³ *La straniera* è un'opera in due atti di Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani. Debbuttò al Teatro alla Scala di Milano il 14 febbraio 1829. In occasione di un successivo allestimento al Teatro alla Scala (13 gennaio 1830) Bellini modificò la partitura, intervenendo sulla parte di Arturo per adattarla alla vocalità di Giovanni Battista Rubini, il grande tenore dotato di un formidabile registro sovracuto.

⁴⁴ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 19 e 20

⁴⁵ James Robinson Planché (27 Febbraio 1796– 30 Maggio 1880) drammaturgo inglese, è noto come scrittore, commediografo e storico del costume, essendo il primo autore della prima *Cyclopedia of costume*

⁴⁶ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 21

Questo compito veniva svolto egregiamente da Salvatore Cammarano al Teatro San Carlo di Napoli e da Francesco Maria Piave alla Fenice di Venezia e, in seguito alla Scala, sebbene con risultati non altrettanto eccellenti.

La frequente coincidenza nella stessa persona del poeta e del direttore di scena era determinata dal fatto che la messa in scena consisteva soprattutto nell'accertarsi che le scene e i costumi fossero consoni all'epoca in cui era ambientata la vicenda e che venissero rispettate le didascalie del libretto, a volte molto dettagliate.

Per quanto riguarda l'indicazione ai cantanti di gesti e di precise posizioni da assumere in scena, ovvero tutti i compiti dell'odierno regista, era tutto regolato da un codice molto preciso: la totale aderenza al "vero", senza che dovesse esserci alcuna intenzione di sovrapporre una visione interpretativa alla verità messa in scena.

Mentre stava per nascere il diritto per l'autore di godere di un vantaggio economico per ogni utilizzazione della sua opera, infatti fino all'inizio dell'Ottocento il compositore percepiva un compenso solo nel momento in cui consegnava la partitura, anche l'editore desiderava poter imporre al teatro non solo il materiale cartaceo, ovvero la partitura, le parti per gli strumentisti e i cantanti, ma anche i bozzetti delle scene e dei costumi e tutti gli attrezzi necessari. Un "pacchetto", come si direbbe oggi, che da un lato garantiva un buon livello qualitativo dello spettacolo, dandogli una sorta di "imprimatur", dall'altro permetteva ulteriori guadagni.

"Così e non altrimenti" sembrava suggerire Ricordi ai responsabili dei teatri che chiedevano le opere di sua proprietà: furono così pubblicate disposizioni per *Il ballo in maschera*⁴⁷ compilate sulla base dell'allestimento realizzato al teatro Apollo di Roma dal direttore di scena Giuseppe Cencetti, e quelle de *La forza del destino*⁴⁸, sempre di Cencetti; seguirono quelle per *Don Carlo*⁴⁹ sulla base dell'allestimento dell'Opéra di Parigi, *Aida*⁵⁰ compilata da Giulio Ricordi, la nuova versione di Simon Boccanegra

⁴⁷ *Un ballo in maschera* è un melodramma in tre atti su libretto di Antonio Somma, ispirato al romanzo di Eugène Scribe *Gustave III ou Le bal masqué*, messo in scena per la prima volta a Roma, al Teatro Apollo, il 17 febbraio 1859

⁴⁸ *La forza del destino* è un'opera in quattro atti di Giuseppe Verdi. La prima rappresentazione assoluta ebbe luogo al Teatro Imperiale di San Pietroburgo il 10 novembre 1862. Il debutto italiano avvenne al Teatro Apollo di Roma il 7 febbraio 1863, con il titolo *Don Alvaro*.

⁴⁹ Cfr nota 27 a pagina 73

⁵⁰ *Aida* è un'opera in quattro atti di Giuseppe Verdi, su libretto di Antonio Ghislanzoni, basata su un soggetto originale di Auguste Mariette. La prima rappresentazione avvenne alla Khedivial Opera House del Cairo il 24 dicembre 1871.

(1885) sempre compilata da Giulio Ricordi, *Otello*⁵¹ realizzata da Arrigo Boito e Giulio Ricordi.

3.4 Verdi, il Risorgimento, l'allestimento scenico e l'innovazione tecnologica

Come Donizetti, anche Giuseppe Verdi ebbe la sventura di perdere in breve tempo la moglie e due bambini: decise quindi di smettere di scrivere musica ma, quando l'amico Bartolomeo Merelli, impresario della Scala, gli fece leggere il testo del *Nabucco*⁵² scritto da Temistocle Solera, si sedette al piano e accennò all'aria "*O mia patria sì bella e perduta*", l'opera fu portata a termine in un baleno, venne rappresentata il 9 marzo 1842 con le scenografie di Filippo Peroni, grande scenografo legato indissolubilmente al teatro alla Scala almeno fino al 1862, al quale succedette Carlo Ferrario. Filippo Peroni riadattò delle scenografie⁵³ di Bartolomeo Cavallotti, come ci viene tramandato dagli appunti di Verdi stesso.

Peroni fondò in quegli anni una ditta di forniture di materiali per lo spettacolo a tutt'oggi attiva e leader nel campo internazionale, mentre Carlo Ferrario fu l'artefice di un colorificio che ha fornito e fornisce ancora oggi pennelli e colori a generazioni e generazioni di artisti.

Verdi aveva appena 29 anni e suscitò il delirio nel pubblico: l'Italia del Risorgimento aveva trovato il suo musicista.

L'attitudine di Verdi nei confronti degli allestimenti, specialmente delle sue opere giovanili, differiva alquanto dal gusto dei suoi contemporanei. Dal suo punto di vista, le scene, i costumi e l'allestimento in genere, non erano destinati a comporre una vignetta illustrativa, ma erano piuttosto correlate al significato musicale e drammatico degli eventi narrati. Non si trattava solo di presentare delle immagini, come faceva Ricordi con le sue annotazioni, riunite nella "Nuova raccolta", ciò che Verdi richiedeva erano, invece, delle linee guida che assicurassero un approccio globale a tutti gli aspetti visivi dello spettacolo.

Lo stretto rapporto tra l'opera italiana del primo Ottocento e il nazionalismo liberale, più volte sostenuto, è uno di quei luoghi comuni che resistono a dispetto delle prove. I

⁵¹ *Otello* è la penultima opera di Giuseppe Verdi. Il libretto di Arrigo Boito fu tratto dalla tragedia omonima di Shakespeare. La prima ebbe luogo il 5 febbraio 1887 al Teatro alla Scala di Milano.

⁵² *Nabucco* è la terza opera lirica (il titolo originale completo è *Nabucodonosor*) di Giuseppe Verdi e quella che ne decretò il successo. Composta su libretto di Temistocle Solera, Nabucco fece il suo debutto il 9 marzo 1842 al Teatro alla Scala di Milano.

⁵³ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 22

governi erano effettivamente molto attenti al minimo segnale che tradisse aspirazioni alla pur parziale unità che Napoleone aveva portato nelle regioni del Nord Italia, per non parlare delle aspirazioni al governo rappresentativo e alla democrazia. Il capo della polizia di Parma nel 1837 piombò sulla prova generale della *Lucia di Lammermoor* e minacciò di mandare tutti in galera perché i costumi del coro erano rossi, bianchi e verdi, il tricolore napoleonico a cui, però, nessuno della compagnia aveva pensato: il disegnatore voleva probabilmente l'effetto di un tartan scozzese.

La rivoluzione industriale che già in diversi ambienti aveva portato a invenzioni ed innovazioni, investe anche il campo tessile e di confezione, quindi la realizzazione dei costumi.

Nel 1829 il sarto francese Barthelemy Thimonnier⁵⁴ costruì una macchina per cucire che conobbe una certa diffusione. Nel 1846 lo statunitense Elias Howe⁵⁵ brevettò un modello più perfezionato, in seguito un altro inventore statunitense, Isaac Merrit Singer, propose una macchina dalle caratteristiche simili a quella di Howe, arrivando a dominare il mercato nel campo della confezione fino ai giorni nostri.

Questa nuova invenzione rivoluzionò improvvisamente la storia del costume, travolgendo i quasi tremila anni di storia precedenti: per un costume che fino a quel momento veniva confezionato in cinque giorni, adesso era possibile realizzarlo in cinque ore, con un risparmio di tempo e di energie notevolissimo, ed anche un incremento della produzione.

In questo modo, la Rivoluzione Industriale non ha portato solo ammodernamenti nel campo della confezione, ma anche in tutti i campi correlati al completamento del costume: scarpe, accessori, decorazioni. Le nuove macchine sono veloci, economiche e versatili, sebbene non sempre siano state accolte con gioia dai dipendenti: come il caso di quel gruppo di sarte che bruciarono i primi 19 esemplari della macchina di Thimmonier nel 1830, per paura di perdere il posto di lavoro.

Nel frattempo, in Francia si sviluppano i generi nuovi del Grand Opéra (con messe in scena sfarzose e balli) e dell'Opéra Comique (con i dialoghi parlati), ciascun genere legato ad un teatro parigino. Verso la metà del secolo si impone un genere intermedio,

⁵⁴ Barthélemy Thimonnier, (19 agosto 1793 - 5 luglio 1857), è stato un inventore francese che ha inventato la prima macchina per cucire in grado di replicare il cucito a mano.

⁵⁵ Elias Howe (9 luglio 1819 - 3 ottobre 1867) è stato un inventore americano e pioniere dei modelli di macchina da cucire.

l'Opéra Lirique, a cui si dedicano tra gli altri, Charles Gounod⁵⁶, Georges Bizet⁵⁷ e Jules Massenet⁵⁸.

Carmen di Bizet è la più rappresentata tra le opere liriche non italiane ed è quella che ha dettato legge per quanto riguarda gli allestimenti e i costumi spagnoleggianti. Tratta da una novella di Prosper Mérimée del 1848, andò in scena all'Opéra Comique di Parigi il 3 marzo 1875 e, da allora, tutto ciò che di ispirazione spagnola verrà a seguire, nel campo dello spettacolo, deve fare i conti con *Carmen*.

L'elemento di folklore spagnolo come lo scialle con frange e ricami ("el manton bordado"), la mantiglia ("mantilla"), il grande pettine tra i capelli ("la peineta") saranno sempre presenti nelle varie edizioni che pur non discostandosi da questi elementi tipici, adottavano invece delle forme di costume più adattate alla moda di quel momento⁵⁹. In tale ottica è necessario sottolineare come la struttura di un costume possa cambiare ed adattarsi a seconda della moda del momento in cui viene realizzato, mentre l'accessorio, che vive una sua vita propria, subisce meno questo tipo di cambiamento. I cambiamenti negli accessori assumono dimensioni radicali: un ventaglio del 1875 è diverso da un ventaglio del 1930, ma un ventaglio del 1875 è stilisticamente accettabile per l'allestimento di *Carmen* anche ai nostri giorni, mentre non è possibile affermare altrettanto per quanto riguarda il costume.

Lo stesso destino toccherà all'*Aida* di Verdi per quanto riguarda il costume egiziano. I disegni dei costumi della prima edizione di *Aida* per l'inaugurazione del canale di Suez nel 1872 sono opera di Auguste Mariette⁶⁰, come anche il progetto scenografico, poi realizzato da Chaperon. Per realizzare i costumi, Mariette si è ispirato ai monumenti egizi reali, come il tempio di Iside che fa da sfondo al terzo atto, mentre i costumi dei soldati nella sfilata dell'atto secondo sono ispirati a quelli rinvenuti nella tomba di Ramsete III⁶¹.

Aida verrà poi rappresentata per il carnevale del 1872 al teatro alla Scala di Milano come segno di riconciliazione con Verdi, dopo un lungo periodo in cui il maestro era

⁵⁶ Charles Gounod (Parigi, 17 giugno 1818 – Saint-Cloud, 18 ottobre 1893) è stato un compositore francese.

⁵⁷ Georges Bizet (Parigi, 25 ottobre 1838 – Bougival, 3 giugno 1875) è stato un compositore e pianista francese. La sua opera più famosa è *Carmen*. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 23

⁵⁸ Jules Massenet (Saint-Étienne, 12 maggio 1842 – Parigi, 13 agosto 1912) è stato un compositore francese la cui produzione fu prevalentemente operistica. Le sue opere più famose sono *Manon*, *Werther* e *Thaïs*.

⁵⁹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 24

⁶⁰ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 25

⁶¹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 26

stato in polemica con il teatro. L'opera è un trionfo, il pubblico chiama Verdi sul palcoscenico ben trentadue volte e gli viene consegnato uno scettro di oro e avorio.

3.5 Il guardaroba dell'attore: nuove forme di allestimento

Leggendo i contratti che non è raro trovare negli archivi dei teatri o negli archivi privati degli attori, risalta l'uso di prevedere anche una dettagliata descrizione del guardaroba teatrale di proprietà dello scritturato: quanti capi "alla moda" e quanti "all'antica", senza troppe sottigliezze tra capi per ambientazioni greche o romane, e quanti pezzi (gonne per le attrici o pantaloni per gli attori) abbinabili a camicie bianche o chiare, talvolta vengono indicati gilet per gli attori o giacchette nel guardaroba femminile, segnali di una ostentata (e spesso fittizia) magnificenza. Per quanto riguarda gli accessori, come scarpe e cappelli, generalmente non sono citati: segno che l'attore poteva sceglierli all'ultimo minuto con grande libertà. L'autogestione dei propri costumi aveva come contropartita un impegno economico che, soprattutto agli esordi, risultava alquanto gravoso, come si evince dalle parole di Tommaso Salvini⁶²: «Dovendo io pagare le ultime 1000 lire al sarto Robotti, fratello della celebre attrice, vissi in grande economia anche quell'anno 1846»⁶³.

Per modificare una consuetudine tanto radicata che risaliva agli usi della commedia dell'arte e alla necessità di nomadismo delle compagnie teatrali in vigore da oltre due secoli, occorre un'artista dalla tempra eccezionale e dal carisma professionale universalmente riconosciuto: Adelaide Ristori⁶⁴.

Già scritturata nella compagnia Reale Sarda fra il 1837 e il 1856 nel ruolo di giovane amorosa, poi di prima donna, quindi di capocomico di una "sua" Compagnia Drammatica Italiana, Adelaide Ristori personifica l'esempio più rilevante di attrice romantica.

La progettazione degli abiti era affidata talvolta a illustri pittori, mentre la confezione era commissionata a sartorie sempre più importanti con il crescere della fama e della fortuna dell'interprete.

⁶² Tommaso Salvini (Milano, 1° gennaio 1829 – Firenze, 31 dicembre 1915) è stato un attore teatrale italiano. Fu tra i protagonisti del teatro italiano della seconda metà del XIX secolo insieme ad Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi.

⁶³ SALVINI T, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, edizioni fratelli Dumolard, Milano 1895

⁶⁴ Adelaide Ristori (Cividale del Friuli, 30 gennaio 1822 – Roma, 9 ottobre 1906) è stata un'attrice teatrale italiana. Famosa attrice tragica strappò applausi ovunque andasse, suscitando grandi entusiasmi. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 27

La Ristori utilizza, agli inizi della sua carriera, l'abito come personale biglietto da visita: la sua ansia filologica non sempre viene compresa come si può leggere da una risposta spazientita: «Figurino acconcio per vostra moglie non l'ho, né avrei tempo per farlo disegnare: sarà però facile trovarlo nel Ferrario [si riferisce a Giulio Ferrario della famiglia dei Ferrario, scenografi della Scala menzionati in precedenza, che aveva redatto un libro di storia del costume nel 1830]. Ad ogni modo trattasi dell'epoca di Cosimo e Caterina de Medici, di Maria Stuarda etc etc».

Come fonte di informazione sulle sartorie, l'attrice elesse celebri cantanti liriche, famose per aver indossato abiti fastosi; tra le più partecipi Erminia Frezzolini Poggi⁶⁵, che otteneva grandi successi a Parigi come interprete verdiana, tra l'altro la prima ad aver ricoperto il ruolo di Giselda ne *I lombardi alla prima crociata* nel Febbraio del 1843 alla Scala di Milano.

La soprano, dimostrando scarsa considerazione per la giovane attrice e, forse, per il teatro di prosa in genere, indirizzò Adelaide Ristori alla sarta del teatro degli italiani, secondo tradizione. Insoddisfatta, l'attrice si rivolse alle conoscenze che il matrimonio con un nobile, il marchese Giuliano Capranica del Grillo, poteva consentirle. L'entourage della corte le segnalò la Maison Moreau: iniziò allora uno scambio assiduo tra Italia e Francia, viaggiarono per posta oltre a frequentissime e puntuali indicazioni e suggerimenti scritti in fittissime missive, cartamodelli con le misure dell'attrice, campioni di stoffe e schizzi di abiti.

La corrispondenza verrà sospesa solo quando, qualche anno più tardi, l'interprete di eroiche regine decise di trasferire il suo domicilio a Parigi e di rivolgersi unicamente e direttamente a sartorie francesi.

Lo spirito rinnovatore di Adelaide Ristori, negli oltre quaranta anni di lavoro in palcoscenico, non appare mai assopito o appagato dei risultati raggiunti. Durante le numerose tournée, dalla Spagna alla Russia, dalla Norvegia a Malta, ma anche oltre oceano, nell'America del sud come negli Stati Uniti, in Australia come in Egitto, l'attrice non smetterà di documentarsi, frequentando musei e accademie d'arte, chiedendo la collaborazione di pittori, disegnatori ed incisori di stampe. Se la realizzazione viene affidata ai tecnici del settore è sempre dalla capocomico che arrivano stimoli e suggerimenti precisi e inconfondibili. La scelta dei modelli non è mai casuale: Horace Vernet, pittore napoleonico, documentatore di battaglie, era stato

⁶⁵ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 28

illustratore dal 1810 al 1818 del periodico di moda *Le Journal Des Dames*⁶⁶, quindi un suo vestito esotico con scarsa probabilità avrebbe posseduto tratti etnici fasulli⁶⁷.

Il cosiddetto salto di qualità e contemporanea trasformazione della pratica teatrale relativa ai costumi avviene con lo spettacolo *Maria Antonietta*, che debutta in prima assoluta a New York il 2 ottobre 1867⁶⁸; lo spettacolo viene concepito da Adelaide Ristori consapevolmente per il mercato statunitense, con metodiche usuali in uno spettacolo del novecento, ma assolutamente innovative per uno spettacolo dell'Ottocento. Infatti la capocomiche si trasforma in una sorta di regista *ante litteram* stabilendo ogni dettaglio a priori.

Dal momento che il pubblico non comprendeva il testo, recitato in italiano o in francese, era necessario sollecitarlo attraverso elementi di pura visibilità, così Adelaide Ristori decise di sottrarre agli altri attori, come alle comparse, la libertà e la responsabilità di scegliere i costumi, con un'operazione di accentramento e omologazione totale. Le scene furono commissionate ai laboratori dei maggiori teatri lirici del tempo, soprattutto il San Carlo di Napoli, che vantava allora una delle più prestigiose scuole scenografiche, ma anche presso la Fenice di Venezia o La Pergola di Firenze. Per i costumi l'impegno non fu da meno: solamente quelli per la protagonista erano sette, accuratamente descritti nei volantini pubblicitari in inglese.

Probabilmente la fattura dei numerosi costumi della compagnia era stata affidata a sartorie teatrali e doveva risultare di una qualità inferiore a quella della prima attrice, che invece si era rivolta alla sartoria Worth.

Charles Frederick Worth fu il fondatore di una dinastia di sarti di alta moda che intrecciarono il proprio lavoro e quello della loro maison con quello di celebri attrici tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento: Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, solo per citarne alcune.

Il rumore sui costumi per *Maria Antonietta*, che i parigini non avrebbero visto, era tale che l'imperatrice Eugenia chiese, e ovviamente ottenne, di vederli prima che fossero chiusi nelle ceste; l'ammirazione della sovrana fu sfruttata in senso promozionale. Sia *Le Paris Journal* che il *Daily Telegraph* ne diedero notizia, enfatizzata dal costo dei costumi, sedici mila franchi.

⁶⁶ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 29

⁶⁷ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 30

⁶⁸ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 31

La maison Worth rappresenta nella seconda metà del secolo XIX, per sovrane e grandi dame, categorie tra le quali aspirano ad entrare le attrici, una sorta di status symbol⁶⁹. Charles Frederick Worth contribuirà fortemente a modificare l'aspetto della figura femminile e dal 1865 inizierà a diminuire l'ampiezza delle gonne, fino ad ottenere la tournure⁷⁰.

L'abito di scena di fine secolo nel quale si immaginano le eroine di Strindberg ed Ibsen è fondamentale perché così saranno gli abiti in scena e civili di Eleonora Duse⁷¹, non certo agli esordi, quando i critici la descrivevano come dimessa e sciatta nell'abbigliamento: «Durante la giornata il suo vestire era trasandato; cappello di traverso, mantelli larghi, bluse male abbottonate, gonne male agganciate. A teatro era un'altra, accurata e vigilata».

Nella "*Dame Aux Camelias*" l'apparire di Margherita Gautier rappresenta la giovinezza in ognuno dei cinque atti, attraverso cinque diversi vestiti, tutti nella gamma del bianco, dal niveo, all'argento, all'avorio e dell'oro, dal giallo alle morbide tinte dell'oro antico per ricordare le margherite⁷². I fiori, immancabili in scena fino a farne una leggenda: la presenza soprattutto di rose bianche, ma anche fiori di loto, violette e fiori da giardino o mazzi di fiori di campo.

Ben altra sorte ebbe nel campo del costume *La Traviata* di Giuseppe Verdi del 1853, primo esempio di dramma lirico in costumi moderni.

Verdi stesso afferma: «È un soggetto dell'epoca [contemporaneo]. Un altro, forse, non l'avrebbe fatto per i costumi, per i tempi e per mille altri goffi scrupoli». Bisogna infatti ricordare che alcuni dei personaggi messi in scena da Verdi, sono ancora in vita quando scrive l'opera. I costumi di scena dovrebbero quindi essere gli stessi di quelli indossati dagli spettatori. Ma la direzione della Fenice non vuole correre questo rischio e decide di trasportare l'azione all'epoca di Luigi XV.

⁶⁹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 32

⁷⁰ Tournure: si tratta di un rigonfiamento elastico, da portare sotto la gonna. Molto in voga alla fine dell'800, quando il volume del tessuto era tutto raggruppato all'indietro, a formare una silhouette esageratamente inarcata. Riappare sporadicamente durante tutto il XX secolo, soprattutto per gli abiti da sera. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 33

⁷¹ Eleonora Duse (Vigevano, 3 ottobre 1858 – Pittsburgh, 21 aprile 1924) è stata un'attrice teatrale italiana. Eleonora Duse in un ritratto di John Singer Sargent, ca. 1893 Fu una tra le più importanti attrici teatrali italiane della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento simbolo indiscusso del teatro moderno.

⁷² Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 34

È facile immaginare il malumore di Verdi, ma il peggio avviene in palcoscenico: i cantanti non credono in quest'opera d'avanguardia, priva di violenza, di tradimenti e di lotte, sono tutti convinti che sarà un fiasco.

Ed è ciò che puntualmente accadde: la prima della *Traviata*, il 6 marzo 1853, è uno dei più grandi fiaschi della storia dell'Opera.

Quattordici mesi dopo, il 6 maggio 1854, la *Traviata* si prende una clamorosa rivincita, sempre a Venezia, ma al Teatro San Benedetto. Sull'onda di questo trionfo, l'opera viene applaudita in tutta Italia, poi a Vienna, a Londra, a Parigi e persino a New York.

In tutte quelle produzioni verranno conservati i costumi dell'epoca di Luigi XV, sostituiti solo nel Novecento da costumi ottocenteschi, con una distanza temporale equivalente: la "contemporaneità" voluta da Verdi non verrà mai rispettata.

Il teatro di prosa dimostra quindi la sua estrema volontà di modernizzarsi continuamente rispetto al gusto invece più tradizionalista del teatro d'opera.

Eleonora Duse non moltissimi anni dopo, trasporta lo spettatore in un mondo di veli, trasparenze e colori e, soprattutto, di forme contemporanee al momento, così rare da trovarsi nello spettacolo di quegli anni. Dalla casa Worth di Parigi, la cui direttrice aveva incontrato di persona la Duse per intendersi meglio sulle stoffe, i monili, le guarnizioni, erano arrivati i costumi: un vero miracolo d'arte e la Duse dovette indossarli alle ultime prove perchè il poeta potesse dare il suo artistico benessere. Il poeta era Gabriele D'Annunzio e l'allestimento era quello della Francesca da Rimini⁷³.

I costumi di scena erano un ulteriore motivo che alimentava l'antagonismo tra la grande attrice italiana e Sarah Bernhardt⁷⁴.

Sarah Bernhardt era considerata dai critici italiani la grande rivale di Eleonora Duse, di eccezionale talento, con una lunghissima carriera iniziata a diciotto anni e terminata oltre i settantacinque, interpretò un repertorio vastissimo ma, soprattutto, rappresentò per i letterati e gli artisti visivi del suo tempo, in particolare il fotografo Nadar⁷⁵ e il cartellonista Mucha⁷⁶, una musa ispiratrice.

I suoi costumi di scena avevano un ruolo determinante nella recitazione, caratterizzando una costante attenzione alla purezza formale, modellando il corpo alla ricerca della

⁷³ *Francesca da Rimini* tragedia di Gabriele D'Annunzio del 1902. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 35

⁷⁴ Sarah Bernhardt (Parigi, 22 ottobre 1844 – Parigi, 26 marzo 1923) è stata una celebre attrice teatrale francese. Il suo vero nome era Rosine Bernardt. Soprannominata *La voix d'or* ("La voce d'oro") e *La divina*, Sarah Bernhardt è considerata come la più grande attrice del XIX secolo.

⁷⁵ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 36

⁷⁶ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 37

perfezione, della bellezza plastica, come ad esempio nell'interpretazione del personaggio di Theodora: «la prima entrata in scena in abiti regali, che le conferivano l'aspetto di una icona, la cui maestosità veniva accentuata dal suo lento incedere»⁷⁷.

Anche i gioielli di Sarah Bernhardt fanno parte della storia della cultura teatrale: è perduto un bracciale di diamanti regalatole da Victor Hugo nel 1877 per l'efficace rappresentazione del suo *Hernani*⁷⁸.

Molti gioielli finirono nei momenti di crisi al monte di pietà, dal momento che l'attrice si impegnò anche come imprenditrice teatrale con esiti non sempre felici. Le splendide guarnizioni, di materiali non preziosi, indossate per interpretare Cleopatra o Fedora⁷⁹, venivano esibite nelle città attraversate dalle sue tournée presso i gioiellieri locali.

Oltre ad entrare nei panni sontuosi di eroine antiche e moderne, Sarah Bernhardt osò introdurre nel suo repertorio e, di conseguenza, nel dominio del costume teatrale il tema del travestitismo di genere. Lo spettacolo per diversi secoli ha accettato, come si è visto, la convenzione che ruoli femminili venissero interpretati da uomini, stante il divieto alle donne di salire in palcoscenico. Era consuetudine nelle famiglie di commedianti che adolescenti imberbi interpretassero ruoli femminili, come non era raro nelle famiglie d'arte, che bambine o ragazzine dai caratteri femminili ancora acerbi potessero sostenere ruoli di figli maschi o parti minori di ragazzi. Tuttavia, tranne che in alcuni casi sporadici o tranne che la pièce teatrale lo richiedesse esplicitamente, come ne *La dodicesima notte* di Shakespeare dove Viola si traveste da uomo, era difficile che un'attrice adulta desiderasse interpretare ruoli maschili.

Sarah Bernhardt, invece, interpretò con uguale tensione e per scelta, ruoli femminili e ruoli maschili. Tra questi ultimi, in particolare, divenne famosa indossando abiti adeguati, come Zanetto, Amleto, Lorenzaccio, Aiglon, Pierrot o Daniel⁸⁰.

⁷⁷ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 38

⁷⁸ *Hernani* è un dramma in cinque atti in versi rappresentato per la prima volta alla Comédie-Française il 25 febbraio 1830. Segna l'inizio del Romanticismo nel teatro francese, che si affermò in seguito a uno scontro tra "vecchio" e "nuovo", rimasto nella storia con il nome di "battaglia di Hernani". La vicenda si svolge in Spagna nel 1519 e racconta dell'amore tormentato tra il protagonista Hernani e doña Sol, desiderata dal re don Carlos. La storia fu poi ripresa da Giuseppe Verdi nel 1844, in *Ernani*. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 39

⁷⁹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 40

⁸⁰ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 41

3.6 Il balletto tra moda e costume

L'Ottocento è anche il secolo in cui aumenta grandemente il favore del pubblico nei confronti di un particolare genere di spettacolo: il balletto.

La ballerina classica di epoca romantica è liberata dai lunghi panni pesanti e sovraccarichi ed è avvolta da veli leggeri, con braccia e gambe parzialmente esposte: il corpo ancora stretto nel corpetto, ma libero di sollevarsi da terra e quasi di fuggire verso l'alto, avvolto in una nube impalpabile rigorosamente candida.

I capelli sempre raccolti in uno chignon e divisi in cima al capo, lasciano liberi collo e spalle a formare con le braccia nude forme eleganti, mai naturalistiche. La ragione di questa stilizzazione della acconciatura nasce dal fatto che la grande gloria del balletto romantico inizia negli anni '35 e '40 dell'Ottocento e quel tipo di pettinatura era quello che le signore portavano correntemente ed è rimasto fino ai nostri giorni dai tempi della famosa ballerina Fanny Essler⁸¹.

Slanciata, eterea nella sua fisicità, la ballerina classica mostra, sotto un leggero corpetto privo delle stecche usuali generalmente presenti nei bustini da donna di quel momento e che copre, dalle spalle all'attaccatura delle gambe, un corpo allenato ed elastico, leggero tanto da distaccarsi il più possibile dal suolo con salti e slanci.

Le scarpette a punta, o a mezza punta, rigida, permettono alla ballerina di elevarsi e danzare sulla minor superficie possibile del proprio piede: infatti, le scarpe, all'esterno in raso, di colore nero durante gli allenamenti, ma in tenui colori in sintonia con il corpetto e la gonna durante le esibizioni, portano all'interno, in punta, un rinforzo, spesso in legno, invisibile agli spettatori ma ben noto alle fanciulle che praticano il balletto fin dall'infanzia.

Una enorme documentazione sul mondo della danza nella seconda metà dell'Ottocento ci è pervenuto attraverso l'opera di Edgar Degas⁸².

Ad accentuare la leggiadria e a sottolineare il movimento ascensionale, cucita in vita, talvolta in un punto leggermente più basso, sta una gonna in tulle: la lunghezza di tale gonna a più strati di tulle, o anche di seta o di mussola, si accorcia durante il secolo XIX fino ad assumere la classica forma a tutù, nel quale la gonna diventa molto corta ma

⁸¹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 42

⁸² Edgar Hilaire Germaine Degas (il suo vero cognome era De Gas; Parigi, 19 luglio 1834 – Parigi, 27 settembre 1917) è stato un pittore e scultore francese. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 43

aumentano gli strati di tulle fino a farla apparire orizzontale, seppure vaporosa e flessibile ai movimenti⁸³.

Uomo e donna danzanti indossano calze coprenti sulle gambe, che per i ballerini arrivano a vestire anche il bacino, diventando una sorta di pantalone aderente che permette di intravedere la muscolatura. Nei primi anni dell'Ottocento nello Stato della Chiesa il maillot⁸⁴ era ammesso solo di colore blu, perché il costume color carne non doveva essere scambiato per nudità.

Rigorosamente candido in tutti i toni del bianco, dal ghiaccio al rosato, dall'epoca neoclassica all'epoca romantica (cioè fino al 1870), il costume del balletto diventa una base tecnica sulla quale applicare decorazioni in colore e accessori, secondo le varianti coreografiche. Esempio principe di questa modalità fu il *Ballo Excelsior*⁸⁵, dato nel 1881 alla Scala e replicato diverse volte per la sua straordinaria fortuna. Il disegnatore principale era Alfredo Edel, che proponeva versioni esageratamente ricche e fantasiose di abiti contemporanei e storici: animali, vegetali, insetti, fiori, uccelli, rettili, gioielli, non c'era nulla che l'ingegnoso costumista non potesse trasformare in costumi per balletto.

Molto probabilmente Edel si era ispirato ad un famoso illustratore francese della fine degli anni '70, Sault, che aveva pubblicato un meraviglioso libro dal nome *L'art du travestissement*, dove illustrava i caratteri più strani e fantasiosi applicati al costume.

Il ballo inteso come parte dell'operetta, del burlesque, del caffè concerto o della rivista, generi che hanno tramandato almeno un carattere al musical del Novecento, non segue affatto le regole del balletto classico: anzi, accoglie tutte le influenze di fine secolo dal naturalismo all'ecllettismo, dal neogotico al grottesco, come nel caso de *Orfeo all'inferno*, un'operetta di Jaques Offenbach del 1858, famosa soprattutto per il can can, una danza scatenata dove le ballerine alzavano le gambe mostrandole al pubblico entusiasta. Agli albori del Novecento, il grande pittore Toulouse Lautrec⁸⁶ ci regalerà disegni straordinari di questo mondo⁸⁷.

A Londra l'Alhambra, e l'Empire Theatre dal 1887 al 1914 adottarono politiche analoghe: il costumista principale dell'Empire era C.Wilhelm, il cui vero nome era

⁸³ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 44

⁸⁴ Maillot o calzamaglia, il nome deriva dal suo inventore francese, costumista dell'Opéra di Parigi

⁸⁵ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 45

⁸⁶ Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 24 novembre 1864 – Saint-André-du-Bois, 9 settembre 1901) è stato un pittore francese, tra le figure più significative dell'arte del tardo Ottocento.

⁸⁷ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 46

Pitcher. Numerosi suoi disegni sono conservati presso il Victoria and Albert Museum⁸⁸ e sono tutti di grande fascino: rappresentano ballerine, o *chorus-girls*, vestite da pesci rossi, rondini, fiori, frutti, farfalle, pezzi di porcellana di Dresda.

Riscosse enorme successo con il balletto *Le Papillon* rappresentato all'Empire Theatre nel 1901 in cui i danzatori erano trasformati in cavallette.

Tuttavia, l'interesse maggiore era suscitato dai costumi delle ballerine che erano volutamente disegnati per rivelare i particolari dei corpi al limite del consentito.

Ancora più volutamente erotici furono i disegni⁸⁹ di Attilio Comelli, dove si nota un certo virtuosismo nell'esercizio della stilizzazione e, tuttavia, non è possibile definire come puramente estetiche le emozioni che intendevano suscitare nel pubblico.

Fu anche per contrastare questo tipo di spettacolo che, alla fine del XIX secolo, Isadora Duncan⁹⁰ lanciò la protesta che Djaghilev⁹¹ raccolse e portò in scena.

Intanto, l'unica ventata di novità in campo operistico verso la fine dell'Ottocento fu l'avvento della scuola verista con personaggi come Ruggero Leoncavallo⁹², con opere come *La Bohème*⁹³, precedente alla più famosa di Puccini, e *I Pagliacci*⁹⁴, cavallo di battaglia di tutti i più famosi tenori a partire dai primi del Novecento, tra questi Enrico Caruso⁹⁵.

Della scuola verista fanno parte anche altri illustri nomi, quali: Pietro Mascagni⁹⁶ con *La Cavalleria Rusticana*, autentico manifesto del verismo ispirato alle novelle siciliane di Giovanni Verga e *Iris* simbolo assoluto del gusto tendente all'oriente di quel periodo⁹⁷, che in campo figurativo condurrà alla nascita dell'Art Nouveau; Francesco

⁸⁸ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 47

⁸⁹ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 48

⁹⁰ Isadora Duncan, pseudonimo di Dora Angela Duncan (San Francisco, 26 maggio 1877 – Nizza, 14 settembre 1927), è stata una danzatrice statunitense. Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 49

⁹¹ Sergej Pavlovič Djaghilev (31 marzo 1872 – 19 agosto 1929) è stato un impresario teatrale russo. Fu organizzatore e direttore artistico di balletti russo. Celebre per aver fondato i Balletti russi (Ballets Russes) da cui presero il via le carriere artistiche di molti famosi ballerini e coreografi, nonché del geniale compositore russo Igor Stravinskij.

⁹² Ruggero Leoncavallo (Napoli, 23 aprile 1857 – Montecatini Terme, 9 agosto 1919) è stato un compositore italiano, autore di uno dei grandi capolavori del teatro lirico contemporaneo, di opere liriche e operette.

⁹³ *La Bohème* commedia lirica in quattro atti, scritta da Ruggero Leoncavallo, tratta dal romanzo *Scènes De La Vie De Bohème* di H. Murger

⁹⁴ *I Pagliacci*, libretto di Ruggero Leoncavallo

⁹⁵ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 50

⁹⁶ Pietro Mascagni (Livorno, 7 dicembre 1863 – Roma, 2 agosto 1945) è stato un compositore e direttore d'orchestra italiano. Il successo formidabile ottenuto nel 1890 col suo primo capolavoro *la Cavalleria rusticana* non fu eguagliato dalle opere seguenti, seppure di fattura sempre pregevole e molte delle quali entrate stabilmente nel *repertorio*. Egli compose la musica di quindici opere, di un'operetta e di molti brani sia per orchestra che vocali, canzoni, romanze e musica per solo pianoforte.

⁹⁷ Cfr Appendice fotografica IV, Immagine 51

Cilea⁹⁸ con *Adriana Lecouvreur* un pastiche 700 dai toni inconfondibilmente ottocenteschi; Umberto Giordano⁹⁹ con *Andrea Chenier*¹⁰⁰ ambientato durante la rivoluzione francese e *Fedora*¹⁰¹ già interpretata in prosa da Sarah Bernhardt; ed infine colui che godette e gode tutt'oggi di fama internazionale e rappresenta nell'immaginario collettivo il massimo esponente del verismo: Giacomo Puccini¹⁰².

A lui dobbiamo una tutto sommato limitata serie di opere, ma che negli anni hanno raggiunto una grandissima popolarità, spesso offuscando quella dei suoi augusti predecessori. Il suo intento musicale è tutto rivolto a costruire l'opera sul personaggio femminile, e le sue eroine, delle vittime nelle quali il pubblico si può immedesimare.

Mimi, Tosca, Manon e Madame Butterfly rappresentano sia musicalmente che dal punto di vista della drammaturgia la svolta della fine dell'Ottocento, e portano una nuova luce e una nuova visione nel panorama operistico: quella stessa luce che nel mondo industriale, in quegli anni, illuminò i padiglioni dell'esposizione universale di Parigi del 1900.

⁹⁸ Francesco Cilea (Palmi, 23 luglio 1866 – Varazze, 20 novembre 1950) è stato un compositore italiano.

⁹⁹ Umberto Giordano (Foggia, 28 agosto 1867 – Milano, 12 novembre 1948) è stato un compositore italiano che ha legato il suo nome ad alcune opere liriche entrate stabilmente nel repertorio internazionale.

¹⁰⁰ *Andrea Chénier* è un'opera in quattro quadri di Umberto Giordano su libretto di Luigi Illica, ispirata alla vita del poeta francese André Chénier (1762-1794).

¹⁰¹ *Fedora*, una delle opere più note di Umberto Giordano il cui libretto, articolato in tre atti, fu scritto da Arturo Collutti. La prima rappresentazione è avvenuta il 17 novembre 1898 al Teatro lirico di Milano.

¹⁰² Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini (Lucca, 22 dicembre 1858 – Bruxelles, 29 novembre 1924) è stato un compositore italiano. È considerato uno dei massimi operisti della storia.

Appendice fotografica IV



Immagine 1
Panier '700



Immagine 2
Les Modernes Incroyables, 1810



Immagine 3
Merveilleuses



Immagine 4
Jacques-Louis David, Ritratto di Madame Récamier, 1800 ca.



Immagine 5
François Gérard, Madame Tallien, 1804



Immagine 6
Lucia Elizabeth Vestris



Immagine 7
François-Joseph Talma



Immagine 8
Clamide

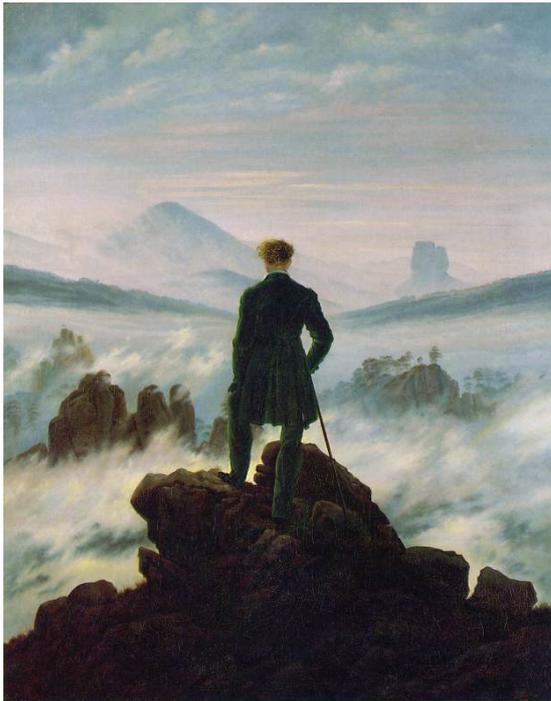


Immagine 9
C.D.Friedrich, Il viandante sul mare di nebbia,
1811



Immagine 10
I Masnadieri



Immagine 11
 Francesco Hayez, Vespri Siciliani, 1846



Immagine 12
 Pregliasco, La Donna del Lago



Immagine 13
 Pregliasco, La Donna del Lago



Immagine 14
 Pregliasco, La Donna del Lago



Immagine 15
 Pregliasco, La Donna del Lago



Immagine 16
 Pregliasco, La Donna del Lago



Immagine 17
 Sanquirico, Teatro alla Scala, *Norma* 1831



Immagine 18
 il Bartzago, *I Promessi Sposi*



Immagine 19
Gallina, Il Pirata



Immagine 20
Gallina, La Straniera



Immagine 21
Planchè, Re Giovanni

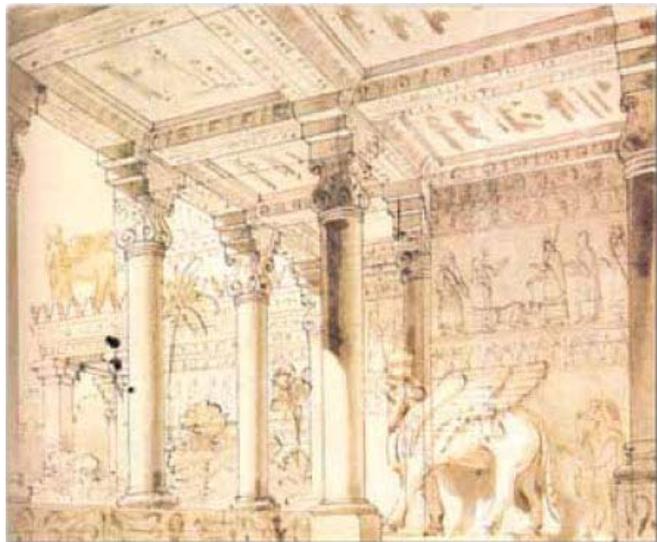


Immagine 22
Peroni, bozzetto per Nabucco



Immagine 23
Carmen, 1875



Immagine 24
Carmen in un allestimento novecentesco



Immagine 25
Auguste Mariette, Aida

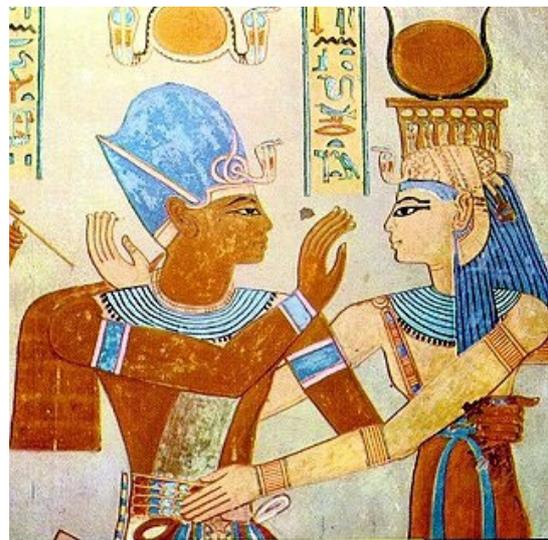


Immagine 26
Dettaglio tomba egizia, Ramsete III



Immagine 27
Adelaide Ristori



Immagine 28
Erminia Frezzolini Poggi



Immagine 29
Horace Vernet, *Le Journal Des Modes*



Immagine 30
Horace Vernet, *Juda et Thamar*, 1840



Immagine 31
Adelaide Ristori, Mariantonietta



Immagine 32
Worth, abiti da sera

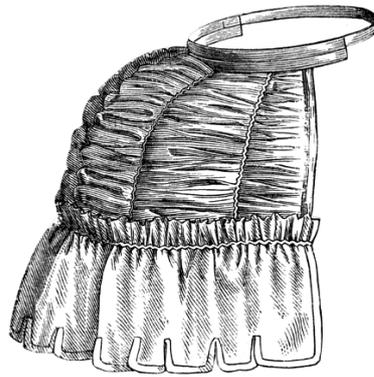


Immagine 33
Esempio di Tournure



Immagine 34
Duse, La signora delle Camelie



Immagine 35
Duse, Francesca da Rimini



Immagine 36
Nadar, Sarah Bernhardt

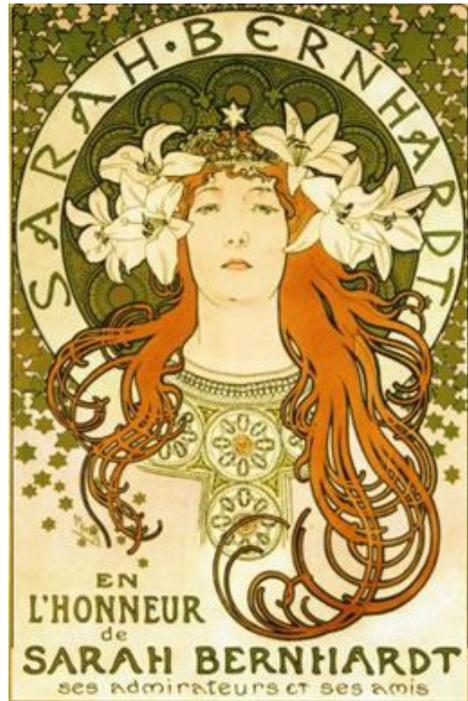


Immagine 37
Mucha, Sarah Bernhardt



Immagine 38
Sarah Bernhardt, Theodora

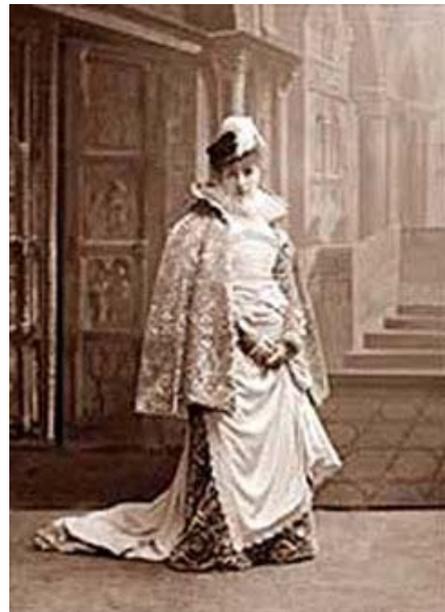


Immagine 39
Sarah Bernhardt, Hernani



Immagine 40
 Sarah Bernhardt, Cleopatra



Immagine 41
 Sarah Bernhardt, Amleto



Immagine 42
 Fanny Essler



Immagine 43
Edgar Degas, La classe di danza, 1874

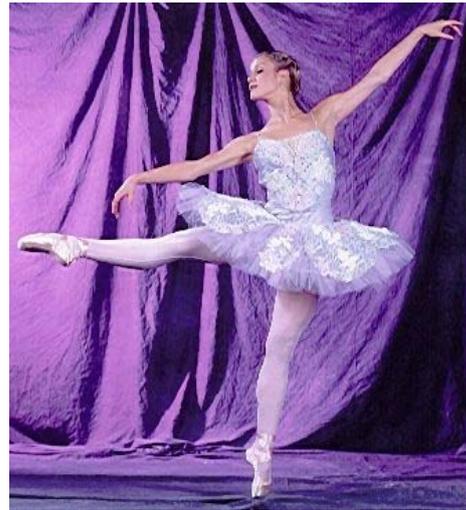


Immagine 44
Esempio di tutù



Immagine 45
Caramba, Ballo Excelsior

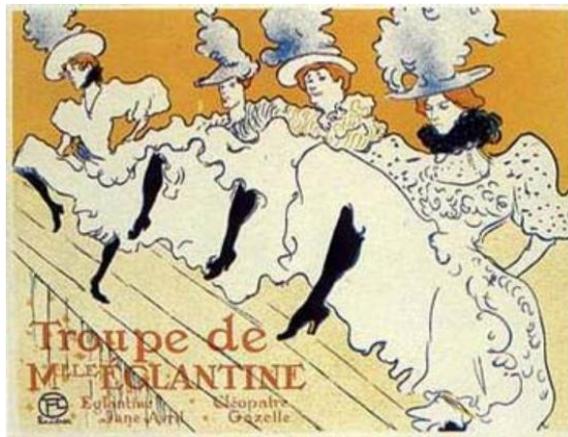


Immagine 46
Toulouse-Lautrec, La compagnia di mademoiselle Eglantine



Immagine 47
C. Wilhelm Bozzetto, presso il Victoria and Albert Museum di Londra



Immagine 48
Attilio Comelli, Mother Goose, 1915



Immagine 49
Isadora Duncan



Immagine 50
Enrico Caruso



Immagine 51
Claude Monet, La Japonaise, 1876

Capitolo 4

Il Novecento: il nostro secolo

4.1 Nuovi orizzonti

Viviamo i primi anni del nuovo millennio ma, nonostante questo, apparteniamo indissolubilmente al ventesimo secolo, al Novecento: un secolo segnato da grandi trasformazioni e da importanti accelerazioni tecnologiche, cento anni in cui l'umanità ha assistito ad enormi cambiamenti in tutti i settori. È singolare notare come tutte le tecnologie che oggi ci sembrano così scontate e alle quali non prestiamo più attenzione siano, per la maggior parte, frutto delle invenzioni e delle scoperte avvenute nel Novecento: in larga scala di applicazione, ad esempio, l'utilizzo della corrente elettrica è, fra tutte, quella che ha in maniera radicale completamente stravolto migliaia di anni di storia.

Nel Novecento, il teatro - sia quello di prosa che il teatro lirico - ha dovuto fare i conti con le nuove invenzioni, in particolare con l'avvento del cinematografo che assorbiva tanto pubblico nelle sue sale, rubandolo agli spettacoli dal vivo.

Inoltre, nel Novecento si assiste alla diffusione su larga scala di giornali, riviste e romanzi e l'Italia era anche all'avanguardia nel cinema muto, rivaleggiando con la California nella produzione di film epici, soprattutto negli anni precedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. A ciò si aggiungeva la concorrenza da parte della radio, un'invenzione parzialmente italiana, senza dimenticare che, tra le due guerre, il calcio professionista divenne una vera e propria mania, seguita da migliaia di spettatori.

L'Opera lirica e il teatro alla vecchia maniera non potevano reggere la concorrenza.

Molti dei capolavori concepiti dai grandissimi compositori dei secoli precedenti, allo scoccare del secolo erano per lo più caduti nel dimenticatoio e il loro revival e la loro rinascita, in certi casi, è abbastanza recente o, comunque, posteriore alla Seconda Guerra Mondiale: agli inizi del Novecento il repertorio era altamente selezionato. Entro il 1913 comprendeva pochissime opere precedenti a *Rigoletto* (1851).

Il piccolo gruppo di antichi sopravvissuti comprendeva: *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *La Sonnambula*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*. Tutte queste opere

raggiunsero un numero sorprendente di rappresentazioni, seguite da *I Puritani*, *Don Pasquale*, *Linda di Chamounix*¹, *la Favorita*, *Ernani*, *Fra Diavolo* di Auber e da poche altre.

Le altre opere di Rossini, Bellini e Donizetti e le prime opere di Verdi, a parte *Ernani*, erano virtualmente scomparse.

Dagli anni Novanta dell'Ottocento, l'influenza dell'estetismo di Gabriele D'Annunzio portò al rifiuto degli allestimenti di grandi dimensioni, considerate volgari, sebbene ci fosse ancora ampio spazio per il rigoglio di sete, costumi, linguaggio ed emozioni.

Oltre ai compositori, coloro che riuscivano a guadagnare di più attraverso i successi duraturi erano gli editori: non c'è da stupirsi se essi allevavano i "loro compositori promettenti". Giulio Ricordi², attraverso la sua ditta, la più prestigiosa di Milano, aiutò economicamente per nove anni Puccini finché questi non raggiunse il successo con *Manon Lescaut*³ e altrettanto fece la casa editrice Sonzogno con molti compositori appartenenti alla corrente del Verismo musicale italiano.

Fino alla Prima Guerra Mondiale fu pratica normale per Ricordi mandare in Sud America un'intera compagnia d'opera, completa di scene, costumi, coro e macchinisti, tutti reclutati in Italia e principalmente alla Scala: era facile che, all'epoca, ci fosse grande concorrenza nelle tournée in Sud America tra una o più compagnie provenienti dall'Italia.

Il tenore Beniamino Gigli⁴, che da giovane lavorò con una di queste compagnie, ricordava come essi e i loro rivali fraternizzassero durante il viaggio di 15 giorni sul piroscafo e come, nel momento in cui avvistavano terra, venisse loro proibito di parlarsi ancora.

¹ *Linda di Chamounix* è un'opera in tre atti di Gaetano Donizetti. L'opera, denominata melodramma semiserio è su libretto di Gaetano Rossi. Debuttò al Teatro di Porta Carinzia di Vienna il 19 maggio 1842.

² Giulio Ricordi (Milano, 19 dicembre 1840 – Milano, 6 giugno 1912) è stato un editore italiano. Contribuì grandemente al prestigio culturale di Casa Ricordi anche attraverso i periodici musicali "La Gazzetta Musicale di Milano", "Musica e Musicisti" e "Ars et Labor", nonché ad una serie di iniziative editoriali che ebbero grande impatto sulla culturale musicale italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento, quali "La biblioteca del pianista", L'"Opera Omnia di Frédéric Chopin" (a cura di Beniamino Cesi), "L'arte musicale in Italia" (a cura di Luigi Torchi), la pubblicazione delle "Sonate di Domenico Scarlatti" (a cura di Alessandro Longo). Ma Giulio Ricordi è passato alla storia soprattutto per essere stato l'editore di Giuseppe Verdi, di Amilcare Ponchielli e di alcuni compositori della Giovane Scuola, tra cui Giacomo Puccini, al quale fu particolarmente legato, Alfredo Catalani e Umberto Giordano. Fece pubblicare anche le opere del giovane Lorenzo Perosi. Fu anche compositore adottando lo pseudonimo di Jules Burgmein.

³ *Manon Lescaut* è un'opera in quattro atti di Giacomo Puccini. La prima rappresentazione ebbe luogo la sera del 1° febbraio 1893 al Teatro Regio di Torino, dove l'opera ottenne un successo clamoroso.

⁴ Beniamino Gigli (Recanati, 20 marzo 1890 – Roma, 30 novembre 1957) è stato un tenore e attore italiano. È stato un tenore di fama internazionale, uno dei più celebri cantanti d'opera del XX secolo. Dotato di una voce tenorile di rara estensione, venne paragonato più volte a Enrico Caruso: chiamato spesso "Caruso Secondo", l'artista preferiva essere considerato "Gigli Primo".

Ricco com'era, questo territorio era, all'epoca, un mercato di esportazione diretta dell'opera italiana: fino a quel momento le Americhe non erano molto attive in campo operistico e rappresentavano, quindi, un territorio adatto ad accogliere *in toto* gli spettacoli provenienti dalla vecchia Europa.

Troppo spesso l'opera di repertorio voleva dire allestire gli spettacoli in fretta e furia: poteva accadere che, fino a poche settimane prima dell'inizio della stagione, gli organizzatori non sapessero quali delle opere dovevano allestire e il programma era dunque definito di settimana in settimana. I cantanti arrivavano con i loro costumi e i loro allestimenti di routine e perfino alla Scala, prima che Toscanini ne prendesse la direzione, a volte capitava di assistere ad un duetto d'amore cantato agli opposti limiti del palcoscenico perché il tenore era abituato a cantare quella scena all'angolo destro e il soprano disgraziatamente all'angolo sinistro.

Dalla metà dell'Ottocento fino alla Prima Guerra Mondiale, lo standard degli spettacoli si era molto abbassato: era un'epoca di grandi cantanti, ma molti di loro passavano la maggior parte della loro carriera fuori d'Italia.

C'era anche la concorrenza di truppe messe insieme con giovani non ancora adolescenti: furono di moda dal 1870 circa fino alla Prima Guerra Mondiale. Gli insegnanti/impresari che le gestivano sfruttavano la versione italiana di una mania europea ed americana tardo ottocentesca per "graziosi" attori bambini, andavano a prendere i bambini nelle famiglie bisognose, li preparavano e li portavano in giro per l'Italia e perfino nelle Americhe: erano dette **compagnie liriche lillipuziane**. Le truppe davano principalmente opere comiche, ma dal 1904 ci fu almeno una di queste che allestì *Lucia*, *Rigoletto* e *La Traviata* con tutte parti cantate nel registro acuto: il programma annunciava che il minuscolo primo cantante, Arnaldo Tedeschi, aveva sei anni, in realtà ne aveva nove, e che avrebbe cantato "*Di quella Pira*" tra gli atti di un'opera comica, molto probabilmente *Il barbiere di Siviglia* o *Crispino e la Comare*⁵.

Con il periodo del liberalismo giolittiano, dal 1900 l'opinione pubblica italiana cominciò a rivoltarsi contro lo sfruttamento del lavoro minorile: oltre ad altri motivi anche questo può spiegare probabilmente la scomparsa di tali compagnie, la cui ultima notizia risale al 1920 in Brasile.

⁵ *Crispino e la comare* è un'opera buffa, un melodramma fantastico-giocoso in quattro atti di Luigi (1805-1859) e Federico Ricci (1809-1877) su libretto di Francesco Maria Piave, dalla commedia *Il medico ciabattino*. Fu rappresentata per la prima volta a Venezia, al Teatro San Benedetto, il 28 febbraio 1850

Escludendo il balletto, che non fu minimamente toccato dall'ondata del Verismo della fine dell'Ottocento e primi del Novecento, il costume ritrovò invenzione e fantasia nei generi minori: nell'operetta, nel caffè concerto, nell'extravaganza, nel burlesque e nella rivista, in tutte quelle forme di spettacolo che, sul finire di un secolo e all'aprirsi di un altro, espressero un bisogno incontenibile di piacere e di oblio, tanto da far prendere a quel periodo il nome di "Belle époque".

4.2 I Pickwickiani, i Ballett Russes e la rivoluzione degli allestimenti

Per rintracciare un segno distintivo del cambiamento che rivoluzionò il modo di fare costume e, di conseguenza, teatro bisogna arrivare all'avvento dei *Ballet Russes*⁶, a Diaghilev e al gruppo di artisti e pittori che intorno ad essi ruotavano.

Il movimento che sfociò nella produzione dei Ballet Russes si sviluppò quasi per caso in un gruppo di giovani artisti che erano stati compagni di scuola in un istituto privato a San Pietroburgo tra il 1880 e il 1890. Questo gruppo di amici, sotto la leadership di Alessandro Benois⁷ (che fu, più tardi e per molti anni, scenografo e costumista alla Scala) formarono una specie di club che si faceva chiamare "**I Pickwickiani**" (dal famoso libro di Dickens "*Il circolo Pickwick*"), dove presto si aggiunse un giovane ebreo il cui nome era Leon Rosenberg, che più tardi assunse come nome d'arte quello della nonna materna: Bakst⁸.

L'unico membro con un background teatrale era Benois, sua madre era figlia di un architetto del Teatro Imperiale di San Pietroburgo e nipote di un famoso direttore e compositore. Uno degli ultimi personaggi ad aggiungersi al circolo in qualità di amministratore fu Sergej Diaghilev, cugino di uno dei membri. Serge era giunto a San Pietroburgo per studiare musica, ma ben presto rivolse i suoi interessi alla pittura.

Il gruppo cominciò a produrre opere per il teatro dell'Hermitage: Benois si dedicava alle scenografie e Bakst ai costumi.

⁶ I Balletti Russi furono una compagnia di balletto fondata nel 1909 dall'impresario russo Serge Diaghilev.

⁷ Aleksandr Nikolaevič Benois (San Pietroburgo, 4 maggio 1870 – Parigi, 9 febbraio 1960) è stato un pittore, disegnatore, scrittore e librettista russo, viene ricordato soprattutto il suo contributo al rinnovo nei costumi e nelle scene del teatro.

⁸ Léon Bakst (San Pietroburgo, 10 maggio 1866 – Parigi, 28 dicembre 1924) è stato un pittore, scenografo e costumista russo.

Nel 1908 Diaghilev presentò all'Opéra di Parigi una versione del *Boris Godounov*⁹ con Fedor Chialapin¹⁰ nel ruolo del protagonista: l'opera fu tiepidamente accolta dal pubblico ma diede la possibilità a Diaghilev di presentare al Théâtre du Châtelet, l'anno dopo, *Il principe Igor*¹¹ con le famose Danze Polovesiane che fecero letteralmente impazzire la buona società parigina: le scenografie e i costumi di Nicholas Roerich¹², con i loro scuri ma al contempo brillanti colori, erano qualcosa che l'Europa occidentale non aveva mai visto prima.

Lo stesso anno, Nijinsky¹³ ne *Le pavillon d'Armide*¹⁴ evocava il più sfrenato entusiasmo¹⁵, così come le scenografie e i costumi di Benois per *Les Sylphide*¹⁶, allestimento in cui si assistette al ritorno del lungo tutù, così come era stato portato dalla Taglioni, e nel quale veniva evocato l'intero spirito del romanticismo del 1830.

L'allestimento di *Cleopatre* in cui Nijinsky e la Karsavina¹⁷ ballavano assieme fu un grandissimo successo: secondo Benois, le scene di Bakst erano state disegnate in fretta, ma il concetto era buono e il color rosa granito e viola scuro erano belli. Con questo strano sfondo, dai toni oppressivamente caldi, i costumi porpora brillavano e si

⁹ Boris Godounov è un'opera lirica di Modest Petrovič Musorgskij, su libretto proprio, basata sul dramma omonimo di Aleksandr Sergeevič Puškin e sulla Storia dello Stato Russo di Nikolai Mikhailovič Karamzin. È la sola opera lirica completata da Musorgskij ed è considerata il suo capolavoro; oltre ad essere una pietra miliare della scuola russa ottocentesca, influenzerà in maniera non indifferente la musica europea di gran parte del Novecento.

¹⁰ Fëdor Ivanovič Šaljapin (13 febbraio 1873 – 12 aprile 1938) è stato un basso russo. È stato un cantante lirico, ritenuto il più celebre basso della prima metà del XX secolo. Dotato di voce potente e versatile, grande presenza scenica e notevoli capacità recitative, è considerato l'iniziatore della recitazione naturalistica nell'opera lirica. Il suo nome viene traslitterato dal cirillico anche come Chaliapin o Shalyapin.

¹¹ *Principe Igor* è un'opera in un prologo e quattro atti, dal *Canto della schiera di Igor*, su musica di Aleksandr Borodin (1833-1887). La prima rappresentazione fu a San Pietroburgo presso il Teatro Mariinskij il 23 ottobre 1890. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 1

¹² Nikolaj Konstantinovič Roerich (10 ottobre 1874 – 13 dicembre 1947) è stato un pittore, antropologo, diplomatico e archeologo, poeta, scenografo e costumista russo.

¹³ Vaclav Fomič Nižinskij, traslitterato anche come Vaslav Fomich Nijinsky, Nijinski o Nijinskij (Kiev, 12 marzo 1890 – Londra, 8 aprile 1950) è stato un ballerino e coreografo ucraino di origine polacca. Considerato uno dei ballerini più dotati della storia, divenne celebre per il suo virtuosismo e per la profondità e intensità delle sue caratterizzazioni. Fu uno dei pochi uomini capaci di danzare sulle punte e la sua danza, apparentemente in grado di negare la legge di gravità, è diventata parte della sua leggenda.

¹⁴ Balletto in un atto e tre scene su musica di Nicholas Tcherepnine con libretto e scenografia di Alexandre Benois e coreografia di Mikhail Fokine. La prima rappresentazione fu a San Pietroburgo presso il Teatro Marijnsky il 25 novembre 1907 con interpreti: Anna Pavlova, Pavel Gerdt, Vaslav Nijinskij.

¹⁵ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 2

¹⁶ *Les Sylphide* è uno dei balletti più famosi e capostipite del balletto romantico, chiamato anche ballet blanc per le sue connotazioni estetiche. Il libretto è di Adolphe Nourrit e, nella versione originale (o prima versione), la musica è di Jean Schneitzhoffer e la coreografia di Filippo Taglioni. La prima rappresentazione si tenne il 12 marzo 1832 all'Opéra National de Paris, con Maria Taglioni nel ruolo principale.

¹⁷ Tamara Platonovna Karsavina (San Pietroburgo, 10 marzo 1885 – Beaconsfield, 26 maggio 1978) è stata una ballerina russa. Si trasferì in Inghilterra dove contribuì a fondare la Royal Academy of Dance nel 1920. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 3

stagliavano perfettamente: Bakst aveva colpito nel segno con il suo stile e, in seguito, disegnò i costumi per *L'Oiseau de Feu*¹⁸, ma il successo più clamoroso l'ottenne nel 1910 con *Le Carnaval*¹⁹, in cui il balletto avveniva su un palcoscenico vuoto e i costumi in stile Biedermeier erano realizzati in semplice tela.

L'apice fu raggiunto quell'anno con le scene e i costumi per *Shéhérazade*²⁰, considerato il capolavoro di Leon Bakst. Dopo *Shéhérazade* il costume e la scenografia teatrale non saranno più gli stessi: la sua influenza sarà fortissima, non solo nel balletto, ma in tutte le produzioni teatrali in genere dove vi sarà un elemento esotico, innescando lo stesso meccanismo che era avvenuto nel passato e che abbiamo citato nel capitolo precedente con *Carmen* e *Aida*.

Bakst creò un nuovo stile anche nel modo di vestire, nonostante le proteste di Poiret, il quale affermava che le sue creazioni non erano state influenzate dai Balletti Russi. Portò il suo stile persino nell'arredamento: le brillanti tende e i cuscini dei suoi harem furono copiati in molti salotti, cambiò il senso della percezione del colore nella gente. Bakst rimane senza dubbio il più importante degli scenografi e costumisti che lavorarono per i Balletti Russi e il precursore dello stile che sfocerà negli anni '20 con il nome di *art déco*.

Inoltre, le signore degli anni che vanno dal 1915 al 1920 devono, oltre che a Poiret, anche a Bakst la definitiva scomparsa del busto che le aveva tormentate per secoli.

I Ballet Russes hanno il merito di aver coinvolto per primi i grandi artisti dell'epoca, pittori e scultori, nella creazione di scenografie e costumi per il teatro.

Tra i tanti, possiamo ricordare Pablo Picasso²¹, Georges Braque²², Henri Matisse²³, Giorgio de Chirico²⁴, Maurice Utrillo²⁵. L'approccio che questi artisti hanno avuto con

¹⁸ *L'uccello di fuoco* è un balletto un atto e due scene rappresentato per la prima volta il 25 giugno 1910 all'Opéra di Parigi. Fu uno dei cavalli di battaglia dei Balletti Russi di Daghilev. La musica è di Igor Stravinskij, la coreografia di Mikhail Fokine, le scene di Alexandre Golovine, i costumi di Leon Bakst e la direzione di Gabriel Pierné. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 4

¹⁹ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 5

²⁰ Balletto in un atto su musica di Nicolaj Rimsky Korsakov e libretto di Alexandre Benois con coreografia di Mikhail Fokine e scenografia di Leon Bakst. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 6

²¹ Pablo Picasso (Málaga, 25 ottobre 1881 – Mougins, 8 aprile 1973) è stato un pittore spagnolo di fama mondiale, è considerato uno dei maestri della pittura del XX secolo. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 7

²² Georges Braque (Argenteuil, 13 maggio 1882 – Parigi, 31 agosto 1963) è stato un pittore e scultore francese, che assieme a Pablo Picasso è stato l'iniziatore del cubismo.

²³ Henri Émile Benoît Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 31 dicembre 1869 – Nizza, 3 novembre 1954) è stato un pittore, incisore, illustratore e scultore francese. Matisse è uno dei più noti artisti del ventesimo secolo, conosciuto principalmente per essere l'esponente di maggior spicco della corrente artistica dei Fauves.

²⁴ Giorgio De Chirico (Volos, 10 luglio 1888 – Roma, 20 novembre 1978) è stato un pittore italiano, principale esponente della corrente artistica della pittura metafisica.

il mondo del costume è molto spesso stravagante ed innovativo e ha creato, quindi, un rapporto completamente nuovo e diverso del pubblico e la sua percezione del costume. Non si tratta più di un mero abito atto a rappresentare il personaggio sul palcoscenico, ma è diventato simbolismo, astrazione, estraniamento: la summa di tutti quei concetti che saranno alla base del modo di concepire il costume teatrale moderno.

Senza l'apporto puramente artistico e, se vogliamo, anche tecnicamente estraneo al mondo del costume, di artisti del calibro di Picasso, Dalí²⁶, de Chirico, Cagli²⁷, Cipriano Efisio Oppo²⁸, senza dimenticare la schiera degli artisti appartenenti al Futurismo, come Carrà²⁹, Boccioni³⁰, Balla³¹ che pure diedero un largo apporto, tale che forse non saremmo arrivati a certi risultati e ad un livello di libertà di interpretazione pari a quello di oggi.

Intanto, nel 1914, con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, tutte le iniziative e le rappresentazioni sia liriche che teatrali hanno un momento di stasi.

4.3 Primo Dopo Guerra: la ripresa delle arti

Subito dopo la Prima Guerra Mondiale la cultura ha, con Luigi Pirandello³², una grande ripresa. Le sue opere, dal 1916 alla metà degli anni '20, riportano il gusto teatrale italiano ad un certo realismo di tutti i giorni, a volte venato da una sottile sfumatura surrealista e grottesca, in risposta al mondo dannunziano pieno di mitologia e falsità.

Sebbene gli schemi del teatro pirandelliano appaiano naturalistici, nelle sue opere c'è sempre un elemento di novità rispetto alla tradizione: è sufficiente che un suo personaggio entri nella scena per sconvolgere le forme e i sistemi razionali di tutti gli altri.

²⁵ Maurice Utrillo, il cui vero nome era Maurice Valadon (Parigi, 26 dicembre 1883 – Dax, 5 novembre 1955), è stato un pittore francese, specializzato in paesaggi urbani.

²⁶ Salvador Domingo Jacinto Dalí Domènech, marchese di Púbol (Figueres, 11 maggio 1904 – Figueres, 23 gennaio 1989) è stato un pittore, scultore, scrittore, cineasta e designer spagnolo.

²⁷ Corrado Cagli (Ancona, 1910 – Roma, 1976) è stato un pittore italiano.

²⁸ Cipriano Efisio Oppo (Roma 1890 - Roma 1962) organizzatore culturale, critico d'arte, pittore, scenografo

²⁹ Carlo Carrà (Quargnento, 11 febbraio 1881 – Milano, 13 aprile 1966) è stato un pittore italiano che aderì al futurismo e poi alla corrente metafisica.

³⁰ Umberto Boccioni (Reggio Calabria, 19 ottobre 1882 – Verona, 16 agosto 1916) è stato un pittore e scultore italiano. Fu teorico e principale esponente del movimento futurista, nonché maggior esponente dell'arte futurista meridionale italiana.

³¹ Giacomo Balla (Torino, 18 luglio 1871 – Roma, 1 marzo 1958) è stato un pittore, scultore, scenografo e autore italiano. Fu fra i primi protagonisti del divisionismo italiano.

³² Luigi Pirandello (Agrigento, 28 giugno 1867 – Roma, 10 dicembre 1936) fu un drammaturgo, scrittore e poeta italiano, insignito del premio Nobel per la letteratura nel 1934.

In Italia, Giovanni Verga³³ rappresenta il massimo esponente della corrente del Realismo, attraverso *Cavalleria Rusticana*³⁴ e *La Lupa*³⁵, mentre all'estero tale ricerca verista è rintracciabile nei lavori del russo Anton Čechov³⁶. Le sue quattro opere maggiori, ancor oggi rappresentate, sono *Il gabbiano*³⁷, *Zio Vanja*³⁸, *Tre sorelle*³⁹ e *Il giardino dei ciliegi*⁴⁰.

La forza narrativa di Čechov è tale che, leggendo le sue opere, si ha la percezione che i suoi personaggi siano reali, veri, tanto che proprio in quegli stessi anni, percorrendo il medesimo percorso alla ricerca del reale, il regista teatrale Stanislavskij⁴¹ elabora il famoso metodo per adeguare la recitazione drammatica all'espressione di stati d'animo complessi, delle sfumature emozionali di personaggi portatori di sentimenti attribuibili ad ogni essere umano, tratti dai drammi dell'autore russo.

La diffusione e la fortuna delle opere russe in Occidente si deve a Georges⁴² e a Ludmilla Pitoëff⁴³ che nel 1922 giunsero a Parigi e fecero conoscere Tolstoj⁴⁴ e Čechov ai francesi. Pitoëff diede un grande contributo al teatro anche come scenografo, i suoi

³³ Giovanni Carmelo Verga (Catania, 2 settembre 1840 – Catania, 27 gennaio 1922) è stato uno scrittore italiano, considerato il maggior esponente della corrente letteraria del verismo.

³⁴ *Cavalleria Rusticana* è un'opera in un unico atto di Pietro Mascagni, andata in scena per la prima volta il 17 maggio 1890 al Teatro Costanzi di Roma, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, tratto dalla novella omonima di Giovanni Verga.

³⁵ *La lupa* opera in 3 atti di Vincenzo De Simone, musica di Santo Santonocito, dalla tragedia omonima di Giovanni Verga

³⁶ Anton Pavlovič Čechov (Taganrog, 29 gennaio 1860 – Badenweiler, 2 luglio 1904) è stato uno scrittore, drammaturgo e medico russo

³⁷ *Il gabbiano* è un dramma in 4 atti scritto nel 1895 da Anton Čechov. Rappresentato per la prima volta nel 1896 al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo.

³⁸ *Zio Vanja*, scritto nel 1897 è uno dei capolavori assoluti del teatro cechoviano. Nei quattro atti si intrecciano le monotone conversazioni e le banalissime vicende di un gruppetto di personaggi. La ricostruzione minuziosa di atmosfere sospese e vagamente inquietanti, l'indifferenza abulica dei personaggi intorno agli eventi, l'indefinito senso di attesa di una catastrofe imminente rendono questo testo una geniale anticipazione della drammaturgia novecentesca.

³⁹ *Tre sorelle* è la penultima opera drammatica di Anton Čechov, rappresentata per la prima volta al Teatro d'Arte di Mosca nel 1901

⁴⁰ *Il giardino dei ciliegi* è l'ultimo lavoro teatrale di Anton Čechov. Fu rappresentato per la prima volta il 17 gennaio 1904 al Teatro d'Arte di Mosca sotto la direzione di Kostantin Sergeevič Stanislavskij e di Vladimir Nemirovič-Dančenko.

⁴¹ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, pseudonimo di Konstantin Sergeevič Alekseev (Mosca, 18 gennaio 1863 – Mosca, 7 agosto 1938) è stato un attore, regista, teorico teatrale russo, interprete eccellente di indimenticabili rappresentazioni oltre che scrittore. È anche noto per essere l'ideatore dell'omonimo celebre metodo Stanislavskij.

⁴² Georges Pitoëff (Tbilisi, 1884 – Ginevra, 1939) è stato un attore e regista teatrale russo naturalizzato francese.

⁴³ Ludmilla Smanov (Tbilisi, Georgia, 1895 - Rueil-Malmaison, Seine-et-Oise, 1951), attrice russa, naturalizzata francese. Moglie dell'attore e regista Georges Pitoëff, fu la principale collaboratrice del marito. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 8

⁴⁴ Aleksej Nikolaevič Tolstoj (Nikolaevsk, 16 dicembre/29 dicembre 1882 – Mosca, 23 febbraio 1945) è stato uno scrittore russo.

bozzetti geometrici ed essenziali dovevano molto alla pittura russa da Kandinskij⁴⁵ a Malevič⁴⁶.

Il ruolo del costumista per eccellenza, nei primi anni del Novecento, inteso finalmente con grande serietà, rilievo e responsabilità è rappresentato da Luigi Sapelli, meglio conosciuto con il nome di Caramba⁴⁷.

Egli fondò a Torino una sartoria dove si occupò dell'allestimento di costumi teatrali per i maggiori teatri italiani e stranieri a cominciare dalle stoffe, che venivano stampate, tinte e disegnate, ricamate e fatte tessere a seconda dei bisogni.

Con tale casa, che nel 1910 poteva fornire lavoro a 150 operai, con una produzione di oltre 4000 costumi l'anno, il "Mago", così veniva chiamato, fu anche l'antesignano di quel "made in Italy" oggi tanto in voga nel mondo. «Là dentro si sogna» scriveva Giovanni Cenzato. In quella «fucina dei miracoli, il piccolo Mago lavorava sull'angolo di un gran tavolo di sartoria, con un pezzetto di matita lungo tre centimetri e dei fogli di carta che sembrava li avesse portati lì il vento. A guardarlo, pare che sgorbi qualcosa per passatempo. Conversa invece con la sua fantasia per mandare in giro per il mondo la genialità italiana, l'originalità nostra, per sparpagliarla in eserciti multicolori, pomposi, ornati, iridescenti, scintillanti. È difficile inventariare la produzione di un'artista come questo. Dalla sua casa la gente vede ogni tanto uscire il respiro della fiaba».

Per suo merito, l'arte di vestire sapientemente gli attori aveva assunto la stessa importanza dell'arte di ben recitare e di quella, più difficile, di scrivere buone commedie. «Io cerco di ambientare le persone non solo esteticamente per linea e colore nel quadro scenico, ma anche psicologicamente -diremo così- nell'opera che si rappresenta, cercando che il costume o l'abito moderno rispecchino un poco dell'indole, del carattere e dello stato d'animo che l'autore ha voluto dare ai suoi personaggi, tutto il contrario di quanto avviene nel mondo dove la moda tiranna stabilisce una linea e impone a tutti di seguirla, senza preoccuparsi se tutti ne trarranno gli stessi vantaggi estetici».

⁴⁵ Vasilij Vasil'evič Kandinskij (Mosca, 4 dicembre 1866 – Neuilly-sur-Seine, 13 dicembre 1944) è stato un pittore russo, creatore della pittura astratta.

⁴⁶ Kazimir Severinovič Malevič (Kiev, 23 febbraio 1878 – San Pietroburgo, 15 maggio 1935) è stato un pittore russo del XX secolo, pioniere dell'astrattismo geometrico e delle avanguardie russe.

⁴⁷ Caramba (Luigi Sapelli; Pinerolo 1865 - Milano 1936), scenografo e costumista. Autodidatta, iniziò la sua carriera a Torino come caricaturista, illustrando le cronache teatrali e firmando con lo pseudonimo C. Nel 1887 l'impresario di una compagnia di operette gli affidò la messinscena di *D'Artagnan* e *La cicala e la formica*. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 9

E così, «dopo aver rivestito Eva della foglia di fico», per dirla con Raffaele E. Carrieri, «vestì pure gli dei dell'Olimpo e gli eroi d'ogni tempo, i re e le regine, i guerrieri e gli sconfitti, i ministri e le dame di corte, i rivoluzionari e gli abatini, sapendo per ciascuno la foggia del costume e il colore della stoffa. Appena nati dalla mente dei poeti, padri per natura disordinati, i personaggi, spesso informi con data imprecisata, con forma indefinita, prima d'ogni altro, conoscevano Caramba perché li vestisse anche se, più che il figurino in sé stesso, quello che faceva emergere le sue facoltà sopra quelle di qualsiasi altro competitore del genere, era la fusione armonica delle tinte, dei colori, dei gruppi facenti macchia nel groviglio delle masse popolanti il palcoscenico. Questo è il grandissimo pregio di Caramba. Se presi uno per uno i suoi figurini erano dei purissimi saggi di perfezione, l'assieme di essi formava il capolavoro». «Se dipingi un costume sulla carta» ebbe a dire Ugo Ojetti che gli chiedeva di poter vedere i figurini per la prima di *Turandot*⁴⁸ «non vedi che un foglio. Invece sul teatro s'ha da vedere l'insieme, una veste accanto all'altra è quanto dell'una stinga sull'altra, e dove hai da far trillare un rosso o dove hai da piantare un nero».

Abituato ad immaginare i suoi modelli direttamente sulle stoffe, raramente Caramba colorò i figurini sulla carta e la maggior parte della sua produzione risulta formata di disegni in bianco e nero, corredati di appunti e di campioncini di stoffa: un modo di lavorare oggi molto in voga tra gli stilisti d'alta moda.

Nel 1910 nasceva la Compagnia italiana dell'opera comica Scognamiglio-Caramba, la «più signorile compagnia» di quel genere musicale, dedicandosi contemporaneamente anche alla prosa: valga per tutti la strabiliante sua *mise en scène* moderna per l'Amleto con Ruggero Ruggeri.

Dal 1921 Caramba diventò il direttore degli allestimenti scenici del teatro alla Scala e alla sua morte, nel 1936, il teatro dell'Opera di Roma acquisterà moltissimi costumi della sua collezione. È stato un grande del costume che, con lui, si è rinnovato attraverso una continua esplosione di invenzioni e di coraggio nel rompere la consuetudine nell'uso di certi materiali, nel mescolare lo chiffon con il ferro, il cuoio bordato di velluto e le borchie: Caramba non ha spezzato la tradizione con uno studio scientifico e storico sulla moda, ma l'ha modernizzata con una stupefacente forza

⁴⁸ *Turandot* è un'opera in 3 atti e 5 quadri, su libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni, lasciata incompiuta da Giacomo Puccini e successivamente completata da Franco Alfano, eseguita per la prima volta nel 1917.

creativa e, anche quando poteva disporre di materiali in linea con la storia del costume, Caramba li ha sempre reinventati.

4.4 Il costume nel Fascismo: Sensani, de Matteis

Nel 1925 l'Italia cade sotto il regime fascista che durerà per 20 anni circa. In questo clima politico, sia i compositori che i drammaturghi subiscono delle grandi imposizioni di stile e la libertà di espressione viene fortemente limitata.

Nel frattempo, sono diversi i teatri italiani che, dopo la fine della Prima Guerra Mondiale e durante gli anni Venti, ebbero una forte ripresa. Tra questi, in special modo La Scala visse grande lustro con personaggi come Arturo Toscanini⁴⁹, che riportò il famoso teatro agli antichi fasti.

Nel 1933, in questo clima di grande ripresa vide la luce il Festival del Maggio Musicale Fiorentino che, con il patrocinio di Alessandro Pavolini⁵⁰, figura di spicco nel mondo intellettuale fascista, raggiunse un ottimo livello di produzioni teatrali, tali almeno fino alla fine degli anni '70 del novecento.

All'interno del Maggio Musicale Fiorentino acquistarono fama crescente due grandi personaggi del mondo del costume: Gino Carlo Sensani e, in un secondo momento, Maria de Matteis.

Se Caramba si può considerare l'ultimo dei costumisti ottocenteschi, Gino Sensani è senz'altro il primo dei costumisti moderni. Con lui il costume assume completamente un nuovo tipo di prospettiva. Compagno di strada di Soffici⁵¹, di Palazzeschi⁵² e di de Pisis⁵³, Sensani non si è limitato a rinnovare la tradizione, l'ha ribaltata, facendo leva sulla storicità, sulla ricostruzione esatta nel taglio, nelle stoffe e nell'uso di materiali, senza che fossero riconoscibili nel suo lavoro influenze o contaminazioni degli anni in

⁴⁹ Arturo Toscanini (Parma, 25 marzo 1867 – New York, 16 gennaio 1957) è stato un direttore d'orchestra italiano. Toscanini fu considerato da molti suoi contemporanei come il più grande direttore d'orchestra della sua epoca. Era celebre per la sua genialità, il suo perfezionismo instancabile, il suo orecchio fenomenale per il dettaglio e la sonorità orchestrale, e la sua memoria fotografica che gli permetteva di correggere errori nelle parti orchestrali che i suoi colleghi non avevano notato per anni.

⁵⁰ Alessandro Pavolini (Firenze, 27 settembre 1903 – Dongo, 28 aprile 1945) è stato un giornalista, politico e scrittore italiano, ministro della Cultura popolare e segretario del Partito fascista repubblicano.

⁵¹ Ardengo Soffici (Rignano sull'Arno, 7 aprile 1879 – Forte dei Marmi, 19 agosto 1964) è stato un poeta, scrittore e pittore italiano.

⁵² Aldo Palazzeschi (Firenze, 2 febbraio 1885 – Roma, 17 agosto 1974) è stato un poeta italiano, padre della neoavanguardia. Il suo vero nome era Aldo Giurlani.

⁵³ Filippo de Pisis pseudonimo di Filippo Tibertelli (Ferrara, 11 maggio 1896 – Milano, 2 aprile 1956) è stato un pittore e scrittore italiano, uno tra i maggiori interpreti della pittura italiana della prima metà del Novecento, arrivato alla pittura dopo aver pubblicato, nel 1916, un volume di versi, *Canti della Croara*.

cui si trovava a lavorare e, soprattutto, riscendo a ricostruire, attraverso faticose ricerche, gli abiti di un passato anche profondissimo, senza affidarsi alla scorciatoia dell'invenzione.

Questo spiega perché oggi, soprattutto gli inglesi, hanno pubblicato migliaia di libri tecnici sul taglio, sulla moda, sulle stoffe usate da quel particolare sarto in quella particolare epoca: colta l'importanza e il valore spettacolare e poetico della ricostruzione storica nel costume, gli inglesi hanno voluto dedicare una sezione del Victoria and Albert Museum di Londra ai documenti e ai volumi riguardanti la moda, l'arte del taglio e il mestiere del sarto, oltre ad un'esposizione permanente di abiti autentici, volta ad illustrare sapientemente la storia del costume, a partire dal Seicento in poi.

Quella di Sensani fu una strada tutta in salita e lo è stata anche per i suoi seguaci: giornate e giornate in biblioteca a recuperare dal dimenticatoio qualche numero di *Jardin de mode*, per scoprire che nel 1880, per un certo abito da donna, non si usava il crêpe satin⁵⁴, come sempre avevano fatto i costumisti non sensaniani, ma venivano scelti invece, perché lo richiedeva l'architettura del vestito, il faille⁵⁵, il moirè⁵⁶ o il velluto di seta.

Per il Maggio Musicale Fiorentino Sensani disegna i costumi per *Il mistero di Santa Uliva* nel 1933 (apertura stessa del Maggio), ispirato dai figurini di Pisanello per i balli della corte estense; *Incoronazione di Poppea* di Monteverdi nel 1937; *Antonio e Cleopatra* di Malipiero nel 1938⁵⁷; *Le astuzie femminili di Cimarosa*, con la regia dello stesso Pavolini nel 1939; *L'elisir d'amore* di Donizetti nel 1940; *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi nel 1942.

Naturalmente anche il cinema assorbiva molto del lavoro di uno dei pochi veri e propri costumisti di quell'epoca: *La corona di Ferro*⁵⁸, *Un'avventura di Salvator Rosa*⁵⁹, *La*

⁵⁴ Crêpe o crespo. Tessuto di lana, seta, cotone o fibre sintetiche, dall'aspetto increspato, granuloso. In origine era solo di seta. È usato per abiti estivi e da sera. Ha moltissime varianti. Liscio, trasparente, a grana finissima, il più tipico e leggero di tutti i crêpe, il crêpe georgette, il crêpe marocain, il crêpe de chine e la crepella.

⁵⁵ Faille. Tessuto di seta o fibre sintetiche di aspetto simile al taffetà (in fiammingo "falie") ma a grana più marcata con coste evidenti in diagonale. Di peso medio o pesante ha consistenza sostenuta, piuttosto rigida. Usato per abiti da gran sera.

⁵⁶ Moiré o moire, in italiano marezzato. Tessuto monocolore di seta, cotone, rayon o acetato, con superficie a effetto ondulato e solcato, come le venature e striature del marmo. La pressatura tra due cilindri metallici appiattisce alcuni fili lasciando intatti gli altri. Si ottiene così un riflesso ottico di chiaroscuro, cangiante a seconda della luce. Usato soprattutto per camicette, gonne, abiti da sera.

⁵⁷ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 10

⁵⁸ *La corona di ferro* è un film di genere fantastico del 1941, diretto dal regista Alessandro Blasetti.

⁵⁹ *Un'avventura di Salvator Rosa* è un film del 1939, diretto dal regista italiano Alessandro Blasetti.

*cena delle beffe*⁶⁰, *Una romantica avventura*⁶¹ sono solo alcuni titoli prodotti prima della Seconda Guerra Mondiale di film in cui il costume ha grande rilevanza.

Verso il 1930 Maria de Matteis diviene assistente e collaboratrice di Sensani: la sua formazione culturale, negli anni 1915-20, si svolge al di fuori dei consueti percorsi scolastici, grazie alle vaste relazioni della sua famiglia, completamente dedicata ad attività artistiche: il padre era pittore, la madre miniaturista, i fratelli esercitavano la pittura, così la de Matteis entra in contatto con personalità come Benedetto Croce⁶², Luigi Russo⁶³, Arturo Loria⁶⁴, Aldo Palazzeschi⁶⁵. Per il Maggio Musicale Fiorentino realizza, nel 1935, *Orseolo* di Ildebrando Pizzetti⁶⁶ e *Alceste* di Christopher Gluck, nel 1937 *Deserto tentato*⁶⁷ di Alfredo Casella e molte altre opere fino ai primi anni del Dopo Guerra.

Così come Sensani, Maria de Matteis ha contribuito moltissimo al cinema: per citare solo alcuni titoli prodotti tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, *Piccolo mondo antico*, *Un colpo di pistola*, *Malombra*.

Dagli anni Trenta in poi, con l'avvento del cinematografo, il mestiere del costumista si divide tra il set e il teatro: solo pochi costumisti delle generazioni successive si dedicheranno esclusivamente o al teatro o al cinema, e questa commistione farà sì che le esperienze e le tecniche di uno e dell'altro campo, si mescoleranno e si integreranno, portando alla ricerca e alla sperimentazione nel campo del costume, nuovi ed interessanti stimoli.

Dalla scuola di due maestri come Gino Sensani e Maria de Matteis seguiranno tutti i grandi nomi del costume degli anni del dopoguerra. Da questi anni in poi è molto più facile recuperare riferimenti precisi, in quanto i documenti a noi pervenuti sono facilmente reperibili e i personaggi sono, a volte, ancora in vita.

⁶⁰ *La cena delle beffe* è un film del 1941 diretto da Alessandro Blasetti.

⁶¹ *Una romantica avventura* è un film di Mario Camerini del 1940

⁶² Benedetto Croce (Pescasseroli, 25 febbraio 1866 – Napoli, 20 novembre 1952) è stato un filosofo, storico, scrittore e politico italiano

⁶³ Luigi Russo (Delia, 29 novembre 1892 – Marina di Pietrasanta, 14 agosto 1961) è stato un critico letterario italiano.

⁶⁴ Arturo Loria (Carpi, 17 novembre 1902 – Firenze, 15 febbraio 1957) è stato uno scrittore italiano.

⁶⁵ Aldo Palazzeschi (Firenze, 2 febbraio 1885 – Roma, 17 agosto 1974) è stato un poeta italiano, padre della neoavanguardia. Il suo vero nome era Aldo Giurlani.

⁶⁶ Ildebrando Pizzetti (Parma, 20 settembre 1880 – Roma, 13 febbraio 1968) è stato un compositore, musicologo e critico musicale italiano.

⁶⁷ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 11

4.5 Il Secondo Dopo Guerra: due scuole di pensiero

A partire dagli successivi alla Seconda Guerra Mondiale, sia con l'avvento del cinema neorealista italiano, sia con la rinascita del teatro di prosa e di lirica, è possibile individuare due distinte scuole di pensiero nel concepire il costume.

La prima ha per capostipite Piero Tosi⁶⁸ con la sua collaborazione con Luchino Visconti⁶⁹ nella ricostruzione storica e meticolosa, quasi maniacale, del costume, e la seconda scuola di pensiero vede protagonisti Piero Gherardi⁷⁰ e, poi, Danilo Donati⁷¹ con la loro collaborazione con Federico Fellini⁷² e Pier Paolo Pasolini⁷³ nell'invenzione e nella scatenata fantasia ed astrazione del costume e nell'uso dei materiali più disparati. In campo operistico e teatrale Anna Anni⁷⁴ seguirà la corrente filologica di Tosi, lavorando soprattutto con Zeffirelli, mentre Lele Luzzati⁷⁵ avrà una produzione più simile al gusto improvvisato e fantasioso di Gherardi e Donati e farà molto teatro di prosa.

Un caso totalmente a parte è rappresentato da Lila de Nobili⁷⁶ che, a partire dalla fine degli anni Quaranta, con spettacoli di Luchino Visconti, Franco Zeffirelli⁷⁷, Raymond Rouleau⁷⁸, Peter Brook⁷⁹ crea un mondo tutto suo che ha ben poco a che vedere con la

⁶⁸ Piero Tosi (Sesto Fiorentino, 10 aprile 1927) è un pluripremiato costumista italiano. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 12

⁶⁹ Luchino Visconti di Modrone, conte di Lonate Pozzolo (Milano, 2 novembre 1906 – Roma, 17 marzo 1976) è stato un regista italiano.

⁷⁰ Piero Gherardi (Poppi, 20 Novembre 1909 – Roma, 8 giugno 1971) Ha curato la scenografia di numerosi progetti cinematografici, tra le sue produzioni più note: *L'armata Brancaleone*, *Otto e mezzo* e *La dolce vita*.

⁷¹ Danilo Donati (Luzzara, 1926 – Roma, 2 dicembre 2001) è stato uno scenografo, costumista e scrittore italiano. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 13

⁷² Federico Fellini (Rimini, 20 gennaio 1920 – Roma, 31 ottobre 1993) è stato un celebre regista e sceneggiatore italiano.

⁷³ Pier Paolo Pasolini (Bologna, 5 marzo 1922 – Roma, 2 novembre 1975) è stato uno scrittore, poeta e regista italiano. È internazionalmente considerato uno dei maggiori artisti e intellettuali italiani del XX secolo.

⁷⁴ Protagonista indiscussa della scena teatrale dell'ultimo cinquantennio, Anna Anni ha firmato i costumi e le scene di un centinaio di spettacoli, alcuni dei quali entrati nella storia della messinscena novecentesca, al fianco di registi come Orson Welles, Franco Zeffirelli, Raymond Rouleau e Sandro Sequi. Ha esordito nel 1953 creando i costumi del *Volpone* di Jonson e de *La Locandiera* goldoniana, entrambi diretti da Orson Welles; da allora, suoi costumi accompagnano famosi tenori e grandi ballerini, attori di prosa e star del cinema del calibro di Maria Callas, Monserrat Caballè, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Carla Fracci, Rudolf Nureyev, Anna Magnani, Valentina Cortese e Fanny Ardant.

⁷⁵ Emanuele Luzzati (Genova, 3 giugno 1921 – Genova, 26 gennaio 2007) è stato un pittore, animatore, illustratore e scenografo italiano.

⁷⁶ Lila de Nobili (Castagnola, 3 settembre 1916 – Bruxelles, 19 febbraio 2002) disegnatrice di moda, scenografa e pittrice.

⁷⁷ Franco Zeffirelli, all'anagrafe Gianfranco Corsi Zeffirelli (Firenze, 12 febbraio 1923), è un regista italiano.

⁷⁸ Raymond Rouleau, il cui vero nome era Edgar Rouleau (Bruxelles 14 giugno 1904 – Parigi, 1 Dicembre 1981) è stato un attore e un regista belga.

⁷⁹ Peter Stephen Paul Brook (Londra, 21 marzo 1925) è un regista teatrale britannico.

puntigliosa ricostruzione storica di Tosi o con l'interpretazione fantastica del costume di Gherardi e Donati.

Lila de Nobili conduce lo spettatore in un universo di estetismo figurativo del più alto livello, raramente visto prima e, in seguito, sicuramente mai più raggiunto. Il suo carattere di grande pittrice riusciva a trasformare le sue scenografie e i suoi costumi in veri e propri quadri, in cui le pennellate di colore prendevano forma e vita nei personaggi sul palcoscenico⁸⁰: non era raro vederla in palcoscenico fino all'ultimo momento che, con secchi di colore, dava gli ultimi ritocchi con dei guizzi di pennello che solo lei comprendeva, ma che dalla sala restituivano una magia irripetibile. «I suoi costumi sono, a vederli da vicino, incredibili, con accostamenti di colori improbabili, a tratti anche stonati, a volte dipinti, a volte elaborati, un insalata assurda ma che magicamente in scena acquistano una valenza straordinaria di pittura».

Dalla sua scuola sono poi nati costumisti scenografi come Pierluigi Samaritani⁸¹, Emilio Carcano, Fabio Palamidese⁸², Pasquale Grossi⁸³, ma nessuno ha potuto mai eguagliare la grandiosità di Lila de Nobili.

Lo spettacolo che segna la rinascita del teatro italiano dopo la Seconda Guerra Mondiale è l'allestimento del *Troilo e Cressida*⁸⁴ nei giardini di Boboli a Firenze, con la regia di Luchino Visconti, le scene di Franco Zeffirelli e i costumi di Maria de Matteis nel 1949 nell'ambito delle manifestazioni per il Maggio Musicale Fiorentino.

In quello spettacolo c'erano tutti gli attori più famosi del momento, sia già affermati sia i giovani che poi lo diventeranno: Vittorio Gassman, Giorgio de Lullo, Carlo Ninchi, Mario Pisu, Paolo Stoppa, Franco Interlenghi, Renzo Ricci, Massimo Girotti, Sergio Tofano, Marcello Mastroianni, Memo Benassi, Giorgio Albertazzi, Rina Morelli, Elsa de Giorgi, Elena Zareschi.

Seguirà una fortunata stagione di spettacoli viscontiani che vedrà titoli come *Un tram che si chiama desiderio* (1949), *Morte di un commesso viaggiatore* (1951), *La locandiera* (1952), *Tre sorelle* (1952).

⁸⁰ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 14

⁸¹ Pierluigi Samaritani (Novara, 29 settembre 1942 – Roma, 6 gennaio 1994) scenografo e costumista italiano

⁸² Fabio Palamidese (Venezia, 30 agosto 1951 - 9 luglio 1992) costumista, pittore, decoratore, scenografo italiano

⁸³ Pasquale Grossi (Roma 1942) scenografo e costumista italiano

⁸⁴ *Troilo e Cressida* è una tragedia in cinque atti databile al 1601 composta da William Shakespeare.

Ne *La Locandiera*, con scene e costumi di Piero Tosi⁸⁵, il mondo visivo settecentesco di Pietro Longhi si fonde con quello moderno di Giorgio Moranti: lo stesso Tosi fece visita ripetutamente a Morandi a Bologna, il quale era estremamente reticente e contrariato nel esprimersi sul suo lavoro, soprattutto se applicato alla frivoltà del teatro. Le atmosfere velate, i colori pastello, le forme asciutte ed essenziali del costume conducono ad un'interpretazione libera da orpelli e da convenzioni, come il teatro di Goldoni nell'Ottocento aveva abituato lo spettatore.

Visconti dà una versione straordinariamente moderna, ma al contempo classica ed emblematica di quel capolavoro, anticipando di decenni la nuova scuola di interpretazione teatrale di tempi più recenti.

Per il teatro alla Scala, Visconti porterà in scena in quegli anni *La Vestale* (costumi Piero Zuffi), *La Sonnambula* (costumi Piero Tosi), *La Traviata* (costumi Lila de Nobili), *Anna Bolena* (costumi Nicola Benois), *Ifigenia in Tauride* (costumi Luchino Visconti, Maurizio Chiari, Filippo Sanjust), *Il Trovatore* (costumi Nicola Benois) e il balletto *Mario e il mago* (costumi Lila de Nobili). Una serie di spettacoli che hanno un enorme impatto e rimarranno come esempio per quanto riguarda il costume.

Gli scrupoli storicistici di Gino Sensani, maestro di Tosi e primo grande fautore della ricerca filologica nel costume teatrale, erano il ramo sul quale Tosi sarebbe sbocciato, ma l'allievo superava persino il maestro nella meticolosità maniacale, laddove l'esigenza di Visconti non si accontentava della "volgare" replica di un oggetto, ma andava all'originale, sguinzagliando schiere di assistenti alla ricerca di oggetti d'antiquariato.

Troviamo alla Scala in questi anni uno scenografo costumista come Nicola Benois⁸⁶, figlio di Alessandro che fu collaboratore di Diaghilev per i Ballet Russes e lavorò alla Scala negli anni tra le due guerre.

Le attività dei due Benois sono state intimamente legate alla vita della Scala: hanno accompagnato le diverse tappe del nostro teatro lirico ai massimi livelli e possono essere considerati i fautori delle sue fortune, soprattutto per quanto riguarda l'attività e l'azione di Nicola che, a partire dal 1937 e fino a suoi ultimi giorni, costituì il fulcro di tutte le iniziative scenografiche di questo grande teatro, anche quando - proprio dietro suggerimento di questo grande artista, altri scenografi e costumisti venivano invitati a

⁸⁵ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 15

⁸⁶ Nicola Benois (Pietroburgo, 1901 – Codroipo, 1988) pittore e scenografo.

collaborare a nuovi allestimenti (come nel caso dei De Chirico, dei Savinio, dei Clerici, Luzzati, Cagli e Guttuso).

Più di duemila costumi realizzati o ideati dai due Benois in oltre duecento spettacoli e, nel caso di Nicola, in trentatré anni come direttore dell'allestimento scenico: da questi risulta evidente quanta varietà esiste anche nell'ambito di un comune denominatore di tipo "realistico" e quanta inventiva sia stata posta in atto, pur mantenendo costante l'impegno a non varcare mai i limiti del "comprensibile" e a non giungere mai ad elementi scenici decisamente astratti e antirealistici.

Un esempio lampante di questo concetto è rappresentato dall'allestimento di Nicola Benois per *La Forza del Destino* di Verdi per la stagione della Scala del 1949⁸⁷. In questa produzione Benois alterna elementi fantastici ad elementi reali: è come se il fato, retto da forze soprannaturali, incombesse dall'alto sui poveri mortali e, così, nella parte alta della scenografia, elementi zodiacali e fantastici sovrastano il piano palcoscenico dove tutto invece è più reale.

Tuttavia, prima di approdare alla Scala nel 1937, Benois passò attraverso le straordinarie ed epiche vicende della rivoluzione d'Ottobre, fuggendo da San Pietroburgo per approdare a Parigi, dopo essere entrato in contatto, mentre era ancora in patria, con alcuni grandi artisti dell'epoca, come Chagall⁸⁸, Kandinskij, Malevič, Tatlin⁸⁹, Majakovskij⁹⁰ e molti altri.

Eppure, nelle sue realizzazioni sceniche è trapelato così poco di tutte queste amicizie e frequentazioni artistiche e la ragione di ciò è presto chiarita: il teatro lirico dell'epoca – fino anche a i giorni nostri - ha accettato con molta cautela le nuove esperienze estetiche, mentre rimaneva fondamentale la richiesta dell'abilità tecnica, della maestria nella resa illusionistica e negli "effetti scenici". Lo stesso Nicola Benois precisa la sua poetica quando afferma «Non c'è altra salvezza per lo scenografo/costumista che l'illusionismo. La sua opera deve fondersi in un assieme organico e armonioso dello spettacolo». E alla domanda se il teatro lirico offra maggiori possibilità rispetto a quello di prosa, risponde: «la musica è un elemento importantissimo che è presente soprattutto nei colori della scenografia e dei costumi. Talvolta si invitano pittori da cavalletto - io

⁸⁷ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 16

⁸⁸ Marc Chagall (Vitebsk, 7 luglio 1887 – Saint-Paul de Vence, 28 marzo 1985) è stato un pittore bielorusso.

⁸⁹ Vladimir Evgrafovič Tatlin (Charkiv, 1885 – Mosca, 31 maggio 1953) è stato un architetto, pittore e scultore russo.

⁹⁰ Vladimir Vladimirovič Majakovskij (Bagdadi, 7 luglio 1893 – Mosca, 14 aprile 1930) è stato un poeta russo.

stesso li invitavo per rinnovare un po' - ma non tutti hanno sufficiente sensibilità musicale. Quello dello scenografo-costumista è un lavoro di fantasia e deve essere sempre collegato intimamente alla musica ed esprimerla, ma è anche un lavoro di calcolo, un continuo ragionamento sulla trasformazione del dato musicale in immagine, in un ambiente a tre dimensioni».

4.6 I nuovi materiali e le innovazioni, le nuove sartorie, Tirelli e l'avvento della TV

Nonostante la plastica sia stato un materiale già in uso dagli anni Quaranta: basti pensare al largo uso del nylon, soprattutto negli Stati Uniti, il suo utilizzo nel costume non avrà larga applicazione almeno fino al boom economico italiano della fine degli anni Cinquanta.

E non solo la plastica intesa come materiale in sé stesso, ma tutte le stoffe che da essa sono derivate e hanno acquistato una maggior resistenza e versatilità di applicazione: basti pensare al fragile tulle per i tutù delle ballerine, che fino agli anni Cinquanta era rigorosamente di seta o di cotone e che oggi è introvabile (ne esiste una limitatissima produzione in Inghilterra e le grandi ballerine dei nostri tempi, da Carla Fracci in poi, se ne sono assicurate preziose scorte).

Con l'avvento delle materie plastiche, anche la tessitura delle stoffe che una volta erano di materiali "puri" hanno subito un grande cambiamento e, ad oggi, non esiste praticamente quasi più un tipo di stoffa nobile che contenga della seta, ma anche che non contenga delle trame in fibra sintetica. Più di una volta abbiamo sentito i creatori di moda e i costumisti attivi negli anni Cinquanta e Sessanta lamentarsi che le stoffe non erano più quelle di un tempo e che il risultato finale di un costume cambiava.

Ma grazie a questo nuovo materiale si assiste al fiorire di innumerevoli possibilità di innovazione in campo teatrale: sia dal punto di vista dei materiali, sia nelle tecniche di realizzazione, in special modo per quanto riguarda il costume di "fantasia" più che per quello di "ricostruzione filologica".

Inoltre, con l'avvento dei materiali sintetici, l'usura e il logorio dei costumi hanno avuto un forte calo, tanto che possiamo ancor oggi godere di reperti nel campo del costume che sono stati confezionati dagli anni '40 e '50 e sono giunti in perfette condizioni fino ad oggi, nonostante le innumerevoli occasioni in cui sono stati indossati.

Per tornare al teatro, riallacciandosi ad uno spettacolo che è stato replicato in migliaia di rappresentazioni, il 24 luglio 1947 va in scena al Piccolo Teatro di Milano *Arlecchino*

servitore di due padroni, per la regia di Giorgio Strehler⁹¹. Lo spettacolo di prosa in assoluto più rappresentato sia in Italia sia nel mondo e che con la sua riproposta nel 2007 celebra 60 anni di carriera, 2200 repliche e 13 riedizioni (10 vivente Strehler).

Il Piccolo Teatro di Milano fu il primo teatro stabile italiano fondato nel 1947 da Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Negli anni che vanno dal 1947 al 1997 Giorgio Strehler ha dato al mondo una serie di spettacoli indimenticabili, percorrendo diversi generi teatrali: dalla commedia, alla tragedia, all'opera lirica.

Brecht, Čechov, Goldoni e Shakespeare nella prosa, Mozart e Verdi nella lirica, sono stati i grandi che con Strehler hanno trovato una moderna versione (spesso ancora oggi insuperata) dei loro capolavori, forti di quella che sarà riconosciuta come "Scuola Milanese" nel ambito della scenografia e del costume. Luciano Damiani, Ezio Frigerio, Pierluigi Pizzi, Maurizio Balò, Mauro Pagano, Franca Squarciapino, Luisa Spinatelli, Carlo Diappi, Pierluigi Samaritani, Paolo Tommasi, Willy Orlandi, solo per citare alcuni nomi, sono i rappresentanti più noti di questa scuola.

Nel frattempo a coadiuvare il lavoro di tutti questi personaggi che andavano sempre di più aumentando - infatti non sono più i tempi di Gino Sensani e Maria de Matteis intesi come isolati fari del panorama italiano del costume -, si stabiliscono e prendono piede una serie di sartorie teatrali che partecipano in maniera molto prolifera ed attiva alla produzione di costume.

Negli anni fra il Cinquanta e il Sessanta fioriscono, nelle principali città italiane, grandi case e sartorie che resteranno famose nella storia del costume degli anni a venire.

A Milano la casa d'arte Fiore, la sartoria teatrale Bianchi, la sartoria Brancato, la sartoria Pia Rame, la sartoria Finzi, la sartoria Annamaria. A Torino la sartoria De Valle, a Firenze la casa d'arte Cerratelli già attiva dagli anni Venti e la casa d'arte Peruzzi, che in seguito si trasferirà a Roma. Nella Capitale la sartoria Safas, la sartoria Ferroni, la sartoria Mayer, la sartoria Farani, la sartoria Tigano Lo Faro e la sartoria Werter.

Verso la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, esistevano in Italia diverse sartorie teatrali più o meno prestigiose che garantivano una certa rigosità nella confezione del costume, anche a seconda delle esigenze del singolo costumista che vi si rivolgeva per le proprie realizzazioni, sebbene troppo spesso i capricci degli attori avessero la meglio.

⁹¹ Giorgio Strehler (Trieste, 14 agosto 1921 – Lugano, 25 dicembre 1997) è stato un regista teatrale italiano.

Attratti dal boom del cinematografo, molto prolifico in quegli anni che vanno dalla metà del Cinquanta alla metà del Sessanta, numerosi registi e loro collaboratori, provenienti da varie parti d'Italia, si spostarono a Roma.

È il caso di Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Mauro Bolognini, Franco Enriquez, per citare solo i più nomi più noti e che avevano avuto rapporti più consistenti con il teatro di prosa e di lirica.

Assieme a loro si mosse da Milano, dove lavorava come fattorino presso la sartoria teatrale Rame–Mezzadri, anche Umberto Tirelli, era il 1955.

Tirelli rimase per quasi dieci anni alla sartoria Safas e, con il suo carattere intraprendente, divenne una delle colonne portanti di quella sartoria, retta da due anziane signore: le sorelle Maggioni, Emma e Gita.

Alla Safas in quegli anni passarono tutti i grandi nomi del teatro e dello spettacolo italiano, i grandi costumisti, i grandi registi, primi fra tutti Luchino Visconti e Piero Tosi.

Tirelli era amico dai tempi di Milano di Piero Tosi, Franco Zeffirelli, Danilo Donati e Mauro Bolognini. Un gruppo di artisti - oltre che di amici - ben consolidato, che si era affermato negli anni con lavori al massimo livello: Zeffirelli era l'erede artistico di Visconti e, già dai primi anni Cinquanta, aveva firmato le scenografie del *Tram che si chiama desiderio* e *Tre Sorelle* per la regia di Visconti, oltre che aver debuttato egli stesso come regista alla Scala nel 1953 con *La Cenerentola* di Rossini⁹².

Piero Tosi e Danilo Donati erano i collaboratori più stretti di Visconti e Zeffirelli, Mauro Bolognini, proveniente da Pistoia, era un giovane regista che lavorava assiduamente in quegli anni. Tirelli, attraverso il loro genio e attraverso il lavoro presso la sartoria, apprese molto bene il mestiere del sarto teatrale e, quando fu il momento giusto, ovvero nel 1964, aprì in via Tevere a Roma una sua sartoria teatrale. Il suo primo spettacolo fu *Tosca* per il Teatro dell'Opera di Roma con la regia era dell'amico Mauro Bolognini, le scenografie di Ettore Pobbe e i costumi di Anna Anni⁹³.

A questo punto è d'obbligo una piccola pausa per poter inserire una rivoluzione assoluta nel modo di concepire il costume teatrale e cioè l'avvento della televisione.

⁹² *La Cenerentola* è un'opera lirica di Gioachino Rossini su libretto di Jacopo Ferretti. Il titolo originale completo è *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*. Il soggetto fu tratto dalla celebre fiaba di Charles Perrault, ma Ferretti si servì anche di due libretti d'opera: *Cendrillon* di Charles Guillaume Etienne per Nicolò Isouard (1810) e *Agatina, o la virtù premiata* di Francesco Fiorini per Stefano Pavesi (1814). La prima rappresentazione ebbe luogo il 25 gennaio 1817 al Teatro Valle di Roma. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 17

⁹³ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 18

Già dal 1954 la RAI aveva iniziato le sue trasmissioni e, ben presto, oltre ai telegiornale ed ai programmi culturali, cominciarono ad andare in onda anche i programmi di intrattenimento e gli sceneggiati, le trasposizioni sul piccolo schermo di pieces teatrali o di famosi romanzi storici, senza contare una vera e propria forma di teatro concepita per il mezzo televisivo: il teatro ripreso da telecamere e senza il filtro del palcoscenico.

In questa nuova dimensione, la distanza fisica non era più una “scusa” che permetteva al costumista certe libertà: il costume teatrale diventa cinematografico sotto l’impietoso occhio della telecamera e tanti costumisti famosi si sono cimentati con lo sceneggiato teatrale in televisione, da Piero Tosi a Pierluigi Pizzi, da Maria de Matteis a Maurizio Monteverde.

Vita col padre (1960), *Il giornalino di Gian Burrasca* (1964), *David Copperfield*(1965), *La Cittadella* (1964), *Il conte di Montecristo* (1966), *I promessi sposi* (1967), *I fratelli Karamazov* (1969), sono solo alcune insieme a tante altre trasposizioni di testi teatrali adattati al mezzo televisivo.

4.7 La seconda metà del Novecento: Fo, Ronconi, Bene e Bussotti

Con la fine degli anni Sessanta e la moda dei figli dei fiori, degli *hippies*, e la rivoluzione culturale innescata dal Sessantotto, anche il costume teatrale risente di queste influenze e non è raro trovare in produzioni di quel periodo accenni al mondo della *pop art*.

Famosa fu una produzione della *Carmen* al Teatro Comunale di Bologna del 1967 con la regia di Alberto Arbasino e i costumi di Giosetta Fioroni, una pittrice che a volte si era spinta, come tanti altri suoi colleghi, in campo teatrale. Fu tale il fiasco e tali furono i fischi da parte del pubblico alla fine del primo atto che rimase famosa una frase forse detta una corista in spiccato accento bolognese: «Ragazzi, come sempre!» e gli attori indossarono di nuovo mantiglie, ventagli e gonne a balze.

Questa formula del “come sempre” trova una collocazione perfetta in quel preciso momento storico: infatti, fino a quel momento il pubblico aveva già assistito a spettacoli memorabili che sarà difficile eguagliare negli anni a venire, tanto che le nuove leve del teatro e della lirica dovranno fare i conti con allestimenti che hanno segnato il gusto teatrale in maniera definitiva. Infatti è indubbio che alcuni esempi sono ben difficili da eguagliare: Visconti, Zeffirelli, Strehler rappresentano i tre maggiori registi che in

campo operistico hanno presentato al pubblico edizioni memorabili di *La Bohème*⁹⁴ (Zeffirelli, teatro alla Scala 1963), *La Traviata*⁹⁵ (Visconti, Teatro alla Scala 1955), *La Sonnambula*⁹⁶ (Visconti, Teatro alla Scala 1955), *Il ratto dal serraglio*⁹⁷ (Strehler, Teatro alla Scala 1965), *Aida*⁹⁸ (Zeffirelli, Teatro alla Scala 1963). Mettere in scena queste opere non può prescindere dal fatto che «il capolavoro assoluto è già stato visto». Allo stesso modo, nel teatro di prosa come si può fare un allestimento de *Il giardino dei ciliegi* senza ignorare le due edizioni di Strehler del 1955 e del 1974, e lo stesso con *Le baruffe chiozzotte*, *L'opera da tre soldi*, *Il campiello*, *Vita di Galileo*, *La tempesta* senza pensare a ciò che Strehler ha fatto con questi titoli, così come tutto il teatro di prosa di Visconti e di Zeffirelli.

Col fiorire del sessantotto e della nuova corrente di “ribellione” quattro personaggi fondamentali si affacciano al mondo dello spettacolo: Dario Fo, Luca Ronconi, Carmelo Bene e Sylvano Bussotti.

Dario Fo riprende la grande tradizione della Commedia dell'Arte modernizzandola ed inserendovi degli esperimenti sul linguaggio e sui dialetti: egli stesso è regista, interprete, scenografo e costumista dei suoi lavori. Artista a tutto tondo, Dario Fo porta nelle piazze lo spettacolo popolare, beffardo, satirico, divertente ma con una sottile punta di polemica verso la classe dirigente. Nel 1997 riceverà il premio Nobel per la letteratura: il suo *Mistero Buffo* del 1969, presentato come giullarata popolare, è un insieme di monologhi ispirati ai Vangeli apocrifi e alla vita di Gesù, recitato in una lingua reinventata, un miscuglio di dialetti. Rifacendosi alla Commedia dell'Arte, Dario Fo utilizza moltissime maschere e costumi variopinti nei suoi spettacoli, attingendo anche molto spesso all'iconografia circense⁹⁹.

Luca Ronconi giunge alla fama internazionale con una versione de *L'Orlando Furioso* di Ariosto, che debuttò al festival di Spoleto nel 1969. Lo spettacolo, che farà il giro delle piazze italiane, sfruttava l'idea di carri semoventi sui quali gli attori recitavano in vari punti, costringendo gli spettatori a continui ed improvvisi spostamenti durante la

⁹⁴ *La Bohème* è un'opera lirica in quattro quadri di Giacomo Puccini, su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Fu rappresentata per la prima volta il 1 febbraio 1896 al Teatro Regio di Torino, diretta dal ventinovenne maestro Arturo Toscanini, con buon successo di pubblico. Cfr Appendice fotografica V, Immagine 19

⁹⁵ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 20

⁹⁶ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 21

⁹⁷ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 22

⁹⁸ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 23

⁹⁹ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 24

rappresentazione¹⁰⁰. La sua produzione, sia nel teatro di prosa che in quello d'opera, sarà vastissima.

Il festival di Spoleto, nato nel 1958, grazie alla presenza di un artista come Giancarlo Menotti¹⁰¹ ha potuto contare, in oltre cinquant'anni di vita, su una delle più importanti serie di personaggi dello spettacolo internazionale; vetrina italiana sul mondo e fucina di artisti ha, tra le sue produzioni, spettacoli da manuale, vantando nomi come: Luchino Visconti, Eduardo de Filippo, Rudolf Nurejev, Carla Fracci, Thomas Schippers, Romolo Valli, Leonard Bernstein, Nino Rota, Roman Polanski, Ezra Pound, Vittorio Gassman, Arnoldo Foà, Luciano Pavarotti, Ken Russel, Jerome Robbins, Roberto De Simone e tanti tanti altri. All'interno del Festival funziona una sartoria che ha realizzato i costumi per moltissimi degli spettacoli, diretta per molti anni da Franco Folinea, un collaboratore di Piero Tosi che, oltre alla sartoria del Festival dei Due Mondi di Spoleto, dirigeva la sartoria del Teatro Massimo di Palermo.

Luca Ronconi, oltre ad aver lavorato per i maggiori teatri italiani e stranieri, è stato direttore artistico del Teatro Stabile di Torino, dove ha fondato nel 1992 una scuola per attori, ha poi diretto il Teatro di Roma dal 1994 al 1998 ed il Piccolo Teatro di Milano.

Tra i costumisti e scenografi che hanno lavorato con lui è necessario ricordare Pier Luigi Pizzi, Vera Marzot, Gabriella Pescucci e Luciano Damiani.

La sua visione del costume teatrale è sempre abbastanza sintetica, cede poco alla ricostruzione storica, mentre è interessata più alla ricerca del significato e dell'essenza. Luca Ronconi, assieme ai suoi collaboratori, è stato uno dei primi a creare il termine **non costume** applicato ai personaggi di uno spettacolo, rifuggendo sempre tutto quello che è tradizione, manierismo e formalità.

Carmelo Bene¹⁰² è stato considerato da molti il più grande attore del Novecento e la sua attività ha creato non pochi dibattiti in campo teatrale e, a volte, tafferugli con le forze dell'ordine. Regista e, in diverse occasioni, scenografo e costumista di sé stesso in spettacoli teatrali e in alcuni film da lui interpretati, Carmelo Bene è stato un grande provocatore, spesso non capito, anche per sua stessa volontà. Protetto dalla "intelligenza" degli anni '60 e '70, godette di poca popolarità, il più delle volte

¹⁰⁰ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 25

¹⁰¹ Gian Carlo Menotti (Cadegliano-Viconago, 7 luglio 1911 – Monte Carlo, 1° febbraio 2007) è stato un compositore e librettista italiano naturalizzato statunitense. Autore per la televisione dell'opera lirica di Natale Amahl and the Night Visitors, fu il fondatore nel 1958 del Festival dei Due Mondi di Spoleto e, nel 1977, a Charleston (Carolina del Sud), della versione statunitense del festival, lo Spoleto Festival USA.

¹⁰² Cfr Appendice fotografica V, Immagine 26

passando per un personaggio estroso ed incomprensibile, un affabulante ingannatore e presunto massacratore di testi.

Negli anni Sessanta Carmelo Bene incrocia la sua attività con quella di Sylvano Bussotti che, in quanto a stravaganza, non è certo da meno.

Bussotti è uno dei compositori più illustri della musica dodecafonica internazionale degli ultimi decenni. Anch'egli da sempre regista di sé stesso, oltre che costumista e scenografo, propone un genere di spettacolo che rompe con la tradizione: il più delle volte si tratta di pezzi da lui scritti e musicati per il teatro, con una visione "neo barocca" del costume. Compositore, pittore, regista, scenografo, costumista, scrittore, oltre che direttore artistico del Festival Pucciniano di Torre del Lago, del Teatro La Fenice e della sezione musica della Biennale di Venezia.

L'aspetto visivo, morbido, oggettivamente corporale è prerogativa fondamentale per Sylvano Bussotti, è il *leitmotiv* alla sua intera opera creativa¹⁰³.

Per molte delle sue produzioni, Bussotti si rivolgerà ad una sartoria romana: Annamode, delle sorelle Anna e Maria Teresa Allegri, giunte da Pistoia a Roma insieme a quella famosa ondata di artisti e tecnici che si stabilì nella Capitale negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale.

Tra le grandi sartorie cineteatrali europee, Annamode è quella che tra tutte le altre ha incarnato meglio l'amletico dualismo tra la moda e il costume, abbinando il lavoro nel settore della moda e dell'alta moda con quello dello spettacolo. L'utilizzo parziale del nudo, velato, a volte incorniciato di gioielli ha, nei costumi di Bussotti, grandissima rilevanza e l'elemento dell'eros, base fondamentale della sua concezione musicale, si ritrova molto spesso citato nei suoi costumi.

Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta Roma, molto più che Milano, in virtù del boom della "Hollywood sul Tevere", della Dolce Vita e della grande produzione cinematografica di quegli anni, è il fulcro della produzione di costume sia italiana che internazionale: nascono e prosperano sartorie come Tirelli, GP 11, Farani, Annamode, Peruzzi.

Ciascuna di esse ha la propria, specifica, clientela e, in qualche modo, ciascuna di esse raggiunge un particolare livello di specializzazione: Tirelli si specializza nella ricostruzione storica; GP 11 nella produzione di costumi di genere fantastico e, successivamente nei costumi per il varietà televisivo; Farani nelle creazioni e nella

¹⁰³ Cfr Appendice fotografica V, Immagine 27

scelta di materiali alternativi (Danilo Donati ne è il massimo esperto); Annamode si specializza in tutto ciò che è “moderno” mentre Peruzzi ha particolare sensibilità per il costume storico ed epico.

Sul fronte milanese, la sartoria Brancato si specializza nei costumi per il balletto, la casa d’arte Fiore, con le sue enormi produzioni per l’Arena di Verona, ha nel costume lirico il suo punto di forza.

Presso tutte queste sartorie nasceranno e si svilupperanno le “scuole” di pensiero e di tecniche, così come il modo di fare costume: gli eredi dei grandi costumisti, allievi di Caramba, di Sensani e di Maria de Matteis trovano, a seconda delle loro esigenze e della loro attitudine, la loro “scuola” in queste sartorie che, dopo le varie accademie più o meno specializzate, dopo le varie scuole di costume statali o private, servono da “gavetta” per imparare il mestiere.

È possibile distinguere diverse “correnti”, ben identificabili, che si sviluppano in seno alle sartorie indicate fino a questo punto e che, in seguito alla collaborazione dei vari costumisti con i loro allievi che poi diventeranno loro stessi costumisti, assumeranno forme sempre più definite, continuando la tradizione.

Tanti nomi, tanti personaggi, ognuno con il suo bagaglio culturale e con le sue esperienze, hanno portato l’arte del costume in ambito lirico e teatrale agli inizi degli anni ‘70 ad un livello di professionalità e di creatività tali da essere considerati i più alti in campo internazionale: non a caso, infatti, moltissimi costumisti stranieri vengono in Italia e si rivolgono alle sartorie per i loro spettacoli, anche all’estero.

Gli anni Settanta sono storia moderna, ricchi di innovazioni e di sperimentazione, con nuovi e straordinari artisti che proseguono con fantasia e forza la grande tradizione del costume italiano, con il quale solo gli inglesi possono competere in qualità, serietà e professionalità. Non è un caso, infatti, che le più grandi sartorie teatrali si trovino in Italia ed in Inghilterra, mentre la Francia, che tanto ha dato al mondo della moda con stilisti straordinari ha, in questo campo, perso il lustro che aveva guadagnato nell’Ottocento e nel Settecento.

Appendice fotografica V

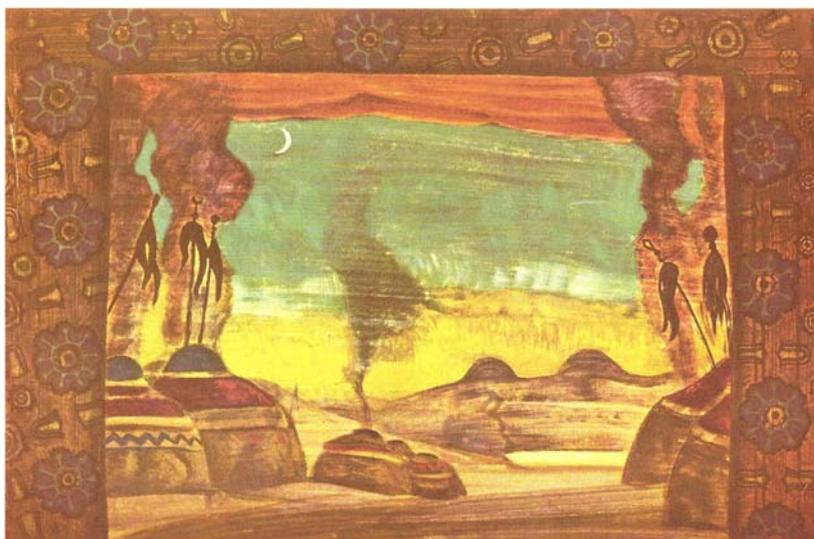


Immagine 1
Nicholas Roerich, Il principe Igor



Immagine 2
Nijinskij, Le Pavillon d'Armide 1909



Immagine 3
Tamara Platonovna Karsavina



Immagine 4
Bakst, bozzetto L'uccello di Fuoco



Immagine 5
Bakst, bozzetto per Le Carnaval, 1910



Immagine 6
Bakst, bozzetto per Shéhérazade, 1906



Immagine 7
Ricasso, Cappello a Tre Punte



Immagine 8
Georges e Ludmilla Pitoeff



Immagine 9
Caramba, Mefistofele



Immagine 10
Gino Carlo Sensani, Antonio e Cleopatra



Immagine 11
Maria de Matteis, Deserto Tentato

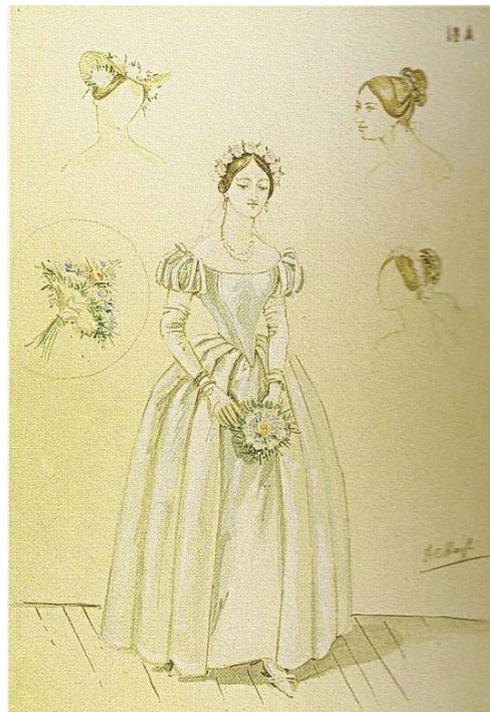


Immagine 12
Piero Tosi, La Sonnanbula



Immagine 13
Danilo Donati, Cardinale

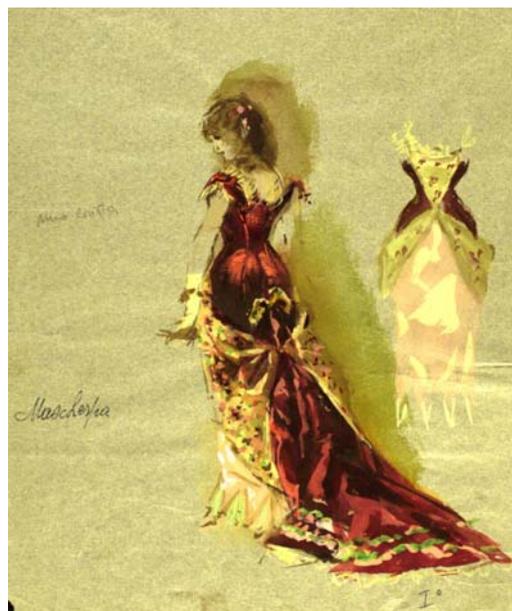


Immagine 14
Lila de Nobili, Traviata



Immagine 15
Piero Tosi, La Locandiera





Immagine 16
Nicola Benois, La Forza del Destino



Immagine 17
Zeffirelli, La Cenerentola



Immagine 18
Anna Anni, Tosca



Immagine 19
Zeffirelli, La Bohème

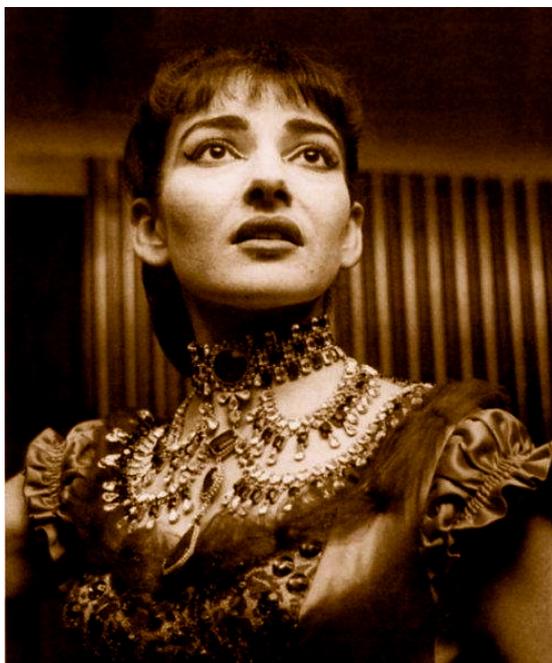


Immagine 20
Maria Callas, La Traviata 1955



Immagine 21
Visconti, La Sonnambula

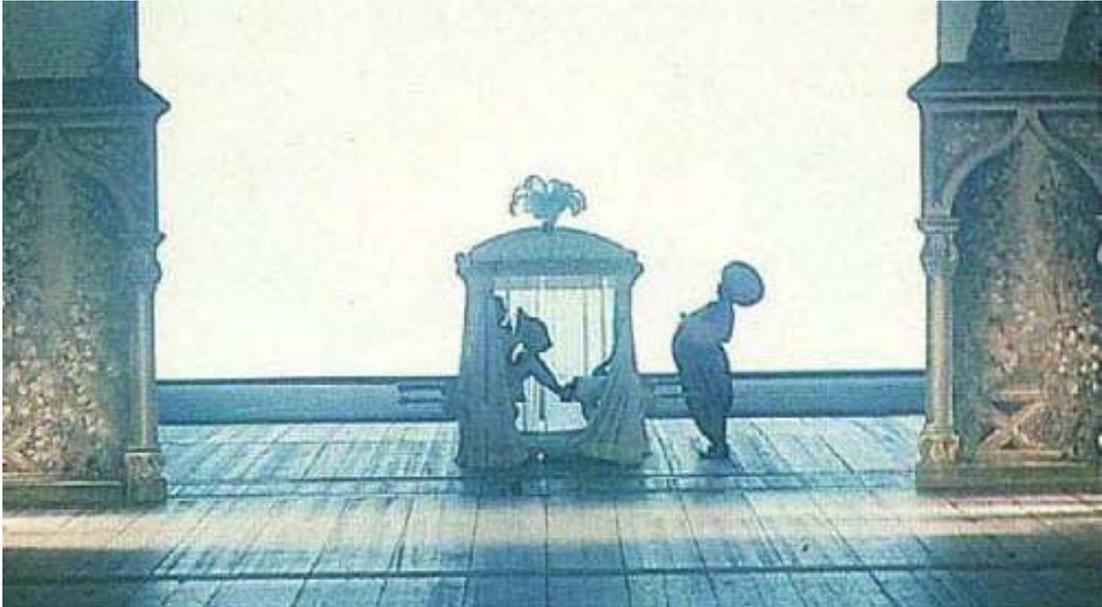


Immagine 22
Strehler, *Il ratto del Serraglio*



Immagine 23
Zeffirelli, *Aida*



Immagine 24
Dario Fo



Immagine 25
Luca Ronconi, Orlando Furioso

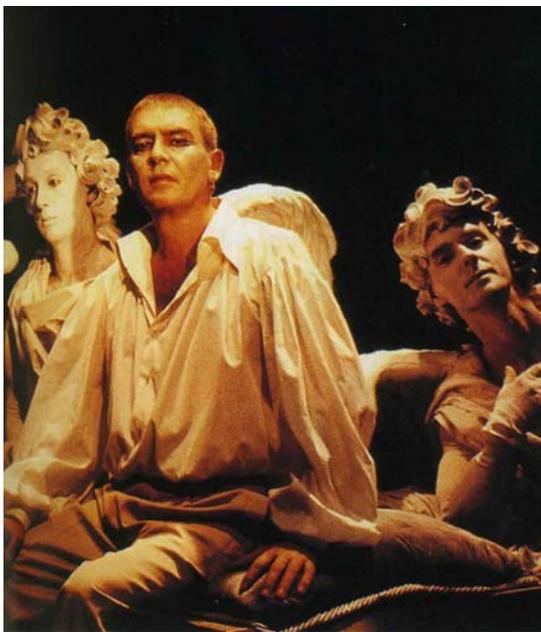


Immagine 26
Carmelo Bene



Immagine 27
Sylvano Bussotti, Elmo da Phedre

CONCLUSIONI

I giorni nostri

5.1 Le alleanze e i sodalizi artistici degli ultimi trent'anni

Dopo aver illustrato le differenze tra le diverse “scuole di pensiero” nel campo del costume che si svilupparono nella seconda metà dal Novecento, è il momento di definire il concetto di “alleanza”.

A cominciare dagli anni Settanta e per tutto il periodo seguente, il mondo dello spettacolo visse una discreta ripresa che esplose poi negli anni Ottanta, quando gli operatori del settore si moltiplicarono. In quel periodo, infatti, le Accademie di Belle Arti, organi preposti alla preparazione di scenografi e costumisti, iniziarono la loro opera di formazione di giovani e ragazzi per poi presentarli al mondo del lavoro, dove queste nuove leve iniziano il loro percorso piene di entusiasmo e voglia di imparare.

Per tornare al concetto di “alleanza”, con esso intendiamo indicare quel non raro meccanismo per cui, per l’allestimento di uno spettacolo, un regista preferisce lavorare con un particolare costumista piuttosto che con un altro, come accade che il costumista preferisca lavorare in una sartoria teatrale piuttosto che in un’altra: una tale scelta è spesso dettata da particolari affinità di gusto e di cultura che creano quella preziosa alchimia, necessaria ad una perfetta collaborazione.

Queste “alleanze” hanno dato vita a spettacoli meravigliosi e, per citarne solo alcune, una delle prime ha visto la collaborazione di Tosi con Visconti ed anche con Bolognini. Seguiranno quelle di Anna Anni con Zeffirelli e Menegatti¹, di Ronconi con Gae Aulenti², con Vera Marzot e, insieme a Giorgio de Lullo³, anche con Pier Luigi Pizzi. Non bisogna dimenticare le diverse collaborazioni di De Simone⁴ con Odette Nicoletti,

¹ Beppe Mengatti, nato a Firenze, comincia ad interessarsi al teatro da giovanissimo, seguendo gli spettacoli del famoso “Maggio Musicale Fiorentino”. Vince la borsa di studio per l’Accademia Nazionale Silvio D’Amico a Roma, e poco dopo viene chiamato da Luchino Visconti come assistente alla regia. Ha collaborato, inoltre, con Eduardo De Filippo e con Vittorio De Sica.

² Gaetana (Gae) Aulenti (Palazzolo dello Stella, 4 dicembre 1927) è un architetto e designer italiano.

³ Giorgio De Lullo (Roma, 24 aprile 1921 – Roma, 10 luglio 1981) è stato un attore e regista teatrale italiano.

⁴ Roberto De Simone (Napoli, 25 agosto 1933) è un regista teatrale, compositore e musicologo italiano.

con Zaira de Vincentiis, di Gabriella Pescucci con Cavani⁵, Patroni Griffi⁶, Bolognini, di Luciano Damiani e di Enzo Frigerio con Strehler, di Paolo Tommasi con Cobelli⁷, di Giuseppe Crisolini con Sandro Sequi.

Chiaramente questo elenco è puramente indicativo e tanti tanti altri nomi potrebbero essere inseriti, ma rende chiara l'idea di come una stretta collaborazione sia importante per poter ottenere un risultato pregevole e mirabile.

A volte la creatività, il prestigio, l'esperienza e l'affidabilità di tali figure sono tali che alcuni scenografi e costumisti sono passati anche alla regia dei propri spettacoli, come non è raro il meccanismo inverso, per cui alcuni registi hanno firmato anche le scene ed i costumi dei loro spettacoli, sebbene questa sia – come abbiamo visto nei capitoli precedenti – un'abitudine da tempo radicata nella storia del Costume. È il caso di personaggi come Pier Luigi Pizzi⁸ e Hugo de Ana⁹. In mezzo secolo di allestimenti, non c'è spettacolo che Pizzi non abbia pensato e realizzato, se non per andare a confrontarsi là, in scena, con gli attori o i cantanti e il pubblico, in quello che viene considerato il “momento della verità”. Ha letto, ha visitato il mondo, ha conosciuto le innumerevoli parole degli artisti e, ancora più, le loro immagini d'ogni tempo e paese. L'arte di Pizzi però non crea una storia di immagini, ma una storia di fatti teatrali e dunque, lungo il corso degli anni, entra in gioco, da parte della scena e del costume, il progresso tecnico che offre nuove possibilità di costruzione, di possesso dello spazio, di uso delle luci, dei materiali, mentre, da parte del pubblico, entra in gioco la nuova concezione dello

⁵ Liliana Cavani (Carpi, 12 gennaio 1933) è una regista e sceneggiatrice italiana.

⁶ Giuseppe Patroni Griffi (Napoli, 27 febbraio 1921 – Roma, 15 dicembre 2005) è stato un drammaturgo, scrittore, regista teatrale e cinematografico italiano.

⁷ Giancarlo Cobelli (Milano, 12 dicembre 1933) è un attore e regista italiano.

⁸ Pier Luigi Pizzi è nato a Milano, dove ha frequentato la Facoltà di Architettura del Politecnico e dove si è formato al teatro accanto a Giorgio Strehler. Dal 1951 ha svolto l'attività di scenografo e costumista, collaborando a più di trecento spettacoli teatrali di prosa e di lirica, per non parlare delle tante esperienze in campo cinematografico e televisivo. Di particolare impegno il sodalizio con Giorgio de Lullo e la Compagnia dei Giovani come pure la decennale collaborazione con Luca Ronconi. Dal 1977 si dedica anche alla regia nei più importanti Teatri e nei più prestigiosi Festivals di tutto il mondo. Grande rilevanza hanno i rapporti iniziati più di quarant'anni fa con il Teatro alla Scala, il Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice di Venezia.

⁹ Hugo de Ana, regista, scenografo e costumista, è nato a Buenos Aires, dove ha iniziato la sua carriera. Ha studiato all'Istituto Superiore d'Arte del Teatro Colón e alla Scuola Superiore d'Arte “Ernesto della Carcova” laureandosi come professore di Arti visuali, poi come scenografo e costumista per il cinema e per il teatro. Ha lavorato come direttore di produzione e come direttore degli allestimenti al Teatro Colón di Buenos Aires, collaborando a più di trenta spettacoli tra i quali *Turandot*, *Werther*, *Don Carlo*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Medea*, *The Rake's progress*. In qualità di regista, scenografo e costumista ha messo in scena oltre sessanta produzioni tra cui *Tosca* a Stoccarda, *La Rondine*, *La Navarraise* all'Opera di Long Beach, *La Bohème* a San Paolo del Brasile, *Don Pasquale*, *Rigoletto*, *Il Trovatore* ed *Evgenij Onegin* a Rio de Janeiro. A Santiago del Cile ha allestito *Romeo e Giulietta*, *Lucrezia Borgia*, *Les Contes d'Hoffmann*, ricevendo per tre anni consecutivi il premio della critica per la migliore regia.

spazio, l'abitudine, presa dal cinema e dalla televisione, a guardare le cose da diversi punti di vista. Pizzi è stato uno tra i grandi sperimentatori di nuovi ed inconsueti materiali, sia per la scenografia che per il costume: ad esempio, è stato uno dei primi che, per realizzare costumi per l'opera lirica, ha utilizzato un "tessuto" in tela spalmato di una sottile lamina in plastica¹⁰, un materiale normalmente usato per altri scopi e prodotto da una ditta di tessuti tecnici in provincia di Como. L'effetto in palcoscenico è sorprendente: la plastica cattura la luce in maniera magica. Anche nelle scenografie, Pizzi fa largo uso di materiali specchianti e di quelle maglie di metallo utilizzate, fino a quel momento, solo dagli stilisti di moda; adotta la consuetudine di inserire elementi scenografici nel costume, come ad esempio nella *Semiramide*¹¹ di Rossini per il teatro La Fenice di Venezia nel 1992: in questo allestimento Pizzi, in una geniale invenzione scenica, reinventa la settecentesca "Mascarade à la Greque"¹² dell'architetto Ennemond Petitot.

Quando approdò, con Giorgio de Lullo, al Teatro d'Opera, Pizzi aveva già firmato diciassette spettacoli con undici registi diversi, tutti grandi professionisti come Franco Enriquez¹³ o Sandro Bolchi¹⁴.

Con De Lullo raggiunse la consacrazione al melodramma: era l'inaugurazione della Scala con *Il Trovatore* di Verdi nel 1962. In tale occasione Pizzi poté ritrovare Gianandrea Gavazzeni, con cui aveva lavorato come scenografo del *Signor Bruschino*¹⁵ di Rossini, nel 1957 alla Piccola Scala. Già l'anno dopo *Il Trovatore*, venne allestito con Gavazzeni per de Lullo e Pizzi, alla Scala, *La Cenerentola* di Rossini: ambientata in un palazzo napoletano fra barocco e impero in epoca Murat, con bizzarrie di cappelli piumati e di pennacchi e con cantinieri vestiti da Pulcinella. Questo allestimento fu discusso con stupore, perché Roberto De Simone non aveva ancora illustrato i misteri napoletani con la *Gatta Cenerentola*¹⁶ o col suo *Masaniello*.

¹⁰ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 1

¹¹ *Semiramide* è un melodramma tragico in due atti di Gioachino Rossini, su libretto di Gaetano Rossi, tratto dalla *Tragédie de Sémiramis* di Voltaire e dalla vita della regina Semiramide. Debbuttò al Teatro la Fenice di Venezia il 3 febbraio 1823.

¹² Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 2

¹³ Franco Enriquez (1927 – 1980) è stato un regista teatrale e di teatro d'opera italiano.

¹⁴ Sandro Bolchi (Voghera, 18 gennaio 1924 – Roma, 2 luglio 2005) è stato un regista italiano.

¹⁵ *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* è un'opera lirica di Gioachino Rossini. Il libretto, denominato una farsa giocosa in un atto, è di Giuseppe Maria Foppa. L'operina appartiene al gruppo di cinque farse che Rossini scrisse per il Teatro San Moise di Venezia.

¹⁶ *La gatta Cenerentola* è un'opera teatrale in tre atti, scritta e musicata da Roberto De Simone nel 1976. Il lavoro si ispira alla fiaba omonima contenuta ne *Lo Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile, mescolando questa con altre versioni, scritte e orali, della stessa fiaba.

Pizzi e de Lullo si erano conosciuti presso la **Compagnia dei Giovani** fondata nel 1954, dove Pizzi era lo scenografo ufficiale. La Compagnia dei Giovani fu una delle compagnie teatrali più prolifiche ed attive dagli anni Cinquanta in poi, con attori come Romolo Valli¹⁷, Rossella Falk¹⁸, Anna Maria Guarnieri¹⁹ e Tino Buazzelli²⁰.

Ad oggi Pierluigi Pizzi, direttore artistico dello Sferisferio di Macerata continua a creare un mondo di innovazione, sperimentazione e a sorprendere il pubblico con la sua modernità.

Hugo de Ana si affaccia al panorama lirico italiano ed europeo nel 1990, proveniente da Buenos Aires dov'è nato e dove, dopo gli studi, si è occupato di allestimenti teatrali presso il Teatro Colon, realizzando diversi spettacoli e ricoprendo la carica di direttore degli allestimenti scenici.

Regista dei suoi spettacoli, Hugo de Ana si è meritatamente fatto largo in un panorama che vedeva la supremazia di alcuni scenografi e costumisti della generazione precedente come Luciano Damiani e Ezio Frigerio, ricevendo diversi riconoscimenti.

La qualità dei suoi spettacoli è estremamente elaborata dal punto di vista visivo e non rinuncia a tentare nuove sperimentazioni come *Nabucco*, presso l'Arena di Verona nel 2000 o la *Turandot* presso lo Sferisterio di Macerata nel 1997, ma anche allestimenti più classicheggianti come *La forza del destino* presso il Teatro alla Scala nel 2000 o *Iris* presso il Teatro dell'Opera di Roma nel 1997.

I suoi costumi sono frutto di una stratificazione di materiali: sono stati allestiti diversi laboratori di bricolage per realizzarli e non è raro trovare gli elementi più disparati mischiati tra loro, come metallo, pietre, colla, materiale specchiante, plastica, rafia, paglia e tessuto²¹.

Un gran numero di suoi spettacoli hanno ricevuto premi ed hanno consolidato un'abitudine che si fa strada a partire dagli anni Settanta in poi, quella di creare una stretta collaborazione tra diversi teatri internazionali nella produzione di uno spettacolo di grandi dimensioni e dall'allestimento molto complicato: in questo modo i costi vengono divisi tra i diversi soggetti e lo spettacolo “non muore dove nasce”, cosa che

¹⁷ Romolo Valli (Reggio Emilia, 7 febbraio 1925 – Roma, 1 febbraio 1980) è stato un attore italiano, di teatro e di cinema.

¹⁸ Rossella Falk (Roma, 10 novembre 1926) è un'attrice italiana.

¹⁹ Anna Maria Guarnieri (Milano, 20 agosto 1933) è un'attrice teatrale e attrice cinematografica italiana.

²⁰ Agostino “Tino” Buazzelli (Frascati, 13 settembre 1922 – Roma, 20 ottobre 1980) è stato un attore italiano di teatro, cinema e televisione.

²¹ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 3

troppo spesso era accaduta nel passato, e altre platee hanno il privilegio di poterne godere.

Quasi tutti i costumi per gli spettacoli di Hugo de Ana, a partire dagli anni Novanta in poi, sono stati realizzati presso la sartoria Tirelli di Roma, così come per quasi tutti gli spettacoli di Pierluigi Pizzi.

5.2 La moda e il costume: l'epoca dei grandi stilisti.

In Italia, il grande boom di creatività degli ultimi trent'anni del Novecento non era solo riferito al costume teatrale, perché anche la moda e i suoi stilisti hanno vissuto, in quel momento, una stagione felicissima. Diversi stilisti si cimenteranno nel costume teatrale: Versace, Armani, Valentino, Missoni, Karl Lagerfeld, sono solo alcuni nomi.

Già agli inizi della sua fertile e purtroppo breve carriera, Gianni Versace si appassiona ai costumi teatrali, una passione che andrà di pari passo con la creazione delle sue collezioni. Versace ha lavorato diverse volte col coreografo belga Maurice Bejart nella produzione di balletti²² e si è cimentato anche nell'opera lirica, disegnando i costumi per *Josephlegende* di Richard Strauss presso il Teatro alla Scala nel 1983; per *Don Pasquale* presso il Piccolo Teatro di Milano; per *Salome* di Richard Strauss con la regia di Bob Wilson presso il Teatro alla Scala nel 1987; per *Capriccio* di Richard Strauss con la regia John Cox presso il San Francisco Lyric Opera.

Il carattere dei costumi di Gianni Versace è sottolineato dall'exasperazione di un accessorio, come una fibbia o un fiocco e, molto spesso, prende spunto sia dall'iconografia dei vasi greci, con i suoi eroi atletici, decorazioni utilizzate anche nella collezioni di moda, sia dal liberty, con i motivi di plissettatura, sia dall'art decò con motivi geometrici.

Giorgio Armani, col suo stile asciutto ed essenziale si è spesso confrontato con quegli allestimenti teatrali dove era richiesto questo tipo di gusto: in particolar modo, in collaborazione con Giovanna Buzzi, ha realizzato i costumi per *Elektra* di Strauss con la regia di Luca Ronconi presso il Teatro alla Scala, e per *Così fan tutte* di Mozart per la regia di Johnatan Miller alla Royal Opera House Covent Garden di Londra nel 1995 e poi, nel 1998, realizza per il regista Bob Wilson un'edizione della *Donna del mare*²³ di Ibsen al Nuovo Piccolo di Milano.

²² Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 4

²³ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 5

Valentino, con il suo stile classico, elegantissimo e raffinato, ha creato i costumi per l'opera *Il sogno di Valentino* di Dominick Argento presso la Washington Opera nel 1994. I colori puri, squillanti: il suo famoso rosso²⁴ e poi il bianco e nero, tutti volti ad evocare il mondo del famoso latin lover italiano degli anni '20.

La coppia Ottavio e Rosita Missoni, attiva nella moda dagli anni Cinquanta, ha partecipato a diversi spettacoli sia di prosa che di balletto o lirica: *Lucia di Lammermoor* presso il Teatro alla Scala nel 1983, dove hanno ricreato il mondo del "tartan scozzese" con le loro fantasie, il balletto *Takademe* per la David Parsons ballett company²⁵, e per la piece teatrale *Siamo momentaneamente assenti* con la regia di Luigi Squarzina per il Piccolo Teatro di Milano nel 1991²⁶.

Karl Lagerfeld, vero guru della moda con collaborazioni ormai decennali con altre *maison* come Chanel, Fendi, Dior e con la sua propria linea, ha disegnato i costumi per *I racconti di Hoffmann*²⁷ con la regia di Luca Ronconi, durante il Maggio Musicale Fiorentino del 1981. Per il Teatro alla Scala ha realizzato i costumi per *Le Troyens* di Hector Berlioz nel 1996, sempre con la regia di Ronconi e, nel 2006, ha realizzato i costumi per il balletto *Jeunehomme*, tratto dal concerto k271 di Mozart con la coreografia di Uwe Scholtz.

Questi sono tra i più famosi stilisti che hanno portato il loro segno in campo teatrale, ma indubbiamente, magari con episodi più singolari e sporadici, tanti e tanti altri hanno provato un po' per gioco, un po' per sfida, un po' per passione, a misurarsi con l'arte della realizzazione del costume teatrale.

5.3 Le sperimentazioni e la scuola napoletana

Gli anni Settanta sono anni molto prolifici in campo teatrale con la comparsa di una serie di compagnie che avevano come fine la sperimentazione e la ricerca di un nuovo linguaggio nella comunicazione scenica. È il caso di Teatro studio (Ezio Maria Caserta, a Verona), di Teatro dell'Avogaria (Giovanni Poli, a Venezia), di Magazzini Criminali (Federico Tiezzi, a Firenze e Prato), di La gaia scienza (Giorgio Barberio Corsetti, a Roma) e di Falso Movimento (Mario Martone, a Napoli).

²⁴ Quella di appropriarsi di un colore è un'abitudine questa tipica degli stilisti che si sono appropriati di un colore, come Rosso Valentino, Blu Balestra, Grigio Armani, Bianco Biagiotti etc. etc.

²⁵ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 6

²⁶ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 7

²⁷ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 8

La scuola napoletana, che in campo lirico e nella prosa ha sempre generato interessanti produzioni a partire addirittura dal periodo barocco, vede, agli inizi del Novecento, un personaggio come Edoardo Scarpetta, attore e drammaturgo, famoso per aver anche tradotto molte *pochade*²⁸ francesi in napoletano. I suoi lavori teatrali fanno conoscere il dialetto e gli attori napoletani al mondo intero: Scarpetta è anche padre di figli, non riconosciuti, come Eduardo, Titina e Peppino de Filippo.

Il grande mondo di Eduardo attraversa gran parte del Novecento e dà al teatro napoletano visibilità internazionale: la sua commedia *Filumena Maturano* fu interpretata nel 1977 a Londra da Joan Plowright, con la regia di Franco Zeffirelli e, l'anno seguente, la stessa Plowright portò la piece a Broadway con la regia del marito Laurence Olivier.

Eduardo, oltre che al teatro, si è dedicato spesso al cinema e rimangono memorabili certe sue interpretazioni di trasposizioni cinematografiche; anche la televisione negli anni '60 e '70 ha contribuito molto alla diffusione delle commedie di Eduardo.

È singolare notare come la grandissima popolarità di questo attore abbia portato a riconoscerne il nome a livello universale: si parla infatti di "Eduardo", senza bisogno di citarne il cognome, cosa che avviene più o meno contemporaneamente solo con Totò.

Il costume nel teatro di Eduardo ha spesso caratteri caricaturali, presi a piene mani dal Varietà, dal Cafè Chantant e dall'avanspettacolo: tutti generi che i grandi attori napoletani, sia comici che drammatici, avevano frequentato. Dai primi anni Settanta Raimonda Gaetani²⁹ inizia un duraturo rapporto di collaborazione e di amicizia con Eduardo, firmando una serie di suoi spettacoli. Alterna la sua attività di costumista con quella di pittrice e *interior designer*.

Grandi attori sono usciti dalla scuola di Eduardo, e i suoi figli, così come quelli di Peppino, ne continuano la tradizione, portando oggi in scena le intramontabili commedie di un genio teatrale del Novecento.

Sempre sulla scena napoletana. ma in campo musicale, fa la sua comparsa, verso la fine degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta un musicista come Roberto De Simone, al quale si deve la serie di revival dell'opera seria e buffa napoletana del Seicento e del Settecento. Il maestro aveva alle spalle una carriera di compositore per musiche di scena e per spettacoli televisivi.

²⁸ La *pochade* è un genere di commedia, nata a Parigi nel XIX secolo, strutturata su canovacci di vicende amorose, intrighi e colpi ad effetto.

²⁹ Raimonda Gaetani è costumista e scenografa nasce a Napoli, dove studia Architettura.

Nel 1967, dall'incontro con altri musicisti nasce la **Nuova compagnia di canto popolare** che ripercorre temi popolari della tradizione musicale napoletana, così come proposte di un nuovo modo di fare teatro. Nel 1976 De Simone presenta quello spettacolo che rimane uno dei capisaldi del teatro musicale popolare moderno, il già citato *La gatta Cenerentola*, mentre l'anno precedente aveva allestito il già citato *Masaniello*, altro spettacolo di rottura con la tradizione. Tuttavia, è proprio con *La Gatta* che l'artista partenopeo ottiene il grande successo: ad esso seguiranno una serie di spettacoli sempre di tema napoletano ai quali alterna la regia di diverse opere liriche. Dal 1981 al 1987 è il direttore artistico del Teatro San Carlo di Napoli.

I due più floridi collaboratori di De Simone sono Mauro Carosi per la scenografia³⁰ e Odette Nicoletti per i costumi³¹: il loro stile si ispira moltissimo all'iconografia popolare napoletana, con cenni al mondo delle ceramiche e del costume folkloristico o della scuola di Posillipo.

5.4 L'ispirazione: anima ed essenza

L'ispirazione è una parola che ha aiutato da sempre gli operatori del mondo teatrale e lirico: gli scenografi, i costumisti e, sotto di loro, i parrucchieri, i calzolai, i bigiottieri, i mastri piumai, i cappellai. Infatti, se nell'allestimento non si fa una meticolosa ricostruzione storica, ecco che interviene l'ispirazione, "l'ispirato a" quel mondo perchè ne prende le caratteristiche e le trasforma. Certo è che se non ci fosse stato questo tipo di trasfigurazione, tanti e tanti costumi non sarebbero nati. Ed è vero anche il contrario, perchè l'ispirazione è comunque anche quella che mosse Caramba con le sue invenzioni, quella che mosse Donati o Gherardi con la loro fantasia, quella che fece da sprone a Sensani e Tosi con le loro ricostruzioni. L'ispirazione aiutò le sartorie Farani e Tirelli nella realizzazione di costumi di fantasia, ma anche di costumi di ricostruzione storica, ed è sempre l'ispirazione che aiuta ancora oggi i loro eredi dopo che, nei primi anni Novanta, Tirelli e Farani vennero a mancare.

La loro opera e il loro insegnamento sono oggi perpetrati da Dino Trappetti e da Giuti Piccolo che hanno preso le redini di questi due grandi atelier e li stanno conducendo nel nuovo millennio.

³⁰ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 9

³¹ Cfr Appendice fotografica VI, Immagine 10

L'ispirazione è l'anima stessa di chi si accosta al teatro e alla lirica o allo spettacolo in genere: c'è sempre un pensiero, un ragionamento, uno studio, un'ispirazione, appunto, dietro quello che ci può sembrare, superficialmente e banalmente, solo un costume, qualunque esso sia, se uno straccio o un magnifico abito sontuosamente ricamato d'oro. La stessa creatività che ha mosso e muove i pittori e gli scultori, muove oggi gli scenografi e i costumisti: la creatività, la curiosità, lo studio, l'applicazione e, perché no, anche un pizzico di divertimento, fanno parte di quel meraviglioso mondo che si può raccogliere sotto il nome di arte figurativa.

Appendice fotografica VI



Immagine 1
Pier Luigi Pizzi, Macbeth

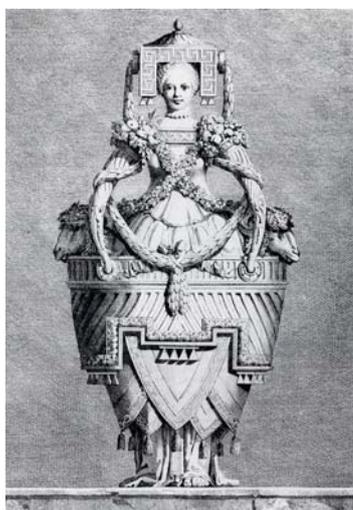


Immagine 2
Petitot, Mascarade à la Greque



Immagine 3
Hugo de Ana, Le Cid, 1999



Immagine 4
Gianni Versace, Bozzetto balletti



Immagine 5
Giorgio Armani, Donna del Mare



Immagine 6
Missoni, Takademe



Immagine 7
Missoni, Siamo momentaneamente assenti



Immagine 8
Karl Lagerfeld, Racconti di Hoffmann



Immagine 9
Mauro Carosi, *Le Cantatrici Villane*



Immagine 10
Odette Nicoletti, *La Gatta Cenerentola*

BIBLIOGRAFIA

AA.VV.,

2004 – *Teatro alla Scala, un palco all’Opera*, Skira Editore, Milano

AA.VV.

1970 – *Guida internazionale ai musei e alle collezioni pubbliche di costumi e tessuti*, a cura del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia

BATTA A., (a cura di)

1999 – *Opera. Compositori, opere e interpreti*, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh

BRADDOCK S. E., O’MAHONY M.,

1998 – *Techno Textiles, Revolutionary Fabrics for Fashion and Design*, London,

BROOK, P.,

1976 – *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano

BUTTAZZI G.,

1981 – *Moda arte e società*, Fabbri editore, Milano

CALANCA D.,

2002 – *Storia sociale della moda*, Mondadori, Milano

CAOCCI, A.,

1985 – *La vita e i costumi nell’Ottocento*, Mursia Editore, Milano

DORFLES, G., (a cura di)

1988 – *I Benois, dal Teatro alla Scala*, Mostra seconda, Edizioni Amici della Scala/
Mercedes Benz Italia, Milano

DUALT, A.,

1995 – *Verdi, la musica e il dramma*, Einaudi- Gallimard, Electa, Milano

FIOCCO, A.,

1970 – *Teatro universale, dal classicismo al romanticismo*, Cappelli, Bologna

GASCOIGNE B,

1971 – *Il teatro nel mondo*, ERI, Torino

GARAU A.,

1984 – *Le armonie del colore*, Feltrinelli, Milano

GIORGETTI C.,

1992 – *Manuale di Storia del Costume e della Moda*, Cantini, Firenze

LEVI PISETZKY R.,

1969 – *Storia del costume in Italia*, Fondazione Giovanni Treccani degli Alfieri, Istituto Editoriale Italiano, Milano

MAUGERI V., PAFFUMI A.,

2005 – *Storia della moda e del costume*, Calderini, Bologna

MC GOWAN M.,

1985 – *The court ballet of Louis XIII, A Collection of working designs for costumes 1616-1633*, Victoria e Albert Museum in association with Hobhouse Ltd and Morton Morris & Co. Ltd

MIOLI P.,

1994 – *Storia dell'opera lirica*, Tascabili Economici Newton, Roma

MOLINARI, C.,

1996 – *Storia del Teatro*, Editori Laterza, Roma

MERLO E.,

2003 – *Le origini del sistema moda*, in *Annali d'Italia*, Einaudi, Torino

MASTRIGLI F.,

1927 – *La Mostra del Costume di Roma e del Lazio*, Edizioni Enzo Pinci, Roma

PICCARDI, C.,

2001 – *Il Dramma Liturgico Medievale in Metodo*, n°17

SALVINI T,

1895 – *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, edizioni fratelli Dumolard, Milano

STEPHEN K., LEE J.,

1998 – *The Dictionary of National Biography*, The University press, Oxford stampa

VOLLI U.,

1998 – *Block modes, il linguaggio del corpo e della moda*, Lupetti, Milano

VERDONE M.,

1986 – *Scene e costume nel cinema*, Antologia storico-critica, Roma