

# La seconda pelle

Maria Ida Biggi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The avant-garde movements and the theatre masters of the early twentieth century opposed to the idea of a realistic and stylistically recreated theatre costume and gave to the stage clothes a symbolic and expressive meaning. The experimentations of the early twentieth century and the more recent research overcome the idea of the identification of the costume with the character to transform the performer's body in an art object and figurative element that are essential to the visual composition of the entire show. The current article is intended to examine the extremely close link existing between the performer's body and the position of the theatrical costume.

**Keywords** Stage. Costume. Theatre. Performer. Dance. Skin.

Il costume nello spettacolo è ciò che l'attore indossa, in funzione dell'azione che lo vede coinvolto, e costituisce tutto ciò che lo contraddistingue esteriormente; quindi diviene logicamente un completamento del corpo fisico dell'interprete in qualsiasi settore dell'arte performativa si trovi ad agire, dal teatro recitato o cantato, dal monologo all'azione collettiva, dal balletto alla danza, al circo e in ogni altra espressione spettacolare o interpretativa. Quando l'attore indossa vesti contemporanee, o addirittura, in modo ancora più appariscente, si presenta nudo davanti al pubblico, decide di mostrare il suo corpo con la scelta molto precisa di un costume che lo definisce immediatamente agli occhi dello spettatore in un modo molto chiaro e univoco. Inoltre è da considerare che costume teatrale non è costituito solo dall'abito, ma anche dal trucco, dagli accessori e dagli ornamenti, fino alla possibile maschera e addirittura dall'atteggiamento stesso che il corpo dell'attore-personaggio assume nella sua azione scenica con un'accurata tipicità.

Il potere del costume nel formare l'identità e i moduli del corpo del *performer* è stato riconosciu-

to da sempre, nel momento in cui ci si è resi conto che l'apparenza a teatro conta più della realtà o meglio la componente visiva è nello spettacolo altrettanto sostanziale che quella verbale.<sup>1</sup> Come già riconosciuto dagli enciclopedisti e descritto da moltissimi teorici settecenteschi, le sembianze a teatro sono fondamentali e condizionano l'esistenza medesima dell'arte della rappresentazione.

La concezione stessa quindi del costume entra nelle civiltà teatrali di ogni tempo come un rilevante problema estetico. L'essere in costume sul palcoscenico può coinvolgere l'*audience* in attenzioni profondamente complicate alla ricerca della superficie del corpo dell'attore e permette di riconoscere come la *performance* può non solo mostrarne la superficie, ma piuttosto incoraggiare a cercar di guardare attraverso di essa per identificare qualche immaginaria sostanza o essere.<sup>2</sup>

Il costume assume nello spettacolo novecentesco un nuovo ruolo, una funzione inedita che le avanguardie sondano e portano allo scoperto in un modo così radicale che dopo di loro non si potrà più considerare il costume come un semplice travestimento.

<sup>1</sup> Gonzaga 1996, 6-43.

<sup>2</sup> Monks 2010, 3.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

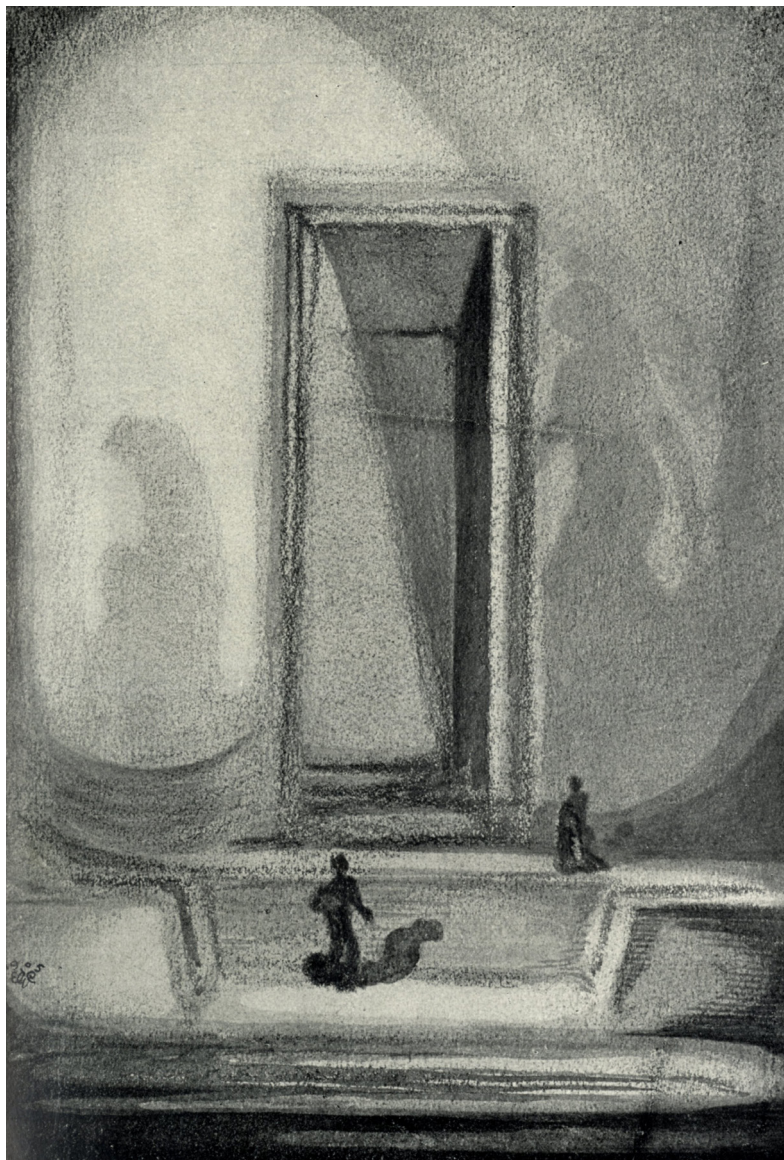
Submitted	2019-07-17
Accepted	2019-07-29
Published	2019-12-11

## Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Biggi, Maria Ida (2019). "La seconda pelle". *Venezia Arti*, n.s., 28, 83-96.



**Figura 1** Bozzetto di scena per *Électre* di Sofocle. Tavola 1 di Edward Gordon Craig, *De l'art du Theatre*, Paris, 1912. Venezia Fondazione G. Cini, Archivio G.F. Malipiero

Questo è dovuto anche al fatto che, nei primi anni del Novecento, gli artisti delle avanguardie applicano e mettono alla prova le proprie teorie nell'ambito dello spettacolo, con i presupposti propri della ricerca artistica a tutto campo. Il teatro e lo spettacolo in generale divengono, quindi, ambienti in cui ogni autore figurativo, prima o poi, si confronta e si mette in gioco nell'inventare forme nuove e rivoluzionarie, rispetto alla tradizione consolidata, che ormai è sprofondata nella *routine* e priva di un collegamento concreto con quan-

to avviene nella nuova produzione artistica. Il teatro commerciale e popolare non è più arte, ma a questo punto esclusivamente mestiere che tende a perpetuare modi e tecniche sempre uguali. Durante tutto il XX secolo, si assiste a tentativi di rinnovamento in ogni settore dell'arte dello spettacolo che ovviamente trovano anche nel costume teatrale un ambito in cui l'invenzione si applica in larghissima misura.

Tra i precursori delle avanguardie a teatro si trova senza dubbio Adolphe Appia<sup>3</sup> che ha come

**3** La bibliografia su Adolphe Appia è immensa e molte sono state le esposizioni a lui dedicate. Si rimanda qui all'edizione completa dei suoi scritti in quattro volumi, curata da Marie L. Babelt-Hahn (1983-92) e alla traduzione di brani scelti a curata di Ferruccio Marotti nel 1975.





Figura 2 Edward Gordon Craig, costume per *Hamlet and Daemon*. 1909 (Leeper 1948, pl. 28)



Figura 3 Edward Gordon Craig, costume per *Ghost*. 1912 (Leeper 1948, pl. 30)

carattere distintivo la ricerca di uno spazio scenico astratto, basato sul valore spirituale delle tre dimensioni reali e non illusorie della scenografia, in cui il corpo tridimensionale dell'attore scopre la sua logica esistenza; quindi Appia nel chiarire la sua teoria, intende il costume come elemento utile e necessario per porre l'accento sulla stretta relazione tra la tridimensionalità dell'attore concepito come corpo in movimento e il volume della scena edificata in spazi reali.

Nel suo testo *Art vivante ou nature morte?*<sup>4</sup> del 1923 egli, nel descrivere teoricamente l'opera d'arte totale, fa esplicito riferimento all'importanza del corpo umano dell'interprete, ai suoi contorni arrotondati e ai movimenti compiuti nello spazio geometrico della scena che, grazie alla presenza della luce e di un costume «ridotto a forme elementari» e di colore uniforme e neutro, sarà in grado di rendere la plasticità dello spazio e metterla in

relazione all'azione rappresentata. Perciò il costume diviene l'elemento - colore che rende vivo e visibile il corpo dell'interprete nello spazio scenico astratto, attraverso la presenza della luce e il valore del movimento.

Parallelamente ad Appia, Edward Gordon Craig<sup>5</sup> si può ugualmente inquadrare tra i predecessori e i preparatori teorici delle avanguardie artistiche a teatro del primo Novecento. Craig sviluppa una sua teoria sulla scena astratta in qualche modo parallela a quella di Appia, mentre a proposito del ruolo del *performer* arriva a teorizzare una condizione completamente diversa. Craig, disegnatore e incisore egli stesso, crea costumi che diventano elementi formali della composizione scenica [fig. 1], ideati con lucida coscienza come parti di un tutto armonico, il quadro scenico. Il costume è quindi innalzato di colpo a componente dell'organismo spettacolare sul medesimo piano d'im-

<sup>4</sup> Appia 1983-92, t. 3, 354-411, <https://archive.org/details/artvivanteounatu00appiuoft/page/n1> e sgg. (2019-07-08).

<sup>5</sup> Craig 1911 (trad. it. 1971).

portanza degli altri elementi che concorrono alla formazione della visualità in rapporto allo stile e al carattere complessivo. Egli semplifica drasticamente tutti gli elementi che compongono il costume, così come tende alla essenzialità e all'astrattezza delle forme scenografiche; attribuisce un valore simbolico ai colori dei costumi tendenzialmente monocromi, da lui disegnati con predominanza di linee verticali [figg. 2-3]. Concepisce costumi tutti identici per le masse o i cori, in modo che sul palcoscenico possano contribuire a creare insieme cromatici di notevole estensione, producendo un rapporto pittorico tra zona e zona del palcoscenico alla ricerca di inediti effetti visivi. Il costume teatrale per Craig tende a divenire movimento di gradazioni di colore in scena, composizione formale e cromatica e quindi sottolineatura di situazione scenica. Craig, in questo modo, conferma la sua idea dell'interprete come 'supermarionetta'<sup>6</sup> nella mani dello *stage director*, nella convinzione che il corpo dell'attore non è più un dispositivo di manifestazione individuale, ma deve divenire strumento di espressione di un solo artista destinato a determinare l'intera azione sulla scena, cioè colui che poi sarà il regista.

Con l'arrivo del Futurismo, primo movimento d'avanguardia italiano, il nuovo ruolo che il costume teatrale viene ad assumere è sicuramente rivoluzionario e straordinariamente innovativo: è innegabile che siano stati proprio loro tra i primi a concepire il costume come trasformazione totale e completa del corpo dell'attore - danzatore - *performer*, in uno mezzo di espressione, non più esclusivamente dell'interprete, ma prerogativa dell'artista che controlla l'aspetto visivo dello spettacolo e che lo trasforma in componente significativa come tutte le altre, dalla musica al testo, dalla scenografia alla illuminotecnica e altro ancora. Nel *Manifesto dello spettacolo futurista*, nel 1915, Filippo Tommaso Marinetti<sup>7</sup> teorizza il dinamismo di tutte le componenti dello spettacolo, oltre a distruggere ogni tradizionale concetto di teatro. Marinetti sostiene la necessità di sorprendere con ogni mezzo il pubblico, nel «porre sulla scena

tutte le scoperte per quanto inverosimili, bizzarre, antiteatrali possano essere»<sup>8</sup> e di portare l'azione in platea e vestire gli attori con ogni sorta di stravaganza, per «sinfonizzare la sensibilità del pubblico [...] eliminare la ribalta, lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico». Ancora nel 1915 Enrico Prampolini, nel suo manifesto *Scenografia coreografia futurista*, scrive: «Il teatro futurista deve tendere alla conquista della luce, dello spazio e del movimento in un'architettura astratta di piani e di volumi accidentali. Con la meccanizzazione del palcoscenico e l'illuminazione elettrica»<sup>9</sup> in cui realizzare la progettazione di un costume in grado di assorbire la luce e trasmettere l'idea del movimento.

Giacomo Balla nel suo *Teatro sintetico* ideato come una sequenza di tanti rapidi *sketches*, impone all'attore un movimento meccanico e crea una sorta di interprete automa in cui il costume diviene una ossatura meccanica che produce movimenti standardizzati e fissi, ripetuti da un *performer* trasformato in una sorta di macchina umanizzata.<sup>10</sup>

Fortunato Depero, attraverso i costumi da lui disegnati, arriva a progettare i personaggi automatizzati per i suoi *Balli plastici* sviluppando una propria estetica del costume teatrale come costruzione tridimensionale e sovradimensionata rispetto alle misure fisiche dell'interprete. Parallelamente all'opera plastica, pittorica e scultorea, Depero si prefigge di creare una sorta di 'interprete-motore' che inserito in uno spazio stereometrico ideato per i suoi complessi plastici rumoristici, prevede 'costumi-congegni' per l'uomo motore, abitante meccanico di un mondo nuovo, il cui l'essere vivente artificiale si identifica con l'attore-ballerino-*performer*.<sup>11</sup> Per il suo famosissimo *Le chant du Rossignol* di Igor' Stravinskij progettato nel 1916 per i *Balletti russi* di Djagilev [fig. 4], il corpo del danzatore sparisce sotto il volume, le ali, gli scudi di una fantastica parvenza plastica, realizzata con materiali eterogenei quali cartone, legno, linoleum, stoffa panno, seta, filo di ferro, alla ricerca di un rinnovamento del linguaggio scenico.<sup>12</sup> Il corpo diviene nient'altro che lo strumento

<sup>6</sup> Mango 2015, 255-301.

<sup>7</sup> Lista 1989; Lista, «La scena teatrale» in *Futurismo 1909-2009 Velocità + Arte + Azione* 2009, 394-417.

<sup>8</sup> Mancini 1975, 91.

<sup>9</sup> Mancini 1975, 97.

<sup>10</sup> Si veda l'azione *Macchina tipografica* rappresentata nel 1916 in casa Djagilev. Cf. Verdone 1969, 154.

<sup>11</sup> *Complessità plastica. Gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale*, 1914.

<sup>12</sup> I bozzetti esistenti per *Le chant du rossignol* mostrano personaggi come alberi, fiori e corpi vegetali che formano una foresta antinaturalistica con foglie giganti, corone immense e stellari, fiori smontabili, alberi prismatici e meccanici, sonore campanule geometriche. I personaggi hanno mani a scatola, a disco, a ventaglio, con dita lunghissime, appuntite e suonanti, con volti coperti da maschere e grandi mantelli a campana, calzari e maniche campaniformi, tutto poliedrico, svitabile e mobile. Lista 1989, 14-15 e 52-53. Bignami 2005, 202-3. *La danza delle Avanguardie* 2005, 446-55.



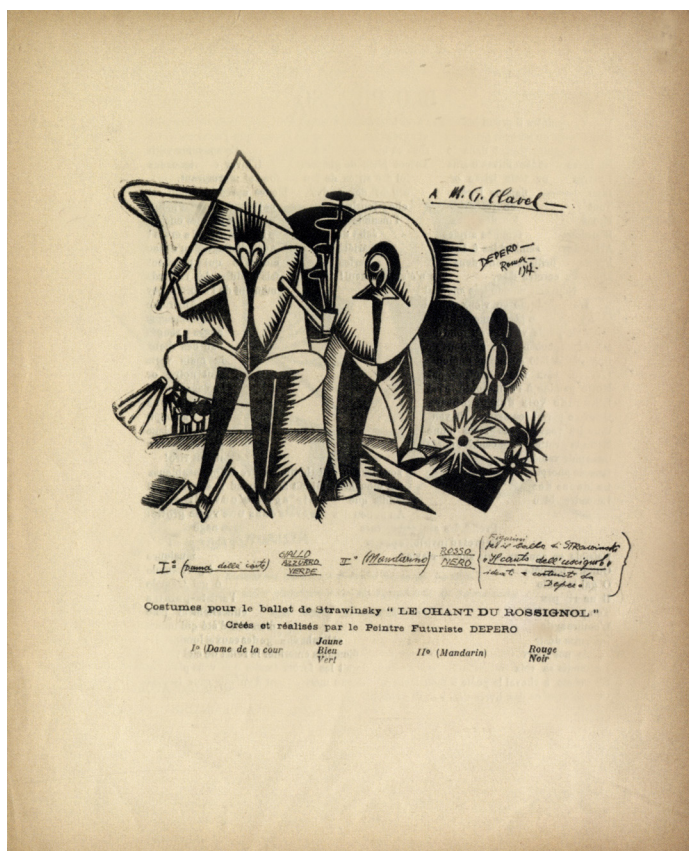


Figura 4 Fortunato Depero, Costumi per *Le Chant du Rossignol*, nella rivista *SIC* di P.A. Birot, maggio 1917

Figura 5 Alexander Tairov, *Das Entfesselte theater, Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Potsdam, 1927. Venezia Fondazione G. Cini, Archivio A. Milloss

che crea movimento per guidare le forme astratte e magiche, costruite con i costumi divenuti veste di movimento sperimentale per il geniale danzatore Léonid Massine. Si crea così una successione di effetti plastici e cromatici che nascono dai movimenti coreografici, solo in parte previsti, che trasformano la scena in una gigantesca flora tropicale perennemente in moto, in un giardino meccanico fluorescente. Depero non riesce poi a realizzare questa sua opera, ma continua a lavorare alla geometrizzazione e robotizzazione dei personaggi nei suoi successivi *Balli plastici* che poi diventano il *Teatro plastico*, in cui il personaggio marionetta integralmente robotizzato, supera il concetto di uomo motore e del costume corazza ancora legato a reazioni soggettive, per diventare definitivamente macchina umanizzata, realizzando così il sogno di Gordon Craig.

Il regista Aleksandr Tairov, tra i tanti sperimentatori russi dell'arte teatrale degli inizi del XX secolo, pone, in diverse occasioni, la questione teorica del concetto e della funzione del costume di scena in rapporto al corpo dinamico dell'interprete [figg. 6-7]. Nei suoi numerosi scritti, tra cui *Ap-*

*punti di un regista e Storia e teoria del teatro Kamerny di Mosca* [fig. 5] si trovano riflessioni molto attente attorno al tema qui trattato, sia dal punto di vista storico, sia da quello di attualità, con numerosi consigli ai figurinisti a proposito del ruolo che il costume ha giocato in passato e deve avere nel nuovo modo di concepire uno spettacolo completamente diverso. Tra queste appare esplicito e chiaro quanto scrive nel 1921 e per questo si riporta quasi integralmente il suo testo:

Come già ho avuto occasione di dire, nel settore dei costumi teatrali, secondo me, si è fatto ancora meno di quanto si è riusciti a fare in altri settori teatrali. Nonostante negli ultimi anni, grazie agli splendidi bozzetti di Bakst, Sudejkin, Sapunov, Anisfel'd e tanti altri, si siano raggiunti grandi successi, il problema dei costumi teatrali, è ben lontano dall'essere risolto. [...] Il costume teatrale è la seconda pelle dell'attore, è un tutt'uno con il suo fisico. Come in una poesia non si può aggiungere o togliere niente senza alterarne la forma, così il costume è la forma esteriore del personaggio scenico con

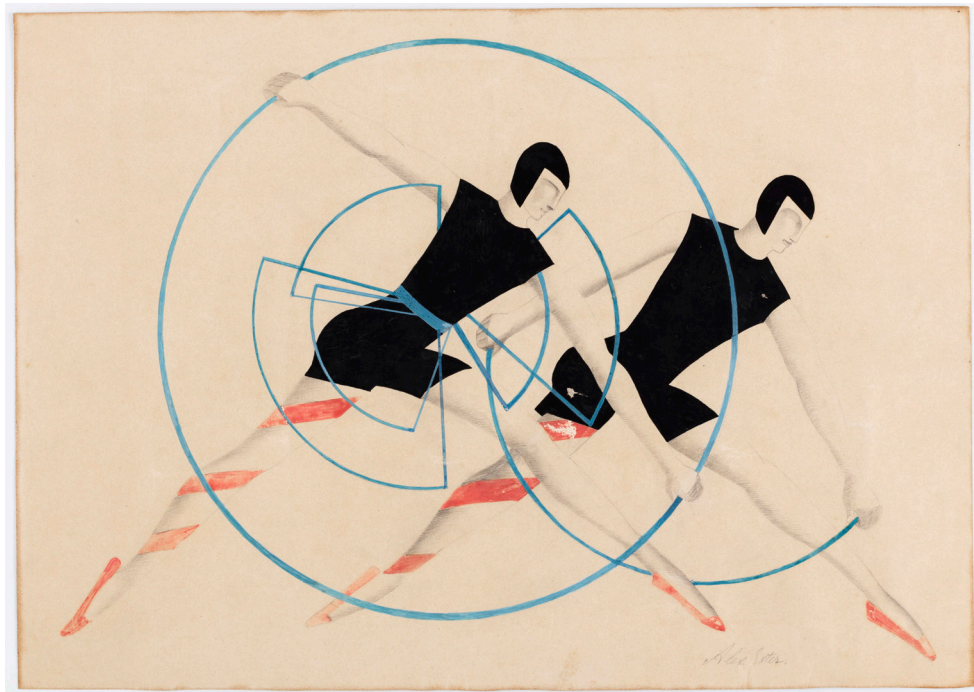


Figure 6-7 Alexandra Exter, figurini per il balletto *Prologue de Revue*, Londra, 1927. Venezia Fondazione G. Cini, Archivio E. Povoledo



il quale l'attore deve fondersi totalmente. Il costume è un nuovo strumento che l'attore deve usare per arricchire l'espressività dei suoi gesti, nel senso che, grazie al costume, può rendere i suoi gesti più incisivi e precisi o più morbidi e sinuosi. Il costume serve per dare al corpo e alla figura dell'attore maggiore efficacia, per aiutarlo a trovare la giusta pesantezza o la giusta leggerezza, necessarie ad ogni diverso personaggio che sta creando. [...] I costumi studiati per i nostri spettacoli *Sakuntala* e *Tamiri* sono un buon esempio di soluzione del problema, perché sono stati modellati direttamente sul corpo dell'attore. Lo scenografo costumista di oggi deve inventarsi il costume direttamente sull'attore, proprio come a suo tempo sono stati inventati i costumi per Arlecchino e per Pierrot. Quei costumi, anche se non erano belli, erano perfetti perché aderivano totalmente al corpo dei personaggi scenici. Togliere ad Arlecchino il suo costume sarebbe come togliergli la pelle. Questo furbacchione, questo attaccabrighe, questo avventuriero che si muove a scatti, che salta, rimbalza e che fa capriole aveva proprio bisogno di un costume che gli stesse addosso come un guanto. Pensate al costume bianco di Pierrot. Quelle lunghe maniche che sembrano i rami di un salice piangente non formano forse, un unico insieme organico con questo personaggio triste e malinconico che si muove languidamente con gesti lenti e flessuosi? Non voglio dire che dobbiamo riesumare questi costumi, anche perché i personaggi moderni sono molto più complessi e quindi più complessi sarebbero i loro costumi, ma bisogna partire da lì, bisogna cioè seguire lo stesso principio: trovare un'armonia con la natura più profonda del personaggio creato dall'attore, lasciando momentaneamente da parte tutti quei particolari poco importanti, legati allo stile, all'ambiente sociale e all'epoca storica. [...] Il costumista, inoltre, non può non avere almeno qualche nozione di anatomia, perché è il costume che si adatta all'attore e non viceversa. Non dimentichiamolo. Non voglio dire che il costume deve essere il biglietto da visita dell'attore ma quanto meno deve essere studiato sulla sua figura. Tutti i costumi, compresi quelli più eccentrici e più estrosi, devono sempre essere pensati e realizzati, considerando il fisico dell'attore e questo tipo di lavoro, assolutamente indispensabile a teatro, diventa parte integrante della creatività dello scenografo-costumista.<sup>13</sup>

Altro artista che lavora con il costume teatrale, partendo dalle sperimentazioni dei futuristi e ne trae una importante espressione artistica, è Oskar Schlemmer (1888-1943) che si è interessato di manifestazione teatrale nel laboratorio e scuola della Bauhaus. Inizia a occuparsi in modo innovativo di questo già prima della Grande Guerra, ma è subito dopo che riesce a mettere in pratica le sue innovative idee sulla progettazione del costume inteso come complemento visivo dello spettacolo di danza. Schlemmer crea costumi assolutamente originali e, partendo dalle forme geometriche e dall'idea di descrizione dello spazio attraverso il movimento degli interpreti, inventa, tra gli altri, il suo spettacolo più famoso, il *Balletto Triadico* [figg. 8-9]. Basato sull'utilizzo di diciotto diversi costumi tridimensionali e geometrici, trasforma il corpo umano in solidi colorati che si muovono su uno sfondo nero, creando una impressione di grande spazialità descrivendo con ampi movimenti una nuova dimensione cosmica. Molti sono i testi teorici in cui esprime la sua estetica del costume e ne da molte descrizioni, tra le più significative e chiarificatrici, si trova la seguente:

[...] Parallelamente alla pura danza libera, la cui forma ideale sarebbe la nudità, oggi si sviluppano le molteplici tendenze verso la danza teatrale in costume, la cui caratteristica, come per ogni vera forma di teatro, è l'evidente trasformazione della figura. Poiché la danza riguarda sia il corpo che lo spazio e il movimento, anche le regole costitutive di questi fattori devono concorrere a determinare le trasformazioni che il danzatore subisce mediante il costume. Queste regole sono racchiuse nel corpo in quanto organismo determinato dal battito cardiaco, circolazione sanguigna, respirazione, attività cerebrale e nervosa come anche nel corpo in quanto meccanismo determinato dalle sue proporzioni, dalle articolazioni, dalle possibilità elastiche, da passo e salto. Esse però sono anche racchiuse nello spazio in quanto organismo determinato dalle sue dimensioni (altezza, larghezza e profondità), e nel movimento del corpo che si compie all'interno di questi rapporti spaziali. Quindi il costume può svilupparsi dall'organismo interno del corpo e manifestare questo aspetto invisibile, l'anatomia metafisica. Oppure può essere derivato dall'aspetto esterno della figura umana e dalle sue singole forme, manifestandole in modo preciso, elevandole dalla casualità alla tipicità. Il costume può inoltre assorbire le proprie regole dallo spazio

13 Tairov 2017, 84-6.

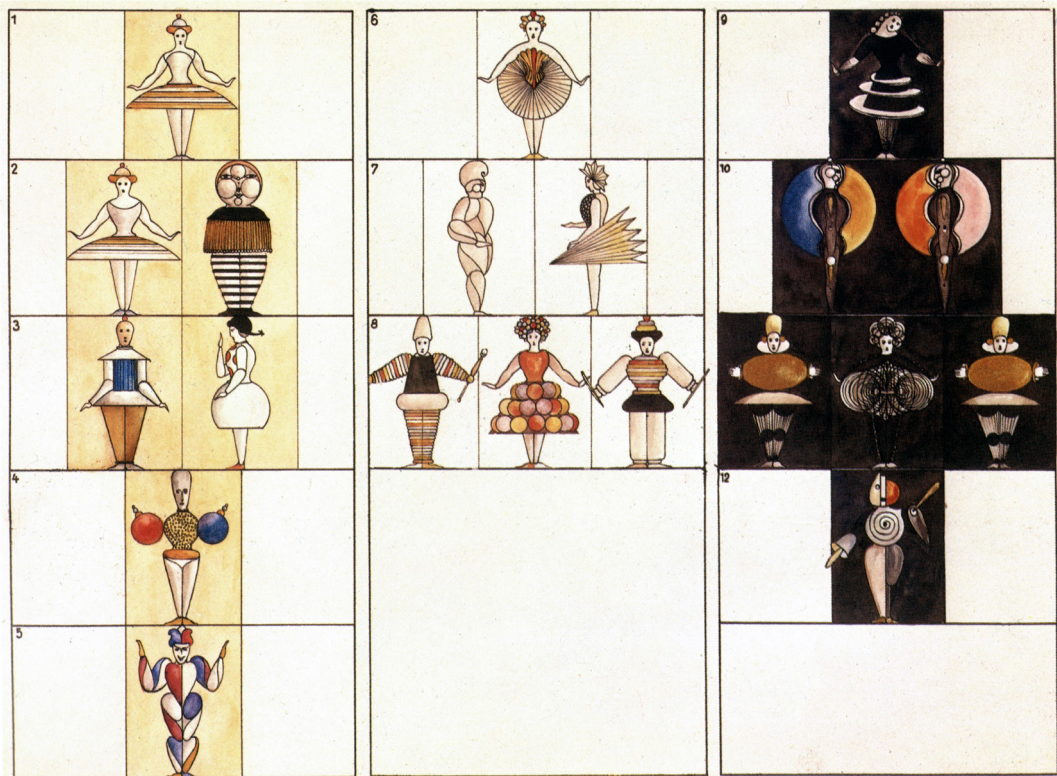
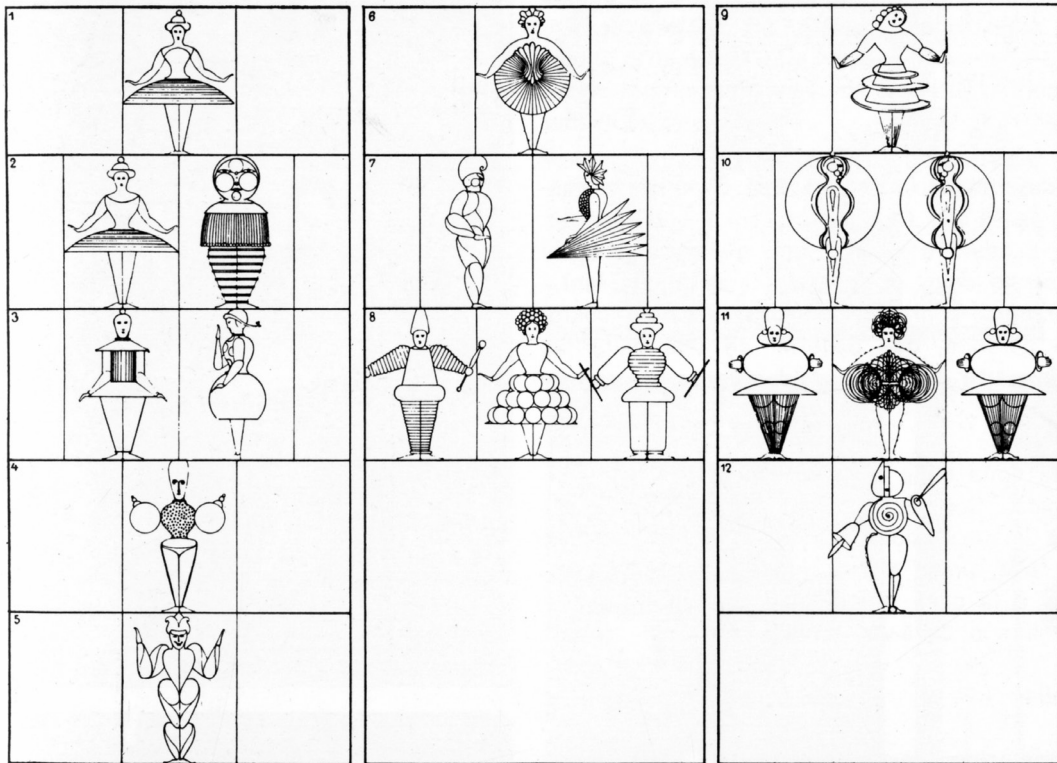


Figura 8 Oskar Schlemmer, prospetto delle figure per il Balletto Triadico. 1924.  
Disegno pubblicato in Bauhausbücher, 4, 1925





Figura 9 Manifesto per una ripresa del Balletto Triadico. 1925. Litografia

e divenire esso stesso - spazio all'interno dello spazio - una struttura spaziale, oppure essere derivato dal movimento e conformato agli elementi di moto del mondo organico-biologico o tecnico-meccanico. Nel creare i costumi si può seguire una sola di queste regole, ma anche mescolarle e compenetrarle. Tuttavia non devono significare altro che il principio elementare su cui si basa il complesso dei mutamenti dei diversi principi. Se poi si considera che al posto

della monotonia dei costumi in tessuto (a cominciare dall'inevitabile velo!) subentrano nuovi materiali possibili, forme rigide e ricoperte di gesso, forme metalliche (per esempio in leggero alluminio) ma anche gomma, celluloidi, vetro infrangibile pieghevole - l'arsenale dei materiali finora utilizzati solo dall'industria e dalla scienza, e se si considera che l'intero apparato scenico non dovrebbe essere posto al servizio di tendenze naturalistico-illusionistiche, ma di



Figura 10 Felice Casorati, costume per Clotilde in *Norma*. 1935. Firenze Maggio Musicale Fiorentino



Figura 11 Felice Casorati, costume per Norma in *Norma*. 1935. Firenze Maggio Musicale Fiorentino

effetti dinamico-costruttivi, realmente 'oggettivi', si indica il modo in cui la danza teatrale in costume (e non solo questa, ma il teatro tutto) potrebbe acquisire una nuova forma peculiare e indipendente.<sup>14</sup>

Più tardi e durante tutto il secolo, molti artisti figurativi sono stati chiamati a creare scene e costumi per lo spettacolo d'opera in musica, nell'intento di rinnovare radicalmente l'impostazione dell'intero apparato scenico e quindi rinvigorire la componente visuale del teatro musicale. Molti dei pittori impegnati nello spettacolo utilizzano quindi il costume teatrale in funzione della composizione visiva del titolo da loro messo in scena.

In questo senso, molto significativo è quanto di-

chiara Felice Casorati<sup>15</sup> a proposito della realizzazione scenica da lui curata di molte opere e in particolare della *Norma* di Vincenzo Bellini, nel 1935, al Festival del Maggio Musicale Fiorentino [figg. 10-11]: egli sostiene l'idea che scenografia e costumi debbano essere pensati congiuntamente e lontani da ogni forma realistica. Casorati vuole una composizione che giunga alla perfetta armonia di visione, all'assoluto accordo di interpretazione con il direttore d'orchestra e con il regista, in cui lo scenografo abbia una libertà d'azione indipendente, come gli altri due artefici: «La scena è un elemento che fa parte del tutto: Musica, Poesia, Pittura».<sup>16</sup> Per i costumi poi, come si legge nella citazione riportata qui di seguito, li vuole rigidi e opachi, per stabile nuovi punti di tensione emotiva, riducen-

<sup>14</sup> Schlemmer, «La danza teatrale in costume», in *Europa-Almanach Gustav Kiepenheuer*, Potsdam, 1925 ora in Schlemmer 1982, 84-8.

<sup>15</sup> Felice Casorati (1883-1963), pittore e incisore italiano, lavora molto per il teatro, soprattutto nelle scenografie per opere in musica e balletto. Per avere un panorama dei suoi lavori teatrali si veda Bucci, Bartoletti 1997.

<sup>16</sup> Monti 1979, 67.





**Figura 12** Fausto Melotti, modellino di scena per *Le Chant du Rossignol* di J. Stravinsky. 1982.  
Firenze Maggio Musicale Fiorentino



**Figure 13-14** Fausto Melotti, figurino per *Le Chant du Rossignol* di J. Stravinsky. 1982.  
Firenze Maggio Musicale Fiorentino

do al minimo, nella loro forte volumetria, il dettaglio del movimento:

Parallelo, a quello della scena, è il problema dei costumi. L'artista che *inventa* la scena deve necessariamente *inventare* i costumi, poiché questi e quella fanno parte di un tutto organico e devono ubbidire a leggi comuni. Le scene e i costumi sono due elementi opposti che si integrano: l'uno immobile e l'altro in movimento; ma è appunto l'immobilità della scena che mette in valore il movimento degli attori, così come i colori, anzi il colore base della scena deve mettere in valore i colori dei costumi, accentuandone il rilievo ed offrendo come una tonalità spaziale, un ambiente necessario e vitale per i personaggi. Non amo i costumi variopinti e tormentati dai dettagli che stimo sempre inutili e ingombranti. Vorrei poter fare accettare dai registi (cosa spesso assai difficile) costumi di una sola tinta. Così non amo il mosaico di colori a caso mescolati che di solito formano i coristi ed i personaggi che devono figurare in massa sul palcoscenico, ma amo invece creare dei gruppi, delle larghe zone di un solo colore, alternate e contrapposte ad altre zone di colore diverso. Vorrei sempre vedere realizzato il mio figurino con stoffe opache e rigide, mai con seta raso o velluto e soprattutto mai con stoffe leggere e trasparenti.

Ho parlato di invenzione di scene e costumi, ma l'invenzione dello scenografo non può essere arbitraria, non può essere frutto della fantasia libera del pittore, ma legata strettamente alla poesia ed alla musica; ma d'altra parte la pittura non deve limitarsi ad una interpretazione, ad un commento, ma essere con la poesia e con la musica *connaturata*. [...] Insomma da quanto ho detto è evidente che io non ammetto la scenografia realista e che solo mi sembra legittima, per una opera lirica, la scena che ri-

esca a creare un'atmosfera magica ed un ambiente di sogno.<sup>17</sup>

Mentre Giorgio De Chirico<sup>18</sup> nei *Puritani* realizzati anch'essi al Maggio Musicale Fiorentino, nel 1933, vuole

tendere a ridurre al minimo la fisicità dell'attore chiudendolo in una sorta di simbolo iconografico il cui "metro" in scala era dato dalla enormità dei due ritratti-manichini del secondo quadro del primo atto, con uno scarto proporzionale che dovette apparire insostenibile. Si sa infatti del fiasco di pubblico e di critica che la messinscena di questi *Puritani* suscitò: un fiasco epico, in parte condiviso dal Maestro Gui che, data la sua derivazione torinese, certamente preferiva i problemi "Appieschi" che l'amico Casorati sollevava.

Negli anni seguenti anche gli scultori si sono messi in gioco sul palcoscenico e, tra questi, credo che il più originale sia stato Fausto Melotti<sup>19</sup> che nel 1982 crea i costumi e la scena per *Le chant du Rossignol*, balletto su musiche di Igor' Stravinskij con la coreografia del russo Evgenij Poljakov. Il suo progetto si basa su figurini ideati attraverso esili sculture di filo di ferro e sottili reti metalliche, che fanno i gesti della danza come corpi reali e che trasmettono un incredibile senso del movimento, della leggerezza e dell'azione artistica più di qualsiasi disegno [figg. 12-14].

In conclusione, si può sostenere che l'influenza delle avanguardie nel campo della progettazione dei costumi teatrali sia viva ancora oggi e fortemente presente nell'idea di operare nello spettacolo come in un'opera d'arte totale, in cui la componente visiva abbia un'importanza innegabile e strutturale nel concepire il costume non più come un semplice abito, ma come un momento di creatività artistica.

<sup>17</sup> Monti 1979, 67.

<sup>18</sup> Giorgio De Chirico (1888-1978) pittore e scrittore italiano, lavora molto per il teatro, in spettacoli d'opera e di balletto debuttando a Parigi, al Teatro degli Champs Elysées, nel 1924 con lo spettacolo di danza tratto dalla commedia di Luigi Pirandello *La Giara* con musiche di Alfredo Casella. Nel 1929 De Chirico lavora anche per i *Balletti Russi* di Djačilev con *Le Bal* andato in scena al teatro di Montecarlo, con coreografia di George Balanchine e musica e direzione di Vittorio Rieti. Per avere un panorama dei suoi lavori teatrali si veda Bucci, Bartoletti 1989.

<sup>19</sup> Fausto Melotti (1901-1986) scultore italiano.



## Bibliografia

- Appia, Adolphe (1983-92). *Œuvres complètes*. Ed. élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn; introduction générale par Denis Bablet. Lausanne: L'âge d'homme.
- Appia, Adolphe (1975). *Attore Musica e Scena*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli.
- Beacham, Richard (1994). *Adolphe Appia Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Berkshire: Harwood Academic Publisher.
- Bignami, Paola (2005). *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*. Roma: Carocci.
- Bignami, Paola; Ossicini, Charlotte (2010). *Il quadridimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale*. Torino: UTET.
- Bucci, Moreno; Bartoletti, Chiara (1989). *Giorgio De Chirico e il teatro in Italia*. Firenze: Ente Autonomo Teatro Comunale.
- Bucci, Moreno; BarWoletti, Chiara (1997). *Felice Casorati per il Teatro*. Firenze: 60° Maggio Musicale Fiorentino.
- Craig, Edward Gordon (1911). *On the Art of the Theatre*. London: s.n.
- Craig, Edward Gordon (1971). *Il mio teatro: l'arte del teatro: per un nuovo teatro-scena*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli
- Futurismo 1909-2009 Velocità + Arte + Azione* (2009). Lista, Giovanni; Masoero, Ada (a cura di), *Catalogo della mostra al Palazzo Reale* (Milano, 6 febbraio-7 giugno 2009). Milano: Skira.
- Gonzaga, Pietro (1996). *La musica degli occhi Scritti di Pietro Gonzaga*. A cura di Maria Ida Biggi. Venezia: Marsilio.
- Guardenti, Renzo (2001). «Costumi e corpi nel teatro del Novecento». Alonge, Roberto; Davico Bonino, Guido (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3. Torino: Einaudi, 941-68.
- Guardenti, Renzo (a cura di) (2018). «Biblioteca Teatrale Per Edward Gordon Craig nel cinquantenario della morte (1966-2016) = Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 24-25 ottobre 2016)». Num. monogr., *Biblioteca teatrale*, 125-26.
- La danza delle Avanguardie* (2005). *La danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso da Matisse a Keith Haring*. A cura di Gabriella Belli, Elisa Guzzo Vaccarino. Milano: Skira.
- Leeper, Janet (1948). *Edward Gordon Craig: Design for the Theatre*. Harmondsworth (UK): Penguin Books.
- Lista, Giovanni (1989). *Lo spettacolo futurista*. Firenze: Cantini.
- Mancini, Franco (1975). *L'evoluzione dello spazio scenico dal Naturalismo al Teatro Epico*. Bari: Dedalo libri.
- Mango, Lorenzo (2015). *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*. Pisa: Titivillus.
- Mascheramenti Tecniche e saperi nello spettacolo d'occidente e d'oriente* (1999). A cura di Paola Bignami. Roma: Bulzoni.
- Misler, Nicoletta (1990). *Coreografia e linguaggio del corpo fra avanguardia e restaurazione: il laboratorio coreografico della RACHN in Russia 1900-1930*. A cura di Fabio Ciofi Degli Atti, Daniela Ferretti. Milano: Electa.
- Monks, Aoife (2010). *The Actor in Costume*. New York: Palgrave Macmillan.
- Monti, Raffaele (1979). *Visualità del 'Maggio' Bozzetti, Figurini e Spettacoli 1933-1979*. Firenze: De Luca Editore.
- Pavolini, Corrado (1956). s.v. «Costume». *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 3. Roma: Editore Le Maschere.
- Schino, Mirella (2017). *L'età dei maestri Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*. Roma: Viella
- Schlemmer, Oskar (1982). *Scritti sul teatro*. A cura di Marina Bistolfi. Milano: Feltrinelli.
- Sinisi, Silvana (1995). *Cambi di scena; teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Tairov, Aleksandr (1942). *Storia e teoria del teatro Kamerny di Mosca*. Roma: Edizioni italiane.
- Tairov, Aleksandr (2017). *Appunti di un regista*. A cura di Silvana De Vidovich. Bologna: Cuepress.
- Verdone, Mario (1969). *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici.
- Wilde, Oscar (2017). *Filosofia del vestito*. Madrid: Casimiro.

