# *Indagine:* moda e costume nel Teatro europeo del Novecento

**A cura di Antonella De Nisco**

*”Anche la moda, come il teatro, trasforma la realtà, anche la moda è in un certo senso creatrice d’illusione (…) il creatore di moda veste i sogni e la vita di ogni giorno, il costumista veste la finzione, le creature della fantasia, qualche volta i miti”*

(Giorgio Strehler)

Moda è costume teatrale, nel corso dei secoli, sono stati spesso correlati, soprattutto nel Novecento che è il periodo preso in esame; molte le testimonianze che vedono creatori di moda applicarsi all’ideazione di costumi per la scena, così come numerosi artisti e innovatori teatrali si sono occupati di moda.

Per creatori di moda intendiamo non solo la figura del sarto che è “haute couture”, capace certamente di dispensare dettami di eleganza, unicità e originalità dal suo atelier, ma che è anche un ricercatore capace di cogliere le innovazioni artistiche e le ideologie che si succedono nel corso del secolo. Molti e importanti i punti di contatto tra il mondo della moda e quello del costume teatrale, che vede non solo i più famosi meritevoli, ma anche tutti quelli che hanno dimostrato estro e passione dai singoli artisti ai gruppi di innovatori.

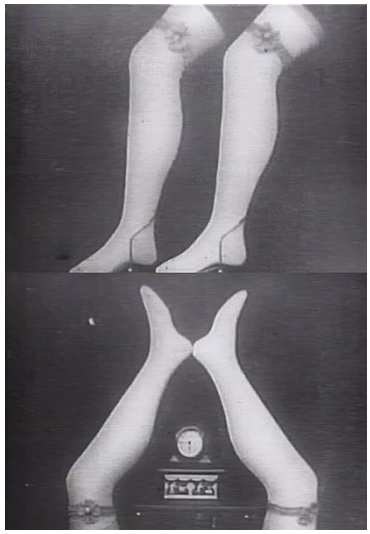
Il termine *moda* nell’espressione usata dal *Vocabolario della Crusca* nel Seicento: *“l’usanza corrente e passeggera circa ai modi del vestire e dell’acconciarsi”,* può essere valida ancora oggi.

Per il costume teatrale dobbiamo considerare i vari aspetti: acconciatura, abbigliamento, aspetto fisico della figure ma anche il ruolo dell’attore e del costume, che mutano a seconda del tipo di spettacolo a cui da vita l’attore ma possiamo affermare che anche nella vita quotidiana, l’abito ci trasmette un messaggio di come si vuole apparire.

Nel teatro sono svariati i segni attraverso i quali mettere in scena ruoli e personaggi:

- *teatro di rappresentazione*: costumi derivati e presi dall’abbigliamento (indossati per coprire/adornare) che possono fare riferimento ad aspetti storici/fantastici;
- *teatro di non rappresentazione*: il costume non è riconoscibile come abbigliamento o rapportabile ad una certa cultura, l’attore viene ridotto alla stregua degli altri elementi scenici.

Il costume teatrale può essere **metonimico** (ad esempio un singolo elemento che ha il compito di rappresentare il “tutto”; era già in uso nel teatro del 1600/1700) e **metaforico** (riferito ad una cultura e soprattutto metafora della cultura e/o ambiente che vuole rappresentare)

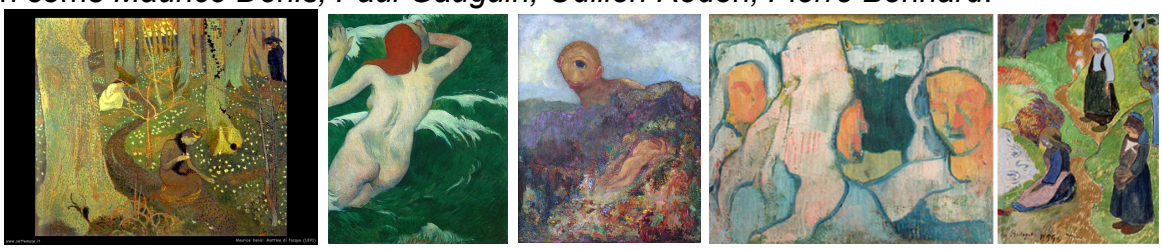


**Costume teatrale del XX secolo**

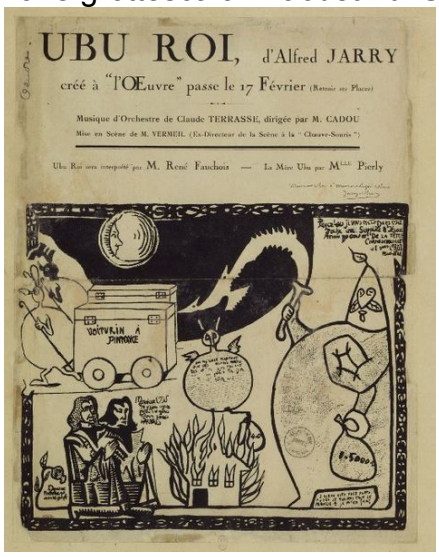
Il costume realistico-archeologico risale al teatro della prima metà dell''800, di fatto gli attori erano vestiti con gli abiti della loro epoca e, nel caso, con qualche oggetto *metonimico*.
Dalla metà del XIX, *la compagnia del duca Giorgio II di Meininger*, costruì ambienti, scene e costumi storici, anche con oggetti di epoca e reali.
Il direttore del teatro di Berlino conte **Bruhl** auspicava alla correttezza storica nell'allestimento dello spettacolo, tanto da far tessere addirittura le stoffe dei costumi per amore del vero.
Con il *Romanticismo* emerge la necessità della messa in scena (quasi sempre medievale e rinascimentale)
Nel 1852 con *"La Dame aux camélias*" (Dumas figlio) teatro aperto alle case aristocratiche, dove le attrici indossavano costumi di grandi sartorie parigine e gli attori abiti impeccabili provenienti da sartorie inglesi.

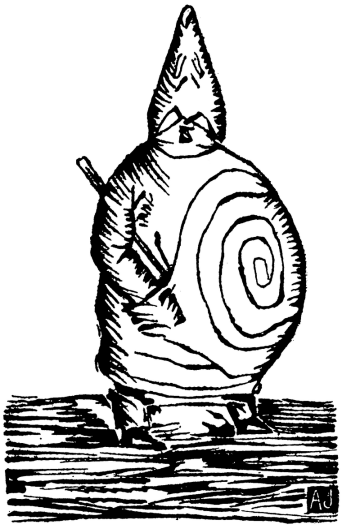
Malgrado le esigenze di portare la vita quotidiana a teatro, di *naturalismo* si potrà parlare con *Jan Jullien* ed *Emile Zola*, con l'abolizione di scenari dipinti dove la scena che doveva creare l'illusione di un 'tranche de vie': definita 'quarta parete', cioè la zona del palcoscenico rivolta al pubblico.
Il *Thèatre Libre di Antoine* fu inaugurato il 30 marzo del 1887 con l'opera di *Zola 'Jacques Damour'. André Antoine* ribadì che sulla scena si doveva riportare la realtà quotidiana e non più quella storica. Con l'avvento del *teatro naturalista* il costume teatrale subì una fase di stallo dal momento che si usavano abiti presi dalla quotidianità dalla vita corrente.

Le teorie naturaliste vengono contrastate nel 1890 da *Paul Fort* che fonda a Parigi il *'Téatre mixte'*, che si opponeva al teatro della realtà con scene e costumi che dovevano creare atmosfere e stati d'animo. Fort chiama a collaborare per la creazione dei costumi pittori come *Maurice Denis, Paul Gauguin, Odillon Redon, Pierre Bonnard*.



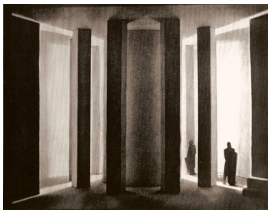
**Aurelien Lugnè Poe** fonda nel 1896 il '*Théatre de L'Ouvre',* tentando di far convivere elementi del teatro naturalista e simbolista: tra le opere più note *'Ubu roi'* di *Alfred Jarry* ispirata in chiave grottesca al Macbeth di Shakespeare.



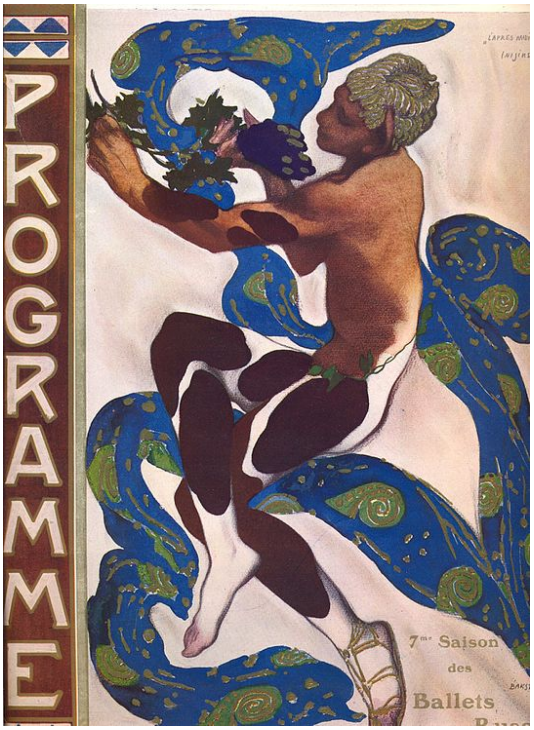
Con **Jacques Rouchè** si fa strada l'idea di una stretta e necessaria relazione tra i costumi e le scene. Egli chiama, in qualità di stretti collaboratori, artisti e sarti che avevano già avuto rapporti con il teatro come **Paul Poiret** e **Jacques Doucet**.

Tra i più importanti teorici e registi attivi all'inizio del secolo ricordiamo **Gordon Graig** per il quale il costume non si deve imporre, ma essere parte del tutto; non è l'aspetto spettacolare che conta ma la capacità evocativa del colore, addirittura ipotizzando la sostituzione dell'attore in scena con la *'supermarionetta'.*
**Adolphe Appia** ritiene che la figura umana sia irrinunciabile e punta alla resa plastica del corpo dell'attore, puntando più che al costume a mettere in evidenza il corpo dell'attore magari anche solo con una calzamaglia. Per entrambi le scene sono spoglie e senza riferimenti diretti alla vita quotidiana.
**Constantin Stanislawskij** attribuisce molta importanza al costume sostenendo che è un elemento fondante per far entrare l'attore nella parte ed essendo di scuola naturalista riteneva che i costumi dovessero essere attinenti al periodo storico in cui si svolge l'azione per contribuire pienamente a mettere a fuoco la personalità del personaggio rappresentato.


*Gordon Graig*

*Adolphe Appia*

*Constantin Stanislawskij*




Il vero rinnovamento per la scenografia e i costumi, con ripercussioni anche sulla moda, è costituito dai *Balletti Russi.* Risale al 1909 la prima rappresentazione della compagnia di ballo fondato da *Sergej Pavlovič Djagilev* e tra le novità principali la messa in scena di un uso spregiudicato di accostamenti di colori, inoltre l'ambientazione esotica dei balletti permetteva ai costumisti e agli scenografi creazioni di particolare estro. Ricordiamo ***Léon Bakst*** che porta sulla scena la policromia del folklore orientale, usando il colore in funzione espressiva e drammatica, inoltre i suoi bozzetti non sono mai rigidi ma raffigurati in movimento per tenere presente gli effetti che i costumi avranno in scena. Dopo un viaggio in Grecia i suoi colori acquistarono effetti violenti di contrapposizione e *bakstiano* divenne un aggettivo (che alludeva a sfumature di blu, oro, arancione, verde, giallo) allusivo di stravaganza dei colori che venne usato anche per l'alta moda. Bakst dal 1912 lavorò per la *sartoria di madame Paquin* creando "fantasie sul tessuto moderno" di gusto orientale che non piacquero al pubblico. Lo stesso Poiret, grande sarto parigino, adottò lo stile orientale nelle sue creazioni.

Léon Bakst: L'uccello di fuoco, Ballerina, 1910

Con la sua prima composizione coreografica, *L'Après-midi d'un Faune* (1912) – su musica di Claude Debussy – aprì le porte alla modernità introducendo il concetto di esplorazione del movimento come strumento privilegiato per la creazione artistica.

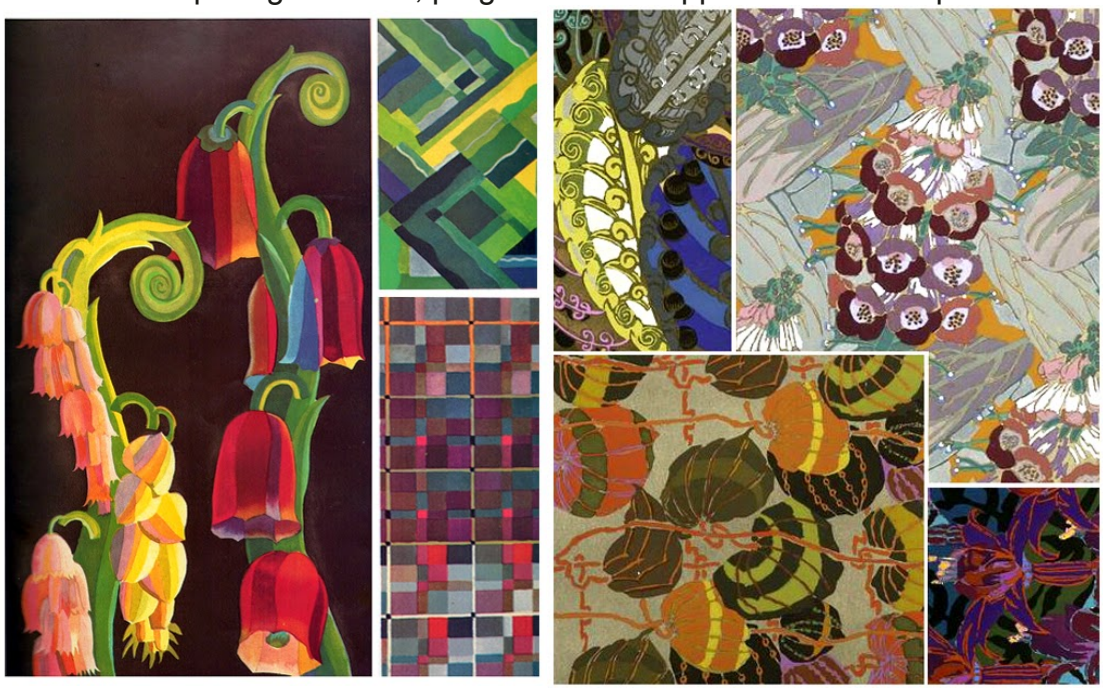
*Erté* un altro artista russo che si occupò di costume e illustrazioni. Giunto a Parigi nel 1912 lavorerà per *Poiret* e *José de Zamora* disegnando i costumi commissionati per *"Le Minaret"*. Erté possiede una grafica eccezionale e un senso infallibile della moda che non deve essere arricchita da particolari inutili. Esotismo, mistero, eleganza del suo stile lo avvicinano  al mondo del teatro. Il suo stile viene legato all'*Art déco*, anche se lui non ama questa definizione ed è anche il precursore della moda unisex.

*Art Déco* nasce nel primo decennio del Novecento e si conclude con *l'Esposizione Universale delle Arti Decorative di Parigi nel 1925*. L'espressione artistica di questo periodo interessa molti campi e in particolare quello della moda e del disegno dei tessuti che vedono l'impegno, in questo ambito, di molti artisti tra i quali ricordiamo *Raul Dufy*.
Dufy formatosi nella cerchia dei Fauves si interessa di scenografia e di moda e in collaborazione con Poiret realizza fantastiche collezioni di tessuti stampati su seta.

La storia di oggi vuole mettere in evidenza il lavoro quasi dimenticato di Raoul Dufy, uno dei più grandi innovatori del disegno tessile del XX secolo, le sue creazioni hanno dato un volto moderno, dinamico e al passo con i tempi alle stoffe tra il 1909 e il 1930, influenzando a sua volta la moda, l'arte e l'arredamento della prima metà del XX secolo.
**Dufy** si era distinto a inizio secolo per la sua attività come artista *fauve*, ma l'incontro con il creatore di moda **Poiret** avrebbe fatto scoprire a Dufy il suo inconsapevole talento per il disegno tessile. Tale incontro avviene nel 1911, quando Poiret vede le sperimentazioni silografiche che Dufy stava realizzando, il couturier rimase talmente colpito, da commissionargli alcuni disegni per le sue stoffe. All'epoca, gli abiti erano realizzati con sete molto semplici dai colori pastello e magari qualche motivo di piccole dimensioni, ma la moda stava cambiando e Poiret aveva bisogno di trovare dei motivi che ben si adattassero agli abiti da lui disegnati.

*Cappa da sera* di Poiret su stoffa di Dufy 1925
*Cappotto disegnato* da Poiret con la stoffa di Dufy, "La Perse" del 1911
*La Gazette du Bon Ton*, Dufy e Poiret 1920

Nello stesso periodo, di tutt'altra provenienza, il disegnatore *Eduard Bénédictus* che fu anche poeta, critico, uomo di teatro, musicista e chimico oltre che artista e decoratore. Egli inizia a lavorare in pieno periodi *Liberty* ma pronto a cogliere le nuove tendenze dal 1923 realizza disegni per la *maison Tassinari* e *Chantel* con un repertorio figurativo che spazia dai motivi floreali a quelli geometrici, progetta inoltre tappeti e carte stampate.



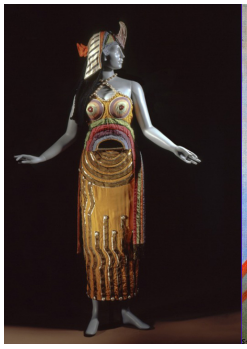
Tra i decoratori del periodo Déco ricordiamo Seguy, Garcelon, Valamier.

*Paul Poiret* (1879 - 1944) ha completamente rivoluzionato l'abbigliamento femminile negli anni della *Bella Epoque*. Figlio di un commerciante di tessuti, cominciò precocemente a collaborare a Parigi con le *maison Cheruit* e *Doucet*, dove si fece conoscere per i suoi completi giacca e gonna, gli originali mantelli, e costumi teatrali come quelli dell'*Aiglon* per *Sarah Bernhardt*. Ricordiamo oltre ai suoi figurini il lancio della moda persiana con i morbidi pantaloni da harem e il primo lineare, spoglio tailleur, fu il primo a proporre abiti dalla linea naturale, sciolta e senza decorazioni.

*Mariano Fortuny* e tra le figure più ecclettiche dell'inizio del XX secolo e soprattutto per la sua produzione tessile e per i suoi abiti che affascinarono la più raffinata clientela internazionale. Grazie allo studio sistematico delle tecniche di stampa antiche e moderne, dei colori e delle materie prime, che gli consentirono di sperimentare continuamente combinazioni diverse di pigmenti, ottenendo effetti cromatici nuovi e inimitabili. Inevitabile il confronto con Poiret per questa tendenza alla costruzione di abiti che seguono le forme del corpo con naturalezza ma non si adegua alle mode e fa continui riferimenti all'arte e affascinando l'*elite* borghese e colta  e quotate riviste di moda come *Vogue*. Importante e grande la sua passione per il teatro wagneriano, ma anche quello simbolista, interessato soprattutto al tessuto, come parte fondamentale dei suoi costumi teatrali, che non vogliono mai riproporre un falso vecchio.

Per la moda e il costume altra esponente d'avanguardia del '900 è la pittrice **Sonia Delaunay** che dopo la sua formazione artistica a **San Pietroburgo**, si sposta a **Parigi** nel **1906** e iniziò a dipingere sotto l'influenza di **Van Gogh** e **Gauguin**, concentrandosi soprattutto sullo **studio del colore**.
Con il marito **Robert** inizia la sua ricerca sul **colore** e sulla **luce e i** due artisti svilupparono una nuova corrente astratta: l'**Orfismo**.  Già dal **1911** Sonia applicò la sua ricerca sui colori a diversi campi dell'arte applicata, come la grafica, la legatoria, la decorazione, l'arredamento e la moda.
Nel 1911 nasce la prima opera d'arte applicata astratta: un **copriletto** realizzato con la tecnica del **patchwork**, formato da pezzi di stoffa di forme geometriche e colori diversi cuciti insieme in una grande composizione.
Nel suo atelier, chiamato *Laboratorio simultaneo*, nascono anche le sue prime opere di sartoria di stile "**simultaneo**": abiti, sciarpe, borse, cappelli, con disegni geometrici e colori basati sulla **legge ottica dei contrasti simultanei**. Questo tipo di effetto ottico si ottiene quando si accostano tinte tra loro opposte, che se avvicinate aumentano la propria luminosità. Ciò accade soprattutto accostando i colori complementari.
La Delaunay lavorò nel campo della **moda** per tutti gli anni '20, dedicandosi contemporaneamente anche alla pittura, considerando i due campi strettamente connessi.
Scrisse anche un libro nel 1927, dal titolo: *L'influenza della pittura sulla moda* dove spiegò l'importanza di entrambe le esperienze ed espose i  risultati sue ricerche sul colore e la luce.
Nella progettazione di tessuti, abiti, tendaggi e arredamento, Sonia Dalaunay si serve sempre di bozzetti eseguiti ad acquerello o tempera, come quelli che si possono ancora vedere presso l'*Archivio Delaunay* a Parigi.
Gli **abiti simultanei** della Delaunay sono costituiti soprattutto dai **colori**, e sono molto semplici, poiché le **forme dritte** e il **taglio semplice** mettono in evidenza le composizioni geometriche e valorizzano il cromatismo.
L'opera di Sonia Delaunay ha avuto un importante impatto anche sulla moda, poiché l'artista si dedicò alla produzione di **stoffe stampate** e **abiti di tendenza astratta**. Queste sue creazioni aprono una linea particolarmente innovativa che verrà sviluppata nella moda

degli anni '20 e '30, ma sulla quale si ritornerà anche più tardi, come ad esempio negli anni '60.
Nel 1917 si dedicò anche al teatro disegnando i costumi per il balletto *Cleopatra* del grande coreografo russo **Diaghilev**. A partire dal 1933 si dedicò alla pittura, nel 1937 partecipò alla decorazione *dell'Esposizione Universale di Parigi* ed espose in diverse mostre le sue opere astratte. Tra le opere più famose sono i suoi ***rytme-couleur*** del 1848 e gli **arazzi**, come le ***composizioni*** degli anni '40.



L'opera eterogenea della Delaunay è sostenuta dalle teorie dadaiste di **Tristan Tzara,** proprio nel modo di intendere la pratica artistica tra pittura, arredamento, decorazione, moda e costume per il teatro e il cinema.

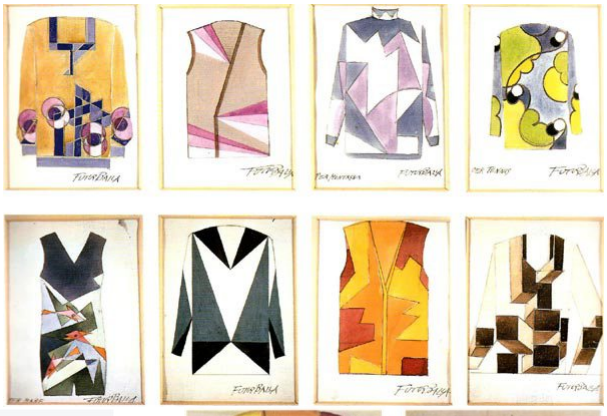
*L. Tchernicheva e Y. Shabelevsky, 1927*, Lubov Tchernicheva e Yurek Shabelevsky
Abiti di scena di Cleopatra realizzati da Sonia Delaunay
*Progetto di costume per Jacqueline Chaumont* per "Le Coeur à gaz", 1923 Acquarello su carta

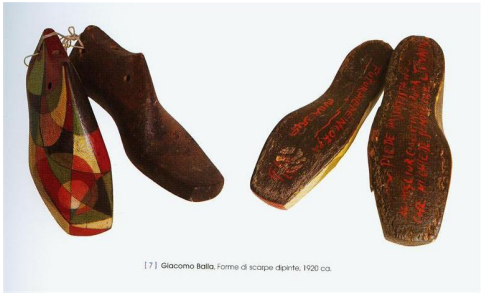
Contemporaneamente alle ricerche condotte da Sonia Delaunay in Italia abbiamo **Giacomo Balla** che nell'ottica della *ricostruzione artificiale dell'universo* presenta il manifesto del *"vestito antineutrale'* (1914). Balla non è interessato alla sperimentazione del disegno e tessuto di moda ma ad un aspetto profondamente provocatorio, con abiti che rompono decisamente con l'effetto tinta unita e la velocità, l'astrazione, il dinamismo erano il fondamento di progettuale di questi abiti confezionati con stoffe ideate dal pittore. Egli voleva distruggere il triste e funereo vestito passatista, quadrettini, risvolti e colletti rigidi per un vestito allegro, insolente dai color irredentisti e accesi.

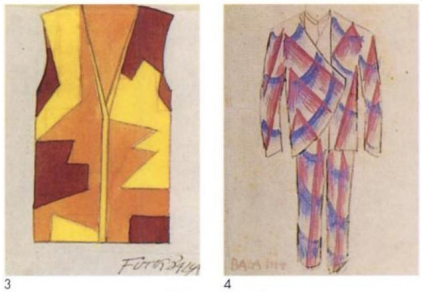
IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Giacomo Balla, *Manifesto del vestito antineutrale,* 1914
Giacomo Balla, *abito femminile*







Giacomo Balla, *Abito antineutrale*
Giacomo Balla, *Disegni per panciotto e abito*
Giacomo Balla, *Forme per scarpe dipinte1920*

Giacomo Balla ebbe un'attività scenografica di cui restano bozzetti opere, di alto valore pittorico, appartengono alla raccolta del *Museo Teatrale alla Scala*. *"Macchina tipografica'* destinato alla sua onomatopea futurista con personaggi tipografi-macchine e *"mimica sinottica - Primavera'.*

Giacomo Balla, *Feu d'artifice* (1916-17)

*Macchina tipografica* (1914 ca.)

Giacomo Balla, *Macchina tipografica* (1914 ca.)

*Mimica sinottica* (primavera) (1915)

Grande interesse per il costume teatrale è manifestato da **Fortunato Depero**, i suoi studi per i *'costumi plastici'* del balletto *'Mimismagia'* sono del 1916 e sono esempi di ricerca plastica, dinamica per l'uso delle stoffe leggere e trasformabili, colorate, astratte e sorrette da sottili armature in fil di ferro

F. Depero, *Costumi plastici per Mimismagia*, 1916

F. Depero, *Costume di dama di corte per il balletto Il canto dell'usignolo di Strav*inskij, 1916

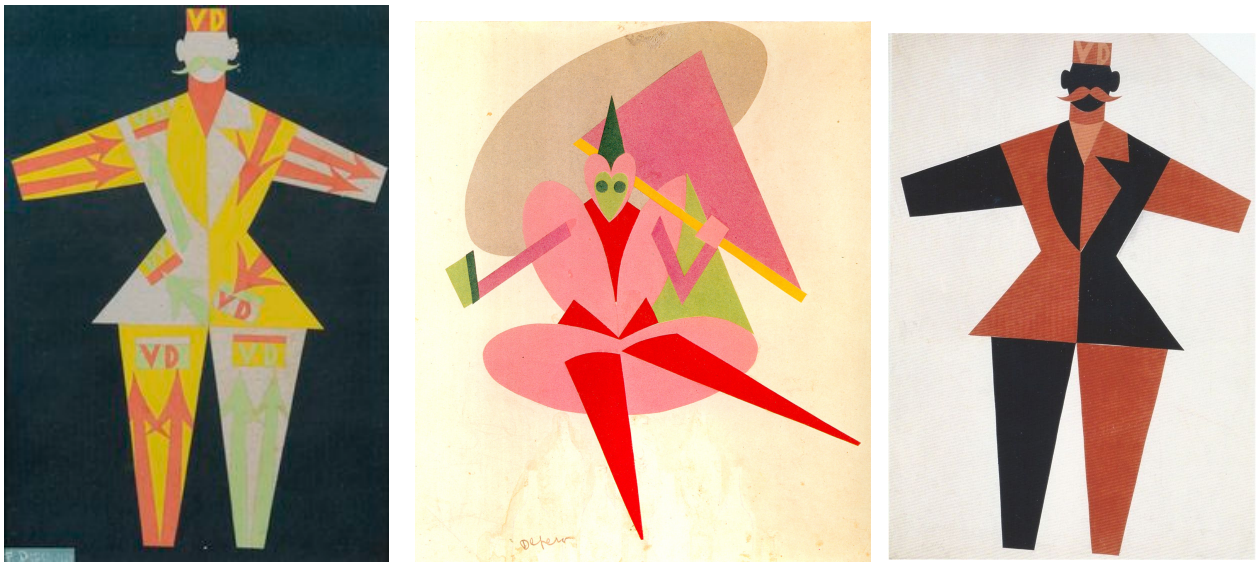
Nel 1924 Depero torna in scena con il balletto pantomima *'Anihccam del 3000'* i costumi descritti dall'autore. *"Sintesi tubolare di locomotive umanizzate, costruite di cartone reso snodabile con applicazioni di tela"*. Ironici e favolistici sono costumi di facile esecuzione.

Depero, *Canzone Rumorista del Ballet "Anihccam del 3000",* 1924

A New-york nel 1928-30 Depero progetta i costumi *'Tipografia', 'Pennini e Matite', 'Motolampade'* liberandosi dalla complessità plastica e utilizzando calzamaglie decorate. Da '*evento plastico vivente'* il costume, grazie alle decorazioni, si trasforma in una *'invenzione segnico-cromatica'.* Anche per il balletto *'Cifre'* del 1929 egli adotta la calzamaglia lasciando ai danzatori, attraverso i movimenti del loro corpo, il compito di trasmettere il continuo trasformarsi di segni dinamici e cifre.

Fortunato Depero, *Le matite e Motolampada,* 1928-30

Nell’impegno professionale come costumista Depero mette in scena, almeno fino agli anni Trenta, un mondo immaginario ludico-fantastico che esalta il colore  e la costruzione plastica.

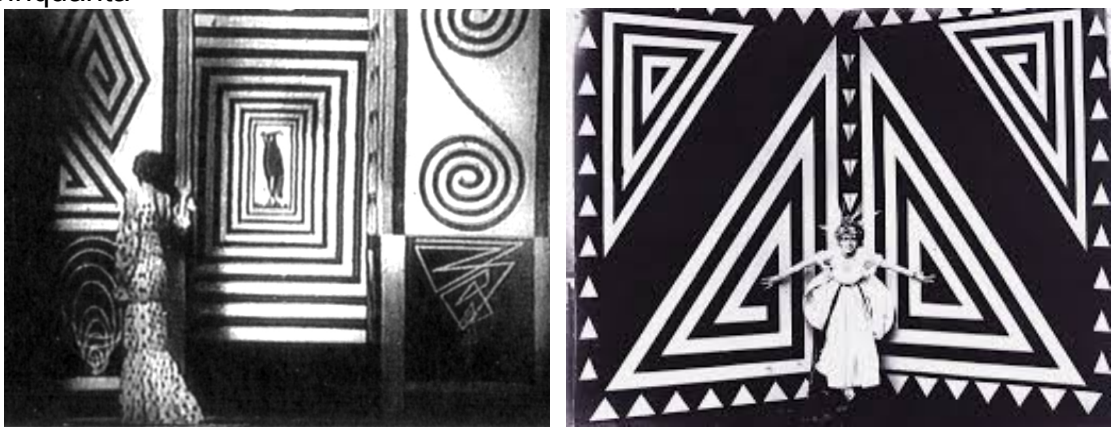



Depero, *Costumi*

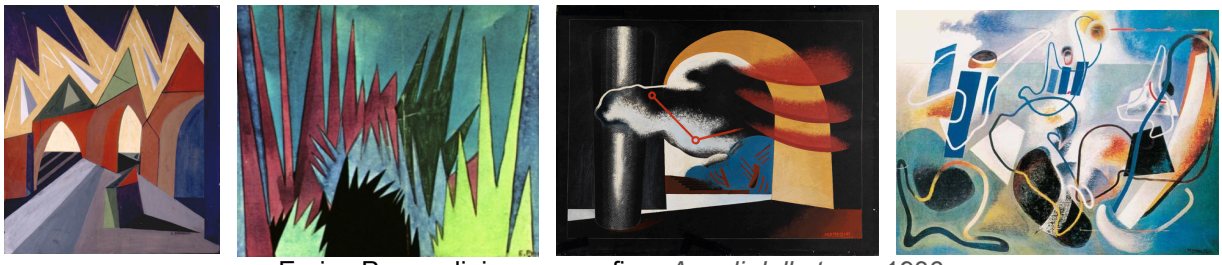
Nel 1926 **Sergej Diaghilev**, l'impresario russo della famosa compagnia dei *Balletti Russi*, aveva affidato la realizzazione delle scene e dei costumi per *Le Chant du Rossignol* al pittore futurista Fortunato Depero. Depero si mise alacremente all'opera, ma alla fine lo spettacolo non andò in scena, forse per le difficoltà incontrate dai ballerini a muoversi nei voluminosi e ingombranti costumi creati dal pittore. A distanza di un secolo, il balletto è andato in scena, grazie alla collaborazione con il museo MART (Rovereto) e con quella meravigliosa follia creativa che aveva caratterizzato il movimento futurista nella seconda decade del secolo scorso. I costumi e le scene sono stati splendidamente allestiti per il *Teatro dell'Opera di Roma* con le

musiche di Stravinskij e le scene e i costumi di Depero nel 2016.

**Prampolini** si occupa di scenografia e teatro a livello professionale fino dalla metà degli anni Cinquanta



Enrrico Prampolini, *scene dal Cinema futurista*



Enrico Prampolini, scenografie e *Angeli della terra*, 1936

Sono radicali le dichiarazioni di Prampolini in riferimento alla scena teatrale dove teorizza *'attori-gas'* che si sostituiscono ad attori viventi. I suoi costumi sono curati ed essenziali dal punto di vista cromatico con l'intento di inserirli nella scena teatrale con unità. Dopo gli anni Venti sia Depero che Prampolini adottano costumi con soluzioni che non impacciano il corpo dell'attore nei suoi movimenti.

Costumi di Prampolini per Giannina Censi: *danze euritmiche 1*

Nella progettazione di costumi **Thayaht** è l'unico futurista che si è inserito come disegnatore anche nel settore della moda progettando abiti per la sarta parigina *Madaleine Vionnet* (1917/27) e come disegnatore di tessuti.

L'orage, del 1923, è uno dei tanti figurini disegnati da Thayaht per Madeleine Vionnet dal 1919 al 1925 e mostra la perfetta sintonia fra i tagli triangolari e geometrici della creatrice di abiti e la scomposizione dinamica delle forme dell'artista futurista.
Ricordato anche perché è stato l'inventore della tuta (1919), di cui l'artista parla nel*'Manifesto per la trasformazione dell'abbigliamento maschile'* (1932) ,descrivendola come anticipazione dell'abito *'sintetico'*, con caratteristiche estetiche e di comodità anche in versione femminile. I costumi pensati da questo artista avevano come prerogativa la praticabilità in scena.

Negli stessi anni, intorno al 1915, in Russia (che presto diventerà Unione Sovietica) gli artisti si dedicano all'abbigliamento e al costume teatrale: in particolare facciamo riferimento al movimento costruttivista, che si propone di rinnovare l'arte e la vita, attraverso nuove forme ispirate alla tecnica e all'industria. Il *Costruttivismo* si innesta in una volontà di fare/edificare proprio attraverso l'architettura e il teatro, che si legano all'elemento collettivo e sociale a questi ultimi molto congeniale. La ricerca nell'abbigliamento sarà contrassegnata da criteri di funzionalità e di igiene personale. (Nel 1917, anno in cui scoppia la *Rivoluzione d'ottobre,* in Russia solo il 3% dei capi di abbigliamento era confezionato in serie).
Fin dal 1919 viene tracciato un programma per la creazione di nuove forme di abbigliamento e aperte *'Laboratori di abbigliamento',* diretti dalla famosa modellista **Nadèzda Lamànova**. Dal 1921 si allacciarono contatti con la moda parigina, si ebbe un nuovo impulso verso la produzione dell'abbigliamento e nel1922 uscirono riviste di moda nazionali.

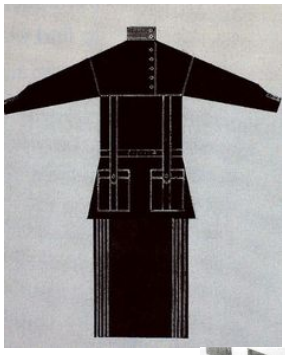
Abiti disegnati da*: Lamanova Nadezda,1924; Poponova Ljubov', 1923; Stepanova Varvara 1923*

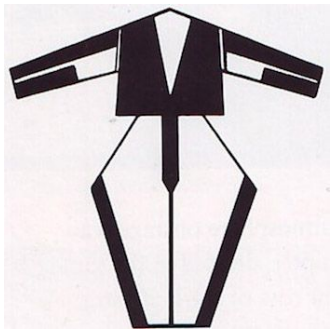
Ricordiamo sia per il costume che per la moda: **Aleksandra Ekster** pittrice, scultrice, scenografa produsse anche modelli di alta moda, tute, abiti e abbigliamento sportivo, sempre con la capacità di arricchire di dettagli astratti e fantastici le sue creazioni. Predilige le forme geometriche semplici, il contrasto di colori e materiali anche per le fonti si ispira all'arte egiziana, medievale, imitando il costume storico e rinnovandolo nelle forme (ricordiamo i costumi del fil *Aelita* del 1925).

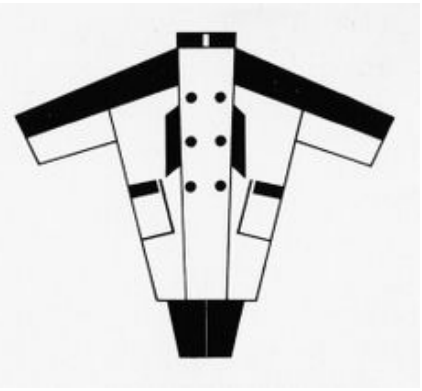
Aleksandra Ekster, *Costumi di scena: costume design for Romeo and Juliette,* 1921 (Centro M.T. Abraham per le Arti Visuali); *Tre figure di donne; Aelita;  Meanad*

Vera Muchina, *Theatrical costume design* (1916)
Liubov' Popova, *Design for a shop window*, 1924.
Varvara Stepanova, U*SSR*, c.1920
Alexander Rodchenko, *Costume design and Constructivism,* 1920

Le artiste **Ekster**, **Muchina** e la stilista **Lamànova** si associarono e fondarono nel 1923 a Mosca '*L'Atelier di Moda',* impegnandosi per creare un abbigliamento funzionale e bello nella sua semplicità.



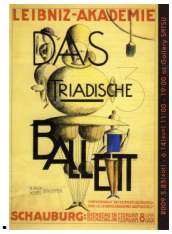


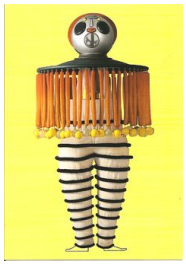


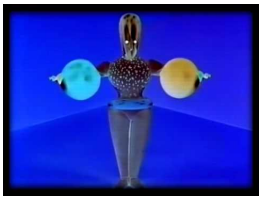
La **Popova** e la **Stepanova** progettarono abiti e disegni per tessuti, costruendo combinazioni di disegni geometrici che anticipano le soluzioni delle ricerche *optical* degli anni *Sessanta*. Malgrado il loro impegno e la loro ricerca le due artiste non godevano di grande simpatia nei comitati artistici di fabbrica. Veniva criticato il loro lavoro troppo geometrico e poco emotivo.

Molto intenso l'interesse del **Bauhaus** per il teatro, inteso come nuovo spazio scenico ideato da **W. Gropius** nel 1927, con il rinnovamento del costume teatrale. La scuola si interessò molto alla tessitura, meno alla moda. Ricordiamo il lavoro di **Lotar Schreyer** (concluso 1923), legato alla concezione *espressionista* con costumi simbolici e tendenti all'*astrazione*. I costumi ideati da **Oscar Shlemmer** che proseguì il lavoro di Schreyer nell'attività teatrale attraverso complesse *costruzioni plastiche.*

Lothar Schreyer, *around,* 1920-26, (Bauhaus 1920) Bauhaus-Archiv Berlin


LEIBNIZ-AKADEMIE
DAS
TRIADISCHE
BALLETT
SCHAUBURG





Lysena
Phot: Lorette

Il più importante lavoro teatrale di Oskar Schlemmer e il*'Triadishe Ballet'*, frutto di approfondite ricerche di questo poliedrico artista (dal 1916 al 1923 quando va in scena) che intende liberare la danza  da ogni affettazione sentimentale in modo che questa si caratterizzi per una piena autonomia del movimento che travalichi la misura umana. Per raggiugere tale scopo la figura umana si trasforma in una specie di manichino geometrico che realizza, all'interno dello spazio teatrale, un rapporto armonico tra uomo e spazio. Per Schlemmer il corpo viene recepito come strumento di rapporto spaziale attraverso il costume teatrale e la danza.

Le innovazioni nel campo del costume teatrale fin verso gli anni *Trenta* hanno come aspetto comune l'uso di differenti materiali, che meglio si adeguano alle nuove esigenze espressive. I costumisti usano anche indifferentemente cartoni, fili di ferro, lamiere, stecche legno… cose inusuali per le sartorie tradizionali. Col finire degli anni Venti tutta questa sperimentazione, così come per le avanguardie artistiche, va spegnendosi per un '*ritorno all'ordine' in* quasi tutti i paesi europei, salvo qualche rara eccezione.
In Italia **Giorgio De Chirico** mise in scena '*I puritani*' di Bellini nel 1933 a Firenze (spettacoli allestiti per *Il Maggio Musicale Fiorentino*, nato a Firenze nel 1933, rappresenta un nuovo modo di intendere il teatro, concepito quale integrazione tra dimensione performativa ed arti visive: un connubio che ha lasciato in eredità un patrimonio straordinario di disegni, figurini di costumi, bozzetti e modellini di scena, realizzati dai più grandi artisti contemporanei).
Lo spettacolo stupisce per il ritorno alla tradizione di fondali dipinti e costumi che recuperano un certo verismo di stampo ottocentesco.

Giorgio De Chirico, *Sir Riccardo Forth e particolari dei cstumi per i Puritani* di V. Bellini. 1933
Giorgio De Chirico, *Atto I scena prima per i Puritani* di V. Bellini, 1933

Il costumista **Gino Sensani** rinnova il concetto e la filosofia della creatività del mestiere basandosi ricostruzione del taglio e la ricerca filologica e storica dei materiali, da cui attingere per realizzare il costume teatrale. Sensani è il caposcuola di numerosi *costumisti:* **Piero Tosi, Danilo Donati, Pier Luigi Pizzi.**

Gino Carlo Sensani*, Ottavia per L'incoronazione di Poppea*, (1937)
Gino Carlo Sensani, *costumi realizzati per la Corona di Ferro* (1941)

Piero Tosi, *Costume indossato da Teresa Stratas nel film La Traviata* diretto da Franco Zeffirelli nel 1982
Piero Tosi, *il costumista da Oscar che vestì il Gattopardo*, 1967
Danilo Donati, *Edipo Re Regia di P.P.Pasolini*
Pier Luigi Pizzi, *Carmen di Georges Bizet*, Verona, Arena1986

Doveroso accennare alla figura di **Umberto Tirelli**, noto sarto teatrale e cinematografico che ha collaborato con i maggiori costumisti e registi dal secondo dopoguerra agli anni Novanta (importante la donazione dei suoi costumi alla *Galleria della Moda e del Costume di Firenze*).

Dagli anni Trenta in poi lo *'star-sistem'* holliwoodiano diventa un modello offerto alla moda e il cinema scalza quei canali privilegiati che erano le sfilate di moda, riviste specialistiche e la ribalta teatrale: *Marlene Dietrich, Greta Garbo, Jean Harlow…. Clodette Colbert*, insieme ad **Adrian**, il *grande designer di Holliwood*. **Adrian Adolph Greenberg**, noto come **Adrian** o più raramente **Gilbert Adrian** (Naugatuck, 3 marzo 1903 – Los Angeles, 13 settembre 1959), è stato un *costumista statunitense*; considerato il più celebre dei costumisti cinematografici, in diverse occasioni ha influenzato la moda contemporanea.

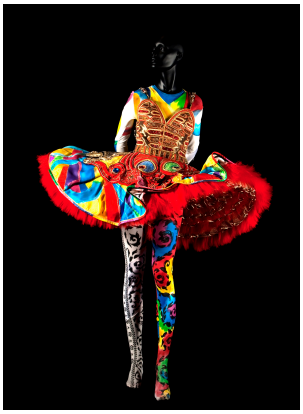
Claudette Colbert, publicity still for "The Palm Beach Story" (dress by Adrian)
Claudette Colbert on Pinterest, *Claudette Colbert, Clark gable and Cleopatra*

Tralasciando il periodi del dopoguerra e arrivando ai giorni nostri e agli anni *Ottanta* che vedono l'affermazione dei nostri stilisti italiani in tutto il mondo. Alcuni di essi si dedicano saltuariamente anche alle collaborazioni con il teatro come **Enrico Coveri**, **Giorgio Armani**, **Missoni** ma è soprattutto **Gianni Versace** che affianca al lavoro della moda anche quello per il costume teatrale.

**Versace** come costumista, ha lavorato dal 1882 al 1987 con personalità dello spettacolo come **Maurice Béjard, Bob Wilson, Joseph Russillo**.

Gianni Versace, *Abito Matrioska-Costume teatrale per il balletto Souvenir de Léningrad.* L'abito è in shantung di seta dipinta a mano, con applicazioni e ricami. 1987, Souvenir de Léningrad, Maurice Béjart Losanna, Palais de Beaulieu
Roberto Capucci, *Abito da concerto* rosso e ciclamino in georgette con volant in taffetas, ideato per Katia Ricciarelli e indossato in occasione di un recital a Parigi. 1986, Recital lirico - Parigi, Opera
Gianni Versace, *Pantalone clown ricamato - Ampio pantalone a goccia in tulle di nylon nero interamente ricamati con motivi di ispirazione futurista. Il modello si rifà ai pantaloni orientali di Poire*t. 1988, Java Forever, Roland Petit Parigi, Opéra Comique
Enrico Coveri, *Costume Jordan Baker - Abito svasato con spalline strette verde acqua e applicazioni ricamate verdi e oro con acconciatura dello stesso tessuto dell'abito e baguettes blu*. 2000, Il Grande Gatsby, George Gershwin, Cole Porter Milano, Teatro alla Scala
Romeo Gigli, *Costume Regina della Notte - Costume a rete di paillettes azzurre con nappe gioiello,* 1995, Die Zauberflöte, Wolfgang Amedeus Mozart
Missoni, *Costumi Africa - Costumi realizzati per la cerimonia di apertura dei mondiali di calcio Italia '90 in tessuto di maglia a motivi geometrici*, 1990, Africa, Milano, Stadio San Siro

Versace, *Tutù bianco ricamato - Tutù in lino ecrù ricamato ad intaglio con applicazioni* di micro cristalli. Il bustier è sottolineato da piccole nervature e rouches a pieghe scolpite. 1987, Souvenir de Léningrad, Maurice Béjart Losanna, Palais de Beaulieu
Gianni Versace, *Abito satin viola e verde - Abito in taffetas viola e verde con drappeggio che sottolinea la forma spirale a torchon.*1986, Malraux ou la metamorphose des dieux, Maurice Béjart Bruxelles, Cirque Royal
Gianni Versace, *Costume Paggio - Abito creato per il Paggio con strascico in crêpe de chine di seta nera plissettata e drappeggiata sul busto, con arricciature sulle maniche e sui fianchi.* 1987, Salomè, Richard Strauss Milano, Teatro alla Scala
Gianni Versace, Pantalone clown ricamato - Ampio pantalone a goccia in tulle di nylon nero interamente ricamati con motivi di ispirazione futurista. Il modello si rifà ai pantaloni



Gianni Versace per Dame Kiri Te Kanawa, Costume Contessa - Costume creato per Dame Kiri Te Kanawa in raso nero interamente ricamato con cristalli policromi che formano motivi geometrici ispirati alle grafiche di Sonia Delaunay.
Gianni Versace, Tutù con calzamaglia - Tutù a tre strati multicolori, l'ultimo dei quali è bordato di piume d'airone, indossato su una calzamaglia dipinta a mano. 1991, L'Uccello di Fuoco, Igor Stravinsky Londra, Royal Opera House

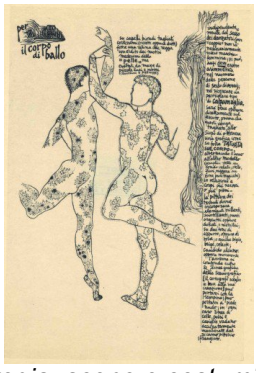
Versace, definito da Omar Calabrese *'neobarocco',* ha la passione per la messa in scena. Versace ama l'eccesso, l'aggressività nei ruoli dei copioni che possono essere risolti con una carica di fantasia, libertà e creatività che però è anche demitizzata, smentita con grande capacità ludica. L'abito diventa supporto per evidenziare il dettaglio (spacchi, cuciture, asimmetrie del taglio). Versace ama l'irregolarità: linee rette, curve, citazioni e combinazioni eclettiche con evidenti riletture del passato. Anche i materiali che utilizza prediligono i contrari: il metallo deve apparire elastico e il materiale morbido deve apparire duro nei costumi e nelle sue collezioni.

Gianni Versace, costumi "Mutatiónx" di Maurice Béjart al teatro Verdi di Trieste

La creazione dei costumi teatrali di Versace è fortemente ispirata alla *'couture'* francese degli anni *Venti e Trenta* riuscendo ad esprimere un'immagine esplicitamente sexy, citando i sarti del passato attraverso un sapiente gioco di invenzioni.

Gianni Versace per Helga Dernesch, Costume Erodiade - Abito con strascico in crêpe de chine di seta nera plissettata e drappeggiata sul busto, in velluto di cotone sui fianchi e fiocco nella parte superiore delle gambe e del bacino. 1987, Salomè, Richard Strauss Milano, Teatro alla Scala
Gianni Versace. Costume Paggio - Abito creato per il Paggio con strascico in crêpe de chine di seta nera plissettata e drappeggiata sul busto, con arricciature sulle maniche e sui fianchi. 1987, Salomè, Richard Strauss Milano, Teatro alla Scala

Ricordiamo l'artista **Sylvano Bussotti** che è anche regista, musicista, scenografo che presenta un repertorio teatrale basato su opera e balletti. Il costume per Bussotti è un *'frammento'* dell'azione scenica, coordinata in unità visiva e musicale.



GIANNI SCHICCHI G. Puccini *regia, scene e costumi di* Sylvano Bussotti, Palermo - Teatro Massimo 1969; Oggetto amato,1976; Nottetempo – Bussotti,1976

Scene e costumi per la manifestazione del Maggio Fiorentino

Sylvano Bussotti ama esibire il lusso, l'atmosfera da favola per attirare il pubblico con un teatro che infondo si ricollega idealmente al melodramma italiano, con omaggio al Barocco, in una fedele devozione al mondo sentimentale e dolcissimo di Puccini.

Possiamo affermare che il rapporto tra costume e abito è caratterizzato da differenze ma anche da affinità. La moda è connaturata alla nostra esistenza ma anche il costume teatrale, nella collocazione storico-cronologica, diventa l'inevitabile riflesso del tempo in cui viene prodotto. Possiamo affermare che la moda e il costume mantengono molte similitudini, un confine sottilissimo, resta differente il palcoscenico sul quale si ci esibisce e per citare Simmel: *"per la struttura interna, la moda offre una maniera di distinguersi che è sempre sentita come conveniente. Il più stravagante modo di apparire e di esprimersi, in quanto è di moda, è protetto da quel riflesso penoso che l'individuo prova quando è oggetto di attenzione altrui".*

**Bibliografia**

M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Lucarini, Roma, 1989
M. Battersby, *La mode art deco*, Academy Edition, Londra , 1974
G. Bianchino, *Walter Albini*, Per un archivio della Moda a Parma, quaderno 68, CSAC Università di Parma
C. M. Belfanti, *Civiltà della moda*, Bologna, il Mulino, 2008.
P. Collo, *Costume antico e moderno*, Allemandi, To, 1992
C. D'AMICO de Cavallo, G. Pescucci, D. Tappetti, *Vestire la scena, l'atelier* Tirelli, Electa, Mi,1993
G. Ferré, *Un giovane Stilista*, Pratiche ed, Mi, 1995
S. Licastro Scardino, M. Schiavone Panni, C. Tosi Pamphili, *Travestimenti. L'inventiva della sartoria Farani i 40 anni di cinema, teatro, televisione*, Electa, Mi, 2004
C. Seeling, *Moda. Il secolo degli stilisti 1900-1999*, Colonia, Könemann, 2000.
G. Simmell, *La moda*, Mondadori, Mi, 1998
R. Varese, G. Buttazzi, *Storia della moda*, Carderini, Roma, 1995