



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LINEE DELLA MODA E STILE DELLE ARTI

a cura di Elisabetta De Toni

giugno 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

ANNA MARIA TESTAVERDE

“Attore ben vestito, mezza parte fatta”: all’origine dell’Haute Couture

Sebbene negli ultimi decenni del Novecento, la messinscena teatrale abbia avuto un fondamentale apporto dai grandi stilisti della moda italiana (Versace, Missoni, Armani), divenendone immediatamente una questione storiografica ampiamente affrontata e illustrata anche attraverso celebri esposizioni, resta ancora da scrivere la storia pregressa delle origini del fascinoso rapporto tra la moda e il costume di scena. Un rapporto di costante, ambigua influenza dove solo attualmente lo stilista imprime la sua cifra stilistica nell’interpretazione del personaggio, ma che nelle epoche passate non poteva vantare analoghi interventi professionali e neppure influenzare lo stretto rapporto tra interprete, regista, scenografo. Nella pratica scenica anteriore al sec. XIX, fluida e sfuggente nella gerarchia dei ruoli tecnici, la difficoltà riguarda la variabile interpretazione assegnata al concetto stesso di ‘costume di scena’ (denominato piuttosto *habito*), progettato da iconologi, pittori, attori, impresari che affidavano poi a sarti, per lo più anonimi, l’esecuzione delle loro creazioni delle quali mancano per lo più le testimonianze iconografiche.

Resta pertanto intentata la ricostruzione di una storia, fondata sull’intersezione interpretativa di un patrimonio di fonti iconografiche (dai disegni dei bozzetti alle fotografie), documentarie e trattatistiche, critico-letterarie che tenga conto, nei diversi contesti

temporali e culturali, dei più ampi apporti delle Arti Visive nel Teatro, delle quali è la sintesi espressiva di più antica tradizione. Si tratta di ri-scriverne i processi seguendo una metodologia di analisi storiografica intesa a riflettere sull'evoluzione del 'costume di scena', in stretto rapporto con le funzioni culturali e i ruoli sociali attribuiti nel tempo alla 'classe attorica' e all'importanza estetica acquisita dalla loro tecnica interpretativa, tale da essere considerata degna di essere tradotta in immagini 'storicizzate'.¹

Soltanto nel passaggio dal secolo XIX al XX l'intersezione e la condivisione delle arti (pittura, scultura, architettura, fotografia, design, gestualità e mimica, canto e danza) acquisirà la piena consapevolezza che il connubio tra Teatro e Moda possa rappresentare un eccellente e innovativo strumento di comunicazione sia dal punto di vista socio-culturale che artistico. Dopo secoli di sporadiche testimonianze 'realistiche' dell'immagine attorica (affidata a pittori e incisori), la rivoluzionaria introduzione della fotografia nel rapporto tra l'attore e il suo costume di scena 'alla moda', rappresenterà un innovativo strumento di comunicazione presso il pubblico (non esclusivamente teatrale), acquisendo potenzialità artistiche, promozionali nonché commerciali mai raggiunte nel passato.

Pur nella scarsità delle fonti e nell'ambiguità dei significati attribuiti all'importanza del costume da indossare sulla scena, possiamo risalire al Cinquecento per rintracciare le prime indicazioni normative che presuppongono un'attenzione al costume teatrale da parte del responsabile corago (il riferimento è all'ebreo Leone de' Sommi presso la corte di Mantova).² Ben più noto il contributo tratta-

¹ Nell'ambito di un assegno di ricerca dal titolo "Le belle e cavalleresche creanze": l'estetica del corpo femminile nelle arti performative. Indagini tra pubblicistica, letteratura, arte (secc. XVI-XIX) (dott. Silvia Castelli), da me seguito, il progetto si pone come esito conclusivo l'indagine preliminare su influenze, innesti e recuperi di fonti documentarie, letterarie, trattatistiche e iconografiche multidisciplinari per tentare una prima sintesi di riscrittura storica sul costume di scena.

² Leone de' Sommi può essere ritenuto il primo trattatista a fornire indicazione sull'arte della recitazione e della messinscena e sul coerente rapporto tra tipologia drammaturgica e costume scenico. Ma la sua opera, pervenutaci in una sola copia manoscritta, compilata tra il 1556 e il 1589, è stata a lungo inedita (De'

tistico di Angelo Ingegneri, letterato erudito ma anche figura protoregistica, che elaborò l'abbigliamento per i personaggi dell'*Edipo Re* al Teatro Olimpico di Vicenza (1584), dei quali sono pervenuti i bozzetti per i costumi indossati dagli interpreti. Le sue pagine suggeriscono per la prima volta una particolare attenzione, da 'costumista', verso le mode europee, utili nella progettazione degli indumenti scenici, secondo una netta distinzione tra quelli femminili da quelli maschili:

[...] l'uomo veste in altro modo che la donna [...]. Più particolarmente eziandio si variano gli abiti secondo il portamento della nazione e della provincia [...] e parlando alla moderna, l'habito corto fra i Francesi, e gli Spagnoli; in Ungheria in Polonia e in tutto il levante il lungo, e fra gli Italiani, in Venetia quella che si dice a maniche a gomito, in Lucca et in Fiorenza il lucco, in Genoa la cappa lunga, in Bologna il robbone e altrove il ferraiolo o la cappa corta (Ingegneri 1989: 29).

Fu un processo aiutato anche dalle imprese editoriali dei primi manuali di mitologia e antiquaria (Vincenzo Cartari), di iconologia (Cesare Ripa), e dalla straordinaria diffusione dei cosiddetti libri di costume che avevano per soggetto le fogge dell'abbigliamento maschile e femminile di varie categorie sociali, connotanti le varie nazioni fino allora conosciute; di fatto la moda veniva classificata secondo il confronto tra stili del passato e del presente (Cesare Vecellio). Furono queste le fonti direttamente copiate, ridisegnate e consegnate ai ricamatori e ai sarti incaricati di eseguirli per la scena anche da artisti-scenografi quali Alessandro Allori e Bernardo Buontalenti.³

Ma occorre rintracciare nella cultura riformista del Settecento europeo i primi elementi riguardanti un nesso coerente tra l'abito di
Sommi 1968).

³ Mi riferisco agli studi compiuti dalla sottoscritta riguardante i disegni dei bozzetti fiorentini per la *Mascherata degli Iddei* (1565) e per i celebri *Intermedi* per la *Pellegrina* (1589) documentati da centinaia di disegni, solo recentemente indagati in rapporto alle fonti letterarie e iconografiche (Testaverde 2004; 2011).

scena e la moda, trasmessi visivamente dai ritratti dei pittori, dai miniaturisti e incisori che hanno affidato alla memoria storica le immagini di attori e attrici contemporanei, celebrati per l'abilità e la tecnica recitativa (si pensi ai molteplici ritratti dell'attore David Garrick eseguiti da Johann Zoffany). Le radici di questo interesse sono da rintracciare sia nel nuovo valore artistico attribuito all'arte recitativa, sia nelle correlate riflessioni e valorizzazioni del ruolo dell'attore nella società, per la prima volta considerato un professionista-artista, abile per vocazione personale ma anche per l'affinamento delle tecniche mimiche. L'esito di questo nuovo atteggiamento verso la cultura teatrale, portò ad una produzione editoriale europea assai ampia, una fonte primaria per iniziare a scrivere la storia del costume scenico e valutare gli usi e le abitudini contemporanei, ponendo a confronto la documentazione pittorica con i testi sulla normativa recitativa. Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla Moda* (1720), pur riferendosi al teatro in musica, rappresenta il manifesto polemico contro le cattive usanze di usare un guardaroba (soprattutto per le attrici) non coerente con il personaggio da interpretare, magari donato da facoltosi benefattori o amanti, o finanziati con economia dall'impresario teatrale. Questi aveva l'incarico di sorvegliare l'adeguatezza degli abiti posseduti dalle interpreti che "visiterà frequentemente [...] pregandole guardarsi dall'aria, assicurandole che tutta la città è soddisfatta de' loro Abiti, Nèi, Ventagli, Belletto, etc." (Marcello 1993: 50). Denunciava ancora gli abusi economici dei sarti e le diverse modalità di esecuzione della fattura, mirata al risparmio o per "guadagnarsi la Mancia":

Sarti si accorderanno con l'Impresario per il vestiario di tutte l'Opere; poi visiteranno Virtuosi e Virtuose per fargli l'Abito a genio. Rifletteranno gli che col Denaro dell'Impresario non è possibile d'eseguirlo; che per ciò tratteranno d'un soprapiù e col soprapiù faranno poi l'Abito, avanzando in tal forma il Denaro tutto patuito con l'Impresario. L'Abito sarà di più pezzi, di roba frusta, etc. dovendo bastare a' Sarti di provvedere le Virtuose di Coda lunghissima, i Virtuosi di belle



Fig. 1
William Hogarth, *Strolling Actresses Dressing in a Barn*, 1738, incisione.

Polpe di Gambe per guadagnarsi la Mancia (Marcello 1993: 49).

Un'ironia che figurativamente trova riscontro nel 1738 nella celebre immagine di William Hogarth, dal titolo *Strolling Actresses Dressing in a Barn*, dove l'autore ritrae attrici girovaghe in un contesto di promiscuità, vestite con abiti discinti, mostrando nudità provocatorie e accessori sovrabbondanti e fuori moda, mentre fanno toilette tra gli ingegni scenici e i corteggiatori del momento [Fig. 1].

Né mancava Marcello di criticare quegli interpreti maschili che, nel sostenere la parte femminile, dovevano provvedere a "farsi la barba due volte al giorno", rivestendosi con appropriato vestiario e coerenti accessori: se "fosse solito far parte da Donna, porterà sempre sulla Vita un Bustino con addosso Nèi, Rossetto, Specchietto, etc". Ma la sua disapprovazione si appuntava soprattutto

sulla ridicolaggine del trucco e l'eccesso inadeguato della suntuosità del costume e del tessuto, intesi come strumento visivo esasperato nello stile, esclusivamente ideati per suscitare la meraviglia del pubblico e mettere in risalto il fasto spettacolare, senza differenziare la tipologia del personaggio. In proposito citava l'esempio degli abiti scenici indossati da un virtuoso nella "parte di Prigioniero, di Schiavo", apparso "ben incipriato, con Abito ben carico di gioie, Cimiero altissimo, Spada e Catene ben lunghe, e rilucenti, battendole e ribattendole frequentemente per indurre il popolo compassione, etc" (Marcello 1993: 30). Critiche assai simili alle puntuali osservazioni di Georges Noverre che nelle *Lettres sur la danse et sur le ballets*, edite nel 1760, riguardanti l'ostinato perdurare di una pessima "tradizione preconstituita", noncurante delle tendenze della moda ma anche di qualsiasi tipizzazione dei personaggi:

[...] tutti gli abiti di questi personaggi sono tagliati sullo stesso modello o campione e non differiscono che per il colore e gli abbellimenti che la profusione più del gusto profonde, secondo il caso. L'orpello brilla e trionfa dappertutto; il Contadino, il Marinaio e l'eroe ne sono ugualmente carichi; più che un abito è carico di fronzoli, di garza e di reti e più ha meriti agli occhi dell'attore e dello spettatore senza gusto (Noverre 1980: 60).⁴

Tra le decine di trattati italiani, francesi e inglesi che apparvero tra Settecento e Ottocento sull'Arte della recitazione e della gestualità scenica, non furono comunque molte le pagine dedicate al 'giusto abito di scena' e alla moda da seguire, oltreché assai scarse le illustrazioni. Ma sono le *Mémoires et réflexion sur l'art dramatique* (1799) della celebre attrice Hyppolite Cleiron, presa a modello da Denis Diderot nel suo *Paradosso sull'attore*, a rivelare l'ormai maturo interesse per il costume teatrale, soprattutto quello femminile, criticando l'impropria introduzione di mode contemporanee in scena: "il primo colpo d'occhio che il pubblico getta sull'attrice -



Fig. 2
Charles André van Loo, *Miss Cleiron in "Medea"*, 1760, olio su tela, Neues Palais, Potsdam.

scriveva la Cleiron - deve prepararlo al carattere che essa sta per sviluppare" e pertanto occorre evitare "tutte le mode del tempo", a vantaggio di una coerenza storica e psicologia del personaggio ("L'unica moda da seguire è il costume della parte interpretata. Prima di tutto si devono adeguare i vestiti al personaggio") [Figg. 2-3]:

⁴ I corsivi contenuti nelle citazioni del testo appartengono alla scrivente.



Fig. 3
Jean-Baptiste Le Prince (attribuito), *Mlle Clairon, comédienne française, dans l'Orpheline de la Chine, de Voltaire, 1773*, olio su tela, collezione privata.

Chiedo a tutte le donne in genere, la più scrupolosa attenzione al loro vestiario [...]. I drappaggi all'antica sottolineano e svelano troppo la nudità si confanno alle statue e ai dipinti; ma nel sopperire a ciò che manca, è necessario conservarne il taglio, indicarne almeno gl'intenti e seguire per quanto possibile il lusso o la semplicità del tempo e dei luoghi. Infule, fiori, perle, veli, pietre colorate erano gli unici ornamenti conosciuti dalle donne prima che iniziasse il commercio con le Indie e la conquista del Nuovo Mondo. *Desidero, innanzi tutto, che con grande rigore si evitino tutti gli abiti e tutte le mode del tempo. La pettinatu-*

ra delle Francesi, nel momento in cui scrivo, la massa di capelli e le mostruose acconciature danno al loro insieme una sproporzione scioccante, denaturandone le fisionomie, nascondono il movimento del collo e conferiscono un'aria avventata, goffa, rigida e sconcia. L'unica moda da seguire è il costume della parte interpretata. [...] Ermione con dei fiori sarebbe ridicola: la violenza del suo carattere e la pena che la divora non ammettono un abbigliamento raffinato o civettuolo; può avere un abito sontuoso, ma bisogna che l'aria trascuratissima nel resto sia la prova che non pensa a se stessa. La prima occhiata che il pubblico getta sull'attrice deve prepararlo al carattere che sarà rappresentato [...] illuminata dall'abuso ha fatto di tutto per distruggerlo (Cleiron 1799: 24).

Agli inizi del secolo XIX anche un critico teatrale come William Hazlitt, mostra la consapevolezza del valore del costume di scena, della pertinenza storica delle fogge di moda e della necessità di una documentazione filologica rigorosa. Nel 1814, recensendo sul periodico *Examiner* lo spettacolo *The Distressed Mother* di Ambrose Phillips, tradotto dall'*Andromaque* di Racine, critica duramente i costumi scelti dagli impresari del Covent Garden di Londra:

*Disapproviamo molto i vestiti indossati in quest'occasione, e ritenuti veri costumi greci. Non sappiamo se gli eroi greci fossero vestiti come donne e portassero i capelli lunghi giù per la schiena. Se anche lo facevano, questo fatto non è generalmente conosciuto o capito dal pubblico. [...] Gli impresari del Covent Garden non sono la Società degli Antiquari. L'attenzione al costume è necessaria solo per mantenere la verosimiglianza; in questo caso poteva solo violarla, perché non c'è niente che induca il pubblico ad aspettarsi un tale spettacolo. Sappiamo come si vestono i turchi, perché li vediamo per strada; conosciamo i costumi delle statue greche, perché ne vediamo i calchi nelle vetrine; sappiamo che i selvaggi sono nudi, perché leggiamo di viaggi, ma non sappiamo che i capi greci all'assedio di Troia fossero vestiti come Charles Kemble, Abbott e Macready l'altra sera in *The Distressed Mother*. [...] I modelli più antichi e più autentici che abbiamo sono*

i marmi Elgin [i bassorilievi del Partenone custoditi al British Museum di Londra] e di sicuro Teseo ha i capelli corti. Si potrebbe pensare che questo modello sarebbe in grado di soddisfare una commissione di impresari riguardo alle antichità classiche. Niente affatto. Loro ne sanno molto di più di costumi greci e della storia di epoche favolose di quei tipi vecchioti, gli scultori che hanno vissuto nell'età di Pericle [...] (Hazlitt 2015).

La questione, fondamentale per lo spettacolo contemporaneo, troverà piena adesione anche nella posizione di Giovanni Angelo Canova, attore e capocomico di celebre fama, nelle sue *Lettere sopra l'arte d'imitazione Dirette alla Prima attrice Italiana Anna Fiorilli Pellandi* (1839). Nella lettera IX, intitolata *Vestiario in costume ed acconciatura*, affronta con acutezza l'importanza di eliminare gli eccessi negli indumenti di scena, a vantaggio di un abito e un trucco personalizzati, coerenti al personaggio drammaturgico. Ritenuti pertanto elementi determinanti nella tecnica di immedesimazione dell'attore, il Canova affermava che l'abito influiva nell'interpretazione stessa ("attore ben vestito, mezza parte fatta") e aiutava lo spettatore a comprendere meglio il personaggio del dramma:

Ma questa espressione di *ben vestito* non è già diretta alla necessità di vestiario ricco e fastoso, come la maggior parte si credono, e nella quale sogliono eccedere, succedendo spessissimo di veder meglio vestito il servitore del padrone, la cameriera della padrona, ma invece è diretta alla necessità assoluta, che questo sia in costume ed in carattere, *acciocché al primo colpo d'occhio che getti lo spettatore sopra l'attore, egli indovini facilmente il personaggio*, che quegli deve rappresentare, più perché il vestiario in costume esatto aggiunge moltissimo alla illusione dello spettatore, e l'attore prende più facilmente con quello il tono del carattere, che rappresentar deve, ed ecco perché si dice "*che in tal caso ha mezza parte fatta*" (Canova 1991: 135).

Nell'articolato capitolo, l'attore-trattatista non riflette comunque soltanto sul significato e sulla coerenza del costume scenico, più

mirato a caratterizzare una tipologia sociale o umana. Egli si spinge a considerare la progettualità dell'abito di scena e del trucco come l'esito più significativo della formazione di un attore, che dovrà trarre insegnamento dall'attento studio delle "migliori pitture", per trovare l'adeguata espressività gestuale e mimica:

La scuola dell'attore per tale studio, *oltre la consulta delle migliori pitture*, le quali vi mettono sotto gli occhi le fisionomie degli uomini dell'antichità, ed anche generalmente dei vani caratteri originali, che compongono la civile società, *questa medesima esser deve principalmente osservata, dalla quale egli può copiare diligentemente le diverse fisionomie, che in essa s'incontrano per poterle poi imitare sulla scena col mezzo, ripeto, delle diverse tinte colle quali ei deve, dirò così, qual pittore dipingere il proprio viso*; per esempio, le sopracciglia folte e nere danno una certa severità, aggiungete in mezzo a queste una linea che le unisca, e marchi il cipiglio, ed una leggera ombreggiatura sotto gli occhi, ed annunzierete oltre la severità, una fisionomia equivoca, e di mala fede; molto rossetto dà un'aria gioviale, poco rossetto la rende sentimentale e patetica, nulla annunzia la crudeltà e la ferocia, ed a questa si addice la capigliatura rossiccia, od estremamente nera; la fronte scoperta, piccole sopracciglia, e molto rossetto quasi sotto l'occhio vi darà una fisionomia buona e sincera: in somma la *toilette* (per servirmi del termine tecnico) è uno studio importantissimo per tutti gli attori onde aiutare la *fisionomica*, le quali unite insieme attestano quella diversità di caratteri, di cui tanto ho parlato, e di cui, voi me ne farete ragione, non si può mai abbastanza parlarne (Canova 1991: 136).

La conclusione del Canova sintetizza una rigorosa normativa alla quale avrebbero dovuto attenersi gli attori, in modo che affinasero l'interpretazione "famigliare" e naturale. L'esigenza di una sempre più puntuale aderenza del costume all'epoca storica, contrassegna il teatro internazionale dell'Ottocento, in reazione alle mode e ai gusti eccessivi della spettacolarità del passato, affidata non a professionalità tecniche ma a ignoti sarti e ricamatori. L'afferma-

zione di una ricerca storica del costume scenico sempre più filologicamente corretto, avrebbe aperto la strada al Naturalismo anche per la scena. Emile Zola ne *Le naturalisme du théâtre* (1881) ne sottolinea però l'eccesso dell'epoca, ricordando che al suo tempo, per creare maggiore aderenza storica, si "copiavano i costumi dai documenti dell'epoca, e ci si picca di non trascurare nulla per arrivare a un'autenticità assoluta". Procurarsi costumi storici, studiarne i dettagli, farli confezionare da abili professionisti divenne una questione economica di rilievo, concessa solo ai 'grandi attori'. Ma fu senza dubbio lo stimolo per maturare anche nuove professionalità altamente specializzate (sartorie capaci di operare nel campo della moda come in quello dello spettacolo) che non incontrarono immediatamente il favore delle attrici:

[...] ci si scontra con un'ostinata civetteria tanto più viva quanto le donne non hanno limite per mascherare il pittoresco del costume storico e straniero. Porterete anche un'attrice a ricoprire le spalle con gli stracci di una mendicante, ma non la convincerete mai a vestirsi da piccola operaia, se ha perso il primo fulgore della sua bellezza, se sa che gli abiti poveri la imbruttiscono [...] ecco la ragione che falsa continuamente il costume nelle nostre opere contemporanee (Zola 1985: 68).

La rivoluzione del moderno sistema attorico, vide comunque l'attrice dell'Ottocento, divenuta anche manager della propria professione, la protagonista di un profondo cambiamento nella comunicazione della propria tecnica attorica e della propria immagine artistica. L'introduzione in scena dell'*Haute Couture* fu l'esito di una consapevolezza di se stesse e della propria formazione che consentì loro di porre al centro della messinscena e dell'interpretazione un personale guardaroba, la "cesta" (così definita nel gergo teatrale) del proprio vestiario, continuamente trasportata dal teatro all'alloggio dell'artista.

L'affermazione dell'industria fotografica determinò la promozione

dell'immagine attorica senza precedenti. La diffusione intensa delle fotografie e delle litografie del mondo teatrale, riguardante soprattutto l'attrice nei suoi costumi e pose connotanti la sua arte, segnò l'evoluzione e la diffusione dello stile, dei gusti e delle mode adottate dalle attrici sul palcoscenico. Il potere di fissare dettagli, replicare le immagini mediante l'uso fotografico fu senza alcun dubbio ben più efficace rispetto al ritratto pittorico del passato. L'attenzione e la cura del dettaglio sarà 'smascherata' dalla fotografia, accorciando il rapporto tra attore e pubblico degli spettatori e segnando l'affermazione del 'divismo' attorico, considerato modello di mode e tendenze. Questi ritratti incisero sull'immaginario collettivo popolare, fissando tipologie gestuali, espressioni che ebbero efficaci ricadute non solo nell'affermazione del personale successo di un artista ma anche nel mercato produttivo. Un sistema promozionale perfetto per l'avvio del sistema delle tournée internazionali.

Merita qui citare esclusivamente gli esempi di due illustri interpreti del teatro italiano tra i secc. XIX-XX, Adelaide Ristori ed Eleonora Duse (personaggi che possono ormai vantare studi su fonti documentarie, iconografiche e storiografia critica assai ampi).⁵ Entrambe seppero ben comprendere le potenzialità dell'uso della tecnica fotografica per diventare icone femminili, modelli di un successo fondato sull'esibizione visiva del rapporto Fotografia-Teatro-Moda. Pur su posizioni differenti, furono rivoluzionarie nel porre la moda dell'abito in scena al centro della propria recitazione; il costume teatrale fu considerato una 'seconda pelle', da indossare per meglio 'calarsi dentro il personaggio', esprimendone sentimenti, passioni, atteggiamenti e gestualità.

La Ristori (1822-1907) attrice scritturata nella Compagnia Reale

⁵ Nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova è conservato uno straordinario numero di stampe e album fotografici di proprietà dell'attrice, materiali che restituiscono, per numero e varietà tipologica, uno spaccato della fotografia internazionale del tempo, oggetti e costumi che consentono studi ampi e accurati. Masolino d'Amico fu il primo a inventariare e a editare il catalogo dei costumi lasciati in eredità al museo.

Sarda nel ruolo di giovane amorosa (1837-1856), divenuta poi capocomico della sua Compagnia Drammatica Italiana, fu tra le prime ad usare il ritratto fotografico per costruire la propria visibilità pubblica e diffondere lo stile della 'grande attrice', fino a farne un mito. Molti furono i fotografi internazionali che ritrassero l'attrice durante le sue tournée mondiali, tra i quali primeggiano il parigino André Adolphe Eugène Disdéri, il fotografo che introdusse il piccolo formato *de la carte de visite* (1854). Nel caso della Ristori il nuovo formato, i molti scatti montati poi in sequenza secondo la gestualità, la mimica e il costume di scena, scelti dall'attrice stessa per raccontare la 'costruzione' del personaggio, attestano la consapevolezza del valore visivo della moda teatrale. Disdéri ritrasse la Ristori nei primi anni Sessanta dell'Ottocento, sia in abiti privati che in quelli di scena, indossati nei drammi storici di maggior successo: *Maria Stuarda*, *Medea*, *Cassandra* e *Beatrix*. Seguirono poi l'inglese Herbert Watkins e lo statunitense, d'origine canadese, Napoleon Sarony, che nel 1867 aprì il proprio studio fotografico a New York, nel quartiere di Broadway, specializzandosi fin da subito nel ritratto dei più grandi attori dell'epoca che calcarono le scene di New York.

Nel superstite e ricco archivio di Adelaide Ristori, la documentazione testimonia un vero e proprio 'metodo operativo' che sarà determinante nel progressivo abbandono del personalismo delle scelte degli abiti da parte degli attori. La Ristori utilizzò proprio l'abito da indossare in scena come strumento essenziale per le sue interpretazioni, sebbene la sua ansia filologica, l'attento studio figurativo, l'aderenza ai modelli artistici, non furono sempre compresi dai contemporanei, ma considerati frutto di un ossessivo capriccio. Sarebbe invece auspicabile un confronto tra i molteplici ritratti fotografici e gli scritti personali dell'attrice per interpretare le motivazioni e le scelte della mimica, della gestualità e soprattutto dell'abito appositamente da lei studiato.

Se la progettazione dei suoi abiti fu spesso affidata ancora a pittori

e artisti, la confezione fu commissionata a sartorie che si resero celebri proprio grazie alla sua notorietà. Ma interessa qui ricordare come l'accurata progettazione dell'abito dell'attrice fosse sempre preceduto da un personale accurato studio su un modello artistico, portato ostinatamente ad esecuzione secondo suggerimenti e modifiche che la vedevano direttamente intervenire, anche nella stessa confezione sartoriale (Viziano 2000). Basterà ricordare l'iter seguito per la realizzazione del costume per il dramma *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller (la Ristori lo portò in scena in Italia e all'estero, 576 volte, di cui 41 in lingua inglese). Lette le didascalie del testo drammaturgico e consultato anche lo stesso autore che le aveva consigliato di indossare in scena un abito bianco, adornato di gioielli, corona in capo, la Ristori riteneva che sebbene fossero molte "le relazioni circa le vesti che la misera Maria usava nell'atto dell'esecuzione", erano per lo più da considerare "fantastiche relazioni". Nei suoi *Studi artistici* (Ristori 2005) l'attrice motiva l'interpretazione che aveva inteso esprimere al personaggio ("la dignità della Sovrana vilipesa, la sofferenza della vittima oppressa e la rassegnazione della martire"). Pertanto le pose fotografiche che ci sono pervenute, la ritraggono con espressioni perfettamente coerenti alle sue indicazioni, negli atteggiamenti più rappresentativi della recitazione (dall'alterigia alla rassegnazione del martirio). Sono pose incentrate sull'intrinseco legame tra "l'espressione del volto, il contegno ed il portamento" e un abbigliamento rigorosamente nero, con un vistoso crocefisso, per meglio esprimere la regalità e la spiritualità del personaggio. Per raggiungere l'effetto desiderato, Adelaide studiò nei minimi dettagli anche il costume e l'acconciatura rigorosamente storici e filologici. Nel 1857, durante una visita a Londra dove la Ristori ebbe occasione di visitare l'esposizione sui cimeli della regina scozzese, un quadro del pittore Daniel Mytens le dette la conferma che la sua intuitiva interpretazione era pienamente rispondente, come seppe ben descrivere, dimostrando anche un'accurata conoscenza circa



Fig. 4
Daniel Mytens, *Mary Queen of Scots*, 1627 circa, olio su tela, Royal Collection, London.



Fig. 5
Adelaide Ristori nelle vesti di *Maria Stuart*, fotografia, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova.

le fogge dell'epoca [Figg. 4-5]:

un abito di velluto nero impresso, sormontato da una specie di zimarra senza maniche, secondo l'uso dell'epoca [...] un velo parimenti bianco la copriva fino a terra, dal collo pendeva un piccolo crocefisso di avorio e due catenelle congiungevano quasi sul petto le due parti della zimarra [...] in una parola, era il costume che io avevo già ideato (Viziano 2000: 77).

Il confronto tra il quadro di Mytens e la fotografia della Ristori con il suo abito di scena, non lascia alcun dubbio e conferma l'intervento personale della Ristori che "alla cuffia ed al velo bianco - scriveva - avevo sostituito il nero, sembrandomi che rispondesse



Fig. 6
Adelaide Ristori nelle vesti di *Mary Stuart*, fotografata da Napoleon Sarony a Broadway, 1868 circa, albumen carte-de-visite, National Portrait Gallery, London.



Fig. 7
Adelaide Ristori nelle vesti di *Maria Antonietta*, fotografata da Napoleon Sarony, New York Public Library, Billy Rose Theatre Division, New York.

di più all'effetto della scena" [Figg. 6-7]. Tuttavia non restano notizie dei sarti alla quale l'attrice affidò l'esecuzione.

Diversamente per l'interpretazione di *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti (debutto a New York 1867) la Ristori si documentò con l'acquisizione di "tutte le storie" scritte sulla regina francese e di "tutti i disegni di quell'epoca". La critica unanime non poté non apprezzare la fedeltà storica dei sette costumi che la Ristori commissionò alla maison di alta moda Worth ("tailor to Her Majesty the Empress of the French"), a lei ben nota come privata cliente. L'eleganza delle fogge, pienamente rispondenti all'epoca, l'apposita produzione dei tessuti, commissionati a Lione, fedeli a quelli ritratti in molti quadri a Versailles, non lasciarono alcun dubbio: il successo dei costumi della Ristori, confezionati dalla Casa Worth, decreta-



Fig. 8
Maison Charles Worth,
costume per Maria An-
tonietta indossato da
Adelaide Ristori, Museo
Biblioteca dell'Attore,
Genova.

rono il successo di una delle più celebri dinastie di sarti parigini di *Haute Couture*, prestati alla scena [Fig. 8].

Anche Eleonora Duse, appartenente ad una generazione successiva e assai ben più studiata nei suoi rapporti con la moda del tempo, commissionò a Jean Philippe Worth, figlio del noto Charles, gli abiti per *La signora delle camellie* (1895) e anche quelli della tragedia dannunziana *Francesca da Rimini*, dopo il travagliato rifiuto della commissione fattole dall'eccentrico pittore e creatore di moda spagnolo Mariano Fortuny. Ma sia il couturier francese che l'originale Fortuny furono i creatori prediletti dalla diva, artefici sia degli abiti di scena che di quelli della sua vita privata e mondana. L'ingresso dell'Alta Moda nella vita dell'attrice tracciano da allora una storia diversa: il rapporto Moda-Teatro vedrà protagonista, per quanto riguarda soprattutto Fortuny, non soltanto un 'grande sar-



Fig. 9
Mariano Fortuny, abito appartenuto
a Eleonora Duse, Fondazione Cini,
Venezia.



Fig. 10
Mariano Fortuny, abito appartenuto
a Eleonora Duse, Galleria del Co-
stume, Firenze. Copyright Francesca
Lombardi per "Firenze made in Tu-
scany".

to' di alta moda, quanto piuttosto un artista che, in collaborazione con Caramba, riuscì a coniugare per la scena le sue sperimentazioni creative, come stilista di moda, scenografo, costumista, fotografo, affermando una tendenza di gusto del tutto originale, modello di un gusto raffinato e di tendenza di un'epoca. La stessa formazione di Fortuny, alla scuola parigina di Paul Poiret, illustre disegnatore e costumista di moda, rivela nell'esordio del XX secolo l'irrevocabile intersezione tra Moda, Teatro e Arti Visive, dove i limiti di influenza tra le forme artistiche diventano assai labili e indefinibili, bensì indissolubilmente connessi [Figg. 9-10].

BIBLIOGRAFIA

- CANOVA G. A. (1991), *Lettere sopra l'arte d'imitazione. Dirette Alla Prima Attrice Italiana Anna Fiorilli Bellandi*, a cura di F. Tozza, Tullio Pronti, Napoli.
- CLAIRON H. (1799), *Mémoires et Réflexion sur l'art dramatique*, Buisson, Paris.
- INGEGNERI A. (1989), *Della Poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Panini, Modena.
- MARCELLO B. (1993), *Il teatro alla moda*, introduzione di S. Miceli, Castelvecchio, Roma.
- NOVERRE J. C. (1980), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Di Giacomo, Roma.
- RISTORI A. (2005), *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Audino, Roma.
- SOMMI L. de' (1968), *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, saggio introduttivo di F. Marotti (a cura di), Il Polifilo, Milano.
- TESTAVERDE A. M. (2004), *Exōticós, étranger. La représentation de l'«l'autre» dans la spectacularité florentine du xvii^e siècle*, in FRANCHI F. – MONNEYRON F. (a cura di), *L'entre-deux de la mode*, Éditions L'Harmattan - Bergamo University Press - Sestante Edizioni, Bergamo - Parigi, pp. 57-78.
- TESTAVERDE A. M. (2013), *Il "Libro delle figure delle maschere": note per i ricamatori della genealogia degli dei*, in DEGL'INNOCENTI L. - MARTINI E. - RICCÒ L. (a cura di), *La mascherata della genealogia degli dei (Firenze, Carnevale 1566): le ricerche in corso*, atti della giornata di studi (Firenze, 2 dicembre 2011), *Studi Italiani*, n. 49/50, v. 25, 1-2, Cadmo, Fiesole (Firenze), pp. 63-74.
- VIZIANO T. (2000), *Il palcoscenico di Adelaide Ristori, repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, presentazione di S. D'Amico (a cura di), Bulzoni, Roma.
- ZOLA E. (1985), *Le naturalisme au théâtre*, Libricoper, Bologna.

SITOGRAFIA

- HAZLITT W. (2015), *Scritti sul teatro e la recitazione*, traduzione, introduzione e note di L. Innocenti, in www.actingarchives.unior.it, anno V, numero 9.