



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

LINEE DELLA MODA E STILE DELLE ARTI

a cura di Elisabetta De Toni

giugno 2017

ELENA MAZZOLENI

## **Georges Méliès: la magia del costume scenico**

Al Centre National de la Cinématographie di Parigi è conservato un costume di scena in velluto nero ricamato con motivi dai colori vivaci raffiguranti astri, pianeti e piccoli animali. Georges Méliès ha creato, in collaborazione con la moglie, l'attrice Jehanne d'Alcy, e indossato questa cappa sia durante alcuni suoi film, tra cui *Le Voyage dans la Lune* (1902), sia sulla scena del Théâtre Robert-Houdin, di cui il regista è stato direttore dal 1888 al 1923, quando la sala è stata demolita per consentire la creazione del boulevard Haussmann [Fig. 1]. Questo costume non rappresenta soltanto i principi dell'estetica dei film di Méliès, fondata sull'intreccio tra le forme sceniche preesistenti e la nuova arte del *trucage* cinematografico, ma suggerisce l'adesione da parte del regista a una pratica specificamente dedicata alla creazione di abiti, che iscrive i suoi film nella storia del costume scenico di fine secolo.

Fino alla fine dell'Ottocento, sono gli attori, e in particolare i "grandi" attori come Eleonora Duse, Marie Dorval, Edmund Kean, Adelaide Ristori e François-Joseph Talma, a farsi carico della conservazione, del trasporto e della scelta dei costumi, orientata dal gusto personale dell'interprete e dalla moda dell'epoca. Le recitazioni classica e neo-classica francesi, riferimenti principali per tutto il teatro europeo, presuppongono, infatti, una presenza scenica ri-



Fig. 1

Cappa indossata da Méliès durante gli spettacoli del Théâtre Houdin e in *Le Voyage dans la Lune* (1902), in *Éclipse de Soleil en pleine Lune* (1907) e *La Pochardiana ou le Réveur éveillé* (1908), Centre National de la Cinématographie, Paris (H. CNC. C. 1013).

spettosa sia del controllo gestuale e vocale, sia dell'esibizione di abiti sfarzosi in stile contemporaneo e indifferenti al personaggio da rappresentare. Al di là dei tentativi operati dalla Clairon, da Jean Maudit e da Justine Favart in direzione di un adattamento del costume al ruolo, occorre attendere il 1790, quando Talma interpreta *Brutus* di Voltaire, per assistere a una caratterizzazione del costume scenico. Recitando con una toga di lana e con le braccia nude secondo il modello della statuaria romana, Talma impone un abito estraneo alla moda ma conforme all'ambientazione scenica. Anche la trattatistica dedicata al costume teatrale tarda ad affermarsi in ambito europeo e comunque fatica ad assumere forme sistematiche. *Costumes of Shakespeare's King John, &c., by J. K. Meadows and G. Scharf, with biographical, critical, and explanatory notices* di James Planché verrà pubblicato solo nel 1825, *Histoire du costume au théâtre en France depuis l'origine du théâtre jusqu'à nos jours* di Adolphe Jullien nel 1880 e infine *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène* di Germain Bapst nel 1893.

Tra il 1874 e il 1890, spetterà alla compagnia dei Meininger sia

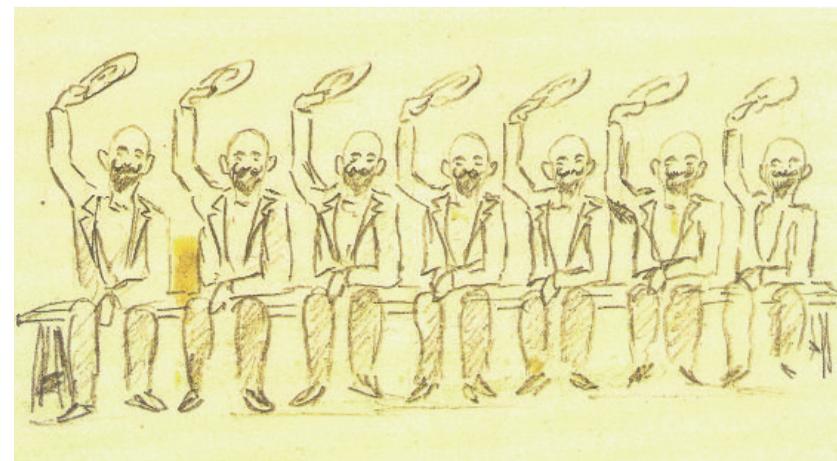


Fig. 2

Progetto per *L'Homme-Orchestre* (1900), collezione privata.

contribuire alla formalizzazione del ruolo del regista, sia conferire un impulso decisivo a un'interpretazione dei costumi in chiave realistica. Da questo momento la messinscena, e gli abiti in particolare, sono chiamati a restituire il colore locale dei luoghi e delle epoche da rappresentare. La filmografia d'attrazione di Méliès s'iscrive in questo orizzonte, che conduce, attraverso il riconoscimento del valore artistico della regia teatrale, all'identificazione di tutte le specificità dello spettacolo nel suo farsi, dalla scelta delle scenografie alla confezione dei costumi. Uno dei film di Méliès, *L'Homme orchestre* (1900), rispecchia perfettamente l'attività artistica del suo autore, che è prestigiatore, attore, direttore di teatro, scrittore, regista, scenografo, pittore, costumista, produttore, tecnico-operatore e titolare del primo studio cinematografico [Fig. 2 e Video 1].

Com'è noto, tutte le *vues cinématographiques* di Méliès, dal concepimento delle inquadrature alla realizzazione delle scenografie e dei costumi, sono riconducibili alla sfera teatrale. In un saggio del 1907, il regista rivela il senso della sua estetica, fondata sull'intreccio tra cinema e teatro: "[...] j'avais vu tout de suite, dans le Ciné-

ma naissant, un moyen d'exprimer et de réaliser les fantaisies qui me venaient à l'esprit, et surtout un moyen de réaliser tout ce qui était complètement impossible au théâtre" (Méliès, 2014: 458). Méliès introduce, infatti, il cinematografo, con le possibilità creative del montaggio, in *performances* teatrali esistenti, quali lo sketch magico, il trucco di magia, le grandi illusioni già portate in scena, tra gli altri, da Buatier de Kolta. Temi, personaggi e numeri di magia, come le sparizioni, le lievitazioni, le apparizioni e le trasformazioni, migrano dai palchi dei teatri alle pellicole di Méliès.

Costruita sul trucco di magia, la parte più consistente dei suoi film (in totale più di cinquecento, di cui si è conservata circa la metà) non prevede sequenze narrative, ma episodi autonomi, durante i quali gli spettatori hanno l'illusione di trovarsi di fronte alla registrazione documentaria di una sessione di magia: "Tout film de Méliès doit être considéré d'abord comme destiné à remplacer une expérience de prestigation au théâtre Robert-Houdin. Il n'est donc pas étonnant que ces trucs puissent sembler appartenir indifféremment au théâtre ou au cinéma" (Deslandes, 1963: 33). Lo spazio filmico rispecchia dunque una scena di teatro: la cinepresa fissa corrisponde all'occhio del pubblico, che è sempre in posizione frontale. I gesti degli attori sono perlopiù rivolti agli spettatori: indicano un oggetto, un personaggio, o illustrano l'esecuzione di un trucco magico. Il film *Le thaumaturge chinois* (1904) è rappresentativo di questa costruzione dell'inquadratura [Video 2].

Ma la vera illusione introdotta dai film di Méliès non sta tanto nell'originalità dei trucchi proposti, quanto nella gestione del loro aspetto spettacolare: la loro contestualizzazione e la loro messinscena. Sono, infatti, le scenografie, i costumi e gli accessori a costruire, a giustificare le *vues magiques* e quindi a fondarne l'estetica (come nel caso delle *performances* coeve dell'illusionista Leopoldo Fregoli). Méliès stesso lo conferma:

J'ai fait, durant vingt ans, des films fantastiques de tous genres, et ma première préoccupation était de trouver, pour chaque film, des trucs inédits, un grand effet principal et une apothéose finale. Après cela, je cherchais quelle époque serait la meilleure pour habiller mes personnages (souvent les costumes avaient une grande importance

Figg. 3-4

Costume da clown indossato nel film *Guillaume Tell et le Clown* (1898), Centre National de la Cinématographie, Paris (H. CNC. C. 1021); Costume d'Arlecchina, fondo Georges Méliès, Centre National de la Cinématographie, Paris.



pour les trucs) et une fois tout cela bien établi, je m'occupais, en dernier lieu, de dessiner les décors pour encadrer l'action, selon l'époque et les costumes choisis. Quant au scénario, à la fable, au conte, je m'en occupais en dernier (Sadoul 1970: 118).

Guardando i film di Méliès, non si può non essere colpiti dalla cura riservata ai costumi, alla loro composizione, alle loro forme e alle loro proporzioni, studiate così attentamente da poterne quasi prevedere i movimenti in scena. La scelta e la realizzazione degli abiti non sono semplicemente subordinate alla costruzione dell'estetica del *trucage*, ma s'iscrivono nella storia del costume scenico dell'epoca, in particolare quella condivisa da alcune sale popolari parigine, quali il Théâtre du Châtelet, il Théâtre de la Galerie Vivienne, il Théâtre de la Porte Saint-Martin, le Folies-Bergère e il cabaret Chat noir, che Méliès frequentava abitualmente con Caran-d'Ache e Maurice Donnay.

Nel 2004 il Centre National de la Cinématographie di Parigi acquisisce buona parte dei costumi dei film di Méliès.<sup>1</sup> Il fondo comprende quasi duecento abiti e accessori dalle fogge e dalle origini più diverse, cappe in velluto ricamato, cappelli, parrucche, costumi da clown e da Arlecchina [Figg. 3-4]. Ogni oggetto della collezione

<sup>1</sup> I costumi dei film di Méliès sono conservati anche presso la Cinémathèque française di Parigi (fondo Georges Méliès).



Fig. 5  
Gilet del XVIII secolo, fondo Georges Méliès, Centre National de la Cinématographie, Paris.

testimonia di migrazioni continue, inserendosi così nell'orizzonte della storia moderna del costume teatrale francese. Da sempre, gli abiti di scena, specialmente se parte della collezione di una compagnia d'attori o di un teatro, passavano da un attore all'altro, da un ruolo all'altro ed erano di volta in volta accomodati, quasi reinventati secondo le mode e i temi da rappresentare. Durante la rivoluzione francese i teatri parigini erano soliti acquisire i vecchi abiti degli aristocratici. Nel fondo Méliès alcuni costumi testimoniano di queste vite precedenti riconducibili perlopiù al teatro Robert-Houdin: un gilet del XVIII secolo presumibilmente indossato nel film *Une chaise à porteurs enchantée* (1905), un costume da giullare utilizzato durante lo sketch magico *Le Diable vert* (1890), un kimono servito per lo spettacolo *Le Dai Kang* (1892) e un mantello apparso in *Le Palais des mille et une nuits* (1905) [Figg.5-8].

Nel 1888 Méliès acquista il teatro Robert-Houdin, di cui diventa il direttore. I materiali delle *Soirées Fantastiques* di Houdin, tra cui i celebri automi costruiti dal mago stesso, passano al regista. Insieme agli operatori di scena del teatro, tra cui Jehanne d'Alcy, egli propone film in sintonia sia con gli spettacoli di Houdin, come ad esempio *Le Nain jaune* (1890) e *Le Décapité récalcitrant* (1891), sia

Fig. 6 (a destra)  
Costume da giullare indossato al Théâtre Houdin durante lo sketch magico *Le Diable vert* (1890), Centre National de la Cinématographie, Paris.

Fig. 7 (in basso, a sinistra)  
Kimono in seta beige ricamata indossato al Théâtre Houdin durante lo spettacolo *Le Dai Kang* (1892), Centre National de la Cinématographie, Paris (H. CNC. C. 1036).

Fig. 8 (in basso, a destra)  
Costume indossato durante gli spettacoli al Théâtre Houdin e nel film *Le Palais des mille et une nuits* (1905), Centre National de la Cinématographie, Paris (H. CNC. C. 1023).





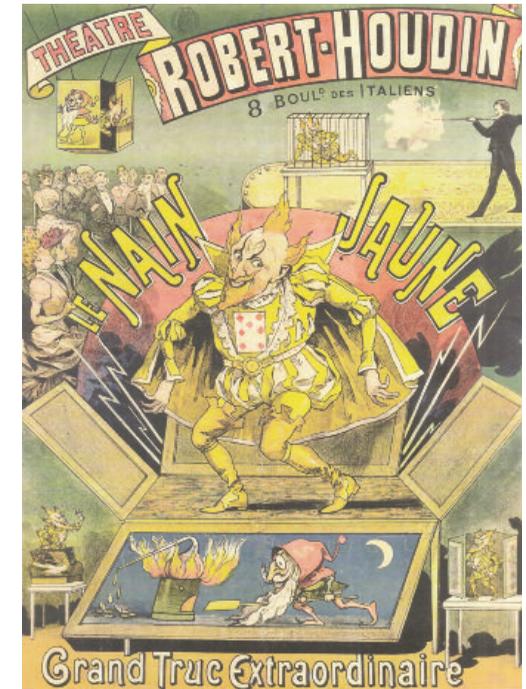
Fig. 9  
*La Cage d'or* (1897), sketch di magia rappresentato al Théâtre Houdin, foto di scena, Centre National de la Cinématographie, Paris (CF. P374-002).

con quelli del suo maestro David Devant, conosciuto all'Egyptian Hall di Londra, dove Méliès ha assistito anche alle proiezioni di panorami e di fotografie animate [Figg. 9-10].

Una parte dei costumi di Méliès proviene sicuramente dai guardaroba degli attori e degli acrobati prestati dai teatri, dalle fiere e dai *music-halls* parigini, principalmente dalle Folies-Bergère e dal Châtelet.<sup>2</sup> I programmi di queste sale attestano fra l'altro che, tra il 1904 e il 1906, Méliès collabora costantemente con Alexandre Fontanes, direttore del Châtelet, e con Victor Cottens, autore di *féeries*, operette e *revues à grand spectacles*. Un sodalizio che, oltre a confermare il profondo legame tra il cinema d'attrazione di Mé-

<sup>2</sup> I Seleniti di *Le Voyage dans la Lune* (1902) sono interpretati da taluni acrobati delle Folies-Bergère, mentre la Luna da Bluette Bernon, una celebre cantante di *music-hall*. Tra gli attori che collaborano con Méliès e ne apprendono le tecniche, ricordiamo André Deed, alias "Gribouille" che, trasferitosi in Italia, avrà successo esibendosi in *vues burlesques* e *truquées* con il nome di "Cretinetti".

Fig. 10  
 Manifesto dello spettacolo *Le Nain jaune* (1890), illusione messa in scena al Théâtre Houdin, Paris, collezione Christian Fechner.



liès e i coevi spettacoli teatrali popolari, suggerisce il tentativo da parte del regista di legittimare la sua attività cinematografica inscrivendola in un orizzonte artistico istituzionalmente riconosciuto, come quello del teatro.

In *Les Vues cinématographiques* (1907) Méliès afferma che "avec dix mille costumes de répertoire courant, il n'est pas rare d'avoir recours de temps à temps à la location chez les costumiers de théâtre pour compléter des pelotons lorsque de nombreux costumes semblables sont nécessaires, principalement dans les défilés ou cortèges à nombreuses figuration" (Méliès 2008: 208). Evidentemente per poter disporre di una grande quantità di costumi, necessari durante le scene corali e i *défilés*, il regista si rivolge a case di moda e a laboratori specializzati.

Nel 1905 la sartoria Lepère di Parigi liquida un importante fondo di abiti alla Star Film di Méliès, dopo aver acquisito alcuni pezzi dal

Théâtre de la Renaissance. Al di là delle cifre discordanti e alquanto inverosimili riportate dalle testimonianze (tra i diecimila e i ventimila costumi), sappiamo che il lotto è comunque consistente. Fondata nel 1870, la casa di moda Lepère si è sempre occupata della confezione degli abiti di molti teatri parigini senza essere specializzata in alcun genere particolare. In *La Garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vues cinématographiques* (2014), Priska Morrissey conferma i rapporti di collaborazione tra Méliès e le case di moda parigine, attestando che il regista avrebbe commissionato alcuni pezzi anche alla Pascaud (dal 1950 maison Pierre Cardin). Quest'ultima collaborava anche con le Folies-Bergère, la Cigale e il Moulin Rouge: "Enfin, une anecdote rapportée par Madeleine Malthête-Méliès et Pierre Blanchar, concernant les sœurs Lagrange qui jouèrent pour Méliès, confirme une séance d'essayage chez le couturier Pascaud" (Morrissey 2014: 183).

È Méliès stesso a descrivere il suo vasto guardaroba: "un énorme magasin de costumes de tous genres, de toutes les époques, de toutes les nationalités et de toutes les conditions, avec leurs accessoires" (Méliès, 2016: 25). Il film *Le Tripot clandestin* (1905), costruito su incessanti *défilés*, conferma gli investimenti operati dalla Star Film nell'acquisto dei costumi di scena [Video 3]. Una tale accumulazione di abiti così diversi fra loro, necessaria per la realizzazione di numerosi cambi di scena, è certamente resa possibile anche grazie alla nascente industrializzazione della moda, che inizia a diffondere e a rendere accessibili sempre nuovi articoli di *prêt-à-porter*. Dalla seconda metà dell'Ottocento, le creazioni di *haute couture* di Charles-Frédéric Worth, indossate da modelle reali e presentate per la prima volta secondo collezioni stagionali disponibili nei grandi magazzini, rappresentano l'acme del trionfo della commercializzazione dell'abito, che inizia a contaminare anche la scena teatrale. Méliès saluta questa rivoluzione con il film *Le Merveilleux Éventail vivant* (1904). Le stecche di un enorme ventaglio posto al centro dell'inquadratura si trasformano in giovani donne,

che sfoggiano abiti diversi per ogni stagione [Video 4].

Nel 1897, a fronte del crescente successo dei suoi film, Méliès fa costruire uno studio cinematografico a Montreuil-sous-Bois. Attorno alla struttura in vetro, le cui dimensioni riproducono quelle del teatro Houdin, si ergono numerosi magazzini necessari alla custodia sia delle attrezzature da ripresa sia dei costumi.<sup>3</sup> Nel volgere di pochi anni, verrà annesso anche un laboratorio sartoriale (forse gestito da Jehanne d'Alcy che nel frattempo ha lasciato l'attività di attrice per dedicarsi alla creazione dei costumi della Star Film), dove operaie specializzate si occupano esclusivamente della manutenzione e dell'adattamento degli abiti e degli accessori: "Naturellement, des costumiers et ouvrières pour les réparations et l'entretien sont nécessaires; il en est de même pour la lingerie et les maillots, ainsi que pour les chaussures et l'équipement" (Méliès 2016: 26). Evidentemente quello di Méliès non è un vero e proprio laboratorio sartoriale finalizzato alla confezione degli abiti di scena. Basta osservare i bozzetti dei costumi del fondo Méliès per avere un'idea del processo creativo della Star Film: l'esecuzione degli abiti, ideati nel laboratorio, è commissionata a costumisti esterni. Ciò è confermato anche dalla corrispondenza del regista, dove apprendiamo che sia i costumi dei personaggi di *Le Sacre d'Édouard VII* (1902), conformi all'iconografia delle scene d'incoronazione, sia quelli dei Seleniti di *Le Voyage dans la Lune*, realizzati con un materiale simile alla cartapesta modellato secondo una tecnica specifica, sono eseguiti da un laboratorio specializzato nella costruzione di maschere e di cartonaggi (probabilmente la *maison Hallé* di Parigi) [Figg. 11-12].

I tessuti impiegati per la confezione dei costumi di Méliès sono caratterizzati da una grande varietà e ricchezza. Sono perlopiù ricamati, arricchiti di pizzi, frange, nastri e talvolta impreziositi con per-

<sup>3</sup> Méliès costruisce anche uno studio B, che, nel 1917, inaugurerà con il nome di "Salle des variétés artistiques", dove proiezioni cinematografiche si alternano a spettacoli teatrali. Nel 1907, il regista fonda una succursale a New York gestita dal fratello Gaston.



Fig. 11-12  
*Le Sacre d'Édouard VII* (1902), foto di scena, Centre National de la Cinématographie, Paris (CF. P 369-045) (sopra); *I Seleniti di Le Voyage dans la Lune* (1902), foto di scena, Centre National de la Cinématographie, Paris (CNC. C. P379-083) (sotto).



Fig. 13-14

*Le Palais des mille et une nuits* (1905), *quatre gardiennes de la forêt magique*, disegno su carta, Centre National de la Cinématographie, Paris (CNC-Chauvin D 103-018) (a sinistra); Georges Méliès, *Danseuse cambodgienne*, caricatura, disegno su carta, Centre National de la Cinématographie, Paris (CNC D 118-064) (a destra).

le e pietre colorate. I colori, perlopiù vivaci, sono scelti secondo le caratteristiche dei ruoli a cui sono attribuiti: “[...] tenue fuchsia ou bleu-vert à la légèreté toute orientale, costumes rouges, bleus et or pour les hommes d’armes, robe jaune garnie de dentelle noire etc...” (Morrissey 2014: 186) [Figg. 13-14]. Benché Méliès sia costretto a trattare le pellicole in nero o in seppia e poi dipingerle per rispettare la resa cromatica, il regista non rinuncia ai dettagli dei costumi. Del resto, i primi e talvolta i soli elementi a essere colorati sono proprio gli abiti di scena. Alcuni bozzetti, come *Prêtresses* [Figg. 15], testimoniano della cura riservata alla scelta dei tessuti e in particolare alla composizione dell’abito. Accanto al figurino vi è, infatti, l’elenco degli accessori e dei tessuti: “Maillot de corps et jambe bras nus, boléros sur la tête, voile devant, en tulle



Fig. 15  
*Prêtresses* (1900), progetto di costume di scena, disegno su carta da lettera, Centre National de la Cinématographie, Paris (CNC D 120-071).

de soi, colliers, cercles aux bras, palmes, ceinture” (Morrissey 2014: 184). Oltre alla caratterizzazione dei personaggi, i progetti dei costumi di Méliès tengono conto anche della natura dell'abito, della combinazione dei suoi tessuti, dei suoi colori e dei suoi motivi. La riuscita degli effetti speciali dipende non soltanto dallo splendore dei costumi, ma anche dalla frequenza dei loro cambi. La cele-

bre estetica del *trucage* cinematografico è sì fondata sugli interventi in fase di montaggio, ma sfrutta altresì il potere fascinatore della moltiplicazione e dell'accostamento dei cambi d'abito. Questo espediente è certamente mutuato dall'ambito teatrale, nello specifico dalle *féeries* ottocentesche.

Com'è noto, questo genere è fonte di ispirazione per Méliès e gli consente di esprimere al meglio il suo stile. Come afferma Elena Dagrada in un suo saggio dedicato al tema della personificazione lunare nei film di Méliès, il regista “s'attache moins à inaugurer un nouvel art et un nouveau langage qu'à perpétuer, par le truchement du cinématographe, des pratiques et des séries culturelles telles que la féerie” (Dagrada 2014 : 262). Si pensi al film *Le Voyage dans la Lune*, tratto dall'omonima *féerie* di Albert Vanloo, Eugène Leterrier e Arnold Mortier rappresentata il 26 ottobre 1875 alla Gaîté e ripresa il 31 marzo 1877 al Châtelet. Benché non codificata fino alla seconda metà dell'Ottocento, la *féerie* si contraddistingue per la centralità delle sue messinscène volte a creare un crescendo di effetti speciali. E non sorprende che la descrizione dei *costumes truqués* fornita da Eugène Colombier, capo macchinista del teatro Châtelet durante il periodo d'attività di Méliès, evochi una qualsiasi sequenza delle *vues magiques* del regista:

On sait comment se fait le changement de costume instantané en vue du public. L'artiste est habillé dans le costume qui doit apparaître aux yeux du public, et, par-dessus, il endosse un autre costume, dit à boyau, pour sa première incarnation. Ce costume est établi de façon à ce que toutes ses parties (habit, gilet, pantalon suivant l'époque), soient cousues ensemble pour éviter les parties d'étoffes inutiles et encombrantes. Puis ce costume, devenu d'une seule pièce, est coupé de haut en bas et de chaque côté, soit en deux parties reliées par une corde à boyau passée dans des anneaux, et dont les extrémités passent de chaque côté de quelques centimètres, de chaque jambe du pantalon. Au moment du changement en scène, l'artiste se place en avant d'une petite trappe ovale de 40 centimètres de long sur 20 de large. Son habilleur, placé dans les dessous du théâtre,

ouvre, à la première réplique, cette petite trappe, prend les extrémités du boyau et tire sur cette corde pour l'enlever complètement. Le costume n'est donc plus que simplement posé sur l'artiste. L'habilleur prend ensuite le bas de chaque jambe de pantalon et attend la seconde réplique. À ce signal, il tire le costume par la trappe qui se referme, et l'artiste est transformé instantanément (Ginisty 1910: 228).

Ma Méliès si spinge oltre. Giocando con i riflessi, le simmetrie, le alternanze dei colori e dei motivi dei tessuti, egli manifesta una nuova consapevolezza delle possibilità creative offerte dal movimento. I costumi a tinta unita seguono quelli a fantasia, i toni chiari si alternano a quelli scuri e i colori brillanti sono sempre abbinati a quelli opachi. Queste composizioni sono più spesso accompagnate da una successione di inquadrature dai ritmi incalzanti e persino ipnotici. In alcuni suoi film, Méliès arriva a operare fino a venti cambi di costumi uniti ad altrettanti arresti di ripresa, come nel caso di *Le Déshabillage impossible* (1900), dove il protagonista è vittima di una vertigine opprimente di cambi d'abito [Video 5].

Il movimento più spesso accelerato dei costumi, costitutivo dell'estetica del *trucage* cinematografico, rispecchia la storia stessa dei costumi di Méliès, al centro di continue migrazioni. Nel volgere di una ventina d'anni passano, infatti, dalla scena teatrale allo schermo cinematografico, per poi tornare sui palchi dei teatri. Dal 1913, con il trasferimento definitivo del controllo editoriale dei film di Méliès alla società Pathé, al 1923, quando tutte le creazioni del regista sono distrutte o messe in vendita, i costumi entrano gradualmente nel guardaroba professionale del genere del regista, Armand Fontaine, alias Armand Fix, attore dell'Opéra di Parigi attivo anche sulle scene della provincia francese.

Come in una sorta di *mise en abyme*, nei costumi di Méliès si riflette anche l'immaginario visivo e teatrale dell'epoca. Si pensi ad esempio agli spettacoli di Loïe Fuller, alla quale il regista dedica un cortometraggio, oggi andato perduto, riguardante la danza serpentina. Incentrate sul movimento di ampi veli di seta bianchi sui quali

sono proiettate luci colorate, queste coreografie sono fra le più rappresentative della sensibilità di fine secolo, poiché determinano, insieme all'arte cinematografica, la nascita e lo sviluppo della cultura visiva moderna. Se, come affermava Ginisty, il mestiere del costumista consiste nel dare forma all'immaginario e alle fantasie di un'epoca (Ginisty 1920: 221), allora gli abiti dei film di Méliès costituiscono una delle espressioni più rappresentative di questa arte, poiché contribuiscono a scrivere un capitolo della storia moderna del costume scenico.

## BIBLIOGRAFIA

- BAPST G. (1893), *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Hachette et cie., Paris.
- BIGNAMI P. (2005), *Storia del costume teatrale*, Carocci, Roma.
- CHERCHI USAI P. (2009), *Georges Méliès*, Il Castoro, Milano.
- COSTA A. (1994), *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, CLUEB, Bologna.
- Id. (2013), *Viaggio sulla luna. Voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902) seguito da l'automa di Scorsese e la moka di Kentridge*, Mimesis, Milano.
- DAGRADA E. (2014), "Entre la Terre et la Lune", in GAUDREAULT A. e LE FORESTIER L. (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, PUR, Rennes, pp. 245-261.
- DESLANDES J. (1963), *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Éditions du Cerf, Paris.
- Id. (1966), *Histoire comparée du cinéma*, Casterman, Paris, 2 vol.
- GAUDREAULT A. (a cura di) (1979), "Le Cinéma des premiers temps. 1900-1906", *Les Cahiers de la cinémathèque*, n. 29, Perpignan.
- Id. (2008), *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, C.N.R.S. Éditions, Paris.
- GIACOVELLI E. (2015), *La bottega delle illusioni. Georges Méliès e il cinema comico e fantastico francese (1896-1914)*, Bietti, Milano.
- GINISTY P. (1910), *La Féerie*, Michaud, Paris.
- HOOD J. F. (a cura di) (2016), *Georges Méliès. Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, Ombres, Toulouse.
- JULLIEN A. (1880), *Histoire du costume au théâtre en France depuis l'origine du théâtre jusqu'à nos jours*, Charpentier, Paris.
- KHANE M. (1995), *Opéra : côté costume*, Éditions Plume/Opéra national de Paris, Paris.
- LEESE E. (1991), *Costume design in the movies. An illustrated guide to the work of 157 great designers*, Dover publications, Mineola

- (New York).
- LEFEBVRE T. (1999), "Pour une histoire des trucages", *Revue 1895 AFRHC*, n. 27.
- MALTHÊTE J. e MANNONI L. (a cura di) (2002), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), Espace EDF Electra, Paris.
- Id. (2008), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008), Éditions de la Martinière, Paris.
- MALTHÊTE J. e MARIE M. (a cura di) (1996), *Georges Méliès: illusionniste fin de siècle?*, Klincksieck, Paris.
- MALTHÊTE-MÉLIÈS M. (a cura di) (1984), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Klincksieck, Paris.
- Id. (2011), *Georges Méliès l'enchanteur*, Éditions La tour verte, Paris.
- MANNONI L. (2000), *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino.
- MARTIN R. (2007), *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Honoré Champion, Paris.
- MÉLIÈS G. (2014), "Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)", in GAUDREAULT A. e LE FORESTIER L. (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, PUR, Rennes, pp. 311-513.
- Id. (2008), "Les vues cinématographiques", in MALTHÊTE J. e GAUDREAULT A. (a cura di), *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, C.N.R.S. Éditions, Paris.
- Id. (1934), "Quelques souvenirs du Théâtre Robert-Houdin", *Passez Muscade. Journal des prestigitateurs amateurs et professionnels*, n. 8, giugno, pp. 114-116.
- MORRISSEY P. (2014), "La Garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vues cinématographiques", in GAUDREAULT A. e LE FORESTIER L. (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, PUR, Rennes, pp. 178-188.

- MOYNET G. (1893), *La Machine théâtrale. Trucs et décors*, Librairie illustrée, Paris.
- MOYNET J. (1873), *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, Hachette, Paris.
- SADOUL G. (1970), *Georges Méliès : présentation et bio-filmographie, suivi d'un choix de textes et propos de Méliès*, Seghers, Paris.
- Id., *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985.
- SOLOMON M. (a cura di) (2011), *Fantastic voyages of the cinematic imagination. Georges Méliès' s trip to the moon*, State University Press of New York Press, Albany.
- TOULET E. (1988), *Cinématographe, invention du siècle*, Découverte Gallimard, Paris.

#### FILMOGRAFIA

- Méliès. Le magicien : la magie de Méliès*, Éditions Arte vidéo, 1997 /Arte Éditions, "Collection Cinéma muet", 2008 (1 DVD).
- 30 Chef d'œuvres de Georges Méliès*, Studio Canal /Fechner Productions, 2008 (2 DVD).
- Georges Méliès. Le premier magicien du cinéma (1896-1913)*, Serge Bromberg, Lobster film, 2009 (5 DVD).
- Georges Méliès. Encore*, 2009 (1 DVD).
- Georges Méliès. A la conquête du cinématographe*, Studio Canal/Fechner Productions, 2011 (3 DVD).

#### SITOGRAFIA

- Video n.1, Georges Méliès, *L'Homme orchestre* (1900): <https://youtu.be/4Od2wEBPCto> (consultato il 23 marzo 2017).
- Video n.2, Georges Méliès, *Thaumaturge chinois* (1904): [https://www.youtube.com/watch?v=ngBzayxEk\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=ngBzayxEk_E) (consultato il 14 febbraio 2017).
- Video n.3, Georges Méliès, *Le Tripot clandestin* (1905): <https://www.youtube.com/watch?v=GaXvdeKZDvA> (consultato il

- 14 febbraio 2017).
- Video n.4, Georges Méliès, *Le Merveilleux Éventail vivant* (1904): [https://www.youtube.com/watch?v=nL0ek\\_vue4U](https://www.youtube.com/watch?v=nL0ek_vue4U) (consultato il 23 marzo 2017).
- Video n.5, Georges Méliès, *Le Déshabillage impossible* (1900): <https://www.youtube.com/watch?v=cxO0p4cdrTQ> (consultato il 23 marzo 2017).