

Paola Bignami

NOTA SUL COSTUME TEATRALE

Le osservazioni di un *chairman* necessariamente partono dagli studi personali e nonostante la buona volontà e l'attenzione più diligente verso i relatori, talvolta non riescono ad essere scalfite da ciò che si è appena udito e apprezzato in sala: il tempo sempre più breve concesso a tutti, relatori, *discussant* e pubblico impedisce di intrecciare le conoscenze degli uni in quelle degli altri. Queste mie note invece, per vari motivi, redatte a distanza di non pochi mesi dalle interessanti giornate del marzo 2012 presso la Fondazione Cini a Venezia hanno il privilegio di poter contenere le riflessioni che nell'immediato e poi col tempo ho maturato. Qualcuna sarà ovvia, ma nell'ambito – non decantato – degli studi sul costume teatrale, può ancora valere se da esimi studiosi (di cui il galateo mi impone di tacere il nome) mi è capitato di sentire ancora legare l'abito dell'attore al testo scritto o alla stesura drammaturgica dell'argomento. Rimango, e credo resterò, convinta in futuro che il costume sia vincolato alla condizione del performer molto di più che a tutti gli altri elementi contingenti dello spettacolo. Proprio il confronto con esperti musicologi, in chi come me proviene da studi di teatro e delle arti visive, ha confermato l'opinione che l'abito, per molti secoli non sia stato legato ad un concetto narrativo o di ricostruzione storico filologica. Gli studi nell'ambito del teatro in musica per il periodo pre-novecentesco (Novecento che effettivamente vede nei movimenti delle avanguardie storiche la dissoluzione della forma realistica verso espressioni di astrattismo esasperato), qui sentiti, hanno offerto una serie di esempi interessantissimi di scoperte negli archivi. Imperdibili le ricerche svolte tra i documenti conservati presso i conservatori¹ che pure hanno fruttato agli studiosi due tipologie di materiali del tutto differenti, una iconografica e l'altra numerologico-inventariale, che pur non integrandosi, come a prima vista ci si aspetterebbe, denotano tutta la difficoltà di tali ricerche e studi. Avere un ricco elenco di personaggi con i ruoli e i rispettivi costumi, non ci dice come dovesse essere in pratica il costume, mentre il bozzetto delizioso che ritrae il danzatore o il cantante in vesti "mitologiche" non ne dà il ruolo talvolta, l'opera talaltra, mai racconta le modalità esecutive, le tecniche esecutive o le particolarità merceologiche. Tuttavia può comparire un libro dei sarti che apre scorci avvincenti tra le normative ed i rapporti intercorsi tra i gestori teatrali e gli artigiani fornitori di oggetti per la scena.

Ciò che era 'vestito all'antica' in epoca barocca, è comunque diverso per aspetto e significato da ciò che intendiamo noi (non solo in senso banale ma anche tra gli studiosi) per 'costume storico'. La possibilità che i teatri possedessero

¹ Mi riferisco in particolare alle relazioni di Paola De Simone e Nicolò Maccavino, *Realtà storica e invenzioni fantastiche per l'Ottocento teatrale napoletano dal Fondo dei figurini del San Pietro a Majella* e di Paologiovanni Maione e Francesca Seller, *Il magazzino delle meraviglie. Inventari e regolamenti per i costumi del Teatro di San Carlo nell'Ottocento*, entrambe pubblicate in questo volume.

un guardaroba di abiti per i cantanti è l'aspetto che maggiormente distacca il mondo della lirica da quello della prosa (sia dei comici dell'arte che degli attori borghesi settecenteschi). Non solo gli evirati cantori, ma tutti gli interpreti vocali come i musicisti (e in misura minore, anche i ballerini e le danzatrici) che si esibivano nei teatri lirici, godevano di uno status sociale molto più alto, di quello dei commedianti. L'educazione ricevuta e la competenza musicale riconosciuta unanimemente, oltre alle doti naturali, fanno del musicista e del cantante oggetto di fanatismo (talvolta), di ammirazione quasi sempre. L'attore comico, per lo più, è strumento di piacere effimero e superficiale, in sala o in piazza, con l'applauso e la risata riceve sempre uno sguardo di commiserazione se non di disprezzo (soprattutto se donna). Ne consegue che le imprese di spettacolo siano disposte ad investire denaro per agghindare il cantante che ha nelle sue corde (vocali e non) la possibilità di valorizzare lo spartito. L'attore, per lo più, non è stanziale in Europa: senza sede fissa e senza ruolo sociale, almeno fino all'epoca della rivoluzione francese, deve provvedere al proprio abbigliamento di scena, che lo desidera o no. Nessuno lo farà per lui, al massimo, in contratto sarà previsto un incentivo economico, ma questo è più frequente nell'Ottocento, prima di questo secolo non ve ne è traccia. La sua abilità è apprezzata e remunerata, ma non è tramandata (se non in famiglia), e l'educazione avviene quasi segretamente in quel mondo a parte che è la compagnia teatrale (una sorta di famiglia allargata e non codificata).

Fa eccezione la Comédie Française: infatti dai suoi archivi emerge un'attenzione al magazzino dei costumi che nel resto del continente europeo è sconosciuta (oltre ad una cura per gli aspetti storicistici che gli studiosi francesi – di recente ha anticipato – facendolo risalire alla prima metà del XVIII secolo).

Conclusioni – soprattutto quando un argomento è così interessante e così specifico rispetto alla generalità e alla tradizione degli studi – non se ne possono, né debbono porre: la via è aperta e si spera che molti altri giovani studiosi si incammineranno su di essa.

Cosa consigliare loro? L'indagine sul costume dell'attore, posto che non offre certezze iconografiche, affascina per la sua disponibilità a verificare le differenze tra i due mondi teatrali ma anche a far intuire le interazioni inevitabili tra il palcoscenico dei comici e quelli dei musicisti. Quella gerarchia sociale che, per secoli e tuttora, pone il teatro musicale in un rango superiore rispetto a quello degli artisti che si esprimono con linguaggi apparentemente più elementari non è costituito da un mondo che corre in parallelo, non è un sistema binario contrapposto, ma un insieme di mondi che trascolorano dall'uno all'altro.

Chi studia e vuole fare ricerca nella cultura dello spettacolo troverà chi agisce rispettando le regole dello spartito e del melo-dramma, ma troverà poi musicisti che danzano, che saltano, che mimano. Scoverà attori che suonano, che cantano, ed infine ma in numero non trascurabile, artisti che nascondendo il proprio corpo, animano e danno voce alle varie forme del teatro di figura. Anche i pupazzi (marionette e burattini) del teatro popolare e colto – che dal XVIII secolo soprattutto, – si atteggiavano e vengono vestiti secondo codici che appartengono a *Il teatro alla moda* (secondo l'acuto libello di Benedetto Marcello), o vengono agghindati come il pubblico che li ammira durante le feste popolari. Non a caso,

NOTA SUL COSTUME TEATRALE

negli ultimi tempi, i clienti più assidui dei laboratori di restauro di tessuti – per esempio quello di Prato – sono i burattini antichi delle maggiori collezioni italiane con i loro delicati e spettacolari costumi di scena.

Paola Bignami
Bologna, Agosto 2013