

Vincenza Busseti e Olga Jesurum

GIUBBINO, FARSETTO, INQUARTATA:
LA CATALOGAZIONE DEI COSTUMI TEATRALI E
LA QUESTIONE DEL LEMMARIO

Queste brevi riflessioni sulla catalogazione dei costumi teatrali e la terminologia ad essa connessa, nascono a seguito di un lavoro di ricerca da noi svolto all'interno del Progetto per il Recupero Conservativo dei Costumi del Teatro dell'Opera di Roma, nel corso del quale sono stati individuati analizzati e catalogati circa venticinquemila capi di vestiario. Nell'ambito della documentazione dello spettacolo, recentemente si è assistito ad un crescente interesse verso questo settore, venuto alla luce con insistenza negli ultimi anni del Novecento. Da qualche anno i costumi teatrali sono oggetto di campagne di censimenti e catalogazione volte sia alla loro salvaguardia nel tempo, sia alla loro valorizzazione: sempre più spesso nascono musei o sezioni di questi a loro dedicati, così come più frequenti e di successo sono le mostre e le pubblicazioni che li riguardano.¹ Un aspetto particolare li rende affascinanti: il loro attraversare i decenni rimanendo sempre validi per la scena, il vestire generazioni diverse di artisti.

Una prima osservazione riguarda i tessuti, coevi all'epoca della fattura non necessariamente coincidente con l'epoca della foggia rappresentata; per questo motivo la datazione di tali manufatti rientra nel periodo di attività della sartoria che li ha prodotti. Nel caso del Teatro dell'Opera di Roma si tratta per la maggior parte dei casi di costumi realizzati nel Ventesimo secolo: notizie certe sulla presenza di una sartoria e di un magazzino di costumi all'interno del Teatro risalgono al 1932, quando l'allora Teatro Reale dell'Opera, per la destinazione dei propri magazzini (sartoria, scenografia, attrezzeria) acquisì l'ex pastificio Pantanella, sito in Via dei Cerchi.²

Il costume è un prodotto nel quale si esprimono il genio creativo del suo ideatore, quanto le abilità di sarti, ricamatori, artigiani. È il frutto di tecniche tessili, sartoriali e decorative oramai quasi del tutto abbandonate perché troppo

¹ *Tra i vestimenti: l'inventiva della sartoria Farani in 40 anni di cinema, teatro e televisione* (Roma, complesso monumentale Santo Spirito in Sassia, 25 marzo-21 aprile 2004), catalogo a cura di Simonetta Licastro Scardino, Maria Schiavone Panni di Napoli Rampolla, Clara Tosi Pamphili, Milano, Electa, 2004; *La danza delle avanguardie, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* (Rovereto, MART, 17 dicembre 2005-2007 maggio 2006), catalogo a cura di Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, Milano, Skira, 2005; *Damiani, de Nobili, Tosi: scene e costumi, tre grandi artisti del XX secolo* (Roma, Accademia di Francia, 27 gennaio-2 aprile 2006), catalogo a cura di Richard Peduzzi et alii, Milano, Skira, 2005; *Il teatro degli artisti, da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso: scene, bozzetti e costumi dal Teatro dell'Opera di Roma* (Brescia, Musei Mazzucchelli, 5 maggio-28 ottobre 2007), catalogo a cura di Massimiliano Capella, Ciliverghe, [Mazzano]: Fondazione Giacomini Meo Fiorot, Musei Mazzucchelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007

² VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera, cronache, recensioni e documenti*, 4 voll., Roma, Capitolium, 1977, vol. 3, p. 70.

costose o per mancanza di artigiani in grado di realizzarle, ma delle quali è importante rimanga traccia. Al sarto teatrale è richiesta una conoscenza della modellistica più approfondita e specifica, estesa alle tipologie vestimentarie dei popoli ed alle epoche storiche. Il suo è ancora un mestiere che si impara prevalentemente sul campo. Egli deve saper riprodurre tagli e fogge di epoche diverse, per imparare a realizzare le quali deve appellarsi alla sapienza e all'esperienza dei suoi maestri, non potendo sempre contare su manuali dai quali apprendere tecniche del passato. Una lacuna denunciata già trenta anni fa da Umberto Tirelli, fondatore di una delle più celebri sartorie teatrali al mondo, il quale, nel soffermarsi sull'importanza del valore storico del costume, così tratteggiava la situazione italiana:

Da quando hanno capito l'importanza ed il valore, spettacolare e poetico, della ricostruzione storica nel costume, gli inglesi hanno dedicato una sezione del Victoria and Albert Museum ai documenti ed ai libri sulla moda, sull'arte del taglio, sul mestiere del sarto. In Italia è deserto o quasi. Non per nulla un costumista inglese, anche al debutto, ne sa più di me quanto a crinoline.³

Il costume di scena è altresì testimonianza tangibile della storia culturale di un paese, delle tradizioni e del gusto di varie epoche, come sottolinea in proposito Masolino D'Amico:

Un fondo di costumi teatrali, oltre a illuminare la storia del teatro, oltre a fornire un prezioso documento sulla sensibilità di un particolare momento storico nei confronti di epoche precedenti, si presta non meno di qualsiasi altro manufatto umano a testimoniare sul tempo che lo ha prodotto.⁴

È dunque uno degli elementi che più di altri cattura l'attenzione del pubblico, poiché connota visivamente l'artista sulla scena: pertanto può contribuire a rendere uno spettacolo più attraente agli occhi di chi vi assiste o anche a decretarne l'insuccesso quando lo spettatore lo trovasse incomprensibile. In termini attoriali, contribuisce a far calare l'attore nel personaggio rappresentato. Con l'avvento della regia moderna nel Novecento, il costume esprime più di ogni altro elemento dello spettacolo l'interpretazione e la chiave di lettura di un'opera, sia essa appartenente al teatro musicale quanto quello di parola, e aiuta in tal modo il cantante/attore a identificarsi nel personaggio da lui interpretato e a renderlo riconoscibile dal pubblico. Aleksandr Tairov, fondatore del Kammernhy Teatr nel 1914 così sottolinea la preminente importanza di un costume:

Il costume è per così dire la seconda pelle dell'attore, la maschera invisibile di una figura scenica che si deve fondere con essa. Come in una poesia non si può togliere nessuna parola, così non si dovrebbe essere capaci di fare il minimo mutamento al costume senza rovinare tutta la figura scenica. Il costume è un nuovo mezzo per

³ UMBERTO TIRELLI – GUIDO VERGANI, *Vestire i sogni*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 58.

⁴ MASOLINO D'AMICO, *La ditta Tirelli: il costume ed il vestito in Donazione Tirelli: la vita nel costume, il costume nella vita*, a cura di Umberto Tirelli e Maria Cristina Poma, Milano, Mondadori, 1986, p. 153.

arricchire la forza d'espressione del gesto degli attori; deve dare al gesto una pregnanza ed una nettezza tutte speciali, o anche una morbidezza e flessibilità secondo il piano creatore preordinato. È anche il mezzo per far risaltare tutta la forma dell'attore in modo ancora più eloquente e preciso per conferire snellezza e leggerezza, o rigidità e pesantezza.⁵

L'idea che un costume rappresenti anche una testimonianza del passato è un fatto relativamente recente: essa si afferma in Italia nel Novecento con la riorganizzazione industriale dei teatri, che portò all'introduzione al loro interno di laboratori di sartoria e di magazzini di conservazione. Prima di allora la memoria di tale settore era affidata soltanto al figurino, unica testimonianza disponibile, poiché i costumi venivano realizzati o noleggiati da sartorie esterne.⁶

Sino alla fine dell'Ottocento la testimonianza 'materiale' del costume era costituita dai corredi che singoli cantanti avevano accumulato e custodito in quanto bagaglio e strumento personale di lavoro: una tradizione antica che affonda le radici nel Settecento, in quel 'baule' che gli artisti portavano con sé pieni di effetti personali e che diede origine all'espressione «arie da baule» per identificare quelle arie scritte appositamente per i cantanti, i quali arbitrariamente le inserivano nel corso delle interpretazioni delle opere perché più adatte al tessuto della propria voce. Anche il costume rispondeva a tale logica, ossia quella di valorizzare un singolo artista, a seconda delle abilità virtuosistiche: una logica sorta in conseguenza dell'affermarsi dei teatri pubblici a pagamento. I costumi destinati ai protagonisti, costosissimi, venivano realizzati ex novo dall'impresa a sue spese, mentre per i cori e le comparse, si attingeva già all'epoca a ditte di noleggio, che disponevano di vecchi guardaroba in cui potessero essere trovati abiti o parti di essi, adattabili alla scena.

Nel Novecento la produzione dei costumi entra a far parte dell'industria dello spettacolo, dando avvio ad una vera e propria branca del sistema produttivo: la costumistica teatrale. Accanto ai laboratori interni ai teatri di tradizione, sorgono importanti sartorie quali ad esempio Caramba a Milano, mentre produttori di tessuti quali Fortuny a Venezia sono attratti dal teatro per lanciare i propri manufatti.⁷ Una riflessione importante, utile per la comprensione del passaggio dal sistema di tipo artigianale a quello industriale riguarda il termine con cui viene identificato fra l'Ottocento ed il Novecento l'inventore dei costumi. Sino ad oltre la metà dell'Ottocento, il 'figurinista' corrispondeva al disegnatore di costume (l'inglese *costume designer*, il francese *dessinateur de costume*), di cui Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla Moda* aveva tracciato le caratteristi-

⁵ ALEXANDR TAIROV, *Storia e teoria del teatro Kammernhy di Mosca*, Edizioni Italiane, Roma, 1942, p. 79.

⁶ PAOLO MAIONE – FRANCESCA SELLER, *Il magazzino delle meraviglie. Inventari e regolamenti per i costumi del Teatro di San Carlo nell'Ottocento*, in questo volume.

⁷ *Fortuny e Caramba: la moda a teatro, costumi di scena 1906-1936*, Venezia, cataloghi Marsilio, 1987. *Costumi teatrali verdiani di Caramba e Fortuny (1906-1936)*, Torino, Lindau, 2001. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Caramba, il mago del costume*, Milano, Amici della Scala, 2008.

che.⁸ Il termine, assai ricorrente nei contratti con gli editori come negli inventari teatrali, è utilizzato per distinguere la fase ideativa del costume dalla sua realizzazione, di cui si occupava invece l'impresa che gestiva l'appalto e che trattava con le sartorie. Nella seconda metà dell'Ottocento il figurinista inizia ad entrare in contatto con le cosiddette Case d'Arte, le future sartorie teatrali, venendo coinvolto nella fase produttiva del costume stesso. Il termine costumista entra nel linguaggio teatrale definitivamente soltanto nel Novecento, quando quella stessa persona che in precedenza ha inventato il figurino, segue ora la sua realizzazione, come accade nel caso di Caramba.

Ma come nasce un costume? Il figurino disegnato dal costumista, viene passato alla sartoria, che analizzatane l'epoca di ambientazione e la foggia, può realizzarlo ex novo con materiali scelti per l'occasione, oppure attingere in tutto o in parte alle tipologie già esistenti. Come tutti gli oggetti nati per il teatro, come le scene, gli arredi, il costume infatti è da sempre concepito per essere utilizzato più volte per ruoli diversi, modificandolo in qualche dettaglio, ad esempio aggiungendo un mantello, oppure togliendo ricami o altro per trasformarlo all'abbisogna. In molti casi la storia dei diversi utilizzi è stata tramandata dalle preziose etichette di sartoria apposte sui capi, dalle quali è possibile ricostruire quante vestizioni per personaggi diversi abbia dato luogo quel singolo capo.

Di fronte alla mole crescente di tali manufatti da più parti si sta affermando la necessità di provvedere alla creazione di un sistema documentale che, partendo da una inventariazione sommaria disponibile all'interno delle istituzioni, possa approdare ad una catalogazione ragionata. Questa sarebbe in grado di esprimere il duplice carattere che ogni costume porta con sé: il primo è quello rappresentato dal suo continuo utilizzo, il secondo dall'essere memoria e documentazione di uno spettacolo. Fino a quando il costume continua ad essere indossato, i due tratti coesistono; in seguito il costume rappresenta solo la memoria di allestimenti passati.

Questa angolazione del lavoro ha portato immediatamente a confrontarci con diversi problemi di natura metodologica. La prima domanda cui rispondere è qual è lo scopo di una catalogazione ragionata dei costumi e quali potrebbero essere gli utenti potenziali. La catalogazione in quanto tale si può considerare come una prima concreta forma di documentazione dei beni trattati ed al tempo stesso una forma di tutela, almeno per gli oggetti di valore storico documentario, poiché li protegge da eventuali smarrimenti o da sottrazioni indebite. Le categorie di utenti potrebbero essere diverse: studiosi, appassionati, critici, coloro che sono interessati a documentarsi su tessuti, decori, colori, linee sartoriali e lavorazioni del passato; nello stesso tempo sartorie teatrali, registi e costumisti, che possono attingere in modo più rapido e razionale alle vestizioni esistenti in loro possesso, sia per la realizzazione ex novo di un capo, sia per avere contezza immediata di quanti e quali pezzi posseggono di ogni tipologia. Una catalogazione ragionata che riguardi entrambi questi aspetti conterrà le informazioni peculiari per ciascuno di essi: dati tecnici che interessano la sartoria come i ma-

⁸ BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, prima edizione: Venezia, s.n., [1720]; edizione consultata a cura di Sergio Miceli, Roma, Castelvechi, 1993 p. 79.

teriali, la taglia, la foggia e quei dati che invece sono necessari per la memoria storica che l'oggetto rappresenta e cioè i nomi del costumista, del regista, del coreografo, lo spettacolo per cui è nato, l'artista che lo ha indossato.

Entrambi gli aspetti hanno in comune la descrizione del costume, che deve rispondere ad una duplice funzione d'uso: per l'utilizzo, e quindi per le attività della sartoria, per la memoria, quindi per l'archivio.

La scelta della modalità della descrizione stessa risponde tuttavia ad un altro principio, che sta a monte del processo catalografico, inerente la metodologia di analisi. Sulla base delle osservazioni sin qui condotte si può affermare che un costume viene esaminato in base alla categoria di oggetti cui appartiene, e non per il personaggio cui afferisce. Questo concetto è facilmente comprensibile per quei costumi formati da più elementi, ad esempio quello per un contadino, in genere costituito da minimo tre capi: una camicia, un calzone (o un pantalone, secondo l'epoca), un gilet. Ciascuno di questi tre elementi, a loro volta può generare altri tipi di vestizioni, in virtù della loro natura specifica: pertanto un costume per *Carmen* può anche essere utilizzato per una zingarella della *Traviata*; una tunica per *Poliuto* essere riadattata per *Oedipus Rex*, mentre l'uniforme da guardia svizzera è una costante degli allestimenti di *Tosca*. Un primo passaggio concettuale indispensabile per effettuare una descrizione è stato dunque l'analisi del costume indipendentemente dal personaggio per il quale eventualmente è stato realizzato: ciò che in termini biblioteconomici si definisce ricerca per soggetto. Seguendo tale ragionamento il suddetto costume della *Carmen* viene considerato semplicemente come 'costume spagnolo', la tunica del *Poliuto* un costume romano.

Nella identificazione delle tipologie dei capi di vestiario utilizzati nella costumistica, ci si è trovati di fronte ad una seconda problematica, ancora più peculiare: l'identificazione delle prototipi tipologici cui fare riferimento. In quanto destinati alla finzione scenica, i costumi non sempre afferiscono a tipologie esistenti, o legati a particolari epoche storiche o localizzazioni geografiche, ma possono anche essere del tutto distanti da esse. Per la loro grande quantità e per la loro varietà, si possono identificare tre macrocategorie: costumi astratti anche nella forma, tipici del mondo della danza; costumi che rimandano al mondo del fantastico, fiabesco, o mitologici, propri sia della danza che del teatro musicale; infine costumi che rimandano a capi di abbigliamento di varie epoche o genere (Medioevo, 1800, oppure spagnolo, bizantino, etc.). Trattandosi di vestizioni, si arriva a sfiorare il confine con lo studio degli abiti civili, molto sottile, poiché con essi condividono la prima funzione d'uso, ossia il vestire una persona.

Giova a questo punto fare una piccola digressione sulle peculiarità e sulle differenze che intercorrono fra un abito ed un costume. Un costume non è un abito utilizzato sulla scena, ma un capo realizzato espressamente per le rappresentazioni, per la finzione scenica. Già nel teatro classico il costume di scena è stato concepito come differente e distinguibile dall'abbigliamento consueto: permetteva allo spettatore di riconoscere quel personaggio come sacerdote, soldato o schiavo, ma quelle fogge non erano l'esatta riproduzione dell'abbigliamento. Il costume di scena differisce quindi dall'abito, in quanto se quest'ultimo rappresenta la testimonianza autentica di un'epoca del passato o

del modo di vestirsi di un popolo, il costume è sempre un prodotto della creatività di un costumista che li progetta unendo il suo estro alle esigenze di un regista o della messinscena. Spiega ancora d'Amico che «gli abiti, quelli indossati sul serio per le strade e nei salotti, appartengono alla realtà quotidiana; i costumi, quelli concepiti in funzione del palcoscenico, appartengono all'interpretazione artistica, alla lettura di quella realtà».⁹ Se nessuno mai potrebbe utilizzare oggi un abito del 1800, un costume teatrale di quell'epoca potrebbe benissimo essere ancora valido sulla scena. Pertanto è diverso il momento in cui i due manufatti possono diventare oggetti da museo. Se per l'abito questo momento arriva quando cessa di essere in voga o di moda, per il costume il momento potrebbe, per assurdo, non arrivare mai. È questo il tratto che meglio distingue i costumi dagli abiti del passato: gli abiti ed i costumi viaggiano da sempre in parallelo, ma non sono sovrapponibili. In un costume teatrale si cercano dunque informazioni diverse rispetto a quelle di un abito antico. Di un costume si vuol far conoscere lo spettacolo per cui è nato, il regista, il costumista, l'interprete che lo ha indossato, la sua storia sulla scena; quali e quante modifiche esso ha subito nel tempo e possibilmente perché. Degli abiti civili si tende a censire e a valorizzare quelli di particolare pregio, realizzati con tessuti preziosissimi, con ricami raffinati e unici, si cerca di mostrare le fogge di più rappresentative ogni epoca, così come, per gli abiti più contemporanei, si tende a conservare quelli prodotti dai grandi sarti o dalle più celebri case di moda. Un costume invece può essere importante anche se di foggia e tessuto semplicissimi perché magari unico testimone di uno spettacolo rimasto immortale. A valle di tali differenze, tuttavia, entrambi gli oggetti, in virtù di quell'elemento comune di cui abbiamo parlato poco prima (l'aspetto), condividono un altro punto, ossia la metodologia con cui sono descritti. Essa è in primo luogo percettiva, visuale, secondo la quale l'oggetto viene 'descritto' illustrando delle singole parti che lo compongono i materiali la foggia e 'definito' in base ad una terminologia univoca del settore di appartenenza, diverso per gli abiti dai costumi. E qui veniamo alla questione del lemmario, assai complessa per la costumistica teatrale.

Una catalogazione di costumi all'interno di una struttura ancora operante impone per necessità di utilizzo l'uso dei termini con cui all'interno della struttura stessa gli oggetti sono identificati: si tratta di una terminologia corrente comune – nel nostro caso – alle sartorie teatrali e cinematografiche, sia interne che esterne ai teatri. Le fonti disponibili in tal senso sono diverse e comprendono inventari, contratti, book di sartoria e note dei sarti,¹⁰ all'interno delle quali si possono identificare due tipi di lemmi: quelli comuni agli abiti civili, con i quali condividono una terminologia scientifica, che affondi le sue radici nei trattati e nei documenti del passato, e quelli per i quali l'uso e la consuetudine ne hanno

⁹ MASOLINO D'AMICO, *La ditta Tirelli*, cit., p. 154.

¹⁰ Con il termine 'book di sartoria' si intende l'insieme delle informazioni relative alla fornitura di costumi per ogni singolo allestimento e contengono le disposizioni che il costumista fornisce ai sarti circa i tessuti scelti, e gli accessori da abbinare (cappelli, gioielli, biancheria) nonché le indicazioni sulle taglie e le caratteristiche fisiche degli artisti; con il termine 'note dei sarti' si indica l'elenco delle modifiche che un sarto appone su un costume già esistente per adattarlo alla produzione cui sta lavorando.

determinato la validità, un vero e proprio lessico comune a sarti, sartorie, costumisti. Alcuni di questi termini derivano da idiomi locali, di altri non si hanno riscontri scientifici documentabili, ma tutti sono utilizzati in modo così diffuso da doversi ritenere validi e pertanto non sostituibili con altri. Tuttavia una standardizzazione dei termini propri delle sartorie al fine di essere utilizzati nella descrizione dei costumi non è ancora stata fatta, privando così la metodologia descrittiva di scientificità. Una carenza già evidente più di quindici anni fa, nel corso di una mostra dedicata ai costumi di Titta Ruffo, quando la curatrice Daniela Liburdi, denunciava: «Nel redigere il catalogo ci si è trovati di fronte alla problematica di usare un lessico appropriato per designare i vari componenti di un costume. Purtroppo ad oggi non esiste un dizionario terminologico normalizzato ed uno stesso oggetto viene definito con svariati nomi». ¹¹ Una prospettiva interessante ancora poco esplorata potrebbe essere costituita dallo studio attraverso il tempo dei documenti che ruotano attorno al costume, dal figurino al book di sartoria moderno. Nei figurini infatti spesso troviamo esplicitate le caratteristiche tecniche del costume raffigurato (materiali e fogge), corredate dalla terminologia con cui all'epoca si definiva quel particolare costume: le stesse informazioni ritornano oggi nei book di sartoria. L'analisi di queste due fonti potrebbe quindi costituire un punto di partenza per la creazione di un lemmario teatrale.

Un ulteriore contributo in tale direzione è stato certamente costituito dall'emissione da parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione della scheda catalogografica per i vestimenti antichi e contemporanei, i cosiddetti abiti civili, e dall'annesso Lemmario, ¹² il quale consente di effettuare la descrizione degli abiti civili, secondo un approccio storico – scientifico: si usano i nomi dei tessuti (chiffon), termini sartoriali dei vari pezzi di cui sono composti (manica raglan), o ancora i termini legati al nome di colui che li ha inventati o a cui sono da sempre associati (Montgomery). Alcuni di questi (per esempio zimarra, gabbano, gorgiera) affondano le proprie radici in scritture notarili o atti di corporazioni o altri scritti d'epoca come il trattato *De habitis antichi et moderni* compilato da Cesare Vecellio nel Sedicesimo secolo. ¹³

Il lemmario per gli abiti civili può tuttavia contribuire solo in parte alla descrizione dei costumi teatrali, perché non comprende in toto la terminologia propria della costumistica. Il documentalista che dovesse accostarsi alla descrizione di tali manufatti necessita invece di uno strumento scientifico che contenga la terminologia universalmente adottata nel settore di appartenenza, ossia la

¹¹ DANIELA LIBURDI, *Titta Ruffo, i costumi teatrali*, Pisa, Pacini Editore, 1993 p. 129.

¹² *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario*, a cura della Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea e dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Roma, MIBAC, 2010.

¹³ CESARE VECELLIO, *De habitis antichi et moderni di diuerse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati*, Venezia, Damian Zenaro, 1590. Questo trattato affascinò artisti, storici e sarti, fin dal suo apparire. Illustra con dovizia di particolari la storia dell'abbigliamento in Italia dall'antica Roma alla Venezia del Rinascimento e nel contempo prende in esame anche costumi dell'Asia, Africa ed Americhe oltre che dell'Europa. Contiene oltre 500 tavole illustrate in cui vengono mostrate le fogge di abbigliamento dei vari popoli nelle diverse epoche storiche.

costumistica. I due lemmari quello esistente per gli abiti civili, e quello ancora immaginario per i costumi risultano idealmente collegati fra loro, poiché condividono alcune definizioni: alcuni termini ricorrono in entrambi gli ambiti nella medesima accezione, altri condividono solo il lemma ma non il significato. Al di fuori di questi due casi, un'ultima categoria di lemmi sembra essere invece usata solo per i costumi, la cui origine va ricercata nell'uso che di tali termini si fa in teatro. Tornando quindi alle caratteristiche comuni fra abiti e costumi, la questione della terminologia adottata riguarda in primo luogo il significato, l'accezione con cui ciascun elemento di un costume viene identificato.

Alla prima categoria appartengono lemmi quali la 'gabbana', la 'redingote', il 'caraco', il 'farsetto', utilizzati soprattutto per costumi che riproducono un'epoca storica, per i quali l'accezione in genere corrisponde a quella data per gli abiti civili, condividendo sia la foggia che i materiali (ad esempio sete e veluti). Tuttavia, nulla vieta al costumista, specie dei nostri giorni, di ideare un costume di foggia per così dire 'storica' con materiali a lui coevi, cosicché quel termine il cui significato all'inizio poteva coincidere con quello dato per gli abiti civili, in un costume mantiene il legame solo per l'aspetto esteriore, la forma, e nulla più. Per i costumi legati ad una particolare area geografica, la situazione è ancor più difficile. Un caso emblematico è il kimono giapponese: la parola kimono in Giappone indica un modo di vestirsi, come in Europa si usa abito.¹⁴ Nei lemmari e nei dizionari esso è identificato spesso come vestaglia da camera o veste da casa, evidenziando così l'uso occidentale di questo capo, che viene addirittura scritto 'chimono'. Non si dà risalto quindi al suo millenario utilizzo nella cultura giapponese, cui rimandano moltissime ambientazioni teatrali. Questa differenza pone non pochi problemi in ambito teatrale ai fini della descrizione, poiché nella tradizione giapponese il kimono è indossato sia in casa che fuori, e sono i suoi dettagli, i decori, gli accessori, la ricchezza dei materiali a specificarne l'uso e la tipologia.

Un'ulteriore categoria riguarda quei termini usati solo in teatro e dunque propri della costumistica non contenuti nei lemmari; tra questi emblematico è quello dell'"inquantata": questo termine appartiene, tra gli altri, al mondo dell'araldica, dove indica la divisione di uno scudo in quattro quarti uguali,¹⁵ ma è usato anche nella scherma per indicare una stoccata data da una particolare posizione.¹⁶ Non sembrerebbe quindi avere nessuna attinenza col mondo del costume di scena o della moda e nessun legame; eppure è quello con cui nei documenti interni ad un teatro viene indicata la giacca del costume maschile di foggia settecentesca. Il termine potrebbe provenire dalla fattura in quattro pezzi del capo. È presente in carteggi relativi a contratti per fornitura di costumi fin dagli anni Trenta del Novecento, a testimonianza di quanto l'uso sia ormai consolidato da tempo, nonostante in diversi manuali di storia dell'abbigliamento lo stesso capo sia indicato come 'giustacuore' o 'velada'. Caso simile è quello della 'tiracche', termine con il quale si indicano nei costumi le strisce di tessuto pre-

¹⁴ <http://www.kyohaku.go.jp> sito del Kyoto National Museum; GUIDO VERGANI, *Dizionario della moda*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2010, p. 635.

¹⁵ <http://www.treccani.it/enciclopedia/scudo-inquantato/>

¹⁶ <http://www.treccani.it/vocabolario/inquantata/>

senti generalmente sulle maniche o sui calzoni di foggia cinquecentesca. Il termine 'tiracca' in origine indicava la bretella di stoffa che si attaccava ai calzoni, dunque un oggetto a sé stante con diversa funzione d'uso. L'assegnazione ad una tipologia specifica risulta altresì complessa per quei costumi che presentano degli elementi aggiuntivi estranei ad esso, ad esempio applicazioni di ali, o di raffigurazioni animali, un caso molto frequente nelle interpretazioni in chiave moderna dei melodrammi storici

Gli esempi sopra descritti possono suggerire un'idea su come e dove sia possibile attingere al lemmario esistente. In linea generale i costumi possono presentare delle caratteristiche particolari rintracciabili nella foggia e/o nei materiali all'interno del lemmario, che consentano insieme o separatamente tale aggancio. Una tunica di velluto può essere descritta attingendo al lemmario perché sia il materiale che la foggia sono rintracciabili nello strumento esistente. La stessa tunica se realizzata in moquette non troverebbe riscontro per il materiale, in quanto utilizzato generalmente per scopi diversi dall'abbigliamento. Dove però, più che altrove si riscontrano le difficoltà nell'utilizzo della terminologia esistente è in quei costumi non riconducibili né ad un'epoca né ad un genere; quelli usualmente definiti di fantasia, propri della danza e dell'interpretazione contemporanea del teatro musicale. È il caso per esempio di quei costumi per i quali una descrizione possibile può essere fatta in termini visuali, ossia descrivendo cosa essi rappresentano, in quanto sono spesso costumi così astratti che la terminologia esistente non si adatta. Tra questi i più esplicitivi sono i costumi per lo spettacolo *Parade*, che ancora oggi si realizzano riprendendoli dagli originali figurini di Picasso del 1917.¹⁷ I personaggi indossano delle vere e proprie costruzioni tridimensionali fatte di pannelli in cartone uniti insieme.

Alla luce di quanto qui presentato quali sono le strade per definire un lemmario di costumistica teatrale e cinematografica? A nostro parere due sono le possibili strade, la prima conducendo una ricerca lessicale per quei termini che prima ancora di essere adottati in teatro, esistevano di per sé quali ad esempio l'inquartata o il kimono; la seconda introducendo anche quei termini in uso la cui consuetudine li ha resi uno standard, quale l'accademica per la danza o i pantaloni a tiracche. Ma su questo cerchiamo il confronto con altre esperienze analoghe alla nostra.

¹⁷ *Parade*, balletto in un atto, musica di Erik Satie, coreografie di Leonide Massine, scene e costumi di Pablo Picasso; Parigi, Theatre du Chatelet 18 maggio 1917.