



Università
Ca' Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
STORIA DELLE ARTI E CONSERVAZIONE
DEI BENI ARTISTICI
STORIA DELL'ARTE MODERNA

TESI DI LAUREA

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

*Il costume teatrale barocco:
ricostruzione storica e rivisitazioni
in epoca contemporanea.*

RELATRICE

Prof.ssa Maria Ida Biggi

CORRELATORE

Prof. Giulio Zavatta

LAUREANDA

Silvia Civitelli

Matricola 806145

ANNO ACCADEMICO

2017 / 2018

Indice

INTRODUZIONE	p. 3
1. IL COSTUME TEATRALE	p. 5
1.1 Il costume teatrale	
1.2 Le fonti per lo studio del costume teatrale	p. 11
1.3 Abito e costume teatrale: caratteristiche e differenze	p. 14
2. IL COSTUME TEATRALE NELL' EPOCA BAROCCA	p. 17
2.1 Il costume teatrale barocco e la trattatistica	p. 18
2.2 Lo spettacolo di corte in Italia e in Europa	p. 33
2.3 Il melodramma a Venezia	p. 52
3. IL COSTUME TEATRALE BAROCCO IN EPOCA CONTEMPORANEA	p. 59
3.1 Anna Anni <i>Alcina</i> , G. F. Händel	p. 60
3.2 Piero Zuffi <i>Il ritorno di Ulisse in patria</i> , C. Monteverdi	p. 63
3.3 Pier Luigi Pizzi <i>Les Indes galantes</i> , J. P. Rameau, <i>Rinaldo</i> , G. F. Händel, <i>Armide</i> , C. W. Gluck	p. 33
3.4 Pasquale Grossi <i>La finta pazza</i> , F. Saccati	p. 71
3.5 Emanuele Luzzati <i>Il principe felice</i> , F. Mannino	p. 75
3.6 Vera Marzot <i>Fetonte</i> , N. Jommelli	p. 78
3.7 Jacques Reynaud <i>L'Orfeo</i> , C. Monteverdi	p. 81
3.8 Maurizio Millenotti <i>Cinderella</i> , S. S. Prokof'ev	p. 83
3.9 Tommaso Lagattolla <i>Juditha triumphans</i> , A. Vivaldi	p. 86
3.10 Giuseppe Palella <i>Orlando furioso</i> , A. Vivaldi	p. 88
APPENDICE ICONOGRAFICA	p. 98
BIBLIOGRAFIA	p. 219

INTRODUZIONE

Nell'affrontare l'argomento costume non si può non rimanere incantati dal fascino che emanano spesso gli abiti di scena. Il primo e più immediato effetto che il 'vestito' teatrale crea nel pubblico che assiste ad uno spettacolo è quello seduttivo. Prima ancora di intuire e capire gli argomenti, di entrare nella trama, di cogliere le situazioni e di entrare in affinità con l'attore, l'occhio dello spettatore è catturato da ciò che ricopre il corpo dei personaggi sul palco. Il costume è tanto spontaneo ed immediato nella sua fruizione spettacolare, quanto allo stesso tempo tanto variabile da essere stato considerato argomento ancor più sfuggevole ed effimero della messinscena in cui è collocato.¹

Questa tesi nasce quindi dall'esigenza di riconoscere la dovuta importanza all'aspetto costumistico nell'ambito degli studi sulla storia del teatro. Spesso infatti si considerano con maggiore attenzione gli aspetti scenografici, registici e coreografici, ma quasi mai in modo approfondito la sfera vestimentaria di uno spettacolo.

Il seguente lavoro si incentra quindi sulle dinamiche della costumistica teatrale, sugli aspetti peculiari e le problematiche ad essa correlate, attraverso un *excursus* storico che va da una ricostruzione del costume teatrale in epoca barocca, ad alcune sue riprese in epoca contemporanea per giungere infine ai giorni nostri.

La prima parte presenta una definizione di costume teatrale ed indaga il rapporto tra quest'ultimo e l'attore, differenziando le dinamiche riguardanti la realizzazione di un costume ricostruito filologicamente da quelle inerenti il costume cosiddetto 'di fantasia'. Affronta quindi la questione delle fonti documentarie e iconografiche, quali lettere, resoconti, racconti di feste, bozzetti e figurini, e come queste siano indispensabili non solo per la storia del costume teatrale, ma anche per la costumistica teatrale contemporanea. Analizza infine le caratteristiche e le differenze tra abito e costume teatrale.

La parte centrale vuole essere una ricostruzione storica del costume teatrale barocco, e si articola nella disamina dei fenomeni più importanti e caratterizzanti dell'epoca, quali le feste di corte, i tornei, il melodramma. Analizza inoltre altri aspetti quali la teatralità nella

¹ P. Bignami, *Abbigliato, decorato o svestito?*, in *Mascheramenti, tecniche e saperi nello spettacolo d'occidente e d'oriente*, a cura di P. Bignami, Bulzoni, Roma, 1999, p. 21.

vita quotidiana e nella moda coeva, la trattatistica riguardante l'aspetto costumistico e le questioni inerenti al corredo dell'attore, le spese e il noleggio dei costumi.

Non si è volutamente fatto riferimento a fenomeni teatrali dell'epoca quali la Commedia dell'Arte o le rappresentazioni religiose, in quanto tali argomenti necessiterebbero di una dovuta ed approfondita trattazione.

La terza ed ultima parte evidenzia, attraverso una serie di esempi e relativa analisi, come alcuni noti costumisti in epoca contemporanea abbiano ripreso e rivisitato il costume teatrale barocco e si conclude con la presentazione del lavoro costumistico di Giuseppe Palella per l'Orlando Furioso di Vivaldi, realizzato dalla sartoria del Teatro La Fenice in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria del 2017. L'opera, che ha aperto la 43^a edizione del Festival, è stata messa in scena nel Palazzo Ducale di Martina Franca. La realizzazione è stata documentata fotograficamente dall'autrice della tesi, che ha seguito inoltre passo per passo il costumista e l'*atelier* sartoriale del Teatro la Fenice di Venezia nella creazione dei costumi, dai bozzetti alla messa in scena, talvolta collaborando in prima persona. In seguito a questa stimolante esperienza si è pensato di riportare una conversazione con il costumista Giuseppe Palella, nella quale emergono gli aspetti peculiari della realizzazione di un costume teatrale, nonché le difficoltà che si incontrano dal punto di vista costumistico durante la produzione e la messa in scena di uno spettacolo.

1. IL COSTUME TEATRALE

1.1 Il costume teatrale

Nello spettacolo, è ciò che l'attore indossa o porta in funzione dell'azione che è chiamato a svolgere, o meglio è tutto ciò che lo caratterizza *esteriormente*: non solo l'abito dunque, ma il trucco, la maschera, gli accessori e ornamenti, l'atteggiamento stesso dell'attore-personaggio nella sua tipicità. Multifforme è stata la terminologia nelle varie epoche: per i classici era *σκεπή*, *vestes*. Nel Medioevo si parlava di *veste*, *robe*, *devise*. In Italia, i secoli XV-XVI conobbero *habito*, *vestimento*, *robba*, e *portamento* e *divisa* per i seguiti, i torneanti, etc.; si passò poi genericamente a *vestiario*, che nell'Ottocento coincise con il *guardaroba* dell'attore. I teorici francesi dell'illuminismo trovarono nell'uso *habits*, *vêtements*, e cominciarono ad usare *costume* con riferimento alla veridicità storica. Il teatro ha sentito sempre il costume come un'esigenza insita nella sua stessa natura. Il suo valore fu originariamente propiziatorio (presso i popoli primitivi), poi sacrale e solo più tardi impersonatorio; oggi è considerato soprattutto come un componente del personaggio nel quadro generale della messinscena.²

I costumi sono sempre stati una componente fondamentale di qualsiasi evento musico-teatrale, definendone i personaggi, le azioni e le credenze, rafforzandone la dimensione sonora della messa in scena, e sfumandone i confini tra realtà e finzione, passato e presente, umano e fantastico. Tuttavia, anche i costumi, i tessuti e gli accessori hanno condizionato la ricezione dell'opera e del teatro musicale, sebbene le tracce materiali delle vicende che li riguardano sono troppo spesso scivolte attraverso le fessure della storia. Lo studio del costume teatrale è un progetto interdisciplinare che rende necessaria l'esperienza combinata e la capacità metodologica della musicologia, degli studi sul teatro, sulla storia della moda e quella tessile.³

Il costume nasce dall'unione di ambiti che combinano assieme codici formali, materiali e comunicativi.⁴

Una definizione di costume teatrale sembra in apparenza facile da enunciare, in quanto oggetto visibile e disponibile all'occhio di tutti, operatori e spettatori. Per secoli

² E. Povoledo, Voce *costume* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di S. D'Amico, vol. III, Le Maschere, Roma, 1954, p. 1578.

³ *Fashioning Opera and Musical Theatre: stage costumes from the late Renaissance to the 1900*, a cura di V. De Lucca, *Atti del convegno Internazionale di studi di Venezia 29 Marzo-1 Aprile 2012*, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini con Università di Southampton, Venezia, 2014, p. XVII.

⁴ P. Bignami, C. Ossicini, *Il quadrimensionale instabile: manuale per lo studio del costume teatrale*, Utet Università, Torino, 2010, p. XVII.

non viene nemmeno nominato nei documenti, tant'era sottintesa la sua stretta corrispondenza con il personaggio portato in scena.

Ritenuto un apparato marginale rispetto agli studi di storia della scenografia e della regia e sottovalutato dalle accademie come dagli atenei, nella sfera didattica delle discipline dello spettacolo, al costume non è stata tuttora riconosciuta la dovuta importanza; soltanto negli ultimi decenni esso viene considerato un ambito di studi autonomo.⁵

La storia del costume scorre, come un corso d'acqua sotterraneo, parallela alla storia dello spettacolo; la presenza è costante ma è ritenuto un aspetto importante solo per alcuni tratti: negli ultimi tempi, il costume si delinea così poco definibile che secondo alcuni critici non avrebbe un valore proprio, come se la sembianza dell'attore durante la messa in scena non fosse intrinsecamente e necessariamente legata alla presenza o persino alla mancanza di un costume.⁶

La letteratura teatrale raramente dimostra segni di interesse nei confronti del costume. Ad attori, registi e costumisti spetta il compito di trasformare in materia visibile ciò che il testo drammatico solitamente tace riguardo il costume. I critici, nondimeno, ignorano spesso durante lo spettacolo la sfera costumistica, nonostante essa sia parte evidente e partecipe della stessa messa in scena. Ugualmente gli studiosi dello spettacolo non hanno dimostrato maggior apprezzamento a tale tematica.⁷

Rimane fermo un punto: non si può scostare dalla vista di uno spettatore il costume; persino il nudo è considerato costume ed è forse il più vistoso tra tutti. Di conseguenza la competenza in materia di costume è altrettanto necessaria per lo studio sullo spettacolo, quanto quella riguardo l'attore, sebbene non ancora così praticata.⁸

Ciò nonostante le indagini iconografiche non hanno potuto ignorare l'aspetto costume, portando alla luce molte zone d'ombra e raccogliendo documenti provvidenziali.

I fattori per cui gli studi più recenti vedono nel costume teatrale un oggetto finalmente degno di attenzione ed interesse e non unicamente un elemento secondario e

⁵ *Ivi*, p. XIV.

⁶ P. Bignami, *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma, 2005, pp. 13-14.

⁷ P. Bignami, C. Ossicini, *Il quadrimensionale...*, *Op. cit.*, pp. XIII-XIV.

⁸ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

talvolta irrilevante della messa in scena, seppur comunque intrigante ed affascinante, sembrerebbero pochi ma evidenti; altri fattori restano nascosti, ma degni di essere rivelati.⁹

Sul corpo dell'attore, nel corso dei secoli, si sono alternati costumi di forme e valori diversi: alcuni con il fine di aumentare la forma del corpo nello spazio, come nell'abito *a panier* settecentesco; altri, diversamente, vogliono rivelare le forme essenziali e pure del corpo, come il *kiton* greco, il nudo novecentesco, o la calzamaglia. Ambedue si dimostrano utili nello studio della storia dell'attore e la presenza scenica del corpo dello stesso.¹⁰

Il costume è legato all'attore molto più che ai restanti elementi inerenti lo spettacolo; per molti secoli non è stato vincolato all'aspetto narrativo o di ricostruzione storico-filologica.¹¹

Esso contempla molto spesso un attore; al contrario, pur privo di costume, un attore non riesce, durante una messa in scena, a sfuggire dal mettere in mostra una rigorosa icona costumistica. Finanche il nudo, come già esposto in precedenza, è ritenuto un costume e può assumere forme diverse e trasmettere distinti significati in base al contesto. Alcune teorie nate nel Novecento, hanno fatto emergere l'importanza fondamentale dell'attività corporea dell'attore, privilegiandone il corpo fisico e ritenendolo essenziale per la performance, considerando l'abbigliamento parte indivisibile dal corpo d'attore; l'indagine sul costume risulta così indispensabile nell'analisi globale dello spettacolo. Indumenti, accessori e tessuti vengono ora studiati come funzionali alla messa in scena e, per di più, come componenti utili a capire il rapporto dell'attore con la realtà e la società a lui contemporanee.¹² Almeno sino alla fine del XVII secolo l'attore non può godere di una sede fissa¹³ e nemmeno di un ruolo sociale: deve occuparsi lui stesso, e obbligatoriamente, del proprio abbigliamento di scena; solo nell'Ottocento il contratto prevederà un incentivo

⁹ P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.*, p. XVI.

¹⁰ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, pp. 12-13.

¹¹ P. Bignami, *Nota sul costume teatrale*, in V. De Lucca, *Op. cit.*, p.1.

¹² P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.*, pp. XVI-XII.

¹³ L'abitudine di riunirsi in un luogo specificatamente costruito per assistere ad uno spettacolo o ascoltare musica su pagamento di un biglietto d'ingresso, è relativamente recente. Per tutto il Medioevo e Rinascimento gli spettacoli si tenevano nelle corti e nei palazzi nobiliari, riservati a pochi privilegiati e gratuiti. Solo più avanti si crearono teatri e sale da concerto in cui chiunque, pagando all'ingresso, poteva assistere allo spettacolo. Il primo teatro stabile concepito come unità architettonica fu il Teatro Olimpico di Vicenza del Palladio, nel 1580.

economico relativo ai costumi, ma prima di questo secolo non compare alcuna testimonianza.¹⁴

Ciò che intendiamo noi oggi per ‘costume storico’, né per aspetto né tantomeno per significato combacia con ciò che in epoche passate si riteneva un ‘vestito all’antica’.¹⁵

Seguendo la scia della grande tradizione costumistica italiana, si ha la sensazione che la modalità ideale per dimostrarsi un abile e valido costumista sia attuare un’attenta ricostruzione filologica. In realtà un costumista ed un regista che mescolassero stili, mode ed epoche compierebbero un’azione legittima dal punto di vista della libertà dell’arte, in quanto il compito dello spettacolo non è quello di ricostruire la realtà ma di suscitare un *páthos* scenico.¹⁶

Pur rispettando una fase di ricerca documentaria, dalla fine del XX secolo ad oggi, i costumisti più virtuosi tendono ad inventare costumi nuovi, mai visti e che non siano paragonabili a modelli preesistenti.¹⁷

L’anacronismo del costume risulta alla fine, il mezzo più forte per asserire che una certa tematica spettacolare goda di un valore assoluto, al di fuori dal tempo e perennemente attuale. La massima espressione e l’essenziale ruolo del costume, non sono quindi quelle di rendere riconoscibile un personaggio al suo comparire in scena, bensì quelle di esibire al pubblico dei significati universali.¹⁸

Gli abiti indossati dai non-attori per occasioni pubbliche, come gli eventi ricorrenti e spettacolari, gli spettacoli parateatrali, le feste, le parate, etc., sono denominati dagli storici del costume “abiti di fantasia” e vengono inclusi anch’essi nella definizione di costumi teatrali.¹⁹

Dal punto di vista storico, il ruolo di sarto teatrale inizia a godere della dovuta considerazione e diviene così una figura professionale specifica solamente a metà del

¹⁴ P. Bignami, *Il quadrimensionale...*, *Op. cit.*, p. 2.

¹⁵ *Ivi*, p.1.

¹⁶ P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁷ *Ivi*, p. 4.

¹⁸ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁹ P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.*, p. 12.

XVIII secolo. Quella del costumista teatrale viene esercitata per la prima volta, dal drammaturgo inglese Robinson Planché (1796-1880), conosciuto per i suoi interessi nei confronti dell'archeologia e l'araldica, e per aver collaborato nella realizzazione di drammi storici, soprattutto shakespeareiani.²⁰

Il costume teatrale, per essere considerato tale, deve possedere due requisiti fondamentali: quello di decoro sociale ed il fatto di essere uno strumento performativo; non molto spesso il secondo ha superato il primo.²¹

Ma, come nasce oggi un costume teatrale? Unitamente alla tecnica sartoriale ed all'analisi delle fonti, il costume ha origine da una perfetta sintonia tra il regista, lo scenografo, il costumista e il sarto teatrale: una modalità di lavoro che prevede un accordo collettivo ed una stretta collaborazione. Tuttavia non sempre è stato così: per molti secoli gli attori hanno potuto scegliere in autonomia se andare in scena con un abito storicizzato o fantastico, verosimile o tradizionale.²²

In passato la scenografia e la costumistica teatrale erano abitualmente intese come un *unicum*: oggi sono campi vicini ma distinti e debitori nei confronti delle arti per influenze più o meno evidenti; anche le peculiarità dello scenografo e del costumista, i quali solitamente provengono dalle Accademie di Belle Arti, vengono filtrate, modificate e adeguate per combaciare con lo stile espressivo del regista.²³

I costumi, sono manufatti molto fragili e non è affatto da trascurare l'elemento materiale nella storia passata, e presente, della loro conservazione. È evidente come sia arduo proteggerli dal degrado e, dopo averli lasciati per anni all'interno di magazzini, praticamente impossibile riutilizzarli; a maggior ragione se si prendono in considerazione i metodi di realizzazione con cui, tutt'oggi, si assemblano ad esempio i costumi per il balletto: tulle, tessuti di lino, raso, paillette di vetro e madreperla, piume.²⁴

²⁰ *Ivi*, pp. 64-65.

²¹ *Ivi*, p. 80.

²² *Ivi*, pp. 19-20.

²³ *Ivi*, p. 41.

²⁴ *Ivi*, p. 43.

1.2 Le fonti per lo studio del costume teatrale

Nel suo testo *Il quadrimensionale instabile...*, Paola Bignami propone la tesi secondo la quale il costume, così come lo spazio scenico che lo compone, sarebbe caratterizzato da quattro dimensioni: le tre fisiche visibili - altezza, larghezza e profondità - unitamente a quella temporale. Il tempo della messa in scena è la dimensione che permette all'abito di trasformarsi in costume teatrale, il quale vive all'interno di un lasso di tempo che può corrispondere all'intera performance o solamente ad una o più parti di essa, in gergo: il tempo in cui *sta in scena*.

Il costume teatrale è spesso visto come bidimensionale, dal momento che esso veniva e viene tuttora studiato, per esigenza, su riproduzioni cartacee che mostrano, naturalmente, solo due dimensioni. Gli studi, per molti secoli, si sono appoggiati unicamente all'iconografia bidimensionale, in originale o riprodotta a stampa. Al contrario, le ricerche svolte sui testi, manoscritti o a stampa, hanno dato sempre risultati eccellenti.²⁵

Nella norma, come fonti primarie del costume per un determinato spettacolo, si conservano i bozzetti: essenzialmente dei disegni o più semplicemente schizzi, più o meno conformi alle tecniche di produzione. Gli 'stracci' dismessi che riaffiorano dalle sartorie o dai magazzini teatrali, manufatti destinati ad inevitabile degrado, spesso rivelano in apparenza non molte affinità con le fini documentazioni di cui disponiamo. Il bozzetto gode inoltre di una sua natura autonoma, in quanto legato ad un particolare autore o messa in scena.²⁶

Il bozzetto, che ritrae il ballerino, il cantante o l'attore in costume mitologico, per quanto documento interessante per gli studiosi non ci fornisce informazioni sul loro ruolo, l'opera, le tecniche e le modalità esecutive e i dettagli di realizzazione del costume. Molto più utili risultano essere i libri dei sarti, da cui emergono stimolanti percorsi tra le normative ed i rapporti tra gli artigiani che realizzano gli oggetti per la messa in scena ed i gestori teatrali.²⁷

Per quanto riguarda i documenti più recenti, quando alla fine del XIX secolo si passa dalla matrice manuale della stampa, dell'incisione, del ritratto, alla macchina, ovvero la fotografia, le fonti appaiono più affidabili. Le prime foto di attori, attrici e cantanti d'opera,

²⁵ *Ivi*, p. XV.

²⁶ *Ivi*, pp. 82-83.

²⁷ P. Bignami, *Nota sul costume teatrale*, in V. De Lucca (a cura di), *Op. cit.*, p. 1.

realizzate in studi fotografici piuttosto che in palcoscenico, sono un grande stimolo negli studi sul costume ma allo stesso tempo apre a diversi quesiti. Ad esempio, quando si può essere certi che un attore è sicuramente in abito di scena? Un costume è un abito di scena solo quando è un oggetto di scena, ovvero mentre è in uso, nel lasso di tempo della rappresentazione.²⁸

Sfortunatamente il numero di abiti di scena giunti sino ai giorni nostri è minimo, se confrontato alla quantità di spettacoli di cui abbiamo conoscenza certa.

Il deposito più rilevante di costumi per lo spettacolo rimane il magazzino del teatro; i musei dedicati al costume teatrale ancora risultano essere casi eccezionali, come anche le sezioni specializzate all'interno dei più frequenti musei di moda e abbigliamento. Per uno studioso o un costumista alle prime armi, attualmente rimane arduo accedere a tali fonti così preziose, ma accessibili il più delle volte solo agli addetti al lavoro dello spettacolo. La collezione privata - creata attorno ad un attore, o conservata in un piccolo teatro storico, molto spesso da un *amateur* - è senza dubbi la realtà che offre più possibilità e appagamento al ricercatore che voglia approfondire lo studio del costume teatrale.²⁹

Nello stesso momento in cui altre discipline filologiche si stanno ponendo il quesito sulle modalità di utilizzo della strumentazione elettronica oggi giorno utilizzabile, per conservare, catalogare e divulgare il patrimonio artistico e culturale, nell'ambito dello spettacolo, della prosa, del cinema e della musica, ancora si sta specificando quali sono i documenti inerenti alla storia dello spettacolo. I documenti presenti e passati vanno scomparendo e le motivazioni di tale perdita sono svariate: dalla trascuratezza e sottovalutazione del valore del costume, alla sovrastima dell'evidenza, ovvero il fatto che il costume è visibile da tutti, quindi non è necessario parlarne, sino all'intenzionale dissimulazione della testimonianza o del documento. In alcune circostanze si può verificare anche un occultamento deliberato. Il costume non viene rivelato là dove il desiderio dell'attore è quello di non essere identificato con il suo mestiere, bensì di essere conosciuto nei suoi abiti civili. Tale comportamento rientra nella lunga fase durante la quale lo sforzo dell'attore è quello di farsi accettare dalla società.³⁰

Vi sono inoltre i documenti infedeli: nel caso di incisioni non si può parlare di precise testimonianze teatrali, così come ora le foto di un costume, ritoccate in studio o

²⁸ P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.* pp. 8-9.

²⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

³⁰ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 13.

grazie alla tecnologia, con fini promozionali più che di testimonianza, non sono utili allo studioso per approfondire nel migliore dei modi la disciplina.³¹

Fonti cartacee di vario genere, molto spesso lettere di tipo diplomatico unitamente a bozzetti scenografici, racconti di feste, resoconti stilati per motivi politici, sono giunte numerose sino ai giorni nostri dall'epoca barocca. Tuttavia, rare sono le immagini rinvenute tra questi documenti preziosi, sebbene molte volte infedeli, in quanto l'apparenza contava di più dell'aspetto tecnico; di poco più numerose le descrizioni degli stessi costumi.³²

Importantissimi per la storia del costume, i dettagli che questa tipologia di documenti riporta alla luce; ancora c'è molto spazio per i ricercatori che vogliono analizzare fonti più segrete o trascurate come le carte amministrative delle corti e le annotazioni dei collaboratori che lavoravano in secondo piano; si vada alla ricerca degli appunti di ingegneri, architetti e pittori, non trascurando quelli dei sarti, mercanti e governanti.

I nobili committenti ed i loro ospiti, come anche gli spettatori nelle piazze e i paganti nelle sale pubbliche dopo il cruciale 1637³³, apprezzano spettacoli con costumi agghindati e alla moda, unitamente al costume fantastico ed esotico. Le cronache dei narratori di viaggi risultano essere la fonte più preziosa per attori, architetti, musicisti e scenografi, da cui attingere per ricreare tale immaginario.³⁴

Concludendo, sia che si stiano studiando abiti di attori vissuti in epoche lontane, sia che la nostra analisi ci conduca a prendere in esame costumi di artisti attivi in tempi così vicini da poter lavorare su immagini digitali, emerge un problema analogo; l'attore, infatti, nonostante le sue doti eccezionali, non è estraneo all'ambiente ed all'epoca storica in cui vive. È necessario chiedersi se e quanto il costume di scena si diversifichi dall'abito quotidiano dell'attore, nonché mettersi all'opera per riconoscere a distanza di molti anni, talvolta secoli, capi designati ad usi civili, differenziandoli da quelli teatrali e viceversa.³⁵

³¹ *Ibidem.*

³² P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.*, p. 60.

³³ In questa data apre il primo teatro d'opera a pagamento, il San Cassiano di Venezia. Ad esso seguirono, sempre a Venezia, il Santi Giovanni e Paolo e il San Moisè nel 1639 ed il Teatro Novissimo nel 1641.

³⁴ P. Bignami, C. Ossicini, *Op. cit.*, pp. 62-63.

³⁵ *Ivi*, pp. XVI-XVII.

1.3 Abito e costume teatrale: caratteristiche e differenze

Tra costume teatrale ed abito antico vi sono differenze importanti. Il costume gode di proprietà fenomenologiche maggiori a quelle qualitative, mentre l'abito vuole esibire la qualità dei suoi materiali che - oltre alla sontuosità e alla lucentezza - possono risiedere nella praticità d'uso o nella resistenza; il costume, inoltre, può dar l'impressione di essere di un certo materiale, per esempio di seta, mentre a tutti gli effetti necessita come supporto di un tessuto più o meno prezioso come il raso o la lycra, per motivazioni economiche o di natura tecnica, quali gli effetti luminosi che potrà notare lo spettatore.³⁶

Non obbligatoriamente il costume dev'essere contiguo al corpo dell'attore, ovvero può non essere indossato, anche se a livello teorico e drammaturgico rimane in ogni caso congiunto ad esso. Inoltre, non deve per forza essere fedele al genere né alle forme antropomorfe dell'attore: un attore maschio può trovarsi a recitare ruoli femminili, come è accaduto per secoli o, al contrario, come si è verificato nel teatro occidentale in secoli più vicini. Oltre a ciò, pur ricoprendo un corpo umano, il costume può rappresentare un animale o un elemento naturale, artificiale o astratto, come possono essere una nuvola, una macchina o dei concetti metaforici.³⁷

In ogni tipo di società, all'abbigliamento spetta una duplice finalità: da un lato l'esigenza di coprire e proteggere, dall'altro la volontà di esibire, far apparire, mostrare dei simboli. Nell'eventualità di un abito scelto questa 'volontà' risulta 'propria', di chi lo indossa; mentre nella fattispecie di un abito imposto dall'esterno, essa sarà 'altrui'.

È necessario analizzare un'ulteriore differenza, vale a dire quella che intercorre tra 'costume' e 'abbigliamento', tra 'finzione' e 'realtà'. Nella definizione di 'costume' rientreranno tutti quei capi che adempiono al compito di dissimulare la vera identità della persona o che le permettano di attribuirsi un'altra; tra questi troviamo i costumi di scena teatrali e i travestimenti carnevaleschi. Con il termine 'abbigliamento' si indicano i capi che rivestono una funzione sociale, ossia uniformi, divise, abiti ecclesiastici, etc.³⁸

³⁶ *Ivi*, pp. 82-83.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ M. Berti, *Il costume come costruzione del personaggio. Il caso delle feste francesi a Roma nel Settecento*, in V. De Lucca (a cura di), *Op. cit.*, p. 56.

Ciò nonostante la maschera carnevalesca può adempiere ad un altro scopo, vale a dire ‘svelare’ una vera identità solitamente occultata dai condizionamenti della società. Basti pensare alla parata carnevalesca del 1669, durante la quale Maria Mancini Colonna³⁹ sfilò su di un carro per le strade di Roma travestita da Circe: il suo mascheramento non cela la sua vera identità, in quanto quest’ultima era ben conosciuta dal pubblico presente. Ma la ‘trasformazione’ ottenuta per mezzo del travestimento le consente di superare i limiti di genere imposti dalla cultura romana dell’epoca. In questo caso il fine del travestimento non è quello di nascondere l’identità, ma al contrario quello di portare alla luce un’individualità che, per le convenzioni sociali, doveva rimanere dissimulata. Il costume di Circe svela la sua vera identità, ossia quella di una donna che non permette alle figure maschili e alle convenzioni sociali in vigore nella Roma del XVII secolo di avere la meglio su di lei. Si parlerà in questo caso di ‘persona rivelata’.⁴⁰

Chiarite le caratteristiche e diversità, per quanto riguarda ‘costume’ e ‘abito’, sarà più facile decidere con certezza, se si ha a che fare con un personaggio o una persona. A questo punto sorge un lecito quesito: quando ci si trova di fronte a una persona che non sta impersonificando alcun ruolo, quando di fronte ad un personaggio reale e quando di fronte ad uno fittizio?

Presto si realizza il fatto che le due corrispondenze persona/abbigliamento e personaggio/costume risultano esaurienti solo di primo acchito, oltre ad intrecciarsi a vicenda e spesso non rimanere rigorosamente separate.⁴¹

Elemento certo rimane il fatto che, per quanto riguarda il ‘costume’, il fine sia quello di celare la vera identità per impersonificarne un’altra, sia questa volontà personale o imposta. Un evento come la festa in maschera risulta essere buona dimostrazione di costumi ‘scelti’ per volontà personale, di dissimulare o mutare la propria personalità o, come già visto, portare alla luce un lato solitamente occultato. Il costume viene ‘imposto’ nella messa in scena teatrale, quando la volontà altrui fa assumere un’altra identità a terzi; indossare un ‘costume’ è dunque indizio della presenza di un ‘personaggio’ e non di una ‘persona’. Nell’ultimo caso si parla di ‘personaggio fittizio’, nel primo di ‘personaggio reale’.

³⁹ Maria Mancini Colonna (1639-1715) era discendente di un’importante famiglia aristocratica di Tivoli, la quale intratteneva importanti rapporti con Luigi XIV e la corte francese.

⁴⁰ M. Berti, *Il costume come...*, in V. de Lucca (a cura di), *Op. cit.*, pp. 56-57.

⁴¹ *Ivi*, p. 57.

Nel caso di costume 'imposto', esso delinea un ruolo, non una persona; osservando ad esempio i musicisti in scena, si avrà un esempio di come il vestiario diventi così caratterizzante da essere recepito come un simbolo, passando dal piano 'reale' dell'abbigliamento 'che serve', a quello 'semiotico' dell'abbigliamento 'che dice'.⁴²

L'unica eventualità in cui possiamo parlare di 'persona', è quando un abbigliamento è indossato per scelta propria (fig. 1). Se per un verso il differenziare abito e costume si dimostra un buon mezzo per distinguere la persona dal personaggio, la realtà dalla finzione, dall'altro è necessario rendersi conto di come l'impiego dell'abito stesso, come ornamento o simbolo, sia uno degli elementi che più concorrono a rendere debole questo confine.⁴³

⁴² *Ivi*, pp. 57-58.

⁴³ *Ivi*, p. 58.

2. IL COSTUME TEATRALE NELL' ETÁ BAROCCA

2.1 Il costume teatrale barocco e la trattatistica

Attorno alla metà del XVI secolo si assiste alla rinascita del teatro antico, portata avanti dai circoli umanistici in ambito accademico; tale fenomeno, unitamente all'espandersi delle feste cortigiane ed alla nascita dell'attore come figura professionale, si affermano in competenze sceniche definite, in nuovi sistemi produttivi ed in trattati letterari, in cui anche il costume teatrale, allo stesso modo degli altri ambiti dello spettacolo, ottiene uno spazio adeguato.⁴⁴

Nel corso della stagione teatrale barocca, sviluppatasi tra la fine del XVI secolo e la metà del XVIII, il costume teatrale riveste la funzione di rivelare la spettacolarità, tramite la fantasia e la maestosità. La società, la cultura e di conseguenza il mondo dello spettacolo europeo vengono attratti dal fascino delle terre lontane, verso le quali sempre più viaggiatori si dirigono spinti da interesse e curiosità per il nuovo e l'ignoto. La passione per l'esotico viene fomentata dalla pubblicazione di cataloghi riguardanti gli abiti tradizionali di paesi lontani, ricchi di tavole illustrate che divengono presto fonte indispensabile per scenografi e costumisti in cerca di motivi insoliti ed originali.⁴⁵

Le grandi scoperte geografiche e gli scambi con il mondo orientale rappresentano una grande fonte di ispirazione per il costume barocco, simbolo incontrastato di fantasia e magnificenza.⁴⁶

Nel corso dei secoli XVII e XVIII in particolare, il costume affronta una progressiva evoluzione, conseguente all'affermarsi in tutta Europa di un senso del gusto del tutto rinnovato. Diversamente da quello rinascimentale, il costume teatrale barocco viene a trovarsi in una particolare situazione di autonomia rispetto al testo e di indipendenza nei confronti dell'aspetto scenografico.⁴⁷ Trova così la sua identità, come elemento a sé di uno

⁴⁴ R. Guardenti, *Il costume in scena*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, G. Einaudi, Torino, 2000, p. 1067.

⁴⁵ P. Bignami, *Storia del costume... Op. cit.*, pp. 101-102.

⁴⁶ E. Povoledo, *Op. cit.*, p. 1594.

⁴⁷ Elena Povoledo sottolinea come in seguito al rinnovamento dell'apparato scenografico avvenuto nei primi decenni del Seicento in Italia o comunque ad opera di artisti italiani, il rapporto scena-costume cambi radicalmente. L'equilibrio rinascimentale che prevedeva l'attore ed il suo costume in relazione al quadro scenico, perde la sua valenza, sia per l'apparatore-costumista, sia per il pubblico. Moltiplicato in senso prospettico lo spazio illusorio, ampliato quello materiale a disposizione dell'attore, l'azione si espande in profondità ed in rapporto agli elementi architettonici, l'attore ingigantisce e supera la scena.

spettacolo di meraviglia che, anche se placato dal giudizio dell'inquisizione e della censura, riesce a trovare il suo spazio di libera espressione fantastica in tutti i generi, dal melodramma alla tragedia.⁴⁸

Con il termine 'costume teatrale barocco' si definisce il costume teatrale più sfarzoso e spettacolare in assoluto, sia esso realizzato per messinscene drammatiche, che per spettacoli di musica o danza.

Si tratta di una commistione di elementi derivati dall'idea che la società dell'epoca dimostra riguardo l'antico e l'esotico e di particolari derivanti dall'abbigliamento aristocratico contemporaneo, con un effetto finale fantasticamente anacronistico: senza alcuna attinenza con l'evento rappresentato, ha esclusivamente funzione estetica e di suscitare meraviglia. Nel momento in cui più avanti inizierà ad imporsi il concetto storico di teatro e con esso la ricerca di elementi realistici rispetto al periodo della vicenda portata in scena, il costume si spoglierà di ogni originalità creativa, diventando più attinente alla realtà. La *historical accuracy*, cioè la precisione storica, che inizia nel periodo Rococò, decreterà lentamente il declino del costume teatrale.⁴⁹

Nel complesso, nell'ampio contesto degli allestimenti barocchi, le fonti iconografiche sottolineano un costante ricorso ai costumi all'antica, di foggia prevalentemente romana, in modo particolare per i personaggi maschili. Del costume all'antica viene fatto uso generalmente nella tragedia, a prescindere dall'epoca in cui si svolge la vicenda, anche a rischio di andare incontro a bizzarri anacronismi.⁵⁰

Quando lo spettacolo ed il balletto venivano interpretati dai nobili di corte, i loro costumi spesso non si rifacevano al progetto del costumista, ma realizzati da essi stessi, il più delle volte impreziosendo ancor di più i loro già lussuosi abiti; erano condizionati dal gusto e dalle possibilità economiche del singolo soggetto, che pretendeva, anche nella veste di un personaggio minore, vesti sceniche che si adeguassero al suo reale rango sociale: poteva quindi capitare che un personaggio di basso rango comparisse sul palcoscenico abbigliato più lussuosamente dei personaggi altolocati.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. Davanzo Poli, *Il costume teatrale nell'età barocca*, in «*Filo forme: quadrimestrale di storia, arte e restauro dei tessuti*», diretto da Luca Parisato, anno 9, n. 16, Il prato, Padova, 2008, p. 18.

⁵⁰ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1084.

I ruoli femminili continuano ad essere, nella maggior parte dei casi, interpretati da uomini, con eccezione per la commedia dell'arte italiana, dove gli attori corrispondono ai componenti della famiglia del capocomico, per cui le donne interpretano, senza clamore, i loro tipici ruoli di amante, servetta, cortigiana.⁵¹

In particolar modo il teatro drammatico avrebbe previsto costumi semplici, di ispirazione classica; al contrario, ne erano la superficiale e fantasiosa reinterpretazione, suggerita non dall'analisi delle fogge tradizionali, ma dalla rielaborazione che delle stesse avevano fatto gli artisti del Manierismo italiano: sul capo imparruccato poggiavano elmi di cartone stuccato con trionfi di piume policrome; i corpi protetti da corazze di stoffa e cartapesta, anziché di metallo sbalzato o cuoio sagomato; ai piedi non calzature di pelle ma gambali fibbiati e gemmati; le armature virili rimpiazzate da eleganti gonnellini 'alla romana'.⁵²

Divinità pagane, furie e demoni, potenze benigne, scendono col carro tra nuvole di garza ad affollare le scene musicali, risplendendo tra gemme false, ornamenti floreali, frammenti di specchi luccicanti, piume e ampi panneggi. All'attore barocco sono permesse le più sfrenate ed anacronistiche libertà decorative.⁵³

Il Barocco rappresenta senza alcun dubbio l'età di massimo splendore del teatro e delle opere teatrali in musica. Nessun'altra forma artistica o letteraria riveste per la vita il ruolo che in quest'epoca è del teatro. Esso entra a far parte di quasi tutte le feste e occasioni di svago, vivacizzandole; si alternano la commedia, il dramma liturgico, la tragedia, l'opera, il balletto, la mascherata, gli intermezzi, e così via, oppure la combinazione di più forme prevista dallo spettacolo.⁵⁴

In società tutti si atteggiavano e muovevano come attori, consci del valore del proprio abbigliamento, di ogni singolo movimento o gesto, sentendosi osservati proprio come un attore in scena. L'ambiente circostante si trasforma in un vero e proprio scenario: il giardino, il salone del palazzo, il tempio, la piazza diventano un tutt'uno con i

⁵¹ *Ivi*, p. 20.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ E. Povoledo, *Op. cit.*, p. 1594.

⁵⁴ E. Orozco Diaz, *Teatro e teatralità del Barocco: saggio di introduzione al tema*, trad. it. Renata Londero, Ibis, Pavia, 1995, p. 33; ed. originale *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Editorial Planeta, Barcelona, 1969.

personaggi e il pubblico. Il teatro assume la sua piena valenza di spettacolo per tutti proprio in questo periodo storico, a partire dalla fine del Cinquecento, cioè dalle prime manifestazioni del barocco. Questo fenomeno si diffonde simultaneo in quasi tutta Europa, concentrandosi in particolar modo nei grandi centri urbani, dove si costruiscono i primi edifici stabili, adibiti appositamente alle rappresentazioni teatrali. Nei palazzi reali, oltre ai saloni, ai cortili e ai giardini, a poco a poco si creano o si adattano nuovi spazi, destinati esclusivamente alle feste teatrali e si edificano importanti complessi architettonici sempre più aperti al pubblico, come avviene nelle corti italiane negli anni in cui nasce e si sviluppa l'opera.⁵⁵

Fenomeno che divenne sempre più una costante in tutte le corti d'Europa, dove si vive quasi letteralmente in funzione delle grandi feste teatrali.

In quest'epoca il teatro è visto come un divertimento e uno spettacolo, proprio nel senso che gli viene attribuito oggi, con l'unica differenza nell'accezione di esigenza e necessità: sussistono ragioni psicologiche e sociali che lo determinano, lo stimolano e lo guidano. Il teatro è un'arte che si lega intimamente alla vita, emancipandosi dall'ambiente chiuso dello scrittore erudito e dell'*élite* sociale in cui viveva durante il Rinascimento.⁵⁶

La novità e particolarità dell'opera teatrale barocca risiede nella 'mostruosa' commistione di elementi diversi tra loro, in una maestosa e fantasiosa mescolanza che rispecchia il rapporto tra natura e vita, con i molteplici contrasti da esso derivanti.⁵⁷

Il teatro barocco considera lo spettatore come un interlocutore, se non persino parte sostanziale del prodotto artistico: molte opere barocche resterebbero prive della loro forza espressiva se non si affidassero a questo particolare rapporto con il loro destinatario.⁵⁸

Per la sua stessa natura il teatro è il genere letterario che in assoluto privilegia l'aspetto visivo; l'opera teatrale non nasce per essere letta, né solamente per essere

⁵⁵ Emilio Orozco Diaz cita un esempio famoso, ricordando il grande teatro dell'opera che il cardinale Antonio Barberini inaugurò nel 1630 nel suo palazzo a Roma. Con esso, egli contribuì a far diventare l'opera un grande spettacolo, con marchingegni, fastose decorazioni ed effetti scenici, per la maggior parte realizzate dal Bernini.

⁵⁶ E. Orozco Diaz, *Teatro e teatralità...*, *Op. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁷ *Ivi*, p. 39.

⁵⁸ *Ivi*, p. 45.

ascoltata, ma per essere vista. La tendenza al visivo e al pittorico che caratterizza tutte le arti in età barocca, trova di fatto espressione quasi completamente in questo genere.⁵⁹

Aldilà dell'accezione screditante che riveste quando viene applicato a opere di qualunque stile le cui caratteristiche di artificiosità siano evidenti, il termine 'teatrale' viene utilizzato assai di frequente in riferimento a tutte le arti barocche.⁶⁰

Come già anticipato, la teatralità in quest'epoca non si ritrova esclusivamente nell'ambito artistico ma anche della vita *tout court*; fenomeno che si manifesta perfino nel paese più classicista, la Francia, alla cui corte, al tempo del Re Sole, la vita viene vissuta come una grande festa teatrale. Nelle più importanti corti europee la vita scorre in un susseguirsi di feste sontuose in cui realtà e finzione drammatica si sovrappongono a tal punto da confondersi l'una con l'altra. I monarchi e i nobili stessi vi prendono parte presentandosi alla festa nelle vesti di qualche personaggio di balletto o di commedia, assumendo connotazioni allegoriche oppure interpretando sé stessi.

La particolarità delle feste teatrali di corte sta nel poter disporre, quasi illimitatamente, di ogni mezzo e strumento desiderato: ciò fa di esse la realizzazione più compiuta della tendenza barocca a godere dello spettacolo teatrale in veste sia di spettatori che di attori.

La 'teatralizzazione' della vita di corte è l'esito, portato ai suoi estremi, del grande successo che in essa gode la festa teatrale in tutte le sue manifestazioni. Il teatro attrae ed esorta il pubblico a vivere in esso, a fondersi con esso. Il meraviglioso e il fantastico entrano a far parte, così, dell'esperienza quotidiana di chi vive a corte (fig. 2-3).⁶¹

É ciò che accade alla corte di Versailles nel 1664, durante le feste *Les plaisirs de l'isle enchantée*, a cui per vari giorni partecipano molte dame e nobiluomini. Il tema conduttore è un episodio dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, quello del palazzo incantato sull'isola della maga Alcina, dove Ruggero e i suoi cavalieri cadono vittime del suo sortilegio. Il sovrano assegna a sé stesso e ai nobili del suo seguito la parte di Ruggero e dei suoi cavalieri, mentre le dame della corte interpretano i ruoli allegorici delle stagioni e delle ninfe. Il re rifulge nella sua corazza di maglia dorata, con i suoi collari di diamanti e il turbante da cui esce una raggiera di piume di un rosso fuoco

⁵⁹ *Ivi*, p. 57.

⁶⁰ *Ivi*, p. 107.

⁶¹ *Ivi*, pp. 83-84.

sfavillante. Realtà e finzione convivono per diversi giorni, durante i quali la società cortigiana continua a interpretare questi personaggi, immersa in un mondo cavalleresco di magiche illusioni.⁶²

La consapevolezza di vivere e di comportarsi nella vita di tutti i giorni come un personaggio teatrale porta l'essere umano a sentirsi osservato come fosse un attore, a vedersi circondato da un mondo in cui la realtà si mescola alla fantasia.⁶³

Questa 'teatralizzazione' della vita non si ritrova esclusivamente in occasioni pubbliche e solenni come le feste di corte, ma si allarga tra gli aspetti più comuni del vivere quotidiano, condizionando profondamente il modo di essere e di comportarsi dell'uomo. La società dimostra atteggiamenti e gesti in cui si manifesta chiaramente il desiderio di recitare un ruolo diverso da quello che si riveste nella vita reale, e adatto invece alla scena della vita intesa come un grande teatro in cui ci osserviamo gli uni con gli altri. Atteggiamento che potremmo definire scenico: il recitare, cioè, una parte nel teatro della vita sentendosi osservati come se si stesse su di un palcoscenico.⁶⁴

La sensibilità barocca è per sua natura portata ad enfatizzare e ad esaltare la parte più intima e irrazionale dell'uomo; nella psicologia dell'uomo barocco l'inclinazione alla teatralità è caratterizzante: da un lato, egli appare come desidera essere, mentre dall'altro, si maschera per mostrare agli altri un'immagine diversa di sé o per liberare i propri impulsi vitali.⁶⁵

L'onnipresenza del teatro dà a tutti la consapevolezza che la vita stessa è una messinscena, che il mondo è un grande palcoscenico. Il teatro barocco, quindi, non appartiene unicamente alla sfera letteraria, ma appartiene soprattutto a quella sociale. Il pubblico che si riunisce nei teatri rimane incantato di fronte a quel mondo di apparenza, si permette la libertà di sognare ad occhi aperti, gode appieno del piacere che la finzione teatrale regala.⁶⁶

Un autore poco noto, eppure straordinariamente brillante, il dotto padre Agostino Lampugnani, nella sua *Carrozza da nolo* (1645) descrive dettagliatamente una dama e

⁶² *Ivi*, p. 86.

⁶³ *Ivi*, p. 91.

⁶⁴ *Ivi*, p. 97.

⁶⁵ *Ivi*, p. 102.

⁶⁶ *Ivi*, p. 199.

un cavaliere alla moda.⁶⁷ Con toni molto arguti, unisce il modo di vestire al tipo fisico e all'atteggiamento, derivandone quell'aspetto di accentuata teatralità, propria del gusto seicentesco. Da entrambi questi vivaci ed ironici ritratti emerge un senso di naturalezza che a tratti appare quasi come trascuratezza e disordine: vengono descritte la stravaganza di portare un solo orecchino, l'acconciatura scomposta, le calze cadenti, i guanti sgualciti nell'abbigliamento femminile e in quello maschile la capigliatura sregolata, il farsetto slacciato, gli stivali che cadono "sconciamente". Una sorta di artificiosità, caratteristica del barocco che riflette il desiderio di una nuova ricerca di libertà e che rompa con gli equilibrati schemi cinquecenteschi⁶⁸, nonché una forte esigenza di farsi notare.

La figura appare per la prima parte del Seicento ancora irrigidita all'interno della schematica moda della seconda metà del secolo precedente, con l'artificiosità delle grandi gorgiere inamidate che danno l'impressione di separare la testa dal busto così da sembrare posata su di un piatto (fig. 4). Attorno alla metà del secolo si diffonde il vero e proprio gusto barocco, nel quale prevalgono nuove forme che derivano il loro carattere da motivi curvilinei, capaci di estendersi con incontenibile libertà. Nelle vesti si presenta così una nuova forma di tipologia corporea femminile, con l'ampiezza del guardinfante. Anche nella figura maschile si rileva la tendenza a 'gonfiare' una buona parte della persona al di sotto della vita, prima con larghi calzoni, poi in modo più evidente con un sottanino detto 'girello', o alla francese *rhingrave* (fig. 5).⁶⁹

Il Seicento potrebbe essere definito il 'secolo della parrucca', descritta dallo storico olandese Johan Huizinga nel suo *Homo ludens* (1938) come "la cosa più barocca di tutto il barocco". Lo straripare dei ricci dalla naturale posizione dell'acconciatura, sulla fronte, sulle spalle con abbondanza e teatralità, con esagerazione rivolta a suscitare meraviglia, è la caratteristica più peculiare del barocco (fig. 7).⁷⁰ Altro accorgimento che si diffonde tra i giovani è quello di profumarsi, imbellettarsi le guance e di ricoprirsene nei, con un preciso significato psicologico e una forma diversa a seconda della loro posizione sul viso.⁷¹

⁶⁷ R. Levi Pisetsky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino, 1978, p. 241.

⁶⁸ *Ivi*, p. 243.

⁶⁹ *Ivi*, p. 241.

⁷⁰ *Ivi*, p. 244.

⁷¹ *Ivi*, p. 246.

Per mettere in risalto la loro bellezza le donne ricorrono a profumi, unguenti e belletti, rimpicciolendo la bocca, accentuando le ciglia aggiungendone di posticce, sottolineando le sopracciglia, imbiancando le mani, lucidando le unghie che tengono lunghe.

Enfatizzano la loro ricchezza indossando gioielli, anelli, collane di perle, orecchini ed accessori quali ventagli, ombrellini, manicotti, orologi (fig. 6).⁷² Le acconciature e le parrucche sono decorate con spille, rosette di nastro, penne di airone e fiori.⁷³ Le scollature delle vesti vengono arricchite da pizzi per le donne, le camicie, lasciate ampiamente in vista per gli uomini, spesso sono talmente leggere da lasciar trasparire la rosea carnagione sottostante. Le calzature, arricchite da perle e ricami, da rosette di nastro fissato da fibbie e legacci preziosi, sono di materiali sontuosi quali seta, velluto o di drappi d'oro e d'argento.⁷⁴

Gli stivali maschili hanno le trombe ricolme di pizzo e le scarpe sono infiocchettate con grandi rose di nastro, rendendo l'andatura del nobile gentiluomo rigida e forzata, spesso accompagnata da un alto bastone, che viene sorretto diritto sotto il pomo, battendo il selciato a scandire il passo.⁷⁵

La teatralità barocca si estende al di fuori dei palcoscenici e delle corti, diventa parte integrante e caratterizzante della società e della vita quotidiana. Tutto è spettacolare: il modo di abbigliarsi, l'accessorio, il portamento, l'atteggiamento. La vita di tutti i giorni diventa un grande teatro nel mondo, un palcoscenico sul quale esibirsi a tutti gli effetti, come dei veri e propri attori.

Per quanto riguarda il corredo costumistico degli attori, nel Seicento e nel Settecento, l'organizzazione del costume teatrale si delinea più chiara rispetto al passato, sulla base di documenti e testimonianze attendibili. Pur considerando le diverse forme di amministrazione e gestione dei teatri e delle compagnie nei vari paesi, analoghi sistemi organizzativi accomunano la sfera teatrale. Il corredo personale dell'attore si accompagna e quello di compagnia e coesistono i guardaroba dei teatri privati e quelli pubblici; tuttavia cominciano a lavorare con una certa costanza le imprese di noleggio e,

⁷² *Ivi*, p. 256.

⁷³ *Ivi*, p. 255.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 254-255.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 250-251.

per quanto riguarda l'ideazione dei costumi, fa la sua prima comparsa il figurinista di professione. Nelle corti rinascimentali ed in tutte le corti europee il ruolo del costumista era affidato al sarto o al pittore di palazzo, o persino all'architetto, sovrintendente all'intero allestimento scenico.⁷⁶ Nella seconda metà del Settecento in Francia si profila la carica del '*dessinateur des habits des fêtes et des cérémonies*', affiancata alla tradizionale figura dello scenografo-apparatore. Il *dessinateur* era tenuto a disegnare esclusivamente i costumi dei membri reali e dei gentiluomini di corte. Per tutto il Seicento e buona parte del secolo successivo, le corti continuano a sostenere gli attori con spese spesso molto cospicue, o in ogni caso a procurare loro i costumi attraverso donazioni personali. Tuttavia, oltre alle grandi compagnie stabili, teatri e strade d'Europa rimangono popolati da attori girovaghi, che non si pongono il problema del corredo.⁷⁷

Nuovi problemi di organizzazione si presentano con la nascita dei teatri pubblici per musica⁷⁸, alle prese con l'importante incombenza di imitare nello sfarzo gli spettacoli dei teatri di corte. Le spese dei costumi gravano sull'impresa, che non fa capo necessariamente ad un singolo individuo, ma può coinvolgere altre figure come gli stessi musicisti o il proprietario della sala. I costi risultano notevoli soprattutto per l'opera seria, che esige un vero costume di fantasia o all'antica; quella buffa si può mettere in scena con costumi generici: abiti alla moda modificati e perfezionati per le esigenze dello spettacolo. In alcuni casi le spese vengono parzialmente sostenute dall'amministrazione cittadina o dallo Stato.⁷⁹

Questa pratica continua in Italia per tutto il Seicento e scompare gradualmente nel secolo successivo a causa dell'impovertimento delle corti e delle amministrazioni cittadine. L'impresario provvede ai costumi, affidandone la realizzazione a sartorie famose o a laboratori minori. Talvolta, per vanità, gli stessi attori e cantanti si impegnano a sostenere una parte della spesa o riescono ad ottenere dai singoli protettori un costume di miglior fattura. Dove non arriva l'impresario, il virtuoso o il protettore, si adopera la casa di

⁷⁶ Bernardo Buontalenti, Giacomo Torelli, Nicola Sabbatini, etc.

⁷⁷ E. Povoledo, *Op. cit.*, pp. 1596-1597.

⁷⁸ Il teatro San Cassiano di Venezia è stato il primo teatro pubblico per musica, inaugurato nel 1637.

⁷⁹ *Ivi*, p. 1597.

noleggio. Fenomeno non del tutto sconosciuto⁸⁰, l'impresa di noleggio si delinea tuttavia storicamente nel secolo XVII, strutturata come una vera e propria industria, con i suoi figurinisti, sarti e tagliatori, con guardaroba forniti per ogni occasione.⁸¹

A metà Cinquecento il mantovano Leone de' Sommi nel suo trattato intitolato *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556), traccia le linee guida da seguire per la realizzazione degli 'abiti dei recitanti' secondo una prospettiva strettamente collegata alla pratica scenica. Nel *Terzo dialogo* il De' Sommi tratta l'aspetto costumistico, partendo dall'affermazione che l'abito di scena deve prima di tutto attenersi al criterio di *decorum*, intendendo con questo termine non solo la fattezza o la ricchezza dei costumi ma anche la proporzione che si presume debba esserci fra i diversi personaggi, le cui vesti hanno innanzitutto la funzione di qualificarli, se non altro dal punto di vista del ruolo, per cui un servo potrebbe essere abbigliato con tessuti preziosi e vistosi purché il vestiario del suo padrone fosse di materiale ancor più pregiato e decorato con ricami sontuosi.⁸² Così l'autore delinea la questione nel suo scritto:

Parlando dunque de gl'abiti [...] dicovi principalmente ch'io mi sforzo di vestir sempre gl'istrioni più nobilmente che mi sia possibile, ma che siano però proporzionati fra loro, atteso che l'abito sontuoso [...] accresca molto di riputazione et di vaghezza alle commedie, et molto più poi alle tragedie. Né mi restarei di vestir un servo di veluto o di raso colorato, purché l'abito del suo padrone fosse con ricami, o con ori, cotanto sontuoso, che avessero tra loro la debita proporzione.⁸³

Durante lo spettacolo la varietà delle fogge, i colori dei tessuti e la stravaganza degli accessori concorrono ad aumentare visivamente la godibilità della messinscena e al contempo a caratterizzare i personaggi ed a consentirne l'immediata riconoscibilità⁸⁴:

⁸⁰ Fin dal primo Cinquecento è nota la presenza di noleggiatori di costumi per le rappresentazioni religiose in Inghilterra e Francia.

⁸¹ *Ivi*, pp. 1597-1598.

⁸² R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1068.

⁸³ L. De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano, 1968, p. 48.

⁸⁴ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1068.

Io mi ingegno poi quanto più posso di vestire i recitanti fra loro differentissimi; et questo aiuta assai, sì allo accrescere vaghezza con la varietà loro, et sì anco a facilitare l'intelligenza della favola. [...] et così, avendo da vestir doi amanti, mi sforzo, sì nei colori, come nelle fogge de gl'abiti, farli tra loro

differentissimi, uno con la cappa, l'altro col ruboncello⁸⁵, uno co' pennacchi alla berretta, et l'altro con oro senza penne; [...] così ne gl'uomini come nelle donne; però siano diversi tutti fra loro quanto più si possa, et di foggia et di colori.⁸⁶

Il costume ed il trucco, quindi, delineano l'aspetto dell'attore. Nella commedia, è bene utilizzare costumi di ispirazione esotica, in quanto le vicende narrate sembrano acquisire, per l'autore, una verosimiglianza maggiore, se inserite in un'ambientazione geograficamente lontana dai consueti usi e costumi. Nella tragedia, diversamente, la foggia degli attori e delle comparse dovrà essere ispirata alla classicità greca e romana, allontanandosi da ogni possibile riferimento alla moda contemporanea. I costumi dei pastori, nella favola pastorale, dovranno essere il più possibile vari, corredati da pelli d'animale ed accessori caratterizzanti, come una fiaschetta o una scodella, una sacca, etc.

Il De' Sommi conclude descrivendo l'abbigliamento delle ninfe; esso deve richiamare l'immagine tramandata dagli antichi poeti. Una particolare attenzione va riservata all'acconciatura⁸⁷ e agli accessori:

Le chiome folte et bionde, che paiono naturali, et al alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo, ad altra, per variare, aggiungere un frontale d'oro, ad altre poi non fia disdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli sutilissimi et cadenti giù per le spalle, che nel civil vestire tanta vaghezza accrescono;

[...] In mano poi abbiano queste nimfe, alcune di esse un arco, et al fianco la faretra, altre abbiano un solo dardo da lanciare, alcune abbiano poi et l'uno et l'altro.⁸⁸

⁸⁵ giubboncello, farsetto; diminutivo di giubbone.

⁸⁶ L. De' Sommi, *Op. cit.*, p. 49.

⁸⁷ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1069.

⁸⁸ L. De' Sommi, *Op. cit.*, p. 53.

La precettistica dell'autore mantovano assume notevole spessore in quanto testimonianza della maturità non solo teorica ma anche pratica, raggiunta dal teatro italiano attorno alla seconda metà del Cinquecento.⁸⁹

Un altro importante trattato risalente al medesimo periodo è *Il Libro del Sarto*, realizzato nei primi anni Quaranta del Cinquecento da Ioanne Iacomo, sarto dei conti Borromeo, e conservato nella biblioteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia. All'interno del volume sono numerosi i figurini teatrali, per alcuni dei quali si è ipotizzata la mano dell'Arcimboldo. Il riferimento alle fogge classiche della Roma imperiale è evidente, anche se la profusione di folti piumaggi e lattughe arricciate, di spagnoleggianti gorgere e camicie fuoriuscenti dalle corazze, rende la fattezze dei costumi raffigurati alquanto inverosimile.⁹⁰

Tra le numerose pagine acquerellate del trattato ci si imbatte in una suggestiva sfilata di personaggi che sfoggiano costumi da giostra o da parata, 'alla turca', 'all'ungaresca' o 'alla romana' (fig. 9). Indossano vesti con maniche larghe e braghe rigonfie rimborsanti al ginocchio; calzature a punta schiacciata, berretti piatti e piumati d'influenza germanica, ampie toghe, turbanti, meravigliose sopravvesti damascate; le nobildonne sono abbigliate con preziosi tessuti color porpora, verde, giallo e azzurro, impreziositi da particolari dorati e candidi sbuffi, o operati a motivi geometrici (fig. 8).

Degli anni trenta del Seicento è *Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, elaborato nell'ambito della corte medicea, centro di maggior fioritura della cultura spettacolare di corte, e giunto sino a noi anonimo.⁹¹ Nel *Capitolo XX* intitolato *Degli abiti*, l'autore dichiara "diremo quello che dovrà osservare il corago per fare che gli abiti sieno maestevoli e di bella comparsa".⁹²

La figura del corago, che dà il titolo all'opera, è "propriamente colui che aveva cura di ritrovare, conservare e mettere in ordine a tempo e luogo tutti gli ornamenti, ordigni e suppellettili

⁸⁹ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1069.

⁹⁰ D. Davanzo Poli, *Op. cit.*, p. 18.

⁹¹ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 72.

⁹² *Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri, A. Pompilio, Olschki, Firenze, 1983, p. 112.

che alle azioni drammatiche et altri giochi e spettacoli si appartenevano”.⁹³ Oltre a svolgere il ruolo di direttore della messinscena, questo personaggio è un po’ organizzatore, un po’ scenografo, costumista e buon conoscitore della musica. Egli assume molteplici ruoli differenti, affidati usualmente a più persone, nelle corti, e unifica tutte le conoscenze del tempo in campo teatrale in un unica persona.⁹⁴

L’autore de *Il Corago* raccomanda la maestà e l’opulenza in scena e consiglia determinate tipologie di vesti e accessori per i diversi ruoli:

i manti e le clamidi ancora loro danno maestà e particolarmente saranno necessarie nelle persone dei re, deità virtù e simili altri personaggi illustri. Il capo s’adornerà con berrettoni lavorati in varie foggie di sgonfi e d’aliette, e con perle, gioie e ricami adornati; saranno ancora necessario gli stivaletti, quali si copriranno di cremisino o di raso o di velluto egualmente ricamati et adorni.⁹⁵

Sui berrettoni non disturbano “un mazzo d’aironi, di gazze o simile altro gruppetto di penne, ma però piccolo e più presto per accompagnamento di gioielli che per proprio adornamento.”⁹⁶

Quando lo spettacolo prevede la presenza di personaggi provenienti da un’altra nazione, da paesi esotici o fantastici:

bisognerà regolarsi nelli abiti secondo il costume di quella, come anco se si rappresenterà deità o virtù sarà necessario regolarsi nell’abiti conforme a che i poeti hanno scritto e l’uso ha conformato: è ben vero che ne l’uno e ne l’altro caso potrassi aggiungere qualche cosetta quando paressi che l’abito a quel modo semplicemente avessi del gretto.⁹⁷

È autorizzata l’aggiunta di ulteriori elementi decorativi qualora il costume appaia poco raffinato e non abbastanza maestoso; a tal proposito:

⁹³ *Ivi*, p. 21.

⁹⁴ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 72.

⁹⁵ P. Fabbri, A. Pompilio (a cura di), *Op. cit.*, pp. 112-113.

⁹⁶ *Ivi*, p. 113.

⁹⁷ *Ibidem*.

i pastori dovranno, benché rappresentino persone rustiche, essere vestiti riccamente come di calzoni e maniche riccamente adorne; la pelle con le quali per lo più si coprono il petto e la schiena vorranno essere foderate, adorne di sopra con oro e con rose di seta.⁹⁸

É necessario che “sieno adornati tutti con cappelliere, quando però non l’abbino naturali, perché quelle abbelliscono l’aspetto de’ recitanti e rendono la persona maestrevole”.⁹⁹ Il termine *cappelliere* indica le parrucche, il che pone l’attenzione sull’utilizzo frequente della parrucca in scena, per personaggi sia maschili che femminili. Questa usanza strettamente conforme alla moda coeva, dà inizio ad una pratica teatrale che sopravviverà per almeno due secoli.¹⁰⁰

Si consiglia particolare attenzione riguardo personaggi femminili fantastici come le ninfe, che “vorranno essere riccamente vestite adorne il capo superbamente dal quale come dalle spalle arrecherà molta grazia il veder cadere velami d’oro o altri svolazzi; sopra tutto dovranno avere le gambe adorne con borzacchini superbi, richiedendosi quasi più in quelle che negli òmini”.¹⁰¹

L’autore raccomanda di utilizzare particolare accortezza alla comodità nell’abbigliamento dei ballerini, avendo cura di “vestirli di maniera che la vita non resti impedita e la gamba rimanga scoperta e libera, e perciò non dovranno adornarsi le gambe con i borzacchini, ma con semplice calzette e scarpe”.¹⁰²

In tutte le corti l’esigenza di sfarzo si esibisce attraverso l’esposizione di ori, gioielli e decorazioni in abbondanza, che possono però non essere sufficienti al successo dello spettacolo.¹⁰³ Compagno così nel trattato alcuni accorgimenti riguardo l’uso corretto della luce, con la quale si possono ottenere particolari effetti sugli abiti e una resa scenica migliore:

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰¹ P. Fabbri, A. Pompilio (a cura di), *Op. cit.*, p. 113.

¹⁰² *Ivi*, p. 114.

¹⁰³ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 78.

Fra gli abiti, alcuni sono che dovranno fare comparsa solo di giorno, quali molte volte non compariranno di notte; altri che dovranno solamente addopprarsi al lume di torcie, e questi per lo più di giorno riescono una porcheria; altri per essere fatti d'orpellami e altre cose che al lume di candela danno vaghezza e splendore e non si discerne dagli spettatori la materia di che sieno fatti; altri poi sono che devono comparire et il giorno e la notte.¹⁰⁴

Si inizia a porre l'attenzione sul tema del vero o falso teatrale. Le decorazioni dei costumi non devono necessariamente essere realizzate con materiali preziosi;¹⁰⁵ così l'autore afferma, che “sopra tutti gli altri adornamenti e guarnizioni lodo assai i lustrini perché fanno gran comparsa la notte, gioie false, mascheroncini, perle, tocche fiorite”.¹⁰⁶

Il capitolo dedicato agli abiti si conclude con alcune riflessioni sui fattori economici della messinscena, analizzando elementi che riguardano sia l'economia che la bellezza del costume:¹⁰⁷

sempre più sarà lodata l'invenzione quanto sarà de l'abito minore la spesa e la bellezza maggiore. Tre cose pare a me che faccino la bellezza de l'abito: il taglio della veste, l'increspature e finimenti che sopra vi si mettono, et il concerto de' colori quali vorranno essere pieni e non colori deboli, però i cangianti si dovranno totalmente sfuggire.¹⁰⁸

Nel 1720 a Venezia viene pubblicato anonimamente il libello satirico *Il teatro alla moda*¹⁰⁹, scritto dal compositore veneziano Benedetto Marcello. L'autore dà libero sfogo al suo pensiero critico riguardo l'ambiente teatrale dell'epoca, attaccandone tutti i suoi aspetti e la sfera sociale ad esso correlata. L'invettiva è rivolta in modo particolare all'artificiosità

¹⁰⁴ P. Fabbri, A. Pompilio (a cura di), *Op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁰⁵ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁶ P. Fabbri, A. Pompilio (a cura di), *Op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁷ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸ P. Fabbri, A. Pompilio (a cura di), *Op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁹ Il titolo completo è *IL TEATRO ALLA MODA - O SIA - METODO Sicuro, e facile per ben comporre, & esequire l'OPERE Italiane in Musica all'uso moderno - Nel quale - Si danno Avvertimenti utili, e necessarij à Poeti, Compositori di Musica, Musici dell'uno e dell'altro sesso, Impresarj, Suonatori, Ingegneri e Pittori di Scena, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparsa, Suggestori, Copisti, Protettori e MADRI di Virtuose & altre Persone appartenenti al Teatro.*

delle trame, alle scenografie e ai macchinari stravaganti, allo stile stereotipato della musica, all'ignoranza e all'avidità dei compositori e dei poeti, alla volgarità e alla vanità dei cantanti, alla disonestà degli impresari e all'incompetenza dei musicisti.

Il teatro alla moda è elaborato come una serie di capitoli, in ognuno dei quali vengono ironicamente forniti dei consigli alle varie figure che si occupano delle produzioni operistiche, in modo che possano adeguarsi ai nuovi usi e ai particolari requisiti per realizzare correttamente eventi teatrali di questo genere. Nel capitolo *A' sarti* il Marcello delinea, seppur brevemente, le dinamiche che intercorrono tra le figure del sarto, dell'impresario e degli attori per quanto riguarda l'ambito costumistico, con chiaro riferimento agli aspetti economici ad esso correlati:

Sarti si accorderanno con l'impresario per il vestiario di tutte l'opere, poi visiteranno virtuosi e virtuose per fargli l'abito a genio. Rifletterannogli che col denaro dell'impresario non è possibile d' eseguirlo, che perciò tratteranno d'un soprapìù e col soprapìù faranno poi l'abito, avanzando in tal forma il denaro tutto patuito con l'impresario. L'abito sarà di più pezzi, di roba frusta¹¹⁰, ecc., dovendo bastare a' sarti di provvedere le virtuose di coda lunghissima, i virtuosi di belle polpe di gambe¹¹¹ per guadagnarsi la mancia. Termineranno gli abiti alla sinfonia dell'opera solamente, e ciò perché consegnandoli a' virtuosi per tempo converrebbero rifarli più di una volta. Suggestiranno a' tenori e bassi maestoso cimiero di varie penne, ecc., ecc., ecc., ecc., ecc..¹¹²

2.2 Lo spettacolo di corte in Italia e in Europa

Dalla fine del Quattrocento fino a larga parte dell'epoca barocca, lo spettacolo di corte rappresenta un fenomeno di portata europea. Parte integrante della festa cortigiana, esso diventa un vero e proprio *instrumentum regni* nonché costante riferimento per le principali dinastie del vecchio continente nel promuovere le più svariate occasioni festive. Il fine delle feste di corte è incentrato sulla celebrazione del sovrano, attraverso eventi

¹¹⁰ logora, consunta, dal latino *frustare* 'lacerare'.

¹¹¹ calze aderenti al polpaccio.

¹¹² B. Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di M. I. Biggi, M. Bizzarini, F. Foresti, M. Geremia, Diastema, Treviso, 2015, p. 56.

improntati al culmine della magnificenza, caratterizzati da un uso ricorrente dell'allegoria e di rivalorizzati motivi classici e mitologici dichiarati in termini spettacolari.¹¹³

Dovunque ci sia una corte, da Firenze a Milano, da Mantova a Ferrara, là si svolgono rappresentazioni teatrali, portate in scena da équipes interdisciplinari di architetti, inventori di macchine, scenografi, attrezzisti, pittori, costumisti, attori, mimi, musicisti, poeti e ballerini.¹¹⁴

È inevitabile che in un tale clima culturale il costume rivesta un ruolo estremamente importante, in quanto elemento di chiara espressione del lusso. Tra le varie parti costitutive dello spettacolo, il costume è particolarmente efficace nell'esprimere la grandezza di una corte o di un sovrano. Questa tendenza persiste per tutto il secolo, allo stesso modo di quella che privilegia la ricchezza dei costumi degli intermezzi rispetto a quelli della commedia stessa.¹¹⁵

Gli intermezzi possono definirsi uno 'spettacolo nello spettacolo' ed inizialmente rivestono il ruolo di colmare il vuoto degli intervalli tra un atto e l'altro della commedia. Possono essere solo musicali, a scena vuota, oppure brevi scene pantomimiche o coreutiche accompagnate dal canto.¹¹⁶ Molto presto iniziano a mettersi in relazione fra loro attraverso un filo narrativo comune diventando, così, un vero e proprio spettacolo parallelo alla commedia e richiedendo una scenografia specifica e soprattutto autonoma. Durante gli intermezzi affiorano dal sottosuolo mostri animati da forze invisibili, si possono ammirare magnifici sfondi con paesaggi aerei o marini, inferi e divinità trasportate da nuvole messe in movimento da macchine invisibili, lingue di fuoco reali.¹¹⁷ L'intermezzo diverrà, nel corso dell'epoca barocca, l'elemento di maggiore spettacolarità all'interno dell'intero allestimento. In tutte le descrizioni contemporanee gli intermezzi vengono considerati

¹¹³ R. Guardenti, *Op. cit.*, pp. 1075-1076.

¹¹⁴ D. Davanzo Poli, *Op. cit.*, p. 18.

¹¹⁵ R. Guardenti, *Op. cit.*, pp. 1076-1077.

¹¹⁶ In seguito alla nascita del melodramma nel Seicento. Conosciuto anche come 'opera in musica', il melodramma nasce dal tentativo di un gruppo di dotti fiorentini raccolti nella Camerata dei Bardi (dal fondatore Giovanni de' Bardi), di resuscitare nella loro integrità le forme della tragedia greca, il cui testo si riteneva venisse interamente cantato nell'antichità. Cfr. C. Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma, 1996, p. 97.

¹¹⁷ S. Sinisi, I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, p. 87.

come la parte più splendida delle feste di quel tempo.¹¹⁸ Sarà necessario adottare abiti di scena appropriati, che siano all'altezza di definire e caratterizzare l'ampia e svariata moltitudine delle figure mitologiche classiche, storiche, fantastiche, esotiche, allegoriche e simboliche alle quali viene assegnata la funzione di esaltare le virtù o le prodezze del sovrano.¹¹⁹

I costumi degli intermezzi rivestono il compito di suscitare nel pubblico meraviglia e stupore, quasi ad essere un'anticipazione degli splendori dello spettacolo barocco. Già si è accennato all'impiego di costumi dalla foggia esotica o orientaleggiante; questo fattore, che nella trattatistica era stato esposto preferendo l'utilizzo di costumi di paesi lontani per infondere interesse ed ammirazione nel pubblico, nasce dagli scambi fra il mondo occidentale e quello orientale ed è usualmente associato, nella cultura cinquecentesca, alla Turchia ed alla Persia. Tale tendenza sarà uno dei motivi caratteristici e ricorrenti nelle feste di corte, dagli intermezzi, alle danze, ai trionfi e in occasione di cerimonie. Questa ricostruzione del costume orientale non è tuttavia precisa e filologica, ma propende piuttosto a raffigurare un'immagine per lo più fantastica colma di generici riferimenti esotici che si concretizzano il più delle volte in attributi tipici come il caftano, il turbante o la scimitarra.¹²⁰

Nel 1589 viene eseguita la commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli e sei intermezzi di Giovanni de' Bardi, al Teatro Mediceo di Firenze durante i festeggiamenti in onore delle nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena. Scenografo, macchinista e costumista è Bernardo Buontalenti, una delle personalità teatrali più influenti del secolo, che apre la strada al grande spettacolo barocco. I costumi svolgono un ruolo di primo piano e non soltanto in termini quantitativi¹²¹, ma anche per la perfetta armonia con cui interagiscono con gli straordinari effetti scenotecnici.¹²²

¹¹⁸ A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro dei Conti di Emilio de' Cavalieri*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La Nuova Italia, Firenze, 1998, p. 63.

¹¹⁹ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1077.

¹²⁰ *Ivi*, p. 1081.

¹²¹ I costumi realizzati furono ben duecentottantasei.

¹²² *Ivi*, p. 1079.

I bozzetti dei costumi buontalentiani¹²³ (figg. 10-15), che quasi sicuramente fungevano da modelli esecutivi per le sartorie teatrali, anticipano in tutto e per tutto il gusto barocco e sono ispirati ad una dimensione vagamente orientaleggiante.¹²⁴ I disegni e gli appunti esecutivi di Buontalenti consentono un'ampia carrellata sui costumi indossati dagli interpreti.¹²⁵

Tra i tesori delle biblioteche fiorentine oltre ai disegni del Buontalenti si trova il *Libro dei conti* di Emilio de' Cavalieri¹²⁶, un corposo volume di 760 pagine suddiviso in tre parti: il così detto *Libro del Taglio*, ossia un prospetto delle stoffe utilizzate; il *Quadernaccio dei Ricordi*, ovvero delle note giornalieri sulle stoffe acquistate per essere lavorate, della paga dei sarti, delle quietanze, etc.; un inserto di frammenti di lettere e notizie riferite, per la maggior parte, alla messa in scena della *Commedia della Pellegrina*.¹²⁷

L'ideatore di questi intermezzi è Giovanni de' Bardi dei conti di Vernio, dalla cui famosa *Camerata* si configurò la Riforma Melodrammatica.¹²⁸ De' Bardi, gentiluomo fiorentino esperto di musica, non meno che di poesia moderna ed antica, si può definire 'inventore' nel senso più stretto della parola:¹²⁹ egli non compone solamente dei semplici madrigali, ma definisce tutti i personaggi e le comparse, chiarisce quali attributi devono avere i costumi, secondo quale ordine vanno disposti e raggruppati i personaggi, e spesso da indicazioni sui movimenti. Si può parlare quindi di una vera e propria co-regia, considerando il fatto che comunque il Buontalenti, determinando il percorso delle macchine, finisce per avere sempre l'ultima parola.¹³⁰

Collaborano alla riuscita dello spettacolo altri due personaggi: il già citato Emilio de' Cavalieri, come intendente teatrale e direttore dei cantanti ed attori, e Bastiano de' Rossi, primo segretario dell'Accademia della Crusca; la sua cronaca dettagliata ed erudita

¹²³ I bozzetti buontalentiani si trovano nella Biblioteca Nazionale di Firenze, C.B. 53. 3. II.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 1079-1080.

¹²⁵ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 69.

¹²⁶ Archivio di Stato di Firenze, *Guardaroba Mediceo*, n. 140.

¹²⁷ A. Warburg, *Op. cit.*, p. 69.

¹²⁸ *Ivi*, p. 63.

¹²⁹ C. Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma, 1968, p. 14.

¹³⁰ *Ivi*, p. 30.

della commedia e degli intermezzi¹³¹ è per noi oggi la fonte più importante per ottenere informazioni riguardo ai costumi.¹³² Essa non descrive solamente il minuzioso lavoro di ricerca simbolica condotta a partire dalle fonti classiche per ogni tipologia di costume, ma anche la raffinatezza dei tessuti, la ricercatezza nella scelta degli accessori e la particolare laboriosità nella realizzazione degli abiti.¹³³

Il tema degli intermezzi è legato alla mitologia classica: divinità scendono dalle nuvole in terra, mentre altre, come Venere, solcano i mari; ninfe, sirene, animali esotici, uomini vestiti alla greca destinati in sacrificio ad un drago.¹³⁴ In scena si rappresentano via via il cielo, la terra, il mare e gli inferi, e d'ora in avanti questi quattro elementi ritorneranno in quasi tutte le rappresentazioni sia di intermezzi che di melodrammi almeno per tre quarti di secolo.¹³⁵ I soggetti rappresentati furono i seguenti:

- I. *L'Armonia delle sfere*;
- II. *La gara fra Muse e Pieridi*;
- III. *Il combattimento pitico di Apollo*;
- IV. *La Regione de' Demoni*;
- V. *Il canto d'Arione*;
- VI. *La discesa di Apollo e Bacco insieme col Ritmo e l'Armonia*.¹³⁶

Tutti questi intermezzi sono, come si può dedurre, messinscene sull'antica visione del potere della musica, allegorie in senso platonico riguardo il ruolo che essa riveste nell'armonia del *Cosmos*, rappresentazioni tratte dalla vita degli Dei e degli uomini nell'età mitica, che mostrano gli effetti psichici che essa provoca.¹³⁷ Connessi tra loro non tanto da una trama narrativa o dal proposito celebrativo, bensì da un'esigenza filosofica di stampo

¹³¹ BASTIANO DE ROSSI *Descrizione / dell'Apparato / e dell'Intermedi / fatti / per la commedia rappresentata in Firenze, / nelle Nozze / de' Serenissimi Don Ferdinando de' Medici / e Madama Cristina di Lorena, / Granduchi di Toscana. / In Firenze, / Per Antonio Padovani MDLXXXIX. / Con licenza e privilegio*, Firenze, 1589.

¹³² A. Warburg, *Op. cit.*, p. 63.

¹³³ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1080.

¹³⁴ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 70.

¹³⁵ C. Molinari, *Op. cit.*, p. 25.

¹³⁶ A. Warburg, *Op. cit.*, p. 65.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 65-66.

neoplatonico, ispirata ai miti pitagorici secondo i quali la musica costituiva l'espressione dell'armonia dell'universo e dei suoi quattro regni: aria, terra, acqua e fuoco. Il ricorso alla rappresentazione cosmologica costituirà un *topos* dello spettacolo seicentesco.¹³⁸

I minuziosi racconti del De' Rossi non sono, come si potrebbe pensare a prima vista, esclusivamente delle dotte considerazioni per l'interesse di un pubblico istruito, senza alcuna importanza per l'esecuzione teatrale. Unitamente ai bozzetti dei costumi realizzati da Buontalenti ed al *Libro dei Conti* dimostrano invece come l'inventore, il compositore, il direttore, il costumista, il macchinista, e non di meno il sarto, abbiano lavorato con energia ed affiatamento per avvicinarsi nella rappresentazione il più possibile al gusto antico, anche nei più minimi dettagli.¹³⁹ Così il De' Rossi anticipa la perfetta riuscita del lavoro svolto, in particolar modo soffermandosi sulla meravigliosa resa dei costumi:

[...] si vide di su la scena muoversi quattro nugole, su le quali erano le mentovate Serene, che fecero di se non solamente improvvisa, ma sí bella mostra, e sí graziosa, e con tanta ricchezza e magnificenza d'abiti, che come di sotto potrà vedersi, eccedevano il verisimile. [...] e tale fu lo splendore, che vi si vide per entro, e tale gli abiti degl'Iddei, e degli Eroi che si paoneggiavano in esso Cielo, ricchi d'oro, e di lucidi abbigliamenti, che potette ben parere ad ognuno, che 'l Paradiso s'aprisse.¹⁴⁰

Grande importanza occorre prestare all'aspetto delle Sirene, in quanto figure principali. Due loro qualità devono potersi riconoscere a colpo d'occhio: quella di cantanti alate dell'antichità e quella di forze motrici delle sfere. Il costume sarà dunque formato da una sopravveste di penne per identificare il ruolo di Sirene, ed in quanto Stelle saranno dotate dell'emblema della relativa sfera sopra i capelli. Oltre a ciò, ogni Sirena porta una sottana di raso colorata e sopra una sorta di tunica del medesimo colore, vago ricordo del pannello del *chiton* greco. Il viso è nascosto da una maschera, fermata con fasce di tessuto, e nell'acconciatura oltre all'emblema si notano anche alcune penne e stelle. La decorazione delle calzature dimostra una particolare finezza; attraverso i piedi umani le Sirene cosmiche devono dimostrare di non avere nulla in comune con quelle malvagie

¹³⁸ S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, pp. 87-89.

¹³⁹ A. Warburg, *Op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁴⁰ B. De' Rossi, *Op. cit.*, pp. 18-32; citato in A. Warburg, *Op. cit.*, pp. 74-75.

dalle zampe d'uccello o dalla coda di pesce, che nell'antichità ammaliavano gli uomini con il loro canto.¹⁴¹

Bastiano De' Rossi descrive dettagliatamente il costume della Sirena della Luna:

[...] tutta pennuta, e addosso le penne sovrapposte l'una a l'altra in maniera che in più acconcio modo non istanno le naturali addosso agli uccelli: erano finte di sbiancato emisin mavì, e lumeggiate d'ariento, che la facevano apparir del color proprio del suo pianeta [...] Alla fine delle penne un bel fregio d'oro, e sotto un abito vago di raso bianco, con alcuni ornamenti d'oro [...] I suoi calzaretti mavì adorni di gioie, di cammei, di mascherini e di veli d'ariento, e d'oro [...] Aveva biondi i capelli, e piena di raggi lunari l'acconciatura, dalla quale pendevano in ordine vago, e bello alcuni veli mavì, che svolazzando facevano una lieta vista: e sopra l'acconciatura una Luna: e per farla più lieta, e adorna le mise dietro alle spalle un manto di drappo rosso, nel quale, percotendo i lumi, che invisibili nelle nugole furono dell'artefice accomodati [...] risplendeva sì fattamente che non vi si poteva affissare gli occhi.¹⁴²

La prima difficoltà si incontra nella creazione dell'abito di piume, che non era possibile realizzare con penne vere e preziose per tutte le Sirene per una questione economica. Dal *Libro dei Conti* veniamo a sapere che molte piume verranno realizzate con tela dipinta, come saranno utilizzati “poppe e petti di cartone di ogni sorte” per abbellire ed addolcire le forme umane, arrotondando i troppo duri contorni maschili.¹⁴³

Il De' Rossi nel suo resoconto considera con particolare ammirazione e minuzia di dettagli il movimento grazioso dei veli e dei panneggiamenti, non solo nei costumi del popolo Delfico, ma anche delle Sirene, delle Muse (fig. 14), delle Pieridi e delle Ninfe (fig. 11). Questi veli, pieghe e svolazzi ondegianti non trovano la loro giustificazione artistica nella semplice presenza in scena, ma piuttosto nell'essere ammirati in moto e di profilo, poiché unicamente in movimento, palesano quelle linee così delicate, che tanto piacquero agli artisti del Rinascimento.¹⁴⁴

¹⁴¹ A. Warburg, *Op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁴² B. De' Rossi, *Op. cit.*, p. 23; citato in A. Warburg, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁴³ A. Warburg, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 96-97.

Inoltre l'autore ci fornisce alcuni dettagli sulle fattezze e sui colori delle fogge di due coppie del coro Delfico, che coincidono perfettamente con i disegni di Buontalenti.¹⁴⁵ De' Rossi descrive così la prima coppia:

La prima coppia un bel giovane uomo, e una bella giovane donna: l'uomo con roba di raso azzurro scollata, che gli arrivava a mezza la gamba, con ricami, e frange d'oro dappiè, e tutta l'abbottonatura di botton d'oro: stretta infino alla cintola, da indi in giù alquanto più larga, e due maniche strette, e lunghe quanto la vesta gli pendevano dalle spalle. Sopra aveva un'altra vesticciola più corta d'Ermisino verdegiallo, con bendoni a ricamo d'oro dappiè. E sopra questa un'altra robetta a mezza coscia, di raso incarnato con fregio intorno, e dagli spallacci pendevano alcuni bei napponi d'oro, ed era cinto con una cintura di raso rosso, la cui serratura, erano due belle maschere d'oro, che serrando si congiungevano insieme.¹⁴⁶ In capo una bella, e bionda ricciaia, e in piede i calzari di raso rosso, lavorati a nicchie, e a chiocciolette, e ricamati d'oro, come la vesta. In mano strumenti. La donna il busto di raso turchino a ricamo co' suoi spallacci a bendoni con frange d'oro. La vesta di sotto di raso bianco con un fregio d'oro dappiè, e una sopravvesta di drappo incarnato con bel ricamo: squartata, e le squartature abbottonate con certi riscontri d'oro. Dalla serratura del cinto, che era una testa di marzocco, che avea due risplendenti gioie per occhi, pendevano due veli d'oro, che, serpeggiando, le cadevano con bello ornamento fin quasi a' piedi. L'acconciatura, tutta adorna di branche di corallo, e di veli, e un velo turchino grande sotto la gola, che con amendue i capi, per lo 'ntrecciamento passando de' suoi capelli, e dalla parte di dietro cadendole infino a' piedi, faceva sventolando una bella vista.¹⁴⁷

La seconda coppia è anch'essa abbigliata con sete e rasi preziosi e dettagli dorati. L'uomo porta un turbante in capo, la donna una veste con un'ampia scollatura ornata d'oro massiccio e ricami dorati, grosse perle al collo ed un'acconciatura di trecce bionde annodate tra loro (fig. 15).

Continua così l'autore della *Descrizione* parlando degli accessori delle due coppie, elogiando finanche la creatività e l'ingegno del Buontalenti:

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 93.

¹⁴⁶ Questo fermaglio manca nel bozzetto del Buontalenti.

¹⁴⁷ B. De' Rossi, *Op. cit.*, pp. 46-48; citato in A. Warburg, *Op. cit.*, pp. 97-98.

Ed erano tutte adorne l'acconciature di quelle donne, e similmente le veste, di coralli, di nicchie, di perle, di madreperle, di conchiglie, e d'altre cose marine, e tutte diverse l'una dall'altra. E anche agli huomini, e in capo, e ne' panni sí fatte cose. E tanto, e più vaghi, e più belli fur giudicati, quanto furono differenti d'artificio, e d'ornamento, e tutti somiglianti all'abito greco, che si mostrò veramente l'artefice, che ne fece i disegni, ricchissimo d'invenzione, poichè potette esser tanto vario, e tanto vago nell'unità.¹⁴⁸

Sempre nell'ambito delle sfarzose feste di corte seicentesche, si realizzano i balletti per le così dette *Feste delle Madame Reali di Savoia*. Gli spettacoli coprono un arco di tempo che va dal 1640 al 1667: regge il ducato Madama Cristina di Francia, vedova di Vittorio Amedeo I di Savoia. All'incontro, anche amoroso secondo la leggenda, tra la sovrana e il giovane cavaliere Filippo d'Agliè, che alterna i compiti di consigliere di Stato con l'organizzazione di feste gradite alla Madama Reale, si deve la realizzazione di numerosi balletti. La corte sabauda, un piccolo ducato allora, vive in contrasto e sudditanza con la monarchia di Francia, dove gli spettacoli coreutici sono di gran moda fin dalla fine del Cinquecento. Presso i Savoia, prima delle Feste qui documentate, si erano svolte battaglie navali, sfilate, tornei, favole pastorali, quindi il gusto teatrale si era assai sviluppato. La caratteristica più indiscutibile dei balletti inventati dal nobile Filippo d'Agliè è l'originalità: soggetti vari, costumi differenti ogni volta, nonostante il tanto oro mescolato ai colori che, ai nostri occhi, appare consueto negli spettacoli di corte. I contemporanei parlano di arguzie, di sottintesi, comprensibili all'interno del castello, quasi un *gossip* regale, sparso nelle allegorie giocose dei balletti.¹⁴⁹

Ballerini con costumi ricchissimi, esotici fino alla stravaganza, con calzamaglie dalla vita in giù, con scarpe e calzette, sono ben presenti agli studiosi perché in una corte molto amante del balletto, gli spettacoli seicenteschi vengono documentati da un incisore, Tommaso Borgonio, e tramandati (figg. 16-23) ;¹⁵⁰ le carte raccolte nell'archivio storico di

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 74.

Torino sono state pubblicate sotto il titolo *Feste delle Madame Reali di Savoia*¹⁵¹. Quelle tavole sono un piacere per gli occhi e una fonte ricchissima di immagini di costumi, anche perché l'incisore sembra mostrare una più distratta attenzione alle scenografie, mentre lascia intuire un particolare compiacimento verso i dettagli degli abiti.¹⁵²

La mitologia si sposa in essi con gli aspetti formali ed estetici, come ad esempio il significato simbolico dei colori:

Entravano dapprima in campo gli Amori del Diletto, vestiti di verde (colore che significa non solo speranza, ma giovinezza e gioia); poi gli Amori del Desiderio vestiti di color foglia morta (« il Desiderio sempre l'autunno attende »); seguivano quelli figuranti l'Arte di amore, vestiti di giallo con reti d'argento ché « Amore con le arti prende qual cacciatore in agguato gli Amanti »¹⁵³. L'Ardor d'Amore aveva vesti di « color di fuoco arabescato d'oro »; la Forza d'Amore, « Fulmine dell'Alma », era parata di color incarnato¹⁵⁴. I cavalieri rappresentanti la Allegrezza d'Amore « vivacissimi spargeranno i sensi di quella vera allegrezza d'Amore che instillano nel seno », vestiti di color celeste. « Dolcissimi poi due... Cinti di girelli gridellini arabescati d'argento... Daranno a conoscer che da loro nasce quella dolcezza di reciproco affetto che ben si può chiamare Soavità d'Amore. Non senza una buona ragione si era scelto il color gridelino (gris de lin):¹⁵⁵ era quello prediletto da Madama Reale. Chiudevano la sfilata i cavalieri rappresentanti il Trionfo d'Amore, biancovestiti¹⁵⁶: «superbi e gloriosi mostreranno che tutte le passioni del cuore sono unite e superate ove è vincitrice quella del Trionfo d'Amore».¹⁵⁷

¹⁵¹ M. Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965.

¹⁵² P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵³ Il giallo significa Dominio, l'argento Passione.

¹⁵⁴ L'incarnato significa Piacere amoroso.

¹⁵⁵ Il termine viene da *gris de lin*, quello del fiore del lino, una tinta cangiante tra l'azzurro e il viola. Il titolo del balletto si ispira, appunto, alla tinta del fiore di una pianta destinata ad essere tessuta, un argomento delicato e adatto alle nobildonne.

¹⁵⁶ Il bianco significa felicità, trionfo.

¹⁵⁷ *Gli Ercoli, domatori dei mostri et amore domatore degli Ercoli, Festa a Cavallo per le Reali nozze della Serenissima Principessa Adelaide di Savoia e del Serenissimo Principe Ferdinando Maria primogenito dell'Altezza Elettorale di Baviera*, Torino, Biblioteca Reale, in M.Viale Ferrero, *Op. cit.*, pp. 46-48.

Sfogliando le tavole di Tommaso Borgonio si può osservare un Balletto di Amori al quale partecipò, nel 1640, l'erede al trono, Carlo Emanuele bambino nella veste di uno degli amorini, con gambe nude, salvo calzette corte, ugualmente corto il costume ricamatissimo, dalle spalle del quale spuntano un paio d'ali blu; in testa parrucche bionde adorne di piume bianche, rosse e gialle formano una sorta di corona (fig. 16). Nel febbraio 1644, la *Fenice Rinovata* celebra il compleanno della reggente Maria Cristina: costumi verdi, a pagliaccetto, lasciano libere le gambe inguainate in calze bianche, il corpetto finisce con balze decorative, il cui motivo viene ripetuto all'altezza delle maniche, piume bianche e verdi in testa, ali colorate e, per significare il tempo che scorre, un piccolo fuso e una leggiadra rocca da filatrice per ciascun danzatore.¹⁵⁸ (fig. 17)

In quello stesso spettacolo, strabiliante il quadro con il *Balletto dei Popoli d'Arabia*: l'esotico raccomandato dai teorici assume qui aspetti divertenti, quanto fiabeschi. Due figuranti¹⁵⁹ dalla pelle molto chiara, indossano una tuta aderente di color marrone, striato da ricami dorati orizzontali; tre corone rispettivamente in testa, al collo e alla vita, di piume variegate, rosso, blu, verde e giallo, rendono inusuale l'abbigliamento che è arricchito da ventagli di piume rosse e nere; ma ciò che definisce esattamente il loro provenire da Paesi lontani sono le due scimmiette portate al guinzaglio, abbigliate con una berretta e una mantellina color porpora, le quali reggono un pappagallo ciascuna.¹⁶⁰ (fig. 18)

In tutti i balletti, l'uso delle calze sotto braghe corte o a pagliaccetto, di moda per gran parte del Seicento, è consolidato. Non differiscono i balletti a tema mitologico, basti guardare *L'Educazione di Achille e delle Nereidi*, allegoria dell'educazione dei principi, dove i nobili figuranti vanno in scena con abiti coloratissimi, meravigliosamente ricamati, ma di taglio cortese.¹⁶¹ Non manca una piccola gorgiera al collo, segno distintivo della moda di questo secolo. (fig. 19)

Un avvenimento eccezionale per il tempo, in quanto danzato da quattro dame, è un balletto di raffinata astrazione formale intitolato *Il Gridelino*. Le figuranti indossano un sontuoso costume a più strati, dalla lunga sottana viola; le dame non avrebbero potuto né dovuto, salvo la perdita del decoro, fare acrobazie e virtuosismi coreografici. La loro

¹⁵⁸ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁹ Nei panni di uno dei due figuranti stava lo stesso Filippo d'Agliè.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 76.

¹⁶¹ *Ibidem*.

presenza in scena era bastevole ad esaltare il ‘gridelino’, il colore preferito della duchessa Cristina.¹⁶² (fig. 20)

Al contrario, le balie a seno nudo, nutrici nei *Baccanali antichi e moderni* del 1655, “vestite con busto, giuppa e maniche di zendado giallo, guarnite di nero e d’argento, mostrando il seno e le mammelle gonfie mezzo coperte con veli crespi, et altri veli in capo, allegre, colorite e ridenti”¹⁶³, sono uno spettacolo grottesco, degno del carnevale, poiché in quei panni stanno, come di consueto, uomini.¹⁶⁴ (fig. 21)

Nel corso del Seicento, come si è già accennato più volte, rimane viva la propensione a portare in scena personaggi abbigliati con costumi provenienti da diversi paesi. Nel torneo *L’Oriente guerriero e festeggiante* e nel festino *Dono del Re del Alpi a Madama Reale* del 1645, andati in scena sempre su allestimento di Filippo d’Agliè, si può ammirare un’ampia varietà di abiti provenienti da aree geografiche differenti, documentata come per i balletti già presi in esame, dalle miniature di Tommaso Borgonio. Nel corso del carosello i torneanti si sfidano agghindati con costumi caratterizzati da un acceso cromatismo (fig. 23), mentre durante il festino entrano in scena danzatori in vezzosi costumi di “satino celeste con reti e fiocchi di lana d’argento alle spalle, al petto e alle maniche”, e col capo adornato di “capelline ben rivolte con vane penne e fiori”.¹⁶⁵ (fig. 22)

Il torneo, altrimenti conosciuto come carosello o ‘opera-torneo’, rielabora le sue premesse cinquecentesche in termini puramente spettacolari, considerando i costumi come parte integrante di un unico apparato, con esigenze coreografiche ben precise. Il torneo è a tutti gli effetti spettacolo, il torneante un attore e la sua divisa costume.¹⁶⁶

Interessante osservare la fastosità della straordinaria raccolta di disegni di elmi piumati che si conserva sotto forma di taccuino di fogli sciolti presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna¹⁶⁷. I bozzetti, realizzati su carta di almeno

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ M. Viale Ferrero, *Op. cit.*, tav. XVI.

¹⁶⁴ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁵ M. Viale Ferrero, *Op. cit.*, tavola VII, in R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1082.

¹⁶⁶ E. Povoledo, *Op. cit.*, p. 1524.

¹⁶⁷ L’album raccoglie 114 disegni in totale, di cui 5 gualdrappe.

due tipi differenti e databile al Seicento, sono eseguiti ad acquerello e con molta probabilità in una bottega.¹⁶⁸

Analogamente al già citato *Libro del Sarto* anche con questo anonimo *Libro degli elmi piumati* ci troviamo di fronte alla raffigurazione di un cavaliere armato di corazza, senza macchia e senza paura; ma, sebbene il soggetto sia un guerriero, l'immagine che ne cogliamo è sfarzosa e festante, ripulita da scabrosi riferimenti alla battaglia.¹⁶⁹ (fig. 24)

Nei giochi di battaglia che caratterizzano le feste di corte sino al Settecento, non si contano i tornei dallo sfarzo piumato; il carosello *Il castello di Gorgoferusa*, messo in scena a Ferrara nel 1561, sancisce definitivamente il passaggio da combattimento a rappresentazione teatrale. La ripresa dei temi epici-cavallereschi all'interno della cultura delle corti è, come noto, intensissima: l'indissolubile legame tra cavallo e cavaliere, lo stridore metallico delle armi e la suadente apparizione del bel sembiante per volere di maghe, orchesse, eroi, nello scenario di un luogo indefinito dove regnerà l'armonia anche nel caos più temibile, in una metafora di eterno equilibrio.¹⁷⁰

Nei bozzetti si nota che l'attenzione è quasi completamente posta alla parte della testa. Parente prossimo delle frivole parrucche tanto in voga in quest'epoca, l'elmo piumato¹⁷¹ funge da supporto per fantasie spettacolari. Sopra di esso, una moltitudine di piume disposte secondo schemi più disparati: a cerchi, a mazze, a ciuffi, a ripiani, a torrioni, a strati, a cascatelle, talvolta impreziosite da elementi araldici, altre volte da bestie fantastiche quali pavoni o draghi, ma in ogni caso maestosi nella fattezze e nelle rifiniture, straordinari nei dettagli, scenografici fino all'eccesso.¹⁷² (figg. 25-28)

Il coronamento piumato non è solo l'interprete più eccentrico dell'estetica barocca, ma il simbolo di un gioco rituale, costantemente ripreso poiché antichissimo, emblema evidente delle supreme altezze, collocato sul capo, appunto.¹⁷³

¹⁶⁸ P. Goretti, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010), p. 386.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 386-387.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 387.

¹⁷¹ Abbozzato quasi sempre allo stesso modo, visione frontale e di profilo.

¹⁷² *Ivi*, p. 389.

¹⁷³ *Ivi*, p. 390.

Dietro l'equipaggiamento di un'opera-torneo¹⁷⁴ vi è un complesso allestimento che contempla numerose professioni, tra cui armieri, costumisti, sellai e naturalmente 'pennacchieri'; come gli abili mastri pennacchieri veneziani a cui pare si rivolgersero anche molte delle maestranze bolognesi per la realizzazione dei più sontuosi allestimenti. Più che essere verosimili, questi piumaggi appartengono alla sfera fantastica e sono ricchi di teatralità e suggestioni.¹⁷⁵

Come già detto, il tema della festa di corte barocca, è solitamente rivolto alla celebrazione encomiastica dell'assolutismo principesco, per la quale vengono risvegliati gli eroi della mitologia antica, riproponendo le più conosciute personificazioni allegoriche, oppure rievocando episodi dei poemi epici allora in voga. Il soggetto prescelto per lo spettacolo equestre determina le coreografie, l'allestimento e i costumi.¹⁷⁶

La messinscena, estremamente fastosa, è infatti un susseguirsi di figuranti, comparse, reggitorcia, tamburini, carri con nuvole, mascheroni, divinità, trombettieri, etc., dove spiccano alcune figure con pesanti elmi impennacchiati, molto simili a quelli del nostro album. L'atmosfera è modellata sull'impronta della meravigliosa sartoria barocca, satura di ornamenti, e su una scenografia corredata da giardini, fontane, putti, galeoni, torrioni, fortificazioni, parate di carri allegorici¹⁷⁷, animali colossali fungenti da basamento per la macchinazione¹⁷⁸, in un'amalgama straordinaria di elementi.¹⁷⁹

Ed è il medesimo clima che si ritrova a Parma nel 1690, durante le feste volute dal duca Ranuccio II Farnese per sbalordire gli ospiti illustri venuti da ogni dove a celebrare le nozze del principe ereditario Odoardo con Dorotea Sofia di Neuburg.¹⁸⁰

¹⁷⁴ A sua volta suddivisa in innumerevoli tipologie a seconda della circostanza e della ricorrenza: oltre a tornei, giostre, caroselli si svolgevano mascherate, entrate trionfali, palii, balli, cene musicali drammatizzate, etc.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 391-392.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 392.

¹⁷⁷ Il carro di Saturno, con lo stendardo del sole; il carro di Marte, con castello turrato da cui si sparano fuochi.

¹⁷⁸ Tartarughe, elefanti, idre a più teste.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 393.

¹⁸⁰ G. Marchetti, G. Nello Vetro, in *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, a cura di G. Cirillo, G. Godi, Banca Emiliana, Parma, 1989, p. 13.

Geniali autori dei magnifici prodigi scenografici sono Ferdinando e Francesco Galli Bibiena, bolognesi, e Domenico Mauro, veneziano, con i fratelli Gaspare e Pietro inventori; si aggiungono le portentose macchine teatrali di Stefano Lolli, capaci di produrre voli, crolli, tuoni e folgori, venti e turbini, apparizioni e sparizioni e ogni genere di ‘effetto speciale’. Il costumista è Gaspare Torelli, impresario e restauratore nel 1684 del Teatro di San Salvador a Venezia, e a stipendio a Parma dal 1686 al 1693, anno della sua morte.¹⁸¹

Già dal 1686 ha inizio un’attività quasi frenetica di rinnovo e abbellimento dei palazzi e dei luoghi di divertimento della corte:¹⁸² nell’anno precedente allo spozalizio, viene costruita una grande peschiera al termine dell’ampio viale centrale nel giardino ducale, quale sede di una grandiosa naumachia.¹⁸³ Gli spettacoli rappresentanti battaglie navali, altresì detti naumachie, erano molto in voga nell’epoca romana, quando l’aspetto ludico si univa a quello cruento della battaglia, che terminava sistematicamente con la morte dei vinti.

Esclusivamente con fini spettacolari ed encomiastici si svolge la grandiosa naumachia *La Gloria d’Amore*¹⁸⁴, messa in scena il 24 Maggio 1690 nella peschiera del giardino ducale.¹⁸⁵ Il tema è ancora una volta appartenente alla mitologia classica: eroi e divinità, mostri marini e creature mitologiche, personificazioni allegoriche quali la Bellezza, la Virtù, la Fama.

I personaggi entrano in scena a bordo di peote¹⁸⁶ e carri nautici dalla forma di animali fantastici, e si prodigano in grandiosi combattimenti che si concludono con il ristabilirsi dell’armonia iniziale (figg. 29-31). Vogatori abbigliati con fogge che rievocano Paesi lontani, con gonnelle e copricapi di fogliame come fossero indigeni, traghettano figure agghindate con copricapi orientaleggianti. Altri indossano braghe ricoperte da

¹⁸¹ *Ivi*, p. 164.

¹⁸² *Ivi*, p.15.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 94-95.

¹⁸⁴ Aurelio Aurelj, *LA GLORIA D’AMORE/ SPETTACOLO FESTIVO/ Fatto Rappresentare dal Serenissimo Sig./ DUCA DI PARMA/ SOPRA L’ ACQUE DELLA GRAN PESCHIERA/ NOVAMENTE FATTA NEL SUO GIARDINO/ Per gl’ acclamati Sponsali del Serenissimo Sig./ PRINCIPE ODOARDO/ SUO PRIMO GENITO/ Con la Serenissima Signora Principessa/ DOROTEA SOFIA/ DI NEOBURG/ DEDICATO/ A’ SERENISSIMI SPOSI/ Poesia d’Aurelio Aureli attual Servitore di S.A. S. o/ Musica di D. Bernardo Sabadini Maestro di/ Cappella della medesima A.S./ In PARMA, Nella Stampa Ducale. ∞ DC. XC.*

¹⁸⁵ G. Marchetti, G. Nello Vetro, *Op. cit.*, p. 97.

¹⁸⁶ La peota era una barca veneziana di media grandezza sontuosamente decorata. Veniva usata anticamente a Venezia per le regate, addobbata con sfarzo e condotta da otto vogatori in costume.

squame, le stesse che ricoprono l'imbarcazione dalla forma di ippogrifo, ed ali sulla schiena simili a quelle di un drago o di un mostro marino. Su di un'altra peota, alcuni personaggi dalla pelle scura remano con turbanti piumati in testa, mentre compaiono imbarcazioni condotte da combattenti abbigliati 'alla romana', con elmi dal ricco piumaggio sul capo.

Le pratiche spettacolari della penisola ebbero una rilevante influenza anche fuori d'Italia. La predilezione francese per il balletto è combinata con un forte valore attribuito all'abito di scena, di derivazione italiana, fiorentina in particolare. Il costume, soprattutto allegorico, viene privilegiato sugli altri elementi dell'allestimento.¹⁸⁷

Al suo arrivo a Parigi nel 1645, Torelli scopre ben presto l'importanza del balletto di corte in Francia. La passione di Luigi XIII per la danza, una caratteristica di famiglia, aveva incoraggiato lo sviluppo dei balletti melodrammatici, di argomento cavalleresco o mitologico. Le incisioni e i bozzetti di artisti francesi quali Daniel Rabel, Jacques Bellange e Jean Berain (figg. 32-41), raffiguranti costumi di scena ed accessori, testimoniano lo splendore e la fantasia di questi spettacoli effimeri che principi, nobili e borghesi interpretano a fianco di ballerini professionisti, ora al Louvre, ora all'Hôtel de Ville di Parigi, ora all'Arsenal, e spesso all'interno di ricche dimore private.¹⁸⁸

Nello stesso anno del suo arrivo a Parigi, Torelli viene incaricato di rappresentare per la corte francese *La finta Pazza* di Giulio e Francesco Saccati, con medesimi attori e apparati scenici dell'edizione veneziana del 1640. Vi si narrano avventure di Ulisse ed Achille, entrambi, per noi, poco credibili nei fastosi costumi: il primo imparruccato, abbigliato con una "corazza ornata come le guardie di Valois"¹⁸⁹ e una spada a tracolla, "gonnella a tre balze frastagliate ed elmo pesantemente impennacchiato"¹⁹⁰, il secondo, travestito da ancella, con doppia gonna una aperta sull'altra, "maniche ampie ornate di merletti, corpetto aderente alla vita"¹⁹¹ e ventaglio in mano. Tale accessorio, assieme al

¹⁸⁷ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁸ M-F. Christout, *Il balletto di corte di Luigi XIV e Torelli*, in F. Milesi (a cura di), *Op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁹ M. L. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Lucarini, Roma, 1989, p. 61. Cfr. D. Davanzo Poli, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

fazzoletto, era tra i più ambiti attrezzi scenici, indispensabile per dare senso alla vuota gestualità degli attori.¹⁹²

Per divertire re Luigi XIV fanciullo, il coreografo veneziano Giovan Battista Balbi inserisce nell'azione, tre divertimenti buffi interpretati da un gruppo di giovinetti. Nel primo essi danzano nelle vesti di eunuchi turchi, saltellando in compagnia di orsi e scimmie; nel secondo interpretano degli struzzi assetati; infine, nell'ultimo, alcuni Indiani che lasciano volare via dei pappagalli. Il giovane sovrano manifesta assai precocemente una predilezione per la danza e per il balletto di corte.¹⁹³

Il 23 Febbraio del 1653 va in scena il *Ballet de La Nuit*, nella grande sala del Petit-Bourbon. L'abito e il modo di danzare di ciascun personaggio corrispondono perfettamente al suo specifico carattere. Le quarantacinque *entrées* sono suddivise in quattro parti denominate 'veglie', ed evocano ciò che succede sia in città che in campagna a partire dalle sei della sera fino alle sei del mattino.¹⁹⁴ Nel corso del balletto, il giovane Luigi XIV interpreta sei ruoli diversi, fra i quali una delle ore che accompagnano la Notte, indossando un costume di fantasia con le ali di libellula e un copricapo a forma di gufo (fig. 42), uno dei Giochi del seguito di Venere, un 'ardente' dal costume in fiamme (fig. 43) e, nell'apoteosi finale, il Sole nascente (fig. 44).¹⁹⁵

Durante una delle *entrées* compare un personaggio dalla foggia esotica, di un vivace rosso impreziosito da diffuse lumeggiature in oro; questa figura rappresenta un liutista, il cui volto, dai tratti fermi e dalle palpebre leggermente abbassate, traduce la concentrazione dell'esecuzione musicale. Raffinatissimo costume, arricchito da un copricapo orientale costellato di gemme e terminante in un ricco piumaggio (fig. 45).¹⁹⁶

L'emblematico costume con cui Luigi XIV danza l'ultima *entrée* della quarta 'veglia' del *Ballet de La Nuit*, trionfando sulle tenebre, è quello del sole nascente. Il giovane re si manifesta dunque identificandosi con l'astro solare, con un costume di raggi dorati e gemme preziose, completato da una parrucca di riccioli biondi sulla quale sono

¹⁹² D. Davanzo Poli, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁹³ M-F. Christout, *Op. cit.*, p. 168.

¹⁹⁴ M-F. Christout, *Op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁵ A. Ausoni, *Ballet de la Nuit*, in F. Milesi (a cura di), *Op. cit.*, p. 242.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 247.

fissate abbondanti piume ed una corona di raggi con gemme incastonate (fig. 44); foggia che gli procurerà il famigerato appellativo di 'Re Sole'.¹⁹⁷

In occasione della rappresentazione del balletto *Le Nozze di Peleo e di Theti*, nell'aprile del 1654, Luigi XIV apparirà invece nel glorioso ruolo di Febo-Apollo (fig. 46), con un costume assai simile a quello del sole nascente.¹⁹⁸ Quello indossato dai Maghi che danzano le due prime *entrées* è caratterizzato da elementi decorativi che si ritrovano frequentemente nelle rappresentazioni di creature chimeriche come pure demoniache. Maniche e gonnellino sono realizzati ad ali di farfalla dentellate; queste ultime si inseriscono inoltre su di un copricapo in forma di grottesco lumacone. L'abito è completato da una terrificante maschera applicata al centro del busto e da due enigmatici volti sulle cosce. Il mago brandisce inoltre una bacchetta magica ed un rotolo sul quale si intravedono dei simboli esoterici utilizzati per produrre sortilegi (fig. 47).¹⁹⁹

Nel costume per le *furies* che irrompono sulla scena delle *Nozze di Peleo e di Theti*, si inseriscono, fra gli intrecci ad elica delle serpi, dei corti piumaggi rossi, il cui colore non solo richiama le fiamme degli Inferi, ma evoca anche l'origine di queste spettrali creature, nate da Gea e dal sangue di Urano, divorato da Crono. L'interesse maggiore risiede tuttavia nel volto, coronato da un ampio piumaggio e da un groviglio di serpenti che ne aumentano la magrezza e l'aspetto terrificante.²⁰⁰

Il costume indossato da Luigi XIV per l'ultima *entrée* delle *Nozze di Peleo e di Theti* è di tono decisamente più serio e classicheggiante rispetto ai precedenti. Con quest'abito di guerriero all'antica, opportunamente rivisitato ed impreziosito secondo il gusto e la moda dell'epoca, il giovane sovrano danza ora nelle vesti della Guerra. Le maniche presentano degli sbuffi ed il gonnello a lambrecchini²⁰¹ è realizzato con frange ravvivate da lumeggiature in oro, che danno mobilità. Il tutto è completato da un elmo piumato. Nella destra il re brandisce una spada, controbilanciata da una torcia accesa, allusione alle distruzioni e ai disastri causati da ogni guerra.²⁰²

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 252.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 254.

¹⁹⁹ A. Tessier, *Le nozze di Peleo e di Teti*, in F. Milesi (a cura di), *Op. cit.*, p. 282.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 289.

²⁰¹ Frastagli di stoffa, frange ornamentali.

²⁰² *Ivi*, p. 295.

Quanto all'attribuzione dei costumi dei balletti presi in esame, sono state avanzate varie ipotesi, anche se tuttora vengono ritenuti di autore anonimo. Tra le varie supposizioni compare il nome di Henri de Gissey, o comunque del suo *atelier*, anche se a questa data non faceva ancora parte dello *staff* incaricato di organizzare, realizzare e documentare i divertimenti del re. Egli, infatti, ricopre la carica di *dessinateur du cabinet du Roi* solamente a partire dal 1660.²⁰³

Generalmente realizzati con tessuti costosi, tutti i costumi sono decorati con ricami, passamanerie e pietre preziose, e devono facilitare i ballerini nell'esprimersi senza ostacolare la libertà necessaria ai movimenti del corpo. Forche, torce, remi ed altri accessori, intralciano spesso l'esecuzione dei passi di danza, e vengono abbandonati talvolta dietro le quinte. L'utilizzo di piume di vari colori per personaggi provenienti da paesi lontani e di ali dentellate per le creature demoniache diventa una convenzione.²⁰⁴

Dato l'elevato costo, in genere, di materiali e confezione dei costumi, si diffuse l'abitudine di conservarli in magazzini, per eventuali futuri utilizzi. Nel 1670, nei depositi dell'Académie Royale de Musique di Parigi, si potevano contare circa cinquemila completi, confezionati in luminosi rasi, cangianti *taffetas*, evanescenti veli, *tulles*, *crepelines*, impreziositi da ricami, merletti e passamanerie d'oro e d'argento. Gli inventari citano abiti da 'Piacere', da 'Amore', da 'Psyche', da silfi, fauni, draghi, tritoni, ninfe, contadini, eroi, etc.²⁰⁵

In Inghilterra, Inigo Jones, formatosi alla scuola fiorentina di Giulio Parigi, è il maggiore allestitore di *masques*. La forma spettacolare del *masque*, composta da danza e canto ed incentrata sulla figura del monarca vincitore dei nemici del regno e della corte, porta in scena personaggi mostruosi e grotteschi, destinati ad essere sconfitti all'apparizione delle figure regali e delle personificazioni delle virtù, specie nei cosiddetti *antimasques*, momenti secondari della rappresentazione caratterizzati dall'invasione del caos e del disordine. La componente allegorico-mitologica e il ricorso all'esotismo più marcato sono alcuni tratti distintivi di questi spettacoli di corte, con evidente coinvolgimento anche dell'elemento costumistico (figg. 48-51).²⁰⁶

²⁰³ *Ivi*, p. 296.

²⁰⁴ M-F. Christout, *Op. cit.*, p. 170.

²⁰⁵ D. Davanzo Poli, *Op. cit.*, pp. 21-22.

²⁰⁶ R. Guardenti, *Op. cit.*, p. 1084.

Nei *masques* di Jones, gli interpreti, a volto mascherato, si limitano a sfilare sul palcoscenico, mostrando i loro abiti, illuminati da luci colorate riflesse da lampade e da bottiglie ricolme di liquidi policromi e da fiaccole portate da paggi elegantemente vestiti.²⁰⁷

Lo stile fantasioso, mitologico, ricco di decori fino al ridondante appreso nelle feste fiorentine, ben si addiceva a un genere di spettacolo come il *masque*, che poteva trarre spunti dai fantasiosi spettacoli medicei. Il successo di Inigo Jones si riscontra nell'adozione della modalità italiana. Jones disegna mostri, orchi, satiri, guerrieri con scudi romani e cimieri con piume. Disegni quasi sempre privi di colore, ma i testimoni descrivono l'importanza che il colore assumeva nella sfilata e il rapporto esaltante che la luce delle candele operava sui colori.²⁰⁸

2.3 Il melodramma a Venezia

Se adunque l'opera di ciascheduna di queste arti²⁰⁹ separata è per sé bastante a trattener le menti altrui con gusto e ricever plauso, non è meraviglia che una opera mista e fatta con tutti questi artifici ecceda tutte le altre ne l'apportare diletto, ammirazione e moto persuasivo delli animi.²¹⁰

In questo brano, estratto dal seicentesco trattato *Il Corago*, già preso in considerazione in un precedente paragrafo²¹¹, si possono cogliere chiaramente le caratteristiche del teatro barocco: si elogia la superiorità di un nuovo genere di spettacolo proiettato al di là della distinzione aristotelica tra tragedia e commedia e anzi arricchito degli apporti delle arti più diverse, come la musica, la poesia, la danza, le arti coreografiche e marziali dei tornei e delle giostre, la scenografia e la macchinistica, l'architettura, la costumistica, per arrivare a comporre un'opera 'mista', capace di catturare l'animo dello

²⁰⁷ D. Davanzo Poli, *Op. cit.*, p. 20.

²⁰⁸ P. Bignami, *Storia del costume...*, *Op. cit.*, p. 104.

²⁰⁹ Sono sottintese le arti dei legnaioli, architetti, pittori, scenografi, cantanti, musicisti, ballerini, attori, schermidori, torneanti, inventori di macchine e poeti. Cfr. Fabbri, A. Pompilio (a cura di), *Il Corago...*, *Op. cit.*, p. 23.

²¹⁰ *Ibidem*, in S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, p. 109.

²¹¹ Cfr. paragrafo 2. 4.

spettatore attraverso il diletto, la meraviglia e la persuasione, e lusingarne contemporaneamente i sensi.²¹²

Si è visto nei precedenti paragrafi come, già a partire dalla fine del XVI secolo e dai primi decenni del XVII, i grandi teatri di corte sono prevalentemente frequentati da spettacoli che in sé contaminano la recitazione con la musica, la danza e la *performance* scenotecnica. Conseguenza di tale sensibilità è l'approdo del tutto nuovo cui giunge la riflessione antica sul ruolo ricoperto dalla musica: riscoperto il ruolo predominante dell'aspetto musicale, iniziano una serie di sperimentazioni che porteranno all'origine del melodramma, destinato a egemonizzare i palcoscenici dell'epoca barocca²¹³, dei quali sarà protagonista indiscusso Giacomo Torelli, conosciuto anche come il 'grande mago' del teatro barocco. Scenografo, ingegnere, architetto e inventore della così detta 'grande ruota', un argano che permette di muovere e sostituire simultaneamente tutte le quinte, ottenendo il cambiamento a vista delle scene²¹⁴ ed un ridotto uso di manodopera, Torelli divenne uno di quegli uomini di spettacolo italiani che percorsero l'Europa facendo prevalere il proprio gusto e influenzando con il loro stile, quello teatrale dell'epoca.

La presenza di Torelli a Venezia va dal 1639 al 1645, anno in cui andrà a Parigi a prestare i suoi servizi presso la corte francese. Fino al 1641 Torelli lavora nella città lagunare come ingegnere navale presso l'Arsenale Militare, sino a quando non fu incaricato di erigere un nuovo teatro, chiamato il Novissimo, e di curarne l'attività.²¹⁵ Un alto livello artistico caratterizza il contesto delle rappresentazioni sceniche nella capitale veneta, grazie all'intervento mecenatesco delle famiglie più note, spesso proprietarie degli stessi teatri; questa tipologia di gestione permetteva una conduzione di tipo impresariale a cui partecipavano artisti di vario genere.²¹⁶

Nel carnevale del 1641 viene inaugurato il Teatro Novissimo, destinato ad una breve, ma intensa attività. La sua costruzione è promossa dall'iniziativa di una società di Cavalieri, nobili veneziani, facenti parte dell'Accademia degli Incogniti, ambiente

²¹² S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, pp. 109.

²¹³ *Ivi*, pp. 109-110.

²¹⁴ M.I. Biggi, *Torelli a Venezia*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 35.

²¹⁵ Maria Ida Biggi specifica che Venezia, a questa data, contava già quattro importanti teatri che rappresentavano l'opera in musica: il Tron a San Cassian, il Giustinian a San Moisè, il Vendramin a San Luca e il Grimani a Santi Giovanni e Paolo. Cfr. M.I. Biggi, *Op. cit.*, p. 33.

²¹⁶ *Ibidem*.

culturale e sociale noto per le aspirazioni filosofiche e per gli atteggiamenti libertini. Di questa fanno parte, oltre ai nobili promotori, Majolino Bisaccioni, Scipione Errico, Niccolò Enea Bartolini, Giulio Strozzi e Vincenzo Nolfi da Fano, i futuri librettisti²¹⁷ e autori delle cronache delle opere che andranno in scena. Tali descrizioni, come si vedrà poi, sono fondamentali per la ricostruzione dei costumi utilizzati.

La prima opera rappresentata al Novissimo, nel 1641 è *La Finta Pazza* su libretto di Giulio Strozzi e musica di Francesco Sacrati. Seguiranno poi, nell'anno successivo, altre due opere, la prima delle quali è *Bellerofonte* con libretto di Vincenzo Nolfi e musica sempre di Sacrati e la seconda è *L'Alcate* su testo di Marc'Antonio Tirabosco e musica di Francesco Manelli. Nel 1643, è allestita *La Venere Gelosa* con libretto di Niccolò Enea Bartolini e musica di Sacrati e l'anno seguente si rappresenta la *Deidamia* di Scipione Errico con musica di Francesco Cavalli.²¹⁸

Nella descrizione del *Bellerofonte*²¹⁹, che Giulio Del Colle redige nel 1642, dopo la dedica di Torelli al granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici, sono stampate due lettere: la prima, intitolata *L'autore dell'opera a chi legge*, è scritta da Vincenzo Nolfi, la seconda porta il titolo di *L'inventore degli apparati a curiosi* e, benché non firmata, è con certezza composta da Torelli. L'autore della lettera scrive infatti: "Se nelle Scene, machine, & habbiti, ch'io hò ordinati per rapresentarti, ò curioso non rintraccerai quella perfettione è vaghezze che meriti [...] condona".²²⁰ In questa *captatio benevolentiae* Torelli fornisce un'informazione molto importante, e cioè di essere l'artefice o, per usare il termine da lui utilizzato, l'«ordinatore» non solo delle scenografie e delle macchine, ma anche degli abiti. Di essere, in altri termini, il costumista dello spettacolo. Nel linguaggio teatrale del tempo il termine «ordinare» stava ad indicare la realizzazione di uno spettacolo e dei suoi elementi

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 35-37.

²¹⁹ G. del Colle, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig.Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.

²²⁰ G. Torelli, *L'inventore degli apparati a curiosi*, in G. del Colle, *Op. cit.*, p. 3.

scenici nell'accezione più ampia del termine, dall'ideazione al progetto, ai disegni per l'allestimento.²²¹

Torelli è quindi anche l'ideatore dei costumi, poi concretamente realizzati dai sarti. Egli non fa che seguire l'uso seicentesco, ossia che lo scenografo sia anche spesso colui che disegna i bozzetti dei costumi. Gli abiti ideati per l'allestimento del *Bellerofonte* sono ricchi e sfarzosi, perfettamente adatti alla magnificenza delle scenografie, delle musiche e del canto, nonché affini stilisticamente tra loro, nel senso che la cura del costume non è maggiore per l'attore principale e minore per le comparse, ma ogni abito è curato nei minimi dettagli, indipendentemente dal ruolo interpretato dall'attore che lo indossa. Nello spettacolo in musica seicentesco, il costume è concepito come un elemento che deve integrarsi col meraviglioso della scenografia. Tessuti preziosi, colori cangianti e ornamenti di pietre preziose ne sono elementi tipici. Esso deve, inoltre, permettere al pubblico di identificare immediatamente il personaggio che lo indossa.²²²

Per comprendere appieno il ruolo di Torelli è fondamentale prendere nuovamente in considerazione il trattato *Il Corago*, mettendolo a confronto con la sopraccitata descrizione di Giulio del Colle e le due descrizioni di Majolino Bisaccioni²²³. Torelli è un 'corago' a tutti gli effetti. In altre parole, un 'direttore della messa in scena', che assume il ruolo di organizzare lo spettacolo. È verosimile supporre che Torelli conoscesse il manoscritto fiorentino, avendo soggiornato presso la corte dei de' Medici in giovinezza, e che abbia preso spunto dalle indicazioni scritte all'interno del testo per ideare i costumi dei suoi spettacoli.²²⁴ Nel capitolo XX del *Corago*, che porta il titolo *Degli abiti*, l'autore suggerisce di adornare il capo degli attori con berrettoni ricamati con pietre o decorati con piume d'airone. Tale soluzione è proposta per i paggi e gli alabardieri di scorta ad Ariobate nel *Bellerofonte*: indossano berretti ricamati. Anche la scorta di Licomede nella *Finta Pazza*, nonché Diomede, Ulisse e Achille, indossano berretti più o meno decorati, così come Niso e Alceta nella *Venere Gelosa*. In questo melodramma per l'abbigliamento dei

²²¹ S. Zanon, *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, Direttore della scuola: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin, Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Elena Randi, indirizzo: Storia del Teatro e dello Spettacolo, ciclo XXII, p. 273.

²²² *Ivi*, p. 274.

²²³ M. Bisaccioni, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza dramma dello Strozzi*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1641; e *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.

²²⁴ S. Zanon, *Op. cit.*, pp. 274-275.

due pastori sono seguite sempre le indicazioni del *Corago*, secondo cui il pastore, per quanto sia una figura rustica, deve indossare un abito riccamente adornato nelle maniche e nei calzoni. Il petto deve, poi, essere coperto da una pelliccia e il capo da un cappello. Nella *Venere Gelosa*, Niso indossa una camicia bianca decorata d'oro, le braghe sono color carne così come il berretto è impreziosito da un gioiello. Il petto, infine, è coperto da una pettorina di pelle di lupo. Alceta differisce da Niso per il colore della camicia, che è verde, e non per gli ornamenti o la ricchezza del costume.²²⁵ Le ninfe, secondo il *Corago*, dovranno essere vestite riccamente, con il capo superbamente addobbato con veli dorati; ugualmente le ninfe che appaiono nella *Venere Gelosa* sono “riccamente vestite [...] con vesti di tocca d'oro, e svolazzi di velo simile”.²²⁶ Anche per quel che riguarda gruppi di comparse appartenenti a una stessa categoria, nel *Corago* sono offerte indicazioni sui costumi: essi devono essere uguali nella fattura e nel colore. I costumi dei soldati, dei paggi e degli alabardieri dei melodrammi al Novissimo seguono questo principio: nella *Finta Pazza* i soldati al seguito di Diomede indossano una corazza rossa e un elmo d'argento, mentre quelli al seguito di Ulisse differiscono dai primi per il colore della corazza, che è turchina. Gli otto alabardieri che scortano Licomede portano una ‘gianizzera’²²⁷ verde e rossa con alamari d'oro, i quattro paggi un costume verde con ornamenti di fiori in oro. Il costume dei paggi che accompagnano Deidamia, infine, è di velluto rosso con alamari d'oro. Lo stesso vale per gli alabardieri di Ariobate nel *Bellerofonte*: l'abito è rosso decorato minuziosamente; i soldati, invece, indossano una corazza turchina, e i paggi un costume turchino decorato d'oro e rosso. Nella *Venere Gelosa*, infine, gli otto arcieri e i quattro paggi che accompagnano Promaco sono vestiti in modo uguale, ma differiscono tra loro per le armi che portano: i primi l'arco e le frecce, i secondi i brandistocchi²²⁸. Ultimo punto che confermerebbe la conoscenza del *Corago* da parte di Torelli e di coloro che operano all'interno degli spettacoli del Novissimo, riguarda i colori da utilizzare per i costumi. Secondo le indicazioni del trattato, devono essere colori forti, cangianti, e il cui accostamento non si adatta a un abbigliamento d'uso quotidiano. I personaggi devono indossare costumi di colore bianco, nero, rosso, giallo, turchino, verde, bronzo, mentre gli ornamenti devono essere lussuosi: perle, gioie, ori. Entrambe le

²²⁵ *Ivi*, p. 275.

²²⁶ M. Bisaccioni, *Apparati scenici...*, *Op. cit.*, p. 14.

²²⁷ Veste indossata dai ‘giannizzeri’, fanti dell'esercito privato del sultano Ottomano.

²²⁸ Massiccia arma inastata a tre lame in uso dal XV secolo.

soluzioni si scoprono nei protagonisti de *La Finta Pazza* quali Diomede, che è vestito di rosso, e Ulisse, vestito di turchino. Giunone indossa un abito celeste con ricchi gioielli, come Tetide, ornata d'oro e di smeraldi. Achille porta un costume verde e argento, Deidamia uno bianco e dorato, e Licomede un abito rosso e verde. Gli stessi colori si rintracciano nei personaggi principali del *Bellerofonte*: Innocenza è vestita di bianco e oro, Giustizia di celeste, Paristide di turchino, Ariobate d'oro, così come Anzia e Melistea d'oro; Diana di bianco e oro. Infine, ne *La Venere Gelosa* Flora indossa un costume verde decorato d'oro, d'argento e preziosi, Polissa è vestita di oro e di bianco, Venere di bianco e d'argento. Promaco ha una tunica di broccato d'oro e un mantello ingioiellato, e Clio una gonna dorata e un corpetto rosso.²²⁹

Sembra, perciò, evidente che i costumi ideati per gli spettacoli del Novissimo riprendano le indicazioni del *Corago*, il cui autore non manca di sottolineare la bellezza degli abiti degli attori tragici e comici dell'antichità, caratteristica che, a causa dell'estrema semplicità, mal si adatta, però, secondo l'autore del *Corago*, alla magnificenza dello spettacolo barocco. Per questo motivo, dice sempre l'autore del volume, è necessario che i costumi siano arricchiti secondo il gusto dell'epoca. Gli artisti, quindi, possono aggiungere elementi decorativi nel caso l'abito appaia poco raffinato o troppo spoglio. È il caso dei costumi del *Bellerofonte*, ordinati da Torelli. Gli abiti indossati dagli attori non rispettano la verosimiglianza storica. La vicenda, infatti, è ambientata nell'antica Grecia, mentre i costumi indossati nello spettacolo del 1642 rimandano da un lato all'epoca seicentesca, con stoffe preziose e tagli alla moda, e dall'altro agli abiti orientali, a sottolineare il dominio di Venezia sull'impero turco. È il caso, ad esempio, dei copricapi e dei costumi 'alla gianizzera' indossati dagli alabardieri nel *Bellerofonte* e ne *La Finta Pazza*.²³⁰

Abiti non coerenti con quelli dell'epoca in cui è ambientata l'azione, ma decisamente più ricchi di dettagli e preziosi non solo rispecchiano il gusto per il lusso e per lo sfarzo tipico dell'epoca, ma anche si rivelano facilmente adattabili ad ogni opera scenica.²³¹

Ideare costumi che permettano al pubblico di identificare il personaggio e, nel contempo, che non rispecchino fedelmente la tradizione classica per allestimenti di vicende antiche, ma si limitino a indicarla con particolari, consente di riutilizzare i costumi per differenti personaggi in diversi spettacoli, anche non necessariamente legati alla tradizione

²²⁹ S. Zanon, *Op. cit.*, pp. 276-277.

²³⁰ *Ivi*, p. 277.

²³¹ *Ibidem*.

antica. Per esempio, un personaggio maschile può indossare una lunga tunica che rimanda inevitabilmente al chitone greco, ma allo stesso tempo portare un mantello ingioiellato, stivaletti ai piedi e un berrettone che lo allontana dalla cultura classica.²³²

I costumi di tutti i melodrammi, dove non coincidano perfettamente, si somigliano sia per i tessuti e le decorazioni utilizzate, che per lo stile. L'affinità stilistica tra i costumi dei diversi spettacoli lascia supporre la presenza di un unico costumista che riprende abiti impiegati in precedenza e li riadatta per le necessità del nuovo allestimento. Da ciò deriva che se Torelli si professa il creatore degli abiti del *Bellerofonte*, e se sono numerose le analogie e le somiglianze tra i costumi degli attori che recitano negli altri melodrammi, egli non è solo l'ideatore delle scenografie e delle macchine sceniche degli spettacoli, ma è anche la persona che disegna gli abiti degli stessi spettacoli o, quanto meno, decide come distribuire fra gli attori i costumi realizzati per un precedente melodramma.²³³

²³² *Ivi*, p. 278.

²³³ *Ivi*, p. 281.

**3. IL COSTUME TEATRALE
BAROCCO
IN EPOCA CONTEMPORANEA**

3.1 Anna Anni

Anna Anni nasce a Marradi, un paese al confine tra la Toscana e la Romagna, il 21 novembre del 1926. Studia presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze, dove segue i corsi del pittore Giuseppe Lunardi ed entra in contatto con l'incisore Pietro Parigi; tra i suoi compagni di corso ci sono Danilo Donati e Piero Tosi. Nel 1953 esordisce con il regista Orson Welles, disegnando le scene e i costumi della *Locandiera* di Goldoni e di *Volpone* di Johnson, spettacoli andati in scena a Chicago. Dopo questa importante occasione, l'amico costumista Piero Tosi, le presenta Franco Zeffirelli, che le chiede di disegnare l'attrezzatura per *La Cenerentola* di Rossini, andata in scena alla Scala nel 1954. Da lì ha inizio un sodalizio artistico che proseguirà per tutta la sua lunga carriera. Successivamente la Anni si trasferisce a Roma ed inizia la convivenza in via Mario dei Fiori con Piero Tosi, Franco Zeffirelli e Mauro Bolognini, in un piccolo appartamento frequentato da personalità quali Paolo Poli, Umberto Tirelli, Walter Chiari, Luigia Bosè, Alfredo Bianchini; seguendo il lavoro di Zeffirelli, ha inoltre modo di conoscere Luchino Visconti. Da questo elenco ben si comprende come gli anni romani siano stati ricchi di stimoli culturali, fondamentali nel percorso di crescita di questa grande artista.²³⁴

Nel 1960 firma il suo primo, importante lavoro per il teatro lirico, i costumi per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, andato in scena al Teatro La Fenice di Venezia con la regia di Franco Zeffirelli. Dall'intensa collaborazione con il regista fiorentino nascono memorabili produzioni scaligere: *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo del 1981, *Turandot* di Puccini del 1983, *Don Carlo* di Verdi del 1992. All'Arena di Verona partecipa agli allestimenti della *Carmen* di Bizet nel 1995 e dell'*Aida* di Verdi nel 2002. Anna Anni ha firmato e contribuito al successo di opere e film dei più grandi registi del Novecento quali Franco Zeffirelli, Mauro Bolognini, Paolo Poli, Beppe Menegatti, Mario Sequi, ottenendo una nomination agli Oscar per i migliori costumi, insieme a Maurizio Millenotti, per il film *Otello* nel 1987. Le sue creazioni hanno calcato i palcoscenici dei teatri più importanti del mondo, vestendo artisti del calibro di Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Maria Callas, Carla Fracci, Rudolf Nurayev, Anna Magnani. Anna Anni muore a Firenze il 2 gennaio 2011.²³⁵

²³⁴ F. Benedettini, D. Fiorini, *Costumi di scena. Anna Anni e l'Officina Cerratelli*, Felici Editore, Pisa, 2013, p. 4.

²³⁵ *Ibidem*.

Nella formazione di Anna Anni, l'amicizia con Piero Tosi costituisce un inizio importante. Come racconta lei stessa, "Piero è stato ben più che un compagno di studi, un vero e proprio maestro nello specifico campo del costume. Seguirlo in biblioteca, durante il suo lavoro di documentazione, per me ha voluto dire apprendere un metodo di lavoro preziosissimo per la mia futura professione di costumista".²³⁶ È così che l'artista capisce la fondamentale importanza della forma e delle linee e da quel momento i suoi bozzetti non saranno più caratterizzati da solo contorno e assenza di chiaroscuro.²³⁷

La forma è fondamentale per Anna Anni: sbagliare una forma vuol dire creare un costume non corretto, travisare un'epoca, falsarla; è quindi importantissima la fase iniziale dello studio delle fonti, quale la letteratura ma anche le opere d'arte più celebri, le stampe, i ritratti, etc.²³⁸ Nella creazione di un figurino l'artista non pone solo attenzione all'insieme, ma anche ai particolari: dal cappello alla scarpa, dal gioiello all'acconciatura. Si fa carico di un grande lavoro di ricerca per ciascun costume; lo studio si fa minuzioso per ciascun componente dell'abito di scena. Forma e materia sono elementi indissolubili nelle sue creazioni; la scelta del materiale dev'essere adatta alla configurazione del costume. Inoltre, un elemento di primaria importanza per Anna Anni è il colore:²³⁹ ciò che distingue il suo lavoro è la capacità di mettere in scena e modulare l'elemento cromatico del costume sempre in funzione della luce dello spettacolo. Al talento dell'artista si aggiunge la componente pittorica: la costumista, che da giovane avrebbe voluto fare la pittrice, fa tesoro di questa sua vocazione selezionando le tinte e combinandole in modo spettacolare.²⁴⁰ L'attenzione al colore ed al suo rapporto con la luce è massima: dopo aver realizzato il figurino vengono effettuate numerose prove cromatiche, che poi saranno confrontate tra loro e con il contesto fino a trovare la tonalità migliore. Lo studio condotto su questo elemento è importantissimo; è infatti grazie al colore che l'abito di scena si confronta con la scenografia e può indirizzare la scelta migliore dell'illuminazione. Il

²³⁶ P. Fondi, *Una conversazione con Anna Anni*, in *Anna Anni dal segno alla scena*, a cura di S. Barlacchi, P. Fondi, Sillabe, Livorno, 2006, p. 20.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ivi*, pp. 34-35.

²³⁹ *Ivi*, p. 35.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 37.

colore e la forma sono per Anna Anni elementi strutturali del costume teatrale, ne costituiscono la presenza scenica.²⁴¹

Creatività e rigore storico convivono in lei, anche se l'artista non ha "mai pensato, neanche nei lavori più rigorosi, di ricostruire un quadro". Nella fase di elaborazione di un abito di scena, le fonti iconografiche di partenza subiscono significative variazioni, per cui il costume non si può definire mai veramente filologico.²⁴²

Per Anna Anni ogni costume è una scenografia. Realizzare un costume è come lavorare ad un elemento scenografico, anzi ancora più impegnativo secondo la stessa Anni, che può dire di conoscere da vicino le sfaccettature di entrambi gli aspetti, avendo lavorato sia come scenografa che come costumista.²⁴³

Anna Anni percorre la sua lunga carriera misurandosi con le più svariate forme di spettacolo: dal palcoscenico, al grande schermo, dalla macchina dell'opera lirica, al balletto, al film in costume. I suoi figurini sono l'atto ideativo di costumi tridimensionali e materici, sapientemente pensati per il corpo dell'interprete.

Nel 1960 Anna Anni disegna i costumi per l'*Alcina* di Händel, spettacolo realizzato con la regia di Franco Zeffirelli e andato in scena al Teatro La Fenice di Venezia.

Dai figurini (figg. 52-59) e dalle foto di scena emergono chiaramente i riferimenti al costume teatrale dell'epoca barocca. Il costume di Alcina è un *manteau*, foggia molto utilizzata nel corso del XVII secolo, costituito da un corpetto e da una sopra gonna dello stesso tessuto, uniti in un corpo unico, e da una sottogonna prolungata in uno strascico, resa ampia da una struttura sottostante com'era uso nel Seicento e rimboccata talvolta sul retro a creare un effetto drappeggiato che mostra la ricca fodera a contrasto. È realizzato con tessuti dall'effetto cangiante, che riflettono in modo particolare la luce risultando agli occhi dello spettatore molto ricchi e sontuosi (fig. 55). È interamente decorato con nappe e passamanerie applicate in modo da creare motivi decorativi molto eleganti, grandi *paillettes* bianche e luminose, come le perle con cui sono realizzati gli orecchini e il diadema dell'acconciatura. Le braccia sono coperte da una leggera camicia, che trasmette movimento all'insieme (fig. 56) .

²⁴¹ S. Barlacchi, *Appunti di lavoro*, in S. Barlacchi, P. Fondi (a cura di), *Op. cit.*, pp. 44-45.

²⁴² P. Fondi, *Op. cit.*, p. 36.

²⁴³ *Ivi*, p. 39.

In un figurino in particolare si può osservare un *rebato*, ovvero un colletto inamidato che nel Seicento veniva cucito al retro dell'abito e sorretto da una struttura in ferro chiamata *pickadil*, evoluzione delle ampie e strette gorgiere chiuse al collo in uso nel Cinquecento (fig. 57).

La servitù della maga Alcina, tra cui compaiono personaggi con la pelle truccata di scuro con in mano grandi ventagli piumati, è abbigliata con turbanti e costumi che mescolano la foggia orientale 'alla romana' (figg. 58-59). Gli stessi attori che indossano elmi con pennacchi, stivali decorati, gonnelli a lambrecchini e mantelli di derivazione classica, presentano anche elementi orientalizzanti quali calzature a punta e ampie braghe strette alla caviglia, o barocchi come parrucche e baffi a punta. Alle corazze dei protagonisti maschili sono applicate passamanerie a rilievo e gioie finte (fig. 60).

La messa in scena riscuote grande successo, anche dal punto di vista costumistico; gli abiti di scena risultano molto ben risolti, grazie ad uno studio approfondito ed accurato sul costume teatrale mitologico del Settecento. *Alcina* è uno spettacolo ben documentato, ma al contempo anche immaginativo: Franco Zeffirelli realizza delle scenografie stupefacenti e molto chiare, ispirate al Barocco viennese.²⁴⁴

3.2 Piero Zuffi

Piero Zuffi nasce a Imola in 28 Aprile 1919. Pittore, scenografo e costumista teatrale e cinematografico, nella sua breve carriera cinematografica riesce a coniugare fantasia e realismo pur collaborando con registi profondamente diversi tra loro.²⁴⁵

Dopo aver soggiornato e viaggiato in Sud America dal 1935 al 1941, si dedica alla pittura e decide di frequentare l'Accademia di Belle Arti di Firenze; nel 1943 fa esperienza come scenografo e costumista al Teatro Piccinni di Bari.²⁴⁶ Dopo aver vissuto fino al 1951 a Parigi dedicandosi alla pittura, torna in Italia dove gli si presenta l'occasione di lavorare al *Macbeth* di William Shakespeare, diretto da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di

²⁴⁴ P. Fondi, *Op. cit.*, p. 26.

²⁴⁵ A. Cappabianca, voce *Zuffi Piero*, in *Enciclopedia del Cinema*, vol. V, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Milano, 2004, pp. 424.

²⁴⁶ *Ibidem*.

Milano; per questa esperienza, che segna l'inizio della sua carriera teatrale, realizza costumi corposi e pesanti che trasformano gli stessi attori in elementi scenografici. È il primo episodio di una fortunata collaborazione che prosegue con il shakespeariano *Giulio Cesare* del 1952, dalle luminose scene ad arcate aperte. Affermatosi con uno stile che si può definire 'architettonico', dalle strutture fisse che seguono l'azione con rapidi cambiamenti a vista, allarga la sua attività al teatro d'opera, curando per l'Arena di Verona un'*Aida* nel 1958, caratterizzata da un verticalismo strutturale e dalla presenza di un'enorme Sfinge, memoria di un Egitto divorato dalla sabbia e dissepolto; e un *Lohengrin* wagneriano nel 1963, dalla suggestiva foresta che si dilata a gradoni, con un intrico di radici e rami intrecciati. Stabilisce un proficuo legame con il regista Giorgio Albertazzi: di rilievo il baroccheggiante *Antigone Lo Cascio* di Giulio Gatti nel 1963, dalle pompose scenografie ispirate agli interni dei palazzi baronali siciliani. Nel 1986 Zuffi di dedica alla regia mettendo in scena, all'Arena di Verona, *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, in cui gli splendidi costumi settecenteschi di seta si accendevano di riflessi sotto le luci di una straordinaria ambientazione.²⁴⁷ Si trova impegnato per la prima volta nel cinema invece, quando per *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini del 1959, appronta una documentata ricostruzione di Roma durante l'occupazione tedesca. È invece Milano, raffigurata come immagine del capitalismo e della morte dei sentimenti, a prestarsi come sfondo a *La notte* di Michelangelo Antonioni nel 1961. Nello stesso anno, suggestiva anche l'ambientazione nel Sud ottocentesco per *I briganti italiani* di Mario Camerini e quella nella Budapest insorta nel novembre 1956 per *I sogni muoiono all'alba* di Indro Montanelli, Mario Craveri ed Enrico Gras. Il suo lavoro più interessante rimane però quello per *Le tentazioni del Dottor Antonio*, episodio diretto da Federico Fellini nel film collettivo *Boccaccio '70* del 1962. Abbandonato in cinema, Zuffi vi fa un breve ritorno nel 1970 come regista di *Colpo rovente*, dagli esiti contrastanti, ma con una inconsueta scelta di ambientazione nella New York Underground.²⁴⁸

Al Teatro alla Scala di Milano fa il suo esordio nel 1952 con la messa in scena dell'*Alceste* di Gluck, regia di Margherita Wallmann. Per il teatro milanese firma dodici spettacoli, tra cui *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi nel 1964. Si accomiata nel 1966 con un'eccentrica *Olimpia* di Spontini. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta il suo nome

²⁴⁷M. Sangalli, voce *Zuffi Piero*, *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. Cappa, P. Gelli, Baldini&Castoldi, Milano, 1998, pp. 1182-1183.

²⁴⁸A. Cappabianca, *Op. cit.*, pp. 424-425.

appare sui cartelloni di teatri prestigiosi quali il Lyric Opera di Chicago, il Deutsche Oper di Düsseldorf, il Teatro Comunale di Firenze, il San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro dell'Opera di Roma e l'Arena di Verona. Continua è la sua attività nel mondo della prosa. L'artista finisce coll'isolarsi: indigente e dimenticato, decide di porre fine ai suoi giorni. Il 25 settembre 2006 le spoglie vengono tumulate nel cimitero Flaminio di Roma. Senza alcuna eco sui quotidiani, si spegne un artista anticonformista, aperto alla novità, indagatore di nuove formule sceniche.²⁴⁹

Per *Il ritorno di Ulisse in patria* messo in scena alla Scala nel 1964, Zuffi lavora come scenografo e costumista. Si deve cimentare con le ridotte dimensioni della Piccola Scala, ma riesce a trasformare l'ambiente in modo straordinario, evocando il Teatro di San Cassiano a Venezia, dove nel 1641 era avvenuta la prima rappresentazione dell'opera di Monteverdi. Il teatro barocco rivive attraverso la tensione di argani, funi, carrucole e impalcature (fig. 61). Lo popolano i protagonisti dell'*Odissea*, che sfiorano il grottesco indossando elmi e pennacchi del teatro seicentesco. Lo spettacolo è molto raffinato: i tessuti appaiono sgargianti per Penelope, evocativi per le figure marine con le onde stilizzate. A ciascun personaggio è riservata la sorpresa di un costume di fantasia mai seria.

Il costume di Penelope per il secondo atto dello spettacolo, è costituito da una parte superiore sontuosamente decorata con motivi barocchi a rilievo, arricchita con applicazioni di gioie, ed una gonna dipinta sempre a motivi decorativi barocchi. Le maniche leggere in *chiffon*, presentano delle aperture che lasciano intravedere le braccia, e sono chiuse in alcuni punti con bottoni gioiello. Il mantello in *chiffon* dona movimento e leggerezza all'abito di scena. La parrucca è raccolta in una struttura a rete sul retro ed arricchita con un diadema nella parte frontale (figg. 62-64). Il costume indossato dalla moglie di Ulisse nella scena finale colpisce per il copricapo barocco con diadema e piume di vari colori (fig. 65), da cui parte un lungo strascico in *chiffon*. Realizzato con raso bianco e arancio, è formato da un bustino ed una gonna decorati con volute, conchiglie e figure allegoriche, ed adornato con applicazioni di nappe e frange dorate. È dipinto interamente a mano come la scenografia, con nuvole e colonne a forma di putti; traspare chiaramente la formazione artistica di Zuffi, che oltre ad essere scenografo e costumista, è anche pittore (figg. 66-71).

²⁴⁹ V. Crespi Morbio, *I costumisti del Teatro alla Scala*, in *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di V. Crespi Morbio, Catalogo della mostra tenuta a Milano a Palazzo Reale nel 2017, Grafiche Step Editrice per Associazione Amici della Scala, Milano, 2017, p. 35.

L'abito di scena della dea Minerva è bianco e azzurro con decorazioni barocche dipinte a mano e maniche trasparenti. La scollatura è ornata con tubolari cangianti attorcigliati a sembrare dei serpenti, attributo della dea. Il copricapo è fittamente ricoperto di fogliame realizzato con materiale cangiante e luminoso (figg. 72-73).

I Proci che insidiano il trono di Itaca e aspirano alla mano di Penelope, indossano copricapi a forma di testa di ariete, dalle corna alte per alcuni e basse per altri, come da indicazioni annotate dallo stesso costumista nel figurino. La foggia è classica, 'alla romana', sfarzosamente adornata con elementi decorativi barocchi, conchiglie e fogliame a volute. Gli stivali sono guarniti con un grande diadema (figg. 74-75).

Nettuno è abbigliato con un costume dalle tonalità dell'azzurro e del blu; il corpo è completamente ricoperto da squame dipinte, la barba e i capelli sono lunghi e regge un tridente, arma e simbolo della divinità marina. Il gonnello, gli spallacci e gli stivali ricordano chiaramente la foggia classica, mentre il copricapo ed il mantello rievocano le onde del mare, come specificato dal Zuffi nel bozzetto (figg. 76-78).

Giove indossa stivali con un sole dorato dai lunghi raggi, che richiamano la forma dei tuoni, attributo del dio; l'astro è ripreso nel busto e sul copricapo, sormontato da un vaporoso piumaggio (fig. 79).

L'ultima parte dell'*Odissea* racconta l'episodio del ritorno di Ulisse sull'isola di Itaca e della sua vendetta contro i Proci che insidiano il trono. La dea Minerva trasforma l'eroe in un vecchio mendicante: lo si vede quindi indossare parrucca e barba lunga e riccioluta ed un pesante mantello scuro che nasconde la sontuosa armatura. Quando poi Ulisse rivelerà le sue vere sembianze, si paleserà in una ricca foggia classica con corazza, gonnello e stivali adornati con motivi decorativi barocchi (figg. 80-81).

3.3 Pier Luigi Pizzi

Pier Luigi Pizzi nasce a Milano nel 1930. Scenografo, costumista e regista, inizia la sua carriera al Teatro Stabile di Genova nel 1951, dopo aver frequentato la facoltà di architettura a Milano. Nel 1957 incontra il regista Giorgio De Lullo, con il quale instaura una intensa collaborazione destinata a protrarsi negli anni successivi, nell'ambito del teatro di prosa e lirico. Con De Lullo collabora alla Compagnia dei Giovani allestendo numerosi

spettacoli tra cui *La notte dell'Epifania* di William Shakespeare, messo in scena nel 1961 al Teatro Romano di Verona, e nel 1963 il memorabile *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Il malato immaginario* di Molière al Festival di Spoleto.²⁵⁰ Per il teatro d'opera realizza numerosi spettacoli come scenografo e costumista: da una *Carmen* di Bizet a Genova nel 1956, a *Lo frate 'nnamurato* di Pergolesi a Spoleto nel 1958, entrambi per la regia di Franco Zeffirelli, fino agli spettacoli prodotti con la regia di De Lullo, tra cui *Il trovatore* di Verdi nel 1962, *La Cenerentola* di Rossini nel 1964, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti nel 1966, *Oedipus rex* di Stravinskij nel 1969 e i *Vespri siciliani* di Verdi nel 1970, tutti andati in scena alla Scala di Milano. Di rilevante importanza il gruppo di opere realizzate per il Maggio Musicale Fiorentino: *Orlando* di Händel nel 1959 con la regia di Mario Ferrero, *Alceste* di Gluck nel 1966 e *Maria Stuarda* di Donizetti nel 1967, entrambi con la regia di De Lullo, *Turandot* di Puccini nel 1971, *Guglielmo Tell* di Rossini nel 1972, *Attila* di Verdi nello stesso anno, *La dama di picche* di Čajkovskij nel 1974, *Orfeo e Euridice* di Gluck nel 1976, *Nabucco* e il *Trovatore* nell'anno successivo, questi ultimi tre con la regia di Luca Ronconi.²⁵¹ Interessante la collaborazione con Ronconi, per il celeberrimo *Orlando furioso* nel 1969 e in seguito per la discussa edizione del *Ring wagneriano*. Le sue scenografie sono raffinate ed eleganti; gli oggetti di scena diventano parte essenziale della scenografia, sino a determinarne l'essenza. Debutta come regista nel 1977 con il *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Regio di Torino.²⁵²

Il suo interesse per il meraviglioso teatro barocco inizia molto presto: nel 1959 cura la messa in scena dell'*Orlando* di Händel al Teatro della Pergola di Firenze, collaborando con il regista Mario Ferrero in occasione del XXII Maggio Musicale Fiorentino e, l'anno seguente, prosegue con il *Mitridate Eupatore* di Scarlatti, al teatro Massimo di Palermo per la regia di Riccardo Bacchelli.²⁵³ Nel 1978 lavora all'*Orlando furioso* di Vivaldi per l'Arena di Verona e continua con la *Semiramide* e il *Tancredi* di Rossini, rispettivamente andati in scena nel 1980 ad Aix-en-Provence e nel 1982 al Festival di Pesaro. Nella

²⁵⁰ M. Guatterini, voce *Pizzi Pier Luigi*, in F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Op. cit.*, p. 849.

²⁵¹ S. Caruselli, voce *Pizzi Pier Luigi*, in *Grande Enciclopedia della Musica Lirica*, a cura di S. Caruselli, vol. IV, Longanesi&C. Periodici, Roma, 1980, p. 991.

²⁵² M. Guatterini, *Op. cit.*, p. 850.

²⁵³ M. I. Biggi, *I costumi barocchi di Pier Luigi Pizzi al teatro La Fenice di Venezia*, in *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, a cura di D. Davanzo Poli, Atti del convegno e della mostra espositiva *I Costumi del Potere* tenuti a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2004, Collana di Studi in Castelbrando, Regione del Veneto, 2004 p. 109.

scenografia di questi allestimenti il colore predominante è il bianco; la plasticità dei costumi, creati con le forme ed i volumi di colonne e capitelli, si accostano e si fondono con l'architettura di scena, per la sintesi dei dettagli e la scelta cromatica. La sua attività di regista, scenografo e costumista si sviluppa negli anni '80 producendo moltissimi spettacoli, dove lo stile barocco viene esaltato in tutte le sue caratteristiche linee decorative, ottenendo impianti scenici di estremo rigore architettonico, a volte usando macchine e trucchi teatrali tipici del teatro sei-settecentesco.²⁵⁴

Tra le sue produzioni italiane vi sono *Les Indes galantes* di Rameau del 1983 messo in scena al Teatro La Fenice, *La passione secondo Giovanni* di Bach nel 1984, sempre per il teatro veneziano, *Alceste* di Gluck per il Teatro dell'Opera di Roma nel 1985, *Rinaldo* di Händel per il Teatro la Fenice nel 1989 e l'*Armide* di Gluck ad aprire la stagione al Teatro alla Scala nel 1996. Collabora frequentemente con il Rossini Opera Festival di Pesaro e nel 1990 inaugura il Teatro dell'Opéra-Bastille di Parigi con *Les Troyens* di Hector Berlioz.²⁵⁵

La collaborazione di Pizzi con il Teatro La Fenice di Venezia inizia già negli anni Cinquanta e continua con molti titoli prestigiosi.²⁵⁶ Circa una cinquantina di allestimenti molto diversi tra loro, ma fra i quali è possibile rintracciare una continua ricerca basata sull'idea che la parte visiva deve aiutare lo spettatore a concentrarsi sulla chiave di lettura delle opere e non distrarlo.²⁵⁷ Gli spettacoli più importanti, quelli che lo vedono protagonista come affermato regista, sono databili agli anni Ottanta. In particolare il suo grande interesse per il teatro barocco lo porta a proporre, in coproduzione con il teatro musicale parigino dello Châtelet nel 1983, anno del tricentenario della nascita del compositore francese Jean Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, un'opera-balletto con musiche di Rameau su libretto di Louis Fuzelier. Pizzi cura la regia, le scene e i bellissimi costumi prodotti dalla Sartoria Tirelli di Roma.²⁵⁸ In questo spettacolo il regista riesce, come egli stesso scrive nel programma di sala, a ricostruire un genere teatrale inesistente ai

²⁵⁴ M. Guatterini, *Op. cit.*, p. 850.

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ M. I. Biggi, *I costumi barocchi...*, *Op. cit.*, p. 109.

²⁵⁷ M. I. Biggi, *Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 17.

²⁵⁸ M. I. Biggi, *I costumi barocchi...*, *Op. cit.*, p. 109.

giorni nostri, fornendo, allo spettatore odierno, una chiave di lettura e di comprensione adatta al XX secolo:²⁵⁹

[...] ho voluto un colore e una luce moderna per quest'opera. Non "modernizzarla", ma vederla con l'occhio nuovo. [...] È perciò essenziale trovare un equilibrio fra la tradizione barocca e l'estetica contemporanea. [...] L'arte barocca conduce meno i sentimenti che le forme. La traduzione di queste forme nello spazio mentale della sensibilità moderna è l'unico modo per garantire la sua profonda risonanza.²⁶⁰

Pizzi crea un impianto scenico comprendente un'India che diviene Perù, Turchia, Brasile e Persia e che riassume un generico Oriente, legato alla galanteria dell'amore conteso e trionfante: è teatro inteso come caleidoscopio dove un ruolo rilevante è dato alla componente visiva.²⁶¹ Pizzi immagina uno spettacolo alla corte di Luigi XIV molto fantasioso e policromo: stupisce il pubblico con fantasiose evocazioni scenografiche e soprattutto con i costumi che reinventano l'epoca barocca (figg. 82-84).²⁶² I ricchi abiti di scena, realizzati dalla sartoria Tirelli, sono drappeggiati e variopinti d'oro, d'argento, porpora e lapislazzuli, e vengono esaltati dalla luce che li avvolge in un alone fiabesco. Dai pochi figurini noti risultano evidenti i riferimenti iconografici del costumista che si ispira ai disegni del Buontalenti, di Inigo Jones, di Jean Berain e degli altri grandi autori del teatro barocco (figg. 85-87).²⁶³

Nel 1989 Pizzi è ancora l'artefice della ripresa di uno spettacolo barocco nel veneziano Teatro La Fenice: si tratta di *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel su libretto di Aaron Hill, tratto da *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.²⁶⁴

Visivamente si rievoca subito la pittura fiamminga e olandese del Seicento, la potenza di Rubens e la luminosità di Van Dyck. Ma le allusioni visive possono essere

²⁵⁹ M. I. Biggi, *Pier Luigi Pizzi...*, *Op. cit.*, p. 24.

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² M. I. Biggi, *I costumi barocchi...*, *Op. cit.*, p. 111.

²⁶³ M. I. Biggi, *Pier Luigi Pizzi...*, *Op. cit.*, p. 24.

²⁶⁴ M. I. Biggi, *I costumi barocchi...*, *Op. cit.*, p. 115.

molte e su diversi piani di citazioni e di rappresentazioni. Pizzi ha l'idea di isolare il cantante su una sorta di piedistallo che in alcuni casi rappresenta un monumentale cavallo marmoreo e di far volteggiare nel palcoscenico i protagonisti mentre cantano, spinti da nere figure invisibili (figg. 88-89). La rappresentazione si trasforma sotto gli occhi, mentre lunghissimi mantelli svolazzano, come vele mosse dal vento, in un movimento incessante che va di pari passo con la musica, generando continuamente immagini fantasmagoriche di grande suggestione e fascino. L'artificio è entusiasmante e gli splendidi costumi barocchi dai colori fastosi, risaltano in contrasto sul nero dello sfondo (figg. 90-91).²⁶⁵

Per l'*Armide* di Christoph Willibald Gluck, messo in scena al Teatro alla Scala nel 1996, Pizzi realizza dei costumi imponenti e sfarzosi, com'era tradizione nel teatro barocco, aggiungendo elementi di straordinaria modernità. Una profusione di colori invade il palco della Scala: rossi, viola nelle più svariate tonalità, blu accesi, tocchi di giallo ed oro emergono dai dettagli e dagli scudi riccamente decorati. I tessuti utilizzati sono luminosi, brillanti, accesi ed emergono dallo sfondo scuro (figg. 92-94). Dalle ricciolute parrucche dorate si innalzano piume di varie tinte e sfumature. Motivi decorativi a fiori e volute, tipicamente seicenteschi, spiccano sui tessuti rossi e scuri degli abiti di scena (fig. 95).

Armide indossa un costume rosso riccamente adornato di oro, reso ancor più sontuoso dall'applicazione di frange e nappe dorate (figg. 95-96). Straordinario l'abito di scena dell'*Odio*: elementi decorativi aurei a rilievo affiorano dal pesante tessuto nero, la gonna ampia e panneggiata è imponente, un copricapo d'oro sormontato da piume corvine rende il tutto sontuoso ed allo stesso tempo tenebroso (figg. 97-99).

L'abito di scena del Cavaliere danese è decisamente meno cupo, ma ugualmente maestoso: diverse tonalità di azzurro si mescolano con l'oro degli elementi decorativi; la rigida corazza, l'elmo piumato, il gonnello plissettato e gli stivali adornati coniugano la foggia classica con le caratteristiche del costume teatrale barocco (fig. 100).

Vesti tipicamente settecentesche come l'*andrienne*, si mescolano ad abiti di scena orientaleggianti, com'è le ampie braghe verdi 'a sbuffo' della *Pastorella*, larghe sulla gamba e strette alla caviglia. Una struttura rigida blu e dorata, dalla forma di baldacchino, riccamente decorata a fogliame, viene utilizzata come sopragonna: la tradizione barocca, qui anche architettonica, si unisce armoniosamente a nuovi espedienti di straordinaria

²⁶⁵ *Ibidem*.

modernità. Il costume è completato da uno strano copricapo blu acceso ed oro, con due corna laterali (figg. 101-103) .

Per *Armide* Pizzi crea un'atmosfera caratterizzata da una spettacolarità senza limite, un clima di continua meraviglia creata dai continui colpi di scena. In questo spettacolo può dirsi racchiusa la sintesi delle esperienze d'ambito barocco dell'artista, in un completo abbandono alla piena libertà espressiva e d'immaginazione.

Pier Luigi Pizzi ha indubbiamente fatto, del teatro, la propria ragione di vita e ciò si osserva nell'estrema cura che l'artista ripone nelle scene e negli abiti di scena: il costume del protagonista, fino a quello dell'ultima comparsa, costituisce un potente mezzo di espressione artistica e come tale viene inserito nel quadro scenico. La sua capacità di impiegare, sottintendere, tramutare e trasmettere, attraverso scene e costumi, le sollecitazioni dei più grandi artisti del passato, è elemento centrale del suo lavoro, che esprime costantemente delle scelte precise e inequivocabili, come la predilezione per il teatro barocco.²⁶⁶

L'invenzione creativa e l'attenta analisi dei dati storici, costituiscono un perfetto connubio nell'approccio metodologico di Pizzi. Tale abilità costituisce l'importante eredità culturale dell'artista, nonché l'elemento che lo ha portato nel tempo a distinguersi tra i tanti registi italiani ed internazionali. Alle nuove generazioni e agli allievi che ha contribuito a formare, trasmette il messaggio dell'importanza della rilettura dell'opera, ma soprattutto della possibilità di comunicare nuovi messaggi attraverso i capolavori del passato; con grande entusiasmo, li invoglia ad amare il teatro e a trovare in esso un prezioso strumento di espressione personale, quale importante valore fondamentale per la cultura della nostra contemporaneità.²⁶⁷

3.4 Pasquale Grossi

Lo scenografo e costumista Pasquale Grossi nasce a Roma nel 1942. Frequenta la facoltà di architettura di Roma svolgendo il suo apprendistato come assistente di Mischa

²⁶⁶ M. I. Biggi, *Pier Luigi Pizzi...*, *Op. cit.*, p. 17.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 31.

Scandella e in seguito di Pierluigi Sammaritani. Il suo debutto è stato al Festival dei due mondi di Spoleto nel 1975, creando scene e costumi per *Prima la musica poi le parole* di Salieri, con la regia di Giancarlo Menotti, artista con il quale collabora assiduamente negli anni a seguire, lavorando, tra gli altri spettacoli, a *Pelleas et Mélisande* di Debussy messo in scena al Teatro Margherita di Genova nel 1981. Tranne alcune collaborazioni nel teatro di prosa con Gianfranco De Bosio, con il quale porta in scena *L'avaro* di Molière al Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni di Venezia nel 1992, la sua attività si svolge soprattutto nel teatro lirico, che gli è più congeniale per la varietà delle possibilità espressive date dalla presenza della musica.²⁶⁸

Particolarmente importanti sono le collaborazioni con i seguenti registi: Luca Ronconi per *I vespri siciliani* di Verdi per il Teatro Comunale di Bologna nel 1986; Virginio Puecher per *La pietra del paragone* di Rossini sempre al Teatro Comunale nel medesimo anno, *Scene dal Faust* di Goethe di Schumann per il Teatro La Fenice di Venezia nel 1984 e *Orlando* di Händel nell'anno seguente per il teatro veneziano; Alberto Fassini, per cui disegna tra l'altro scene e costumi per *L'Ormindo* di Francesco Cavalli messo in scena nel 1976 al Teatro La Fenice e *Orfeo e Euridice* di Gluck sempre per il teatro veneziano nel 1984.²⁶⁹ Per La Fenice lavora inoltre nel 1987 come scenografo e costumista nella messinscena de *La finta pazza* di Francesco Saccati su libretto di Giulio Strozzi.

Interessanti sono le sue produzioni per il teatro di musica contemporanea come il *Riccardo III* di Flavio Testi con la regia di Puecher realizzato per il Teatro alla Scala di Milano nel 1987, *Cailles en sarcophage* di Salvatore Sciarrino per la regia di Giuseppe Marini andato in scena al Teatro Malibran di Venezia nel 1979 e *Juana la loca* e *Goya* di Giancarlo Menotti, con la regia del medesimo, rispettivamente nel 1979 per il Washington National Opera e nel 1986 per il New York City Opera.²⁷⁰

Nel 1987 Pasquale Grossi lavora per il Teatro La Fenice come scenografo e costumista per *La finta pazza*, dramma di Francesco Saccati su libretto di Giulio Strozzi, andato in scena per la prima volta nel 1641 al Teatro Novissimo di Venezia. L'esecuzione è diretta da Alan Curtis, la regia è di Marise Flach.

²⁶⁸ F. Nava, voce *Grossi Pasquale*, in F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Dizionario dello spettacolo...*, Op. cit., p. 500.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 501.

²⁷⁰ *Ibidem*.

All'Archivio della Fondazione Giorgio Cini sono conservate le copie dei meravigliosi figurini degli abiti di scena, disegnati da Grossi (figg. 108-119); gli originali, sfortunatamente, sono bruciati nell'incendio che distrusse il Teatro La Fenice nel 1996.

I bozzetti non sono realizzati a colori ma, nonostante il bianco e nero, si possono ugualmente notare gli effetti di chiaro-scuro sui tessuti e come la luce si rifletta sui materiali. Si intuiscono, ugualmente, i diversi gradi di pesantezza delle componenti dell'abito di scena: emerge chiaramente se una parte dovrà essere realizzata con un tessuto leggero e trasparente o, al contrario, con un materiale più spesso.

L'attenzione rivolta ai particolari è minuziosa: ogni elemento decorativo, dai ricci delle parrucche ai piumaggi dei copricapi, dalle passamanerie alle nappe e alle frange, è disegnato nei minimi dettagli. Il stile grafico è nitido, delineato con sicurezza e, nonostante non sia di tratto finissimo, risulta ugualmente molto raffinato.

L'allestimento dello spettacolo viene curato, come indica la stessa locandina, seguendo "le scene originali dell'epoca". La scenografia rappresenta, in alcune scene, grandi e vaporose nuvole bianche, rievocando l'Olimpo e le ambientazioni degli intermezzi fiorentini di Buontalenti; per altre situazioni lo sfondo è costituito da strutture architettoniche che richiamano antichi templi, palazzi e giardini. Per i costumi, come per l'impianto scenografico, è prevista la medesima attinenza alla tradizione teatrale dell'epoca (figg. 104-107).

Gli abiti di scena maschili di Achille, Ulisse, Licomede e un Eunuco (figg. 108-111) prevedono fogge classiche, 'alla romana', rivisitate in chiave barocca: ampi e pesanti mantelli scendono sino a terra, incorniciando vesti composte da busti o corazze, gonnelli a lambrecchini e braghe rigonfie, sino al ginocchio; elmi piumati sormontano il capo dei personaggi e stivali 'all'antica', spesso decorati, completano la foggia.

Il costume di Giove è ancora più sontuoso (fig. 112): una lunga parrucca riccioluta è sormontata da un copricapo che, oltre ad essere voluminosamente ricoperto di piume, è coronato da lampi, simbolo della divinità; l'emblema del dio dell'Olimpo compare inoltre come elemento decorativo della corazza, ricoperta appunto da saette. Il mantello è trattenuto sul davanti da una chiusura raffigurante delle bianche nubi voluminose, che riprendono l'ambientazione della scenografia. Le ampie maniche presentano dei tagli verticali che lasciano intravedere uno strato di tessuto sottostante, elemento vestimentario tipico dell'epoca rinascimentale e barocca ed emblema di lusso e di potere. Le evocazioni di questa foggia ben si addicono al ruolo di Giove, sovrano di tutti gli dèi.

Per quanto riguarda gli abiti di scena delle figure femminili, Deidamia è abbigliata con un costume raffinato ma semplice, caratterizzato da un busto, da una doppia gonna e maniche drappeggiate e trattenute con dei bottoni gioiello (fig. 113). Molto più sontuose le fogge di Minerva e Giunone: la prima, in quanto dea della lealtà e della lotta, indossa una veste femminile rivisitata in chiave guerresca, che riprende le divise dei soldati romani. La sopragonna è lavorata a lambrecchini, come i gonnelli dei combattenti antichi, il bustino diventa quasi una corazza attraverso le protezioni rigide e sontuosamente decorate che le ricoprono i seni. Un lungo mantello ed una lancia completano l'abito di scena della divinità (fig. 114). Giunone è caratterizzata in modo più femminile, in quanto dea della vita femminile, del ciclo lunare e della fecondità: il costume è molto raffinato, riccamente lavorato ed adornato con frange, nappe, decori e pietre preziose. Una corona è appoggiata alla lunga capigliatura bocciosa; in mano regge uno scettro. Il mantello rigonfio è raccolto e riportato sul davanti, sino alla spalla (fig. 115).

L'abito di scena della Fama trasmette un elegante senso di leggerezza: questa divinità allegorica è alata, ed l'ondeggiare dei capelli al vento sottolinea infatti questa sua prerogativa. Una corona di foglie le corona il capo, mentre con la mano sinistra regge una lunga tromba, come da tradizione iconografica (fig. 116).

Straordinario il costume della madre di Achille, la mitica ninfa marina Tetide: un copricapo fatto di coralli sormonta la lunghissima e voluminosa capigliatura. La veste, ricoperta di squame nella parte superiore, è realizzata con un leggero tessuto che rievoca il movimento delle onde del mare. Una collana di perle le cinge il collo, mentre regge con forza il caratteristico tridente (fig. 117).

Per concludere, gli abiti di scena degli Indiani e dello schiavo azteco richiamano, com'è tipico nel costume teatrale barocco, fogge di paesi lontani, talvolta orientalescanti, altre tribali. Queste figure sono abbigliate con gonnelli, copricapi, gambali e piccole gorgiere di piume; nel caso dello schiavo Azteco è stata realizzata una particolare gonna-pantalone, proprio per enfatizzare una generica provenienza esotica del personaggio (figg. 118-119).

3.5 Emanuele Luzzati

Lo scenografo, costumista e pittore Emanuele Luzzati nasce a Genova il 3 giugno 1921 da una famiglia di origine ebraica. A causa delle leggi razziali nel 1938 deve interrompere gli studi. Rifugiatosi in Svizzera, si iscrive nel 1940 all'École des Beaux-Arts et des Arts Appliqués a Losanna;²⁷¹ nella città elvetica allestisce nel 1945 il primo spettacolo, *Salomone e la regina di Saba* di Alessandro Fersen. Sempre con Fersen inaugura la sala Eleonora Duse al Teatro Stabile di Genova con *L'amo di Fenisia* di Lope de Vega e il *Volpone* di Jonson. Nello stesso anno ritorna in Italia; si dedica alle illustrazioni pubblicando, in questo stesso periodo, il suo primo libro per bambini, *I paladini di Francia*. La passione per le illustrazioni di racconti per l'infanzia si trasmette sulla scena, dove i personaggi e le ambientazioni teatrali sono trasformati in immagini straordinariamente creative che appartengono ad un mondo fiabesco.²⁷²

A partire dal *Flauto magico* di Mozart, realizzato al Festival di Glyndebourne per la regia di Franco Enriquez nel 1978, sviluppa una preferenza verso l'opera buffa. Con *Il turco in Italia* di Rossini nel 1983, inizia la sua collaborazione al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove fra gli altri spettacoli realizza, nel 1987, *La scala di seta* per la regia di Maurizio Scaparro.²⁷³

Nell'ambito della prosa si dedica alla progettazione scenografica di commedie: ne sono un esempio *La donna serpente* di Carlo Gozzi, messo in scena al Teatro Stabile di Genova nel 1979 con la regia di Egisto Marcucci e, per la regia di De Bosio, *La Piovana* del Ruzante nel 1987 a Venezia.²⁷⁴

Fonda nel 1976 il Teatro della Tosse con Aldo Triofo e Tonino Conte, con i quali collaborerà a numerosissimi spettacoli. Con la messinscena di *Ubu re* di Jarry nel 1976, per la regia di Conte, inaugura un nuovo spazio teatrale, dove nel 1983 apre e dirige una scuola di scenografia. Nel corso della sua carriera di scenografo affronta anche la progettazione scenica di opere del teatro musicale del Novecento. Per l'Aterballetto di Reggio Emilia

²⁷¹ M. Salotti, *Emanuele Luzzati: elementi per una biografia*, in *Le mille e una scena: teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*, a cura di S. Davoli, Catalogo della mostra tenuta a Reggio Emilia nel 1990, Assessorato alla Cultura, Reggio Emilia, 1990, p. 91.

²⁷² F. Nava, voce *Luzzati Emanuele*, in F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Op. cit.*, p. 641.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

collabora alla messinscena dei balletti *L'histoire du soldat* di Stravinskij nel 1982, *Copélia* di Delibes, entrambi con le coreografie di Amedeo Amodio. Fra i suoi ultimi allestimenti, *L'asino d'oro* da Apuleio nel 1994, con la regia di Paolo Poli.²⁷⁵

Luzzati è uno dei più prolifici scenografi e costumisti italiani: il numero degli allestimenti realizzati per il teatro di prosa, di lirica e per il balletto raggiunge centinaia di titoli. La sua attività è intensa anche in altri ambiti creativi: disegna arazzi e tessuti; si dedica alla lavorazione e decorazione della ceramica; illustra e scrive libri, lavora con la litografia, disegna manifesti. È uno dei pochi artisti viventi ad avere uno spazio museale a lui dedicato, il Museo Emanuele Luzzati di Genova, inaugurato nel 2008.

Il segno grafico pittorico di Luzzati diventa il motivo conduttore di tutti i suoi originali spettacoli. I suoi bozzetti, realizzati attraverso il *collage* di carta, disegnati e dipinti con estro artistico, ci permettono di entrare in quella scatola magica che è il suo mondo teatrale e fiabesco.²⁷⁶ Lo stile di Emanuele Luzzati è immediatamente riconoscibile: i suoi costumi sono riccamente lavorati e debordanti di decorazioni. La caratteristica pittorica dei suoi abiti di scena nasce da una necessità pratica: diversi teatri, nel secondo dopoguerra, se vogliono riuscire a sopravvivere devono limitare le spese di lavorazione. Luzzati, pur di non rinunciare a ricami e motivi ornamentali, dipinge i tessuti col pennello direttamente addosso agli attori.²⁷⁷ L'artista interviene sul costume trasformandolo in una vera e propria opera pittorica. L'abito di scena è la tela sulla quale Luzzati crea un capolavoro d'arte. I suoi figurini sono disegnati con mano veloce, trasbordanti di colori e realizzati con diverse tipologie di carte applicate con la tecnica del *patchwork*. La dimensione del suo lavoro è quella fantastica e surreale della fiaba.

La fantasia dell'artista si nutre di immagini remote, le mescola e le neutralizza rispetto al loro significato originario caricandole di nuovi significati, le rimette in circolazione. Il procedimento è di precisa matrice culturale; la mente di Luzzati è colma di presenze letterarie ed iconografiche: la tradizione poetica e drammatica convive in lui con quella artistico-figurativa, dai mosaici bizantini al gotico, dalla decorazione araba al ricciolo rococò, e si mescola con modalità espressive povere e primitive.²⁷⁸

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 642.

²⁷⁷ R. Cirio, E. Luzzati, *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, Roma, Laterza, 2000, p. 36.

²⁷⁸ R. Bossaglia, *Introduzione*, in S. Davoli (a cura di), *Op. cit.*, p. 8.

Le testimonianze degli amici e collaboratori dell'artista fanno emergere chiaramente l'elemento onirico, fiabesco e magico che caratterizza il lavoro di Luzzati. Il coreografo e ballerino Amedeo Amodio descrive così la collaborazione con Luzzati per il balletto *Il buffone* di Prokof'ev, danzato al Teatro alla Scala nel 1960: "come ballerino fu per me un'esperienza particolare. L'atmosfera che si respirava in palcoscenico non mi sembrava nuova, avevo l'impressione di averla già vissuta in qualche mio sogno".²⁷⁹ Il critico cinematografico e teatrale Claudio Bertieri ricorda che quando ha fatto la conoscenza di Luzzati, egli "stava trasformando in vesti, tuniche, cappe e qualcosa d'altro alcuni lenzuoli, sottratti da un amico attore agli armadi di casa, per allestire uno spettacolo a Genova".²⁸⁰ Per Luzzati 'fare teatro' significa fare magia e viceversa. Alla base del suo talento c'è un'essenza magica: la capacità di creare qualcosa dal nulla, di prendere gli elementi più disparati, qualche colore, talvolta ciò che si trova a portata di mano, e di mescolarli con un pizzico della sua fantasia. Così crea il teatro, porta in scena la meraviglia.²⁸¹

La stessa dimensione onirico-fiabesca viene ricreata nel 1987, quando Luzzati firma le scene ed i costumi per *Il principe felice* di Franco Mannino, messo in scena al Teatro alla Scala di Milano con la regia di Sandro Sequi. Il protagonista è un giovane impegnato nella ricerca di una rosa rossa da donare alla sua amata; vi sono mescolate due fiabe di Oscar Wilde mentre il balletto incontra il melodramma. In Luzzati rimane il mistero di come possano armoniosamente obbedirgli abbinamenti di colore e fantasie che a chiunque altro suonerebbero stonati.

Dai figurini (fig. 120) e dalle fotografie di scena (figg. 121-122) del *Principe felice* balza agli occhi quella che è una delle caratteristiche principali dello stile di Luzzati: la commistione di elementi diversi, tipica del teatro barocco, che apparentemente possono sembrare stridenti tra loro, ma che in realtà l'artista riesce ad amalgamare ed armonizzare in modo straordinario. Quando si osserva il lavoro di questo eclettico artista, si rimane meravigliati da come possano armoniosamente obbedirgli abbinamenti di colore e fantasie che a chiunque altro suonerebbero stonati. I costumi sono tutti realizzati ad intarsi di diversi tessuti stampati a serigrafia. Gorgiere e colorate piume seicentesche si abbinano a

²⁷⁹ A. Amodio, *Incontro con Luzzati*, in S. Davoli (a cura di), *Op. cit.*, p. 51.

²⁸⁰ C. Bertieri, *Gli incanti di un negromante. Emanuele Luzzati illustratore*, in S. Davoli (a cura di), *Op. cit.*, p. 75.

²⁸¹ C. Graham, *Emanuele Luzzati: "Il puro teatro"*, in S. Davoli (a cura di), *Op. cit.*, p. 25.

lunghe mantelli, marsine settecentesche, particolari copricapi talvolta orientaleggianti, altre volte di fantasia. I tessuti dipinti e stampati a mano dal costumista (figg. 123-124) vedono accostarsi tra loro le tinte più disparate: blu, gialli, arancioni, rossi, verdi, bianchi e neri a contrasto. Fantasie differenti convivono nello stesso costume creando un linguaggio unico nel suo genere: *pattern* geometrici, barocchi, rinascimentali, astratti, a scacchi, floreali, si fondono in un *patchwork* che è anche equilibrio e simmetria. La tradizione viene rispettata, ma riproposta attraverso la dimensione della fiaba ed evocazioni al mondo del sogno e dell'infanzia.

La predilezione per l'arte di Picasso e Chagalle emerge chiaramente dalle opere di Luzzati. Il gusto di conferire unità formale agli *assemblages*, che appartiene alla sua stessa vena infantile di creare personaggi con qualunque straccio e materiale, si modella secondo il principio cubista del *collage* e diviene il suo 'marchio di fabbrica'.²⁸²

Nelle sue opere riprende figure di antica tradizione, che gli offrano modelli su cui giocare con la sua vena tra l'arguto e l'incantato: le carte dei tarocchi, le variazioni sulle maschere folcloristiche. In questo Luzzati è illustratore anche nella scena, nel senso che commenta per immagini le parole scritte d'altri, concretizza l'idea teatrale con il suo stile *naïf*.²⁸³

3.6 Vera Marzot

Vera Marzot nasce a Milano il 22 giugno 1931. Compie gli studi classici all'Università internazionale di studi sociali di Roma e vince una borsa di studio per la sezione costume del Centro Sperimentale di cinematografia.²⁸⁴

Inizia l'attività professionale nel cinema come assistente ai costumi con Piero Zuffi nel 1959 per il film *Il Generale della Rovere* di Roberto Rossellini. Per alcuni anni, a partire dal 1962, è assistente di Piero Tosi con cui inizia una lunga collaborazione lavorando a film come *Il Gattopardo* di Luchino Visconti. Il suo esordio nel teatro d'opera avviene quando Visconti le affida la realizzazione dei costumi per il *Don Carlos* di Verdi,

²⁸² R. Bossaglia, *Op. cit.*, p. 9.

²⁸³ R. Bossaglia, *Op. cit.*, p. 8.

²⁸⁴ F. Nava, voce *Marzot Vera*, in F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Op. cit.*, p. 682.

messo in scena al Teatro d'Opera di Roma nel 1965; seguiranno altre produzioni come *Rosenkavalier* di Strauss nel 1966 sempre all'Opera e *Traviata* di Verdi al Covent Garden di Londra. Si dedica sempre più alle produzioni teatrali, instaurando un'interessante collaborazione con il regista Luca Ronconi, creando costumi per numerosi spettacoli di prosa tra cui *L'anitra selvatica* di Ibsen per il Teatro Stabile di Genova nel 1976, *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck per il Teatro Regio di Reggio Emilia nel 1979, *Ignorabimus* di Holtz al Prato Teatro Regionale Toscano nel 1986, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare per la Comédie-Française l'anno seguente, *L'uomo difficile* di Hofmannsthal per il Teatro Stabile di Torino nel 1990. Disegna inoltre i figurini per *Aida* di Verdi per il Teatro alla Scala di Milano nel 1985, spettacolo in cui i costumi hanno una parte dominante nell'illusione scenica. Per Il Teatro alla Scala crea gli abiti di scena per il *Fetonte* di Niccolò Jommelli nel 1988, *Oberon* di Weber l'anno seguente, *Lodoiska* di Cherubini nel 1991 e *Tosca* di Puccini nel 1996, tutte opere con la regia di Luca Ronconi. Sempre per Ronconi firma i costumi di *Giro di vite* di Britten al Teatro Regio di Torino nel 1995, *L'Orfeo e Il ritorno di Ulisse in patria* nel 1998.²⁸⁵ Muore a Roma il 20 febbraio 2012.²⁸⁶

Gli anni di formazione a fianco di Piero Tosi sono fondamentali per Vera Marzot. Da lui apprende la sensibilità per il bello, la percezione dell'armonia, il fondamento culturale come elemento primario della creazione. Lavorando con Luchino Visconti, la costumista si pone come primo obiettivo la creazione di modelli il cui rigore storico sia ineccepibile, e impara l'importanza dei dettagli. Visconti rappresenta per la Marzot una figura molto importante, come lei stessa racconta: "Luchino era una persona così importante che la mia vita cambiò quando lo conobbi, ed è cambiata di nuovo quando è morto".²⁸⁷ Nei laboratori della sartoria Tirelli scopre la sua vera vocazione: la trasformazione di stoffe di bassa qualità e scampoli di tessuti in preziosi abiti di scena. Impara l'alchimia della materia, che non si stancherà mai di perseguire.²⁸⁸

La collaborazione con Luca Ronconi significa per Vera Marzot sperimentazione, libertà, gusto dell'artificio, a volte provocazione. La costumista partecipa ad una stagione unica nella storia del teatro italiano, quella degli anni Ottanta, il periodo di maggiore

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ V. Crespi Morbio, *I costumisti...*, *Op. cit.*, p. 73.

²⁸⁷ G. Servadio, *Luchino Visconti*, Mondadori, Milano, 1980, p. 366.

²⁸⁸ V. Crespi Morbio, *I costumisti...*, *Op. cit.*, p. 72.

sostegno da parte delle istituzioni e mecenati che permettono spettacoli di straordinario impatto scenico. Il palcoscenico diventa un laboratorio di capolavori, i costumi di fantasiosa inventiva di Vera Marzot sono conservati come reliquie nei magazzini della Scala, a testimonianza di una stagione irripetibile.²⁸⁹ Da qualche tempo, la costumista si è allontanata dal mondo teatrale, al quale ritorna di tanto in tanto. Tuttavia, La Marzot si occupa di ricerche iconografiche, di allestimenti di mostre; continua a lavorare per la sartoria teatrale di Umberto Tirelli, un po' nell'ombra, dietro le quinte.²⁹⁰

Al fianco della Marzot è spesso lo scenografo Mauro Pagano, con il quale coltiva una profonda amicizia durata fino alla prematura morte di Pagano, proprio al termine della messa in scena del *Fetonte* di Jommelli alla Scala, nel 1988.

La trama dell'opera prevede un complesso intreccio di amori, intrighi, contese, alleanze e illusioni. Vera Marzot riesce a far dialogare il mito classico con il secolo dei Lumi, attraverso fantasiose metamorfosi, copricapi e gioielli esotici realizzati con rame, corde, piume, conchiglie. La costumista disegna figure di attori con le pinne ai piedi ed il corpetto da sirena. La regina del mare Teti incarna la leggerezza della spuma nelle ali trasparenti del manto e nel corsetto di squame rese in maniera molto realistica (figg. 125-126).

Le tinte fredde rimandano al tema dell'acqua, quelle calde al fuoco: la scelta dei colori è raggiunta grazie ad infinite *nuance*. Fetonte fa la sua apparizione vestito come un damerino, con un abito di scena caratterizzato da un insieme di grigi violacei, blu, turchesi e sete perlate, mentre in un'altra scena si presenta abbigliato 'alla romana', con gonnello a lambrecchini decorati con frange e nappe e una sorta di corazza decorativa realizzata con strisce di tessuto ricamato, sagomate a formare un corpetto a motivi barocchi (fig. 131). Il moro etiope Orcane, Re di Congo, è abbigliato con un abito di scena dalle suggestioni tribali ma che allo stesso tempo rimandano alle fogge antiche: un voluminoso copricapo di piume gli cinge il capo (fig. 127), mentre sulla corazza spicca l'effigie di un grande leone dorato.

Nella scena finale il figlio di Apollo indossa una foggia in lino leggero ed un drappo dorato, mentre la veste della madre Climene irraggia i riflessi della luna sui toni del blu e

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ U. Tirelli, G. Vergani, *Vestire i sogni. Il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 137.

del viola. Al contrario, Libia incarna la sensualità africana con lini color sabbia e un costume a fantasia *animalier* (fig. 128). Un altro stupendo costume di Libia è interamente decorato a motivi barocchi sui toni del verde, che emergono su di uno sfondo chiaro (fig. 130). Il Sole emana luce indossando un abito di scena che si può definire una rivisitazione barocca del divino: la corazza è dipinta ad effetto metallico color oro, la lunga veste in velluto è decorata e ricamata con elementi dai colori caldi che riprendono il tema del sole. Un drappo aureo tenuto a tracolla è realizzato in raso, e reso ancor più prezioso da importanti nappe dorate. Un copricapo tempestato di foglie di ottone completa il costume del dio (figg. 133-136).

La contaminazione e unione di vari elementi, caratteristica peculiare del teatro barocco, è alla base della messa in scena: sui corpi degli interpreti l'effetto dell'acqua è ottenuto con l'amalgama di tele, garze, fili e plastiche iridescenti, *tulle* in seta acquamarina, pezzetti di foglia d'argento e, ancora, alghe, coralli, conchiglie (fig. 132). Il fuoco risplende con foglie d'oro, pizzi ed inserti di plastica fusi dal calore del ferro, in una profusione di gialli, arancioni, rossi fiammanti.

La caratteristica peculiare del lavoro di Vera Marzot è l'infinita metamorfosi che si compie all'interno di un'atmosfera magica.

3.7 Jacques Reynaud

Jacques Reynaud nasce a Milano nel 1960. Si forma alla New York University dove, nel 1982, ottiene il Bachelor of Fine Arts.²⁹¹

La sua prima esperienza come costumista è con Luca Ronconi per lo spettacolo *Verso "Peer Gynt"* di Henrik Ibsen messo in scena al Teatro Argentina di Roma nel 1995.

In seguito lavora per molti teatri e festival europei e americani, tra i quali il Teatro alla Scala di Milano, il Festival di Salisburgo, l'Opera di Chicago, il Lincoln Center di New York.²⁹²

²⁹¹ Libretto di scena de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, stagione 2008-2009, p. 124.

²⁹² *Ibidem*.

Ha più volte collaborato con il regista Robert Wilson in produzioni importanti quali *Woyzeck* portato in scena a Copenaghen nel 2000 e *Leonce e Lena* a Berlino nel 2003, entrambi spettacoli di Georg Büchner.²⁹³

Collabora nuovamente con Luca Ronconi per *Medea* di Euripide nel 1996, *Lolita-sceneggiatura* di Vladimir Nabokov nel 2011 e *Inventato di sana pianta ovvero gli affari del barone Laborde* di Hermann Broch nel 2007, spettacoli prodotti dal Piccolo Teatro di Milano.²⁹⁴ Al Teatro alla Scala è presente con due allestimenti di opere di Claudio Monteverdi: *L'Orfeo* nel 2009 e *Il ritorno di Ulisse in patria* nel 2011, entrambi con regia, scene e luci di Robert Wilson.

L'attività professionale di Jaques Reynaud si divide quindi tra due maestri, Luca Ronconi e Robert Wilson. Due personalità contrapposte da tutti i punti di vista. Il teatro di Ronconi è ricco, imprevedibile, carico di spunti e di sorprese; il regista è presente in ogni fase della lavorazione di un costume, dall'ideazione alla realizzazione. Robert Wilson si affida completamente al lavoro di Reynaud, che per lui ha firmato oltre trenta spettacoli. Il regista realizza gli schizzi, un accenno di *storyboard* per introdurre l'idea generale dello spettacolo, per poi lasciare al costumista la più completa libertà. Un tale rapporto di fiducia è possibile in quanto il modo di pensare e di concepire una creazione di Reynaud è affine al mondo di Wilson.²⁹⁵

Modelli del costumista sono le due figure antitetiche di Piero Tosi, maestro della forma, e Danilo Donati, artista estroso ed inventivo. Reynaud ha però costruito un suo metodo di lavoro: dapprima matura il concetto, fulcro della creazione, successivamente seguono l'opzione stilistica e la ricerca delle stoffe.²⁹⁶

Nelle opere messe in scena da Robert Wilson, autore anche delle scene e delle luci dei propri spettacoli, il costume riveste un ruolo fondamentale, perché esso si fonde in un'ambientazione stilizzata che elimina gli eccessi, mettendo in scena un'idea di teatro prossima alla cerimonia, al rito sacro. Ne *L'Orfeo* di Monteverdi del 2009 domina il senso della concentrazione visiva, niente barche o carri alati, elementi troppo prevedibili. La natura è evocata attraverso simboli quali filari di cipressi, mansueti animali selvatici che

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ V. Crespi Morbio, *I costumisti...*, *Op. cit.*, p. 81.

²⁹⁶ *Ibidem.*

fungono da testimoni di un matrimonio funereo.²⁹⁷ Il paesaggio rappresentato è una pura idealizzazione della Natura, mentre gli Inferi sono stati pensati come spazio mentale di confinamento ed isolamento (fig. 137).²⁹⁸ Orfeo e Euridice sono vestiti a lutto. Gli inferi sono costituiti da rade architetture movibili. Ovunque domina un senso di vastità ed allo stesso tempo di misura. Le tonalità sono studiate fino in fondo. I costumi, nella loro severità, hanno un aspetto di gusto tardo-rinascimentale, pre-barocco (fig. 138-139). Il riferimento riguarda anche la corte mantovana dei Gonzaga, dove l'opera ebbe la sua prima rappresentazione nel 1607. Ogni cosa scorre lentamente, senza effetti speciali o interventi *ex machina*. Gli abiti di scena si allontanano dallo sfarzo, eppure hanno una linea perfetta, messa in risalto dai contrasti delle luci ideati da Wilson.²⁹⁹

Regna un senso di atemporalità, di spazialità smisurata e indefinita. I toni grigi non appaiono pesanti neppure negli Inferi, diffondono invece una loro intima luminosità. Non vi sono eccessi o contrasti netti. Per utilizzare una metafora musicale, i costumi di Reynaud non 'urlano', al contrario 'sussurrano'.³⁰⁰

3.8 Maurizio Millenotti

Maurizio Millenotti nasce a Reggiolo, in provincia di Reggio Emilia, il 12 giugno 1946. La sua formazione non è di tipo classico: il padre, corridore motociclistico e proprietario di una piccola officina, lo convince ad iscriversi all'Istituto Tecnico Industriale, subito abbandonato a causa del totale disinteresse del ragazzo per la motoristica. Attratto dalla sartoria e dal mondo della moda, preferisce abbandonare gli studi e lavorare in un maglificio.³⁰¹

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ E. Hammer, *L'Orfeo, paesaggi e moti dell'animo*, libretto di scena de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, stagione lirica 2008-2009.

²⁹⁹ V. Crespi Morbio, *I costumisti...*, *Op. cit.*, p. 81.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 82.

³⁰¹ S. Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Garzanti Editore, Milano, 1990, p. 177.

Verso la metà degli anni Sessanta la svolta decisiva: Millenotti trascorre un lungo periodo a Parigi, dove raffina la sua cultura, frequenta l'*atelier* di alcuni amici pittori e segue un corso presso l'Accademia di Belle Arti. Al ritorno in Italia, lavora per qualche tempo presso una casa milanese di confezioni per signora, fino al 1969, anno in cui approda alla sartoria teatrale di Umberto Tirelli. Nei due anni trascorsi da Tirelli si fa apprezzare da costumisti come Lucia Mirisola; così, agli inizi degli anni Settanta, lavora al suo fianco come assistente in una serie di pubblicità e nel film *Tosca* di Luigi Magni. Millenotti diventa, da quel momento in poi, uno degli assistenti più apprezzati dai costumisti italiani: collabora con Gabriella Pescucci, Elena Mannini e Franco Carretti.³⁰²

Il suo esordio come costumista nel cinema avviene nel 1982 per il film di Sergio Corbucci *Bello mio, bellezza mia*. Ma è Federico Fellini, già conosciuto sul set de *La città delle donne*, dove Millenotti è impegnato come assistente della Pescucci, ad offrirgli la grande occasione in *E la nave va*. Un sodalizio destinato a rinnovarsi felicemente ne *La voce della luna*.³⁰³

Il costumista alterna frequentemente il teatro al cinema. Suoi i costumi per la *Carmen* di Bizet che inaugura la stagione 1985 al Teatro alla Scala di Milano, dove ritorna l'anno successivo con un balletto dedicato a *I promessi sposi*, su coreografie di Mario Pistoni. Nel 1987 collabora con il coreografo Amedeo Amodio per un altro balletto, *Ai limiti della notte*, realizzato dall'Ater Ballet di Reggio Emilia. Insieme ad Anna Anni, Maurizio Millenotti si è guadagnato una candidatura all'Oscar per i costumi dell'*Otello* di Zeffirelli.³⁰⁴ Sempre per il Teatro alla Scala realizza, nel 2015, i costumi per il balletto *Cinderella* di Prokof'ev.

Al Teatro La Fenice di Venezia nel 2000 cura due titoli con la regia di Ermanno Olmi e le scene di Arnaldo Pomodoro: *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Sarka* del compositore ceco Bedřic Smetana. Collabora con diversi registi, tra cui Luca Ronconi, sia in ambito cinematografico che teatrale, vincendo diversi Nastri d'argento.³⁰⁵

La solida esperienza nel campo del costume si forma con la gavetta presso la sartoria Tirelli di Roma. Verso la fine degli anni Sessanta vi si respira un'atmosfera magica: da lì uscivano i costumi per Visconti, Pasolini e per spettacoli televisivi, all'epoca di alto livello.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ V. Crespi Morbio, *I costumisti...*, *Op. cit.*, p. 87.

L'incontro decisivo è con Piero Tosi, che gli fa comprendere “il modo di guardare gli abiti”.³⁰⁶ Nel risistemare e integrare i costumi per una ripresa³⁰⁷ dell'edizione scaligera di *Aida* si accosta all'arte di Lilia De Nobili, meritandone la stima.³⁰⁸

Il debutto alla Scala è avventuroso. Sostituisce Milena Canonero, chiamata da Sydney Pollack per *La mia Africa*, e si trova a lavorare al fianco di Piero Faggioni, dal carattere notoriamente difficile. In poco tempo deve creare il guardaroba per la *Carmen* di Bizet che apre la stagione, il 7 dicembre del 1984. Si lavora fino a notte fonda. A quattro giorni dalla prova antigenerale l'opera è a buon punto, ma succede l'imprevisto: al momento di invecchiare un tessuto con la fiamma, una scintilla provoca un incendio notturno che si porta via parte dei costumi. Nonostante l'accaduto lo spettacolo godrà di straordinario successo.³⁰⁹

Il costumista torna a lavorare alla Scala, al fianco di Anna Anni, nello sterminato repertorio del *Lago dei cigni*, e firma la ricca produzione di *Aida* messa in scena da Zeffirelli nel 2006.³¹⁰

Il coreografo Mauro Bigonzetti richiama Millenotti alla Scala nel 2015 per la novità assoluta di una *Cinderella*, balletto sulle musiche di Prokof'ev.³¹¹

Per questa fiaba, depurata in questa sede da cenci, scope, piumini e carrozze, il costumista disegna dei meravigliosi abiti di scena, punto focale dello spettacolo. La favola viene reinterpretata: il principe cerca la proprietaria non più di una scarpetta di cristallo, bensì di una gonna rossa dal girovita sottilissimo; la matrigna e le sorellastre sono costrette a muoversi nonostante la pesantezza di un triplice costume che fa loro smarrire la fisionomia umana. Il fulcro della scena sarà proprio questa ‘gabbia’ tripartita, lavorata minuziosamente e matericamente in superficie (fig. 140), per cui Millenotti si ispira ai dipinti seicenteschi di Diego Velázquez. I costumi sono vere e proprie sculture, realizzate in resina e rivestite da tessuti dipinti e plastificati. La forma richiama il *guardinfante*

³⁰⁶ Testimonianza orale di Maurizio Millenotti a Vittoria Crespi Morbio, luglio 2017.

³⁰⁷ *Aida* di Verdi, Roma, Teatro dell'Opera, 30 Novembre 1993, direttore Daniel Oren, regia Franco Zeffirelli, scene e costumi Lilia De Nobili.

³⁰⁸ V. Crespi Morbio, *I costumisti...*, *Op. cit.*, p. 85.

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

seicentesco, ornato con motivi decorativi rinascimentali e barocchi in oro e argento, su fondo blu scuro, verde pavone, rosso *bordeaux*. La lavorazione è materica: si utilizzano passamanerie, cordoni, pizzi, tessuti gofrati, metallizzati e plastificati (figg. 141-142). Il metodo di lavoro di Maurizio Millenotti non prevede figurini: il costumista lavora direttamente sul costume con le sue proprie mani, come fa uno scultore con la sua opera. Egli stesso definisce il suo stile una sorta di ‘*bricolage costumistico*’.³¹² Gli abiti di scena della matrigna e delle sorellastre sono completati da gorgiere in crine sintetico, elaborato con incrostazioni di pizzi, *macramè* e passamanerie. L’esito è stupefacente, un capolavoro di invenzione, di abilità artigianale e buon gusto, percorso da un tocco di divertita ironia.

3.9 Tommaso Lagattolla

Tommaso Lagattolla, diplomato in violino al Conservatorio e in scenografia all’Accademia di Belle Arti di Bari, svolge da molti anni l’attività di scenografo e costumista. Collabora con Pasquale Grossi come assistente ai costumi per *Don Pasquale* di Donizetti al Teatro La Fenice di Venezia nel 2002 e per *La bohème* di Puccini al Teatro San Carlo di Napoli nel 2004. Come scenografo e costumista lavora, tra molti altri, ai seguenti spettacoli: *Per voce preparata* di autori contemporanei per il Teatro La Fenice nel 2001, *Il trovatore* di Giuseppe Verdi per il Teatro dell’Opera di Roma nel 2004, *L’isola disabitata* di Joseph Haydn per l’Accademia Chigiana nel 2009; sempre per l’Accademia Chigiana collabora alla messa in scena de *La traviata* di Verdi nel 2010; *Madama Butterfly* di Puccini per il Teatro Petruzzelli di Bari e il Maggio Musicale Fiorentino nel 2015.³¹³

Il sodalizio artistico con la regista Elena Barbalich ha prodotto diversi spettacoli rappresentati sulle scene europee: *Garibaldi en Sicile* di Marcello Panni al Teatro San Carlo di Napoli nel 2005; *Macbeth* di William Shakespeare all’Ópera de la Coruña nel 2008, replicato al Teatro Calderón di Valladolid nel 2010 e al Teatro de São Carlos di Lisbona nel 2015; *Il cappello di paglia di Firenze* al Teatro Sociale di Como nel 2011; *Le*

³¹² S. Masi, *Op. cit.*, p. 180.

³¹³ Libretto di scena di *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* di Antonio Vivaldi, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione lirica e balletto 2014-2015.

nozze di Figaro al Teatro Regio di Torino nel 2015. Nel medesimo anno vince il premio 'GBOscar-L'eccellenza dell'opera' come migliore scenografo e costumista. Per il Teatro Petruzzelli di Bari, oltre a realizzare scene e costumi per numerosi spettacoli sin dal 2001, è stato per nove anni direttore degli allestimenti scenici. Al suo impegno per il teatro lirico unisce l'attività pubblicistica come studioso di storia del costume, l'attività didattica presso l'Accademia di Belle Arti di Bari e un'attività da allestitore vestimentario presso la Galleria del Costume di Palazzo Pitti.³¹⁴

I costumi realizzati per *Juditha triumphans*³¹⁵ di Vivaldi, andato in scena al Teatro La Fenice nel 2015 con la regia di Elena Barbalich, sono concepiti come dei moderni abiti da sera rielaborati in modo da adeguarsi all'essenzialità dell'allestimento, che parte dalla laude sacra. Caratteristica dell'oratorio è infatti l'esecuzione non scenica, ma concertistica: il compito del costumista è quindi particolarmente arduo, in quanto deve dare vita e caratterizzare dei personaggi partendo da pagine musicali non espressamente pensate per il palcoscenico; deve inoltre dare un corpo a delle psicologie nel rispetto di fisicità imposte dalla qualità tecnico-interpretativa dei cantanti, spesso scelti al di là della loro pertinenza fisica al ruolo. Oltre a ciò, è fondamentale rispettare con l'iconografia dello spettacolo la struttura del libretto in un contesto contemporaneo.

La contrapposizione tra il mondo spirituale di Juditha e quello guerresco di Holofernes è uno degli aspetti fondamentali dell'opera, elemento che rispecchia metaforicamente il contrasto tra il mondo cristiano di Venezia e quello infedele del turco invasore. Juditha è quindi allegorica incarnazione della città di Venezia, che vince lo storico nemico.

Riferimento pittorico importante sono le Giuditte caravaggesche e di Artemisia Gentileschi (figg. 143-146) per i colori accesi dei costumi, che spiccano sullo sfondo nero e si concentrano sulle gamme del rosso, giallo, nero, bianco, blu, e per la luce, soprattutto durante la scena del banchetto, dove compariranno inoltre delle nature morte, chiaramente riprese dalle opere di Caravaggio.

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ Il titolo completo dell'oratorio di Antonio Vivaldi è *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*. Commissionato per celebrare la vittoria di Venezia sui Turchi a Corfù nel 1716, venne eseguito per la prima volta all'Ospedale della Pietà di Venezia, nello stesso anno. Cfr. Libretto di scena di *Juditha triumphans...*, *Op. cit.*, p. 8.

L'abito di scena di Juditha semplifica la linea di una *robe volante* o *andrienne* settecentesca, dandole un carattere più moderno e utilizzando colori luminescenti in modo da ottenere effetti cromatici differenti a seconda della posizione assunta dal cantante. La scelta dei tessuti è studiata in modo da consentire al costume di ottenere delle pieghe scultoree che ben si inseriscono nella geometria di luce della scenografia. Questo carattere tridimensionale è appositamente ricercato in modo da integrarsi con la scarna scenografia, ed in un certo senso partecipare alla sua creazione, assieme all'assetto illuminotecnico (figg. 149-151).

Juditha, la bella e coraggiosa vedova di Betullia, deve nel contempo assimilare i colori della città di Venezia ma anche quello che tradizionalmente le attribuisce l'iconografia agiografica occidentale e che in Artemisia Gentileschi trova l'esempio più spettacolare, il giallo. La gonna giallo oro riprende la forma opulenta di una *robe volante* ridotta all'osso, la scollatura è importante e il carattere forte e guerresco viene sottolineato dall'acconciatura dei capelli (figg. 147-148).

I costumi per *Juditha triumphans* possono senza dubbio definirsi un'operazione culturale che è riuscita a dare una lettura contemporanea di un capolavoro della letteratura musicale settecentesca, mantenendo in equilibrio tutte le parti che compongono una messinscena operistica.

3. 10 Giuseppe Palella

Giuseppe Palella è il costumista dell'opera *Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, su libretto di Grazio Braccioli, realizzato dalla sartoria del Teatro La Fenice in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria 2017. Lo spettacolo ha aperto la 43^a edizione del Festival il 14 luglio nella cornice del Palazzo Ducale di Martina Franca. La regia è di Fabio Ceresa, le scene di Massimo Checchetto, mentre l'esecuzione musicale è affidata a I Barocchisti, diretti dal Maestro Diego Fasolis.

La realizzazione degli abiti di scena dell'opera è stata documentata fotograficamente dall'autrice della tesi, che ha seguito passo per passo il costumista e l'*atelier* sartoriale del Teatro La Fenice nella creazione dei costumi, dai bozzetti alla messa in scena a Martina Franca, talvolta collaborando in prima persona. Di seguito si è voluto riportare

una conversazione con Giuseppe Palella, l'ideatore dei meravigliosi abiti di scena barocchi dell'*Orlando*, delineandone la formazione, il metodo di lavoro e le caratteristiche dei costumi da lui creati.

Come sei diventato costumista teatrale e com'è nata la tua passione per il 'mondo barocco'?

Sono nato a Bari il 5 luglio del 1975. Diciottenne mi sono trasferito a Bologna per frequentare Scultura all'Accademia di Belle Arti. All'epoca non era consentito frequentare corsi al di fuori di quelli previsti dal proprio indirizzo, per cui non potevo assistere alle lezioni di altre discipline, quali pittura, incisione, scenografia o storia del costume. Tuttavia, la mia curiosità mi spingeva, pur conoscendo le regole, a curiosare nelle soffitte dell'Accademia, dove si svolgevano i corsi di scenografia e costumistica teatrale. Fu lì che l'insegnante di Storia del Costume³¹⁶ mi invitò ad assistere alle sue lezioni come uditore. Era una professoressa molto disponibile, ma anche parecchio severa; iniziai a portarle dei disegni ad acquerello e fu grazie a lei che imparai le regole per realizzare correttamente un figurino per un abito di scena. Su mia proposta, venne organizzata una sfilata che univa i corsi di costume e scultura: l'entusiasmo fu tale, che più di sessanta alunni parteciparono con i loro 'abiti-scultura' e, dato il successo dell'evento, la sfilata divenne così un appuntamento annuale per l'Accademia. Il regolamento subì dei cambiamenti, così mi fu concesso di sostenere l'esame di costumistica teatrale e di diplomarmi con una tesi sugli abiti di scena della *Traviata* di Giuseppe Verdi.

La musica ha costituito un altro elemento fondamentale della mia formazione. Ogni giorno a Bologna, per recarmi in Accademia passavo davanti al Conservatorio di musica G.B. Martini. La melodia che udivo provenire dal palazzo mi incuriosiva così tanto che un giorno mi decisi ad entrare per chiedere informazioni ed iniziai ad assistere alle lezioni di canto lirico come uditore. Un insegnante insistette affinché provassi a sostenere l'esame di ammissione: tentai senza alcuna speranza, ma venni ammesso ed iniziai a frequentare canto lirico e pianoforte. Conclusi il conservatorio a Firenze, dove frequentai inoltre la Scuola di Musica di Fiesole, studiando recitazione. Lì feci la

³¹⁶ Maria Luisa Zurla.

conoscenza di Alan Curtis, grandissimo musicista, direttore d'orchestra e musicologo specializzato in opere barocche. La sua abitazione a Firenze era un grande salotto culturale aperto a tutti, registi, musicisti, personaggi famosi. Questa esperienza fu fondamentale perché mi fece respirare a pieni polmoni il 'barocco'. Osservandolo così da vicino me ne appassionai: realizzai i costumi per l'oratorio barocco *David* di Francesco Bartolomeo Conti su libretto di Apostolo Zeno, diretto da Alan Curtis e andato in scena il 10 Aprile 2003 nella Chiesa di Santo Stefano al Ponte a Firenze.

Roma costituì un'altra tappa fondamentale della mia formazione. Nella capitale mi affiancai al regista Denis Krief, che in quel periodo stava realizzando i costumi per la Tetralogia wagneriana *Der Ring des Nibelungen* per lo Staatstheater di Karlsruhe. Krief tentava spesso di distogliere la mia attenzione dal mondo del costume teatrale, consigliandomi di rivolgermi all'ambiente della moda: sosteneva che nel teatro vi fossero troppi costumisti e poche possibilità di emergere in un ambiente in piena crisi economica. Tuttavia, assistere alla *Turandot* di Puccini con regia, scene e costumi di Hugo de Ana, andata in scena nel 2006 al Teatro Comunale di Bologna, mi convinse ancor di più che la strada che volevo intraprendere era proprio nel teatro.

Dopo uno stage alla Sartoria per Cinema e Teatro G.P.11 di Roma, diretta da Gabriele Mayer, ebbi la fortuna di incontrare e di seguire da vicino il lavoro di Milena Canonero per il film *Ocean's twelve* e realizzare alcuni costumi per *La Centauro* di Giovan Battista Andreini, spettacolo messo in scena nel 2004 al Teatro Stabile di Genova con la regia di Luca Ronconi.

Molto importanti sono stati i sei anni accanto ad Anna Biagiotti al Teatro dell'Opera di Roma, esperienza che mi ha permesso di imparare ogni sfaccettatura di questo mestiere. Nello stesso periodo ho collaborato con costumisti quali Maurizio Millenotti e Raimonda Gaetani. Come assistente ad Elena Mannini ho lavorato nel 2007 allo spettacolo *Opéra Comique* di Antonio Calenda, per il Teatro Rossetti di Trieste; al *Don Giovanni* di Mozart nel 2009, messo in scena al Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines a Montigny-le-bretonneux, con la regia di Yoshi Oida; infine, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, con la regia Giorgio Albertazzi, andato in scena nel 2008 al Teatro Romano di Verona.

Direttrice del Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma era all'epoca Carla Fracci; suo marito, il regista Beppe Menegatti, era sempre alla ricerca di nuovi talenti e fu così che nel 2010 mi propose di firmare i costumi del balletto *Chopin racconta Chopin*, con la coreografia di Paul Chalmer.

Successivamente mi trasferii a Udine e nel 2011 realizzai, per il Teatro Verdi di Trieste, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *Gianni Schicchi* di Puccini e *La Medium* di Gian Carlo Menotti.

Nel 2013 avvenne quello che definisco un incontro ‘magico’: conobbi il regista francese Patrice Chéreau mentre lavorava al suo ultimo spettacolo, l’*Elektra* di Strauss; morì infatti pochi giorni dopo la prima. Per questa grandissima produzione del Teatro alla Scala di Milano, in coproduzione con il Metropolitan di New York, ho affiancato come assistente la costumista di Chéreau, Caroline de Vivaise.

E fu proprio nei laboratori del Teatro alla Scala che ho conosciuto il regista Fabio Ceresa, il quale all’epoca ricopriva il ruolo di aiuto alla regia. Inizia così una collaborazione artistica, che continua tuttora. Assieme abbiamo messo in scena: *I puritani* di Bellini al Teatro del Maggio Fiorentino, in coproduzione con il Teatro Regio di Torino, e *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni per il Wexford Festival Opera, entrambi nel 2015; *Rigoletto* di Verdi per il Teatro di Kiel nel 2016; nello stesso anno, *Maria de Rudenz* di Donizetti per il Wexford Festival Opera e *Orlando finto pazzo* di Vivaldi al Korea National Opera di Seoul; infine, *Orlando furioso* di Vivaldi per il Festival della Valle d’Itria di Martina Franca, in coproduzione con il Teatro La Fenice di Venezia nel luglio 2017.

Qual è il punto di partenza del tuo lavoro, nella realizzazione dei costumi per un’opera?

La prima cosa in assoluto che si compie è il cosiddetto ‘spoglio’ dell’opera, ovvero se ne analizza il testo e la musica, la si esamina ed ascolta attentamente più volte, in quanto molte informazioni su come dovranno essere caratterizzati i personaggi emergono dal testo e dalle pagine musicali. Esse possono contenere preziosi riferimenti ad accessori, oggetti o situazioni, come ad esempio può essere una scena di lutto, di festa o di guerra, così che già si può intuire la strada che si dovrà percorrere. Si riascolta poi nuovamente l’opera assieme al regista e si confrontano le idee e le sensazioni personali. Ogni regista ha il suo stile: dal più classico e tradizionalista che segue puntigliosamente il libretto, al più creativo ed innovativo. L’abilità del costumista sta nel cogliere appieno le idee del regista e saperle poi sviluppare nella creazione degli abiti di scena. Il confronto delle rispettive esigenze è fondamentale.

Quando viene realizzato il figurino e quali sono le sue caratteristiche?

Il passo successivo al confronto con il regista è la realizzazione e proposta del figurino. Personalmente prediligo disegnare i miei bozzetti in formato A3 (figg. 152-158). La prima volta che vengono presentati, l'attenzione maggiore è concentrata sulle teste del personaggio, quindi sulle parrucche, copricapi, elmi, etc. Il capo è un elemento molto importante poiché caratterizza già il soggetto sotto vari punti di vista, come ad esempio l'appartenenza ad un rango sociale, ad un'epoca storica, il suo ruolo e così via.

Il costume deve rispettare le esigenze sceniche comunicate dal regista: l'attenzione ai colori è massima, come anche la possibilità di aperture sul davanti o sul retro o di creare tagli particolari per consentire il movimento. Gamme cromatiche diverse possono differenziare le entrate in scena: ad esempio, nell'*Orlando furioso* di Vivaldi, realizzato in coproduzione con il Teatro La Fenice di Venezia e messo in scena nel luglio 2017 in apertura del Festival della Valle d'Itria a Martina Franca, il mondo della maga Alcina è caratterizzato da colori materici come il rosso e l'oro acceso mentre quello dei cristiani prevede colori più tenui come l'azzurro, il bianco e l'oro chiaro. È frequente ricorrere alla tintura dei tessuti, per ottenere particolari effetti come lo sfumato o *degradé* (fig. 159). Il figurino può essere corredato da piccoli campioni di tessuto o specifiche annotazioni. Quando gli accordi tra regista, scenografo e costumista hanno preso finalmente una forma definitiva, il progetto viene sottoposto al direttore artistico che decide se portare, o meno, in scena il lavoro. Successivamente, se lo spettacolo viene inserito nella programmazione, si procede con una riunione in teatro con tutte le figure che si occupano della realizzazione dell'opera, tra cui lo scenografo, il coreografo, i tecnici delle luci, etc.; si formulano domande al regista e si risolvono eventuali dubbi o problematiche relative alle tempistiche, ai cambi di scena e alle coreografie.

Chi realizza poi, materialmente, gli abiti di scena?

La tappa successiva è l'incontro con lo *staff* della sartoria del teatro. Il costumista sceglie, insieme al gruppo di lavoro, i tessuti ed i materiali per i costumi, dal colore, alla tipologia, alla fantasia. Solitamente ogni laboratorio ha i propri fornitori e collaboratori.

Oltre al figurino, è dovere del costumista fornire un 'bozzetto sartoriale' ed una 'scheda tecnica', corredata da disegni tecnici dove sono indicate le informazioni sui dettagli, sugli accessori e sulle modalità di vestizione (fig. 160). Si possono allegare degli esempi fotografici. La sartoria inizia a far partire gli ordini dei materiali, ed una volta arrivati si può procedere con il taglio. La tecnica utilizzata negli *atelier* teatrali è detta *moulage*: dapprima si costruisce un prototipo, con un cotone semplice, direttamente sul manichino (figg. 161-162), e successivamente se ne realizza un modello su carta, detto appunto 'cartamodello' (fig. 163). I costumi teatrali sono spesso realizzati in più strati: un bustino ne può avere molti, per dare una resa migliore addosso e non presentare pieghe o difetti durante il movimento dell'attore.

Il modello viene sottoposto al parere del costumista e, una volta approvato, si può procedere con una prima prova sul corpo del cantante, con il tessuto definitivo ma solo imbastito (fig. 164); successivamente l'abito 'sdifettato', cioè privo di difetti, dopo il *fitting* sull'attore, viene posto alla verifica del palcoscenico chiamata 'primo assieme', che solitamente si effettua una decina di giorni prima della messa in scena. Tutti i cantanti, i solisti ed il coro calpestano la scena muniti di costume ed accessori, anche se non completamente ultimati. Il costumista annota le comunicazioni da fornire alla sartoria, eventuali aggiustamenti da realizzare o dubbi riguardo le lunghezze o problematiche tecniche, ma soprattutto appunti sulla vestibilità degli abiti di scena; i cantanti fino ad ora hanno provato lo spettacolo solamente con abiti personali molto comodi e con, al massimo, gli unici ingombri dei mantelli e delle sottogonne. Realizzate le ultime modifiche, sulla base anche di richieste registiche e coreografiche, si effettuano ulteriori verifiche sugli attori ed infine il cosiddetto 'antepiano', ovvero la prova su palcoscenico accompagnata solamente dal pianoforte; l'antepiano è decisivo: è in quel momento che si realizza davvero se il lavoro è valido.

Quali sono le principali difficoltà che un costumista incontra durante la realizzazione degli abiti di scena per uno spettacolo?

Una delle prime difficoltà che incontra un costumista è il fatto che il *cast*, molto spesso, si conosce poco tempo prima e talvolta può accadere che le misure dei cantanti arrivino sbagliate o non aggiornate. È fondamentale poter iniziare a lavorare con anticipo, ma solitamente questo non è possibile proprio per le tempistiche ristrette. È

inoltre tutt'altro che semplice adattare i costumi agli attori che vengono scelti: il carattere del personaggio si scontra spesso con la particolare fisicità di alcuni cantanti, che talvolta vengono preferiti ad altri per il loro grado di celebrità, per cui è pur vero che attirano il pubblico, ma non sono adatti fisicamente alla parte. Inoltre, nel caso dell'*Orlando*, il personaggio protagonista è un uomo, ma viene interpretato da una donna, il contralto Sonia Prina. Per cui le fogge maschili dei costumi di Orlando andranno adattate alle forme del corpo femminile.

Un altro limite è dettato dalla disponibilità economica del mondo del teatro e della cultura, che dalla metà degli anni Novanta in poi ha subito forti ridimensionamenti. Negli anni Ottanta erano ancora disponibili risorse tali da poter mettere in scena opere caratterizzate da un certo livello di opulenza e sfarzo. Un problema da non sottovalutare è proprio il fatto che nell'immaginario del pubblico vi è ancora quel tipo di spettacolo, ed è quindi facile deluderlo. La difficoltà sta quindi nel cercare espedienti per rendere il risultato finale ugualmente maestoso e 'teatrale', nonostante il budget limitato. La critica è molto dura e memore delle 'antiche glorie'; inoltre, molto spesso, non conosce i complicati retroscena che si affrontano durante la messa in opera.

Un aspetto a cui è necessario prestare molta attenzione sono i dettagli, che vanno curati minuziosamente. Al giorno d'oggi lo spettacolo non si osserva solo dalla platea ma la messa a fuoco ravvicinata delle telecamere e degli obiettivi delle potenti macchine dei fotografi che documentano l'evento rende straordinariamente vicini i più piccoli particolari. Si realizzano dvd e spesso, al giorno d'oggi, l'opera viene trasmessa nelle sale cinematografiche. Il cinema è a tutti gli effetti entrato nel teatro e di conseguenza alcuni espedienti molto usati in passato, come l'utilizzo di carta, plastica bruciata ed altri materiali 'alternativi', non possono più essere utilizzati poiché le inquadrature arrivano troppo vicino al costume e questi stratagemmi si notano.

Da dove trai l'ispirazione per ideare un costume e quali sono i costumisti che apprezzi in particolar modo?

La fonte di ispirazione principale è la storia dell'arte: i ritratti dell'epoca a cui devo fare riferimento per uno spettacolo, sono fondamentali. Ma anche dalle opere scultoree si possono ricavare interessanti spunti per le acconciature o i dettagli. Durante le mie visite nei musei osservo a lungo e nei particolari gli accessori, i gioielli, i

copricapi, ed anche le maschere mortuarie possono offrire originali suggerimenti per realizzare un costume.

Dal cinema raccolgo idee per risolvere problematiche legate alla vestibilità di abiti storici su corpi moderni e avere una lettura innovativa della storia del costume. Se prendessi spunto solamente dagli abiti di scena realizzati dai costumisti che ammiro, riprenderei solo elementi già visti e rischierei di realizzarne delle copie.

Tra i costumisti che stimo in modo particolare vi sono Mauro Pagano, Lilia De Nobili, Anna Anni per il balletto e Pier Luigi Pizzi fino agli anni Novanta.

La scelta del trucco è competenza del costumista?

Il trucco è parte del costume e la sua scelta rientra quindi tra le competenze del costumista, come per le parrucche (figg. 169-170). Già nel bozzetto si delinea una prima idea di come dev'essere. Le indicazioni vanno fornite per tempo in quanto anche le spese cosmetiche rientrano nel *budget*. Più linee guida si offrono ai truccatori, migliore sarà la resa del *maquillage*. Assieme al bozzetto viene allegata della documentazione fotografica riguardo le acconciature e gli effetti che si vogliono ottenere. Naturalmente ogni truccatore teatrale mette a disposizione le sue conoscenze tecniche per quanto riguarda l'esaltazione della forma del viso, per nascondere i difetti, anche in base alla tipologia di luce. Solitamente, prima della messa in scena, ogni attore deve sottoporsi a circa tre ore di seduta di trucco.

Quali sono le caratteristiche dei tuoi costumi per l'*Orlando furioso* di Vivaldi, realizzati per il Festival della Valle d'Itria 2017, in coproduzione con il Teatro La Fenice di Venezia?

L'*Orlando furioso* è un dramma per musica composto da Antonio Vivaldi negli anni venti del Settecento. È un'opera barocca, anche se basata sulle imprese narrate da Ludovico Ariosto nel suo omonimo poema cavalleresco nel Cinquecento. Da questa unione prende vita un meraviglioso mondo di fantasia, dove sono ambientate vicende altrettanto straordinarie. La narrazione non è legata ad un momento storico preciso, e ciò consente di spaziare con l'immaginazione e la creatività (figg. 171-188).

Si oppongono il mondo cristiano e quello magico di Alcina. Ugualmente i costumi si differenziano nella scelta delle gamme cromatiche: il primo ambito è caratterizzato da colori tenui quali l'azzurro, il bianco e l'oro pallido, che creano la suggestione dell'acqua; mentre il secondo si distingue per la presenza di tonalità più materiche quali l'oro più acceso e il rosso rubino, che richiamano il fascino di una realtà incantata, ed allo stesso tempo l'aspetto bellicoso del metallo e del sangue. La presenza di pietre preziose, oro e *paillettes* è una costante: la luce si riflette su questi elementi, creando effetti straordinari e spettacolari.

L'isola di Alcina è un'isola magica e chi vi approda viene raccolto e trasformato dalla maga stessa: il personaggi cambiano, diventano quasi l'opposto rispetto al momento del loro arrivo, e ciò è messo naturalmente in evidenza dal cambio dei costumi nel corso della messa in scena. Bradamante, Ruggiero, Astolfo subiscono quindi una metamorfosi, tranne Orlando che è quasi inattaccabile, anche se arriverà a perdere il senno, che recupererà infine sulla luna grazie all'aiuto di Astolfo.

Questi momenti di pura fantasia permettono al costume di non legarsi ad un periodo storico ben definito e quindi ad indicazioni sartoriali precise, ma al contrario di liberarsi ed accogliere nuove forme di idee quasi platoniche e non filologico-aristoteliche. Alcina esercita il suo controllo magico su tutto ciò che è materia, ed i colori che caratterizzano lei ed il suo mondo, si estendono a qualsiasi cosa o persona che finisca sotto il suo dominio. I costumi della maga sono studiati su più livelli: sotto ad uno degli abiti di scena di Alcina è stato realizzato un *déshabillé* composto da una 'gabbia' ed un bustino, i cui lacci vengono legati ad un marchingegno che lentamente le stringe la parte superiore del costume in scena (fig. 185). Un collare, a mezza gorgiera seicentesca, le contorna il viso ed uno scenografico copricapo tempestato da finte gemme preziose e sormontato da due grandi ali di piume nere completa la maestosa foggia (fig. 166).

Le corazze di Orlando e Bradamante sono interamente sagomate a mano con il polietilene espanso, o 'plastazote', un particolare materiale rigido e resistente, ma allo stesso tempo facile da modellare (fig. 165) . Differiscono solamente per dettagli e ricchezza in quanto quella di Orlando è più sontuosa, ma sono entrambe ugualmente ricoperte da grandi *paillettes* e passamanerie dorate, e gemme finte applicate. Allo stesso modo sono stati realizzati i gambali e i polsari dei vari protagonisti.

Angelica indossa un copricapo-corona di rami, foglie e petali dorati, mentre Ruggiero un meraviglioso braccio di piume aeree (fig. 167), completamente realizzate a

mano una ad una, che richiama l'ippogrifo alato con il quale giunge sull'isola (fig. 179). Per le guardie della maga Alcina sono stati realizzati costumi orientaleggianti, con braghe 'a sbuffo' ampie sulla gamba ma strette alla caviglia, e dei turbanti rossi ricamati in oro e pietre con aggiunta di nappe, piume ed altri elementi decorativi (fig. 168).

Una figura chiave dell'opera è Merlino: Alcina ambisce a risvegliarlo dalle proprie ceneri; questa figura molto poetica è un danzatore che in scena sposta la luna e rapisce la maga. Il copricapo sontuoso di Merlino è una sorta di elmo, sormontato da un drago dorato e lunghe piume di fagiano.

I costumi sono stati interamente realizzati a mano nel laboratorio di Sartoria del Teatro la Fenice di Venezia, dove un'*equipe* molto unita e competente lavora con maestria ed un livello qualitativo molto alto, guidata dal responsabile dell'*atelier* Carlos Tieppo. A Martina Franca sono stati ultimati i ritocchi finali e svolte le riparazioni necessarie a qualche danno causato dalle prove generali.

APPENDICE
ICONOGRAFICA

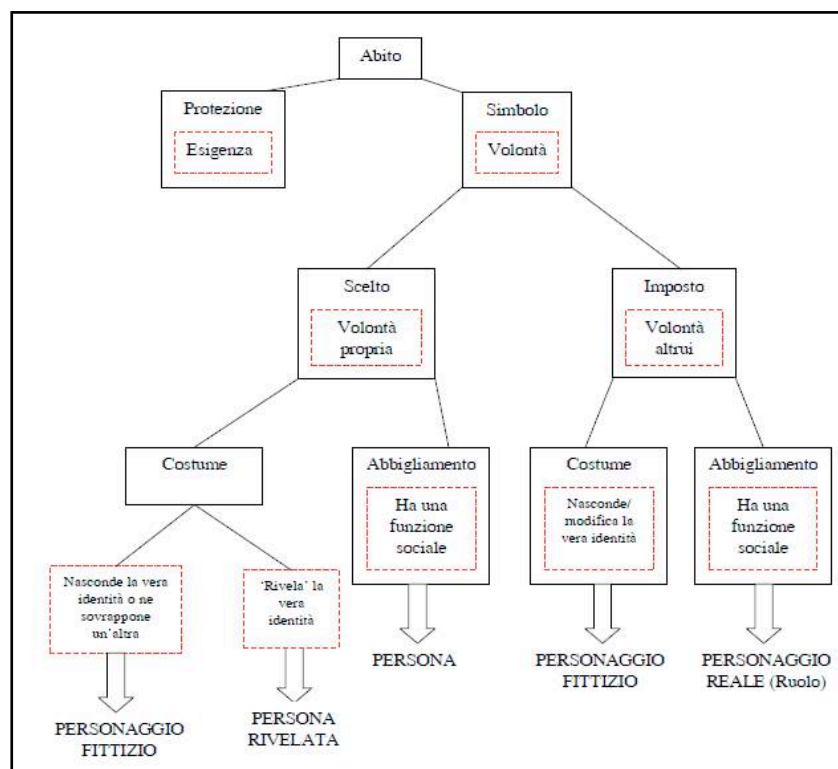


Fig. 1 Schema delle differenze tra abito e costume teatrale secondo Michela Berti.



Fig. 2 Grégoire Huret, *Vittorio Amedeo I incoronato e portato in trionfo*, 1631, incisione all'acquo forte e bulino, Londra, The British Museum.



Fig. 3 Pieter Paul Rubens, *Don Giovanni dei Medici accompagna Maria dei Medici a Marsiglia*, 1622-1625, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 4 Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Brigida Spinola Doria*, 1606, olio su tela, Washington, National Gallery of Art.

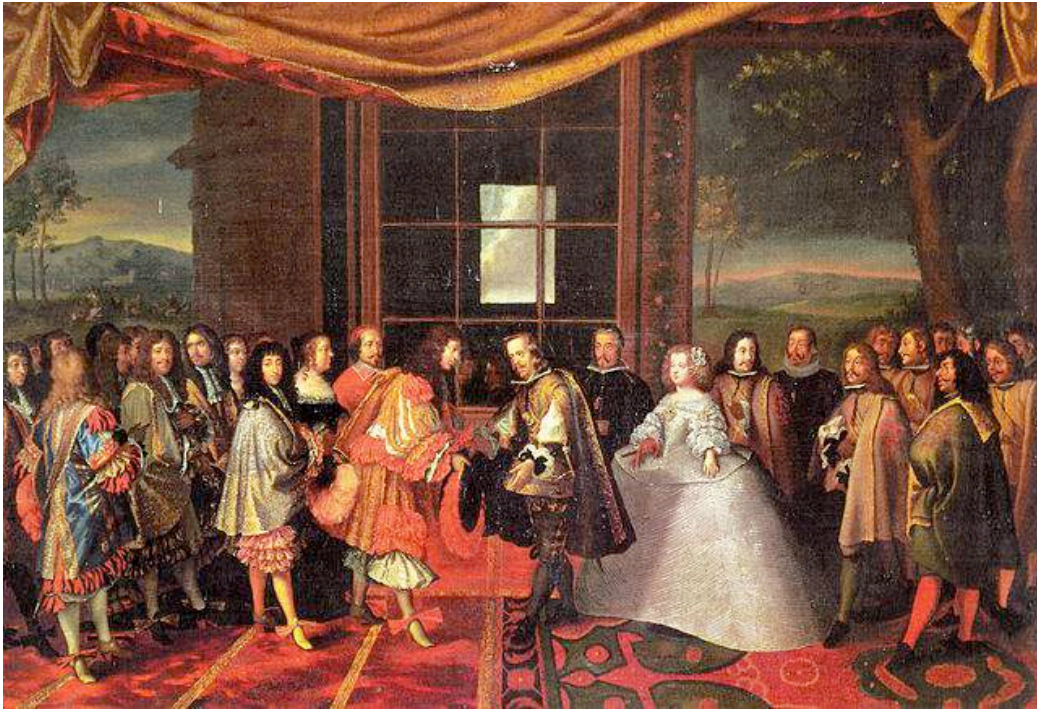


Fig. 5 Jaques Laumosnier, *L'incontro di Luigi XIV e Filippo IV all'isola dei Fagiani*, 1659, olio su tela, Le Mans, Musée de Tessé.



Fig. 6 Auguste Racinet, *Costumi femminili del XVII secolo*, 1888, tavole a colori, oro e argento, Parigi, Cabinet des Arts graphiques du Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris.



Fig. 7 Auguste Racinet, *costumi della nobiltà del XVII secolo*, 1888, tavole a colori, oro e argento, Parigi. Parigi, Cabinet des Arts graphiques du Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris.



Fig. 8 Acquerello del *Libro del Sarto*, prima metà del XVI secolo, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia.



Fig. 9 Acquerello del *Libro del Sarto*, prima metà del XVI secolo, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia.

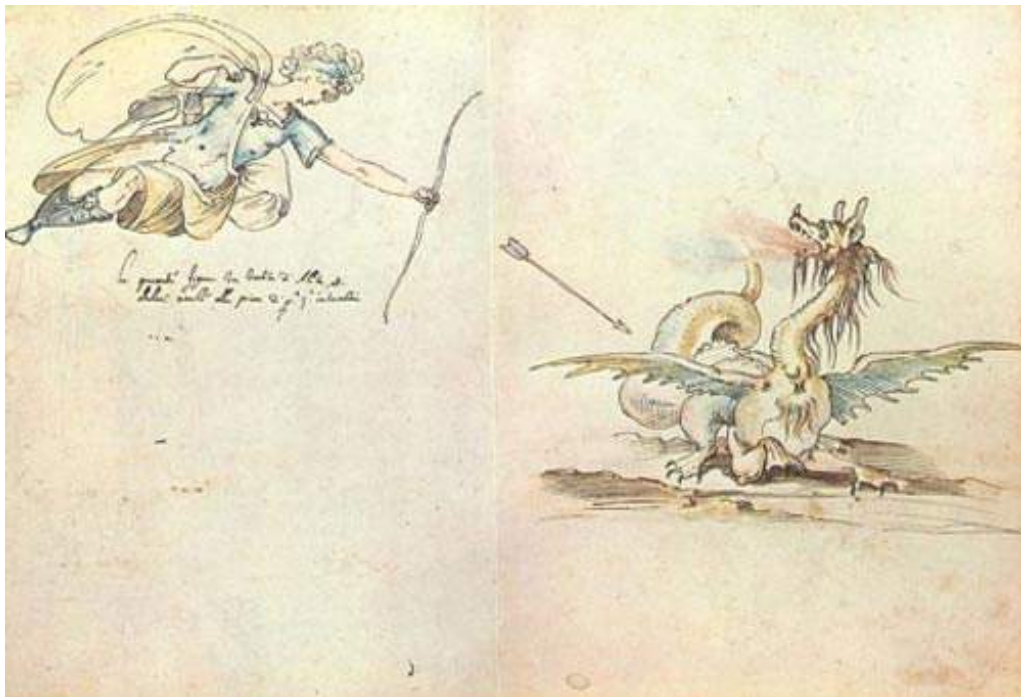


Fig. 10 Bernardo Buontalenti, *Il combattimento tra Apollo e Pitone*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.



Fig. 11 Bernardo Buontalenti, *Ninfa marina*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.



Fig. 13 Bernardo Buontalenti, *Divinità*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.



Fig. 14 Bernardo Buontalenti, *Una Musa*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.



Fig. 15 Bernardo Buontalenti, *Coppia Delfica*, bozzetti per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.



Fig. 16 Tommaso Borgonio, *Hercole e Amore*, ballato nel Castello di Chambéry il 10 febbraio 1640. Balletto degli Amori, Tavola I, Torino, Biblioteca Reale.



Fig. 17 Tommaso Borgonio, *La Fenice Rinovata*, ballato a Fossano il 9 Febbraio 1644. Balletto dei Tempi, entrata del Tempo Avvenire, Tavola III, Torino, Biblioteca Nazionale.



Fig. 18 Tommaso Borgonio, *La Fenice Rinovata*, ballato a Fossano il 9 Febbraio 1644. Balletto dei Popoli d'Arabia, entrata degli Hiermini, Tavola IV, Torino, Biblioteca Nazionale.



Fig. 19 Tommaso Borgonio, *L'educazione di Achille e delle Nereidi*, ballato a Torino il 22 dicembre 1650. Balletto dei Maestri delle Arti, entrata dei pittori, Tavola XI, Torino, Biblioteca Nazionale.



Fig. 20 Tommaso Borgonio, *Il Gridelino*, ballato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale 1653. Balletto delle Dame, *Le Amanti del Gridelino*, Tavola XIV, Torino Biblioteca Nazionale.



Fig. 21 Tommaso Borgonio, *I Bacchanali antichi e moderni*, ballato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale 1655. Balletto dei seguaci di Bacco, entrata delle Ninfe Hyadi, Tavola XVI, Torino, Biblioteca Reale.



Fig. 22 Tommaso Borgonio, *L'Oriente guerriero e festeggiante, Carosello al Valentino, 20 giugno 1645. Quarta figura del Carosello, Tavola VII, Torino, Biblioteca Nazionale.*



Fig. 23 Tommaso Borgonio, *Dono del re del Alpi à Madama Reale, cena e balletto nel Castello di Rivoli, 10 febbraio 1645. Balletto dei Popoli habitatori, Tavola VI, Torino, Biblioteca Nazionale.*



Fig. 24 Giovanni Battista Coriolano, *Apparato scenografico*, XVII secolo, acquaforte, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.

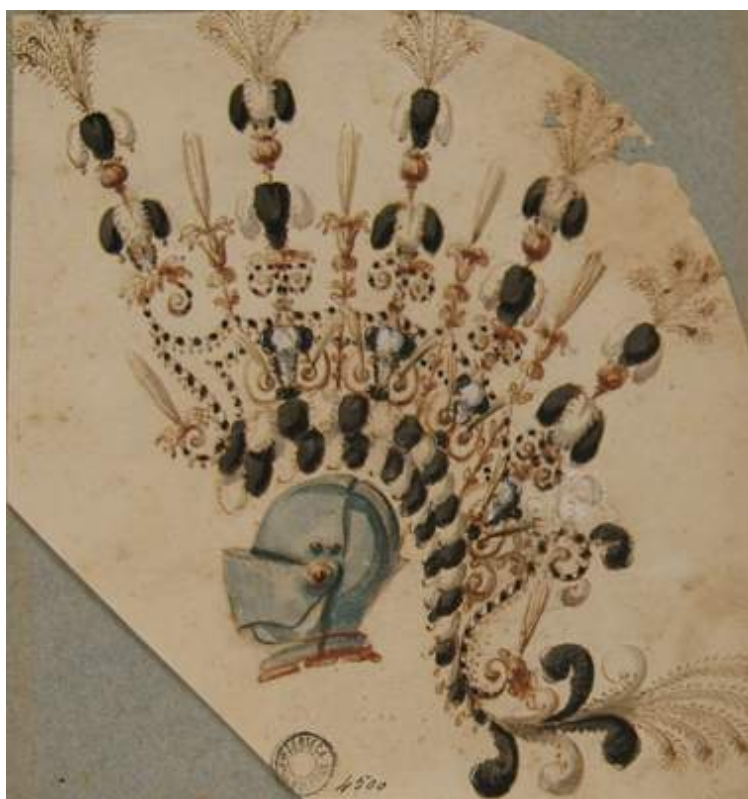


Fig. 25 Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.



Fig. 26 Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.

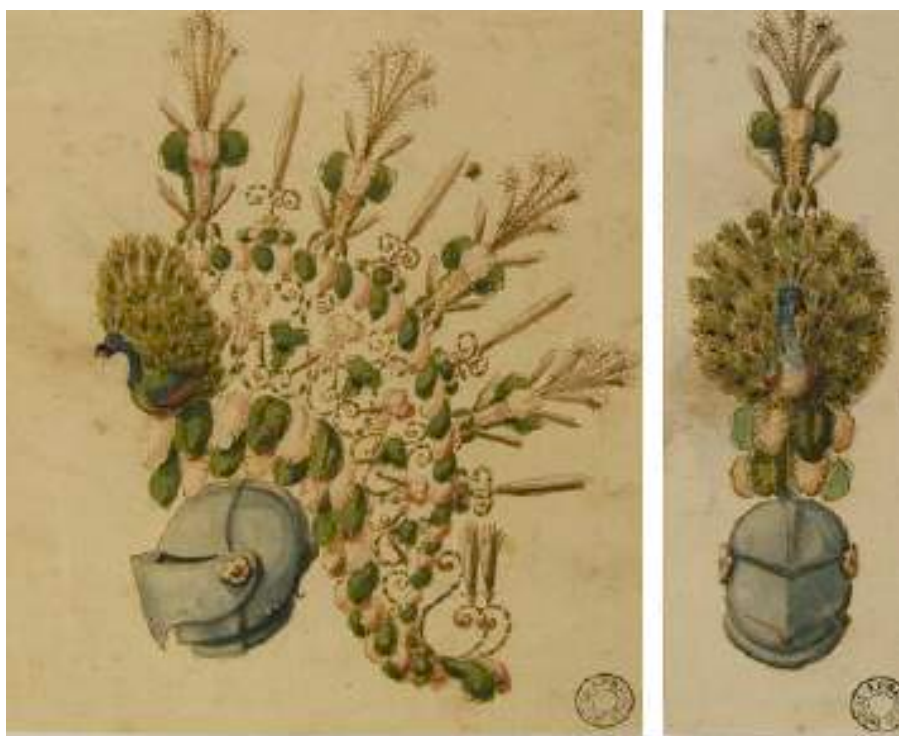


Fig. 27 Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.



Fig. 28 Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.



Fig. 29 Sebastiano Bianchi da Domenico, Gaspare e Pietro Mauro, *Peota di Acheloo con l'Unicorno*, 1690, acquaforte, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria.



Fig. 30 Domenico, Gaspare e Pietro Mauro, *Peota di Ercole con il drago del giardino delle Esperidi*, 1690, acquaforte, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria.



Fig. 31 Sebastiano Bianchi da Domenico, Gaspare e Pietro Mauro, *Peota di Ercole con le Arpie*, 1690, acquaforte, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria.



Fig. 32 François Daniel Rabel, costumi di un *Ballet de Court*, primo quarto del secolo XVII, penna, inchiostro nero e acquerello, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 33 Jacques Bellange, *Dame aux fleurs de lys*, 1600-1606, acquerello con lueggiate argente, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 34 Jacques Bellange, *Page au béret incarnat*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 35 Jacques Bellange, *Gentilhomme au foudre*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 36 Jacques Bellange, *Chavalier à l'armature végétalisée*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 37 Jean Berain, costume di Hermione per la tragedia in musica *Cadmus ed Hermione*, 1678 (?), acquaforte e acquerello, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 38 Jean Berain, costume di Plutone per il IV atto della tragedia in musica *Alceste*, 1674, acquaforte e acquerello, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 39 Jean Berain, costume di Plutone per *Proserpina*, 1680, acquaforte e acquerello, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 40 Jean Berain, costume di Tritone per il IV atto di *Perseo*, 1682, acquaforte e acquerello con lumeggiature oro e argento, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 41 Jean Berain, costume di una divinità marina danzante per il I atto di *Fetonte*, 1683, acquaforte e acquerello con lumeggiature oro, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 42 Anonimo francese, costume indossato dal seguito delle Ore nella prima ‘veglia’ del *Ballet de La Nuit*, 1653, acquerello, Parigi, Bibliothèque de l’Institut.



Fig. 43 Anonimo francese, costume indossato dai demoni del fuoco nella terza ‘veglia’ del *Ballet de La Nuit*, 1653, acquerello, Parigi, Bibliothèque de l’Institut.



Fig. 44 Anonimo francese, costume del Sole nascente indossato da Luigi XIV nell'ultima *entrée* della quarta 'veglia' del *Ballet de La Nuit*. 1653, acquerello con lueggiateure oro, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia.

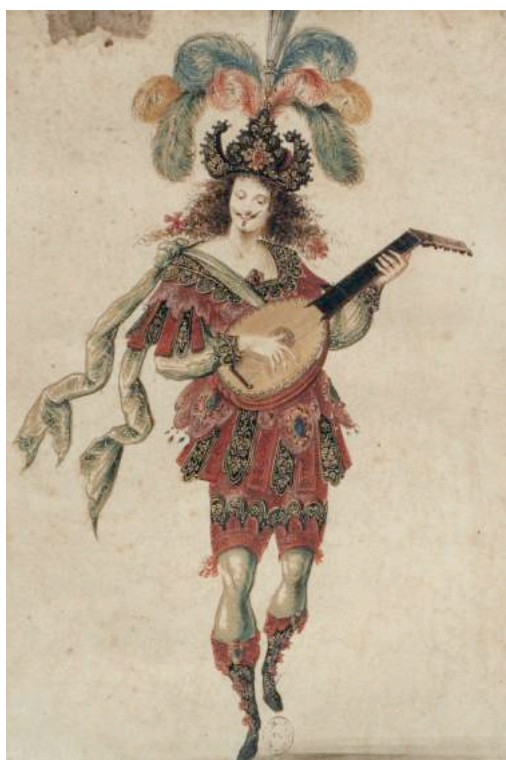


Fig. 45 Anonimo francese, costume per suonatore di liuto, 1653 (?), acquerello con lueggiateure oro, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia.



Fig. 46 Anonimo francese, costume indossato da Luigi XIV nel prologo de *Le Nozze di Peleo e Theti*, 1654, acquerello su carta, Parigi, Bibliothèque de l'Institut.



Fig. 47 Anonimo francese, costume indossato dai maghi ne *Le Nozze di Peleo e Theti*, 1654, acquerello su carta, Parigi, Musée Carnavalet.



Fig. 48 Inigo Jones, costume di una stella per *The Lord's masque*, 1613, penna e acquerello su carta, Londra, Victoria & Albert Museum.



Fig. 49 Inigo Jones, costume per *masque*, prima metà del XVII secolo, penna e acquerello su carta, Londra, The British Library.



Fig. 50 Inigo Jones, costume femminile per *masque*, prima metà del XVII secolo, penna e acquerello su carta, Inghilterra, The Trustee of Chatsworth Settlement.



Fig. 51 Inigo Jones, costume femminile per *masque*, prima metà del XVII secolo, penna e inchiostro su carta, New York, The Morgan Library & Museum.



Fig. 52. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 53. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 54. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 55. Anna Anni, costume per la maga Alcina, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 56. Anna Anni, costume per la maga Alcina, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 57. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 58. Anna Anni, costumi per la maga Alcina e la sua servitù, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 59. Anna Anni, costumi per la maga Alcina e la sua servitù, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 60. Anna Anni, dettaglio di una corazza di un costume per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 61. Piero Zuffi, scenografia per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 62. Piero Zuffi, costume per Penelope per il secondo atto de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 63. Piero Zuffi, figurino per il costume di Penelope per il secondo atto de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 64. Piero Zuffi, costume di Penelope per il secondo atto de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto ©Archivio storico del Teatro alla Scala.

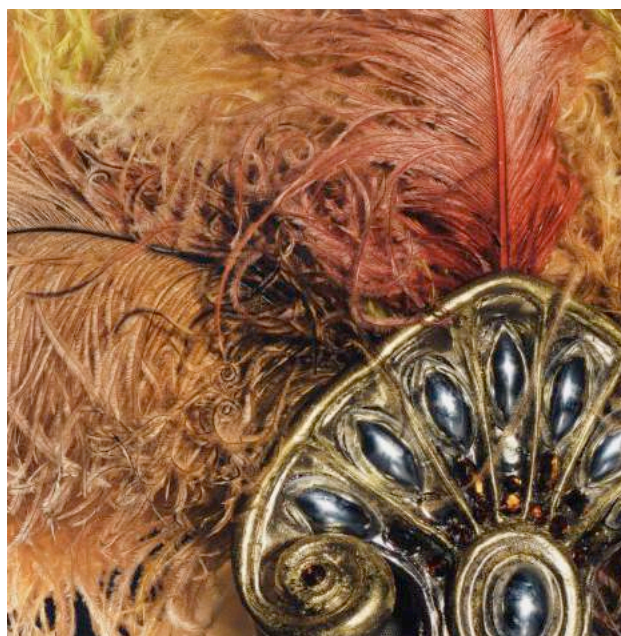


Fig. 65. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 66. Piero Zuffi, figurino per il costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 67. Piero Zuffi, costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.

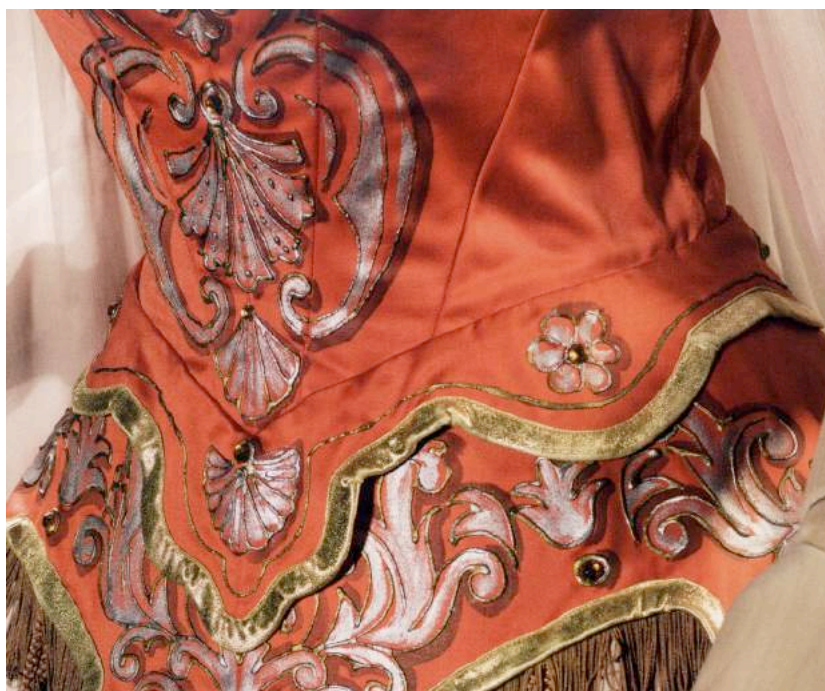


Fig. 68. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.

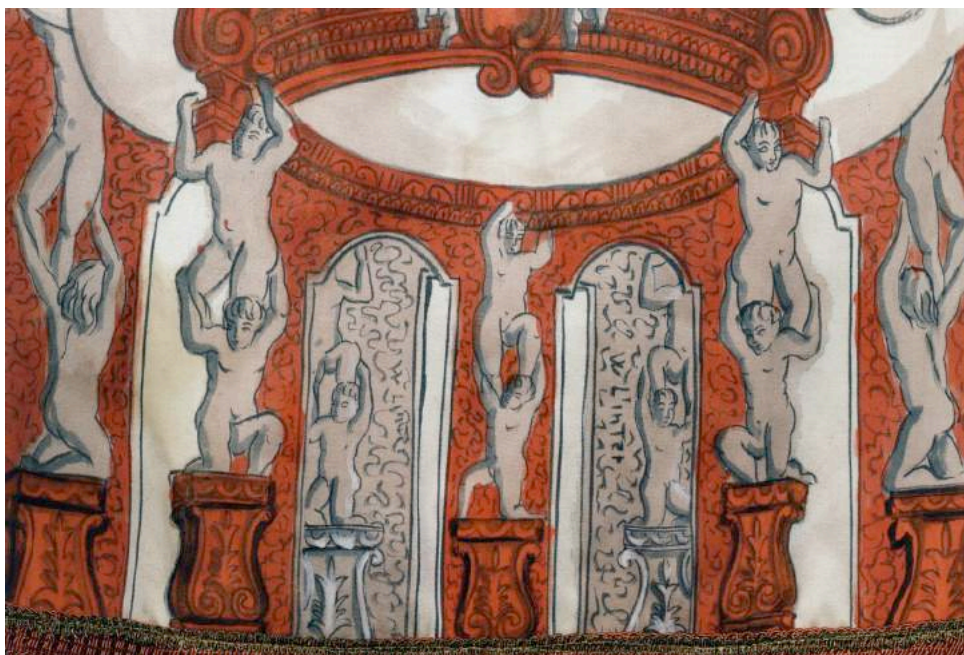


Fig. 69. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 70. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.
Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 71. Piero Zuffi, scenografia dipinta per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 72. Piero Zuffi, costume di Minerva per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 73. Piero Zuffi, costume di Minerva per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 74. Piero Zuffi, figurino per il costume dei Proci per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 75. Piero Zuffi, costumi dei Proci per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 76 . Piero Zuffi, figurino per il costume di Nettuno per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 77. Piero Zuffi, costume di Nettuno per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 78. Piero Zuffi, costume di Nettuno per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 79. Piero Zuffi, costume di Giove per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 80. Piero Zuffi, costume di Ulisse per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 81. Piero Zuffi, costume di Ulisse per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala.

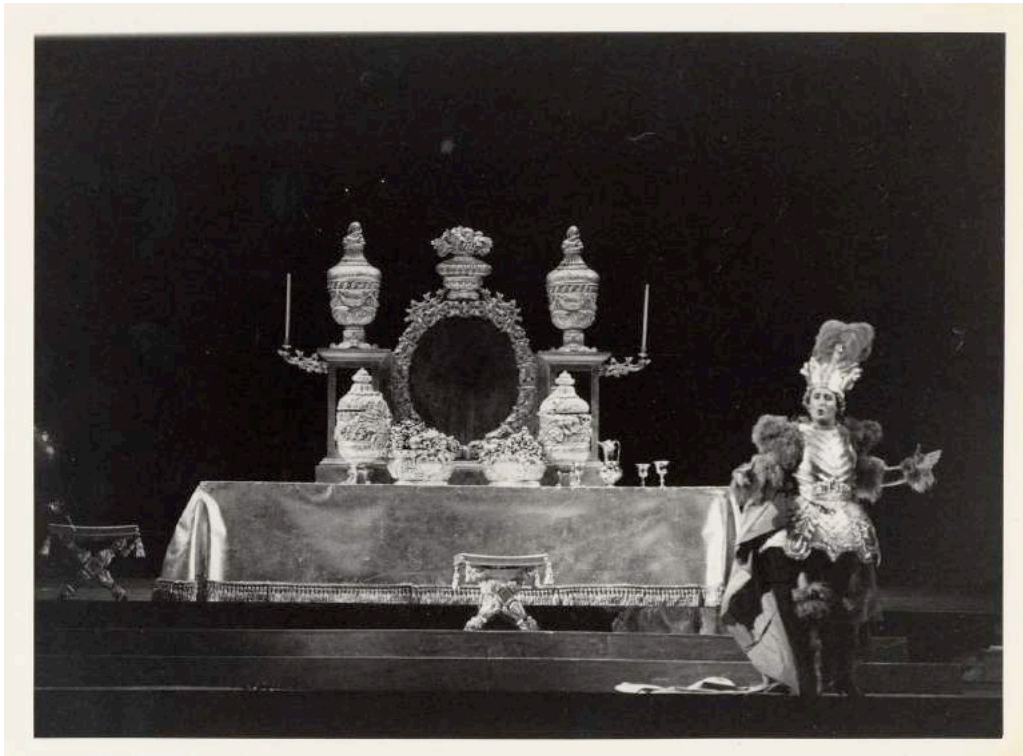


Fig. 82. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 83. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.

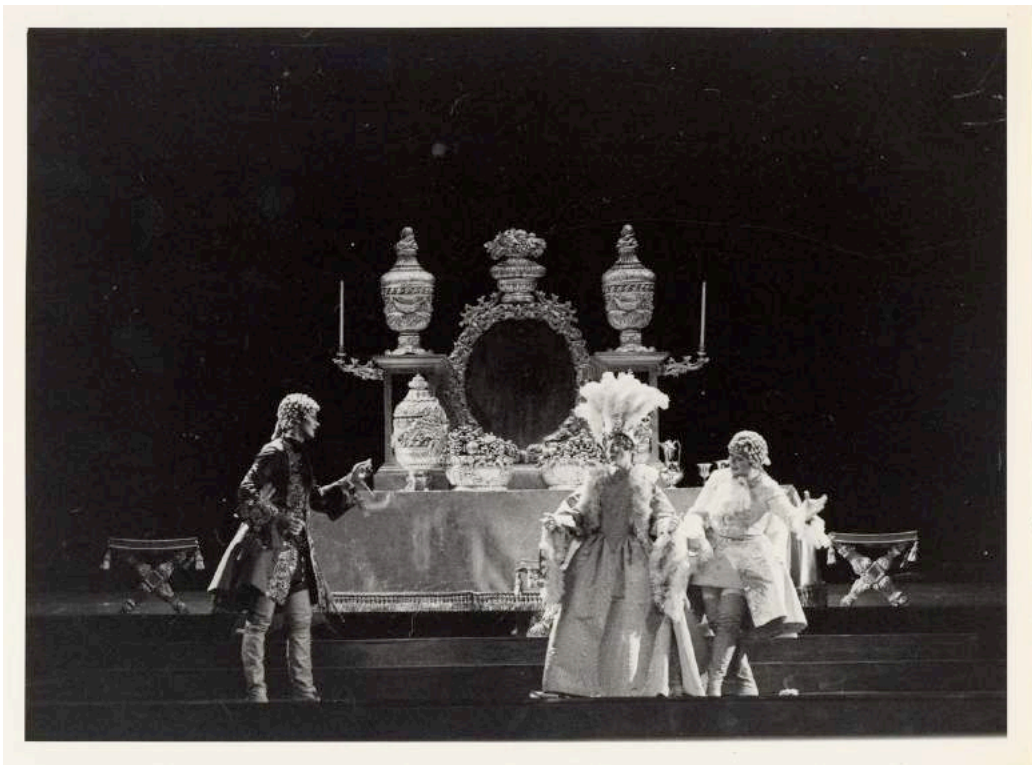


Fig. 84. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 85. Pier Luigi Pizzi, figurino per i costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Collezione privata.



Fig. 86. Pier Luigi Pizzi, figurino per i costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Collezione privata.



Fig. 87. Pier Luigi Pizzi, figurino per i costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Collezione privata.



Fig. 88. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 89. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 90. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 91. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 92. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996.
Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.

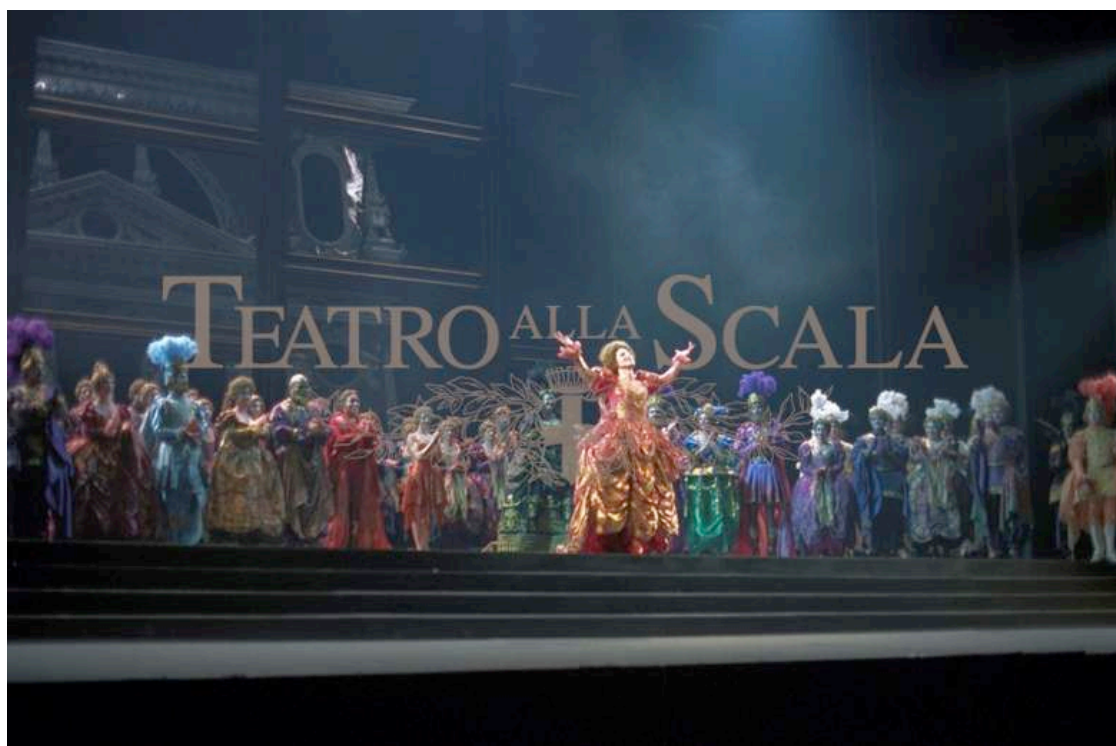


Fig. 93. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996.
Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 94. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996.
Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 95. Pier Luigi Pizzi, costume di *Armide* per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 96. Pier Luigi Pizzi, costume di Armide per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 97. Pier Luigi Pizzi, costumi di Armide e dell'Odio per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 98. Pier Luigi Pizzi, costume dell'Odio per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 99. Pier Luigi Pizzi, figurino per il costume dell'Odio per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 100. Pier Luigi Pizzi, costume del Cavaliere Danese per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 101. Pier Luigi Pizzi, costume della Pastorella per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 102. Pier Luigi Pizzi, costume della Pastorella per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 103. Pier Luigi Pizzi, figurino per il costume della Pastorella per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 104. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 105. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 106. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 107. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 108. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Achille per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 109. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Ulisse per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 110. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Licomede per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 111. Pasquale Grossi, figurino per il costume di un Eunuce per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 112. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Giove per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 113. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Deidamia per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 114. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Minerva per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 115. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Giunone per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 116. Pasquale Grossi, figurino per il costume della Fama per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 117. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Tetide per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 118. Pasquale Grossi, figurino per i costumi degli Indiani per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



Fig. 119. Pasquale Grossi, figurino per il costume di uno schiavo azteco per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



179.



180.



Fig. 120. Emanuele Luzzati, figurini per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 121. Emanuele Luzzati, costumi e scenografie per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 122. Emanuele Luzzati, costumi e scenografie per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 123. Emanuele Luzzati, costume del ciambellano per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 124. Emanuele Luzzati, dettaglio del costume del ciambellano per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 125. Vera Marzot, costume di Teti per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 126. Vera Marzot, costume di Teti per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 127. Vera Marzot, costumi di Orcane e Epafo per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 128. Vera Marzot, costume di Libia per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 129. Vera Marzot, costume di Climene per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 130. Vera Marzot, costume di Libia per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 131. Vera Marzot, costume di Fetonte per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 132. Vera Marzot, costume della contropagina di Proteo per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 133. Vera Marzot, costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 134. Vera Marzot, dettaglio del copricapo con foglie dorate per il costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 135. Vera Marzot, particolare della gonna in velluto del costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale.



Fig. 136. Vera Marzot, figurino e particolare del costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 137. Jacques Reynaud, costumi per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, 2009. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 138. Jacques Reynaud, costume della messaggera per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, 2009. Costume esposto alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 139. Jacques Reynaud, costume della messaggera per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, 2009. Costume esposto alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017.



Fig. 140. Maurizio Millenotti, costumi della matrigna e delle sorellastre per *Cinderella* di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Teatro alla Scala, 2015. Costumi esposti alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 141. Maurizio Millenotti, costumi della matrigna e delle sorellastre per *Cinderella* di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Teatro alla Scala, 2015. Costumi esposti alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 142. Maurizio Millenotti, dettaglio del costume della matrigna per *Cinderella* di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Teatro alla Scala, 2015. Costume esposto alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017.



Fig. 143. Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1602 circa, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Barberini.

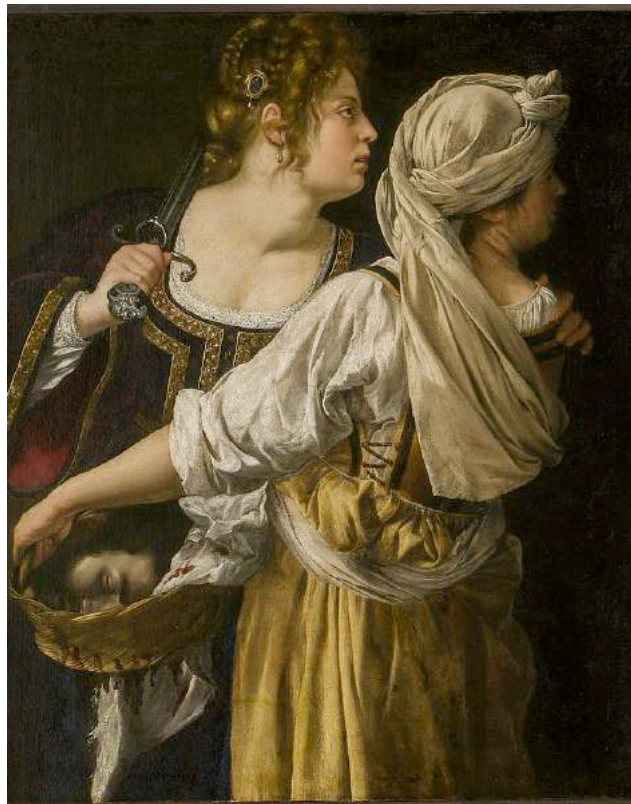


Fig. 144. Artemisia Gentileschi, *Giuditta con la sua ancella*, 1618-1619, olio su tela, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.



Fig. 145. Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la sua ancella con la testa di Oloferne*, 1625 circa, olio su tela, Detroit, Institute of Arts.



Fig. 146. Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1612-1613, olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 147. Tommaso Lagattolla, figurino per il costume di Giuditta per *Juditha triumphans devicta Holofernus barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Libretto di scena dell'opera.



Fig. 148. Tommaso Lagattolla, figurino per il costume di Giuditta per *Juditha triumphans devicta Holofernus barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Libretto di scena dell'opera.



Fig. 149. Tommaso Lagattolla, costumi per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Foto © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 150. Tommaso Lagattolla, costumi per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Foto © Archivio storico del Teatro La Fenice.

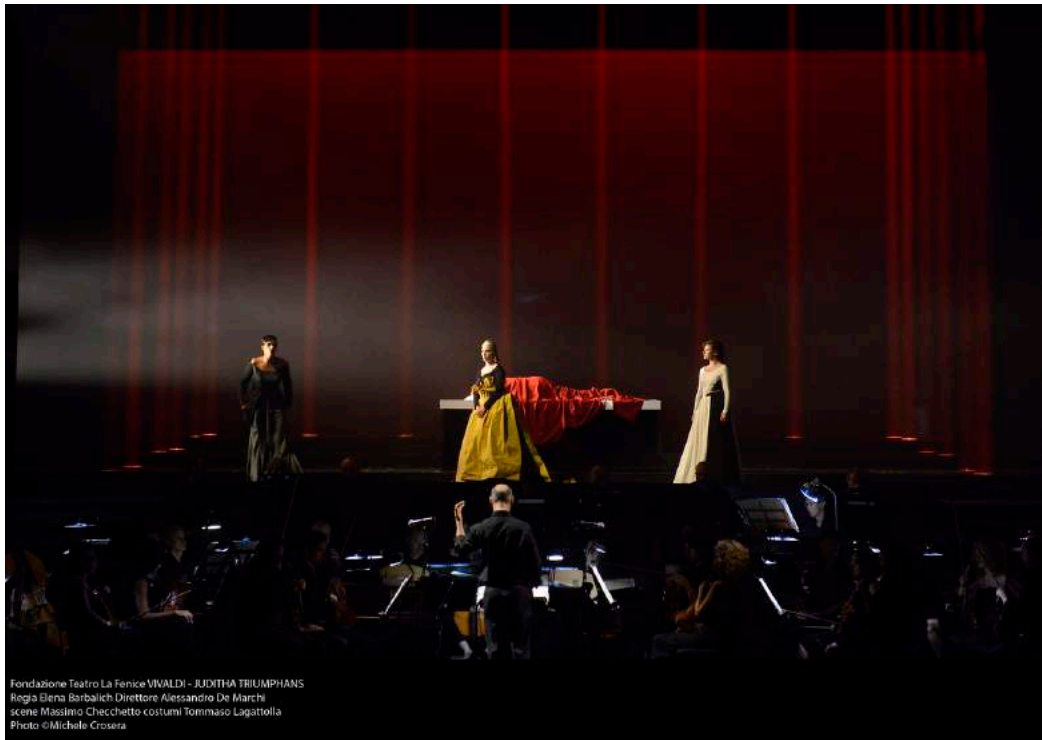


Fig. 151. Tommaso Lagattola, costumi per *Juditha triumphans devicta Holofernus barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Foto © Archivio storico del Teatro La Fenice.



Fig. 152. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Alcina per *l'Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 153. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 154. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 155. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Bradamante per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 156. Giuseppe Palella, figurino per il costume di una guardia di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 157. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Orlando per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 158. Giuseppe Palella, bozzetto per l'Ippogrifo per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista.



Fig. 159. Tintura *degradè* per un costume per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 160. Giuseppe Palella, scheda tecnica per il costume di Ruggiero per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 161. Prototipo dei costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 162. Prototipo dei costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

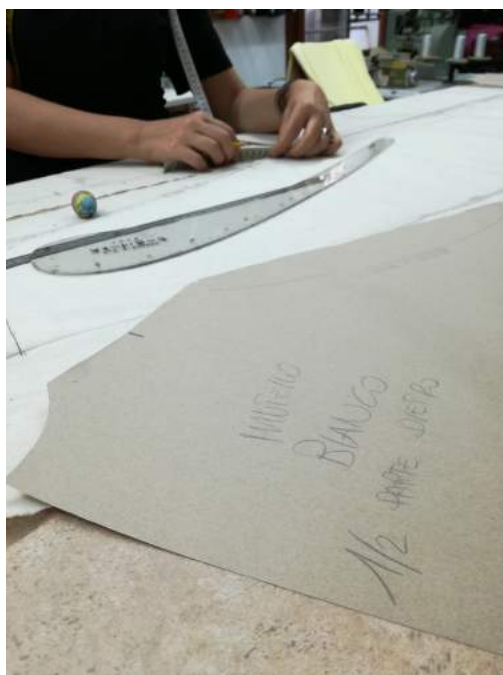


Fig. 163. Cartamodello per i costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 164. Costume, in fase di realizzazione, per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Giuseppe Palella.



Fig. 165. Corazza di Orlando per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Giuseppe Palella.



Fig. 166. Copicapo di Alcina per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 167. Costume di Ruggiero per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 168. Turbante delle guardie di Alcina per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 169. Parrucche per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 170. Parrucche per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.



Fig. 171. Giuseppe Paella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 172. Giuseppe Paella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 173. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 174. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 175. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 176. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 177. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 178. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 179. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 180. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 181. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 182. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 183. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 184. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 185. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 186. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 187. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.



Fig. 188. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria.

Elenco delle immagini

Fig. 1. Schema delle differenze tra abito e costume teatrale secondo Michela Berti. Immagine tratta da *Fashioning Opera and Musical Theatre: stage costumes from the late Renaissance to the 1900*, Atti del convegno Internazionale di studi di Venezia 29 Marzo-1 Aprile 2012, a cura di Valeria De Lucca, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini con Università di Southampton, Venezia, 2014, p. 58.

Fig. 2. Grégoire Huret, *Vittorio Amedeo I incoronato e portato in trionfo*, 1631, incisione all'acqua forte e bulino, Londra, The British Museum. Immagine tratta da *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di Clelia Arnaldi, Franca Varallo, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009, p. 34.

Fig. 3. Pieter Paul Rubens, *Don Giovanni dei Medici accompagna Maria dei Medici a Marsiglia*, 1622-1625, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre. Immagine tratta da *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, a cura di Carmelo Alberti, Federico Motta Editore, Milano, 2002, p. 6.

Fig. 4. Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Brigida Spinola Doria*, 1606, olio su tela, Washington, National Gallery of art. Immagine tratta da artemoda.unibg.it (settembre 2017).

Fig. 5. Jaques Laumosnier, *L'incontro di Luigi XIV e Filippo IV all'isola dei Fagiani*, 1659, olio su tela, Musée de Tessé, Le Mans. Immagine tratta da www.worldgallery.co.uk (settembre 2017).

Fig. 6. Auguste Racinet, *Costumi femminili del XVII secolo*, 1888, tavole a colori, oro e argento, Parigi. Immagine tratta da Auguste Racinet, *The costume history*, Taschen, Köln, 2016, p. 522.

Fig. 7. Auguste Racinet, *costumi della nobiltà del XVII secolo*, 1888, tavole a colori, oro e argento, Parigi. Auguste Racinet, *The costume history*, Taschen, Köln, 2016, p. 520.

Fig. 8. Acquerello del *Libro del Sarto*, prima metà del XVI secolo, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia. Immagine tratta da *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, a cura di Paolo Getrevi, Panini, Modena, 1987.

Fig. 9. Acquerello del *Libro del Sarto*, prima metà del XVI secolo, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia. Immagine tratta da *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, a cura di Paolo Getrevi, Panini, Modena, 1987.

Fig. 10. Bernardo Buontalenti, *Il combattimento tra Apollo e Pitone*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Immagine tratta da Cesare Molinari, Renzo Guardenti, *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale*, Università degli Studi di Firenze, supporto CD-ROM.

Fig. 11. Bernardo Buontalenti, *Ninfa marina*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Immagine tratta da Cesare Molinari, Renzo Guardenti, *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale*, Università degli Studi di Firenze, supporto CD-ROM.

Fig. 13. Bernardo Buontalenti, *Divinità*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Immagine tratta da Cesare Molinari, Renzo Guardenti, *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale*, Università degli Studi di Firenze, supporto CD-ROM.

Fig. 14. Bernardo Buontalenti, *Una Musa*, bozzetto per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Immagine tratta da Cesare Molinari, Renzo Guardenti, *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale*, Università degli Studi di Firenze, supporto CD-ROM.

Fig. 15. Bernardo Buontalenti, *Coppia Delfica*, bozzetti per i costumi de *La Pellegrina*, 1589, acquerello, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Immagine tratta da Cesare Molinari, Renzo Guardenti, *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale*, Università degli Studi di Firenze, supporto CD-ROM.

Fig. 16. Tommaso Borghonio, *Hercole e Amore, ballato nel Castello di Chambéry il 10 febbraio 1640. Balletto degli Amori*, Tavola I, Torino, Biblioteca Reale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola I.

Fig. 17. Tommaso Borghonio, *La Fenice Rinovata, ballato a Fossano il 9 Febbraio 1644. Balletto dei Tempi, entrata del Tempo Avvenire*, Tavola III, Torino, Biblioteca Nazionale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola III.

Fig. 18. Tommaso Borghonio, *La Fenice Rinovata, ballato a Fossano il 9 Febbraio 1644. Balletto dei Popoli d'Arabia, entrata degli Hiermini*, Tavola IV, Torino, Biblioteca Nazionale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola IV.

Fig. 19. Tommaso Borghonio, *L'educazione di Achille e delle Nereidi, ballato a Torino il 22 dicembre 1650. Balletto dei Maestri delle Arti, entrata dei pittori*, Tavola XI, Torino, Biblioteca Nazionale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola XI.

Fig. 20. Tommaso Borghonio, *Il Gridelino, ballato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale 1653. Balletto delle Dame, Le Amanti del Gridelino*, Tavola XIV, Torino Biblioteca Nazionale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola XIV.

Fig. 21. Tommaso Borghonio, *I Bacchanali antichi e moderni, ballato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale 1655. Balletto dei seguaci di Bacco, entrata delle Ninfe Hyadi*, Tavola XVI, Torino, Biblioteca Reale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola XVI.

Fig. 22. Tommaso Borghonio, *L'Oriente guerriero e festeggiante, Carosello al Valentino, 20 giugno 1645. Quarta figura del Carosello*, Tavola VII, Torino, Biblioteca Nazionale.

Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola VII.

Fig. 23. Tommaso Borgonio, *Dono del re del Alpi à Madama Reale, cena e balletto nel Castello di Rivoli, 10 febbraio 1645. Balletto dei Popoli habitatori*, Tavola VI, Torino, Biblioteca Nazionale. Immagine tratta da Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965, Tavola VI.

Fig. 24. Giovanni Battista Coriolano, *Apparato scenografico*, XVII secolo, acquaforte, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. Immagine tratta da Paola Goretti, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010), p. 396.

Fig. 25. Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. Immagine tratta da Paola Goretti, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010), p. 387.

Fig. 26. Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. Immagine tratta da Paola Goretti, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010), p. 390.

Fig. 27. Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. Immagine tratta da Paola Goretti, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010), p. 390.

Fig. 28. Anonimo emiliano, *Elmo piumato*, XVII secolo, penna e acquerello su carta bianca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. Immagine tratta da

Paola Goretti, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010), p. 391.

Fig. 29. Sebastiano Bianchi da Domenico, Gaspare e Pietro Mauro, *Peota di Acheloo con l'Unicorno*, 1690, acquaforte, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria. Immagine tratta da *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di Clelia Arnaldi, Franca Varallo, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009, p. 140.

Fig. 30. Domenico, Gaspare e Pietro Mauro, *Peota di Ercole con il drago del giardino delle Esperidi*, 1690, acquaforte, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria. Immagine tratta da Clelia Arnaldi, Franca Varallo (a cura di), *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009, p. 140.

Fig. 31. Sebastiano Bianchi da Domenico, Gaspare e Pietro Mauro, *Peota di Ercole con le Arpie*, 1690, acquaforte, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria. Immagine tratta da Clelia Arnaldi, Franca Varallo (a cura di), *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009, p. 140.

Fig. 32. François Daniel Rabel, costumi di un *Ballet de Court*, primo quarto del secolo XVII. Immagine tratta da Doretta Davanzo Poli, *Il costume teatrale nell'età barocca*, in «Filo forme: quadrimestrale di storia, arte e restauro dei tessili», diretto da Luca Parisato, anno 9, n. 16, Il prato, Padova, 2008, p. 19.

Fig. 33. Jacques Bellange, *Dame aux fleurs de lys*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 87.

Fig. 34. Jacques Bellange, *Page au béret incarnat*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 77.

Fig. 35. Jacques Bellange, *Gentilhomme au foudre*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 113.

Fig. 36. Jacques Bellange, *Chavalier à l'armature végétalisée*, 1600-1606, acquerello con lumeggiature argento, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 121.

Fig. 37. Jean Berain, costume di Hermione per la tragedia in musica *Cadmus ed Hermione*, 1678 (?), acquaforte e acquerello, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, 177.

Fig. 38. Jean Berain, costume di Plutone per il IV atto della tragedia in musica *Alceste*, 1674, acquaforte e acquerello, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 181.

Fig. 39. Jean Berain, costume di Plutone per *Proserpina*, 1680, acquaforte e acquerello, Parigi, Museo del Louvre. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 217.

Fig. 40. Jean Berain, costume di Tritone per il IV atto di *Perseo*, 1682, acquaforte e acquerello con lumeggiature oro e argento, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 235.

Fig. 41. Jean Berain, costume di una divinità marina danzante per il I atto di *Fetonte*, 1683, acquaforte e acquerello con lumeggiature oro, Chantilly, Musée Condé. Immagine tratta da Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015, p. 237.

Fig. 42. Anonimo francese, costume indossato dal seguito delle Ore nella prima ‘veglia’ del *Ballet de La Nuit*, 1653, acquerello, Parigi, Bibliothèque de l’Institut. Immagine tratta da Giacomo Torelli. *L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 250.

Fig. 43. Anonimo francese, costume indossato dai demoni del fuoco nella terza ‘veglia’ del *Ballet de La Nuit*, 1653, acquerello, Bibliothèque de l’Institut. Immagine tratta da Giacomo Torelli. *L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 252.

Fig. 44. Anonimo francese, costume del Sole nascente indossato da Luigi XIV nell’ultima *entrée* della quarta ‘veglia’ del *Ballet de La Nuit*. 1653, acquerello con lumeggiature oro, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia. Immagine tratta da Giacomo Torelli. *L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 251.

Fig. 45. Anonimo francese, costume per suonatore di liuto, 1653 (?), acquerello con lumeggiature oro, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia. Immagine tratta da Giacomo Torelli. *L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 249.

Fig. 46. Anonimo francese, costume indossato da Luigi XIV nel prologo de *Le Nozze di Peleo e Theti*, 1654, acquerello su carta, Parigi, Bibliothèque de l’Institut. Immagine tratta da Giacomo Torelli. *L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 254.

Fig. 47. Anonimo francese, costume indossato dai maghi ne *Le Nozze di Peleo e Theti*, 1654, acquerello su carta, Parigi, Musée Carnavalet. Immagine tratta da *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000, p. 284.

Fig. 48. Inigo Jones, costume di una stella per *The Lord's masque*, 1613, penna e acquerello su carta, Londra, Victoria & Albert Museum. Immagine tratta da www.vam.ac.uk (dicembre 2017).

Fig. 49. Inigo Jones, costume per *masque*, prima metà del XVII secolo, penna e acquerello su carta, Londra The British Library. Immagine tratta da www.bl.uk (dicembre 2017).

Fig. 50. Inigo Jones, costume femminile per *masque*, prima metà del XVII secolo, penna e acquerello su carta, Inghilterra, The Trustee of Chatsworth Settlement. Immagine tratta da www.saladelcembalo.org (febbraio 2018).

Fig. 51. Inigo Jones, costume femminile per *masque*, prima metà del XVII secolo, penna e inchiostro su carta, New York, The Morgan Library & Museum. Immagine tratta da www.themorgan.org (febbraio 2018).

Fig. 52. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 53. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 54. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 55. Anna Anni, costume per la maga Alcina, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 56. Anna Anni, costume per la maga Alcina, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 57. Anna Anni, figurino per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 58. Anna Anni, costumi per la maga Alcina e la sua servitù, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 59. Anna Anni, costumi per la maga Alcina e la sua servitù, dall'*Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 60. Anna Anni, dettaglio di una corazza di un costume per *Alcina* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1960. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 61. Piero Zuffi, scenografia per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 62. Piero Zuffi, costume per Penelope per il secondo atto de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 63. Piero Zuffi, figurino per il costume di Penelope per il secondo atto de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Umberto Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007.

Fig. 64. Piero Zuffi, costume di Penelope per il secondo atto de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto ©Archivio Storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Umberto Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007.

Fig. 65. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 66. Piero Zuffi, figurino per il costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 67. Piero Zuffi, costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 68. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala*

dagli anni Trenta ad oggi, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 69. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 70. Piero Zuffi, dettaglio del costume di Penelope per la scena finale de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 71. Piero Zuffi, scenografia dipinta per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 72. Piero Zuffi, costume di Minerva per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Umberto Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007.

Fig. 73. Piero Zuffi, costume di Minerva per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 74. Piero Zuffi, figurino per il costume dei Proci per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Umberto Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007.

Fig. 75. Piero Zuffi, costumi dei Proci per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 76 . Piero Zuffi, figurino per il costume di Nettuno per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Umberto Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007.

Fig. 77. Piero Zuffi, costume di Nettuno per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Umberto Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007.

Fig. 78. Piero Zuffi, costume di Nettuno per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 79. Piero Zuffi, costume di Giove per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 80. Piero Zuffi, costume di Ulisse per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 81. Piero Zuffi, costume di Ulisse per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Milano, La Piccola Scala, 1964. Foto di scena ©Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 82. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 83. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 84. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 85. Pier Luigi Pizzi, figurino per i costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Collezione privata. Immagine tratta da Maria Ida Biggi, *I costumi barocchi di Pier Luigi Pizzi al teatro La Fenice di Venezia*, in *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Atti del convegno e della mostra espositiva *I Costumi del Potere* tenuti a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2004, Collana di Studi in Castelbrando, Regione del Veneto, 2004, p. 110.

Fig. 86. Pier Luigi Pizzi, figurino per i costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Collezione privata. Immagine tratta da Maria Ida Biggi, *I costumi barocchi di Pier Luigi Pizzi al teatro La Fenice di Venezia*, in *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Atti del convegno e della mostra espositiva *I Costumi del Potere* tenuti a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2004, Collana di Studi in Castelbrando, Regione del Veneto, 2004, p. 110.

Fig. 87. Pier Luigi Pizzi, figurino per i costumi per *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau, Venezia, Teatro La Fenice, 1983. Collezione privata. Immagine tratta da Maria Ida Biggi, *I costumi barocchi di Pier Luigi Pizzi al teatro La Fenice di Venezia*, in *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Atti del convegno e della mostra espositiva *I Costumi del Potere* tenuti a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2004, Collana di Studi in Castelbrando, Regione del Veneto, 2004, p. 110.

Fig. 88. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 89. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 90. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta da Maria Ida Biggi, *I costumi barocchi di Pier Luigi Pizzi al teatro La Fenice di Venezia*, in *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Atti del convegno e della mostra espositiva *I Costumi del Potere* tenuti a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2004, Collana di Studi in Castelbrando, Regione del Veneto, 2004, p. 116.

Fig. 91. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel, Venezia, Teatro La Fenice, 1989. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dal sito del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 92. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da Pier Luigi Pizzi, *Il Teatro della Meraviglia*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Tormena, Genova, 1999, p. 44.

Fig. 93. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 94. Pier Luigi Pizzi, costumi per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 95. Pier Luigi Pizzi, costume di Armide per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 96. Pier Luigi Pizzi, costume di Armide per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 97. Pier Luigi Pizzi, costumi di Armide e dell'Odio per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 98. Pier Luigi Pizzi, costume dell'Odio per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 99. Pier Luigi Pizzi, figurino per il costume dell'Odio per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da *Pier Luigi Pizzi. Il Teatro della Meraviglia*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Tormena, Genova, 1999, p. 45.

Fig. 100. Pier Luigi Pizzi, costume del Cavaliere Danese per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 101. Pier Luigi Pizzi, costume della Pastorella per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 102. Pier Luigi Pizzi, costume della Pastorella per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 103. Pier Luigi Pizzi, figurino per il costume della Pastorella per *Armide* di Christoph Willibald Gluck, Milano, Teatro alla Scala, 1996. © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da *Pier Luigi Pizzi. Il Teatro della Meraviglia*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Tormena, Genova, 1999, p. 45.

Fig. 104. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 105. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 106. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 107. Pasquale Grossi, costumi per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Fig. 108. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Achille per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 109. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Ulisse per *La finta pazza* di Francesco Saccati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 110. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Licomede per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 111. Pasquale Grossi, figurino per il costume di un Eunuco per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 112. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Giove per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 113. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Deidamia per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 114. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Minerva per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 115. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Giunone per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 116. Pasquale Grossi, figurino per il costume della Fama per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 117. Pasquale Grossi, figurino per il costume di Tetide per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 118. Pasquale Grossi, figurino per i costumi degli Indiani per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 119. Pasquale Grossi, figurino per il costume di uno schiavo azteco per *La finta pazza* di Francesco Sacrati, Venezia, Teatro La Fenice, 1987. © Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Immagine tratta dall'Archivio storico online della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fig. 120. Emanuele Luzzati, figurini per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 121. Emanuele Luzzati, costumi e scenografie per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 122. Emanuele Luzzati, costumi e scenografie per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 123. Emanuele Luzzati, costume del ciambellano per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a

cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 124. Emanuele Luzzati, dettaglio del costume del ciambellano per *Il principe felice* di Franco Mannino, Milano, Teatro alla Scala, 1987. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 125. Vera Marzot, costume di Teti per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 126. Vera Marzot, costume di Teti per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 127. Vera Marzot, costumi di Orcane e Epafo per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 128. Vera Marzot, costume di Libia per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 129. Vera Marzot, costume di Climene per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 130. Vera Marzot, costume di Libia per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 131. Vera Marzot, costume di Fetonte per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 132. Vera Marzot, costume della controfigura di Proteo per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Foto © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 133. Vera Marzot, costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 134. Vera Marzot, dettaglio del copricapo con foglie dorate per il costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 135. Vera Marzot, particolare della gonna in velluto del costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. Costume esposto alla mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, 2017, Milano, Palazzo Reale. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 136. Vera Marzot, figurino e particolare del costume del Sole per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, Milano, Teatro alla Scala, 1988. © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 137. Jacques Reynaud, costumi per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, 2009. Foto di scena © Archivio storico del Teatro alla Scala. Immagine tratta dall'Archivio storico del Teatro alla Scala di Milano.

Fig. 138. Jacques Reynaud, costume della messaggera per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, 2009. Costume esposto alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 139. Jacques Reynaud, costume della messaggera per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, Milano, Teatro alla Scala, 2009. Costume esposto alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 140. Maurizio Millenotti, costumi della matrigna e delle sorellastre per *Cinderella* di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Teatro alla Scala, 2015. Costumi esposti alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 141. Maurizio Millenotti, costumi della matrigna e delle sorellastre per *Cinderella* di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Teatro alla Scala, 2015. Costumi esposti alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 142. Maurizio Millenotti, dettaglio del costume della matrigna per *Cinderella* di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Teatro alla Scala, 2015. Costume esposto alla Mostra *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta a oggi* tenuta a Palazzo Reale di Milano nel 2017. Immagine tratta da *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017.

Fig. 143. Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1602 circa, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Barberini. Immagine tratta da *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, a cura di Mina Gregori, Electa, Milano, 1991, p. 191.

Fig. 144. Artemisia Gentileschi, *Giuditta con la sua ancella*, 1618-1619, olio su tela, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti. Immagine tratta da Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in italian baroque art*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Fig. 145. Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la sua ancella con la testa di Oloferne*, 1625 circa, olio su tela, Detroit, Institute of Arts. Immagine tratta da Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in italian baroque art*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Fig. 146. Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1612-1613, olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte. Immagine tratta da Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in italian baroque art*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Fig. 147. Tommaso Lagattolla, figurino per il costume di Giuditta per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Libretto di scena dell'opera. Immagine tratta dal libretto di scena di *Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie* di Antonio Vivaldi, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nella stagione lirica e di balletto 2014-2015.

Fig. 148. Tommaso Lagattolla, figurino per il costume di Giuditta per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Libretto di scena dell'opera. *Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie* di Antonio Vivaldi, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nella stagione lirica e di balletto 2014-2015.

Fig. 149. Tommaso Lagattolla, costumi per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Foto © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta da www.teatrolafenice.it.

Fig. 150. Tommaso Lagattolla, costumi per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Foto © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta da www.teatrolafenice.it.

Fig. 151. Tommaso Lagattolla, costumi per *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015. Foto © Archivio storico del Teatro La Fenice. Immagine tratta da www.teatrolafenice.it.

Fig. 152. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 153. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 154. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 155. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Bradamante per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 156. Giuseppe Palella, figurino per il costume di una guardia di Alcina per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 157. Giuseppe Palella, figurino per il costume di Orlando per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 158. Giuseppe Palella, bozzetto per l'Ippogrifo per l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Proprietà dell'artista. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 159. Tintura *degradè* per un costume per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 160. Giuseppe Palella, scheda tecnica per il costume di Ruggiero per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 161. Prototipo dei costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 162. Prototipo dei costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 163. Cartamodello per i costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 164. Costume, in fase di realizzazione, per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Giuseppe Palella. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 165. Corazza di Orlando per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Giuseppe Palella. Immagine concessa da Giuseppe Palella.

Fig. 166. Copricapo di Alcina per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 167. Costume di Ruggiero per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 168. Turbante delle guardie di Alcina per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 169. Parrucche per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 170. Parrucche per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto di Silvia Civitelli.

Fig. 171. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 172. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 173. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 174. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 175. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 176. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 177. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 178. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 179. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 180. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 181. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 182. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 183. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 184. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 185. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 186. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 187. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

Fig. 188. Giuseppe Palella, costumi per l'*Orlando Furioso* di Antonio Vivaldi, Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2017. Foto © Festival della Valle d'Itria. Immagine concessa dal Festival della Valle d'Itria.

BIBLIOGRAFIA

Nella parte iniziale di questa tesi, per poter definire il costume teatrale, differenziare le dinamiche riguardanti la realizzazione di un abito di scena, affrontare la questione delle fonti documentarie ed iconografiche e le differenze tra abito e costume teatrale, sono stati utilizzati i seguenti volumi: Paola Bignami, *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma, 2005; Paola Bignami, Charlotte Ossicini, *Il quadrimensionale instabile: manuale per lo studio del costume teatrale*, Utet Università, Torino, 2010; *Fashioning Opera and Musical Theatre: stage costumes from the late Renaissance to the 1900*, a cura di Valeria De Lucca, *Atti del convegno Internazionale di studi di Venezia 29 Marzo-1 Aprile 2012*, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini con Università di

Southampton, Venezia, 2014, con attenzione particolare alla *Nota sul costume teatrale* di Paola Bignami ed il saggio di Michela Berti *Il costume come costruzione del personaggio. Il caso delle feste francesi a Roma nel Settecento*. Sono stati inoltre consultati i seguenti volumi: Cesare Molinari e Vittoria Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Vallecchi Editore, Firenze, 1985; Paola Bignami, *Mascheramenti, tecniche e saperi nello spettacolo d'Occidente e d'Oriente*, Bulzoni, Roma, 1999.

Tra i testi che si sono rivelati un fondamentale strumento di studio per una panoramica generale sulla Storia del costume teatrale vi sono: Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma, 1996; Maria Luisa Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Lucarini, Roma, 1989; la voce *costume* curata da Elena Povoledo in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, vol. III, Le Maschere, Roma, 1954. Sono stati inoltre consultati: Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1990; Franca Angelini, *Il teatro barocco*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1993; *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, a cura di Carmelo Alberti, Federico Motta Editore, Milano, 2002; Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.

Per la ricostruzione storica del costume teatrale barocco in Italia e in Europa, e la disamina dei fenomeni più importanti e caratterizzanti dell'epoca, quali le feste di corte, i tornei, il melodramma, si è fatto riferimento ai seguenti titoli: Renzo Guardenti, *Il costume in scena*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, G. Einaudi, Torino, 2000; Doretta Davanzo Poli, *Il costume teatrale nell'età barocca*, in «*Filo forme: quadrimestrale di storia, arte e restauro dei tessili*», diretto da Luca Parisato, anno 9, n. 16, Il prato, Padova, 2008; Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano, 2003; Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro dei Conti di Emilio de' Cavalieri*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La Nuova Italia, Firenze, 1998; Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma, 1968; Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965; Paola Goretti, *Blasoneria d'araldica*

piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in «Aperto: Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 2, 2009 (Marzo 2010); *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, a cura di Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, Banca Emiliana, Parma, 1989; *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di Clelia Arnaldi, Franca Varallo, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009; Paulette Choné, Jérôme de la Gorce, *Fastes de cour au XVII siècle. Costumes de Bellange et de Berain*, Institut de France, Domaine de Chantilly, Editions Marcelle Hayot, 2015; Stefania Zanon, *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, Direttore della scuola: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin, Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Elena Randi, indirizzo: Storia del Teatro e dello Spettacolo, ciclo XXII; *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Cassa di Risparmio, Fano, 2000. In particolare, di questo volume, sono stati utilizzati i saggi di Maria Ida Biggi, *Torelli a Venezia*; di Marie-Françoise Christout, *Il balletto di corte di Luigi XIV e Torelli*; di Alberto Ausoni, *Ballet de la Nuit* e di André Tessier, *Le nozze di Peleo e di Teti*. Sono stati consultati inoltre i testi: Mario Apollonio, *Il teatro dell'età barocca*, Sansoni Editore, Firenze, 1954; James Laver, *Costume in the theatre*, Harrap, London, 1964; Margarete Baur-Heinhold, *Teatro barocco*, Electa, Milano, 1968.

Si è fatto inoltre riferimento alle seguenti fonti: Bastiano de Rossi, *Descrizione / dell'Apparato / e dell'Intermedi / fatti / per la commedia rappresentata in Firenze, / nelle Nozze / de' Serenissimi Don Ferdinando de' Medici / e Madama Cristina di Lorena, / Granduchi di Toscana. / In Firenze, / Per Antonio Padovani MDLXXXIX. / Con licenza e privilegio*, Firenze, 1589; Giulio del Colle, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig.Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642; Maiolino Bisaccioni, *Il Cannocchiale per La Finta Pazzo dramma dello Strozzi*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1641; e *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.

La trattazione degli aspetti quali la teatralità nella vita quotidiana e nella moda coeva è stata condotta a partire da: Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del Barocco:*

saggio di introduzione al tema, trad. it. Renata Londero, Ibis, Pavia, 1995, ed. originale *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Editorial Planeta, Barcelona, 1969; Rita Levi Pisetsky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino, 1978; Auguste Racinet, *The costume history*, Taschen, Köln, 2016.

Per la parte riguardante la trattatistica sul costume teatrale sono stati utilizzati i seguenti volumi: Leone De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano, 1968; Paolo Fabbri, *Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Angelo Pompilio, Olschki, Firenze, 1983; , *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, a cura di Paolo Getrevi, Panini, Modena, 1987; Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Michele Geremia, Diastema, Treviso, 2015.

La terza ed ultima parte della tesi evidenzia, attraverso una serie di esempi e relativa analisi, come alcuni noti costumisti in epoca contemporanea abbiano ripreso e rivisitato il costume teatrale barocco. Per le biografie degli artisti si sono rivelati fondamentali i seguenti volumi: Stefano Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, vol. II, Garzanti Editore, Milano, 1990; *La Grande Enciclopedia della Musica lirica*, a cura di Salvatore Caruselli, Longanesi & Periodici, vol.V, Roma, 1980, in particolare la voce *Pizzi*, p. 991; *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa, Piero Gelli, Baldini&Castoldi, Milano, 1998, in particolare le voci: Franca Nava, *Grossi*, p. 500; *Luzzati*, p. 641; *Marzot*, p. 682; Marinella Guatterini, *Pizzi*, p. 849; Maurizio Sangalli, *Zuffi*, p. 1182; *Enciclopedia del Cinema*, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma, 2003, in particolare: Alessandro Cappabianca, *Zuffi*, p. 424. Sono stati inoltre consultati: Nuccio Francesco Madera, *Piccola enciclopedia del cinema*, Mondadori, Milano, 1974; *Incantesimi. I costumi del Teatro alla Scala dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Grafiche Step Editrice per l'Associazione amici della Scala Milano, Parma, 2017, in particolare, all'interno del volume citato: Vittoria Crespi Morbio, *I costumisti del Teatro alla Scala*. Della medesima autrice: *Zuffi alla Scala*, Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2007; *Pier Luigi Pizzi. Il Teatro della Meraviglia*, Tormena, Genova, 1999; *Luzzati alla Scala*, Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2006;

Vera Marzot alla Scala, Allemandi & C. per Associazione Amici della Scala, Torino, 2012.

In particolare, per approfondire il lavoro della costumista Anna Anni i testi presi in esame sono stati: *Costumi di scena. Anna Anni e l'Officina Cerratelli*, a cura di Floridia Benedettini, Diego Fiorini, Felici Editore, Pisa, 2013; in particolare si è fatto riferimento al saggio di Bruna Niccoli, *L'arte metaforica del costumista nella ricerca di Anna Anni*, qui contenuto. Per la biografia e l'analisi del lavoro di Anna Anni è stato importante il volume a cura di Silvia Barlacchi e Paolo Fondi, *Anna Anni dal segno alla scena*, Sillabe, Livorno, 2006.

Per il paragrafo su Pier Luigi Pizzi si sono rivelati preziosi: il volume curato da Maria Ida Biggi, *Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, Marsilio Editori, Venezia 2005; della stessa autrice il saggio *I costumi barocchi di Pier Luigi Pizzi al teatro La Fenice di Venezia*, in *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Atti del convegno e della mostra espositiva *I Costumi del Potere* tenuti a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2004, Collana di Studi in Castelbrando, Regione del Veneto, 2004.

Per quanto riguarda Emanuele Luzzati i testi utilizzati e consultati sono: Cristina Taverna, *Emanuele Luzzati*, Edizioni Nuages, Milano, 2013; Emanuele Luzzati, Rita Cirio, *Dipingere il teatro: intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, Laterza, Roma, 2000; *Le mille e una scena: teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*, a cura di Susi Davoli, Catalogo della mostra tenuta a Reggio Emilia nel 1990, Assessorato alla cultura, Reggio Emilia, 1990, in particolare gli interventi di Marco Salotti, *Emanuele Luzzati: elementi per una biografia*; l'introduzione al volume di Rossana Bossaglia; Amedeo Amodio, *Incontro con Luzzati*; Claudio Bertieri, *Gli incanti di un negromante. Emanuele Luzzati illustratore*; Colin Graham, *Emanuele Luzzati: "Il puro teatro"*; inoltre Giorgio Macario, *Conversazioni con Lele. 15 racconti e 20 incontri con Emanuele Luzzati*, Youcanprint-Self publishing, 2013.

Per approfondire il lavoro di Vera Marzot sono stati utili i testi di: Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, Mondadori, Milano, 1980; Umberto Tirelli e Guido Vergani, *Vestire i sogni. Il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale*, Feltrinelli, Milano, 1981.

Per il terzo capitolo sono stati inoltre consultati: Salvatore Cabasino, *Il figurino nel teatro italiano contemporaneo*, Danesi, Roma, 1945; Mario Verdone, *Scena e costume nel cinema: antologia critica*, Bulzoni, Roma, 1986; il volume a cura di Maria

Ida Biggi, *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'Archivio del Teatro La Fenice 1938-1992*, Marsilio, Venezia, 1992; i libretti delle opere: *La finta Pazza* di Giulio Strozzi e Francesco Saccati, messa in scena al Teatro La Fenice di Venezia nella stagione lirica e di balletto 1986-1987; *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, andato in scena al Teatro alla Scala di Milano nella stagione lirica e di balletto 2008-2009; *Juditha Triumphans devicta Holofernus barbarie* di Antonio Vivaldi, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nella stagione lirica e di balletto 2014-2015.

Sitografia e altre fonti

- www.archivistoricolafenice.org
- www.teatroallascala.org/archivio
- archivi.cini.it/cini-web/
- Cesare Molinari, Renzo Guardenti, *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale*, Università degli Studi di Firenze, supporto: CD-ROM.