

**Il mondo della moda e lo spettacolo: osmosi e discrasie**  
**A cura di prof. Elena Perrella**

**Sartoria teatrale e moda**

**OSSERVATORIO DELLO SPETTACOLO**

**2007**

### **Sartoria teatrale e moda: un continuum di sinergia**

Shakespeare a più riprese ricorda che la vita è un palcoscenico. E chi fa moda ne è perfettamente consapevole. Da questa semplice considerazione si può far dipartire un excursus che vede la moda nella sua poliedricità andarsi a congiungere in un continuum con la sartoria teatrale. Se la moda e la sartoria teatrale sono divise sotto alcuni aspetti – organizzativi, logistici, commerciali – esse sono in realtà multifaccettature di una medesima volontà e consapevolezza del ruolo dell'abito, sia nella vita quotidiana, sia dietro una macchina da presa oppure su di un palcoscenico.

Seguendo le direttive di David Bordwell e Kristin Thompson, si può affermare senza paura di incorrere in errore che i costumi in qualsiasi opera di finzione, sia essa arte visiva, teatro o cinema, svolgono un ruolo cruciale: essi infatti garantiscono coerenza, contestualizzazione e possono assurgere anche a veri mezzi di propulsione diegetica; in altre parole, il costume non è da sottovalutare, dato che la sua presenza silenziosa è tanto più efficace quanto adatta al contesto scenico.

### **Il teatro classico ed il costume come riconoscimento diegetico**

La problematica del costume nasce nel mondo del teatro, primo medium che ha imposto una concettualizzazione e la necessità di portare in scena un personaggio che non sia solo coerente dal punto di vista dell'interpretazione, bensì si richiedeva di portare in scena un vero e proprio "**personaggio**", del tutto connesso in tutte le sue parti compositive.

È per questo che il costume ha seguito da sempre le necessità del teatro di epoca in epoca, modificandosi con le tendenze endogene del teatro stesso, adattandosi alle

innovazioni sceniche, estetiche, tecniche, interpretative. Addirittura, alcuni studiosi hanno proposto una storia del teatro partendo proprio dall'analisi dei costumi, data la grande capacità espressiva di questi ultimi di aderire profondamente alle modificazioni teatrali, così come è stato ritenuto possibile parlare di una storia dell'arte partendo proprio dagli abiti dipinti nei grandi ritratti.

È da sottolineare una grande differenza tra il costume teatrale odierno ed il costume inerente al teatro classico: nelle rappresentazioni greche e latine, infatti, il ruolo del costume era quello di designare la **maschera**: la combinazione del trucco, dei calzari, della tunica, dei mantelli permetteva al pubblico di riconoscere quella particolare maschera, quel personaggio. Il costume dunque diventa in realtà l'elemento fondante dell'intera rappresentazione, dato che riusciva a far diventare un elemento diegetico qualsiasi personaggio. Alla caratterizzazione dei personaggi ed alla relativa individuazione dalla parte del pubblico contribuivano elementi convenzionali: il cuoco si presentava con un arnese di cucina in mano, il soldato con la lancia, ed il vecchio con il bastone. Le parrucche erano di colore diverso: bianche per i vecchi, scure per i giovani, rosse per i servi. Dunque i costumi erano essenziali soprattutto per il riconoscimento della maschera in questione, la quale aveva determinati **attributi iconografici** resi tangibili proprio dal costume stesso, al fine di giungere ad un riconoscimento da parte del pubblico. Il costume in questo caso non era funzionale ad una coerenza storica, bensì era funzionale ad una coerenza diegetica. Questa caratterizzazione statica del costume in epoca classica è in realtà presente anche nella commedia dell'arte, con le maschere come Pantalone, Pierrot, Arlecchino e Pulcinella, i quali sono immediatamente individuabili proprio grazie al loro abbigliamento: oggi come oggi, qualsiasi spettatore anche non esperto è portato a riconoscere Arlecchino per il suo multicromatico costume, Pierrot per la sua melanconica

lacrima o Pulcinella per il suo abito bianco, il suo copricapo e naturalmente la sua maschera.

Ritornando al costume nel teatro classico, si può quindi comprendere come la sua progettazione fosse stata legata a **rigide regole** che differivano da maschera a maschera e naturalmente da genere a genere (Commedia o Tragedia). Ad esempio, nella rappresentazione di una Commedia greca gli attori indossavano quello che successivamente fu denominato in latino "pallium", un mantello ampio e destrutturato, da cui il nome di "fabula palliata". Infatti nelle Fabulae romane tratte dai modelli greci i costumi corrispondevano agli abiti normalmente usati dai greci, come nel caso del suddetto pallio, il mantelletto corto di lana trattenuto da una fibbia sulla spalla.

La commedia propria dell'antica Roma era chiamata invece "fabula togata", perché gli attori indossavano la "toga", il mantello romano, e scarpe basse ("socci").

La Tragedia greca o romana di argomento greco poteva anch'essa essere chiamata "palliata", poiché il mantello indossato era uguale, ma era caratterizzata dall'uso dei "cothurni", (calzari alti), per cui prendeva il nome di "cothurnata". Questi calzari alti avevano una suola spessa, una specie di stivaletti allacciati con stringhe.

Si precisa che la togata invece sarà la commedia di ambientazione romana, in cui gli attori indossavano la toga che era l'abito nazionale romano.

La Tragedia di argomento romano invece prevedeva la toga "praetexta", bianca bordata e listata di color porpora, come quella usata dai magistrati, nonché dalle somme autorità civili e religiose.

Il pubblico, composto da ricchi e poveri, plebei e patrizi, nobili e miserabili, era via via educato nel riconoscere le maschere, proprio come oggi, secondo Gerbner, noi siamo inseriti ed educati dalla televisione che ci inserisce in un mainstream semantico. Ogni

spettatore di allora infatti riusciva immediatamente a scorgere un militare quando un attore indossava una spada ed una clamide, oppure un messaggero nel caso in cui un personaggio indossasse un tabarro ed un cappello.

### **Il teatro elisabettiano: l'evoluzione della congiuntura tra moda e costume**

L'epoca di Elisabetta I è stata un'epoca caratterizzata da una serie di innovazioni importantissime, a partire dall'assetto geopolitico a quello socioeconomico. Anche se questa non è naturalmente la sede per approfondirne le dinamiche, basta tenere presente che il periodo di Elisabetta I è caratterizzato dall'esplosione delle arti e della cultura data la relativa stabilità e benessere di questo periodo. Come insegna continuamente la storia, ove vi sono queste condizioni, l'arte, la cultura, la filosofia prendono il sopravvento. Ed in questo periodo prese il sopravvento il teatro.

Le rappresentazioni del teatro elisabettiano sono connesse principalmente al nome di Shakespeare, il suo più grande esponente. Forse, Shakespeare è solo una sineddoche per indicare una tendenza creativa del teatro di questo periodo, e tuttavia si deve constatare che il teatro elisabettiano ha notevolmente influenzato l'intero paradigma del teatro occidentale.

Un altro elemento importantissimo per poi comprendere come i costumi siano stati essenziali anche in questa fase teatrale, è il particolare per il quale il pubblico dell'arena teatrale era enormemente vasto: nobili, ricchi, ma anche militari ed artisti, mercanti, commercianti, servi, contadini, piccoli e grandi artigiani: tutti avevano il diritto e la disponibilità (dato il bassissimo prezzo del biglietto) di andare a teatro.

Il costume in questa fase cambia di funzione: mentre nel teatro classico si ricercava una certa staticità ed una riconoscibilità trasversale del personaggio tramite i costumi, nel

teatro elisabettiano il costume ha ormai cambiato volto: esso deve essere elemento che garantisca coerenza. I canoni estetici a cui ci si rivolgeva per l'adattamento scenico del costume erano quelli contemporanei: **il costume segue la moda dell'epoca**; ecco dunque cortigiani vestiti da cortigiani elisabettiani, militari abbigliati da militari dell'epoca, servi vestiti di cenci come all'epoca, grandi dame vestite secondo i canoni dell'epoca, tramandati a noi oggi grazie alla grande tradizione ritrattistica del tempo.

Sarebbe errato però pensare che questo processo di avvicinamento alla moda dell'epoca fosse repentino: il teatro elisabettiano è in realtà il risultato di una lunga sedimentazione ed evoluzione delle tradizioni teatrali occidentali e soprattutto italiane e francesi.

Ma in questo periodo la relazione tra il costume e la moda si fa molto presente in quanto, se si vuole dare per giusta l'impostazione di Grant McCracken, è proprio nell'epoca di Elisabetta I che si hanno i primi fenomeni legati alla moda.

In base all'analisi di Vanni Codeluppi<sup>1</sup> infatti si può affermare che la vera società dei consumi nasce proprio con Elisabetta I<sup>2</sup>: il fattore scatenante il consumo è per McCracken di tipo **politico**: nell'Inghilterra della seconda metà del XVI, alla corte di Elisabetta I. Questa sovrana infatti costrinse i nobili a trasferirsi dalle residenze di campagna presso la corte ed una volta a corte, ciascun nobile, avendo perso il potere che invece aveva nelle proprie tenute di campagna, dovette confrontarsi con altri nobili che si trovavano nelle stesse condizioni, e, per farsi notare dalla regina, ogni nobile contribuì così ad alimentare una spirale competitiva che portò alla necessità di un sempre più elevato impiego di costumi di prestigio.

Si passa dalla **patina** alla **moda**: la patina era centrale nel vecchio paradigma dell'onore delle casate nobiliari calcolato in base alla permanenza dell'abito nella famiglia: essa

---

<sup>1</sup> Vanni Codeluppi, *Manuale di Sociologia dei Consumi*, Carocci, Roma, 2000

<sup>2</sup> In realtà nel manuale si fa riferimento ad una serie di Teorie sulle Origini della società dei consumi, tra le quali figura proprio quella di Grant McCracken. In questa sede non interessa svelare la validità epistemologica della teoria, bensì la sua relazione con il mondo del teatro e della moda.

testimoniava infatti visivamente che una determinata famiglia è stata in grado di conservare la sua ricchezza per molte generazioni. La famiglia che si è arricchita da poco, invece, non è in grado di suscitare fiducia: può perdere il suo denaro altrettanto rapidamente di come l'ha accumulato. La patina è dunque anche una forma di difesa da parte degli strati più ricchi della società nei confronti di chi vuole appartenere a tali strati ma non ne ha i necessari requisiti.

La **moda** progressivamente sostituisce la patina, facendo diventare quasi impossibile distinguere la nuova ricchezza da quella vecchia, e le classi inferiori hanno potuto imitare facilmente le classi superiori.

Dunque McCracken è addirittura spronato a dire che la moda stessa nasce sotto Elisabetta I, ma in realtà gli storici dell'abbigliamento la fanno nascere nel medioevo.

Andando oltre le varie implicazioni teoriche, non si può non riscontrare una grande affinità tra l'impostazione di McCracken e l'esplosione del costume realistico nel teatro elisabettiano: è per questo che in questo periodo si può parlare di una vera e propria **sintesi tra moda e costume**.

Un altro fattore senza il quale non si riuscirebbe a comprendere il grande peso dei costumi nel teatro elisabettiano è senz'altro la consapevolezza che allora **la recitazione era interdetta alle donne**: gli uomini dovevano impersonare sia donne che uomini. In questo caso il costume si pone come elemento cruciale per la modificazione sessuale dell'interprete, aiutandolo ad immedesimarsi nella sua parte femminile. I risultati potevano a volte essere buffi, altre volte commoventi, ma essenzialmente il fattore del costume rimaneva un elemento di riconoscimento di identità.

È forse dunque un caso che il film "Shakespeare in Love" vincerà il premio anche per i migliori costumi?

## **Il barocco: l'estremizzazione della moda tramite il costume**

Con l'evoluzione del teatro lirico e dell'opera, il costume segue le esigenze sceniche. Ma si può dire che sino al settecento in realtà il costume non seguiva le esigenze di coerenza storica.

Nel barocco, ad esempio, il termine chiave per qualsiasi forma d'arte, dalla scultura all'architettura, dall'arte visiva al teatro, era "spettacolarizzazione": in questo caso nel teatro la centralità del sistema scenico era affidata alla scenografia, che riusciva a captare l'emozione del soggetto grazie ad espedienti scenici spettacolari: sfondi semimoventi, illuminazione innovativa, tutto era esaltato.

I costumi dovevano riuscire a mantenere lo stesso mood, e dunque si tendeva a concepire il costume come elemento che necessitava di essere connesso alla scenografia; non rispondevano a criteri di realismo o di ricerca storica; venivano spesso usati abiti del tempo anche per raffigurare personaggi del passato. Specificatamente per la costumistica, legata al teatro lirico e agli intermezzi, si adottò il criterio di bassa attinenza storica per favorire invece l'estetica: il costume perse quasi definitivamente i connotati di sussidio all'arte teatrale per divenire sfoggio e sinonimo di ricercata bellezza, raffinatezza e lusso. C'è un nuovo rapporto con la **moda**: proprio come fa la scenografia con la realtà visiva, stravolgendola ed estremizzandola, così i costumi rielaborano continuamente la moda dell'epoca, la esasperano, la radicalizzano, la tendono come una corda di violino sino ad arrivare ad una vera e propria estetizzazione della moda stessa, fondendo la preziosità delle sete orientali con lo splendore delle cornici dorate ed i marmi pregiati abilmente ricreati sul palcoscenico.

## **L'Ottocento: il ritorno al naturalismo tra sogno e moda**

Come dice Hegel, dopo un punto culminante si arriva sempre al suo esatto contrario. E se il settecento teatrale vedeva scenografia e costumi come alleati per il sogno estremizzato, nell'ottocento i due elementi si "convertono" invece al più sobrio naturalismo.

Questa modificazione fu naturalmente dettata da ragioni diverse.

In primis, si andava diffondendo il naturalismo borghese, di pari passo alla presa di potere ideologica della borghesia sulla società. L'arte si fa più consona alla realtà, e si può dire che in generale, si giunge ad un'**estetica kantiana**, cioè l'arte contemplativa, un distacco dalle emozioni per giungere ad una comprensione massima dell'essenza dell'arte.

Secondo Campbell<sup>3</sup>, è proprio dall'etica del romanticismo che nascerà la società dei consumi e dunque la **moda**<sup>4</sup>.

In questo panorama complesso, in cui il vero si interfaccia al sogno, il costume si adegua: nell'Ottocento iniziò il lavoro di ricerca per rendere il costume più aderente all'epoca in cui si svolgeva l'opera teatrale, ma gli abiti di scena venivano fatti realizzare dagli attori stessi. Gli attori famosi potevano ricorrere anche a noti sarti per i loro costumi, che non obbedivano però a un criterio d'insieme, rischiando a volte un effetto disorganico sulla scena. Il dramma borghese ed il naturalismo portarono sui palchi gli abiti della vita contemporanea, alla ricerca di un'esasperata attinenza al "vero" storico e della realtà sensibile.

## **Il novecento: la duplice relazione tra moda e costume**

---

<sup>3</sup> Codeluppi, *ibidem*

<sup>4</sup> Campbell fa un parallelo tra sogno e moda: il sogno, una volta che viene realizzato non è più tale, perde il suo piacere che offre e tende a svanire; idem per la moda, dato che una volta effettuato l'acquisto ed il suo consumo, sorge immediatamente un sentimento di delusione che fa nascere nuovi desideri.

Guerre mondiali, rivoluzione del consumo, nascita dei passages, vetrinizzazione della società<sup>5</sup>, tratti caratteristici di un periodo complesso da tutti i punti di vista.

Il teatro dovrà scontare l'enorme influenza delle avanguardie artistiche, nonché la schiacciante concorrenza del cinema prima e della televisione poi. L'iconografia del teatro si sposta in questi nuovi media, soprattutto nel mezzo cinematografico, i quali relegheranno il teatro a mero loisir d'élite.

Una moltitudine di congiunture storiche, politiche, economiche ma soprattutto estetiche e sociologiche creano una **duplice relazione tra costume e moda**: da una parte il costume teatrale segue la moda del tempo, grazie alle acute osservazioni delle sartorie teatrali, che da antiche botteghe ottocentesche diventano veri e propri centri di creazione di moda; dall'altra parte invece le avanguardie teatrali si concretizzeranno in uno straniamento ed un allontanamento del costume dalla moda, intingendo il costume teatrale di nuovi significati i quali non saranno più estetici bensì si caricheranno di scresziature simboliche.

Difatti all'incirca dopo la seconda guerra mondiale i costumi vennero affidati a laboratori specializzati che li realizzavano per tutti gli attori seguendo le indicazioni della regia, eseguendo una vera ricerca "filologica" nel settore. Oggi, con lo stretto legame che avvicina il mondo dello spettacolo a quello dell'industria della moda, sono state sperimentate sinergie per la presentazione di spettacoli "in costume" con abiti di alta moda contemporanea, offrendo un netto contrasto con quanto rappresentato in scena. Le tendenze dei costumi teatrali nel teatro di oggi, infatti, sono le più diverse e aperte ad ogni tipo di sperimentazione, sia per fini puramente artistici ma anche per quelli commerciali.

In altre parole il costume teatrale ha una duplice funzione: caratterizzare i personaggi creando un'atmosfera particolare che richiami l'epoca nella quale l'opera teatrale si svolge, ma anche, specie nel teatro sperimentale, evidenziare aspetti simbolici connessi ai

---

<sup>5</sup> Codeluppi, *ibidem*

personaggi o alle situazioni. Al tempo stesso il costume serve all'attore per facilitare la sua identificazione col personaggio, specialmente per quanti si richiamano al **metodo Stanislavskij**: uno stile di insegnamento della recitazione messo a punto da Kostantin Sergeevič Stanislavskij (che solitamente lo chiama: *psicotechnica*) nei primi anni del novecento<sup>6</sup>.

In questo periodo si ufficializza la **figura del costumista**: si va a configurare dunque quell'esperto che deve saper fondere abilità sartoriale con senso estetico, senso scenico e sensibilità per la recitazione. Sarà colui che analizza ogni personaggio, lo concretizza nel suo ambiente sociale in base alla sceneggiatura e lo veste in maniera coerente.

Il costumista deve interfacciarsi con l'art director, con il production designer e con il regista per stabilire la tavolozza dei colori, per creare degli effetti di omogeneità e di contrapposizione cromatica e semantica. È dunque un lavoro che viaggia sul limite della soggettività e dell'esperienza estetica, ed è per questo che è anche un lavoro di alta precisione. È quello che Aristotele definiva *technè*, cioè unione di arte e conoscenza con l'abilità manuale. E sarà dietro il costumista che deve essere ricercata la chiave del suo successo, cioè nella abili mani e nella tecnica delle **sartorie teatrali**, meeting point in cui conoscenza del costume, dei tessuti, delle tecniche e senso estetico si fondono in un prodotto completo che sarà poi osservato da milioni di spettatori in tutto il mondo.

Data la sua grande attinenza con lo spettacolo, l'arte del costume va specializzandosi e diffondendosi in maniera capillare in tutti quei centri di grande produzione teatrale, come Roma e Napoli.

---

<sup>6</sup> Il metodo si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore. Si incentra sulla esternazione delle emozioni interiori attraverso la loro interpretazione e rielaborazione a livello intimo. Per ottenere la credibilità scenica il maestro Stanislavskij proponeva esercizi che riproponevano le emozioni da provare sulla scena andando ad analizzare in modo profondo gli atteggiamenti non verbali e il sottotesto del messaggio da trasmettere.

A Roma un nome luminare, una pietra miliare nell'affollato panorama del settore è sen'ombra di dubbio la **Sartoria Tirelli**.

La sartoria Tirelli nasce 1964 dal sogno di Umberto Tirelli, e da questa data ha collezionato una serie di importantissimi traguardi e vittorie nel campo sino ai giorni nostri. Tante, tantissime le collaborazioni con grandi costumisti confluiti all'interno di questa sartoria che ha portato il nome del costume italiano nel mondo intero, sino alle vette più alte, aggraziandosi tramite la maestria ed il senso del gusto, i giurati dell'Academy. Il tutto nasce dalla passione e dal gusto di Umberto Tirelli che era un appassionato di abiti antichi, che andava ricercando per scopo di studio in tutti i grandi mercati delle pulci e nelle vecchie e polverose soffitte delle famiglie aristocratiche. Facendosi guidare da un innato istinto, è riuscito a costruire una delle più importanti collezioni del mondo, custodita gelosamente ma non maniacalmente, aprendola a studiosi di moda, di costume, di stile e, naturalmente, ai costumisti, nonché facendo circolare i vestiti grazie ad importanti donazioni internazionali, tra cui figurano nomi come Palazzo Pitti, il Metropolitan Museum di NYC, il Tokio Institute of Costume e le Musée des Arts décoratifs de Paris. Quando la bottega Tirelli aprì si racconta fosse composta solo da cinque sarte, una modista, due macchine da cucire, una segretaria ed un autista magazziniere. Il primo spettacolo in cui il nome della Sartoria Tirelli compare è "La Tosca" disegnata da Anna Anni e diretta da Mauro Bolognini, messa in scena presso il Teatro dell'Opera di Roma. A questo spettacolo succedettero tre altri spettacoli in prosa: "Tre Sorelle" e "Il gioco delle parti" con la regia di Giorgio de Lullo ed i disegni per i costumi di Pier Luigi Pizzi, ed "Il giardino dei ciliegi", con la regia di Luchino Visconti, primo contatto con la Tirelli, ed i disegni di Ferdinando Scarfiotti.

Per l'abilità e la maestria, per la grande sinergia all'interno della Sartoria, il nome Tirelli iniziò ad imporsi in maniera sempre maggiore. Inoltre sono tracciabili due grandi tendenze

parallele e reciprocamente funzionali per l'evoluzione della Sartoria in questione: da una parte la carriera di Pier Luigi Pizzi, che si concentrò maggiormente sul teatro e sulle opere in prosa, prediligendo una visione del costume maggiormente imperniata sulla inventiva, sulla fantasia, sull'innovazione; dall'altra invece ritroviamo la carriera di Pietro Tosi, altro grande nome della bottega Tirelli, che invece era maggiormente incline ad una ricerca filologica per gli abiti soprattutto all'interno del cinema.

Oggi la fondazione Tirelli è presieduta da Dino Trappetti, un vero nodo nevralgico nel mondo del costumismo.

La lista delle relazioni tra la Sartoria Tirelli ed Hollywood è molto lunga. Sotto il nome della Tirelli infatti si cela una vera e propria costellazione di nomi che hanno vinto nomination agli Oscar: titoli di innegabile peso sono stati "vestiti" con la collaborazione della Tirelli, a partire dal "Casanova" di Federico Fellini, premio Oscar a Danilo Donati per i costumi; "Momenti di Gloria" premiato nel 1982 grazie all'inventiva ed alla precisione di Milena Canonero, una vera bandiera italiana ad Hollywood, che di recente ha anche conquistato un ennesimo Oscar per i costumi grazie a "Marie Antoniette" di Sophia Coppola, che è stato considerato come un film dai colori pastello, proprio grazie all'estrema abilità della Canonero di reinterpretare lo stile antoniettiano in chiave postmoderna, mantenendosi fedele ai criteri dell'epoca: una vera e propria lezione di stile e di cromatismi. Man mano che la notorietà ed la mole di importanza della Tirelli crescevano, aumentavano anche le collaborazioni internazionali, come con Franca Squarciarino la quale vincerà nel 1991 l'Oscar con la Tirelli con il film "Cyrano de Bergerac", mentre Scorsese sceglierà la Tirelli e Gabriella Pescucci per "L'età dell'innocenza": scelta vincente, dato il premio Oscar per i costumi nel 1992. La Tirelli, con Deborah Scott, firmerà anche i costumi per uno dei film cult della generazione degli anni '90: "Titanic". Altre collaborazioni di enorme rilievo si sono registrate per "Elisabeth" con i costumi di Alex Byrne, "Il Pianista sull'oceano" con le

creazioni di Maurizio Milenotti, ed ancora il surreale musical “Moulin Rouge” di Baz Luhrman, unico nel suo genere, premio Oscar per i costumi di Catherine Martin e Brigitte Broch nel 2002 – lo stesso anno in cui Milena Canonero era candidata a migliori costumi per “L'intrigo della collana” diretto da Charles Shyer, ambientato nella fine del settecento. Nomination anche a Gabriella Pescucci, altro nome storico dei costumi italiani, con “La fabbrica di cioccolato”, un altro surreale film dai colori stranianti.

La sartoria Tirelli non disdegna naturalmente le sue origini, collaborando con grandi opere teatrali, fra cui la recente “Giulietta e Romeo” di Riccardo Cocciante, che vede i costumi firmati nuovamente da Gabriella Pescucci.

Inoltre la manifestazione Capri Hollywood indice ogni anno il “Premio Internazionale Umberto Tirelli” , che nel 2007 ha incoronato Alexandra Byrne, vincitrice del premio Oscar per “Elisabeth the Golden Age”.

La Tirelli ha collaborato sin da subito con **Luchino Visconti** per la realizzazione dei costumi di quasi tutti i suoi film, disegnati da Pietro Tosi, il quale è una pietra fondante della Fondazione Luchino Visconti a Forio d'Ischia, luogo tanto amato dal cineasta e regista teatrale. Il contributo di Tosi per la fondazione risente della grande collaborazione tra i due, che hanno condiviso il medesimo senso estetico all'interno delle pellicole, il quale si riverbera all'interno dello spazio espositivo della fondazione. Il percorso fa muovere il visitatore attraverso la vita del grande artista, passando per le sue passioni e per i suoi affetti più cari, quali amici e parenti. Inoltre come corollario estetico finale è senz'altro la donazione di alcuni degli abiti più rappresentativi dell'opera viscontiana da parte della Tirelli, tanto che per l'occasione dell'inaugurazione della Fondazione è stato messo a disposizione l'abito di Angelica indossato da Claudia Cardinale nella celeberrima scena del ballo nel **Gattopardo**.

Altro nome connesso alla sartoria romana è senz'altro quello di **Gabriella Lo Faro** con la sua sartoria romana **Costumearte**. Il motto di Gabriella Lo Faro può essere riassunto in poche righe: *“Espressione estetica della storia, in un racconto passionale di colori, tessuti, e sapiente tradizione artigianale...e l'arte diventa costume”*. Oggi Costumearte ha un repertorio composto da 20.000 costumi di tutte le epoche, di tutte le tipologie, nonché un servizio di consulenza organizzativa per lo spettacolo, sintomo di una vocazione per lo show senza eguali.

La sartoria teatrale Costumearte è una sartoria nata dalla volontà e dalla passione di Gabriella Lo Faro, ed è completamente votata verso una continua dialettica tra passato e futuro: se da una parte la collezione privata della Lo Faro mantiene ben salde le basi culturali ed estetiche su cui poggia l'intera Costumearte, dall'altro punto di vista invece l'intera sartoria è continuamente impiegata in una propensione verso l'aggiornamento delle tecniche, che le permette di essere scelta per produzioni cinematografiche e televisive.

Tra le collaborazioni con il cinema si possono scorgere nomi molto importanti, quali “La Bibbia”, “Barabba”, “Il Messia”, “Il buono, il brutto, il cattivo”, “La Lupa”, “La dolce vita”, “Ben Hur”, “Cleopatra”, ma anche “King Arthur”, “Masaniello” e “Caravaggio”. Varia ed articolata è anche la produzione per le fiction tv, tra cui si ricordano grandi successi come “Le ali della vita”, “Santa Rita da Cascia”, “Cuore”, “Imperia”, “Orgoglio”, “Elisa di Rivaombrosa”, “Maria Montessori”, “Chiara e Francesco”, “Questa è la mia terra”, “Io non dimentico”, “Rebecca la prima moglie”, “Aldo Moro”, “La freccia nera”.

Naturalmente Gabriella Lo Faro non dimentica l'antica tradizione romana nel campo teatrale, per cui abbiamo collaborazioni importantissime con opere liriche e balletti, tra cui

Il mondo della moda e lo spettacolo: osmosi e discrasie  
A cura di prof. Elena Perrella

“Simon Boccanegra”, “La bella addormentata”, “La Zelmire”, “I due foscari”, “Don Giovanni”, “Così fan tutte”.

Il grande peso culturale messo a punto da Gabriella Lo Faro è anche irradiato dalla sua importantissima e pregiata collezione di abiti d’alta moda, raccolti e conservati con estrema cura e serbati gelosamente. Nomi come Schuberth, Capucci, Valentino, Canosa, Veneziani ed Antonelli sono alcune delle maison che firmano questo raggruppamento di rare e pregiate confezioni che sono destinate alla contemplazione ma anche all’ispirazione per studiosi di moda, arte e per costumisti. La collezione della Lo Faro ha anche permesso una serie di mostre importanti in tutto il mondo, a partire da Palazzo Pitti al Museo Daimaru di Osaka, il Guggenheim di NYC alla Fondazione Mondragone di Napoli per Schuberth (Lo spettacolo della moda).

Un altro luogo deputato al teatro e dunque alla sartoria teatrale è stata la città partenopea, che tra la fine dell’ottocento e l’inizio del novecento vede il teatro di **Edoardo Scarpetta** come un vero e proprio innovatore che riesce nell’impresa di tradurre le caratteristiche teatrali in dialetto napoletano delle pochades francesi.

Il teatro scarpettiano sarà la base da prenderanno il volo produzioni teatrali di De Filippo e di De Simone, e dunque creerà un humus favorevole alla produzione sartoriale napoletana nel campo del teatro. Già da prima, infatti, il territorio partenopeo si era posto come estremamente ricettivo alla tradizione sartoriale, tanto da essere uno dei tre luoghi deputati alla risposta italiana al tailoring inglese, con la sartoria romana e quella abruzzese. Ma a Napoli il grande fermento culturale dato dalle produzioni teatrali non poteva che dare una inclinazione particolarmente incisiva al costumismo teatrale. L’esigenza, nata da Scarpetta e continuata poi dai suoi “discendenti” di elevare il popolano

non a mero oggetto di derisione bensì a soggetto protagonista delle avventure teatrali, imponeva una grande riflessione a livello dell'abbigliamento dei protagonisti, ed è per questo motivo che si sono andati diffondendo una serie di elementi importantissimi per le successive evoluzioni della sartoria.

Uno dei fulcri ricettivi di questa nuova dimensione teatrale e delle nuove esigenze del teatro in questione è senz'ombra di dubbio la figura di **Vincenzo Canzella**. Il fondatore, Vincenzo Canzella, si forma presso l'Istituto d'Arte di Napoli sotto l'egida di importantissimi professori nel campo delle arti visive e delle tecniche artistiche, e sin da giovane sceglie la strada della sartoria collaborando con la **Maria Consiglio Fashion** dal 1954 al 1975. Con questa sartoria collaborerà alla realizzazione di opere teatrali, come "Il Barbiere di Siviglia" di Beringuier a Montpellier e "Turandot" Zhang Yimou con i costumi He Qu presso il teatro dell'opera di Pechino.

La grande vocazione teatrale è rintracciabile nel vastissimo numero di palcoscenici che l'hanno visto come protagonista dei costumi, tra cui l'Anfiteatro Flegreo di Napoli, il San Carlo di Napoli, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro Cilea, Mercadante, Sannazzaro, Bellini, Diana, il Politeama di Napoli, il teatro La Fenice di Venezia, il teatro della Pergola di Firenze, il Teatro delle Muse di Roma, il Piccolo ed il Manzoni di Milano, il teatro di San Leucio di Caserta, ma anche altre location particolari come Villa Campolieto di Ercolano (patrimonio dell'UNESCO), il Chiostro di Santa Sofia, la piazzetta e la Certosa di Capri. Questi teatri vedranno la messa in scena di importantissime pieces d'autore sia in italiano che in dialetto napoletano, in puro spirito del teatro scarpettiano.

Vastissima è anche l'attività nel campo dell'organizzazione di mostre e di sfilate d'alta moda, in diverse occasioni: il duecentesimo anniversario della rivoluzione napoletana a Napoli, "La moda nel tempo: Piedigrotta Vesuviana" ad Ercolano, la mostra al castello

aragone ad Ischia, ma anche partecipazioni internazionali alle mostre di costume a Montecarlo ed a Helsinki.

La fervida immaginazione e l'instancabile attività del maestro gli sono valse una serie di riconoscimenti importantissimi, tra cui quello della XVII Rassegna internazionale di moda sartoriale e quello della Confartigianato per gli "Artigiani Coraggiosi".

### **Non solo sartorie...**

La relazione tra la moda e la sartoria è dunque palese, e sarebbe ridondate tratteggiarne anche solo i contorni. Presupposto ciò, però, non si possono non analizzare alcuni casi in cui saranno proprio gli stilisti di moda a partecipare alla realizzazione di costumi di scena.

In questi casi si rende infatti tangibile il continuum che lega le due figure professionali.

Molti stilisti si sono interessati di costumi teatrali. Un tipico esempio è stato **Gianni Versace**. Lo stilista calabrese ha da sempre reso palesi le interconnessioni creative di mutuo aiuto tra arte, danza, teatro e moda in numerose sue creazioni, nonché collaborando fattivamente con la Scala. Versace ha contribuito ad ampliare la figura dello stesso stilista quasi da un punto di vista deontologico, grazie ai suoi continui apporti al **balletto**: sin dal 1982 collabora con una delle persone a lui più care: il coreografo Maurice Béjart per una serie di balletti, come *Dionysos*; *Malaux*; *Ou la metamorphose de Dieu*; *Souvenir de Leningrad*. In ogni balletto Versace tentava di carpire i pensieri del suo amico, traducendoli in particolari costumi che, se da una parte tendevano ad aderire alle esigenze sceniche, dall'altra provavano ad approfondirne le dinamiche interne soprattutto ad un livello estetico. Ed è stato anche per questo che la partecipazione alla commemorazione in onore della decennale tragica scomparsa dello stilista è stata salutata con grande

successo alla Scala, proprio a riprova dell'importanza che questo *couturier* ha avuto nell'ambito della danza. Il 15 luglio 2007, proprio nel medesimo giorno dell'omicidio, Maurice Béjart mette in scena "Grazie Gianni con amore", una coreografia inedita, con gli abiti di Gianni Versace, riadattati per l'occasione e con delle nuove creazioni della sorella Donatella e del fratello Santo, contornata da una mostra per le vie milanesi dei bozzetti originali dei costumi di scena direttamente dall'archivio Versace, rendendo omaggio, assieme a tutte le altre cinquecento celebrità presenti anche alla cena di commemorazione al Palazzo Reale, ad uno dei geni più creativi e duttili della moda italiana.

A livello internazionale abbiamo altri nomi che hanno seguito un iter simile a quello di Versace, come **Jean Paul Gaultier** e **Karl Lagerfeld**, i cui bozzetti per i vari spettacoli di danza sono esposti dal 12 ottobre al 20 gennaio 2008 a Palazzo Strozzi, opera d'arte dell'architettura del capoluogo fiorentino, in occasione della mostra "Contromoda", che si focalizza sulla moda contemporanea della collezione permanente del Los Angeles County Museum of Art. Anche in questa mostra è palese l'interconnessione estetica tra la moda e teatro, rendendo esplicito come sia quasi nel DNA di un *couturier*, la flessione verso il teatro, come propaggine artistica e spettacolare di una simbiosi tra moda e danza e teatro.

La moda, con i suoi stilisti, ha particolarmente contribuito a quanto pare alla realizzazione di opere teatrali di danza, anche se non sono solo casi isolati quelli di altri stilisti che invece hanno preferito il dramma piuttosto che l'opera.

Le relazioni invece tra la **moda ed il cinema** sono enormi. La moda è entrata da sempre nel cinema, tanto che la moda italiana viene fatta proprio nascere nel periodo della Hollywood sul Tevere. Un dibattito sul rapporto tra moda e cinema esulerebbe

eccessivamente da questa sede, e le interconnessioni a livello non solo artistico, bensì anche sociologico e psicologico sarebbero quasi infinite. In questa sede infatti basta ricordare che molti stilisti hanno contribuito attivamente alla creazione di vere e proprie collezioni e stereotipizzazioni cinematografiche; una per tutte: Brioni per James Bond.

Specularmente al processo in cui la moda è entrata nella sartoria teatrale, il teatro entra nella moda: la spettacolarizzazione della moda, con la sfilata in primis è sempre più presente all'interno delle situazioni espositive attuali. Alcuni stilisti come Alexander McQueen, Jean Paul Gaultier ed Antonio Marras utilizzano i canoni del teatro e delle sartorie per confezionare le proprie sfilate.

Alla punta estrema del continuum tra moda e sartoria ci sono alcune griffe, in primis **Dior**, che danno ai direttori creativi, in questo caso **John Galliano**, un'estrema libertà di spettacolarizzazione. Si tratta di griffes che hanno altissimi fatturati in linee di cosmetici e di accessori, che dunque non disdegnano nel vedere la sfilata non come un momento in cui la domanda e l'offerta sul mercato si incrociano, bensì come un momento da sfruttare per sbalordire i media, che come bambini che guardano un burattinaio, osservano estasiati le grandi favole raccontate da Galliano su diversi temi, come la collezione di qualche stagione fa, dedicata a D'Artagnan, dove i vestiti non sono altro che costumi di scena, e dove le modelle non sono che attrici.