

A10

Realizzato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli Studi di Bergamo.

Sara Volpi

**Il costume teatrale sulla scena francese
tra Ottocento e Novecento**

Le case di moda Lepère e Pascaud

Prefazione di
Francesca Pagani





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1443-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2018

Indice

- 7 *Prefazione. L'abito fa il teatro*
Francesca Pagani
- 15 *Capitolo I*
Il costume scenico francese.
Pratiche vestimentarie tra palco e schermo
- 59 *Capitolo II*
Dalla nascita del costumista
alla diffusione delle sartorie teatrali.
Lepère e Pascaud, due maisons tra teatro e cinema
- 95 *Appendice. M. Duflos–Pascaud*
Henri Galoy
- 101 *Bibliografia*
- 107 *Quotidiani e riviste*
- 113 *Sitografia*

Prefazione

L'abito fa il teatro

FRANCESCA PAGANI*

Quando Voltaire, nella sua tragedia *Sémiramis* (1748), introduce l'apparizione del fantasma di Nino, va ad evocare, in modo inconsapevole, una serie di problematiche strettamente attinenti al senso dell'operazione teatrale (illusionismo/verosimiglianza) e alla sua gestibilità in termini di rappresentazione. Da una parte ci s'interroga sulle modalità per farlo apparire sulla scena: si tratta di un personaggio o di un'allucinazione? Come farlo entrare in scena, da dove viene? Si pensa di far sì che esca da una tomba, ma la scena è nella sala del trono. Ne va della credibilità della rappresentazione presso il pubblico. È Semiramide stessa a rassicurare quest'ultimo: «Je l'ai vu; ce n'est point une erreur passagère / Qu'enfante du sommeil la vapeur mensongère»¹. L'altra difficoltà consiste nel determinare quale debba essere il costume dello spettro. Voltaire scarta l'idea di abbigliarlo di nero, preferendogli il bianco. Egli scrive infatti a Madame Denis: «Il faut un habit guerrier tout blanc, une cuirasse bronzée, une couronne d'or, un sceptre d'or, et un masque tout blanc comme dans la statue du *Festin de pierre*. Je vous prie de communiquer cette idée, et de ne pas permettre que l'ombre porte le deuil d'elle-même»². Di fatto questo auspicio

* Università degli Studi di Bergamo.

1. «L'ho visto, non è un errore fugace/ creato in sogno da un fluido ingannevole». VOLTAIRE, *Sémiramis*, I, vv. 196-197. Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura dell'autrice.

2. «Occorre un costume da guerriero completamente bianco, una corazza di bronzo, una corona d'oro, uno scettro d'oro e una maschera tutta bianca come nella

non sarà rispettato, perché anche in seguito si farà in modo che lo spettro sia ricoperto da un velo nero. Grobert, nel suo *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène* (1809), loda la soluzione adottata al riguardo in Italia, dove ha assistito ad una rappresentazione che prevedeva l'utilizzo di un automa, che scorreva su delle rotelle ed era mosso tramite dei pesi: dietro lo spettro, completamente isolato, venivano animate delle fiamme, così da farlo apparire diafano; quando lo si voleva far sparire si faceva cadere il peso che lo trascinava con sé in un turbinò di fuoco. Peraltro un inconveniente prodotto dall'affollamento degli spettatori seduti sulla scena aveva fatto sì che non ci fosse spazio proprio per il fantasma, così che l'inserviente era stato costretto a gridare al momento dell'apparizione: «place à l'ombre»³, provocando le risate del pubblico.

L'anacronismo nell'impiego dell'abbigliamento teatrale che fa parte della consuetudine, vale a dire il ricorso ai modelli in voga al momento della rappresentazione, indipendentemente dall'epoca in cui è ambientata l'azione, trova, proprio grazie all'emergere di difficoltà ed incongruenze, dei limiti d'impiego sempre maggiori, alimentando per contro la sensibilità del pubblico che richiede sempre di più il rispetto della verosimiglianza. D'altra parte, la natura tutta particolare del teatro tende a farne un luogo separato dalla realtà esterna, consegnato all'illusionismo ed alla magia: «Comparés ironiquement à des temples (comme l'on comparait les actrices à des vestales) — scrive Jean Starobinski — les théâtres sont à la fois les hauts lieux de l'élégance frivole, et les sites où l'exaltation littéraire et musicale peut se porter à son comble»⁴. Ne deriva che gli

statua del *Convitato di pietra*. Vi chiedo di riferire questa mia idea e di non permettere all'ombra di portare il lutto di se stessa». VOLTAIRE, *À Madame Denis*, D 3733 (senza data).

3. «Fate spazio all'ombra!».

4. «Paragone ironicamente a un tempio (come l'attrice a una vestale), il teatro è l'Olimpo dell'eleganza frivola e, al tempo stesso, il luogo dove l'esaltazione letteraria e musicale può raggiungere il suo culmine». Jean STAROBINSKI, *L'Invention*

abiti degli attori, soprattutto quelli delle interpreti femminili, mirano essenzialmente a suscitare l'ammirazione del pubblico, grazie al loro splendore, alla ricchezza delle stoffe e degli ornamenti, prescindendo da ogni riferimento storico o sociale.

Si crea così una straordinaria interdipendenza fra l'operazione teatrale, intesa come somma delle sue componenti — vale a dire scenografia, illuminazione, abiti, movimenti degli attori —, e la pittura, talvolta destinata addirittura ad immortalarli. Possiamo allora leggere i quadri alla luce delle rappresentazioni teatrali e viceversa: osservare le scene come quadri. La collaborazione fra pittori, sarti e attori, è stata d'altronde molto stretta, ciò che il saggio di Sara Volpi mette in luce con dovizia, nonché argomentata documentazione. La pittura barocca aveva adottato la teatralizzazione delle immagini come una delle sue caratteristiche precipue, e l'opera del Caravaggio ne è forse l'esemplificazione più efficace ed esasperata, ma anche nel Settecento autori come Watteau, Fragonard, Greuze, ricorrono sovente ad immagini teatralizzate, privilegiando la rappresentazione di corpi femminili protesi in atteggiamenti enfatici ad esibire il proprio abbigliamento sontuoso.

Di volta in volta sono i mutamenti che intervengono nella moda ad avere un'incidenza significativa anche in pittura e nella recitazione teatrale: basti pensare al diffondersi del gusto neoclassico e al clima introdotto dalla Rivoluzione francese. I modelli non sono più attinti dall'attualità, ma dal mondo classico, dalla cultura greca e latina. Li troviamo nelle opere di Füssli e di Flaxman per quanto riguarda la pittura e in quelle di Canova per la scultura, così come sono assolutamente ricorrenti nelle illustrazioni dei romanzi gotici; tuttavia, nell'ambito teatrale, assumono una valenza più incisiva facendosi interpreti degli ideali rivoluzionari. In una popolazione per la quasi totalità analfabeta come quella dell'epoca, risultava particolarmente difficile diffondere questi ideali, anche perché non esistevano

esempi significativi nella storia recente da poter indicare come riferimento: la repubblica di Venezia era di impianto aristocratico, quella di Ginevra limitata a una sola città. Si decise allora di organizzare delle processioni in ogni città o villaggio per esibire in corteo le immagini in grado di ricreare degli episodi salienti della repubblica romana e degli eventi rivoluzionari. A Parigi verrà esposto il corpo di Marat ormai in decomposizione e le celebrazioni del culto della Dea Ragione, allestite secondo un progetto di Jacques-Louis David, comporteranno l'adozione di scelte importanti relative agli addobbi e agli indumenti. Il suo *Giuramento degli Orazi* (1784) diventa l'emblema stesso della rivoluzione e sarà la prefigurazione teatrale del *Giuramento del Jeu de Paume* (1791):

Questa composizione — afferma Michel Thévoz — fa risaltare singolarmente la sovrapposizione o l'interferenza della rappresentazione politica e della rappresentazione teatrale. La sala del Jeu de Paume, che David ha rappresentato scrupolosamente dopo studi preparatori, richiama già una sala teatrale con il suo volume, il soffitto alto e le tribune laterali. La messa in scena, per quanto enfatica possa apparire, deve essere più conforme alla realtà di quanto non si creda, per la ragione che abbiamo detto: i deputati, consapevoli o no, hanno ricalcato la loro prestazione sul *Giuramento degli Orazi*, alla maniera di un quadro vivente, appunto.⁵

È sempre Michel Thévoz a sottolineare il carattere testualizzante del quadro *Le Sabine* (1799), in grado di normare sia l'ideologia che il gusto del pubblico:

L'ideologia diffusa da questo quadro è assolutamente adeguata al pubblico di massa che esso sollecita. L'ascesi neogreca di cui David si fa forte consiste nello spogliare le scene eroiche di ogni carattere storico e di ogni indizio d'epoca. Lo stile romano era un riferimento alla repubblica, cioè a un modello storico; lo stile greco è quello dell'atemporalità pura, delle leggi eterne, dei valori assoluti. Si passa, in altri termini, dalla politica, che è instauratrice, alla morale,

5. Michel THÉVOZ, *David. Il teatro del crimine*, Abscondita, Milano 2003, pp. 25–26.

che è conservatrice. La tregua d'armi, in questo caso, fissa l'atto in un gesto teatrale, qualificato come edificante per denegazione, poiché non comporta alcuna conseguenza pratica. Nudo, cioè astratto da ogni contesto, il personaggio greco o romano diventa nostro contemporaneo, ci rimanda l'universalità e l'invarianza dei nostri sentimenti.⁶

Spetterà all'attore Talma farsi interprete, con le sue straordinarie doti recitative, di questo nuovo clima culturale. Amato e ammirato dal pubblico, riuscirà ad imporre non solo un proprio canone recitativo, ma a influenzare anche gli atteggiamenti, l'abbigliamento, persino il taglio dei capelli dei suoi contemporanei. In un periodo storico travagliatissimo, soggetto a continui mutamenti, egli riuscirà sempre a mantenere il proprio prestigio, grazie al magnetismo della sua personalità. Anche Napoleone Bonaparte, di cui era intimo, cercherà di imitare il tono della sua voce e la sua tecnica declamatoria.

Il trionfo della borghesia imporrà però ben presto nuove mode, improntate in particolare nell'abbigliamento ad abiti decisamente più sobri rispetto alle consuetudini del passato. I personaggi del teatro di Balzac, e Balzac stesso, si avvarranno di costumi molto più semplici, in grado di rispecchiare le abitudini stesse del pubblico che doveva riconoscersi empaticamente negli interpreti teatrali. Peraltro, come dimostra Sara Volpi, è proprio l'intervento sempre più incisivo degli impresari teatrali e dell'opera delle sartorie, costrette dal moltiplicarsi degli spazi teatrali a produrre abiti in quantità massicce, a determinare il successo degli spettacoli che erano maggiormente in grado di ostentare scenografie e costumi stupefacenti, come nel caso delle esibizioni di Loïe Fuller. La creatività delle sartorie interviene sempre di più nel determinare o rafforzare l'efficacia delle rappresentazioni teatrali, mettendole di volta in volta in sintonia con la moda imperante e al tempo stesso condizionando il gusto collettivo, come s'era potuto vedere nel caso di Talma. Artisti geniali creano mondi fantastici legati essenzial-

6. Ivi, p. 53.

mente a curiose concezioni dell'abbigliamento: è il caso di *Les fleurs animées* (1847) di Grandville, o delle serie dell'*Alfabeto* (dal 1927) e dei *Numeri* (1968) di Erté, che disegna abiti di estrema eleganza per il sarto Poiret, puri pretesti autoreferenziali per corpi, ornamenti e costumi di sorprendente bellezza. Maurice Sand, in *Masques et buffons: comédie italienne* (1860), codifica l'abbigliamento degli interpreti della Commedia dell'Arte consegnandolo immodificabile al nostro immaginario. Per altro verso, scrittori come Balzac, Baudelaire, Gautier, Barbey d'Aurevilly, affascinati dalla moda, ne diverranno non solo fra i massimi teorizzatori, ma creeranno la figura del dandy come opera d'arte tutta consegnata alla sua attorialità.

Sul versante opposto lo spettacolo popolare introduce nuove figure, per lo più marginali, che richiedono anche nuove identità vestimentarie, sono i protagonisti del teatro dei Funambules, il Pierrot di Jean-Gaspard Debureau⁷, gli istrionici clown dei circhi, «clowns de l'hystérie», allievi di Charcot:

Comme son maquillage, son jeu est fondé sur l'excès: exaspérant, inutile, superflu, le clown excède dans tous les sens du terme. Par peur du vide, cet être insensé devient l'encombrement même, il gesticule pour ne pas penser, annonçant les intarissables personnages de Beckett.⁸

Nel corso del secolo, con l'ampliarsi a dismisura dei generi di spettacolo anche l'abbigliamento degli interpreti dovrà farsi carico di un rinnovamento incessante; la danza classica elaborerà un costume per l'epoca molto audace che sedurrà il pubblico più diverso: Gautier, attratto proprio dalla trasparenza delle stoffe, Degas, che avrà modo di esaltare il proprio voyeurismo,

7. Si veda Elena MAZZOLENI, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes du XIX^e siècle*, Classiques Garnier, Paris 2015.

8. «Come il suo trucco, la sua recitazione si basa sull'eccesso: esasperante, inutile, superfluo, il clown eccede in ogni accezione di questo termine. Per timore del vuoto, questo essere insensato diventa l'accumulo stesso, gesticola per non pensare, annunciando gli inesauribili personaggi di Beckett». Sophie BASCH, *Clowns hystériques, martyrs ridicules. Le Regard des écrivains*, in *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Gallimard, Paris 2004, p. 59.

Mallarmé, coinvolto dal lampo dei gesti delle danzatrici e dei mimi, assimilati ad una scrittura, Toulouse Lautrec, immerso negli spettacoli popolari del Moulin Rouge.

Il travestitismo consente di superare anche i condizionamenti del *gender*: Colette recita in abiti maschili, così come Sarah Bernhardt nell'*Aiglon* (1900) di Edmond Rostand, mentre l'acrobata americano Vander Clyde, alias Barbette, si esibisce in abiti femminili, e recita indossando abiti di Chanel nel film di Cocteau *Le Sang d'un poète* (1930). Nel cinema gli esempi si moltiplicheranno, da Louise Brooks in *Beggars of life* (1928) e Greta Garbo in *Anna Christie* (1928), per arrivare ai giorni nostri.

In questo panorama così ricco e multiforme, l'indagine svolta da Sara Volpi si rivela di grande utilità ed efficacia nel delineare non solo i mutamenti del gusto, ma soprattutto, grazie a una attenta ricerca d'archivio — tra i cui risultati spicca l'articolo di Henri Galoy per *Le Courrier français* del dicembre 1908, riportato in appendice al volume, che colloca M. Duflos della Maison Pascaud tra i “personaggi del teatro dell'epoca” — nel documentare il trionfo della laboriosità ed imprenditorialità del mondo borghese. Un mondo, quest'ultimo, che sa accompagnare con intelligenza e creatività il dispiegarsi di un immaginario teatrale in grado di interpretare i ruoli sociali più diversi, passando dall'esaltazione delle mode alle loro reinterpretazioni, senza mancare di uno spiccato senso critico. Affascinante anche per noi lettori scoprire, alla luce del saggio di Sara Volpi, l'ineludibile e prezioso inanellarsi delle collaborazioni che prevedono la formazione e l'apprendistato di alcuni tra gli esponenti più elitari dell'alta moda — come nel caso di Pierre Cardin — proprio presso le sartorie teatrali: i laboratori dell'innovazione.