

«Addosso all'attore». Omaggio a Paola Bignami

Donatella Gavrilovich

Il nono numero della rivista «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», dedicato a *“Vestire” la Scena: la Storia del Costume Teatrale*, raccoglie i contributi di studiosi che hanno esplorato la storia del costume dall'antichità all'era contemporanea.

Questo indumento, che l'attore indossa, non è un abito, ma un elemento costituente dello spettacolo come la scenografia, la musica, la luce. Esso ha la funzione di comunicare emozionalmente e con immediatezza allo spettatore le caratteristiche storiche, culturali e sociali, o simboliche, mitologiche e fantastiche del personaggio.

Il costume di scena si congiunge indissolubilmente al suo corpo nel gioco recitativo per esprimere plasticamente stati d'animo ed emozioni. In alcuni casi esso ha avuto una funzione liberatoria e trasgressiva tanto, da mettere a nudo il corpo dell'attore che, a volte, è coperto solo da decorazioni dipinte. Artisti, scenografi e costumisti hanno visualizzato la personalità, le pose e l'animo del personaggio trasformando il figurino del costume, corredato da acconciature e accessori, in una sorta di visualizzazione grafica del personaggio.

Gli schizzi e i costumi di scena di produzioni teatrali del passato sono documenti e testimonianze concrete di un Patrimonio Culturale Immateriale, che deve essere non solo tutelato e conservato, ma anche valorizzato mediante mostre e studiato con rigore metodologico.

Purtroppo, nella storia degli studi accademici è invalso il criterio, del tutto arbitrario, di scindere la produzione in arti maggiori e arti minori (arte applicata). In Italia illustri personalità come, ad esempio, Carlo Ludovico Ragghianti, si adoperarono fin dagli anni Trenta del secolo scorso per favorire il superamento di questa visione pregiudizievole della critica artistica. Ragghianti fu uno dei primi studiosi di storia dell'arte a sostenere la peculiarità degli aspetti visivi e la specificità del linguaggio dello spettacolo teatrale e cinematografico, presentando una sintesi delle sue ricerche nei tre volumi *Arti della visione* sul cinema, sullo spettacolo teatrale e sulla filosofia dell'arte (1975, 1976, 1979).

Nonostante gli sforzi di Ragghianti per eliminare ogni discriminazione tra le cosiddette arti maggiori e le arti minori, questa desueta ma consolidata *forma mentis* ha prodotto anche nell'ambito degli studi teatrali una netta demarcazione tra aree di interesse maggiore (testo drammaturgico, attore, recitazione, regia e, successivamente, libretto, danzatore e coreografia) e minore (costume, scenografia, attrezzi scenici, illuminotecnica).

La scissione settoriale degli studi sugli elementi costitutivi di uno spettacolo teatrale in base alle conoscenze e alle competenze specifiche ha, di fatto, smembrato la sua unità originaria, determinando la perdita dell'intero progetto creativo che non si fonda solo sulla centralità del testo o della recitazione dell'attore. Tale approccio ha penalizzato il costume teatrale che, ridotto a mero vestimento di scena, è stato spogliato della sua funzionalità e del suo intrinseco valore di "segno" comunicativo a scapito di quello stesso progetto ideativo complessivo dello spettacolo, per il quale esso fu creato.

La centralità dell'attore, ereditata dalla tradizione ottocentesca, è così preponderante negli studi scientifici e nelle recensioni critiche italiani che la mancanza di rilievo della sua presenza sulla scena provoca stupore. In occasione della messinscena di *Il principe costante* di Calderón de la Barca presso il Teatro Fabbricone di Prato nel 2002, ad esempio, la critica rimase interdotta dalla regia di Pier'alli, ideatore anche di scene e costumi.

L'impressione è che Pier'alli regista (e regista d'opera) abbia consegnato molto al Pier'alli scenografo. La scenografia è così totale da mangiare il testo. La stessa impostazione attoriale è come se imponesse agli attori e alle parole stesse di essere parte dell'arredo, di aderire ai contorni dello spettacolo, e questa tendenza è così totale da far trionfare la forza centrifuga delle scene e dei costumi su quella centripeta della regia (Doninelli 2002: 26).

Naturalmente non era la prima volta che un regista italiano faceva "trionfare scene e costumi". Nel 1949 Valerio Marinucci, recensendo la messinscena dell'*Oreste* di Alfieri al teatro Quirino di Roma, definì "Luchino Visconti: più che regista autore di spettacoli" (Marinucci 1949). E Silvio D'Amico, sottolineando lo spaesamento delle attrici Borboni e Morelli per le «immense vesti seriche» dei costumi di scena, ironicamente esprimeva il suo giudizio sullo spettacolo di Visconti fatto di «piume e orchestra», che presentava «una serie di trovate geniali; ma visive, spettacolari, proprio là dove si sarebbe trattato di mostrarci la validità della sostanza alfieriana, nella sua scabra, riottosa, intransigente, irriducibile nudità» (D'Amico 1949: 14).

Quasi trenta anni più tardi Cesare Molinari tornò a riflettere sull'*Oreste* alfieriano di Visconti, evidenziando la visione dell'artista che volle ricostruire quella «cultura settecentesca nella quale si era formato l'autore del testo, intese cioè rappresentare il gusto e lo stile rococò, e li fece vestendo i suoi attori in costumi vaporosi e leziosi» (Molinari-Ottolenghi 1977: 23).



Negli anni Ottanta ripresero in Italia gli studi sul Modernismo e con essi l'interesse per le arti applicate. Questo movimento artistico, che si diffuse a livello internazionale, fu etichettato in senso dispregiativo come arte "decadente", "degenerata", "arte per l'arte" per la vacuità dei contenuti a vantaggio dello studio della forma, che gli artisti stavano destrutturando nel tentativo di creare nuovi codici linguistici espressivi, rivendicando l'autonomia dell'arte dalla sudditanza al soggetto.

Il Modernismo fu osteggiato ideologicamente e politicamente dalla maggioranza della critica artistica italiana che ebbe a definirlo come una moda, specchio delle contraddizioni della rampante società borghese di fine Ottocento e del suo «feticismo della merce» (Argan 1975: 144), negando ogni possibile nesso e continuità tra quella sperimentazione e la nascita delle avanguardie storiche.

Questa «ondata di disprezzo così caratteristica contro l'Ottocento e contro l'Art Nouveau» (Battisti 2005: 186), da un lato, penalizzò la comprensione dell'attività artistica e della poliedrica personalità di molti esponenti italiani del Modernismo; dall'altro, acuì il divario tra arti maggiori e arti applicate (Gavrilovich 2023: 25-28).

Alla fine del Novecento l'avvio delle ricerche scientifiche sul Modernismo in Italia permise di rivalutare anche una produzione artistica fino allora poco considerata: si focalizzò l'attenzione sui bozzetti di scena e sui costumi teatrali, riconoscendone la dignità di prodotti artistici e la necessità di tutelarli e valorizzarli. Gli storici dell'arte iniziarono a recuperare, esaminare e catalogare i bozzetti di scena e di costume, conservati presso i fondi e gli archivi dei teatri italiani, selezionando e prediligendo inizialmente quelli di artisti noti (Nigro Covre – Messina 1994).

Negli stessi anni anche gli studiosi di teatro cominciarono a interessarsi dell'argomento e Paola Bignami, docente di discipline dello spettacolo presso il DAMS dell'Università di Bologna, prematuramente scomparsa, divenne una delle promotrici e sostenitrici di iniziative e progetti di ricerca dedicati al costume teatrale e agli oggetti di scena.

Muovendosi con prudenza e con garbo, Paola Bignami cercò di attirare l'attenzione dei colleghi su tali tematiche creando occasioni di incontro e conversazioni, al fine di avviare il confronto tra esperienze diverse «volto alla comprensione – ma anche e soprattutto – al rinnovamento del teatro contemporaneo» (Azzaroni-Bignami 2005: 121). Nel 1997 la Bignami in collaborazione con Giovanni Azzaroni organizzò a Bologna un convegno di studi sul costume teatrale, intitolato *Addosso all'attore*.

Lo spettacolo, il teatro in particolare, appare a me attualmente come un insieme di dettagli, di oggetti e nella sottospecie di attrezzi, costumi, maschere e trucchi, posti accanto, sopra ma anche "dentro" (oggi non raramente, ne solo metaforicamente) al *performer*. Tutti questi elementi particolari, che scompongono la realtà visibile nello spazio scenico, si riorganizzano e pres/agiscono solo al cospetto dell'attore. [...]

Il costume è tanto immediato nella sua fruizione spettacolare e al contempo tanto variabile da essere considerato argomento ancor più fuggevole ed effimero dello spettacolo in cui è collocato. Non è classificabile per categorie non è fondamentale per la conoscenza della storia dello

spettacolo e se rimane “senza storia” o senza indicazione pertinenti, da solo – spesso – non è in grado di dichiarare la sua appartenenza allo spettacolo, anche se appare come oggetto di scena (Bignami 1999: 19).

Partendo da queste considerazioni e riflessioni, Paola Bignami volse il suo interesse ai problemi di conservazione e catalogazione museale dei costumi. Costituì e guidò un gruppo di ricerca per l'archiviazione di documenti, indumenti e oggetti di scena teatrali, confrontandosi con gli esperti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali sulle metodologie di catalogazione. Il risultato di questa sua attività sperimentale fu pubblicato nel sito RADAMES (Repertoriamento e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma e allo Spettacolo), da lei ideato, che presentava la sua proposta metodologica di catalogazione del costume teatrale.

Con l'avvento del Terzo Millennio l'interesse a livello internazionale sulle arti dello spettacolo si sviluppò in modo considerevole grazie alla *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, stilata nell'ambito della conferenza dell'UNESCO il 17 ottobre 2003 a Parigi. Anche l'Italia fu indotta a uniformarsi alle direttive internazionali riconoscendo il valore di quel patrimonio culturale immateriale per troppo tempo dimenticato e integrando la normativa sui beni culturali.

Fu a questo punto che si pose con urgenza il problema dell'archiviazione e catalogazione dei prodotti dell'arte applicata, come nel caso dei costumi teatrali, per i quali non si era mai sentita la necessità di redigere una schedatura *ad hoc*. Per risolvere efficacemente la questione, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali coinvolse un team di esperti costituito da «[...] docenti di diversa formazione, non solo storica ma anche tecnica, tecnologica, merceologica e scientifica per quanto atteneva alle discipline legate alla conservazione e al restauro di manufatti complessi» (Butazzi - Damiani - Giffi - Orsi Landini - Schoenholzer Nichols 2010: 25), al fine di progettare una scheda digitale di catalogazione per gli abiti e un lemmario con un vocabolario chiuso, specifico, determinato a priori, per facilitare la compilazione.

In questo gruppo di esperti, invitati dal Ministero, non figurava però alcuno studioso di storia del teatro. Probabilmente non si riteneva necessario coinvolgere un tale profilo professionale, perché si partiva dalla considerazione che il costume teatrale fosse un abito. Pertanto la scheda VeAC (Vestimenti Antichi e Contemporanei), composta da un corposo numero di pagine e di metadati, non presenta alcuno dei metadati necessari per catalogare un abito di scena.

Di questo si rese conto anche Paola Bignami che semplificò e trasformò il modello digitale ministeriale creando e pubblicando la scheda digitale VAC-S (semplificata), costituita da una tabella di sei pagine con metadati atti ad accogliere, oltre ai dati materici dell'abito, anche quelli concernenti lo spettacolo per il quale era stato ideato (Bignami-Ossicini 2010: 178-183).



Nell'intento di sviluppare un modello unificato che possa coadiuvare una catalogazione multi- sezionale, ovvero un sistema informativo automatizzato in grado di gestire archivi di entità eterogenee, si è individuato il costume teatrale quale oggetto ideale di analisi e sperimentazione, proprio per la sua natura difficilmente inquadrabile nei campi descrittivi già affrontati [...]

Un costume teatrale si presenta come un oggetto aggregato su base temporale, ovvero un insieme effimero che esiste solo per un dato lasso di tempo non ripetibile (Bignami-Ossicini 2010: 97, 101).

Purtroppo entrambi i tentativi si presentarono non adeguati a risolvere con agilità e adattabilità le diverse esigenze di catalogazione di questa particolare tipologia di beni culturali (Gavrilovich 2013: 39-49). Ciò nonostante, l'impegno profuso dalla Bignami in tale ambito di studio è stato prezioso, soprattutto perché ha creato momenti di incontro e confronto su questo tema valorizzando ricerche per lo più isolate e marginalizzate.

In questo ultimo decennio l'interesse nei confronti del costume teatrale è cresciuto in modo esponenziale in Italia e a livello internazionale sia per le tante esposizioni temporanee, che hanno attirato un vasto ed eterogeneo pubblico di visitatori (Bertolone – Biggi – Gavrilovich 2013); sia per la fondazione di prestigiosi musei ad esso dedicati come, ad esempio, il Centre National du Costume de Scène et de la scène (CNCS) a Moulins, inaugurato nel 2006; sia per il moltiplicarsi degli studi scientifici dedicati alla storia del costume di scena; sia per la creazione di archivi e piattaforme digitali, dedicate alle arti dello spettacolo.

Grazie all'interazione tra *team* di studiosi di ambiti scientifici diversi, che collaborano condividendo ricerche ed esperienze, l'ideazione delle ontologie per queste basi di conoscenza ha permesso di impostare in modo nuovo il problema metodologico della catalogazione dello spettacolo teatrale. Esso è considerato nella sua unità, complessa ed eterogenea, costituita da tante diverse entità, tra le quali figura anche il costume di scena a esso intimamente collegato.

Bibliografia

Argan, Giulio Carlo, *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1975.

Azzaroni, Giuseppe - Bignami, Paola, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, in Atti dei convegni, "Spazi del teatro, idee, luoghi di spettacolo" e "Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro", Bulzoni, Roma 2005.

Bertolone, Paola - Biggi, Maria Ida – Gavrilovich, Donatella, *Mostare lo spettacolo. Musei e mostre delle Performing Arts*, Universitalia, Roma 2013.

Battisti, Eugenio, *Gusto e architettura in Italia*, in Id., *Intorno all'architettura. Scritti dal 1958 al 1989*, M. Séstito (ed.), Jaca Book, Milano 2009.

Bignami, Paola - Ossicini, Charlotte, *Il Quadrimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale*, UTET, Torino 2010.

Butazzi, Grazietta - Damiani, Giovanna - Giffi, Elisabetta - Orsi Landini, Roberta - Schoenholzer Schoenholzer Nichols, Thessy (eds.), *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario. Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un Patrimonio*, Arti grafiche Agostini, Roma 2010.

D'Amico, Silvio, "Oreste" e "Filippo". *Visconti con piume e orchestra*, in «Sipario», IV, n. 37, maggio 1949, p. 14.

Doninelli, Luca, *Un principe gigante e fragile*, in «Avvenire», 10 febbraio 2002, p. 26.