

La stilizzazione del costume sul palcoscenico e nel film

Milica Babić-Jovanović

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 219-222 ◇

OGNI stilizzazione del costume possiede tre dimensioni: la prima deriva dal tempo e dall'ambiente nel quale è situata la trama della *pièce*; la seconda dalle caratteristiche dello scrittore, dai suoi personaggi e dal particolare clima psicologico e sociale nel quale questi si muovono; la terza, infine, viene imposta dal genere artistico al quale l'opera appartiene. Esiste, si potrebbe dire, anche una quarta dimensione, meno percepibile, ma non per questo meno indispensabile, spesso osservabile solo grazie a una specie di 'analisi chimica del respiro', come per l'aria, le cui componenti vengono registrate unicamente dagli strumenti dei nostri laboratori. Si tratta del prisma del nostro tempo, o meglio del nostro gusto e della percezione del mondo attorno a noi, nel quale tutto quello che vediamo e sentiamo si infrange e ottiene così il suo colore e la sua tonalità.

Le esigenze richieste dal tempo in cui si svolge la trama e dal luogo dove essa si sviluppa sono le più facilmente comprensibili. Il solo titolo *Giulio Cesare* ci comunica subito da che epoca attingeremo il costume e l'ambiente in cui lo cercheremo.

La seconda dimensione è più difficile da determinare. In realtà, essa è stratificata, e così complessa che può essere descritta con un unico termine solo per amore di semplicità espressiva. Tuttavia, non si può certo dire che questa sia la sola, né la minore difficoltà nella quale ci imbattiamo. Innanzitutto, per rendere possibile la sua espressione è necessario risolvere uno dei più complicati compiti davanti ai quali si può trovare l'uomo in generale, e l'artista in particolare. Si tratta della capacità di penetrare chiaramente e in profondità nell'anima di un altro uomo e di un altro artista, dell'osservazione delle sue caratteristiche fondamentali e dei suoi tratti peculiari, del suo posizionarsi nel tempo, nella società e nello spazio, del colorito e della musica di una vi-

sione speciale con la quale il suo spirito abbraccia l'universo e tutto ciò che in esso accade.

Per poter esprimere con verosimiglianza la seconda dimensione delle *pièces* di Molière, dobbiamo prendere confidenza con l'ambiente pittoresco e variegato dal quale proviene il grande commediografo francese, e immaginare come avrebbe potuto percepirlo, comprenderne l'opera e le sue origini, la sua educazione, le sensazioni che solo lui poteva provare nei confronti delle circostanze e delle persone del suo tempo nel bel mezzo di uno scenario nel quale solo lui poteva muoversi, osservando con la massima attenzione le occasioni esclusivamente caratteristiche della sua personalità. Oltre a ciò, dobbiamo sforzarci di immaginare tutta la sua individualità, di scrittore e di uomo, le leggi nascoste della sua anima e del suo cuore, cosa e come poteva pensare, a cosa poteva ambire, cosa sognare, per cosa infiammarsi, di passione o di rabbia, per quale motivo sospirava o sorrideva, scoppiava a piangere o gioiva.

Il malato immaginario di Molière sarà vestito in modo diverso rispetto a come ne avrebbe potuto scrivere Racine o Corneille. Il suo cittadino nobile sarà agghindato e vestito in maniera diversa rispetto ai cittadini della commedia di Menandro *L'arbitrato*. O, prendendo un esempio simile (anche se per fare ciò dovremo saltare alcuni secoli), l'amante in una *pièce* di Sartre sembrerà inadatta e poco convincente se vestita con gli abiti di *Leocadia*. Immaginate solo quanto verrebbe danneggiata l'illusione dello spettatore se una delle tre sorelle čechoviane venisse vestita come Anna Karenina, o Vronskij con l'abito di zio Vanja. Facciamo un ulteriore passo in avanti.

Bisogna segnalare con il costume le caratteristiche di uno stesso tipo di personaggio, creato da due scrittori diversi: l'avarico Volpone, e l'avarico Shylock. L'unico tratto che hanno in comune è l'avarizia, men-

tre si differenziano in quasi tutto il resto. Volpone è voluttuoso, donnaiolo e *bon vivant*, mentre Shylock è un premuroso padre di famiglia, asceta casuale della propria morbosa mania. Il loro aspetto dovrebbe essere specchio di tutte le differenze che li separano. È davvero necessario dire che De Guiche e Cyrano non possono indossare costumi fatti della stessa stoffa e dello stesso taglio, né Mitke può indossare la stessa veste di Hadji Toma?

Esistono personaggi teatrali che sono l'incarnazione di un'idea, addirittura di un ideale.

L'armatura d'argento di Giovanna D'Arco, tradizionalmente esposta sui palchi francesi in occasione della rappresentazione del suo tragico destino, simboleggia, al contempo, la scintilla della salvezza della terra francese in quell'epoca storica, l'espressione di riconoscenza che verso di lei hanno espresso i secoli successivi, e la fedeltà a un ideale incarnato da lei, molto più che una pedissequa e dagherrotipica fedeltà ai dati storici che di lei abbiamo. Allo stesso modo, le armi e l'abito di Stanoje Glavaš devono brillare alla luce del sogno degli indomabili lupi di montagna che allora combattevano per la libertà e dell'ardore con il quale in quell'epoca l'eroe nazionale ambiva all'indipendenza del proprio paese.

I vestiti e la maschera dell'attore sono condizionati, com'è già stato accennato, dal genere al quale appartiene l'opera. Il medico della commedia si distingue dal medico del dramma anche per il tramite del vestito, il cavaliere del balletto assomiglierà poco al cavaliere del dramma, quando vestito dell'armatura. La stilizzazione del costume spicca particolarmente nel balletto, dove i vestiti si trasformano anche sotto la forte influenza delle leggi dei movimenti armonici, complessi, difficilmente eseguibili e dove, innanzitutto, ogni cosa va adattata ai requisiti della loro struttura dinamica.

Per il costume dell'opera lirica la musica riveste un significato essenziale. Una crinolina nell'opera lirica di Verdi si distinguerà da un costume simile in qualche opera lirica di Donizetti, come i vestiti dei ritratti di Gainsborough saranno diversi dai vestiti dei marchesi di Fragonard. Ogni epoca ha una sua rappresentazione dei secoli passati. Per Victor Hugo, Riccardo I d'Inghilterra aveva un volto che an-

che uno spettatore medio contemporaneo vedrebbe con incredulità. Luigi XIV di Francia ha interpretato Apollo con un'enorme parrucca in testa e con un gonnellino decorato di ornamenti barocchi, vestiario in cui oggi sarebbe difficile immaginare il re del *poiein* dell'Ellade classica.

Fino a Chino di *West Side Story*, Bruto indossava una parrucca mozartiana e un frac di seta, e la sua prima apparizione senza parrucca e nella toga romana aveva suscitato scalpore. Ancor oggi si possono trovare incisioni e dipinti degli spettacoli teatrali del Settecento nei quali Amleto è raffigurato in abito nero in stile rococò, e sua madre in crinolina. Verso la fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento, la conoscenza della storia del costume e della sua stilizzazione raggiungono un alto livello di sviluppo. In ogni caso la stilizzazione raggiunge il suo culmine nell'*esprit du temps* che dappertutto richiede un'abbondanza di ornamenti, opulenza, quasi un sovraccumulo in tutto.

Le camere sono ricolme di arredamenti, tende, tappetini, vasi, statue, statuette, dipinti grandi e piccoli, fasce di tessuto e pizzi. Lo si vede anche nelle opere dei pittori teatrali di quell'epoca, tra i quali il più rilevante è stato Lev Bakst. Bakst ha lasciato una grande impronta nel campo della sua arte e indubbiamente ha avuto un significato epocale nella storia del costume teatrale e del décor. In ogni caso, la sgargiante varietà della sua epoca si rispecchia così fortemente nelle sue creazioni che può essere percepito unicamente come un importante documento del passato, collocabile in un museo, per così dire, e in nessun modo sul palcoscenico. Nel teatro e nel film il suo sfarzoso gusto descrittivo è stato rimpiazzato dalla forte allusività di un numero limitato di caratteristiche distintive, la cui principale qualità è la semplicità delle linee e dei colori, simili al gusto dell'uomo moderno.

Tutto quanto detto fino ad ora vale ugualmente sia per il teatro che per il cinema. Oltre a questo, tuttavia, la tecnica speciale e le leggi della creazione cinematografica pongono al realizzatore del costume una serie di richieste precise che devono essere rispettate.

Innanzitutto, i colori nel film, similmente ai colori

nella fotografia, emergono in maniera completamente diversa rispetto ai colori sul palcoscenico. Sulla superficie dello schermo, in bianco e nero, due colori diversi si fondono spesso nella stessa tonalità, due tonalità complementari si contrappongono impercettibilmente, e gli oggetti che in natura si distinguono nettamente si possono facilmente perdere in una caotica mescolanza. Se vogliamo che il costume di Koštana sia bicolore, non possiamo farlo di seta color rosso carminio e blu cobalto, perché in quel caso sembrerebbe monocolori e non risalterebbe sullo schermo. Si otterrà invece l'effetto desiderato se ci serviamo di tessuto color blu di Prussia e giallo. Allo stesso modo, quella che in natura è una confluenza cromatica delicata, nel film può sembrare brusca, un tono vivace può diventare smorto, e un colore brillante vuoto e povero.

Lo stesso vale per i diversi tipi di materiale. Perciò, nella scelta della varietà dei colori e dei materiali dei quali ci serviremo nella produzione dei costumi cinematografici, è necessario prima fotografare i disegni dei costumi e dei tessuti dai quali saranno fatti, per poter determinare con precisione il loro effetto sulla pellicola cinematografica in bianco e nero.

Per quanto riguarda i costumi, tra il teatro e il cinema esiste un'altra fondamentale differenza.

Lo spettatore a teatro si trova sempre alla stessa distanza dalla scena, a una distanza che non cambia mai e che, in proporzione, è sempre grande se paragonata al film. I primi piani, l'azione della macchina da presa, e gli altri parametri della rappresentazione cinematografica di un'opera d'arte permettono allo spettatore di vedere dettagli sullo schermo come se li stesse osservando attentamente. Ciò implica un rispetto rigido dei dettagli del costume e del décor nelle immediate vicinanze, così come la loro più accurata lavorazione. Sul palco, una buona scelta delle serrature delle porte, e delle loro toppe, se ben esposte, possono lasciare un'impressione di lusso, indipendentemente dallo stile; la macchina da presa, invece, disvelerà presto la loro vera natura, soprattutto se inquadrata in primo piano. A differenza dello sguardo dello spettatore teatrale, l'occhio del visitatore cinematografico è armato dalla macchina da presa che espande e intensifica enormemente la sen-

sibilità della vista, rendendo così più fine anche la percezione e l'intensità del gusto. La piega di un tessuto che può sembrare piacevole sul palco risulterà goffa sullo schermo, una decorazione modesta sul cappello o sull'abito sembrerà troppo sfarzosa e pesante sotto l'occhio preciso della macchina cinematografica. Si potrebbe dire, dunque, che ogni dettaglio del costume cinematografico rischia di essere esaminato e valutato da ciascun spettatore dotato di monocolo — monocolo per il quale non possiamo sapere in anticipo da quale mano sarà usato.

(1952)

www.esamizdat.it ◇ M. Babić-Jovanović, *La stilizzazione del costume sul palcoscenico e nel film*. Traduzione dal serbo-croato di Tamara Đokić (ed. or.: Idem, *Stilizacija kostima na pozornici i na filmu*, "Filmske sveske", 1974 (6), 4, pp. 480-483) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 219-222.

◇ **M. Babić-Jovanović, *Styling Costumes for Stage and Screen*** ◇
Translated by Tamara Đokić

Abstract

Italian translation of *Stilizacija kostima na pozornici i na filmu* by Milica Babić-Jovanović.

Keywords

Costume Design, Film, Theatre, Stage, Style Design.

Author

Milica Babić-Jovanović (1909-1968) was a distinguished Serbian costume designer, known for her extensive work with the Serbian National Theatre. Over the course of her career, she designed costumes for more than 300 stage productions. Babić-Jovanović is considered the first formally trained costume designer in Serbia, and one of the leading figures in the costume design field in the region.

Translator

Tamara Đokić is a freelance teacher and translator, specializing in the translation from Italian to Serbian and viceversa. She holds a degree in Italian Language, Literature, and Culture from the Faculty of Philology at the University of Belgrade, followed by an MA in Modern Philology from the University of Padua, where she graduated with honors (110 cum laude). She is currently pursuing an MA in Cultural Policy and Management at UNESCO's program in Belgrade, Serbia.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Tamara Đokić