



Il *Made in Italy* diventa teatro

MASSIMILIANO CAPELLA

«Non costringiamo personaggi e miti nella gabbia della tradizione»¹. Il pensiero di Gianni Versace rivela al meglio il senso del rapporto moda-teatro, fin dall'origine contraddistinto dalla necessità degli stilisti di imprimere all'evento teatrale un marchio di unicità, imponendo il segno inconfondibile di un linguaggio preciso, quello della loro *griffe*. Trasponendo l'azione al proprio mondo e andando oltre la ricostruzione filologica di un vero costumista, lo stilista usa infatti l'abito per reinventare la scena narrata, per dare una nuova connotazione alla vicenda, ecco quindi *Il Flauto Magico* di Gigli, la *Lucia di Lammermoor* di Missoni, il *Capriccio* e la *Salome* di Versace, il *Così fan tutte* di Armani, perchè l'Opera viene ricreata dalla cifra stilistica del *couturier*. I caratteri dei personaggi vengono reinventati e, molto spesso, si inseriscono nel tessuto narrativo con un'incisività inedita, con una dirompente modernità. Ed è proprio l'esigenza di creare un varco contemporaneo nella tradizione teatrale che permette all'alta moda di accedere al palcoscenico già nella seconda metà dell'Ottocento, con Charles Frederick Worth, Paul Poiret, Mariano Fortuny e Lucile, e, soprattutto, nel 1924 quando Coco Chanel, su invito di Sergej Pavlovich Diaghilev (1872-1929), disegna i costumi per *Le Train Bleu*, nuovo balletto per la mitica compagnia Les Ballets Russes, ironica idea di Jean Cocteau di tratteggiare i passatempi balneari del bel mondo parigino in vacanza su una spiaggia alla moda della Costa Azzurra². In un momento storico di straordinaria sperimentazione artistica e culturale Darius Milhaud compone una musica arguta e raffinata, Henry Laurens ambienta l'azione su una spiaggia cubista con i costumi da bagno in jersey indossati da giovanotti e ragazze che portano la firma di Chanel, mentre il sipario dello spettacolo ha per soggetto due donne che si rincorrono sulla spiaggia, trasposizione di un celebre quadro di Picasso³. Diaghilev, Cocteau, Milhaud, Picasso e Chanel insieme, per siglare, in un unico contesto, una vera e propria condivisione delle arti, dalla pittura alla moda, dalla musica al gesto teatrale alla danza.

Dopo questo importante debutto, nel corso del XX secolo, l'affascinante *liaison* tra moda e teatro si rafforza e grazie a eventi-spettacolo di particolare interesse, seguiti con curiosità da critica e pubblico, il coinvolgimento dei grandi nomi della moda nel teatro è sempre più vasto: a partire dagli anni venti ritroviamo nei cartelloni delle più prestigiose compagnie d'Opera e balletto Jeanne Lanvin, Pierre Balmain, Maggy Rouff, Christian Dior, Yves Saint Laurent, Karl Lagerfeld, John Galiano, Jean-Paul Gaultier, Thierry Mugler, Vivienne Westwood, Christian Lacroix, Rei Kawakubo⁴ e gli italiani Elsa Schiaparelli, negli anni trenta, e, dagli anni ottanta, Fendi, Armani, Versace, Missoni, Capucci, Coveri, Gigli, Ferretti, Valentino, Marras e Ungaro⁵.

Versace per Luciana Savignano in *Josephslegende* a Milano, Teatro alla Scala, 1982. Fotografia di Lelli e Masotti.



Fendi per Cecilia Gasdia nella *Traviata* di Franco Zeffirelli a Firenze, Teatro Comunale, 1983.

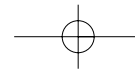


Fendi per Raina Kabaivanska nella *Traviata* di Mauro Bolognini a Macerata, Arena Sferisterio, 1984.

La prima incursione teatrale della moda italiana, dopo la brevissima parentesi della Schiaparelli, risale al 1980, una dichiarazione d'amore delle sorelle Fendi e del loro direttore creativo Karl Lagerfeld per l'Opera lirica: subito è *Traviata*, a Roma, con la regia di Mauro Bolognini. Violetta è un amore costante, per lei vengono realizzate le pellicce delle versioni cinematografiche di *La vera storia della dama delle Camelie* diretta nel 1980 da Bolognini, con Isabelle Huppert, e quella della *Traviata* di Franco Zeffirelli con Teresa Stratas nel 1983.

L'Opera si mette quindi in pelliccia: costumi con inserti di pelliccia, manicotti, mantelle, tutta l'eleganza delle Fendi esibita in numerose produzioni, da Verdi a Puccini, da Mozart a Bizet, con una continuità che non ha uguali. Nel teatro Fendi riesce a sperimentare e a fare ricerca di linee, materiali e tecniche, costanti che ritroviamo anche nella produzione quotidiana della *maison*.

Uno dei vertici teatrali è rappresentato dal manto in pelliccia rosa color cipria realizzato nel 1984 e indossato da Raina Kabaivanska per *Traviata* di Mauro Bolognini, con i costumi di Piero Tosi, allo Sferisterio di Macerata. Una cappa in mongolia, un cappotto in marmotta e una serie di giacconi sempre di mongolia sono invece l'appassionato contributo che Fendi offre a Minnie, Dick Johnson e Jack Rance in un'edizione spoletina di *La Fanciulla del West* di Puccini nel 1985. E poi ancora una *Vedova Allegra* nel 1984 con la regia di Mauro Bolognini,



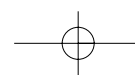
Jenufa di Janacek, *Salome* di Strauss, con la regia di Gunther Kramer, e la collaborazione con Ken Russell per una scandalosa e storica *Bohème* di Puccini allo Sferisterio di Macerata con Cecilia Gasdia, sempre nel 1984.

L'impegno operistico più articolato di Fendi è però rappresentato dai sessantatre costumi realizzati per *Carmen* di Bizet all'Arena di Verona nel 1986, con la regia di Pier Luigi Pizzi, in una rilettura di forte impatto cromatico, essenziale e moderna. Una storia dove tutto è danza, passione, movimento e colore, una storia di vita povera e libera, dove i costumi di Fendi creano una sorprendente modernità: jeans con inserti di pelliccia in una esplosione di colori mischiati.

Nell'anno del debutto delle Fendi nell'Opera si registra anche il primo impegno di Giorgio Armani come costumista teatrale. Da sempre più affascinato dalla finzione cinematografica Armani disegna infatti, nel 1980, per Janis Martin in *Erwartung* di Schönberg, al Teatro alla Scala, un abito tunica bianco, segno luminoso nell'essenza di una scena buia e spoglia. Negli impegni teatrali successivi ritroviamo lo stilista come puro creatore di moda, con adattamenti cromatici dei suoi moderni e contemporanei abiti. Lo stile di Armani diventa quindi emblematico di personaggi che sembrano arrivare da un mondo a parte rispetto al contesto narrato.

Segni della sua produzione si trovano nell'*Elektra* di Richard Strauss per il Teatro alla Scala nel 1994⁶, in *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach sempre per la Scala nel 1995, nel *Rigoletto* di Verdi alla Los Angeles Opera nel 2000 con la regia del cineasta Bruce Beresford e, soprattutto, nel *Così fan tutte* di Mozart, presentata il 18 gennaio 1995 alla Royal Opera House Covent Garden di Londra e il mese seguente a Roma⁷. Qui, in un impianto scenico molto essenziale, astratto, giocato su un fondo bianco, lo stilista inserisce gli abiti della collezione Emporio Armani primavera-estate 1995, con completi maschili a tre pezzi, giacche a vita attillata senza collo o alla coreana, camicie ampie portate fuori dai pantaloni, con coprica-

Giorgio Armani per *Così fan tutte*, Londra, Covent Garden, 1995.



pi-berrette in maglia. Le donne vestono giacche attillate, pantaloni in raso o *chiffon*, tuniche in organza o *georgette*⁸. La produzione teatrale di Armani trova però il suo terreno d'elezione nella danza e nel musical com'è ben dimostrato dalla spettacolare *bata de cola* a balze indossata nel 2000 da Joaquín Cortés in *Soul*⁹, dai costumi per *Bernstein Dances* di Neumeier e, nel 2003, da *Tosca Amore Disperato* di Lucio Dalla, liberamente ispirata all'Opera di Giacomo Puccini. Qui Armani raggiunge la giusta mediazione tra cinema, musical, Opera moderna e moda: costumi dai colori freddi, a contrasto con la rossa scenografia che simboleggia la passionalità della storia d'amore e di disperazione; costumi che diventano rosso fuoco per un'unica scena che rappresenta ironicamente la trasgressione dai ruoli consueti. L'impegno per Armani è qui totale, disegna infatti tutti i costumi scegliendo velluti e tessuti importanti per abiti moderni e attuali ma con chiari riferimenti storici, soprattutto nei copricapi e nell'ampio utilizzo di medaglie e stemmi, perfettamente inseriti in questa «nuova Opera», intesa da Dalla e da Armani come un moderno classico¹⁰.

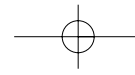
Contemporaneo al debutto teatrale delle Fendi e di Armani è anche quello dei Missoni che, nel 1983, si presentano al grande pubblico del Teatro alla Scala con 120 costumi disegnati per *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Invitati dal regista Pier Luigi Pizzi i Missoni riescono a creare una suggestiva fusione tra le linee e i materiali impiegati nei costumi con la musica e la storia dell'Opera, tratta da Walter Scott, ambientato tra le nebbie di Scozia, ideale quindi per creare fogge e colori ispirati a una cultura pastorale, dove le lane e gli intrecci cromatici identificano immediatamente il sapore della vicenda¹¹.

Nelle rare parentesi teatrali dei Missoni viene sempre rispettata l'essenza stessa della loro natura. Nell'*happening* creato per «Italia '90», *Africa* di Missoni, righe, zig-zag, geometrie primitive, espliciti riferimenti alla cultura Masai, Mali, Atuna, Dogon, Chad, Senufo, Bantù, si intrecciano a simboli artistici più colti, ispirati a Klee e alla cultura metafisica¹².

Per la danza contemporanea nascono poi i costumi aderenti e fiammati di *Step Into My Dream* di David Parson (1994) e quelli ideati da Luca Missoni nel 1997 per *Aeros*, pensati per mettere in evidenza il movimento del corpo in tensione e la potenza atletica dell'azione¹³. I Missoni si rinnovano, seguono la naturale evoluzione delle nuove esigenze teatrali: scenografie impalpabili, luci e proiezioni, con i costumi che diventano segno artistico, un tutt'uno con le esigenze dell'azione. Sono lontani i momenti in cui il puro stile bastava a creare il personaggio in scena, come l'immagine di Luciano Pavarotti - Edgardo di Ravenswood «drappeggiato» alla scozzese e con il berretto a «pompon» che ha fatto il giro del mondo¹⁴.

Dal colore alla forma, dalle pennellate di luce alle costruzioni architettoniche. Nel 1986, nello scenario dell'Arena di Verona, Vittoria Cappelli¹⁵ crea il primo di una serie di eventi televisivi dedicati all'incontro tra la grande danza, la musica, l'arte e la moda.

Joaquín Cortés indossa la Falda ideata da Armani.
Fotografia di Alvaro Beamud Cortes.



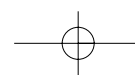
Missoni per Luciano Pavarotti in *Lucia di Lammermoor* a Milano, Teatro alla Scala, 1983. Fotografia di Lelli e Masotti.



Roberto Capucci e Raina Kabaivanska. Fotografia di Angelo Frontoni.

Questa è l'Arena, qui è nata Maria Callas viene trasmesso dalla Rai in 22 paesi e segna il debutto sulla scena operistica di Trussardi, Genny, Gianfranco Ferrè e, soprattutto, di Roberto Capucci, che, con 500 metri di *taffetas* bianco, argento e ghiaccio, realizza i costumi delle dodici vestali che sfilano solennemente sulle note di *Casta Diva*. Il maestro della moda, il grande inventore dell'abito quale sintesi delle arti visive, sceglie di fare il suo ingresso nel teatro operistico sul palcoscenico più spettacolare, dove i costumi dei ballerini solisti, Carla Fracci e Gheorghie Iancu, e quelli per la sfilata delle vestali si fondono perfettamente con lo scenario solenne dell'Arena e con la voce della Callas. Gli abbaglianti costumi teatrali in *taffetas* hanno una coda di undici metri ciascuno formata dalla parte centrale dell'abito e dalle maniche, impreziositi da un ricamo di *paillettes* d'argento e da una serie di cordoni d'argento di diverse dimensioni sul corpino¹⁶.

Nel 1991 Capucci presenta altri due costumi teatrali spettacolari indossati dall'amica e musa Raina Kabaivanska interprete a Trieste, in piazza Unità d'Italia, di Anna Glavari, dalla *Vedova Allegra* di Franz Léhar, e di Magda, da *La Rondine* di Giacomo Puccini. Un sontuoso costume dalle linee ottocentesche per *La Vedova Allegra*, in *taffetas* nero ricamato con *paillettes* e canuttiglie di cristallo e, sul retro, un grande *volant* di *taffetas* e una coda con volute di *plissé* di quattro metri; un *Angelo barocco* per *Rondine* in *plissé lamé* oro dai vari toni, con l'applicazione sul dorso di un elemento ad ala, sintesi magistrale della ricerca di Roberto Capucci sull'architettura¹⁷.





Roberto Capucci per Anna Caterina Antonacci in *recital* a Milano, Teatro alla Scala, 1997. Fotografia di Lelli e Masotti.



Anna Caterina Antonacci indossa un abito di Roberto Capucci in un *recital* a Parigi, Théâtre des Champs Elysées.

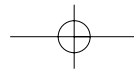


Giuseppe Filianoti indossa l'abito di Romeo Gigli per Tamino in *Die Zauberflöte* a Parma, Teatro Regio, 2006. Fotografia di Roberto Ricci.

La teatralità delle creazioni di Capucci diventa segno imprescindibile della primadonna del belcanto; Raina Kabaivanska, Katia Ricciarelli, Stefania Bonfadelli e Anna Caterina Antonacci indossano i suoi abiti in occasione di importanti *recital*, per i quali il maestro ha bisogno di sapere il repertorio, il colore del fondale, la posizione e gli atteggiamenti delle sue interpreti. Solo in questo modo Capucci riesce a trasporre negli abiti la personalità scenica e vocale di queste signore del teatro lirico: l'eleganza dell'attrice-cantante Kabaivanska, la soavità della purezza vocale della Ricciarelli, l'aerea leggerezza della Bonfadelli e la solennità della *tragedienne* Antonacci, perfettamente a suo agio in uno splendido abito-tunica in *chiffon* di seta rosso e arancione ispirato alle scanalature delle colonne classiche.

Nella scatola magica del teatro il maestro Capucci si conferma un abile narratore di storie, capace di trasformare i sogni in un'esperienza reale e, lo stesso teatro, in un tempio di bellezza e di fasto¹⁸. Sono reali infatti i due costumi che realizza per il Teatro San Carlo di Napoli che allestisce un nuovo *Capriccio* di Strauss, con le scene di Arnaldo Pomodoro¹⁹. June Anderson, la primadonna dell'Opera, indossa nel primo atto un costume in *taffetas plissé* in nove toni di rosso, dall'arancio al rosso garofano scuro, con un grande fiore che si apre sul petto e, sul dorso, un movimento del tessuto a forma di grande ventaglio e, nel secondo atto, un costume-manto in *taffetas e lamé* in nove sfumature dal giallo, al beige, all'oro, con tre lunghe code, due delle quali partono dalle spalle e una dalla vita. È questo uno dei rari casi in cui moda, teatro, arte e musica si fondono magistralmente: alle arcate infinite della musica di Strauss si aggiungono le architetture senza fine di Pomodoro e, soprattutto, le forme aeree delle linee e dei *plissé* di Capucci.

Oltre ai costumi realizzati per l'Opera e la danza, Roberto Capucci ha poi realizzato 25 disegni, non pensati per una specifica produzione, vero e proprio esercizio creativo e di stile teatrale, sintetizzato al meglio da Luca Ronconi: «Se quei disegni arrivassero, realizzati, in palcoscenico, credo che il pubblico dovrebbe riconoscere di essere stato toccato raramente o forse mai da un simile incanto, una fascinazione così inquietante e sottile, magari talvolta anche leggermente perversa, come quella che proviene da ciò che hai disegnato. Forme e colori smaglianti hanno un fascino così perentorio, sono irresistibili»²⁰. A partire dalla metà degli anni novanta, accanto a stilisti che mantengono una continuità nell'impegno teatrale, si registrano apparizioni più solitarie, talvolta sorprendenti come nel caso di Romeo Gigli che disegna nel 1995 i costumi per *Die Zauberflöte* di Mozart al Teatro Regio di Parma, un'operazione di for-



June Anderson indossa l'abito oro di Roberto Capucci per la Contessa a Napoli, Teatro San Carlo, 2002.

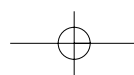
Barbara Hendricks vestita da Givenchy a Parigi, Opéra Bastille, il 13 luglio 1989. Fotografia di Jacques Moatti.



te sperimentazione voluta da sir John Eliot Gardiner che definisce lo stilista italiano «il più teatrale dei creatori di moda»²¹. Il senso del colore permea l'invenzione di Gigli che, in uno spazio vuoto e nero, tra le scene viventi dei Pilobolus Dance Theatre, esprime una naturale propensione per l'esotico e il naturale, con costumi che rappresentano il mondo visivo in un contesto puramente astratto.

Colori e luci senza luogo per l'abito della Regina della Notte, composta da una veste e una sopravveste-mantello in maglia che abbraccia l'intero palcoscenico. Le tre dame esibiscono guaine nere per esprimere l'ambiguità buia, mentre Sarastro veste la saggezza con velluti rinascimentali tempestati di gemme. Per Tamino, protagonista per amore del viaggio nella verità, Gigli crea una corazza impalpabile, una casacca di broccato e metallo leggerissimo in continuo movimento. Ed è proprio il gioco di intrecci dei costumi tra colori, fogge surreali, con riferimenti al passato e a un'idea di futuro, che mette in risalto il tema della trasformazione dello spirito umano, amplificato dal movimento dei danzatori e dalla voce umana.

Le suggestioni, il mistero e la magia del teatro shakespeariano inducono Antonio Marras²² a creare nel 2008 i costumi per il *Sogno di una notte di mezza estate*, allestito al Piccolo Teatro di Milano con la regia di Luca Ronconi e le scene di Margherita Palli. La storia, intrisa di libertà e fantasia, dell'amore di Titania e Oberon, di Elena, Lisandro, Ermia e Demetrio, viene trasposta da Luca Ronconi in una sorta di scenario urbano, un bosco-città, una foresta incantata, dove i costumi di Antonio Marras sollecitano il mondo visionario del testo, alternano il tulle





June Anderson vestita da Ungaro a Parigi, Opéra Bastille, il 13 luglio 1989. Fotografia di Jacques Moatti.

in due atti *The Dream of Valentino*, presentata nel 1994 in prima mondiale al Kennedy Center di Washington DC. La storia di Rodolfo Valentino viene rievocata nella sua fase americana, tra il 1913 e il 1926, con invenzioni che lo stilista italiano recupera da modelli maschili settecenteschi, per i costumi à la française di *Monsieur Beaucaire*, in broccato e raso di seta, dalle foggie a gaucho, con camicia in *crêpe de chine* color crema e ampi pantaloni in velluto di seta nera per la citazione del film *Sangue e Arena*, e, per i modelli femminili in *satén* di seta, *chiffon* e *lurex* di *chiffon*, *crêpe marocain*, dall'eleganza delle linee e delle decorazioni degli anni venti.

Nel 2010 Valentino si confronta anche con la danza e realizza sedici costumi per il balletto che accompagna dal Kunsthistorisches Museum di Vienna il concerto di Capodanno. Abiti leggerissimi, tulle e *chiffon*, con tonalità pastello, rosa, azzurro, perla e rosso. Le *étoiles* dell'Opéra di Parigi Eleonora Abbagnato e Nicolas Le Riches con

scuro delle fate e la garza bianca stropicciata dei quattro amanti, divise eleganti e, per gli elfi, un look stile vittoriano-dark.

Nel segno di *Carmen* è invece l'esperienza teatrale di Alberta Ferretti che nel 2003 disegna 490 costumi di scena per l'opera di Bizet alle terme di Caracalla a Roma, dove reinventa una Spagna essenziale, tutta giocata sui colori bianco, rosso e nero, con spolverini in lino, avvolti al corpo con dei cordoni nei vari toni della terra, abiti bianchi, rossi e neri dalle linee moderne, con riferimenti alla cultura spagnola e ispirazioni alle collezioni Philosophy Alberta Ferretti 2001 con stoffe strappate a vivo. L'elemento dominante della produzione è la forte e affascinante personalità di Carmen, per la quale il tessuto utilizzato è lo *chiffon* che da sempre identifica lo stile della Ferretti²³.

Il clima degli anni venti del Novecento, con riferimenti all'art déco, alla cultura del jazz e del charleston è rievocato invece nei costumi di Enrico Coveri per i protagonisti di *Il Grande Gatsby*, andato in scena nel 2000 al Teatro alla Scala, con la coreografia del grande francese di origine russa André Prokovsky²⁴. L'invenzione teatrale di Coveri punta sul dominio del colore, ritroviamo infatti i verdi esagerati, i gialli invadenti e i rossi sfacciati che hanno dominato il mondo della moda persino quando tutto era o doveva essere nero.

Ancora ispirati alla cultura degli anni venti sono i costumi femminili creati da Valentino per l'Opera contemporanea

il corpo di ballo dell'opera di Vienna esibiscono abiti *haute couture*, con grosse trecce e fiocchi, trucchi sensuallissimi e decadenti.

Nel 2009, dopo importanti rifiuti ai teatri di Salisburgo e Vienna, anche Emanuel Ungaro debutta come costumista teatrale e sceglie il San Carlo di Napoli dove realizza i costumi per i protagonisti di *La Damnation de Faust* di Berlioz²⁵ e nell'anno seguente inaugura la stagione del massimo teatro napoletano ideando i costumi per una nuova produzione di *La Clemenza di Tito* di Mozart, con la regia di Luca Ronconi²⁶. Nell'impegno per il teatro Ungaro afferma di ritrovare quel rapporto privilegiato con le maestranze che riporta l'alta moda a una dimensione più artigianale e creativa. L'osservazione di Ungaro chiarisce l'esigenza dello stilista di ritornare, nell'esperienza teatrale, alla tradizione del lavoro di sartoria e, in tal senso, non è forse un caso che Gianni Versace, lo stilista che in Italia ha rappresentato al meglio la fusione tra moda e teatro, decida di marcare le proprie invenzioni come *Atelier Versace*, retaggio della sartoria storica.

Trovando sul palcoscenico il luogo più adatto per amplificare la propria idea creativa, Versace si impegna in modo continuativo con la creazione di costumi che esprimono pienamente il trionfo del gusto barocco, in un'accezione di pura teatralità seicentesca, che, come osserva Omar Calabrese, è «sviluppo di un'arte della scena come fatto autonomo, come evento propriamente teatrale»²⁷.

Lo sguardo di Versace si apre infatti a una libertà totale di inventiva proprio quando realizza costumi per il teatro, quando la collaborazione con Maurice Béjart, Bob Wilson, Roland Petit, John Cox, William Forsythe e Twyla Tharp gli offre la possibilità di reinventare il passato, affrancandosi completamente da una coerenza storica, a favore invece di una fusione di passato e presente. Non vi è quindi nelle opere teatrali di Versace il rigore di una corretta cronologia di riferimenti, ma la capacità di ricreare l'atmosfera di un preciso momento storico attraverso una contaminazione linguistica. Lo stesso Versace sosteneva che la possibilità di lavorare per il teatro era una «liberazione totale», come «volare lontano dalla tradizione e dagli schemi per reinterpretare senza costrizioni personaggi e miti»²⁸.

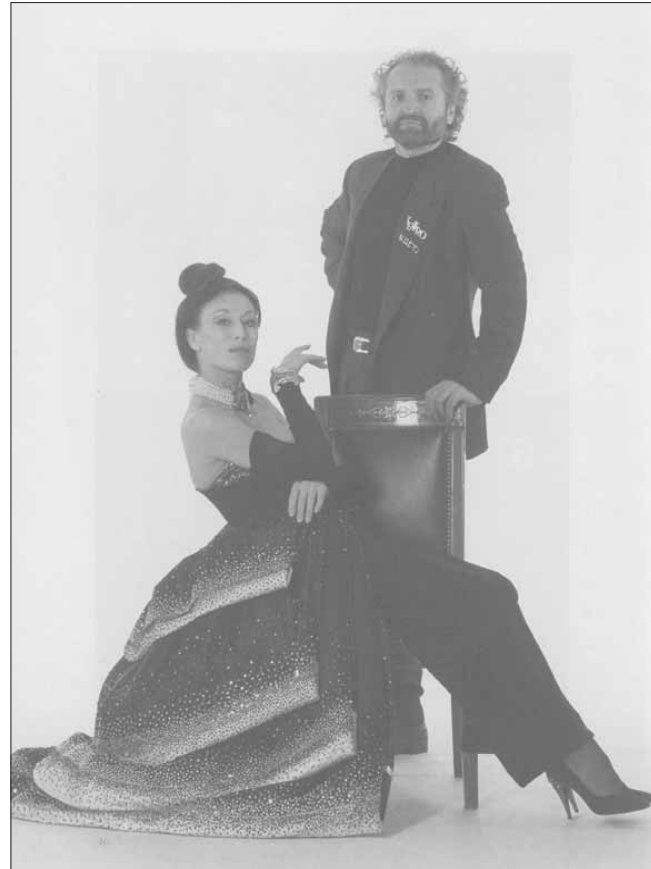
Nel 1982 lo stilista disegna i costumi per un balletto in scena al Teatro alla Scala, *Josephslegende* di Richard Strauss,



Mimmo Rotella, Versace Teatro Celebration.



Versace per Luciana Savignano in *Josephslegende*, Milano, Teatro alla Scala, 1982. Fotografia di Lelli e Masotti.



Luciana Savignano e Gianni Versace.

con la scenografia del pittore Luigi Veronesi e la presenza magnetica di Luciana Savignano, dove riprende nelle gonne in jersey e nelle calzamaglie con singolo pantalone le forme asimmetriche esibite nella collezione autunno-inverno 1980-1981²⁹.

Nel 1983 è impegnato in *Lieb und leid* di Gustav Mahler, mentre nel 1984 disegna i meravigliosi costumi per il *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti, fedele alla tradizione ottocentesca nelle fogge, ispirate ad alcuni quadri come nel caso di «Madame Moitessier» di Ingres del 1856, ma assolutamente è innovativo nelle scelte delle soluzioni cromatiche e nei dettagli, con accostamenti tra velluti *canetè*, pelle, scozzese, nero, bianco, marrone e un'unica macchia di colore nell'abito da sera rosso di Norina per il II atto³⁰.

Nel 1984 Versace incontra il coreografo Maurice Béjart e realizza i costumi del balletto *Dionysos*, dove l'influenza del mondo antico, unitamente al sapore orientale del mito di Dioniso, dà vita a un pantalone a sfoglie ripreso dal costume tradizionale dei danzatori di Bali.

In occasione del lancio del profumo *Versace l'Homme*, sempre nel 1984, con Béjart mette in scena un trittico di dan-

za in onore della fragranza, mentre nel 1986 realizza i costumi per *Malraux, ou la métamorphose des Dieux*, balletto di Béjart presentato a Bruxelles.

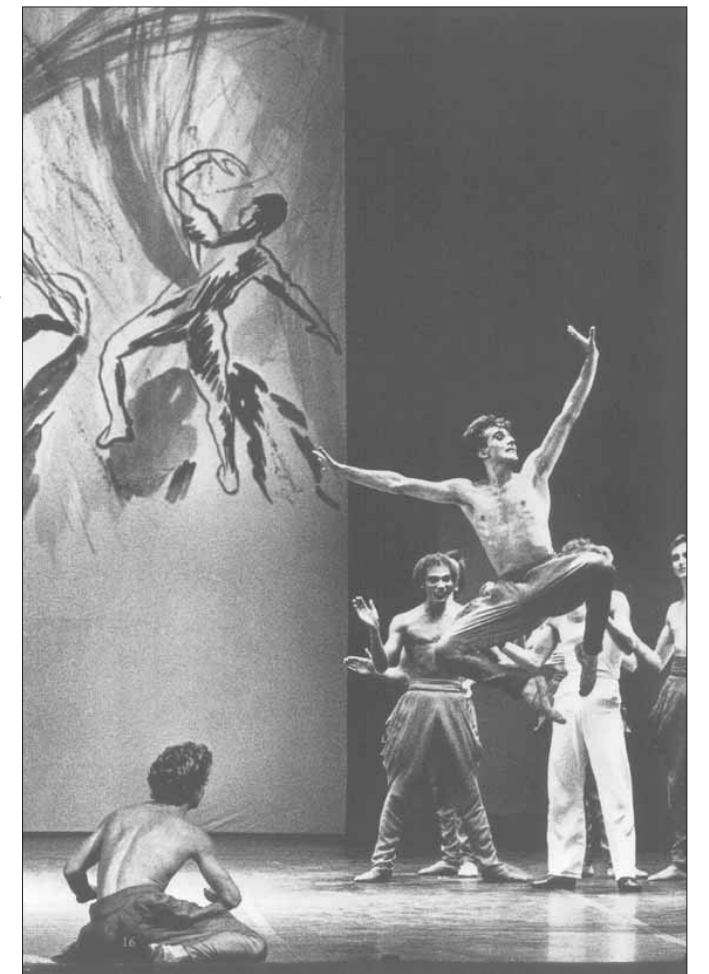
Nel 1987, sempre per il Teatro alla Scala di Milano, Versace disegna i costumi per *Salome* di Richard Strauss, messa in scena da Bob Wilson, stilizzata e ieratica, e raggiunge uno dei suoi vertici creativi: velluto, *taffetas* di seta, *crêpe de chine* di seta, organza di seta, raso di seta, cordoni di fili di seta con un chiaro omaggio a Elsa Schiaparelli, nelle fogge anni quaranta, e a Roberto Capucci per le maniche a scatola³¹. La regia sdoppiò i personaggi su due piani, i cantanti vestiti da Versace con modelli altamente scenografici ispirati alla moda gran sera, e i mimi e ballerini, rivestiti da strutture che sintetizzavano lo spirito del costume principale.

Gli impegni per il teatro diventano per Versace sempre più numerosi³²: *Leda e il Cigno* con Béjart nel 1986; *Patrice Chereau règle la rencontre entre Michima et Evita Peron* nel 1988 con coreografie di Maurice Béjart al Théâtre Royal

de la Monnaie a Bruxelles; *Java Forever* presentato nel 1989 all'Opéra Comique di Parigi, con le coreografie di Roland Petit e con Zizi Jeanmaire che veste Versace come unica eccezione alle creazioni di Yves Saint Laurent; *Chaka Zulu*, sempre nel 1989, balletto ispirato alla poesia di Léopold Senghor, con le coreografie di Béjart, di scena a Parigi in occasione dei festeggiamenti per il bicentenario della Rivoluzione Francese; *Elegie pour Elle*, balletto del 1989 di Maurice Béjart presentato al Cirque Royal di Bruxelles; *Sissi l'imperatrice anarchica*, balletto di Béjart presentato nel 1993 al Sadler's Wells di Londra; *How Near Heaven* per l'American Ballet Theatre nel 1995 con la coreografia di Twyla Tharp; *Le presbythère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat* a Losanna, creazione di Maurice Béjart del 1996 con musiche dei Queen e di Mozart.

Nello sterminato elenco delle collaborazioni di Versace con il teatro troviamo alcune eccellenze: nel 1987 disegna i costumi per *Souvenir de Léningrad*, presentato in Russia, con la regia e la coreografia di Béjart, dove troviamo l'esempio assoluto dell'eclittismo di Versace, capace di far coesistere diversi linguaggi stilistici: dal folklore della Russia, nei colori e nella fantasia, all'ampiezza del pannello rinascimentale, fino all'esuberanza della forma barocca.

L'intreccio tra arte e moda raggiunge l'apice nel 1989 nelle invenzioni per *Doktor Faustus*, presentato al Teatro alla Scala con la regia di Bob Wilson, intreccio di combinazioni cromatiche e libertà informali delle linee, abiti e co-



Dionysos, Milano, Palazzo dello Sport, 1984.



Souvenir de Léningrad, Losanna, 1987.

principi sculture con segni grafici arditi, netti, ispirati alle invenzioni di Mirò³³.

Nel 1990 il regista John Cox inaugura la stagione teatrale dell'Opera di San Francisco con *Capriccio* di Richard Strauss: il miracolo si compie. Tra la voluttà della musica di Strauss e la sensualità della voce di dame Kiri Te Kanawa, le creazioni di Gianni Versace si inseriscono come espressione assoluta di eleganza, reinvenzione di un Settecento in bianco e nero o, al contrario, coloratissimo, ispirato alle grafiche di Sonia Delaunay, omaggio alla cultura astratta, in una concezione dell'abito-costume che in Versace diventa puro teatro e, come osserva Richard Martin, riesce a interpretare alla lettera l'aforisma di Shakespeare, «all the world's a stage» (da *As You Like It*, 2/7)³⁴.

L'ultimo capitolo è rappresentato da *Barocco Bel Canto*, un balletto sempre di Maurice Béjart presentato in occasione della cinquantaduesima edizione di Pitti Uomo, il 25 giugno 1997, a Firenze, presso il Giardino di Boboli, dove sogno, magia, arie barocche del XVIII secolo si intrecciano in una scenografia visionaria, una sorta di teatro nel teatro. Nel centro della scena, tra i ballerini, si inserisce una Naomi Campbell in abito drappeggiato rosa in *crêpe* di seta che impugna una pistola e spara, macabro presagio della fine del grande stilista solo due set-

timane più tardi a Miami. Al termine dello spettacolo viene consegnato a Versace il Premio Pitti Immagine Uomo 1997, riconoscimento «alla creatività, alla ricerca, alla fantasia che hanno contribuito a reinventare lo stile moderno del vestire. Alla sua intelligente propensione all'arte, al teatro, alla danza, alla musica. All'aver dunque saputo coniugare e fondere tutti i linguaggi che raccontano l'estetica del nostro tempo».

Una conclusione nel segno del teatro per un uomo che, come afferma Santo Versace: «Quando Béjart lasciò Bruxelles per trasferirsi a Losanna mi mandò da lui e disse: Maurice fa parte della nostra famiglia. Gli "stracci" li di segno per lavoro, ma è il teatro il mio vero amore»³⁵.

¹ G. VERSACE, *Dal block notes di Gianni Versace. Pensieri inediti, metodologie diverse*, in *Versace Teatro*, Milano 1992, II, p. 10.

² Si veda in questo catalogo Roger Salas, pp. 30-34; cfr. inoltre J. H. KAPLAN e S. STOWELL, *Theatre & Fashion. Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge 1994, pp. 9-10, 23, 36, 39, 128-129; S. GNOLI, *Moda e Teatro. Le creazioni per il palcosce-*

nico di Poiret, Lucile, Chanel, Saint Laurent, Lacroix, Gaultier, Versace, Roma 2008.

³ Pablo Picasso (Malaga 1881 - Mougins, Alpes-Maritimes, 1973), «Deux femmes courant sur la plage (La course)», 1922, guazzo su cartoncino, 32,5 x 41 cm, 1 Musée Picasso, Parigi, inv. MP78.

⁴ N. GUIBERT, *Robes de divas, «robes divas»*, in D. PINASA (a cura di), *Vestiaire*

de Divas, Montreuil 2010, pp. 21-22; F. SOZZANI, *Danza, moda, fotografia*, in G. BELLÌ ed E. GUZZO VACCARINO, *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005 - 7 maggio 2006), Ginevra-Milano 2005, pp. 109-111, 628-639.

⁵ In occasione dell'inaugurazione dell'Opera Bastille a Parigi, il 13 luglio 1989, il rapporto tra moda e teatro tocca uno dei suoi vertici con il gala *La Nuit avant le Jour*, diretto da Georges Prêtre: Teresa Berganza veste Christian Lacroix, Martine Dupuy indossa Dior, Barbara Hendricks sfoggia Givenchy, June Anderson veste Ungaro e Shirley Verrett indossa Saint Laurent e Alfredo Kraus porta Lanvin. Cfr. M. KAHANE, *Mais où sont les neiges d'antan?*, in D. PINASA (a cura di), *Vestiaire de Divas*, Montreuil 2010, pp. 36, 40.

Un suggestivo omaggio corale al rapporto moda-danza viene presentato il 9 maggio 2009 al Teatro Comunale Francesco Cilea di Reggio Calabria, *La Moda che Danza*. Ideato da Daniele Cipriani e Carmela Piccione, ha riunito alcuni dei grandi interpreti della danza e della moda, le coreografie di George Balanchine, Susanna Beltrami, Daniel Ezralow, Enrica Palmieri, David Parson, Roland Petit, Moses Pendleton, Micha Van Hoecke, Renato Zanella e Milena Zullo, con i costumi di Marella Ferrera, Gattinoni, Christian Lacroix, Yves Saint Laurent, Antonio Marras, Alviero Martini, Luca Missoni e Versace.

⁶ M. DEL CORONA, *Tra stallieri e finti nudi, spunterà un doppio Armani*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1994, p. 35.

⁷ *Così fan tutte Mozart*, Teatro dell'Opera di Roma, Pomezia (Roma) 1995, pp. 12, 41, 90-91.

⁸ *Collezione uomo e donna, 1976-2007*, in G. CELANT, *Giorgio Armani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 20 febbraio - 1° aprile 2007), Verona 2007, pp. 170, 181, 213, 223.

⁹ R. SALAS, *Dressed to Dance*, Madrid 2010, p. 35.

¹⁰ «Se le mie canzoni le indossi per uscire di sera, i vestiti di Giorgio Armani si ascoltano con gli occhi» (Lucio Dalla).

¹¹ *Colori all'Opera*, in I. TUTINO VERCELLONI (a cura di), *Missonologia*, Milano 1994, pp. 138-141.

¹² *Africa di Missioni per Italia '90*, Milano 1990, pp. 20-23.

¹³ *Aeros* nasce dalla fusione di tre coreografi di fama internazionale, Daniel Ezralow (fondatore di Iso), David Parsons (fondatore della Parsons Dance Company) e Moses Pendleton (fondatore dei Momix), con le straordinarie capacità atletiche dei campioni olimpionici della Federazione Rumena di Ginnastica Artistica e Ritmica.

¹⁴ C. MAI, *Lirica in passerella*, in «L'Opera», n. 15, luglio-agosto 1988, pp. 62-63.

¹⁵ Figlia di Carlo Alberti Cappelli, sovrintendente per vent'anni dell'Arena di Verona, Vittoria Cappelli è ideatrice di importanti appuntamenti volti a valorizzare il *Made in Italy*, danza, arte e moda all'interno di siti unici al Mondo, come il Colosseo, la Reggia di Caserta e le Cave di marmo di Carrara, e nelle più suggestive piazze italiane, tra le quali, piazza del Campo a Siena, piazza del Plebiscito a Napoli, piazza dei Miracoli a Pisa, piazza Unità a Trieste, piazza Sor-dello a Mantova, piazza Vecchia a Bergamo, piazza del Popolo ad Ascoli Piceno.

¹⁶ Gli abiti si completavano con parrucche a boccoli rosso fulvo dalla chiome di oltre 2 metri con un sero di foglie d'argento. I dodici abiti sono oggi suddivisi tra Roma-Fondazione Roberto Capucci, Roma-Sartoria Farani, Monaco di Baviera-Munchner Stadt Museum, Londra-Victoria and Albert Museum, Milano-Museo del Castello Sforzesco, Firenze-Palazzo Pitti-Galleria del Costume, Venezia-Archivio della Biennale, Verona-Arena.

¹⁷ Presentato per la prima volta al Museo di Palazzo Venezia in forma di sfilata nel 1987, la creazione «Angelo barocco» è stata esposta nel 1994 nel Museo della Chiesa di San Francesco a Montefalco (Perugia) con opere di Benozzo Gozzoli e del Perugino; nel 2006 al Museo Puskin di Mosca, accanto a ottanta abiti e disegni del maestro Capucci, tra le opere del celebre museo nell'ambito dell'Open Festival of Arts.

¹⁸ G. GARGIULO, *Intervista a Roberto Capucci. Il gran ricercatore, in Capriccio, di Richard Strauss*, Teatro San Carlo di Napoli, stagione lirica 2002, pp. 34-39.

¹⁹ G. GALASSO e A. NICOSIA (a cura di), *Alla scoperta di un protagonista. Il Teatro di San Carlo di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Storico del Teatro di San Carlo, 2 luglio - 2 novembre 2008), Napoli 2008, pp. 104-105.

²⁰ *Sovrana Eleganza. Roberto Capucci al Castello di Bracciano*, Torino 2009, p. 87.

²¹ J. E. GARDINER, *Un Flauto magico per il nostro tempo*, in *Die Zauberflöte*, Parma 1995, p. 24.

²² Il debutto di Marras come costumista teatrale risale al 1997 con *Janas*, produzione del Balletto di Sardegna con la coreografia di Enrica Palmieri, Milena Zullo e Daniela Malusardi e con la musica di Paolo Fresu e Claudio Scannavini.

²³ *Carmen*, Teatro dell'Opera di Roma, Roma 2003, p. 31.

²⁴ *Il Grande Gatsby*, Milano 2000, pp. 28-31.

²⁵ L. VALENTE, *Non sono un intellettuale ma un uomo di desiderio*, in *La Damnation de Faust*, di Hector Berlioz, Teatro San Carlo di Napoli, stagione lirica 2008-2009, pp. 1-8.

²⁶ D. LONGOBARDI, *Conversazione con Emanuel Ungaro*, in *La Clemenza di Tito*, di W. A. Mozart, Teatro San Carlo di Napoli, stagione lirica 2010, pp. 149-152.

²⁷ A. D'AMICO (a cura di), *Versace Teatro*, Genova 1991, p. 3.

²⁸ G. VERSACE, *Dalla «Z» alla «A»*, in N. BOCCA e C. BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 14 aprile - 21 maggio 1989), Milano 1989, p. 21.

²⁹ N. BOCCA, *Schede-La «mise» en scène*, in N. BOCCA e C. BUSS (a cura di) cit., pp. 128-129.

³⁰ *Ibid.*, pp. 130-131.

³¹ *Ibid.*, pp. 138-143.

³² Si veda *Versace Teatro*, Milano 1987-I, 1992-II.

³³ C. WILCOX, *Introduction*, in *The Art and Craft of Gianni Versace*, Londra 2002, pp. 16-17.

³⁴ R. MARTIN, *Gianni Versace*, New York 1997, pp. 168-187.

³⁵ V. CRIPPA, *Béjart per Versace*, in «Corriere della Sera», 15 luglio 2007, p. 15.