

53. Sartoria Adolfo Caucino di Biella  
*Tre costumi della Commedia dell'Arte*  
(*Arlecchina; Cantatrice; Magnifico*)  
1909-1911

I tre costumi teatrali (per la cui descrizione si fa riferimento alla scheda di restauro), espressione della Commedia dell'Arte italiana, fanno parte del vasto repertorio di maschere italiane appartenenti all'Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia, già Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari: un corpus di oltre cento costumi completi, riunito al principio del Novecento con la volontà di rappresentare la grande tradizione teatrale del nostro Paese. L'insieme, che colpisce per bellezza e ampiezza della documentazione, fu selezionato per la Mostra di Etnografia Italiana del 1911, l'esposizione che si tenne a Roma, in Piazza d'Armi, nell'area dell'attuale quartiere Prati, per celebrare il cinquantenario dell'Unità d'Italia.

La collezione di cimeli teatrali fu esposta integralmente solo in quella occasione, così da oltre un secolo le maschere attendono di incontrare il pubblico: piace pensare che i tre costumi che oggi riprendono vita grazie al restauro siano non un episodio, ma il primo risultato di un programma conservativo organico e completo, che richiederà anni.

Nel 1911 il corpus delle maschere era ospitato proprio nel Palazzo delle Maschere e dei Costumi, noto anche come Palazzo dei Cimeli, un edificio effimero di gusto classico, progettato dall'architetto Marcello Piacentini vicino al laghetto

artificiale che abbelliva i giardini dell'Esposizione (S. BALDINOTTI, in *La festa delle feste* 2011, p. 74).

La volontà di documentare e rappresentare l'universo della maschera, carnevalesca o teatrale, si deve a Lamberto Loria, etnografo di vaglia e curatore generale di tutta l'Esposizione Etnografica, da lui concepita come un festoso racconto degli usi e tradizioni del popolo italiano, e pensata già in vista della successiva realizzazione di un museo.

Grazie a una rete di corrispondenti e raccoglitori disseminata su tutto il territorio nazionale, Loria, su incarico del Ministro per la Pubblica Istruzione Ferdinando Martini, raccolse in pochi anni (ufficialmente dal 1908, ma aveva cominciato in proprio anni prima) decine di migliaia di oggetti, immaginandone una presentazione vivace e dinamica a Roma, con figuranti e ambientazioni che avrebbero richiamato le atmosfere e i paesaggi delle regioni italiane. A Roma si sarebbe potuto fare un viaggio lungo lo 'stivale' e visitare anche le isole: un'Italia in miniatura per raccontare i modi e le usanze degli Italiani agli Italiani stessi.

Tra i tanti corrispondenti che parteciparono alla grande raccolta nazionale, alcuni furono più assidui e fedeli al progetto scientifico di Loria e del suo compagno di lavoro Francesco Baldasseroni: tra questi certo va ricordata la figura esube-

*tecnica/materiali*

costumi cuciti e composti di varie parti; velluto di seta, raso di seta, saia di cotone, pizzi, passamanerie e decorazioni in metallo dorato, feltro, pelle, cuoio

*dimensioni*

varie

*provenienza*

Roma, Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia, già Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari

*collocazione*

Roma, Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia (deposito)

*scheda*

Maura Picciau

*restauro*

Lucia Nucci, con Sara Corsoni, Giusi Cusimano, Laura Folli, Barbara Santoro

con la direzione di Maura Picciau

*indagini*

Lucia Nucci, Sandro Sardelli per Labormoda, Prato



Arlecchina (incisione di A. Manceau, da M. Sand, *Masques et Bouffons*, Paris 1862, tomo I).



*Dopo il restauro, Arlecchina, fronte e retro*



*Durante il restauro, Arlecchina, gonna, smontaggio e numerazione delle toppe triangolari*



*Prima e dopo il restauro, Arlecchina, scarpe e fiocchi*



*Dopo il restauro, Arlecchina, gonna*

rante di Alessandro Roccavilla, piemontese, professore di liceo a Biella e sindaco di Sarre, raccogliitore dei costumi tradizionali delle valli piemontesi e valdostane. A lui, e su suo stimolo, Loria affidò nel 1909 la ricerca storica sulle maschere italiane della Commedia dell'Arte e il compito di reperire concretamente i costumi: reperimento che da subito si rivelò arduo, poiché al principio del Novecento, ormai, la Commedia dell'Arte, vanto della tradizione comica teatrale italiana, era spenta da lungo tempo. Così, oltre al ritrovamento di alcuni costumi antichi, sulla base di una attenta indagine storico-iconogra-

fica furono ricostruiti gli altri, in particolare nella bottega di Adolfo Caucino di Biella, le cui etichette sono ancora oggi visibili all'interno dei manufatti storici: tra i quali i nostri. Lydia Predominato, esperta di storia tessile, ha ben espresso questo procedimento di riproduzione attenta di manufatti antichi, secondo metodi il più possibile analoghi a quelli originali, cioè a regola d'arte: *falso d'autore* (PREDOMINATO 1994, pp. 5-23, p. 6). Va detto che Adolfo Caucino fu ben disposto a tale singolare collaborazione, e anzi si propose quale esperto, avendo egli cucito un gruppo di maschere della Com-



*Durante il restauro, Arlecchina, giacca, rimontaggio*



*Durante il restauro, Arlecchina, giacca, smacchiatura con solventi a tampone*



*Durante il restauro, Arlecchina, giacca, smontaggio dei vecchi rammendi*



*Dopo il restauro, Arlecchina, giacca*



*Prima e dopo il restauro, Arlecchina, cappello*





*Prima e dopo il restauro, Cantatrice, fronte*



Cantatrice (incisione di A. Manceau, da M. Sand, *Masques et Bouffons*, Paris 1862, tomo II)

media dell'Arte, nel 1908, che si erano aggiudicate il primo premio al concorso di Ivrea e che si rivelarono in ottime condizioni, tanto da stabilirne l'acquisto da parte di Loria (FIORENZI 1981-1982, I, p. 65, II, *Le lettere*, fasc. 963, let. num. 42 (14 /11/1909), p. 63): è questo dunque il primo nucleo delle maschere del futuro Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, come si chiamerà infine.

A partire da questa prima, coraggiosa, acquisizione, lungo tutto il 1910 Roccavilla e Caucino procedettero a studiare e a realizzare

questo 'indice' della Commedia dell'Arte: Roccavilla si confrontò – con viaggi a Milano, Bologna, Venezia – con fonti iconografiche varie (quadri e pitture, incisioni ecc.), consultò i testi più importanti sulla storia della commedia all'italiana, cercò le stoffe più adatte, sempre informando, in tante lettere, Loria e Baldasseroni dei suoi dubbi di metodo, e argomentando le scelte. Proprio in questa ricerca anomala, non essendo tanto etnografica quanto storica, Roccavilla si rivelò un interlocutore non passivo, ma anzi un erudito – con



Durante il restauro, Cantatrice, corpetto, manica in raso smontata



Durante il restauro, Cantatrice, corpetto, rimontaggio dei ricami



Durante il restauro, Cantatrice, corpetto, aspirazione della fodera; si noti l'etichetta di Adolfo Caucino

tratti di vero entusiasmo – capace di riflessioni originali, che finirono per orientare nettamente, riguardo a questo tema, lo stesso Loria. Fu Roccavilla a insistere per una riproduzione, nei costumi da realizzare *ex novo*, quanto mai fedele alle fon-

ti iconografiche storiche (Watteau, Callot, Tiepolo ecc.): egli giunse a fare fotografare le incisioni di Alexandre Manceau che illustrano il celebre volume *Masques et bouffons* di Maurice Sand (SAND 1862; per *Arlecchina* e *Cantatrice*, cfr. tomo



Prima e dopo il restauro, Cantatrice, corpetto



Prima del restauro, Cantatrice, gonna, lacerazione del fondo in raso



Dopo il restauro, Cantatrice, gonna, il fondo in raso

I, pp. 205-236, 355, tomo II, pp. 53-76, 370), letterato marito della più celebre George, per guidare il sarto Caucino nel lavoro di re-invenzione della tradizione sartoriale della commedia all'italiana. Nel commissionare la produzione delle maschere, cui si affiancava la ricerca sul campo di quelle ancora reperibili tra le comunità – specie quelle carnevalesche – Roccavilla nulla tralasciò, indicando a Loria anche l'allestimento preferibile per la mostra, suggerendo il tipo di manichino da adottare e come articolare i vari gruppi di maschere. Roccavilla optò, avendo scelto di riprodurre le maschere storiche a partire da fonti letterarie e visuali, per un semplice ordinamento cronologico, motivandolo con il ragionevole timore che il pubblico degli studiosi, gli etnografi, potesse commentare negativamente una scelta culturale

che era in aperta contraddizione con il principio generale ordinatore dell'Esposizione: selezionare e rappresentare soltanto oggetti e costumi ancora in uso, le tradizioni viventi del popolo italiano. Proprio per evitare un'idea di 'costumanza' defunta, Roccavilla chiese che «le maschere abbino manichini con atteggiamenti diversi per non generare noia e per significar coll'atteggiamento della persona, fino a certo punto, anche la psicologia del personaggio» (FIORENZI 1981-1982, II, fasc. 964, let. num. 18, p. 96).

Gli esiti delle fantasie e delle richieste del Roccavilla circa la mostra delle maschere si possono vedere nelle rare foto dell'epoca: alcune furono pubblicate nel n. 3 della *Rassegna Illustrata della Esposizione del 1911* (*Catalogo della Mostra...* 1911, pp. 129-144), organo uffi-

ziale della mostra: suddivise per periodi di origine, «nella loro storica evoluzione» come recita la guida, le maschere erano montate su bei manichini di legno modellati dallo scultore fiorentino Aristide Aloisi e organizzati in gruppi scenografici a cura dei pittori Galileo Chini e Giovanni Costantini, che disegnarono fondali prospettici di gusto rinascimentale.

Sgargianti nelle sete e nei velluti più lussuosi, variopinte, allegre, organizzate a gruppi e atteggiate in frizzi e motti, i corredi di maschere del Roccavilla dovettero riscuotere un bel successo tra i visitatori del 1911! E certo Lamberto Loria dovette tenere in gran conto questo tesoro di costumi teatrali che è probabilmente un *unicum*, per completezza, nel panorama nazionale. Ma le complesse vicende, le traversie che seguirono l'Esposi-

zione romana – la morte di Loria nel 1913, l'assenza di un edificio atto a ospitare il museo che doveva nascere dalla Mostra, un certo disinteresse dei governi seguenti fino all'apertura del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari nell'attuale sede dell'EUR, ormai nel 1956 – certo non giovarono a questi artefatti tessili, delicati ed eleganti nell'apparenza, fragili e deperibili nella sostanza. Eppure ancora nel 1939, quando si studiava la nuova Mostra Universale che nel 1942 avrebbe celebrato i fasti dell'Italia imperiale, l'Esposizione Universale Roma EUR 42, il comitato scientifico della mostra a più riprese nei verbali di riunione cita le maschere tra i cimeli che vi avrebbero dovuto trovare degno spazio; esprimendo, come già Roccavilla tanti anni prima, «una concorde avversione al manichino che fu ammesso solo in



*Dopo il restauro, Magnifico, fronte e retro*





*Prima del restauro, Magnifico, giacca, passamaneria in cui sono evidenti le ossidazioni*



*Durante il restauro, Magnifico, giacca, passamaneria dopo la pulitura a tampone*



*Prima del restauro, Magnifico, manto, ricamo della manica destra*



*Durante il restauro, Magnifico, manto, ricamo della manica destra, ritaglio del supporto in tulle dopo la fermatura ad ago*



*Dopo il restauro, Magnifico, manto, ricamo della manica destra*



*Durante il restauro, Magnifico, giacca, bottoni e alamari, pulitura*

via di eccezione» (MASSARI 2004, p. 360; anche p. 367). I fatti bellici, com'è noto, posero fine al sogno di un'Italia alata che si sarebbe svelata al mondo nella sua maestosa e fallace grandezza. Le maschere del 1911 rimasero ancora nelle casse lignee, piccole e inadatte, con cui sono giunte sino alla fine del Novecento.

Oltre un secolo ci separa ormai dalla realizzazione, grazie alle mani operose del Caucino di Biella e alla ricerca umile e tenace di Roccavilla, di questa gran parata di buffoni, zanni, cantanti e servette, padroni avari e capitani spocchiosi, contadini innamorati e vecchie brontolone. Essi non attendono che di tornare in scena.

Oggi *Arlecchina*, la *Cantatrice* e il *Magnifico* aprono le danze: un restauro certosino, come si suol dire, lungo e laboriosissimo ce li restituisce splendenti e luminosi, nella loro natura di oggetti destinati a un'arte performativa, fatta di gestualità e intonazioni di voce, di improvvisazioni, di movenze. *Arlecchina* e la *Cantatrice* – elegante ma sobria la prima, abbagliante nella decorazione la seconda – sono nelle loro foggie citazioni testuali delle omologhe incisioni che corredevano il libro di Sand. Queste due maschere sono quindi raffigurazioni colte, quali si presentavano al pubblico francese della *Comédie d'Italie*; perfino nei colori esse ripropongono il dettato del Sand, le indicazioni cromatiche e sartoriali che l'autore francese pone a fine testo.

*Arlecchina*, maschera notissima che succede a Colombina, la servetta graziosa e di lingua sciolta, è, nella forma in cui la vediamo, con la veste contraddistinta da cento e cento toppe triangolari colorate a contrasto, un'immagine settecentesca, cortese, galante.

Una lunga esposizione nella vetrina del museo aveva irrimediabilmente compromesso il colore delle toppe nel tradizionale verde petrolio e rosso corallo: dopo lunga riflessione, avendo constatato l'impossibilità di recuperarle al tono di colore

giusto – dove la luce aveva colpito i colori la cromia era totalmente alterata – si è deciso di restituire alla maschera la sua corretta parvenza. Si sono riprodotte le toppe in seta, tingendo la stoffa del colore cercato, e le si sono sovrapposte a quelle originali, che dunque accompagnano, come preziosi documenti storici, l'abito. Un precedente restauro, inoltre, aveva contribuito a danneggiare le pregevole seta avorio alla base di tutto il costume: punti stuoiati posati con filo troppo grosso avevano creato una ragnatela di crepe e sdruciture pericolose, che via via strappavano la gonna e il corpetto i quali, così lisi e precari, più non reggevano le toppe. Mesi e mesi di un'opera di scucitura delle suture precedenti, con un'azione di ripresa con fili di seta chiara molto più sottili di un capello, ci consegnano un'*Arlecchina* solida, nuova per certi aspetti, e godibile nella storica bicromia. La scelta di rifare in materiale incoerente e riconoscibile, in resina, i bottoni dorati, è stata conseguente: l'abito tutto, già all'origine opera di una sartoria teatrale e mai indossato sul palcoscenico, doveva riconquistare il suo aspetto d'origine.

Sulla scorta dei problemi di metodo che *Arlecchina* ci aveva posto da subito – mantenere solo ogni parte originale, sacrificando la godibilità del manufatto, oppure intervenire con opportuni rifacimenti per ritrovare la forma visiva più vicina all'originale – con le altre due maschere si è proceduto con più facilità, e in relativa tranquillità, considerando il generale migliore stato di conservazione, che rendeva quindi meno necessari gli interventi integrativi. Si sono pulite con microaspirazioni le stoffe; le si è distese e reidratate se necessario; si sono colmate le eventuali lacune con inserimenti di tessuti di sostegno; si sono staccati e riposizionati i pizzi e le trine; pulite le passamanerie: ogni azione è stata volta a ritrovare, fin dove possibile, l'unità e l'armonia dell'insieme.

La *Cantatrice*, maschera secentesca che entrava negli intervalli tra

gli atti e illeggiadriva lo spettacolo mentre intratteneva il pubblico, colpisce per la ricercata eleganza del corsetto arabescato che si allunga sulla gonna con pannelli ricamati. Un costume sontuoso.

Particolare il caso del *Magnifico*, antesignano e progenitore del *Pantalone veneziano*, l'anziano mercante burbero e un po' turchio, facile a pericolosi innamoramenti non ricambiati e quand'anche ridicoli. Roccavilla in alcune note si mostra preoccupato di non sapere, poiché le fonti letterarie non lo dicono, quale età debba avere davvero il *Magnifico*: suggerisce a Loria che una barba lunga potrebbe facilmente invecchiare la maschera, al bisogno. Come nel caso di *Arlecchina*, anche per il *Magnifico* la lunga esposizione nella vetrina del museo ha gravemente nuociuto al costume, e particolarmente al ricco mantello purpureo, che ha virato al marrone, specie sul davanti dove la luce arrivava diretta: il risvolto delle maniche in seta rossa ricamata ci fa appena intuire quale maestosità doveva esprimere il personaggio all'epoca della mostra. Figura di luce e di comando, ispirata nel modello alla ritrattistica della pittura veneta del Cinquecento, la guida dell'Esposizione del 1911 riporta, riguardo al *Magnifico*: «qui ha il manto rosso, in omaggio alla tradizione secondo la quale il cambiamento di colore del manto sarebbe avvenuto dopo che Venezia perdetto Negroponte» (*Catalogo della Mostra* 1911, p. 132).

Tre figure del passato, parti di un tutto che forse un giorno rivedrà la luce, ci rallegrano nei colori ritrovati, in attesa di riavere la voce e ritrovare i salti, i balzi e gli sberleffi che dovevano animarle un tempo.

*Un particolare ringraziamento è dovuto al dottor Paolo Guarrera, registrar del Museo, a Roberta Scoponi, restauratrice, a Laura Ciliberti per il supporto organizzativo, nonché alla dottoressa Anna Sicurezza e a Valerio Lazzaretti per le puntuali ricerche bibliografiche.*

#### Bibliografia

SAND 1862, tomo I, pp. 205-236, 355, tomo II, pp. 53-76, 37; *Catalogo della Mostra di Etnografia* 1911, pp. 132-133; 138; 140; PREMOLI 2000, p. 238.

## Bibliografia di riferimento

1862

M. SAND, *Masques et bouffons (Comédie italienne). Texts et dessins*, 2 tomi, A. Lévy fils, Paris 1862.

1911

*Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi*, Bergamo 1911.

1981-1982

S. FIORENZI, *Il carteggio Roccavilla-Loria per l'Esposizione Universale di Roma 1911*, Roma 1981-1982.

1994

L. PREDOMINATO, *Il 'falso d'autore' nella raccolta Roccavilla*, Torino 1994 (I materiali del Piemonte e della Valle d'Aosta nella Mostra di Etnografia Italiana di Roma del 1911. Quaderno di ricerca n. 6).

2000

B. PREMOLI, *Geografia del profano*, in *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Guida*, a cura di S. Massari, Venezia 2000.

2004

S. MASSARI, *Arti e tradizioni. Il Museo Nazionale dell'EUR*, Roma 2004.

2011

S. BALDINOTTI, *Palazzo delle scuole. Palazzo delle Maschere e dei Costumi*, in *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, a cura di S. Massari, Roma 2011, p. 74.